

POLITECNICO DI TORINO
Repository ISTITUZIONALE

Redes, intercambios y circulación de ideas entre Europa y Argentina. Miradas más allá de lo Moderno.

Original

Redes, intercambios y circulación de ideas entre Europa y Argentina. Miradas más allá de lo Moderno.

Networks, exchanges and circulation of ideas between Europe and Argentina. Perspectives beyond modernity / Ciarcia', F.. - (2026).

Availability:

This version is available at: 11583/3012803 since: 2026-07-10T08:35:22Z

Publisher:

Politecnico di Torino

Published

DOI:

Terms of use:

This article is made available under terms and conditions as specified in the corresponding bibliographic description in the repository

Publisher copyright

(Article begins on next page)

REDES, INTERCAMBIOS Y CIRCULACIÓN DE IDEAS ENTRE
EUROPA Y ARGENTINA
MIRADAS MÁS ALLÁ DE LO MODERNO

Networks, exchanges and circulation of ideas between Europe and Argentina.
Perspectives beyond modernity

Federica Ciarcia (ed.)



El volumen forma parte de la serie “Cultura de la ciudad”, iniciada en 2018 en el marco del proyecto homónimo de internacionalización de la investigación, financiado por la Compañía de San Paolo. En el presente volumen se reúnen los resultados de experiencias personales de investigación posdoctoral y de investigadores con quienes se han establecido fructíferas colaboraciones. Algunas de ellas se desarrollaron en 2020 y 2021, durante la experiencia como Visiting Professor Long Term en el Politécnico di Torino, y fueron presentadas en el marco de los ciclos de conferencias ROUNDTRIP: *From the Seine to the Río de la Plata. Le Corbusier and the Members of the Argentinean Modern Movement* y ROUNDTRIP II: *From the Alps to the Andes. Le Corbusier and the Members of the Latin American Modern Movement*. Otras constituyen resultados de investigaciones posteriores, desarrolladas durante la experiencia como Visiting Researcher del proyecto NEST en el Departamento ABC del Politécnico di Milano. El volumen reúne estudios dedicados a los protagonistas italianos y argentinos que contribuyeron a la construcción de un vasto patrimonio arquitectónico, urbano y documental, característico del período comprendido entre 1920 y 1970 en Argentina. A partir de estas experiencias de investigación nació, en 2020, el grupo de investigación interuniversitario e interdisciplinario eX_MoMo | *Exchanges of Modern Movement*, constituido en el marco de un acuerdo bilateral entre la Universidad de Belgrano (FAU-UB), el Politécnico di Torino, la Universitat Politècnica de Catalunya y la Universidad Politécnica de Madrid.

A todas las personas que, de una u otra manera, facilitaron y apoyaron este trabajo, expreso mi más sincero agradecimiento, en particular a los autores que contribuyeron a este volumen adhiriendo y participando en el proyecto. Un agradecimiento especial a Annalisa Dameri y Paolo Mellano por su apoyo y por haber creído, desde el inicio, en las actividades desarrolladas en el marco de esta línea de investigación, así como por la paciencia y la dedicación brindadas a la construcción de este libro. Deseo expresar también mi agradecimiento a los archivos e instituciones que autorizaron la reproducción de las imágenes incluidas en esta publicación, en particular al Canadian Centre for Architecture, a la Dirección de Archivos de Arquitectura y Diseño Argentino, al Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas y a la Frances Loeb Library de la Harvard University Graduate School of Design.

The volume is part of the “Culture of the City” series, launched in 2018 as part of the homonymous research internationalization project funded by the Compagnia di San Paolo. This volume brings together the results of personal postdoctoral research experiences and collaborations developed with fellow scholars. Some of these collaborations emerged in 2020 and 2021 during the experience as Long-Term Visiting Professor at the Polytechnic University of Turin and were presented within the conference series ROUNDTRIP: *From the Seine to the Río de la Plata. Le Corbusier and the Members of the Argentinean Modern Movement* and ROUNDTRIP II: *From the Alps to the Andes. Le Corbusier and the Members of the Latin American Modern Movement*. Other contributions stem from subsequent research activities carried out during the experience as Visiting Researcher within the NEST project at the ABC Department of the Polytechnic University of Milan. The volume gathers studies devoted to Italian and Argentine protagonists who contributed to the development of a vast architectural, urban, and documentary heritage that characterized Argentina between 1920 and 1970. These research experiences led, in 2020, to the establishment of the inter-university and interdisciplinary research group eX_MoMo | *Exchanges of Modern Movement*, founded within the framework of a bilateral agreement between the Universidad de Belgrano (FAU-UB), the Polytechnic University of Turin, the Universitat Politècnica de Catalunya, and the Universidad Politécnica de Madrid.

Our deepest gratitude goes to all those who, in different ways, supported and facilitated this work, especially to the authors who contributed to this volume through their participation in the project. Special thanks are due to Annalisa Dameri and Paolo Mellano for their constant support and for believing, from the very beginning, in the activities developed within this line of research, as well as for the patience and care devoted to the making of this book.

I would also like to express my gratitude to the archives and institutions that kindly granted permission to reproduce the images included in this volume, in particular the Canadian Centre for Architecture, the Dirección de Archivos de Arquitectura y Diseño Argentino, the Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas, and the Frances Loeb Library of the Harvard University Graduate School of Design.

Imagen de portada:

Delfina Gálvez y Amancio Williams en su estudio.

Fuente: Fondo Amancio Williams, Canadian Centre for Architecture.

Donación de los hijos de Amancio Williams.

Las fotografías incluidas en el texto, salvo indicación en contrario, son de los autores.

Diseño gráfico y maquetación: Carlotta Viburno

© 2018 Politecnico di Torino, Torino, Italia

ISBN 979-12-81583-47-4

Junio 2026

REDES, INTERCAMBIOS Y CIRCULACIÓN DE IDEAS ENTRE EUROPA Y ARGENTINA

MIRADAS MÁS ALLÁ DE LO MODERNO

Networks, exchanges and circulation of ideas between Europe and Argentina.
Perspectives beyond modernity

Federica Ciarcia (ed.)



POLITECNICO DI TORINO



Direttore scientifico Paolo Mellano | Politecnico di Torino

Comitato scientifico

Antonello Alici | Università Politecnica delle Marche

Juan Calatrava | Universidad de Granada

Annalisa Dameri | Politecnico di Torino Roberto Giordano | Politecnico di Torino

Silvia Gron | Politecnico di Torino

Luis Palmero Iglesias | Universidad de Valencia

Luz Mery Rodelo Torres | Pontificia Universidad Javeriana de Bogotá

Claudio José Rossi Gonzalez | Universidad de Los Andes de Bogotá

nella stessa collana:

- A. Dameri, R. Giordano, S. Gron, P. Mellano, L.M. Rodelo Torres, C.J. Rossi Gonzalez, *THE CULTURE OF THE CITY*, 2018;

- G.M. Chiri, D. R. Fiorino, E. Morezzi, F. Novelli, *PAESAGGI MILITARI DEL CAMPO TRINCERATO DI ROMA, PROGETTI PER FORTE AURELIA*, 2020;

- F. Leoni, F. Novelli, *SMALLPOX HOSPITAL & ROOSEVELT ISLAND. PRESERVATION, RECONFIGURATION AND ADAPTIVE REUSE. STUDIES AND PROJECTS FOR ENHANCEMENT*, 2020.

- A. Dameri, P. Mellano, *VICENTE NASI. UN ARCHITETTO ITALIANO IN COLOMBIA, FRA ECLETTISMO E MODERNITÀ*, 2020.

Se agradece a los titulares de los derechos la autorización concedida para la reproducción de las ilustraciones.

Todos los derechos quedan reservados de conformidad con la legislación vigente y, en particular, con lo dispuesto en el Decreto Ministerial de 4 de abril de 1994.

La editorial queda a disposición de los eventuales titulares de derechos que no haya sido posible localizar.

Abbreviazioni utilizzate nel testo:

ACA: Automobile Club Argentino

APAO: Associazione per l'Architettura Organica

ARCA: Asociación Civil para el Archivo de Arquitectura Contemporánea Argentina

CCA: Canadian Centre for Architecture

CIAM: Congrès Internationaux d'Architecture Moderne

CICA: Comité International de Críticos de Arquitectura

CSR: Centro Studi per la Ricostruzione

DAR: Dirección de Archivos de Arquitectura e Diseño Argentino

EPBA: Estudio del Plan de Buenos Aires

eX_MoMo | Exchanges of Modern Movement

FADU/UBA: Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo / Universidad de Buenos Aires

FLC: Fondation Le Corbusier

IAA-FADU / UBA: Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas - Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo / Universidad de Buenos Aires

IAU: Instituto de Arquitectura y Urbanismo

ILS: Instrument Landing System

JFHA Jorge Ferrari Hardoy Archive

OTI: Organización Técnica Internacional

UBA: Universidad de Buenos Aires

índice | index

Prefación Preface Annalisa DAMERI, Paolo MELLANO	9
Introducción Introduction Federica CIARCIA'	17
 1. Rompiendo fronteras. Hacia una modernidad transatlántica Breaking barriers. Towards a transatlantic modernity Federica CIARCIA'	27
 2. Menos era aburrido: León Dourge como ejemplo de las complejidades y contradicciones en la arquitectura argentina, 1920-1960. Less Was a Bore: León Dourge as an Example of the Complexities and Contradictions of Argentine Architecture, 1920-1960 Fernando Luis Martínez NESPRAL	47
 3. Victoria Ocampo y la construcción de la modernidad arquitectónica en Argentina: entre experimentación proyectual y confrontación ideológica Victoria Ocampo and the construction of architectural modernity in Argentina: between architectural experimentation and ideological confrontation Federica CIARCIA'	65

4. **Antonio U. Vilar, Estrategia y tácticas de la modernidad** 91
Antonio U. Vilar , Strategy and tactics of modernity
Stella Maris CASAL
5. **Amancio Williams: utopía o realidad** 111
Amancio Williams: utopía o reality
Claudio WILLIAMS
6. **Delfina Gálvez Bunge y la Casa sobre el Arroyo: patrimonio moderno, perspectiva de género y revisión de autoría** 139
Delfina Gálvez Bunge and the House over the Brook: modern heritage, gender perspective and authorship revision
Carolina QUIROGA
7. **Construyendo memoria: el archivo inédito de Carmen Renard y las redes transatlánticas de arquitectas (1920–1970)** 169
Building Memory: The Unpublished Archive of Carmen Renard and the Transatlantic Networks of Women Architects (1920–1970)
Federica CIARCIA'
8. **Plan de Buenos Aires: Visión y Fragmento** 193
Plan de Buenos Aires: Vision and Fragment
Inés María ZALDUENDO
9. **Desde los Navigli hasta el Río de la Plata. Politécnicos milaneses en la Argentina de posguerra** 219
From the Navigli to the Río de la Plata. Milanese Polytechnic Graduates toward Argentina in Second Postwar
Federica CIARCIA', Maria Pompeiana IAROSSI

10.	Carmen Córdova: Territorio, Cultura y Proyecto moderno Carmen Córdova: Territory, Culture and the Modern Project Carolina QUIROGA	251
11.	Puentes pedagógicos transcontinentales. La lectura italiana de Wright, en Argentina: Bruno Zevi y Enrico Tedeschi. Transcontinental Pedagogical Bridges. The Italian Reading of Wright in Argentina: Bruno Zevi and Enrico Tedeschi Guillem CARABÍ-BESCÓS	281
12.	Autores Authors	313

Prefación

Preface

Annalisa DAMERI, Paolo MELLANO

Redes, archivos y modernidades compartidas entre Europa y América Latina

Networks, Archives, and Shared Modernities between Europe and Latin America

La colección La Cultura della Città, fundada en 2018 con motivo de un proyecto de internacionalización entre Italia y Colombia, incorpora hoy un nuevo volumen dedicado a la circulación de la cultura arquitectónica, a algunas figuras centrales del Movimiento Moderno y a las dinámicas de intercambio entre continentes distantes solo en el plano geográfico.

El volumen *Redes, intercambios y circulación de ideas entre Europa y Argentina. Miradas más allá de lo moderno*, editado por Federica Ciarcià —estudiosa dedicada desde hace años al estudio de las redes culturales y profesionales entre Europa y América Latina durante el siglo XX—, presta particular atención a la modernidad entendida como un fenómeno “híbrido” y no unidireccional; al papel de las redes intelectuales y profesionales; a la persistente relación entre arquitectura, archivo y memoria; a la contribución de las mujeres en la construcción de la modernidad latinoamericana; y al valor historiográfico y cultural fundamental de los intercambios entre Europa y América Latina.

El volumen constituye una contribución significativa y actualizada a los estudios sobre la circulación internacional de las ideas arquitectónicas y urbanas entre Europa y América Latina a lo largo del siglo XX. A través de una pluralidad de enfoques disciplinares, fuentes archivísticas y perspectivas críticas, los ensayos aquí reunidos reconstruyen una densa red de relaciones culturales, profesionales e intelectuales que contribuyó a la configuración de una modernidad compartida, aunque profundamente articulada según diferentes contextos geográficos, políticos y sociales.

The series La Cultura della Città, founded in 2018 on the occasion of an internationalization project between Italy and Colombia, now welcomes a new volume devoted to the circulation of architectural culture, to several key figures of the Modern Movement, and to the dynamics of exchange between continents distant only in geographical terms.

The volume *Networks, Exchanges, and Circulation of Ideas between Europe and Argentina. Perspectives Beyond the Modern*, edited by Federica Ciarcià—a scholar long engaged in the investigation of cultural and professional networks between Europe and Latin America during the twentieth century—focuses particular attention on modernity understood as a “hybrid” rather than unidirectional phenomenon; on the role of intellectual and professional networks; on the enduring relationship between architecture, archives, and memory; on the contribution of women to the construction of Latin American modernity; and on the fundamental historiographical and cultural value of exchanges between Europe and Latin America.

The volume represents a significant and up-to-date contribution to studies on the international circulation of architectural and urban ideas between Europe and Latin America throughout the twentieth century. Through a plurality of disciplinary approaches, archival sources, and critical perspectives, the essays collected here reconstruct a dense network of cultural, professional, and intellectual relations that contributed to shaping a shared modernity, albeit one profoundly articulated according

Las redes culturales y los intercambios intelectuales se entrelazan constantemente con otros procesos de hibridación vinculados a distintos contextos culturales, económicos y políticos, así como a las exigencias de los comitentes y a las especificidades locales.

La originalidad del trabajo reside en su capacidad para superar una lectura unidireccional de la difusión del Movimiento Moderno, interpretado no como una simple transferencia de modelos europeos hacia el continente latinoamericano, sino como un proceso complejo de intercambio, adaptación y transformación recíproca. Las experiencias reconstruidas en el volumen muestran, en efecto, cómo América Latina, y particularmente Argentina, constituyeron no solo un ámbito de recepción, sino también un laboratorio activo de experimentación cultural y proyectual, capaz de influir profundamente en el debate internacional sobre la modernidad arquitectónica.

Desde esta perspectiva, el libro restituye el papel central desempeñado por arquitectos, intelectuales, comitentes, redes académicas e instituciones culturales en la construcción de un diálogo transoceánico que atraviesa gran parte del siglo XX. Las trayectorias de figuras como Le Corbusier, Amancio Williams, Antonio Vilar, Jorge Ferrari Hardoy, Carmen Córdova o Delfina Gálvez Bunge son analizadas no como episodios aislados, sino como nodos de una red más amplia de relaciones, migraciones profesionales e intercambios teóricos que redefinieron los vínculos entre arquitectura, paisaje, ciudad y sociedad.

Particularmente significativo resulta, además, el trabajo realizado sobre archivos, correspondencias y materiales documentales y fotográficos, que constituyen no solo instrumentos de reconstrucción histórica, sino verdaderos dispositivos críticos. En este sentido, el volumen contribuye a una necesaria revisión

to different geographical, political, and social contexts.

Cultural networks and intellectual exchanges are constantly intertwined with further processes of hybridization linked to diverse cultural, economic, and political contexts, as well as to the demands of patrons and local specificities.

The originality of the work lies in its capacity to overcome a unidirectional reading of the diffusion of the Modern Movement, interpreted not as a mere transfer of European models to the Latin American continent, but rather as a complex process of exchange, adaptation, and reciprocal transformation. The experiences reconstructed in the volume demonstrate how Latin America, and Argentina in particular, constituted not only a field of reception but also an active laboratory of cultural and design experimentation, capable of profoundly influencing the international debate on architectural modernity.

From this perspective, the book restores the central role played by architects, intellectuals, patrons, academic networks, and cultural institutions in the construction of a transoceanic dialogue spanning much of the twentieth century. The trajectories of figures such as Le Corbusier, Amancio Williams, Antonio Vilar, Jorge Ferrari Hardoy, Carmen Córdova, and Delfina Gálvez Bunge are examined not as isolated episodes, but as nodes within a broader network of relations, professional migrations, and theoretical exchanges that redefined the connections between architecture, landscape, city, and society.

Particularly significant is the work conducted on archives, correspondence, and documentary and photographic materials, which constitute not only instruments of historical reconstruction but also genuine critical devices. In this sense, the volume contributes to a necessary revision of consolidated narratives by restoring to the center of attention the role of women

de las narrativas consolidadas, restituyendo al centro del debate el papel de las arquitectas —demasiado a menudo marginadas— y de las redes culturales excluidas de las interpretaciones tradicionales de la modernidad.

Uno de los aspectos más relevantes del volumen concierne asimismo a la relación entre arquitectura, archivo y memoria, cuestión hoy central tanto para la investigación histórica como para las prácticas de preservación del patrimonio moderno. Los archivos aquí estudiados —valiosos “custodios” de dibujos, correspondencias, fotografías, documentos de proyecto, materiales editoriales y testimonios personales— no son considerados meramente depósitos documentales, sino instrumentos interpretativos fundamentales para comprender la complejidad de los procesos culturales que acompañaron la construcción de la modernidad arquitectónica.

En este sentido, el trabajo sobre los archivos adquiere un valor que excede la mera reconstrucción historiográfica. Permite, en efecto, sacar a la luz relaciones internacionales, redes profesionales, colaboraciones interdisciplinarias y figuras frecuentemente marginadas por la historiografía oficial, contribuyendo a una relectura crítica del canon del Movimiento Moderno. La dispersión geográfica de numerosos fondos documentales entre instituciones europeas y latinoamericanas pone de manifiesto la naturaleza profundamente transnacional de este patrimonio cultural y la necesidad de nuevas formas de cooperación científica internacional para su conservación, valorización y accesibilidad.

Paralelamente, el volumen aborda implícitamente una cuestión particularmente urgente en la actualidad: la fragilidad del patrimonio arquitectónico del siglo XX. Durante mucho tiempo excluida de las políticas tradicionales de

architects—too often marginalized—as well as the cultural networks excluded from traditional interpretations of modernity.

One of the most relevant aspects of the volume further concerns the relationship between architecture, archives, and memory, a theme that is today central both to historical research and to the preservation practices associated with modern heritage. The archives examined here—valuable “custodians” of drawings, correspondence, photographs, project documents, editorial materials, and personal testimonies—are not regarded simply as documentary repositories, but as fundamental interpretative tools for understanding the complexity of the cultural processes that accompanied the construction of architectural modernity.

In this sense, archival research acquires a value that exceeds mere historiographical reconstruction. Indeed, it enables the recovery of international relations, professional networks, interdisciplinary collaborations, and figures often marginalized by official historiography, thereby contributing to a critical reassessment of the canon of the Modern Movement. The geographical dispersion of many documentary collections across European and Latin American institutions highlights the profoundly transnational nature of this cultural heritage and the need for new forms of international scientific cooperation for its conservation, enhancement, and accessibility.

At the same time, the volume implicitly addresses an issue of particular urgency today: the fragility of twentieth-century architectural heritage. Long excluded from traditional preservation policies, modern architecture is confronted with multiple forms of vulnerability, including abandonment, inappropriate transformations, the loss of original documents, the technical obsolescence of materials, and, not least, a persistent difficulty

preservación, la arquitectura moderna se enfrenta hoy a múltiples formas de vulnerabilidad: el abandono, las transformaciones inapropiadas, la pérdida de documentos originales, la obsolescencia técnica de los materiales y, no menos importante, una persistente dificultad de reconocimiento cultural y social. Precisamente por ello, la investigación histórica asume un papel decisivo en la construcción de los procesos de patrimonialización.

Las obras, proyectos y materiales documentales analizados en este libro demuestran que la conservación de la arquitectura moderna no puede limitarse exclusivamente a la dimensión material del edificio, sino que debe necesariamente incluir la memoria cultural, las redes intelectuales y las condiciones históricas que determinaron su surgimiento. La preservación del patrimonio del siglo XX implica, por tanto, un enfoque integrado, capaz de articular edificios, archivos, contextos urbanos y prácticas culturales.

Particularmente significativo resulta, en este sentido, el rescate de archivos inéditos y la relectura crítica de obras emblemáticas del Movimiento Moderno argentino, que muestran cómo la construcción de la memoria arquitectónica es siempre el resultado de procesos selectivos, interpretaciones historiográficas y dinámicas culturales en permanente transformación. El volumen contribuye así no solo a ampliar el conocimiento de las relaciones entre Europa y América Latina, sino también a redefinir críticamente el significado contemporáneo de la conservación, la memoria y la transmisión del patrimonio moderno.

El libro editado por Federica Ciarcià se distingue por su rigor metodológico, la amplitud internacional de las investigaciones y la capacidad de articular historia de la arquitectura, estudios culturales, patrimonio y prácticas

in achieving cultural and social recognition. For this very reason, historical research assumes a decisive role in the construction of processes of heritage recognition and preservation.

The works, projects, and documentary materials analyzed in this book demonstrate that the conservation of modern architecture cannot be limited solely to the material dimension of the building, but must necessarily include cultural memory, intellectual networks, and the historical conditions that determined its emergence. The preservation of twentieth-century heritage therefore requires an integrated approach capable of relating buildings, archives, urban contexts, and cultural practices.

Particularly significant in this regard is the recovery of previously unpublished archives and the critical reinterpretation of emblematic works of the Argentine Modern Movement, which reveal how the construction of architectural memory is always the result of selective processes, historiographical interpretations, and cultural dynamics in continuous transformation. The volume thus contributes not only to expanding knowledge of the relations between Europe and Latin America, but also to critically redefining the contemporary meaning of conservation, memory, and the transmission of modern heritage.

The volume edited by Federica Ciarcià stands out for its methodological rigor, the international breadth of its research, and its ability to interrelate architectural history, cultural studies, heritage studies, and archival practices. What emerges is a complex and dynamic framework in which modernity appears as a plural, conflictual, and continuously negotiated phenomenon, far removed from any linear or hierarchical interpretation.

The book therefore constitutes a significant reference for scholars, researchers, and institutions interested in the history of modern

archivísticas. De ello emerge un panorama complejo y dinámico, en el cual la modernidad aparece como un fenómeno plural, conflictivo y constantemente negociado, alejado de toda interpretación lineal o jerárquica.

El volumen constituye, por tanto, una referencia significativa para investigadores, académicos e instituciones interesados en la historia de la arquitectura moderna, los procesos de circulación cultural y la construcción de patrimonios compartidos entre ambas orillas del Atlántico. Asimismo, ofrece valiosas herramientas interpretativas para comprender, también en el presente, el valor de las redes internacionales de investigación y del diálogo interdisciplinario en la construcción del conocimiento histórico y proyectual.

Entre las redes evocadas en el título, cabe destacar una particularmente activa en la actualidad y sin la cual este volumen no existiría: la trama construida por Federica Ciarcia a lo largo de sus años de labor como investigadora, docente y profesora visitante, entre universidades y especialistas comprometidos con el estudio de historias frecuentemente situadas en los márgenes de la historiografía, caracterizadas por su complejidad y contradicciones, pero fundamentales para la comprensión de un patrimonio tan valioso como frágil.

architecture, processes of cultural circulation, and the construction of shared heritage across both sides of the Atlantic. It also offers valuable interpretative tools for understanding, even in the present, the importance of international research networks and interdisciplinary dialogue in the construction of historical and design knowledge.

Among the networks evoked in the title, one deserves particular emphasis today, for without it the volume itself would not exist: the network patiently woven by Federica Ciarcia throughout her years as a scholar, lecturer, and visiting professor among universities and researchers committed to investigating histories often situated at the margins of historiography—histories marked by complexity and contradiction, yet fundamental to understanding a heritage that is at once precious and fragile.

Introduction

Introduzione

Federica CIARCIA'

Circulación de ideas, intercambios y patrimonio compartido entre Europa y América Latina

Circulation of ideas, Exchanges and Shared Heritage between Europe and Latin America

El presente volumen reúne una serie de contribuciones dedicadas a las múltiples formas de intercambio arquitectónico y cultural entre Europa y América Latina a lo largo del siglo XX, con especial atención al papel desempeñado por el Movimiento Moderno en la configuración de una modernidad compartida, aunque articulada según especificidades locales irreductibles. Los ensayos aquí reunidos restituyen un panorama complejo de relaciones profesionales, migraciones intelectuales y transferencias de saberes proyectuales y técnicos que atravesaron el Atlántico en ambas direcciones, cuestionando una lectura unidireccional de la difusión de la modernidad arquitectónica.

La historiografía de la arquitectura moderna ha privilegiado tradicionalmente una narrativa centrada en los “maestros” europeos y norteamericanos, presentando a América Latina como un espacio de recepción pasiva de modelos elaborados en otros contextos. Los aportes de este volumen proponen, en cambio, una perspectiva diferente, fundada en la idea de una modernidad transatlántica construida a través de procesos de apropiación, adaptación y negociación cultural.

Como sostiene Federica Ciarcia en *Rompiendo fronteras. Hacia una modernidad transatlántica*, el viaje de Le Corbusier a la Argentina en 1929 no constituyó únicamente una operación de exportación cultural, sino el inicio de un proceso de transformación recíproca. El encuentro con el paisaje sudamericano, la experiencia del vuelo y las formas de la arquitectura vernácula

This volume brings together a series of contributions devoted to the multiple forms of architectural and cultural exchange between Europe and Latin America throughout the twentieth century, with particular attention to the role played by the Modern Movement in shaping a shared modernity, albeit articulated through irreducible local specificities. The essays collected here offer a multifaceted panorama of professional relationships, intellectual migrations, and transfers of technical and design knowledge that crossed the Atlantic in both directions, challenging any unidirectional reading of the dissemination of architectural modernity.

The historiography of modern architecture has traditionally privileged a narrative centered on European and North American “masters,” presenting Latin America as a passive recipient of models developed elsewhere. The contributions in this volume instead propose a different perspective, grounded in the idea of a transatlantic modernity constructed through processes of appropriation, adaptation, and cultural negotiation.

As Federica Ciarcia argues in *Rompiendo fronteras. Hacia una modernidad transatlántica*, Le Corbusier’s journey to Argentina in 1929 was not merely an act of cultural exportation, but rather the beginning of a process of mutual transformation. His encounter with the South American landscape, the experience of flight, and vernacular architectural forms deeply influenced his later work, from the projects for

incidieron profundamente en su producción posterior, desde los proyectos para Argel hasta el plan para Bogotá.

Esta dimensión dialógica encuentra una confirmación adicional en el ensayo de Inés María Zalduendo, *Plan de Buenos Aires: Visión y Fragmento*, dedicado a las vicisitudes del plan urbano desarrollado por Le Corbusier junto con Pierre Jeanneret, Jorge Ferrari Hardoy y Juan Kurchan. A través del concepto de “malentendido estructural”, Zalduendo interpreta las tensiones entre visión proyectual, contexto cultural e intereses económicos que atravesaron el proyecto, mostrando cómo el plan, aunque nunca realizado, permaneció como una poderosa construcción simbólica en la memoria colectiva de Buenos Aires.

Algiers to the plan for Bogotá.

This dialogical dimension is further explored in Inés María Zalduendo’s essay, *Plan de Buenos Aires: Visión y Fragmento*, devoted to the urban plan developed by Le Corbusier together with Pierre Jeanneret, Jorge Ferrari Hardoy, and Juan Kurchan. Through the concept of a “structural misunderstanding,” Zalduendo interprets the tensions between architectural vision, cultural context, and economic interests that shaped the project, demonstrating how the unrealized plan nevertheless remained a powerful symbolic construct within the collective memory of Buenos Aires.

Protagonistas, redes profesionales y genealogías de la modernidad

Protagonists, Professional Networks and Genealogies of Modernity

El presente volumen reúne una serie de contribuciones dedicadas a las múltiples formas de intercambio arquitectónico y cultural entre Europa y América Latina a lo largo del siglo XX, con especial atención al papel desempeñado por el Movimiento Moderno en la configuración de una modernidad compartida, aunque articulada según especificidades locales irreducibles.

Los ensayos aquí reunidos restituyen un panorama complejo de re Una parte significativa del volumen está dedicada a las figuras profesionales que mediaron estos intercambios y contribuyeron a la definición de lenguajes modernos situados.

En *Antonio U. Vilar: Estrategia y tácticas de la modernidad*, Stella Maris Casal presenta a Vilar como un “dador de tipos” más que como un “dador de formas”, subrayando su contribución a una modernidad fundada en la eficiencia funcional, tecnológica y territorial.

Su trabajo para el Automóvil Club Argentino es interpretado como una de las primeras experiencias de proyecto integral en la Argentina moderna, capaz de extenderse desde la planificación infraestructural hasta la comunicación visual.

En *Amancio Williams: utopía o realidad*, Claudio Williams relea críticamente la obra de su padre, cuestionando la interpretación tradicional del arquitecto como figura exclusivamente utópica. A través del análisis de soluciones técnicas y detalles constructivos, el ensayo revela un enfoque profundamente pragmático, en el cual experimentación y factibilidad aparecen estrechamente entrelazadas.

El volumen concede especial importancia al papel de las mujeres en la construcción de la

This volume brings together a series of contributions devoted to the multiple forms of architectural and cultural exchange between Europe and Latin America throughout the twentieth century, with particular attention to the role played by the Modern Movement in shaping a shared modernity, albeit one articulated through irreducible local specificities.

The essays collected here reconstruct a complex panorama of relationships, circulations, and cultural transfers. A significant part of the volume is devoted to the professional figures who mediated these exchanges and contributed to the definition of situated modern languages.

In *Antonio U. Vilar: Strategy and Tactics of Modernity*, Stella Maris Casal presents Vilar as a “giver of types” rather than a “giver of forms,” emphasizing his contribution to a modernity grounded in functional, technological, and territorial efficiency. His work for the Argentine Automobile Club is interpreted as one of the earliest experiences of integrated design in modern Argentina, capable of extending from infrastructural planning to visual communication.

In *Amancio Williams: Utopia or Reality*, Claudio Williams critically revisits the work of his father, challenging the traditional interpretation of the architect as an exclusively utopian figure. Through an analysis of technical solutions and construction details, the essay reveals a deeply pragmatic approach in which experimentation and feasibility appear closely intertwined.

The volume places particular emphasis on the role of women in the construction of Latin American architectural modernity and on the historiographical processes that contributed to

modernidad arquitectónica latinoamericana y a los procesos historiográficos que contribuyeron a su invisibilización.

El ensayo de Carolina Quiroga, *Delfina Gálvez Bunge y la Casa sobre el Arroyo en Mar del Plata*, aborda las cuestiones de autoría y patrimonialización mediante una revisión crítica de la declaración de la Casa sobre el Arroyo como Monumento Histórico Nacional.

El reconocimiento formal de Delfina Gálvez Bunge como coautora de la obra constituye un precedente significativo para la incorporación de la perspectiva de género en las prácticas de conservación del patrimonio moderno.

Esta línea de investigación continúa en el ensayo dedicado a *Carmen Córdova, los paisajes y las memorias de la modernidad*, que reconstruye la trayectoria de una de las figuras más relevantes de la arquitectura argentina del siglo XX. La obra de Córdova se distingue por su capacidad de integrar arquitectura, paisaje y espacio urbano a través de una proyectualidad atenta tanto a las condiciones territoriales como a las dimensiones culturales del contexto.

Una contribución particularmente innovadora está representada por el ensayo *Construyendo memoria: el archivo inédito de Carmen Renard y las redes transatlánticas de arquitectas (1920–1970)*, que aborda el archivo como problema historiográfico y dispositivo crítico. A través del análisis del fondo documental inédito de Carmen Renard, el trabajo reflexiona sobre las prácticas archivísticas y la construcción del canon disciplinar, destacando el papel desempeñado por las arquitectas en las redes profesionales transnacionales que vincularon Europa y América Latina a lo largo del siglo XX.

La figura de Renard emerge como emblemática de una modernidad construida a través de la movilidad internacional, la formación transatlántica y la participación en los procesos de transformación urbana e institucional de

their invisibilization.

Carolina Quiroga's essay, *Delfina Gálvez Bunge and the Casa sobre el Arroyo in Mar del Plata*, addresses questions of authorship and heritage-making through a critical reassessment of the declaration of the Casa sobre el Arroyo as a National Historic Monument. The formal recognition of Delfina Gálvez Bunge as co-author of the work constitutes a significant precedent for the incorporation of a gender perspective into modern heritage conservation practices.

This line of inquiry continues in the essay devoted to *Carmen Córdova, Landscapes, and the Memories of Modernity*, which reconstructs the trajectory of one of the most significant figures in twentieth century Argentine architecture.

Córdova's work is distinguished by its capacity to integrate architecture, landscape, and urban space through a design approach attentive both to territorial conditions and to the cultural dimensions of context.

A particularly innovative contribution is represented by the essay *Constructing Memory: The Unpublished Archive of Carmen Renard and the Transatlantic Networks of Women Architects (1920–1970)*, which approaches the archive as both a historiographical problem and a critical device. Through an analysis of Carmen Renard's unpublished documentary collection, the essay reflects on archival practices and the construction of the disciplinary canon, highlighting the role played by women architects in the transnational professional networks that connected Europe and Latin America throughout the twentieth century.

Renard emerges as an emblematic figure of a modernity shaped through international mobility, transatlantic education, and participation in the processes of urban and institutional transformation in postwar Argentina. The reconstruction of her archive

la Argentina de posguerra. La reconstrucción de su archivo permite asimismo reconsiderar críticamente las relaciones entre memoria, patrimonio y escritura de la historia de la arquitectura. Otra sección significativa del volumen está dedicada a las migraciones profesionales y a la circulación de saberes entre Italia y Argentina durante la posguerra.

El ensayo de Federica Ciarcia y Maria Pompeiana Iarossi, *La valigia del progettista migrante. Politecnici milanesi nell'Argentina del dopoguerra*, reconstruye la red de relaciones que involucró a arquitectos e ingenieros formados en el Politécnico de Milán —desde Guido Oberti hasta Maurizio Mazzocchi, desde Ernesto Nathan Rogers hasta Marco Zanuso, desde Vico Magistretti hasta Gae Aulenti—, poniendo en relieve el papel desempeñado por la cultura politécnica italiana en la redefinición del panorama arquitectónico argentino.

El caso de Maurizio Mazzocchi ilustra la figura del arquitecto-empresario capaz de redefinir su rol profesional a través de actividades que abarcaron desde la construcción residencial hasta los complejos industriales. La experiencia argentina de Marco Zanuso, en cambio, se articuló en torno a la red Olivetti, dando lugar a una significativa producción arquitectónica e industrial. Particularmente relevante resulta su confrontación con el paisaje construido de La Boca y con las arquitecturas espontáneas producidas por los inmigrantes genoveses, documentada en materiales conservados en el Archivo del Moderno de Mendrisio.

also makes it possible to critically reconsider the relationships between memory, heritage, and the writing of architectural history. Another significant section of the volume is devoted to professional migrations and the circulation of knowledge between Italy and Argentina during the postwar period.

Federica Ciarcia and Maria Pompeiana Iarossi's essay, *From the Navigli to the Rio de la Plata. Milanese Polytechnic Graduates toward Argentina in Second Postwar*, reconstructs the network of relationships involving architects and engineers trained at the Politecnico di Milano, from Guido Oberti to Maurizio Mazzocchi, from Ernesto Nathan Rogers to Marco Zanuso, and from Vico Magistretti to Gae Aulenti, highlighting the role played by Italian polytechnic culture in the redefinition of the Argentine architectural landscape.

The case of Maurizio Mazzocchi exemplifies the figure of the architect-entrepreneur capable of redefining his professional role through activities ranging from residential construction to industrial complexes. Marco Zanuso's Argentine experience, by contrast, developed around the Olivetti network, giving rise to a significant body of architectural and industrial production. Particularly relevant is his engagement with the built landscape of La Boca and with the spontaneous architectures produced by Genoese immigrants, documented in materials preserved at the Archivio del Moderno in Mendrisio.

Patrimonio moderno, archivos y perspectivas de investigación

Modern Heritage, Archives and Research Perspectives

Los ensayos reunidos en este volumen plantean cuestiones urgentes relativas a la preservación y valorización del patrimonio del Movimiento Moderno. Dicho patrimonio está constituido no solo por edificios y conjuntos urbanos, sino también por archivos, correspondencia, fotografías, dibujos y documentos hoy dispersos entre instituciones europeas y latinoamericanas. La fragmentación de estas fuentes —desde el Fondo Maurizio Mazzocchi en el MART de Rovereto hasta el Fondo Marco Zanuso en el Archivio del Moderno de Mendrisio, desde el Jorge Ferrari Hardoy Archive en la Frances Loeb Library de Harvard hasta los materiales recientemente transferidos al Canadian Centre for Architecture— plantea nuevos desafíos para la investigación y exige mayores formas de cooperación interinstitucional.

Desde esta perspectiva, tanto el caso de la Casa sobre el Arroyo como la recuperación del archivo Carmen Renard muestran cómo la conservación de la arquitectura moderna implica no solo problemas técnicos, sino también cuestiones culturales e historiográficas vinculadas a la autoría, la memoria y la construcción patrimonial. El volumen se organiza según una estructura que avanza desde los marcos teóricos generales hacia investigaciones monográficas y archivísticas. Los primeros ensayos delinean el contexto de los intercambios transatlánticos y sus implicancias culturales; las contribuciones posteriores profundizan en figuras y redes profesionales —entre ellas Leon Dourge, Antonio Vilar, Amancio Williams, Delfina Gálvez Bunge, Carmen Córdova, Carmen Renard, Jorge Ferrari Hardoy y Bruno Zevi— que encarnaron diferentes interpretaciones de la modernidad.

The essays collected in this volume raise urgent questions concerning the preservation and enhancement of Modern Movement heritage. Such heritage consists not only of buildings and urban complexes, but also of archives, correspondence, photographs, drawings, and documents now dispersed among European and Latin American institutions.

The fragmentation of these sources—from the Maurizio Mazzocchi Fonds at the MART in Rovereto to the Marco Zanuso Fonds at the Archivio del Moderno in Mendrisio, from the Jorge Ferrari Hardoy Archive at Harvard's Frances Loeb Library to materials recently transferred to the Canadian Centre for Architecture—poses new challenges for research and calls for greater forms of interinstitutional cooperation.

From this perspective, both the case of the Casa sobre el Arroyo and the recovery of the Carmen Renard archive demonstrate that the conservation of modern architecture involves not only technical problems, but also cultural and historiographical questions related to authorship, memory, and heritage construction. The volume is organized according to a structure that moves from broader theoretical frameworks to monographic and archival investigations. The opening essays outline the context of transatlantic exchanges and their cultural implications, while subsequent contributions focus on individual figures and professional networks, including Leon Dourge, Antonio Vilar, Amancio Williams, Delfina Gálvez Bunge, Carmen Córdova, Carmen Renard, Jorge Ferrari Hardoy, and Bruno Zevi, who embodied different interpretations of modernity.

En conjunto, estos trabajos restituyen la imagen de una modernidad plural, negociada y conflictiva: no la aplicación mecánica de modelos elaborados en otros contextos, sino un proceso dinámico de apropiación, adaptación e hibridación cultural. Las migraciones profesionales e intelectuales favorecieron un diálogo continuo entre lenguajes arquitectónicos internacionales y culturas locales, generando formas originales de modernidad arquitectónica en América Latina.

El patrimonio arquitectónico y urbano documentado en estas páginas testimonia así un intenso proceso de interacción entre Europa y América Latina, contribuyendo a la progresiva disolución de las fronteras culturales entre ambas orillas del Atlántico. Este constituye, quizás, el legado más significativo de los intercambios aquí reconstruidos: no un repertorio estático de formas, sino un modelo de relación cultural y proyectual que continúa ofreciendo herramientas críticas para interpretar los desafíos del presente.

Taken together, these essays portray a plural, negotiated, and conflictual modernity: not the mechanical application of models developed elsewhere, but a dynamic process of appropriation, adaptation, and cultural hybridization. Professional and intellectual migrations fostered an ongoing dialogue between international architectural languages and local cultures, generating original forms of architectural modernity throughout Latin America.

The architectural and urban heritage documented in these pages thus testifies to an intense process of interaction between Europe and Latin America, contributing to the gradual dissolution of cultural boundaries between the two sides of the Atlantic. This is perhaps the most significant legacy of the exchanges reconstructed here: not a static repertoire of forms, but rather a model of cultural and architectural interaction that continues to offer critical tools for interpreting the challenges of the present.

1



Fig.1. Grafica de difusión del ciclo de conferencias “ROUNDTRIP: From the Seine to the Rio de La Plata and vice-versa. Le Corbusier and the members of the Argentinean Modern Movement” | “Dalla Senna al rio de La Plata a/r. Le Corbusier e i protagonisti del Movimento Moderno Argentino”, 23.10.20 -11.12.20.

Fig. 1. Promotional poster for the lecture series “ROUNDTRIP: From the Seine to the Rio de La Plata and vice-versa. Le Corbusier and the members of the Argentine Modern Movement” | “Dalla Senna al Rio de La Plata a/r. Le Corbusier e i protagonisti del Movimento Moderno Argentino”, 23 October 2020 –11 December 2020.

Rompiendo fronteras. Hacia una modernidad transatlántica¹

Breaking barriers. Towards a transatlantic modernity¹

Federica CIARCIA^{*}

¹ Texto basado en la conferencia inaugural por la autora en el ciclo "ROUNDTRIP: From the Seine to the Rio de La Plata and vice-versa. Le Corbusier and the members of the Argentinean Modern Movement" del 23 de octubre de 2020.

¹ Text based on the conference given by the author at the cycle "ROUNDTRIP: From the Seine to the Rio de La Plata and vice-versa. Le Corbusier and the members of the Argentinean Modern Movement", on October 23th, 2020.

El ciclo de conferencias *ROUNDTRIP: From the Seine to the Río de la Plata and vice-versa. Le Corbusier and the Members of the Argentinean Modern Movement*², realizado entre octubre y diciembre de 2020, se desarrolló a lo largo de ocho encuentros en los que académicos pertenecientes a distintas instituciones internacionales presentaron estudios y reflexiones sobre algunos de los protagonistas emblemáticos del Movimiento Moderno argentino que desarrollaron parte de su trayectoria profesional entre Europa y América Latina.

Este proyecto surgió como una reflexión crítica en torno al viaje realizado por Le Corbusier en 1929, con el objetivo de replantear su relación con América Latina, región con la que estableció un vínculo sostenido a través de conferencias, intercambios intelectuales y colaboraciones profesionales que se prolongaron durante las tres décadas siguientes.

A partir de la década de 1930, numerosos arquitectos, artistas e intelectuales, tanto europeos como latinoamericanos, desarrollaron trayectorias profesionales entre ambos continentes. Entre ellos se encuentran figuras que abarcan desde Filippo Tommaso Marinetti hasta Lina Bo Bardi (Bader, Lepik, 2014), y desde Charlotte Perriand (Barsac, 2017) hasta Amancio Williams (Silveti, 1987). El objetivo de este ciclo de conferencias fue proponer una reflexión sobre los intercambios teóricos y proyectuales que dieron lugar al desarrollo de nuevas formas arquitectónicas, resultado de la convergencia entre tradiciones culturales diversas y expresión de una etapa de modernidad compartida entre Europa y América Latina.

The lecture series *ROUNDTRIP: From the Seine to the Río de la Plata and Vice Versa. Le Corbusier and the Members of the Argentine Modern Movement*², held between October and December 2020, unfolded over the course of eight sessions in which scholars from various international institutions presented studies and reflections on several emblematic protagonists of the Argentine Modern Movement who developed part of their professional trajectories between Europe and Latin America. This project emerged as a critical reflection on Le Corbusier's 1929 journey, with the aim of reconsidering his relationship with Latin America, a region with which he established a sustained connection through lectures, intellectual exchanges, and professional collaborations that continued over the following three decades. Beginning in the 1930s, numerous architects, artists, and intellectuals, both European and Latin American, developed professional trajectories spanning the two continents. These figures ranged from Filippo Tommaso Marinetti to Lina Bo Bardi (Bader, Lepik, 2014), and from Charlotte Perriand (Barsac, 2017) to Amancio Williams (Silveti, 1987). The objective of this conference series was to foster reflection on the theoretical and design exchanges that led to the development of new architectural forms, resulting from the convergence of diverse cultural traditions and expressing a shared condition of modernity between Europe and Latin America.

² Este proyecto tiene su origen en investigaciones previas desarrolladas en la tesis doctoral de la autora, titulada *Sulle orme di Le Corbusier. Gli esordi e la diffusione del Movimento Moderno in Argentina: dibattito, tutela e valorizzazione del patrimonio*, realizada entre el Politecnico di Torino, la Universidad de Belgrano, la Fondation Le Corbusier y la Frances Loeb Library de la Harvard Graduate School of Design, y posteriormente reunida en el libro *Le Corbusier y Argentina: Voyage d'Occident* (Aracne, 2022). En dichos estudios se reconstruye el vínculo y la influencia recíproca entre Le Corbusier y Argentina, así como el contexto que precedió al primer viaje intercontinental del arquitecto suizo y las huellas que esta experiencia dejó en su trayectoria profesional posterior.

Estas investigaciones fueron posteriormente profundizadas durante el período como Visiting Professor (2020–2021) en el DIST – Dipartimento Interateneo di Scienze, Progetto e Politiche del Territorio del Politecnico di Torino, mediante el proyecto eX-MoMo | Exchanges of Modern Movement, que posteriormente dio lugar a la conformación de un grupo de investigación interuniversitario dirigido por la autora. Actualmente, este grupo tiene sede en la Universidad de Belgrano y mantiene convenios de colaboración con el Politecnico di Torino, la Universitat Politècnica de Catalunya y la Universidad Politécnica de Madrid.

² This project originated from previous research developed the author's doctoral dissertation, *Sulle orme di Le Corbusier. Gli esordi e la diffusione del Movimento Moderno in Argentina: dibattito, tutela e valorizzazione del patrimonio*, carried out between the Politecnico di Torino, the Universidad de Belgrano, the Fondation Le Corbusier, and the Frances Loeb Library at the Harvard Graduate School of Design. The research was later expanded and published in the volume *Le Corbusier y Argentina: Voyage d'Occident* (Aracne, 2022). These studies reconstruct the reciprocal relationship and mutual influence between Le Corbusier and Argentina, examining both the cultural context preceding the Swiss architect's first intercontinental journey and the traces that this experience left on his subsequent professional trajectory.

This line of research was further developed during the author's tenure as Visiting Professor (2020–2021) at the DIST – Dipartimento Interateneo di Scienze, Progetto e Politiche del Territorio of the Politecnico di Torino through the project eX-MoMo | Exchanges of Modern Movement. The initiative subsequently led to the formation of an inter-university research group directed by the author. The group is currently based at the Universidad de Belgrano and maintains collaborative agreements with the Politecnico di Torino, the Universitat Politècnica de Catalunya, and the Universidad Politécnica de Madrid.

Una cuestión de modernidad que cruza las fronteras

A question of modernity that crosses borders

Antes de abordar el encuentro entre las narrativas de la modernidad europea y latinoamericana, resulta fundamental reconstruir la evolución del término que se encuentra en el centro de esta cuestión: la modernidad. Este concepto comenzó a utilizarse durante la Edad Media a partir del sustantivo *modernitas*, derivado del adverbio latino *modo* (“ahora”, “recientemente”). Sin embargo, alcanzó la plenitud de su significado durante la Revolución Francesa, con la afirmación de los valores de *Liberté, Égalité et Fraternité*. Jean-Jacques Rousseau (Bachofen y Bernardi, 2011), apoyado por las tesis de los filósofos ilustrados de su época, fue uno de los primeros en introducir una concepción de la modernidad entendida como lucha contra la arbitrariedad y la autoridad, así como contra los prejuicios de la tradición, a través del uso de la razón.

En 1863, Charles Baudelaire formuló una primera definición moderna del término, asociándolo con “la mitad transitoria, fugitiva y contingente cuya otra mitad es eterna e inmutable” (Baudelaire, 1962, p. 453). La modernidad (Osborne, 1992) comenzó entonces a concebirse tanto como una condición de la vida contemporánea como un nuevo objeto estético, fundamentado en la novedad efímera del presente y en la constante metamorfosis de las formas de la existencia cotidiana.

Un punto de inflexión en la concepción del término se produjo en 1982, cuando Marshall Berman propuso entender la modernidad como una relación dialéctica entre modernización y modernismo; es decir, entre los procesos de transformación económica, social e institucional y las visiones culturales mediante

Before addressing the encounter between European and Latin American narratives of modernity, it is essential to reconstruct the evolution of the term that lies at the center of this debate: modernity. The concept began to be used during the Middle Ages through the noun *modernitas*, derived from the Latin adverb *modo* (“now,” “recently”). However, it reached the fullness of its meaning during the French Revolution, with the affirmation of the values of *Liberté, Égalité et Fraternité*. Jean-Jacques Rousseau (Bachofen and Bernardi, 2011), supported by the theses of Enlightenment philosophers of his time, was among the first to introduce a conception of modernity understood as a struggle against arbitrariness and authority, as well as against the prejudices of tradition, through the use of reason.

In 1863, Charles Baudelaire formulated one of the first modern definitions of the term, associating it with “the transient, the fleeting, the contingent, whose other half is the eternal and the immutable” (Baudelaire, 1962, p. 453). Modernity (Osborne, 1992) thus came to be understood both as a condition of contemporary life and as a new aesthetic object, grounded in the ephemeral novelty of the present and in the constant metamorphosis of the forms of everyday existence. A turning point in the understanding of the term occurred in 1982, when Marshall Berman proposed conceiving modernity as a dialectical relationship between modernization and modernism; that is, between processes of economic, social, and institutional transformation and the cultural visions through which these processes are interpreted. The American philosopher argues that this debate became fragmented between the nineteenth and twentieth centuries,

las cuales dichos procesos son interpretados. El filósofo estadounidense sostiene que este debate se fragmenta entre los siglos XIX y XX, disolviéndose en esferas separadas. Esta interpretación retoma las teorías weberianas según las cuales los valores culturales desempeñan un papel central en la comprensión del origen de los procesos de transformación capitalista moderna.

En esta misma línea, Adrián Gorelik propuso en 2003 una definición de modernidad basada en su diferencia respecto de la modernización. Según el arquitecto e historiador argentino, la modernidad “representa la dialéctica entre la modernización —entendida como el conjunto de procesos de transformación económica, social e institucional— y lo moderno, entendido como las visiones y los valores a través de los cuales la cultura busca comprender y estimular dichos procesos”. Esta distinción, aparentemente secundaria, resulta en realidad fundamental para interpretar los procesos históricos y culturales del período estudiado.

dissolving into separate spheres. This interpretation draws upon Weberian theories according to which cultural values play a central role in understanding the origins of modern capitalist transformation processes.

Along similar lines, Adrián Gorelik proposed in 2003 a definition of modernity based on its distinction from modernization. According to the Argentine architect and historian, modernity “represents the dialectic between modernization—understood as the set of processes of economic, social, and institutional transformation—and the modern, understood as the visions and values through which culture seeks to comprehend and stimulate such processes”. This distinction, seemingly secondary, is in fact fundamental for interpreting the historical and cultural processes of the period under examination.

Le Corbusier entre la Pampa y el Río

Le Corbusier between the Pampa and the River

En 1929, Le Corbusier realizó su primer viaje a América del Sur, impulsado tanto por vínculos previos y encargos profesionales transatlánticos como por el interés de expandir sus teorías y propuestas arquitectónicas más allá del contexto europeo.

Entre 1926 y 1928 había iniciado un proceso de acercamiento a la élite cultural y económica argentina mediante el desarrollo, por correspondencia, de dos proyectos para Buenos Aires: una casa de renta³ para *Monsieur* Carlos Casenave y la vivienda para Victoria Ocampo en la calle Salguero (Vázquez, 1991). Asimismo, el ambiente intelectual parisino frecuentado por artistas e intelectuales latinoamericanos —entre ellos la pintora brasileña Tarsila do Amaral, el escritor Oswald de Andrade, la mecenas chilena Eugenia Errázuriz (Teitelbaum, 2010) y el argentino Alfredo González Garaño, contribuyó a consolidar su interés por el continente sudamericano.⁴

De este modo, Le Corbusier emprendió en 1929 su primer viaje fuera del ámbito europeo hacia América del Sur, llegando inicialmente a Buenos Aires y continuando luego por Asunción, Montevideo, São Paulo y Río de Janeiro. El viaje constituyó un acontecimiento significativo tanto por su influencia en el desarrollo del Movimiento Moderno en la región como por la apertura de un intercambio intelectual y proyectual entre Europa y América Latina. No obstante, buena parte de la historiografía ha sostenido que esta experiencia no produjo resultados inmediatos y que, al menos en un primer momento, no dejó huellas visibles ni en Sudamérica ni en la trayectoria profesional del arquitecto.

In 1929, Le Corbusier undertook his first journey to South America, motivated both by prior connections and transatlantic professional commissions, as well as by his ambition to expand his architectural theories and proposals beyond the European context.

Between 1926 and 1928, he had initiated a process of engagement with the Argentine cultural and economic elite through the development, by correspondence, of two projects for Buenos Aires: an apartment building³ for Monsieur Carlos Casenave and the house for Victoria Ocampo on Salguero Street (Vázquez, 1991). At the same time, the Parisian intellectual milieu frequented by Latin American artists and intellectuals —including the Brazilian painter Tarsila do Amaral, the writer Oswald de Andrade, the Chilean patron Eugenia Errázuriz (Teitelbaum, 2010), and the Argentine Alfredo González Garaño — further consolidated his interest in the South American continent.⁴

Thus, in 1929, Le Corbusier embarked on his first journey outside Europe to South America, initially arriving in Buenos Aires and subsequently continuing to Asunción, Montevideo, São Paulo, and Rio de Janeiro. The trip represented a significant event, both for its influence on the development of the Modern Movement in the region and for the opening of an intellectual and design exchange between Europe and Latin America. Nevertheless, much of the historiography has maintained that this experience did not produce immediate results and that, at least initially, it left no visible traces either in South America or in the architect's professional trajectory.

³ Cuyos dibujos inéditos fueron encontrados durante la investigación de mi curso de doctorado y publicados en la volumen *Le Corbusier e l'Argentina: Voyage d'Occident*, Aracne, Roma 2022.

⁴ Aunque el maestro suizo viaja a Sudamérica en siete ocasiones (1929, 1936, 1947, 1949, 1950, 1951, 1962) la única obra que podrá realizar, con la dirección de obra de Amancio Williams, Simón Ungar y finalmente Alberto Valdés, es el de Casa Curutchet (1949-1953).

³ Whose unpublished drawings were found during my doctoral research and published in the volume *Le Corbusier and Argentina: Voyage d'Occident*, Aracne, Rome 2021.

⁴ Although the Swiss master travel to South America on seven occasions (1929, 1936, 1947, 1949, 1950, 1951, 1962) the only work he will be able to carry out, with the construction site management of Amancio Williams, Simón Ungar and finally Alberto Valdes) was that of Casa Curutchet (1949-1953).

En catorce días, un barco te lleva al otro lado del océano. Has tenido tiempo de olvidar el tumulto europeo; la soledad de las aguas te ha calmado; eres intensamente receptivo; vas a conocer otro mundo. Al caer la noche, una barra de luces eléctricas cortó el inmenso vacío por la mitad, separando el agua y el aire. Esta línea es la Tierra, vista desde el borde, expresada por una entidad casi irreal: los muelles iluminados de la nueva América (Le Corbusier, 1978).

Septiembre de 1929 marca así, el primer encuentro visual de Le Corbusier con América, experiencia que posteriormente narrará en *Précisions* (Le Corbusier, 1930), su escrito realizado durante el viaje de regreso. A partir de ese momento comienza un proceso de aproximación entre el Movimiento Moderno europeo y las experiencias arquitectónicas sudamericanas.

La expedición inaugura un proceso intercultural de doble dirección. Por un lado, introduce nuevas problemáticas en la concepción de la arquitectura moderna europea, particularmente el redescubrimiento del paisaje y la valoración de ciertas tradiciones constructivas locales. Por otro, contribuye a consolidar el debate sobre la modernidad arquitectónica en el continente sudamericano. Aunque el propósito inicial del viaje era desarrollar una misión cultural y ampliar la difusión de la modernidad europea en América Latina, la experiencia produjo efectos inesperados. La inmensidad del territorio, la exuberancia del paisaje natural y el descubrimiento de arquitecturas tradicionales desencadenaron en Le Corbusier un proceso de revisión personal y profesional, perceptible en sus trabajos posteriores (Ciarcia, 2019).

En Argentina, el arquitecto se enfrentó a un territorio vasto, extendido entre la pampa y

“In fourteen days a ship takes you across the ocean. You have had time to forget the European turmoil; the solitude of the waters has calmed you; you are intensely receptive; you are about to discover another world. At nightfall, a strip of electric lights cuts the immense void in two, separating water and air. This line is the Earth, seen from the edge, expressed through an almost unreal entity: the illuminated docks of the new America” (Le Corbusier, 1978).

September 1929 thus marked Le Corbusier’s first visual encounter with the Americas, an experience he would later recount in *Précisions* (Le Corbusier, 1930), written during his return voyage. From that moment onward, a process of rapprochement began between the European Modern Movement and South American architectural experiences.

The expedition inaugurated a bidirectional intercultural process. On the one hand, it introduced new concerns into the conception of European modern architecture, particularly the rediscovery of landscape and the appreciation of certain local building traditions. On the other hand, it contributed to consolidating the debate on architectural modernity within the South American continent.

Although the initial purpose of the journey was to carry out a cultural mission and expand the dissemination of European modernity in Latin America, the experience produced unexpected effects. The immensity of the territory, the exuberance of the natural landscape, and the discovery of vernacular architectures triggered in Le Corbusier a process of personal and professional reconsideration that became perceptible in his later works (Ciarcia, 2019).

In Argentina, the architect encountered a vast territory stretching between the pampas and the

el río, prácticamente ilimitado y escasamente urbanizado. La exploración de este paisaje mediante distintos medios de transporte, especialmente desde el avión, transformó profundamente su manera de observar el territorio. Durante este viaje voló por primera vez en un avión bimotor y descubrió una nueva perspectiva aérea desde la cual el paisaje sudamericano aparecía radicalmente distinto al europeo, tanto por su escala como por sus formas naturales (Ciarcià, 2022).

Estas formas son las mismas que observa, casi veinte años antes navegando el Danubio, en el que por primera vez fue capturado por el sorprendente curso de los ríos, “Me siento en el río Amazonas, tanto así. los bancos y los bosques inexplorados. Las pequeñas nubes redondas de la tarde abren unos ojos vagamente blancos. Ahora no hay nada más que ver que el propio horizonte, los meandros lo hacen continuo de un lado a otro” (Le Corbusier, 1987). Esta vez con una lectura aún más detallada desde arriba, en la que la ruta se divide en infinitas serpentinas.

Para Le Corbusier se transforma en un espacio de descubrimiento personal, volviendo a encontrar la misma pasión hacia las técnicas constructivas y de los materiales que desarrolla durante sus experiencias juveniles en La Chaux-de-Fonds y el mismo entusiasmo que traspasa en los dibujos, apuntes y fotografías de su *Voyage d’Orient*, en la que sienta las bases de sus primeras teorías y propuestas sobre la ciudad contemporánea, aboliendo el vínculo histórico, cultural y de identidad. El 23 de octubre de 1929, Le Corbusier viajó a Asunción y escribió a su madre: “Aquí estoy en el corazón de América, llegando en avión. Vista desde arriba, la extensión y la soledad del territorio resultan aterradoras”.⁵

La experiencia aérea representó un momento decisivo. El arquitecto sobrevoló los ríos Paraná y Uruguay, observando directamente los procesos erosivos y la lógica del meandro,

river, virtually boundless and scarcely urbanized. The exploration of this landscape through different modes of transport, especially by airplane, profoundly transformed his perception of territory. During this journey, he flew for the first time in a twin-engine aircraft and discovered a new aerial perspective from which the South American landscape appeared radically different from the European one, both in scale and in its natural forms (Ciarcià, 2022).

These were the same forms he had observed almost twenty years earlier while navigating the Danube, when he was first captivated by the astonishing course of rivers: “I feel as though I am on the Amazon River; such are the banks and the unexplored forests. The small round clouds of the afternoon open vaguely white eyes. Now there is nothing left to see except the horizon itself; the meanders make it continuous from side to side” (Le Corbusier, 1987). This time, however, the reading became even more detailed from above, where the river’s course unfolded into infinite serpentine forms.

For Le Corbusier, South America became a space of personal discovery, allowing him to reconnect with the same fascination for construction techniques and materials that had emerged during his youthful experiences in La Chaux-de-Fonds, as well as with the enthusiasm conveyed in the drawings, notes, and photographs of his *Voyage d’Orient*. It was there that he had laid the foundations for his earliest theories and proposals concerning the contemporary city, abolishing the historical, cultural, and identity-based bond with the past. On 23 October 1929, Le Corbusier travelled to Asunción and wrote to his mother: “Here I am in the heart of America, arriving by plane. Seen from above, the vastness and solitude of the territory are terrifying.”⁵

The aerial experience proved decisive. The architect flew over the Paraná and Uruguay rivers, directly observing erosive processes and

⁵ Carta de Le Corbusier a la madre, Fondation Le Corbusier, Paris, 23 octobre 1929.

⁵ Le Corbusier’s letter to his mother, Fondation Le Corbusier, Paris, 23th October 1929.

elementos que posteriormente reaparecerán en sus viajes a Colombia, Cuba y el Golfo Pérsico entre 1950 y 1954. Más tarde atravesó regiones selváticas del noreste argentino hasta llegar a Paraguay, descubriendo un paisaje tropical caracterizado por la intensidad cromática de la tierra, la vegetación exuberante y la arquitectura vernácula. Estas experiencias contribuyeron al redescubrimiento del valor de los materiales y de las arquitecturas tradicionales, interés que Le Corbusier ya había manifestado durante la etapa balcánica de su *Voyage d'Orient* (Lozanovska, 2017). Allí había observado construcciones vernáculas encaladas, valorando la simplicidad material y la relación entre arquitectura y vida cotidiana. En Negotin, Serbia, en el patio de una posada de paredes blancas y cubierta con un enrejado, observando una ceremonia de boda acompañada de música gitana, escribía: “Me gustaría verlos sentados en una habitación blanca con paredes desnudas” (Le Corbusier, 1925). El distanciamiento de una Europa marcada por las tensiones políticas de entreguerras favoreció este proceso de transformación intelectual. La diversidad espacial y geomorfológica del continente sudamericano ofrecía condiciones radicalmente distintas a las europeas, donde la densidad urbana dificultaba la percepción de la línea del horizonte y de la escala territorial. En América del Sur, Le Corbusier no solo redescubrió el valor del paisaje natural, sino que también reformuló algunos aspectos centrales de su interpretación de la ciudad contemporánea. La escritora argentina María Rosa Oliver recordó los recorridos realizados junto al arquitecto por Buenos Aires:

En mi auto, que ya empezaba a sonar la chatarra, salí varias veces con Le Corbusier a recorrer la ciudad desde cuyas calles, según él, no se ve el cielo, y a la cual - lo advirtió en seguida - le

the logic of meanders, elements that would later reappear in his journeys to Colombia, Cuba, and the Persian Gulf between 1950 and 1954. He subsequently crossed the forested regions of northeastern Argentina before reaching Paraguay, encountering a tropical landscape defined by chromatic intensity, exuberant vegetation, and vernacular architecture.

These experiences contributed to a renewed appreciation of materials and traditional building cultures, an interest already present during the Balkan stage of his *Voyage d'Orient* (Lozanovska, 2017). There, he had observed whitewashed vernacular constructions, valuing material simplicity and the relationship between architecture and everyday life. In Negotin, Serbia, while observing a wedding ceremony accompanied by Romani music in the courtyard of a whitewashed inn with a trellis roof, he wrote: “I would like to see them seated in a white room with bare walls” (Le Corbusier, 1925). The distancing from a Europe marked by interwar tensions further intensified this intellectual transformation. The spatial and geomorphological diversity of South America offered radically different conditions from Europe, where urban density hindered the perception of the horizon and of territorial scale. In South America, Le Corbusier not only rediscovered the value of natural landscape but also reformulated key aspects of his interpretation of the contemporary city.

The Argentine writer María Rosa Oliver recalled her journeys with the architect through Buenos Aires:

In my car, which was already beginning to rattle like scrap metal, I went out several times with Le Corbusier to tour the city, from whose streets, according to him, the sky cannot be seen, and from which—he immediately noted—the river

han escamoteado el río. El río en el que su imaginación internaba espigones con viviendas. Le recordé, entonces que a espaldas de Buenos Aires la pampa es más espaciosa que el estuario. “Aquí se está, más cerca del centro”, me dijo en la Costanera, y calculo el tiempo que toma transportarse del taller, la obra en construcción o la oficina hasta la casa habitación, y viceversa (Oliver, 1969).

had been taken away. The river into which his imagination projected piers with housing. I then reminded him that behind Buenos Aires the pampas are more expansive than the estuary. ‘Here one is closer to the center,’ he told me on the Costanera, and he calculated the time it takes to travel from the studio, the construction site, or the office to the home, and vice versa (Oliver, 1969).

A partir de estas reflexiones, el Plan Director para Buenos Aires (Le Corbusier, 1947) puede interpretarse como un punto de inflexión en su pensamiento urbanístico. La observación del paisaje fluvial y la integración de la naturaleza en la ciudad transformaron profundamente su concepción del urbanismo moderno. A partir de la década de 1930, Le Corbusier comenzó a desarrollar una sensibilidad más atenta a la relación entre arquitectura, territorio y contexto local, incorporando progresivamente materiales regionales y referencias a las arquitecturas vernáculas, tan diferente a las encontradas en su viaje del Mediterráneo, la recuperación de materiales locales y la búsqueda de una mayor integración de la arquitectura en el contexto. Este viaje no tiene resultados inmediatos y de hecho no parece recibir ningún tipo de reconocimiento ni dejar huellas en Sudamérica, como han definido la mayoría de los estudios previos (Gutiérrez, 2009) y probablemente en la carrera profesional del arquitecto. Le Corbusier sale de la capital argentina con grandes esperanzas y planes, y durante su partida hacia Montevideo, a bordo del barco Giulio Cesare, le escribe a su madre: “Creo que haré mucho trabajo en Buenos Aires [...] tiene que ver con el Gran Buenos Aires, la mayor creación de la época. Un diseño que no es ordinario, que es antástico, razonable, sublime. Organicé las alianzas útiles, encontré un chico: Vilar, que es lo que se necesita”.⁶

From these reflections, the Plan Director for Buenos Aires (Le Corbusier, 1947) can be interpreted as a turning point in his urban thinking. The observation of fluvial landscapes and the integration of nature into the city profoundly transformed his conception of modern urbanism. From the 1930s onwards, Le Corbusier developed a more attentive sensitivity to the relationship between architecture, territory, and local context, progressively incorporating regional materials and references to vernacular architectures, markedly different from those encountered during his Mediterranean journey, and seeking a more integrated relationship between architecture and context. This journey yielded no immediate results and, in fact, appears neither to have gained any form of recognition nor to have left discernible traces in South America, as most previous studies have suggested (Gutiérrez, 2009), or even in the architect’s subsequent professional career. Le Corbusier left Buenos Aires with ambitious plans and expectations, and during his departure to Montevideo aboard the ship Giulio Cesare, he wrote to his mother: “I think I will do a great deal of work in Buenos Aires [...] it concerns Greater Buenos Aires, the greatest creation of the era. A design that is not ordinary, that is fantastic, reasonable, sublime. I organized useful alliances, I met a young man: Vilar, who is exactly what is needed”.

⁶ Carta de Le Corbusier a la madre, Fondation Le Corbusier, Paris, 14 noviembre 1929.

⁶ Letter from Le Corbusier to his mother, Fondation Le Corbusier, Paris, 14 November 1929.

Historias cruzadas: hacia nuevas narrativas transatlánticas

Interwoven Histories: Towards New Transatlantic Narratives

En cambio, es precisamente a partir de ese momento que empieza una fase de transición en la cual los paradigmas del primer Movimiento Moderno europeo y sudamericano comienzan a fusionarse influidos por: el proceso de transformación del maestro suizo, por un lado, y la formación de una red de arquitectos, urbanistas e intelectuales que desarrollan sus estudios universitarios o experiencia profesional entre los dos continentes, por el otro. De hecho, muchos argentinos, pero en general sudamericanos, desarrollan parte de su práctica profesional en el estudio de la *rue de Sèvres* (Quintana Guerrero, 2018), desde Emilio Duhart hasta Germán Samper, desde Jorge Ferrari Hardoy hasta Teodoro Gonzales de León y otros colaboradores locales del maestro suizo, como Itala Fulvia Villa, Antonio Vilar (Casal, Couturier, Quiroga, 2015) y Amancio Williams. Además, hay profesionales europeos que desarrollan experiencias que los unen de forma temporal o permanente a Sudamérica, como Charlotte Perriand, Ernesto Nathan Rogers, Franca Helg, Marcel Breuer, Lina Bo Bardi y Josep Luis Sert. Otros, por motivos de exilio político, desarrollan experiencias que los unen a Sudamérica como es el caso de la fotógrafa alemana Grete Stern, que emigró a Argentina, o el arquitecto polaco Leopoldo Rother, que expatrió en 1936 en Colombia, donde desarrolló una destacada trayectoria como proyectista y docente universitario. Estos desplazamientos favorecieron la construcción de una red cultural transatlántica que contribuyó a reformular las relaciones entre modernidad, territorio e identidad local.

A estas experiencias se sumaron los viajes de

It was precisely from this moment onward that a transitional phase began, during which the paradigms of the early Modern Movement in Europe and South America started to merge. This process was shaped, on the one hand, by the transformation of the Swiss master's own architectural thinking and, on the other, by the emergence of a network of architects, urban planners, and intellectuals whose academic training or professional experience unfolded across both continents. Indeed, many Argentine, and more broadly South American, architects undertook part of their professional practice at the atelier on *Rue de Sèvres* (Quintana Guerrero, 2018), including Emilio Duhart, Germán Samper, Jorge Ferrari Hardoy, and Teodoro González de León, as well as local collaborators of the Swiss master such as Itala Fulvia Villa, Antonio Vilar (Casal, Couturier, Quiroga, 2015), and Amancio Williams.

At the same time, several European professionals developed experiences that connected them, either temporarily or permanently, with South America. Among them were Charlotte Perriand, Ernesto Nathan Rogers, Franca Helg, Marcel Breuer, Lina Bo Bardi, and Josep Lluís Sert. Others, compelled by political exile, established significant professional trajectories in the region, as exemplified by the German photographer Grete Stern, who emigrated to Argentina, and the Polish architect Leopoldo Rother, who settled in Colombia in 1936 and went on to pursue a distinguished career as both architect and university lecturer. These movements fostered the construction of a transatlantic cultural network that contributed to redefining the relationship between modernity, territory,

arquitectos e intelectuales europeos invitados a Sudamérica para impartir conferencias, desarrollar proyectos o participar en actividades culturales. Entre ellos destacan Marcel Breuer, autor junto con Carlos Coire y Eduardo Catalano del proyecto del Parador Ariston en Mar del Plata, y el arquitecto e historiador del arte italiano Alberto Sartoris. Este último viajó a Buenos Aires en 1932⁷, año en que Philip Johnson y Henry-Russell Hitchcock organizaron en el MoMA la exposición *Modern Architecture: International Exhibition*, destinada a definir los principios del denominado International Style. Durante su estancia en Argentina, Sartoris dictó diversas conferencias y publicó artículos en revistas y periódicos especializados. Posteriormente, incorporó proyectos argentinos y mexicanos en la segunda edición de *Gli elementi dell'architettura funzionale* (1935), considerada una de las primeras enciclopedias iconográficas del Movimiento Moderno internacional.

Junto a Le Corbusier y Sartoris, numerosos arquitectos e intelectuales europeos viajaron a América Latina durante las décadas de 1930 y 1940, entre ellos Werner Hegemann, Pietro Maria Bardi, Auguste Perret y Richard Neutra; posteriormente lo harían también Bruno Zevi y Walter Gropius. Estos intercambios contribuyeron a consolidar un espacio de debate arquitectónico internacional en el que América Latina comenzó a ocupar una posición cada vez más relevante.

A partir de la década de 1930 se inició asimismo la integración progresiva de representantes latinoamericanos en los Congresos Internacionales de Arquitectura Moderna (CIAM), hecho que favoreció la institucionalización de estos intercambios. Sigfried Giedion desempeñó un papel central en este proceso mediante la publicación de artículos y la promoción de figuras latinoamericanas dentro de la red internacional del Movimiento

and local identity.

These experiences were further reinforced by the journeys of European architects and intellectuals invited to South America to deliver lectures, develop projects, or participate in cultural initiatives. Particularly noteworthy were Marcel Breuer—co-author, together with Carlos Coire and Eduardo Catalano, of the Parador Ariston project in Mar del Plata—and the Italian architect and art historian Alberto Sartoris. Sartoris travelled to Buenos Aires in 1932⁷, the same year in which Philip Johnson and Henry-Russell Hitchcock organised the exhibition *Modern Architecture: International Exhibition* at the Museum of Modern Art in New York, an event intended to define the principles of the so-called International Style. During his stay in Argentina, Sartoris delivered several lectures and published articles in specialised journals and newspapers. He later included Argentine and Mexican projects in the second edition of *Gli elementi dell'architettura funzionale* (1935), regarded as one of the earliest iconographic encyclopaedias of the international Modern Movement.

Alongside Le Corbusier and Sartoris, numerous European architects and intellectuals travelled to Latin America during the 1930s and 1940s, among them Werner Hegemann, Pietro Maria Bardi, Auguste Perret, and Richard Neutra; they were later followed by Bruno Zevi and Walter Gropius. These exchanges contributed to the consolidation of an international architectural debate in which Latin America gradually assumed an increasingly prominent position.

From the 1930s onward, Latin American representatives also began to participate progressively in the Congrès Internationaux d'Architecture Moderne (CIAM), a development that favoured the institutionalisation of these exchanges. Sigfried Giedion played a central role in this process through the publication of articles and the promotion of Latin American

⁷ En el mismo año en el cual Philip Johnson y Henry-Russell Hitchcock organizan en el MoMA la exposición "Modern Architecture: International Exhibition", tratando de definir los cánones del International Style.

⁷ In the same year in which Philip Johnson and Henry-Russell Hitchcock organized the exhibition "Modern Architecture: International Exhibition" at MoMA, trying to define the canons of International Style.

Moderno. Entre otras iniciativas, propuso al arquitecto Gregori Warchavchik como responsable del grupo CIAM para América del Sur.

Sin embargo, las dimensiones continentales y las diferencias culturales y políticas internas dificultaron la formación de una estructura unificada, dando lugar a la creación de distintos grupos nacionales. En Argentina, por ejemplo, Wladimiro Acosta promovió informalmente en 1935 la constitución de un grupo CIAM mediante un artículo publicado en la revista *Nuestra Arquitectura* (Ballent, 1995), donde defendía el trabajo colectivo como instrumento indispensable para afrontar los problemas contemporáneos de la arquitectura. A pesar de ello, el reconocimiento oficial del Grupo Argentino CIAM no se concretó hasta después de la participación de Jorge Ferrari Hardoy y Jorge Vivanco en el VI CIAM de Bridgewater, en 1947, formalizándose definitivamente el 15 de julio de 1949 (Ciarcia, 2018).

Posteriormente, una serie de exposiciones internacionales contribuyeron a visibilizar la producción arquitectónica latinoamericana dentro del debate global sobre la modernidad. En 1943 el Museum of Modern Art de Nueva York organizó la exposición *Brazil Builds: Architecture New and Old, 1652–1942*, comisariada por Philip Goodwin. Tanto la muestra como su catálogo desempeñaron un papel decisivo en la incorporación de la arquitectura brasileña al discurso internacional sobre el Movimiento Moderno y favorecieron la ruptura de ciertas fronteras culturales entre Europa y América Latina.

Más tarde, en 1955, el MoMA presentó la exposición *Latin American Architecture since 1945*, organizada por Arthur Drexler y Henry-Russell Hitchcock. La exposición propuso una lectura continental de la arquitectura latinoamericana, representando el territorio

figures within the international network of the Modern Movement. Among other initiatives, he proposed the architect Gregori Warchavchik as head of the CIAM group for South America.

Nevertheless, the continental scale of the region, together with its internal cultural and political differences, complicated the formation of a unified organisational structure, leading instead to the establishment of distinct national groups. In Argentina, for example, Wladimiro Acosta informally promoted the creation of a CIAM group in 1935 through an article published in the journal *Nuestra Arquitectura* (Ballent, 1995), in which he advocated collective work as an indispensable instrument for addressing the contemporary challenges of architecture. Despite these efforts, the official recognition of the Argentine CIAM Group did not occur until after the participation of Jorge Ferrari Hardoy and Jorge Vivanco in the sixth CIAM congress at Bridgewater in 1947, and was formally established only on 15 July 1949 (Ciarcia, 2018).

Subsequently, a series of international exhibitions contributed to making Latin American architectural production visible within the global debate on modernity. In 1943, the Museum of Modern Art in New York organised the exhibition *Brazil Builds: Architecture New and Old, 1652–1942*, curated by Philip Goodwin. Both the exhibition and its catalogue played a decisive role in incorporating Brazilian architecture into the international discourse of the Modern Movement and helped to break down certain cultural boundaries between Europe and Latin America.

Later, in 1955, MoMA presented the exhibition *Latin American Architecture since 1945*, organized by Arthur Drexler and Henry-Russell Hitchcock. The exhibition proposed a continental reading of Latin American architecture, representing the territory as a

⁷ Sert, J.L. (1940). Carta a Le Corbusier, Fondation Le Corbusier, Paris.

⁷ Sert, J.L. (1940). Letter to Le Corbusier, Fondation Le Corbusier, Paris.

como una unidad observable desde la perspectiva aérea característica de la era de la aviación moderna. Hitchcock expresó entonces su fascinación por América Latina y por una arquitectura que consideraba profundamente vinculada a “la era del avión”.

No obstante, aunque estas exposiciones desempeñaron un papel fundamental en la difusión internacional de la arquitectura latinoamericana, también contribuyeron a construir una imagen parcial de la modernidad regional. En muchos casos, los edificios fueron presentados como objetos formales autónomos, desvinculados de los contextos sociales, culturales y territoriales que les daban sentido.

Esta etapa de intercambios, desplazamientos y debates internacionales, que situó progresivamente a América Latina en el centro de nuevas narrativas de la modernidad—comenzó a agotarse hacia finales de la década de 1950. El regreso de Antoni Bonet a España, la muerte de Le Corbusier y los cambios en el escenario político y cultural internacional marcaron el cierre de una fase histórica caracterizada por la intensa circulación transatlántica de arquitectos, ideas y proyectos.

Sin embargo, los dibujos, cartas, fotografías y obras construidas conservados en archivos y colecciones documentales continúan dando testimonio de este complejo proceso de intercambio cultural y profesional entre ambas orillas del Atlántico.

unified whole observed from the aerial perspective characteristic of the age of modern aviation. Hitchcock expressed his fascination with Latin America and with an architecture he considered deeply connected to “the age of the airplane.” Nevertheless, although these exhibitions played a fundamental role in the international dissemination of Latin American architecture, they also contributed to constructing a partial image of regional modernity. In many cases, buildings were presented as autonomous formal objects, detached from the social, cultural, and territorial contexts that gave them meaning.

This phase of exchanges, displacements, and international debates—which progressively positioned Latin America at the center of new narratives of modernity—began to wane toward the end of the 1950s. Antoni Bonet’s return to Spain, the death of Le Corbusier, and changes in the international political and cultural landscape marked the close of a historical phase characterized by the intense transatlantic circulation of architects, ideas, and projects.

Nevertheless, the drawings, letters, photographs, and built works preserved in archives and documentary collections continue to bear witness to this complex process of cultural and professional exchange between the two shores of the Atlantic.

Conclusión. De global a local: una nueva forma de reinterpretar el patrimonio del Movimiento Moderno.

Conclusion. From the global to the local: a way to re-interpret the heritage of the Modern Movement.

En los años de entreguerras, en un contexto marcado por el auge de los nacionalismos, se produjo un incremento significativo de los flujos migratorios, entre los cuales la migración cultural desempeñó un papel especialmente relevante. Entre los arquitectos, ya fuera por motivos de exilio político (Del Cueto, 2014), trayectorias formativas, ejercicio profesional o encargos específicos, los eventos culturales y las exposiciones universales contribuyeron a la afirmación y consolidación de una condición compartida de modernidad.

Durante la difusión de las teorías y propuestas del Movimiento Moderno internacional, estas migraciones culturales favorecieron la emergencia de un diálogo entre los lenguajes formales internacionales y las condiciones locales, que caracterizan de manera diferenciada a los distintos países latinoamericanos. Un ejemplo paradigmático es el caso de Brasil, donde el arquitecto Oscar Niemeyer propuso una síntesis entre las tradiciones arquitectónicas barrocas y los principios del modernismo; o el caso de México, donde se produjo una relectura del patrimonio arquitectónico precolombino como referencia fundamental para el diseño moderno.

Este período marca el inicio de un debate intelectual más amplio entre quienes defendían la adhesión a los modelos clásicos de la arquitectura y quienes reivindicaban la modernidad (Gorelik, 2003) como una investigación estética y tecnológica y, en algunos

In the interwar years, amid the rise of nationalist regimes, there was a significant increase in migratory flows, among which cultural migration played a particularly important role. Among architects, whether driven by political exile (Del Cueto, 2014), educational trajectories, professional practice, or commissioned projects, cultural events and universal exhibitions contributed to the affirmation and consolidation of a shared condition of modernity.

During the dissemination of the theories and projects of the international Modern Movement, these cultural migrations fostered the emergence of a dialogue between international formal languages and local conditions, which distinctly characterize the various Latin American countries. A paradigmatic example is Brazil, where the architect Oscar Niemeyer proposed a synthesis between Baroque architectural traditions and modernist principles, or Mexico, where a renewed exploration of pre-Columbian architectural heritage emerged as a key reference for modern design.

This period marks the beginning of a broader intellectual debate between those who advocated adherence to classical architectural models and those who defended modernity (Gorelik, 2003) as an aesthetic and technological inquiry, and, in some cases, as a response to the needs of emerging social classes.

The testimony of these exchanges and interconnections is evident in the vast architectural and urban heritage resulting from the encounter

casos, como respuesta a las necesidades de las clases sociales emergentes.

El testimonio de estos intercambios e interconexiones se manifiesta en el vasto patrimonio arquitectónico y urbano resultante del encuentro entre la modernidad europea y latinoamericana. A través de la fusión de lenguajes formales y problemáticas socioculturales, este patrimonio contribuyó a la progresiva disolución de las fronteras que separaban ambas orillas del Atlántico.

Dicho patrimonio está conformado por correspondencia, documentos, planos y fotografías conservados en fondos de archivo, los cuales han constituido la base para las actividades de investigación y las futuras líneas de investigación.

between European and Latin American modernity. Through the fusion of formal characteristics and sociocultural issues, this heritage contributed to the progressive dismantling of the boundaries separating both sides of the Atlantic. This heritage is composed of correspondence, documents, drawings, and photographs preserved in archival collections, which have served as the basis for the research activities and future researches.

Bibliografia

Bibliography

Le Corbusier (1925). *L'Art décoratif d'aujourd'hui*. Paris: G. Crès.

Le Corbusier (1930). *Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme avec un prologue américain et un corollaire brésilien suivi d'une température parisienne et d'une atmosphère moscovite*. Paris: Les éditions G. Crés et Cie.

Giedion, S. (1931). L'architecture contemporaine dans les pays méridionaux, I. Midi de la France, Tunisie, Amérique du Sud. *Cahiers d'Art* 2. Paris, 105–109.

Sartoris, A. (19352). *Gli elementi dell'architettura funzionale. Sintesi panoramica dell'architettura moderna*. Milano: Hoepli.

Goodwin, P. (1943). *Brazil builds: architecture new and old, 1652-1942*. New York: The Museum of Modern Art.

Le Corbusier (1947). Plan director para Buenos Aires. *La Arquitectura de Hoy*, 4.

Russel Hitchcock, H. (1955). *Latin American Architecture since 1945*. New York: the Museum of Modern Art.

Baudelaire, C. (1962). *Le peintre de la vie moderne. Curiosités esthétiques: l'art romantique*. Paris: Ed. H. Lemaitre, 453.

Oliver, M.R. (1969). *Vida Cotidiana*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.

Tarsila, A. (1975). *Sua obra e seu tempo*. Sao Paulo: Perspectiva: Edusp.

Le Corbusier (1978). *Precisiones. Respecto a un estado actual de la arquitectura y urbanismo*. 9a ed., Barcelona: Editorial Poseidón, 219.

Berman, M. (1982). *All that is Solid Melts into the Air. The Experience of Modernity*. New York: Simon and Schuster.

Le Corbusier (1987). *Le Voyage d'Orient*. Marseille: Éditions Parenthèses.

Le Corbusier (1991). *Precisions on the Present State of Architecture and City Planning*. Cambridge: MIT Press.

Vázquez, M.E. (1991). *Victoria Ocampo*. Buenos Aires, Planeta.

Osborne, P. (1992). *Modernity is a qualitative, not a chronological, category*. New Left Review, CICII, 65–84.

- Ballent, A. (1995). *El diálogo de los antípodas: los CIAM y América Latina. Refundación de de lo moderno y nuevo internacionalismo en la posguerra*. Buenos Aires: Secretaría de Investigaciones en Ciencia y Técnica, Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, UBA.
- Gorelik, A. (1999). *O moderno em debate: cidade, modernidade, modernização, Wander Melo Miranda, Narrativas da modernidade*. Belo Horizonte: Autentica Editora.
- Gorelik, A. (2003). Ciudad, modernidad, modernización. *Universitas Humanística*, 56. Bogotá: Ponteficia Universidad Javeriana, 14.
- Giordani, J.P. (2004). Le Corbusier: territoire, paysage et plan urbain dans les exemples de Rio de Janeiro et d'Alger. *Le Corbusier et la nature*, 111-127. Paris: Éditions La Villette.
- Gutiérrez R. (2009). *Le Corbusier en el Río de La Plata*. Buenos Aires: CEDODAL.
- Teitelbaum, M.A. (2010). *The Stylemakers: minimalism and classic modernism 1915-1945*. London: Philip Wilson Publishers.
- B. Bachofen, B., Bernardi, B. (2011). *Rousseau, politique et esthétique. Sur la lettre à d'Alambert*, Lyon: Ens Edition.
- Del Cucto Ruiz-Funes, D. (2014). *Arquitectos españoles exiliados en México*. Ciudad de México: Bonilla Artigas Editores.
- Bader, V.S., Lepik, A. eds. (2014) *Lina Bo Bardi 100: Brazil's Alternative Path to Modernism*. Ostfildern: Hatje Cantz.
- Bergdoll, B., Comas, C.E., Liernur, J.F., Del Real, P. (2015). *Latin America in Construction: Architecture 1955-1980*. New York: Museum of Modern Art.
- Casal, S. M., Couturier, F., Quiroga, C. (2015). *Patrimonio arquitectónico del siglo XX en Buenos Aires: el legado Vilar*. Documento de Trabajo núm. 310. Buenos Aires: Universidad de Belgrano.
- Barsac, J. (2017). *Charlotte Perriand: Complete Works: 1955-1999*. Volume 3. University of Chicago Press.
- Lozanovska, M. (2017). Europe, Le Corbusier and the Balkans. *ABE Journal*[Online], 11.
- Ciarcià, F. (2018). Complejidades y contradicciones de un extenso intercambio epistolar. El largo proceso de formación del grupo CIAM argentino, in *EdA Esempi di Architettura*.
- Ciarcià, F. (2019). *Sulle orme di Le Corbusier. Gli esordi e la diffusione del Movimento Moderno in Argentina: dibattito, tutela e valorizzazione del patrimonio*, PhD dissertation. Torino: Politecnico di Torino.
- Ciarcià, F. (2022). *Le Corbusier e l'Argentina: Voyage d'Occident*. Roma: Aracne.

2

Menos era aburrido: León Dourge como ejemplo de las complejidades y contradicciones en la arquitectura argentina, 1920-1960.¹

Less Was a Bore: León Dourge as an Example of the Complexities and Contradictions of Argentine Architecture, 1920-1960¹

Fernando Luis Martínez NESPRAL

¹ Este texto es el resultado de una presentación en el ciclo de conferencias "ROUNDTRIP: From the Seine to the Rio de La Plata and vice-versa. Le Corbusier and the members of the Argentinean Modern Movement" disponible online en: <https://www.youtube.com/watch?v=i3eSKTxbXPo>

¹ This text is the result of a presentation in the lecture series "ROUNDTRIP: From the Seine to the Rio de La Plata and Vice-Versa. Le Corbusier and the Members of the Argentinean Modern Movement" available online at: <https://www.youtube.com/watch?v=i3eSKTxbXPo>

Redes versus ecos

Networks versus Echoes

Los estudios decoloniales cuentan con al menos medio siglo de trayectoria en las ciencias sociales, pero en la arquitectura su introducción es mucho más reciente. Aun así, numerosos colegas como Ruth Verde Zein en San Pablo o Fernando Luiz Lara en Austin llevan ya más de una década transitando este camino.

Desde esta posición decolonial se ha podido demostrar cómo la idea por la cual las corrientes de pensamiento en general y las arquitectónicas en particular se generaron en Europa de la mano de los “grandes maestros” para luego replicarse en otros continentes de la mano de discípulos o seguidores locales que se hacían eco de las propuestas de estos “adelantados” es una falacia construida a partir de la subalternización colonial.

Si, despojados de esta perspectiva, analizamos las obras, podremos ver cómo es falso que la arquitectura racionalista se haya impuesto en Europa en el período entreguerras, sino que hasta avanzada la década de 1930 existían otras variantes con plena vigencia como el art déco e incluso hasta finales de la Segunda Guerra, propuestas con rasgos academicistas siguieron presentes en el Viejo Continente.

El mismo análisis revela, a la inversa, que arquitectos latinoamericanos como O’Gorman, Prebisch o Vautier estaban decididamente volcados al funcionalismo desde los años 20.

Esta perspectiva decolonial de la historia arquitectónica tiende pues a desmitificar la idea de transmisión unidireccional desde unos pocos creadores europeos a una extensa pléyade de discípulos en todo el mundo para apuntar hacia el entendimiento de las diferentes propuestas arquitectónicas como una construcción

Decolonial studies have a trajectory of at least half a century within the social sciences, yet their introduction into architectural discourse is far more recent. Even so, numerous colleagues—such as Ruth Verde Zein in São Paulo or Fernando Luiz Lara in Austin—have been pursuing this path for more than a decade.

From this decolonial standpoint, it has been demonstrated that the idea according to which currents of thought in general, and architectural ones in particular, originated in Europe through the work of the “great masters” and were subsequently replicated on other continents by local disciples or followers who merely echoed the proposals of these “forerunners,” is a fallacy constructed through colonial subalternization.

If, stripped of this perspective, we analyze the works themselves, we can observe that it is false to claim that rationalist architecture imposed itself in Europe during the interwar period. On the contrary, well into the late 1930s other variants such as Art Deco remained fully valid, and even until the end of the Second World War proposals with academicist traits continued to be present on the Old Continent.

The same analysis reveals, conversely, that Latin American architects such as O’Gorman, Prebisch, or Vautier were already decisively committed to functionalism from the 1920s onward.

This decolonial perspective on architectural history thus tends to demystify the notion of a unidirectional transmission from a small number of European creators to an extensive array of disciples worldwide, instead pointing toward an understanding of architectural proposals as a collective construction. Architectural currents



Fig. 1. Fotografía del edificio de apartamentos de alquiler situado en la Avenida Alvear (hoy Avenida del Libertador) y Malabia, en Buenos Aires, diseñado por León Dourge, 1928 (Archivo Dourge, IAA-FADU-UBA).

Fig. 1. Photograph of the rental apartment building located at Avenida Alvear (now Avenida del Libertador) and Malabia, Buenos Aires, designed by León Dourge, 1928 (Dourge Archive, IAA-FADU-UBA).

² Esta es la principal motivación del grupo ex_MoMo|Exchanges of Modern Movement, dedicado a estudiar los intercambios multidireccionales en la arquitectura del denominado Movimiento Moderno.

² This is the main motivation of the ex_MoMo|Exchanges of Modern Movement group, dedicated to studying the multidirectional exchanges in the architecture of the so-called Modern Movement.

conjunta², entendiendo estas corrientes como movimientos globales donde desde todas partes simultáneamente se está construyendo pensamiento en un sistema multidireccional caracterizado por intercambios recíprocos entre los diversos polos.

Así entendido el problema, se construyen redes a escala global donde actores antes considerados secundarios pasan a desempeñar un papel central. En este sentido, América cobra un rol fundamental en la postulación de una nueva arquitectura moderna.

La América anglosajona a través de la canonización global de los maestros europeos en las exposiciones del MoMA y el espacio que brindaron para que los exiliados como Mies o Sert desarrollaran nuevas formas en contacto con una sociedad muy distinta a la europea. Pero también Latinoamérica, que aportará pasos decisivos a la modernidad a través de las tempranas propuestas de O’Gorman o Niemeyer, quienes, a raíz de su conexión con movimientos políticos locales, lograron materializar en sus países proyectos que fuera de la región hubieran sido imposibles. En este sentido, el personaje que utilizaremos como ejemplo, León Dourge, estaba proyectando ya en 1928 el edificio de renta de líneas racionalistas en Avenida Alvear (hoy del Libertador) y Malabia para la familia Duhau, mientras que para los mismos comitentes realizara también con una estética modernista otros dos edificios de departamentos destinados a renta, el de la calle Urquiza 41 en 1930 y el complejo “Maison Solaire” en la calle México 1050 concretado en 1932.

Así podemos ver cómo el primero de los casos es contemporáneo a la Villa Savoye y la casa Tugendhat y todos ellos anteriores a la difusión global de ambas obras en la exposición “Modern Architecture” de 1932 en el MoMA.

La simple datación de las obras de Dourge pone de manifiesto hasta qué punto no hay

are thereby conceived as global movements in which thought is simultaneously produced from multiple locations, within a multidirectional system characterized by reciprocal exchanges² among different poles.

Understood in this way, the problem gives rise to global-scale networks in which actors previously considered secondary assume a central role. In this sense, the Americas take on a fundamental position in the formulation of a new modern architecture.

Anglo-American culture played a role through the global canonization of European masters in MoMA exhibitions and by providing a space in which exiles such as Mies or Sert could develop new forms in contact with a society very different from the European one. Latin America, however, also made decisive contributions to modernity through the early proposals of O’Gorman or Niemeyer, who, through their connection with local political movements, were able to materialize projects in their countries that would have been impossible elsewhere.

In this context, the figure we use as an example, León Dourge, was already designing in 1928 a rationalist-lined rental building at the corner of Avenida Alvear (today Avenida del Libertador) and Malabia for the Duhau family. For the same clients, he also produced two other rental apartment buildings with a modernist aesthetic: one at Urquiza 41 in 1930 and the “Maison Solaire” complex at México 1050, completed in 1932.

Thus, we can see that the first of these cases is contemporary with the Villa Savoye and the Tugendhat House, and that all precedes the global dissemination of those works in MoMA’s 1932 exhibition Modern Architecture.

The simple dating of Dourge’s works reveals the extent to which there are no grounds for understanding Argentine architecture in particular, and Latin American architecture

fundamentos para entender la arquitectura argentina en particular y latinoamericana en general como “ecos” o “secuelas” locales de supuestos paradigmas que recién por entonces estaban viendo la luz. Por ello, obras de este tipo adquieren un nuevo valor entendidas desde su posición de paridad, como contribución sudamericana a una construcción global que efectivamente se estaba desarrollando paralelamente en los cinco continentes en torno a la década de 1920.

Continuando con el análisis del caso argentino, la obra de Dourge demuestra cómo no tiene sentido pensar que la estética modernista arribó a esta tierra con el viaje de Le Corbusier, pues obras con lineamientos afines se estaban desarrollando aquí ya antes de la llegada del suizo-francés.

Tampoco es cierto que el racionalismo haya sido especialmente hecho propio por los jóvenes, pues el Dourge que proyecta el edificio de Avenida del Libertador y Malabia para 1929 era un arquitecto ya maduro de 39 años (había nacido en 1890 y por lo tanto contemporáneo al propio Le Corbusier) que llevaba ya décadas en el país, mientras que algunos de los “jóvenes”, como el caso de Amancio Williams, nacido en 1913, diseñaba, incluso seis años más tarde (1935), la primera casa de su padre en Mar del Plata en estilo acabadamente pintoresquista.

Todo lo expuesto pone de manifiesto cómo el panorama era mucho más complejo que la simple idea de un racionalismo de los grandes maestros europeos apropiado por los jóvenes locales que depone a un academicismo representado por los mayores.

more generally, as mere “echoes” or local aftereffects of supposed paradigms that were only just emerging at that time. For this reason, works of this kind acquire new value when understood from a position of parity—as South American contributions to a global construction that was in fact developing simultaneously across all five continents around the 1920s.

Continuing with the Argentine case, Dourge’s work demonstrates that it makes little sense to think that modernist aesthetics arrived in this land with Le Corbusier’s visit, since works with similar guidelines were already being produced locally prior to the Swiss-French architect’s arrival.

Nor is it true that rationalism was especially embraced by the young, for the Dourge who designed the building at Avenida del Libertador and Malabia in 1929 was already a mature architect of 39 years of age (born in 1890 and thus a contemporary of Le Corbusier), who had been in the country for decades. Meanwhile, some of the so-called “young” architects—such as Amancio Williams, born in 1913—were still designing, even six years later (1935), their first works in an overtly picturesque style.

All of this demonstrates that the panorama was far more complex than the simplistic notion of a rationalism produced by European masters, adopted by young local architects, and displacing an academicism represented by older generations.

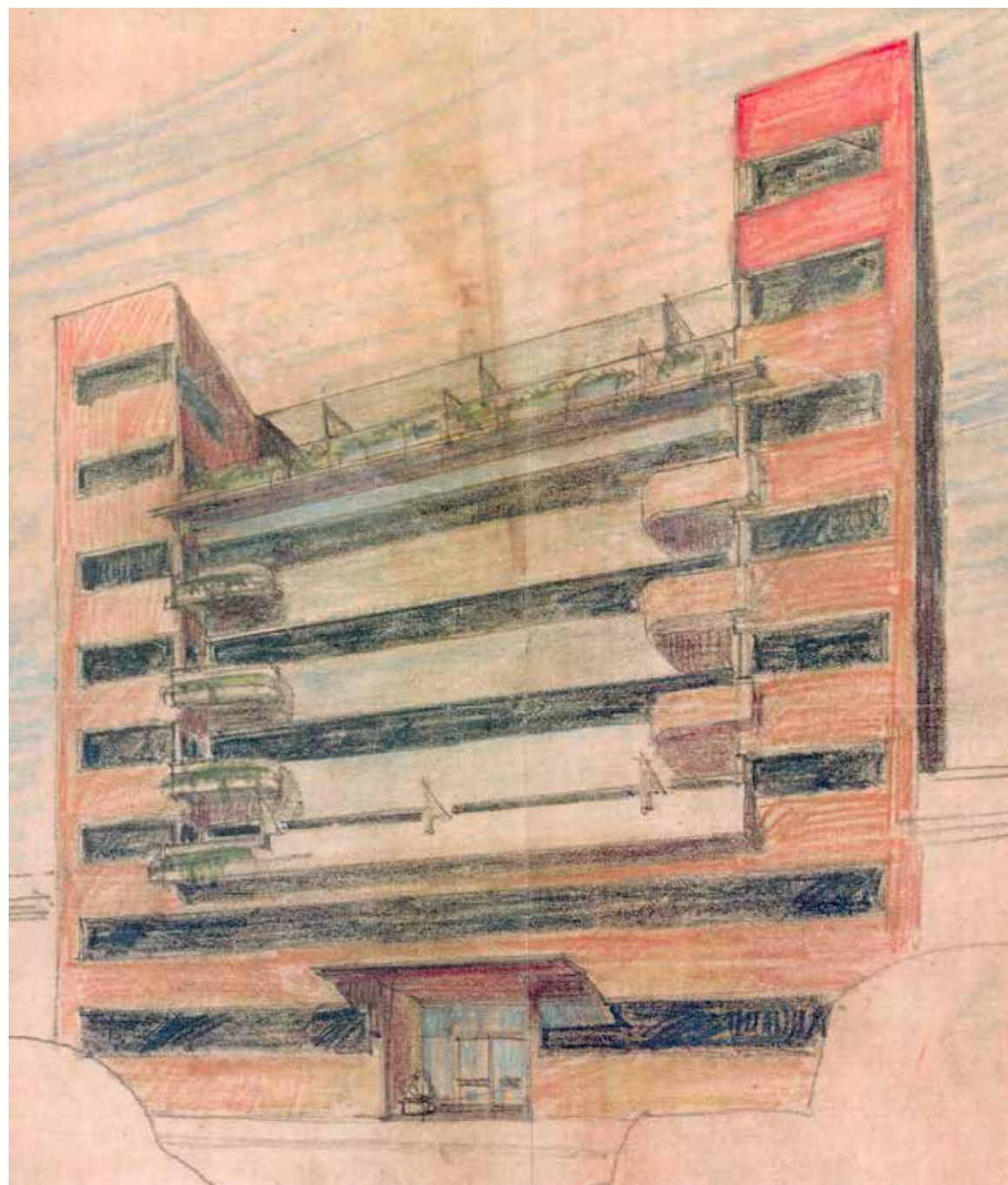


Fig. 2. Plano del proyecto del edificio de apartamentos de alquiler situado en la calle Urquiza 41, Buenos Aires, diseñado por León Dourge, 1930 (Archivo Dourge, IAA-FADU-UBA).

Fig.2. Project drawing of the rental apartment building located at Urquiza Street 41, Buenos Aires, designed by León Dourge, 1930 (Dourge Archive, IAA-FADU-UBA).

El racionalismo como estilo

Rationalism as a Style

Mi maestro, Rafael Iglesia, explicaba sabiamente las diferencias entre tres procesos paralelos pero independientes que erróneamente se suelen interpretar como sinónimos o como facetas independientes que necesariamente van de la mano. Nos referimos a lo que Iglesia definía como la tríada de: “modernización”, “modernidad” y “modernismo”.³

Según esta explicación, se entiende por “modernización” arquitectónica la incorporación de elementos técnicos y de confort sin que ello implique transformaciones estéticas, sino que, por el contrario, los artilugios de la tecnología pueden “enmascararse” bajo una apariencia totalmente diferente.

Esta independencia entre la dimensión técnico-estructural y la apariencia de los edificios que, con diferentes matices puede observarse a lo largo de toda la historia de la arquitectura, había alcanzado una notoria magnitud a partir del siglo XIX con la llamada “arquitectura de la ingeniería” y continuó desarrollándose con total soltura en las arquitecturas academicista, eclectista, pintoresquista y en la que, muchas décadas más tarde, se dio en llamar “neocolonial”.

De esta forma, podemos afirmar que, en el período que nos ocupa, existía un amplio consenso en cuanto a las virtudes de la modernización de la arquitectura en lo referente a las ventajas tecnológicas y de confort juntamente con una antigua tradición acerca de que su aplicación no implicaba en absoluto la necesidad de transformaciones estéticas.

Esta línea de pensamiento se encontraba especialmente vigente entre los arquitectos de Argentina, un país que, por sus procesos históricos, vivió un singular crecimiento hacia

My mentor, Rafael Iglesia, wisely explained the differences among three parallel yet independent processes that are often mistakenly interpreted as synonyms or as necessarily intertwined facets. He referred to what he defined as the triad of “modernization,” “modernity,” and “modernism.”³

According to this explanation, architectural “modernization” consists in the incorporation of technical and comfort-related elements without implying aesthetic transformations; on the contrary, technological devices can be “masked” beneath an entirely different appearance.

This independence between the technical-structural dimension and the outward appearance of buildings—observable, with varying nuances, throughout architectural history—reached notable proportions from the nineteenth century onward with the so-called “architecture of engineering,” and continued to develop freely within academicist, eclectic, picturesque, and, decades later, so-called “neo-colonial” architectures.

Thus, in the period under discussion, there was broad consensus regarding the virtues of architectural modernization in terms of technological and comfort-related advantages, alongside a long-standing tradition that its application did not at all require aesthetic transformations.

This line of thought was especially prevalent among Argentine architects, in a country that, due to its historical processes, experienced remarkable growth in the late nineteenth and early twentieth centuries, leading to a significant and highly developed academicist architecture contemporary with that expansion.

³ Rafael Eliseo José Iglesia es un destacado historiador de la arquitectura argentino, nacido en 1930. Es el fundador de la Maestría en Historia y Crítica de la Arquitectura, el Diseño y el Urbanismo, en la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, Universidad de Buenos Aires.

³ Rafael Eliseo José Iglesia is a distinguished Argentine architectural historian, born in 1930. He is the founder of the Master's Program in History and Criticism of Architecture, Design and Urbanism at the Faculty of Architecture, Design and Urbanism, University of Buenos Aires.

finis del siglo XIX y comienzos del XX, lo que implicó un significativo y muy destacado desarrollo de las arquitecturas academicistas, contemporáneas a dicho período de crecimiento. Pero paralelamente, existieron arquitectos a lo ancho del mundo como Alberto Prebisch o Vladimiro Acosta que pugnaban por lo que Iglesia definía como “modernidad”, es decir, una postura por la cual las innovaciones tecnológicas precedentemente mencionadas requerían la incorporación de una también nueva estética acorde, y además una serie de transformaciones en la dimensión compositiva que también se hicieran eco de esos tiempos que veían signados por la técnica. Por otra parte, los defensores de esta “modernidad” proponían entenderla como un fenómeno integral que no solamente generara un cambio en el diseño arquitectónico sino, y fundamentalmente, representara una transformación de la ciudad y el territorio y a través de ellos el declarado objetivo último implicaba una voluntad renovadora de la sociedad con mayor acceso a espacios que brindaran una mejor calidad de vida para la mayoría de la población.

Esto último tuvo en Europa una dimensión mucho más declamativa pues los principales representantes europeos de esta corriente como Le Corbusier o Mies van der Rohe hicieron sus obras emblemáticas para millonarios excéntricos o artistas involucrados en la misma corriente. Por el contrario, en América algunos arquitectos como los ya mencionados O’Gorman o Niemeyer de la mano de movimientos políticos sí tuvieron espacio para plasmar esta dimensión social de la modernidad.

Por último, Iglesia mencionaba una tercera opción, lo que él denominaba “modernismo” en la cual las formas de la “modernidad” eran tomadas como una variante estilística más, dentro del amplio repertorio estético del eclecticismo y pintoresquismo. Desde esta tercera posición,

At the same time, however, architects throughout the world—such as Alberto Prebisch or Vladimiro Acosta—advocated what Iglesia termed “modernity”: a position holding that technological innovations required the incorporation of a new, corresponding aesthetic, as well as transformations in the compositional dimension that would likewise reflect a time defined by technology.

Moreover, proponents of this “modernity” understood it as an integral phenomenon that would not only transform architectural design but, fundamentally, reshape the city and the territory. Through these transformations, the ultimate declared objective was a renewal of society, granting broader access to spaces that could provide a better quality of life for the majority of the population.

In Europe, this dimension was far more rhetorical, since leading figures such as Le Corbusier or Mies van der Rohe produced their emblematic works for eccentric millionaires or artists aligned with the same current. In the Americas, by contrast, architects such as O’Gorman or Niemeyer, supported by political movements, found opportunities to materialize this social dimension of modernity.

Finally, Iglesia identified a third option, which he termed “modernism,” in which the forms of “modernity” were adopted as merely another stylistic variant within the broad aesthetic repertoire of eclecticism and picturesque architecture.

From this third position, the political will to transform society through architecture and the city was absent. Even when floor-plan compositions adopted asymmetry and fragmented volumes, they did so based on the well-established criteria of picturesque design. For these reasons, followers of this “modernist” current adopted rationalist aesthetics from an ideological stance essentially opposed to the

la voluntad política de transformar la sociedad a través de la arquitectura y la ciudad estaba ausente, e incluso la composición de las plantas, si bien se amoldaba a esquemas asimétricos y volúmenes quebrados, lo hacía en base a los ya bien conocidos criterios del pintoresquismo.

Por todo ello, los seguidores de esta corriente “modernista” hacían una adopción de la estética racionalista desde una postura ideológica esencialmente opuesta a los objetivos de la modernidad, simplemente como un estilo más en la paleta del eclecticismo.

Ahora bien, ¿cuál era el criterio para determinar si este nuevo estilo racionalista era el ideal para una obra? Básicamente los mismos que se venían utilizando, es decir, en primer término, la preferencia del comitente, y luego la lógica eclecticista por la cual cada estilo era especialmente apropiado para ciertos usos que se asociaban al destino del edificio, como las iglesias neogóticas por la asociación Edad Media-religión.

En este contexto, el nuevo estilo racionalista, o mejor dicho “modernista” siguiendo el criterio de Iglesia resultaba óptimo para los nuevos programas como fábricas, aeropuertos, terminales marítimas o los edificios de renta que los ricos hacían como inversión.

Y aquí viene nuevamente el ejemplo de Dourge, pues sus obras de estética moderna ya mencionadas están limitadas a los edificios de rentas con departamentos de alquiler para sectores medios.

Estamos convencidos de que esta posición “modernista” que Dourge ejemplifica a las claras, tuvo una presencia mucho más significativa en la historia arquitectónica del siglo XX en referencia a la que la historiografía le ha asignado. Es más, postulamos que era la imperante en la matrícula argentina hasta pasada la primera mitad del siglo XX.

objectives of modernity, simply as another style within the eclectic palette.

What, then, was the criterion for determining whether this new rationalist style was appropriate for a given work? Essentially the same criteria long in use: first, the preference of the client, and second, the eclectic logic by which each style was deemed particularly suitable for certain uses associated with a building’s function.

Within this context, the new rationalist—or rather “modernist,” following Iglesia’s terminology—style proved optimal for new programs such as factories, airports, maritime terminals, or rental buildings developed by wealthy investors.

Here, once again, Dourge serves as a clear example, since his works with modern aesthetics are limited to rental buildings with apartments intended for the middle classes.

We are convinced that this “modernist” position, so clearly exemplified by Dourge, had a far more significant presence in twentieth-century architectural history than historiography has acknowledged. Indeed, we argue that it was the dominant position within the Argentine profession until well past the first half of the twentieth century.

León Dourge y la subversión de las fechas

León Dourge and the Subversion of Dates

⁴ Se puede observar en mapa de Fernando Lara en el reciente artículo “El otro del otro: cómo las historias canónicas de la arquitectura borraron las Américas” disponible en <http://www.iaa.fadu.uba.ar/ojs/index.php/anales/article/view/373>.

⁵ “Um recurso capaz de estabelecer o que é o cânon, ou pelo menos, o que ele contém, é a documentação sistemática de todos os “exemplos” canônicos que tenham sido repetidamente incluídos em toda as fontes escritas disponíveis. Isso pode ser feito simplesmente registrando todos os edifícios mencionados, suas datas de projeto/construção, seus locais e programas, seus autores, com que frequência eles aparecem, em que parte da cronologia e periodização adotada por cada texto os edifícios e seus autores são considerados, etc.” Verde, R. (2020) O Vazio significativo do canon. En: Revista Virus, Nro 20, Julio de 2020.

Disponible en: <http://www.nomads.usp.br/virus/virus20/?sec=4&item=1&lang=pt>

⁴ This can be observed in the map by Fernando Lara published in the recent article “El otro del otro: cómo las historias canónicas de la arquitectura borraron las Américas,” available at: <http://www.iaa.fadu.uba.ar/ojs/index.php/anales/article/view/373>.

⁵ “Um recurso capaz de estabelecer o que é o cânon, ou pelo menos, o que ele contém, é a documentação sistemática de todos os “exemplos” canônicos que tenham sido repetidamente incluídos em toda as fontes escritas disponíveis. Isso pode ser feito simplesmente registrando todos os edifícios mencionados, suas datas de projeto/construção, seus locais e programas, seus autores, com que frequência eles aparecem, em que parte da cronologia e periodização adotada por cada texto os edifícios e seus autores são considerados, etc.” Verde, R. (2020) O Vazio significativo do canon. In: Revista Virus, Nro 20, Julio de 2020.

Available in: <http://www.nomads.usp.br/virus/virus20/?sec=4&item=1&lang=pt>

Operaciones sencillas, realizadas sistemáticamente, sobre un corpus determinado pueden brindar conclusiones reveladoras que subvierten, desde la inobjetabilidad de los hechos, ideas consuetudinariamente establecidas.

En este sentido, Fernando Luiz Lara, simplemente marcando en un mapamundi un punto para cada obra mencionada en las historias “universales” de la arquitectura moderna, demostró que estas historias, lejos de representar el universo como sus títulos declaman, ni siquiera representan a nuestro planeta, pues casi la totalidad están ubicadas en Europa y la costa atlántica de los Estados Unidos⁴.

Continuando con este criterio, Ruth Verde Zein propuso que, simplemente indicando la fecha en la que fueron proyectadas obras emblemáticas de arquitectura en los cinco continentes, podremos ver cómo los roles de supuestos “pioneros” y “seguidores”, muchas veces se invierten⁵.

En nuestra investigación sobre Dourge, basada en el archivo que su familia donó al Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas de la FADU/UBA, pudimos observar cómo la simple datación de la obra de Dourge resulta profundamente reveladora de un panorama mucho más complejo y contradictorio que el que la historiografía de la arquitectura argentina ha construido para la primera mitad del siglo XX.

Dourge, como dijimos, había nacido en Francia en 1890 y se radica definitivamente en Argentina a partir de 1914. En los primeros años trabajó como dibujante en un estudio cinematográfico y luego en el estudio de Alejandro Bustillo. Recién en la década de 1920 comienza su labor profesional independiente y la mayor parte de

Simple operations, systematically applied to a defined corpus, can yield revealing conclusions that subvert, through the incontestability of facts, long-established ideas.

In this sense, Fernando Luiz Lara demonstrated—simply by marking on a world map a point for each work cited in so-called “universal” histories of modern architecture—that these histories, far from representing the world as their titles proclaim, do not even represent the planet, since almost all the works are located in Europe and along the Atlantic coast of the United States⁴.

Continuing this line of reasoning, Ruth Verde Zein proposed that by merely indicating the dates on which emblematic architectural works were designed across all five continents, one can observe how the roles of supposed “pioneers” and “followers” are often reversed.⁵

In our research on Dourge—based on the archive donated by his family to the Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas of FADU-UBA—we observed that the simple dating of his works reveals a panorama far more complex and contradictory than that constructed by Argentine architectural historiography for the first half of the twentieth century.

As noted, Dourge was born in France in 1890 and settled permanently in Argentina in 1914. In his early years, he worked as a draftsman in a film studio and later in the office of Alejandro Bustillo. Only in the 1920s did he begin independent professional practice, with most of his work produced between 1920 and 1950.⁶

Two groups of works can be distinguished in his career: those developed in Córdoba—where his French professional credentials were recognized, allowing him to practice

sus obras se incluyen en el período 1920-1950⁶. A lo largo de su carrera pueden distinguirse dos grupos de obras: Las que desarrollara en Córdoba, provincia que le reconociera su formación profesional el Francia por lo cual podía tener un desempeño verdaderamente independiente y las que proyectara en diferentes lugares para la familia Duhau, una de las más acaudaladas en el Buenos Aires de entonces.

En cuanto a los estilos utilizados en sus obras, existe una amplia gama de todas las opciones vigentes en su tiempo e incluye desde el academicismo al racionalismo, pasando por una variedad de pintoresquismos, especialmente el hispano-andaluz y el normando.

Ahora bien, la simple datación de su obra demuestra que no existe una secuencialidad por la cual se parte del academicismo en el que se había formado para llegar al racionalismo, sino que claramente Dourge desarrolla formas racionalistas muy tempranamente y mientras que el academicismo y el pintoresquismo lo acompañan paralelamente hasta el final de su carrera. Por el contrario, la selección de los estilos en Dourge se basa en las lógicas eclecticas antes mencionadas, y así él propone el hispano-andaluz para las casas de verano en las Sierras de Córdoba, cuyo paisaje asoció al de Andalucía, sin influir la fecha de su construcción pues las hay a lo largo de toda la década de 1920, en paralelo a los edificios de renta racionalistas.

Pero, a la vez, el imponente academicismo se reserva para los grandes palacios de la familia Duhau, mientras que el normando se destina para las casas en la playa y el racionalismo para los edificios de renta destinados a la clase media. De este modo, entre 1928 y 1932 proyectó los tres edificios de renta de estética racionalista para los Duahu y recién más tarde, entre 1934 y 1936 diseñó en estilo academicista el palacio urbano y la residencia suburbana de la misma familia.

independently—and those designed in various locations for the Duhau family, one of the wealthiest families in Buenos Aires at the time.

Stylistically, his work spans a wide range of contemporary options, from academicism to rationalism, including various picturesque modes, particularly Hispano-Andalusian and Norman.

The dating of his work demonstrates that there is no sequential progression from academicism toward rationalism. On the contrary, Dourge developed rationalist forms very early, while academicism and picturesque approaches accompanied him in parallel until the end of his career.

Style selection in Dourge's work follows the eclectic logic described above: Hispano-Andalusian forms were proposed for summer houses in the Córdoba hills, whose landscape he associated with Andalusia, regardless of date; academicism was reserved for the grand palaces of the Duhau family; Norman style for beach houses; and rationalism for rental buildings aimed at the middle class.

Thus, between 1928 and 1932 he designed three rationalist rental buildings for the Duhau family, while only later, between 1934 and 1936, did he design their urban palace and suburban residence in an academicist style. Even later still, in 1948, he designed a Norman-style beach house in Punta del Este.

For Dourge, rationalism was not the most "modern" variant per se; rather, due to its purified and therefore more austere lines, it was the most appropriate for middle-class apartment buildings, while the luxury and ornamental richness of academicism suited the palaces of elite landlords, and picturesque styles provided a playful dimension for vacation residences.

There was no path from an academicist past to a rationalist future; instead, both coexisted within an eclectic logic in which each was valid



Fig. 3. Plano del proyecto del Palacio Duhau, en Buenos Aires, diseñado por León Dourge, 1934 (Archivo Dourge, IAA-FADU-UBA).

Fig.3. Project drawing of the Duhau Palace, Buenos Aires, designed by León Dourge, 1934 (Dourge Archive, IAA-FADU-UBA).

⁶ Existe una completa reseña biográfica en: Hendlin, C. (2006) León Paul Dourge, un recorrido por su vida y sus obras. En: AAVV (2006) León Dourge, obras y proyectos, Buenos Aires, IAA.

⁶ Acomprehensive biographical account can be found in: Hendlin, C. (2006). León Paul Dourge, un recorrido por su vida y sus obras. In: AAVV (2006), León Dourge, obras y proyectos, Buenos Aires, IAA.

E incluso mucho más adelante, ya casi entre sus últimas obras, en 1948 proyecta una casa de playa en Punta del Este en estilo normando.

Vemos como entonces el racionalismo para Dourge no era en si la variante más “moderna” sino que, por sus líneas depuradas y por ende más austeras era la más apropiada para los edificios de departamentos que alquilaban los sectores medios, mientras que el lujo y la carga ornamental del academicismo era ideal para los palacios de los “landlords” y los pintoresquismos aportaban una dimensión lúdica en las residencias veraniegas ya fueran estas serranas o de playa.

No hay un camino del pasado academicista al futuro racionalista, sino que en el mismo presente coexisten bajo una lógica eclecticista en la cual ambos son válidos, dependiendo del destino, presupuesto y ubicación de los edificios.

depending on the building's function, budget, and location.

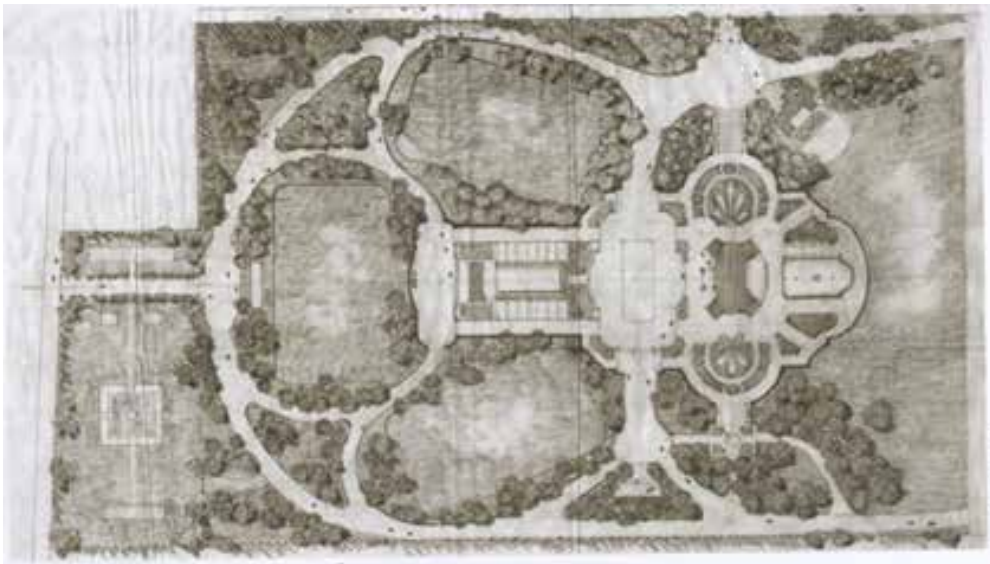




Fig. 5. Plano del proyecto de la casa de verano en Punta del Este, Uruguay, diseñada por León Dourge, 1948 (Archivo Dourge, IAA-FADU-UBA).

Fig.5. Project drawing of the summer house, Punta del Este, Uruguay, designed by León Dourge, 1948 (Dourge Archive, IAA-FADU-UBA).

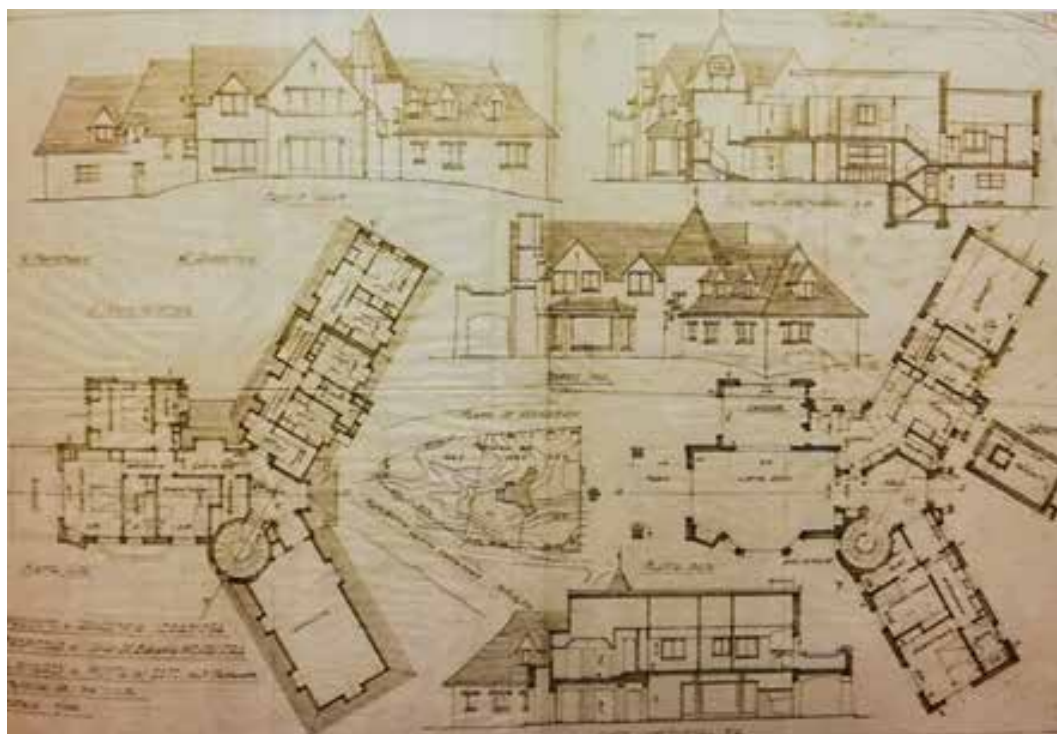


Fig. 6. Fotografía de la casa «Toledo», en Cruz Chica, La Cumbre, provincia de Córdoba, diseñada por León Dourge, 1925-1930 (Archivo Dourge, IAA-FADU-UBA).Fig.6. Photograph of the "Toledo" house, Cruz Chica, La Cumbre, Province of Córdoba, designed by León Dourge, 1925-1930 (Dourge Archive, IAA-FADU-UBA).

Conclusión: Los estrechos límites de la modernidad arquitectónica en Argentina

Conclusion: The Narrow Limits of Architectural Modernity in Argentina

⁷ A estos efectos puede verse el reciente artículo: Amado Silvero, F. (2021) *La estética mediante el peronismo y el antiperonismo. Una aproximación a la obra de la Fundación Eva Perón (1948-1952)* disponible en: <http://www.iaa.fadu.uba.ar/ojs/index.php/anales/article/view/382>

⁸ “En el campo de la disciplina puede decirse que en torno de 1960 había concluido el período de su aceptación plena de la modernidad, lo que en términos de normativas significaba un generalizado reconocimiento de la liquidación de los fundamentos, las instituciones y las formas heredadas de la tradición... Puede decirse entonces que el conglomerado de comportamientos, discursos, mitos, fórmulas y formas que venimos identificando como la “arquitectura moderna” alcanzó con el comienzo de la séptima década del siglo el constantiniano, pleno, reconocimiento y adopción por parte del *Imperium*, del Estado.” Liernur, J. F. (2008) *Arquitectura en la Argentina del siglo XX. La construcción de la modernidad*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes. (p. 296).

⁹ La arquitectura moderna fue en sus comienzos un intento de imaginar un mundo mecánico, esquemático y esquematizable; ese intento debe ser aprovechado para superarlo en la proporción de un mundo de intrincadas relaciones, en el que habita un hombre que para alcanzar la plenitud de su condición humana debe habitar viviendas que reconozcan y posibiliten su pluridimensionalidad.” Iglesia, R. (1965) *La reacción antirracionalista en Argentina*. En *Zodiac*, Nro 14, Milan (p. 161)

⁷ For further information, please see the recent article: Amado Silvero, F. (2021). *La estética mediante el peronismo y el antiperonismo. Una aproximación a la obra de la Fundación Eva Perón (1948-1952)*, <http://www.iaa.fadu.uba.ar/ojs/index.php/anales/article/view/382>

⁸ “In the field of architecture, it can be said that by around 1960 the period of its full acceptance of modernity had come to an end; in terms of norms, this meant a widespread recognition of the dismantling of the foundations, institutions and forms inherited from tradition... It can therefore be said that the conglomeration of behaviours, discourses, myths, formulas and forms that we have come to identify as ‘modern architecture’ achieved, by the start of the seventh decade of the century, full, Constantinian recognition and adoption by the *Imperium*, by the State.” Liernur, J. F. (2008) *Arquitectura en la Argentina del siglo XX. La construcción de la modernidad*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes. (p. 296)

⁹ “Modern architecture began as an attempt to imagine a mechanical, schematic and schematisable world; this attempt must be harnessed in order to transcend it and create a world of intricate relationships, inhabited by people who, to achieve the fullness of their human condition, must live in homes that recognise and facilitate their multidimensionality.” Iglesia, R. (1965) *La reacción antirracionalista en Argentina*. En *Zodiac*, Nro 14, Milan (p. 161).

El escenario que acabamos de desarrollar a través del caso de Dourge estuvo, al igual que su obra, vigente en Argentina hasta avanzada la década de 1950. Un excelente ejemplo es la arquitectura realizada durante las presidencias de Juan Domingo Perón, que entre 1946 y 1955 hizo uso indistinto de formas racionalistas, californianas e incluso con una monumentalidad muy cercana al academicismo como la sede de la Fundación Eva Perón (hoy Facultad de Ingeniería de la UBA)⁷. Esto nos lleva a la posición que postulaba Francisco Liernur cuando afirmó que la arquitectura moderna se impuso plenamente en Argentina recién para la década de 1960.⁸ Ahora bien, ya antes de esto, desde 1954 Caveri, Ellis y los arquitectos que luego se conocerían como “casablanquistas” estaban proponiendo una revisión crítica de la arquitectura racionalista, en una suerte de posmodernismo “avant la lettre” que cuestionaba al movimiento moderno y pugnaba por una recuperación de formas tradicionales más de una década antes de la publicación de “Complejidad y contradicción en la arquitectura contemporánea” de Venturi.⁹ Esto pone en crisis los límites de la modernidad arquitectónica como propuesta integral en Argentina, pues recién logró consolidarse cuando ya comenzaba su indefectible ocaso. Por el contrario, sí hubo un modernismo muy temprano y difundido, pero entendido como una variante más de los estilos de un eclecticismo que se mantuvo vigente mucho más tiempo que el que la crítica le asigna. Los archivos, las obras y sus fechas, demuestran que en la Argentina entre 1920 y 1960 hubo una activa modernización y una ecléctica actitud modernista, pero la modernidad como propuesta integral fue fuertemente resistida y muy tardíamente aceptada por lo que nos permitimos afirmar hoy que ya para los arquitectos argentinos de entonces, menos era aburrido.

The scenario outlined through Dourge’s case remained in effect in Argentina until well into the 1950s. A clear example is the architecture produced during the presidencies of Juan Domingo Perón (1946–1955), which employed rationalist, Californian, and even academicist monumental forms, as seen in the headquarters of the Eva Perón Foundation (today the Faculty of Engineering of the University of Buenos Aires).⁷ This supports Francisco Liernur’s assertion that modern architecture was fully established in Argentina only by the 1960s.⁸

Yet even before this, from 1954 onward, Caveri, Ellis, and the architects later known as the “Casablanquistas” proposed a critical revision of rationalist architecture—an avant la lettre postmodernism that questioned the modern movement and advocated a return to traditional forms more than a decade before Venturi’s *Complexity and Contradiction in Architecture*.⁹

This calls into question the limits of architectural modernity as an integral proposal in Argentina, for it consolidated only as its inevitable decline was already beginning. By contrast, an early and widespread modernism did exist, but it functioned as just another stylistic option within an eclectic framework that remained valid far longer than criticism has acknowledged.

Archives, works, and their dates demonstrate that between 1920 and 1960 Argentina experienced active modernization and an eclectic modernist attitude, while modernity as an integral proposal was strongly resisted and very belatedly accepted—allowing us to assert that, for Argentine architects of the time, less was a bore.

Bibliografía

Bibliography

AAVV (2000). *De alumnos y arquitectos: una historia de la enseñanza de arquitectura a través de sus protagonistas, 1930–2000*. Buenos Aires: FADU/UBA.

Amado Silvero, F. (2021). La estética mediante el peronismo y el antiperonismo. Una aproximación a la obra de la Fundación Eva Perón (1948–1952). *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas “Mario J. Buschiazzo”*. <http://www.iaa.fadu.uba.ar/ojs/index.php/anales/article/view/382>

Hendlin, C. (2006). León Paul Dourge, un recorrido por su vida y sus obras. In AAVV (2006). *León Dourge, obras y proyectos*. Buenos Aires: IAA.

Iglesia, R. (1965). La reacción antirracionalista en Argentina. *Zodiac*, 14. Milano.

Lara, F. L. (2023). El otro del otro: cómo las historias canónicas de la arquitectura borraron las Américas. *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas “Mario J. Buschiazzo”*, 51(1). <https://www.iaa.fadu.uba.ar/ojs/index.php/anales/article/view/63>

Liernur, J. F. (2008). *Arquitectura en la Argentina del siglo XX. La construcción de la modernidad*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.

Verde, R. (2020). O vazio significativo do canon. *Revista Virus*, 20.

3

Victoria Ocampo y la construcción de la modernidad arquitectónica en Argentina: entre experimentación proyectual y confrontación ideológica

Victoria Ocampo and the Construction of Architectural Modernity in Argentina: between Architectural Experimentation and Ideological Confrontation

Federica CIARCIA'

La incorporación de la arquitectura moderna en Argentina ha sido frecuentemente narrada como el resultado de la llegada de arquitectos europeos, de la difusión doctrinaria de la modernidad o de la profesionalización de nuevas generaciones formadas en los debates internacionales de entreguerras (Liernur, 2001; Gorelik, 1998). Sin embargo, esta interpretación resulta insuficiente si no se consideran las mediaciones culturales e intelectuales que hicieron posible la recepción local de esas ideas, así como los circuitos editoriales, artísticos y literarios en los que dichas transformaciones adquirieron sentido (Sarlo, 1992; Gramuglio, 2013). En este contexto, la figura de Victoria Ocampo¹ ocupa un lugar singular (Vázquez, 1991; Sarlo, 1998). Aunque su papel como editora, escritora y fundadora de *Sur*² ha sido ampliamente estudiado, su intervención en el campo arquitectónico continúa apareciendo de manera fragmentaria dentro de la historiografía. Las investigaciones existentes se han concentrado principalmente en la relación de Ocampo con Le Corbusier (Liernur & Pschepiurca, 2008) o en el carácter pionero de sus viviendas modernas (Cova, 1992; Berjman, 2007). Sin embargo, rara vez estas experiencias han sido interpretadas como parte de una estrategia cultural coherente vinculada a la construcción de una sensibilidad moderna argentina en el ámbito de la arquitectura y de las formas del habitar (Gorelik, 1998; Sarlo, 1992; Gramuglio, 2013). Su intervención excedió ampliamente el rol tradicional de mecenas. A través de encargos, intercambios epistolares, decisiones proyectuales y reflexiones críticas, Ocampo participó activamente en la definición de una estética moderna aplicada a la vivienda. La arquitectura representó para ella un territorio de experimentación cultural donde se ponían en juego nuevas relaciones entre espacio, vida cotidiana, representación social y modernidad. En consecuencia, su actuación permite comprender cómo la modernidad arquitectónica argentina no fue una simple importación de modelos europeos,

The incorporation of modern architecture into Argentina has frequently been interpreted as the result of the arrival of European architects, the doctrinal dissemination of modernism, or the professionalisation of new generations trained within the international debates of the interwar period (Liernur, 2001; Gorelik, 1998). Such interpretations, however, remain insufficient if they fail to consider the cultural and intellectual mediations that enabled the local reception of these ideas, as well as the editorial, artistic, and literary circuits through which these transformations acquired meaning (Sarlo, 1992; Gramuglio, 2013). Within this context, the figure of Victoria Ocampo¹ occupies a singular position (Vázquez, 1991; Sarlo, 1998). Although her role as editor, writer, and founder of *Sur*² has been extensively examined, her intervention within the architectural field continues to appear only fragmentarily in historiography. Existing scholarship has focused primarily on Ocampo's relationship with Le Corbusier (Liernur & Pschepiurca, 2008) or on the pioneering character of her modern houses (Cova, 1992; Berjman, 2007). Yet these experiences have seldom been interpreted as part of a coherent cultural strategy linked to the construction of an Argentine modern sensibility in architecture and domesticity (Gorelik, 1998; Sarlo, 1992; Gramuglio, 2013).

Her intervention extended well beyond the traditional role of patron. Through commissions, epistolary exchanges, design decisions, and critical reflections, Ocampo actively participated in the definition of a modern aesthetic applied to domestic architecture. For her, architecture constituted a field of cultural experimentation in which new relationships between space, everyday life, social representation, and modernity were negotiated. Her trajectory thus reveals how Argentine architectural modernity was not merely the importation of European models, but rather the result of complex negotiations between local

¹ Victoria Ocampo (Buenos Aires, 1891–San Isidro, 1979) fue una escritora argentina que contribuyó de manera significativa al desarrollo cultural de su país. En 1931, con la colaboración de intelectuales y amistades cercanas como Waldo Frank y José Ortega y Gasset, fundó en Buenos Aires la revista *Sur*. Asimismo, es autora de la serie titulada *Testimonios*, publicada entre 1939 y 1977, así como de *Autobiografía*.

² *Sur* hace referencia tanto a la revista literaria argentina fundada por Victoria Ocampo en 1931 como a la editorial homónima creada dos años más tarde por la misma autora.

¹ Victoria Ocampo (Buenos Aires, 1891– San Isidro, 1979) was an Argentine writer who made a significant contribution to the cultural development of her country. In 1931, with the collaboration of intellectual figures and close associates such as Waldo Frank and José Ortega y Gasset, she founded the journal *Sur* in Buenos Aires. She was also the author of the series entitled *Testimonios*, published between 1939 and 1977, as well as *Autobiografía*.

² *Sur* refers both to the Argentine literary journal founded by Victoria Ocampo in 1931 and to the publishing house of the same name established two years later by Ocampo herself.

sino el resultado de complejas negociaciones entre tradición local, cosmopolitismo y voluntad de renovación. La hipótesis central de este texto sostiene que Victoria Ocampo actuó como una mediadora cultural decisiva en la transferencia y reformulación de la arquitectura moderna europea en Argentina, utilizando la vivienda y el espacio doméstico como instrumentos de experimentación estética, representación intelectual y confrontación ideológica. Desde esta perspectiva, las casas promovidas por Ocampo no deben entenderse únicamente como episodios inaugurales de la modernidad arquitectónica argentina, sino como verdaderos manifiestos culturales donde se negociaban las tensiones entre tradición y vanguardia, entre cosmopolitismo y contexto nacional, y entre representación aristocrática y sensibilidad moderna. Tanto la Casa Cubo de Mar del Plata (1927) como la vivienda de Palermo Chico (1928) constituyeron espacios de articulación entre prácticas culturales, redes intelectuales internacionales y nuevas formas de habitar.

Al mismo tiempo, el capítulo sostiene que el diálogo simultáneo de Ocampo con Le Corbusier y con Alejandro Bustillo evidencia la existencia de múltiples modelos de modernidad en disputa dentro de la Argentina de entreguerras (Ciarcia, 2022). Frente a las interpretaciones que presentan la modernidad arquitectónica como un proceso homogéneo de adopción del racionalismo europeo, el caso de Ocampo revela una modernidad negociada, híbrida y culturalmente mediada.

Finalmente, este trabajo busca contribuir a una reconsideración más amplia del papel de las mujeres intelectuales dentro de la historia de la arquitectura latinoamericana. Lejos de ocupar una posición marginal o exclusivamente decorativa, Victoria Ocampo intervino activamente en la definición de programas espaciales, imaginarios domésticos y formas de representación cultural asociadas a la modernidad. Su experiencia permite comprender cómo la arquitectura moderna en América Latina

tradition, cosmopolitanism, and aspirations toward cultural renewal.

The central hypothesis of this study argues that Victoria Ocampo acted as a decisive cultural mediator in the transfer and reformulation of European modern architecture in Argentina, employing the house and domestic space as instruments of aesthetic experimentation, intellectual representation, and ideological confrontation. From this perspective, the houses promoted by Ocampo should not be understood merely as inaugural episodes in Argentine architectural modernity, but rather as genuine cultural manifestos in which tensions between tradition and avant-garde, cosmopolitanism and national context, and aristocratic representation and modern sensibility were continuously negotiated. Both the Casa Cubo in Mar del Plata (1927) and the Palermo Chico residence (1928) operated as sites of articulation between cultural practices, transnational intellectual networks, and new modes of dwelling.

At the same time, this chapter argues that Ocampo's simultaneous engagement with Le Corbusier and Alejandro Bustillo reveals the coexistence of multiple and competing models of modernity within interwar Argentina (Ciarcia, 2022). Contrary to interpretations that portray architectural modernity as a homogeneous process of adopting European rationalism, Ocampo's case exposes a negotiated, hybrid, and culturally mediated modernity.

Finally, this study seeks to contribute to a broader reconsideration of the role of women intellectuals within the history of Latin American architecture. Far from occupying a marginal or merely decorative position, Victoria Ocampo actively intervened in the definition of spatial programmes, domestic imaginaries, and forms of cultural representation associated with modernity. Her experience demonstrates how modern architecture in Latin America also emerged through cultural networks, editorial practices, and intellectual projects that

fue también el resultado de redes culturales, prácticas editoriales y proyectos intelectuales que excedían ampliamente los límites de la disciplina arquitectónica.

Los viajes europeos realizados por Ocampo durante su infancia y juventud fueron fundamentales para la formación de esta mirada cosmopolita. Especialmente decisivo resultó su segundo viaje a Europa, realizado en 1913 durante su luna de miel. En sus memorias recordaría la fascinación provocada por aquella experiencia parisina, asociada a una sensación inédita de libertad cultural y apertura intelectual (Ocampo, 1981).

El contacto con los teatros, los ballets rusos y los ambientes aristocráticos e intelectuales europeos amplió su horizonte estético y consolidó una temprana atracción por las expresiones contemporáneas de la modernidad.

A partir de entonces desarrolló un interés creciente por las artes aplicadas, el diseño doméstico y la arquitectura contemporánea. Revistas especializadas como *Art et Industrie: revue générale des industries de luxe et des arts appliqués à la maison*, presentes en su biblioteca personal, evidencian una atención constante hacia las transformaciones de la cultura material europea. Aunque no regresó a Europa hasta 1930, mantuvo una intensa red de relaciones internacionales a través de figuras como Eugenia Errázuriz, Adela Cuevas de Vera (Sabreli, 2011) y la duquesa de Dato, quienes la introdujeron en círculos vinculados a las vanguardias parisinas y al surrealismo.

La fundación, en 1924, de la Asociación de Amigos del Arte y de la Asociación de Amigos de la Ciudad representó uno de los primeros momentos de institucionalización de esta nueva sensibilidad cultural. Inspiradas en las sociedades ilustradas europeas dedicadas a la difusión artística y científica, estas organizaciones buscaron promover un diálogo entre la cultura argentina y las corrientes internacionales contemporáneas. Al año siguiente, la Asociación de Amigos del Arte creó la Sociedad

extended well beyond the disciplinary boundaries of architecture itself.

The European journeys undertaken by Ocampo during her childhood and youth were fundamental to the formation of this cosmopolitan outlook. Particularly decisive was her second trip to Europe, undertaken in 1913 during her honeymoon. In her memoirs, she later recalled the fascination produced by that Parisian experience, which she associated with an unprecedented sense of cultural freedom and intellectual openness (Ocampo, 1981). Her encounters with theatres, the Ballets Russes, and European aristocratic and intellectual circles broadened her aesthetic horizon and consolidated an early attraction to contemporary expressions of modernity.

From that moment onward, she developed an increasing interest in the applied arts, domestic design, and contemporary architecture. Specialised journals such as *Art et Industrie: revue générale des industries de luxe et des arts appliqués à la maison*, preserved in her personal library, testify to her sustained attention to transformations in European material culture. Although she did not return to Europe until 1930, she maintained an extensive network of international relationships through figures such as Eugenia Errázuriz, Adela Cuevas de Vera (Sabreli, 2011), and the Duchess of Dato, who introduced her to circles associated with the Parisian avant-gardes and Surrealism.

The foundation, in 1924, of the Asociación de Amigos del Arte and the Asociación de Amigos de la Ciudad represented one of the earliest moments in the institutionalisation of this new cultural sensibility. Inspired by European learned societies devoted to artistic and scientific dissemination, these organisations sought to foster dialogue between Argentine culture and contemporary international currents. The following year, the Asociación de Amigos del Arte established the Sociedad de Conferencias, directed by Elena Sansinena de Elizalde (Teitelbaum, 2010) and Victoria Ocampo.

de Conferencias, dirigida por Elena Sansinena de Elizalde (Teitelbaum, 2010) y Victoria Ocampo. Desde ese espacio comenzó a consolidarse una red intelectual cosmopolita que conectaba Buenos Aires con París, Madrid, Roma y otras capitales culturales europeas.

La creación de la revista *Sur* en 1931 profundizó este proyecto, que, bajo la dirección de Victoria Ocampo, se consolidó como uno de los principales vehículos de circulación de ideas modernas en América Latina. En sus páginas convivieron la literatura, la filosofía, la crítica cultural y las reflexiones sobre el arte y la arquitectura. La modernidad defendida por *Sur* no implicaba una aceptación pasiva de modelos europeos, sino la búsqueda de una reinterpretación crítica del presente desde la experiencia cultural argentina. La arquitectura ocupó, dentro de este programa, un lugar privilegiado como manifestación material de una nueva sensibilidad estética. Gracias a estas conexiones, Ocampo promovió la llegada a Argentina de importantes intelectuales y artistas internacionales, entre ellos José Ortega y Gasset, Rabindranath Tagore y Ernest Ansermet (1968). Sin embargo, su papel no se limitó a la difusión cultural. Desde mediados de la década de 1920 comenzó a intervenir directamente en el debate arquitectónico argentino mediante proyectos residenciales que expresaban una voluntad explícita de ruptura con el gusto tradicional de las élites porteñas.

From this platform, a cosmopolitan intellectual network linking Buenos Aires with Paris, Madrid, Rome, and other European cultural capitals gradually consolidated.

The founding of the journal *Sur* in 1931 further expanded this project, which, under the direction of Victoria Ocampo, became one of the principal vehicles for the circulation of modern ideas in Latin America. Within its pages coexisted literature, philosophy, cultural criticism, and reflections on art and architecture. The modernity advocated by *Sur* did not imply a passive acceptance of European models, but rather the search for a critical reinterpretation of the present grounded in Argentine cultural experience. Within this programme, architecture occupied a privileged position as the material manifestation of a new aesthetic sensibility. Through these networks, Ocampo facilitated the arrival in Argentina of major international intellectuals and artists, including José Ortega y Gasset, Rabindranath Tagore, and Ernest Ansermet (1968). Her role, however, was not limited to cultural dissemination. From the mid-1920s onward, she began to intervene directly in Argentine architectural debates through residential projects that expressed an explicit desire to break with the traditional tastes of the Buenos Aires elite.

Formación de una sensibilidad moderna: viajes y redes culturales

Constructing a Modern Sensibility: Travel and Cultural Networks

El año 1925 puede considerarse un punto de inflexión en la relación de Ocampo con la arquitectura. En la correspondencia mantenida con el músico suizo Ernest Ansermet (Langerdorf, 2005) aparecen algunas de sus primeras reflexiones explícitas sobre la necesidad de una renovación estética vinculada a las formas modernas de habitar. Estas cartas revelan que la arquitectura comenzaba a ocupar un lugar central dentro de sus inquietudes intelectuales y personales.

Ese mismo año, la familia Ocampo adquirió un extenso terreno en Córdoba conocido como La Reducción. En una carta dirigida a Ansermet el 5 de noviembre de 1925, Victoria manifestaba su deseo de construir allí una vivienda propia, describiéndola inicialmente como una *chaumière*. El uso de este término remitía todavía a una sensibilidad próxima a lo vernáculo y pintoresco. Sin embargo, aquella idea evolucionaría rápidamente hacia posiciones mucho más radicales vinculadas a la arquitectura moderna europea.

La verdadera ruptura se produjo en 1927 con la construcción de la llamada Casa Cubo en Mar del Plata, realizada junto al constructor Pedro Botazzini (Berjman, 2007). Considerada uno de los primeros ejemplos de arquitectura racionalista en Argentina, la vivienda condensaba una búsqueda espacial y estética inédita en el contexto local. Décadas más tarde, Ocampo recordaría el origen del proyecto en términos claramente programáticos: “Tenía hambre de paredes blancas y sin molduras, sin adornos por fuera como por dentro. [...] Hicimos los planos de una casa pelada: unos cubos”. (Ocampo, 1970)

La expresión no sólo describía una preferencia formal, sino también una posición ideológica frente a la tradición decorativa dominante en las residencias aristocráticas argentinas. La casa aparecía como

The year 1925 may be regarded as a turning point in Victoria Ocampo’s relationship with architecture. In the correspondence she maintained with the Swiss musician Ernest Ansermet (Langerdorf, 2005), some of her earliest explicit reflections emerged concerning the need for an aesthetic renewal connected to modern forms of dwelling. These letters reveal that architecture was beginning to occupy a central place within her intellectual and personal concerns.

That same year, the Ocampo family acquired a large estate in Córdoba known as La Reducción. In a letter addressed to Ansermet on 5 November 1925, Victoria expressed her desire to build a house of her own there, initially describing it as a *chaumière*. The use of this term still reflected a sensibility close to the vernacular and the picturesque. Nevertheless, this idea would rapidly evolve toward far more radical positions associated with modern European architecture.

The decisive rupture occurred in 1927 with the construction of the so-called Casa Cubo in Mar del Plata, designed in collaboration with the builder Pedro Botazzini (Berjman, 2007). Considered one of the earliest examples of Rationalist architecture in Argentina, the house embodied an unprecedented spatial and aesthetic search within the local context. Decades later, Ocampo recalled the origins of the project in distinctly programmatic terms: “I hungered for white walls without moldings, without ornament either outside or inside. [...] We designed the plans for a stripped house: a series of cubes” (Ocampo, 1970).

This statement not only expressed a formal preference but also articulated an ideological stance against the decorative tradition that dominated Argentine aristocratic residences. The house thus

negación consciente del repertorio ecléctico y academicista asociado a la cultura burguesa de comienzos del siglo XX. (Figg. 1-2-3)

El proyecto se organizaba mediante volúmenes geométricos simples, amplias superficies blancas y grandes ventanas abiertas hacia el paisaje atlántico. La relación entre interior y exterior, así como la búsqueda de luz y continuidad espacial, anticipaban algunos principios de la arquitectura organicista. Sin embargo, la vivienda generó una fuerte reacción negativa en los sectores sociales cercanos a Ocampo. El escándalo producido por aquella arquitectura “sin adornos” puso de manifiesto las resistencias culturales existentes frente a las nuevas formas modernas.

La escritora sólo habitó la casa durante un verano, en compañía del abogado y diplomático Julian Martínez, a quien había conocido en Roma y con quien compartía su interés por la arquitectura moderna, tal como relata en sus escritos. Debido a las numerosas críticas recibidas, la vivienda fue vendida al año siguiente a Jorge Atucha, uno de los hijos de la familia Atucha, quien permaneció como propietario hasta 1960; aproximadamente una década más tarde, la transformó en un hotel. En el momento de su reventa, el edificio fue objeto de una ampliación y de posteriores modificaciones hasta convertirse en el Hotel Realidad.

No obstante, la experiencia resultó decisiva, ya que consolidó su convicción acerca de la necesidad de transformar radicalmente el lenguaje arquitectónico argentino. Años más tarde, en un artículo publicado en la revista *Sur*, Ocampo (1935, 99-104) reinterpretó retrospectivamente aquella experiencia como un episodio inaugural de la modernidad local. Allí evocaba el rechazo que había suscitado la vivienda y citaba la aprobación expresada por Le Corbusier durante su visita a la Argentina. La referencia al arquitecto suizo funcionaba como una legitimación internacional de una búsqueda que inicialmente había sido incomprendida por el ambiente porteño.

appeared as a conscious negation of the eclectic and academic repertory associated with bourgeois culture in the early twentieth century (Figg. 1-2-3). The project was organized through simple geometric volumes, broad white surfaces, and large windows opening onto the Atlantic landscape. The relationship between interior and exterior, as well as the search for light and spatial continuity, anticipated certain principles later associated with organic architecture. Nevertheless, the house provoked a strongly negative reaction among the social circles surrounding Ocampo. The scandal generated by such an “ornament-free” architecture revealed the cultural resistance that modern forms continued to encounter.

The writer inhabited the house for only one summer, together with the lawyer and diplomat Julián Martínez, whom she had met in Rome and with whom she shared an interest in modern architecture, as she later recounted in her writings. Owing to the numerous criticisms the project received, the house was sold the following year to Jorge Atucha, one of the sons of the Atucha family, who remained its owner until 1960; approximately a decade later, he transformed it into a hotel. At the time of its resale, the building underwent an extension and subsequent modifications until it eventually became the Hotel Realidad.

The experience nevertheless proved decisive, as it consolidated Ocampo's conviction regarding the need to radically transform the architectural language of Argentina. Years later, in an article published in the journal *Sur*, Ocampo (1935, 99–104) retrospectively reinterpreted the episode as an inaugural moment of local modernity. There, she recalled the rejection provoked by the house and cited the approval expressed by Le Corbusier during his visit to Argentina. The reference to the Swiss architect functioned as an international legitimization of a search that had initially been misunderstood within Buenos Aires cultural circles. Ocampo further reinforced this interpretation

La autora reforzaba además esta interpretación recurriendo a una cita de Walter Gropius, según la cual las nuevas formas arquitectónicas no debían entenderse como simples caprichos estéticos, sino como la consecuencia lógica de las transformaciones técnicas e intelectuales de la época. De este modo, Ocampo inscribía su propia experiencia dentro de un proceso histórico más amplio asociado a la emergencia de una nueva cultura moderna (Ocampo, 1935, 99-104).

by invoking a quotation from Walter Gropius, according to whom new architectural forms should not be understood as mere aesthetic caprices, but rather as the logical consequence of the technical and intellectual transformations of the age. In this way, Ocampo situated her own experience within a broader historical process associated with the emergence of a new modern culture (Ocampo, 1935, 99-104).

Fig. 1. Proyecto de Victoria Ocampo, secciones de la "Casa Cubo", Mar del Plata, 1927. Fuente: Municipalidad de General Pueyrredon, Mar del Plata.
Fig. 1. Project by Victoria Ocampo, sections of the "Casa Cubo," Mar del Plata, 1927. Source: Municipality of General Pueyrredon, Mar del Plata.



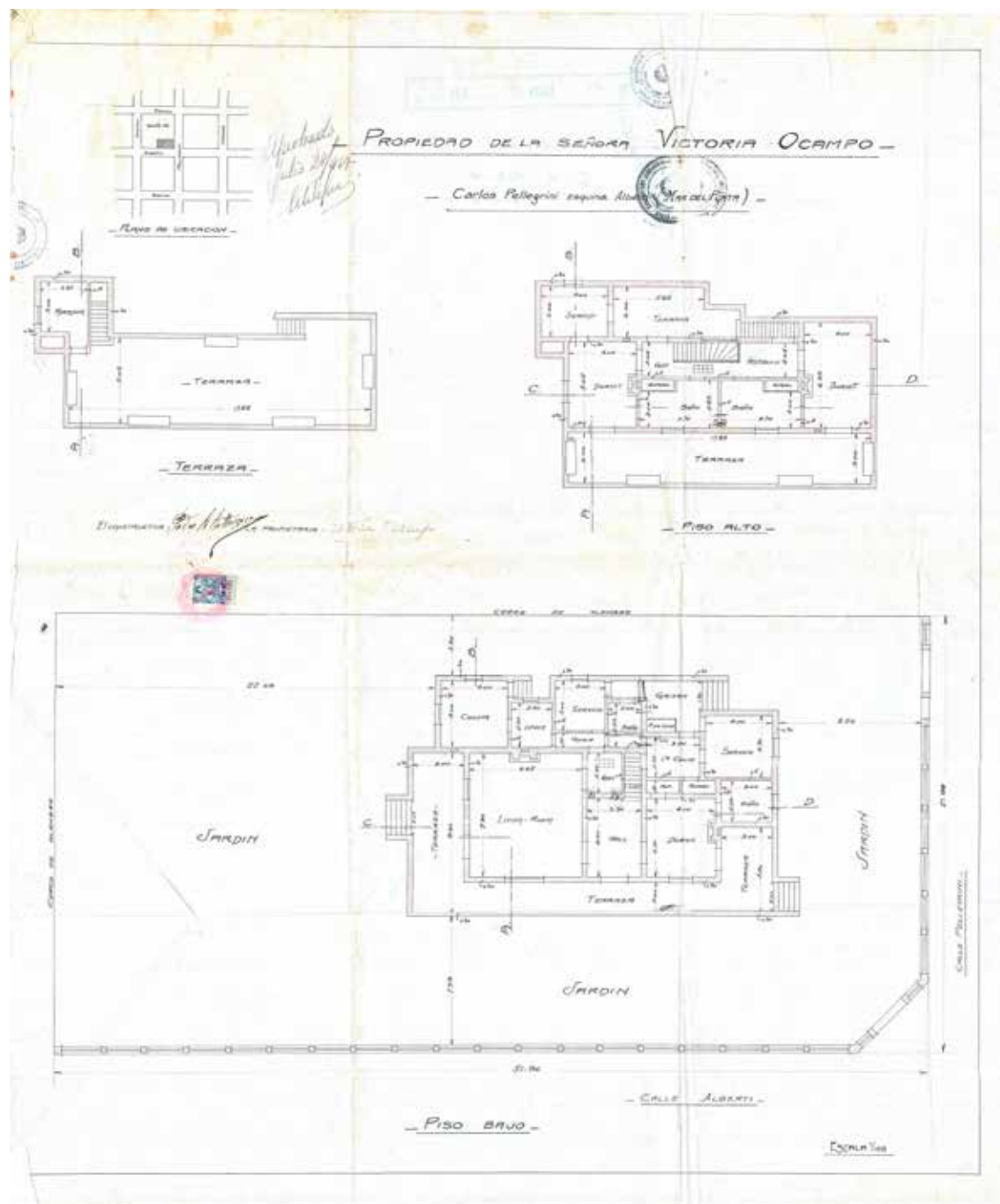


Fig. 2. Proyecto de Victoria Ocampo, fachadas de la "Casa Cubo", Mar del Plata, 1927. Fuente: Municipalidad de General Pueyrredon, Mar del Plata.

Fig. 2. Project by Victoria Ocampo, elevations of the "Casa Cubo," Mar del Plata, 1927. Source: Municipality of General Pueyrredon, Mar del Plata.



Fig. 3. Proyecto de Victoria Ocampo, planos de la "Casa Cubo", Mar del Plata, 1927. Fuente: Municipalidad de General Pueyrredon, Mar del Plata.

Fig. 3. Project by Victoria Ocampo, floor plans for the "Casa Cubo," Mar del Plata, 1927. Source: Municipality of General Pueyrredon, Mar del Plata.

Le Corbusier y la transferencia de la vanguardia

Le Corbusier and the transfer of the Avant-Garde

El acercamiento de Victoria Ocampo a Le Corbusier representó uno de los episodios más significativos en la transferencia de la arquitectura moderna europea hacia Argentina. El contacto fue establecido a través de Adela Cuevas de Vera y se formalizó en 1928, cuando Ocampo decidió encargar al arquitecto suizo el proyecto para una vivienda en Buenos Aires.

La correspondencia conservada en la Fondation Le Corbusier demuestra que el interés de Ocampo por la obra del arquitecto precedía al encargo formal. En una carta de septiembre de 1927, Le Corbusier le recomendaba la lectura del *Almanach d'Architecture Moderne* y del número doble de *L'Architecture Vivante* publicado ese mismo año. Estas publicaciones incluían varios de sus proyectos residenciales más importantes, junto a obras de Mies van der Rohe (Cohen, 2006) y Robert Mallet-Stevens (Becherer, 1977) y otros³. La presencia posterior de estos materiales en la biblioteca de Ocampo confirma el carácter sistemático de su aproximación a la arquitectura moderna. Para comprender el momento histórico y proyectual de la carrera del arquitecto, en el cual surge la idea de la propuesta para la Casa Ocampo, resulta significativo retomar un artículo que publica un año antes, en 1927. Este se presenta acompañado de un anexo sin título, dedicado a los cinco puntos: teoría del techo-jardín, la casa sobre pilotis, la ventana en longitud, el plan libre, la fachada libre y la supresión de la cornisa.

Resulta particularmente significativo que Ocampo no se limitara a solicitar una vivienda “moderna”. El encargo se formalizó⁴ en agosto de 1928 mediante la entrega de un boceto de fachada y de cuatro plantas, realizados por Victoria Ocampo, así como de las dimensiones de un terreno de 20 × 43 m ubicado en

Victoria Ocampo’s encounter with Le Corbusier represented one of the most significant episodes in the transfer of European modern architecture to Argentina. Contact was established through Adela Cuevas de Vera and formalized in 1928, when Ocampo decided to commission the Swiss architect to design a residence in Buenos Aires.

The correspondence preserved at the Fondation Le Corbusier demonstrates that Ocampo’s interest in the architect’s work predated the formal commission. In a letter from September 1927, Le Corbusier recommended that she read the *Almanach d'Architecture Moderne* and the double issue of *L'Architecture Vivante* published that same year. These publications included several of his most important residential projects, together with works by Ludwig Mies van der Rohe (Cohen, 2006), Robert Mallet-Stevens (Becherer, 1977), among others³. The subsequent presence of these materials in Ocampo’s personal library confirms the systematic character of her engagement with modern architecture.

In order to understand the historical and projectual moment within the architect’s career in which the proposal for the Ocampo House emerged, it is significant to consider an article published by Le Corbusier a year earlier, in 1927. The text was accompanied by an untitled appendix devoted to the Five Points of Architecture: the roof garden, the house on pilotis, the ribbon window, the free plan, the free façade, and the elimination of the cornice.

It is particularly noteworthy that Ocampo did not simply request a “modern” house. The commission was formalized⁴ in August 1928 through the submission of a façade sketch and four floor plans drawn by Victoria Ocampo herself, together with the dimensions of a 20 × 43 m plot located on

³ Los otros autores publicados fueron: Mart Stam, Antonio Sant Elia, Hans Scharoun.

⁴ «Je suis chargée de vous consulter pour l'édification d'une maison moderne consulter pour l'édification d'une maison moderne», Carta de Adela Cuevas de Vera a Le Corbusier, Fondation Le Corbusier, París, 9 de agosto de 1928.

³ The other published authors were: Mart Stam, Antonio Sant Elia and Hans Scharoun.

⁴ “I have been entrusted with consulting you regarding the construction of a modern house”, Letter from Adela Cuevas de Vera to Le Corbusier, Fondation Le Corbusier, Paris, 9 August 1928.

la calle Salguero de Buenos Aires, correspondiente actualmente a un lote situado entre dicha calle y la *Avenida del Libertador*. La fachada propuesta carecía de ornamentación decorativa y privilegiaba la funcionalidad interior, aunque presentaba una clara articulación en tres niveles, con un basamento diferenciado. La escritora concebía el proyecto como el resultado de una colaboración intelectual y no como una delegación pasiva en manos del arquitecto.

Las indicaciones remitidas a Le Corbusier incluían la organización funcional de los ambientes, la incorporación de un *roof garden*, amplias terrazas, armarios empotrados y ascensor, así como una fachada completamente lisa hacia la calle Salguero. Ocampo, admiradora de la arquitectura del arquitecto suizo, solicitaba la posibilidad de incorporar en la fachada posterior “quelque chose dans le genre de la terrasse intérieure de la maison à Garches”⁵, considerándolo particularmente adecuado para la luz y el clima argentinos. Curiosamente, se solicitaba excluir la *fenêtre en longueur*, argumentando la imposibilidad técnica de realizarla en Buenos Aires.

El proyecto elaborado por Le Corbusier retomaba soluciones espaciales desarrolladas previamente en la Villa Meyer y en la Villa Stein. La vivienda se organizaba en tres niveles articulados en torno a un espacio central de doble altura. El uso del hormigón armado permitía una notable libertad compositiva y una continuidad espacial inédita en la arquitectura residencial argentina de la época.

El espacio doméstico dejaba de organizarse mediante secuencias rígidas y jerárquicas para transformarse en un sistema dinámico de circulación continua entre interior y exterior.

Sin embargo, el proyecto nunca llegó a construirse. Las razones fueron múltiples: dificultades económicas, urgencias temporales y, sobre todo, discrepancias entre las expectativas de Ocampo y la solución propuesta por el arquitecto. La escritora terminaría optando por desarrollar la vivienda junto

Salguero Street in Buenos Aires, corresponding today to a site situated between that street and *Avenida del Libertador*. The proposed façade was devoid of decorative ornamentation and privileged interior functionality, although it maintained a clear articulation into three levels with a differentiated base. Ocampo conceived the project as the result of an intellectual collaboration rather than as a passive delegation to the architect.

The instructions sent to Le Corbusier included the functional organization of the rooms, the incorporation of a roof garden, large terraces, built-in wardrobes, and an elevator, as well as a completely smooth façade facing Salguero Street. An admirer of the Swiss architect's work, Ocampo requested the possibility of incorporating into the rear façade “quelque chose dans le genre de la terrasse intérieure de la maison à Garches”⁵, which she considered particularly suitable for the Argentine climate and light conditions. Interestingly, she asked that the *fenêtre en longueur* be excluded, arguing that its construction was technically unfeasible in Buenos Aires.

The project developed by Le Corbusier revisited spatial solutions previously explored in the Villa Meyer and the Villa Stein. The house was organized across three levels articulated around a central double-height space. The use of reinforced concrete enabled a remarkable degree of compositional freedom and an unprecedented spatial continuity within Argentine residential architecture of the period.

Domestic space thus ceased to be organized through rigid and hierarchical sequences and instead became a dynamic system of continuous circulation between interior and exterior.

The project, however, was never realized. The reasons were multiple: economic difficulties, time constraints, and, above all, discrepancies between Ocampo's expectations and the architect's proposed solution. Ocampo ultimately chose to develop the residence with Alejandro Bustillo (Ramos, 1993),

⁵ «algo en el estilo de la terraza interior de la casa de Garches», Carta de Cuevas de Vera a Le Corbusier, documento n.º I1-17-1-008, Fondation Le Corbusier, París, 27 de agosto de 1928.

⁵ “something in the style of the interior terrace of the house at Garches”, Letter from Cuevas de Vera to Le Corbusier, document no. I1-17-1-008, Fondation Le Corbusier, Paris, 27 August 1928.

a Alejandro Bustillo (Ramos, 1993), aunque sin abandonar su admiración por el arquitecto suizo. A pesar de no concretarse, el episodio tuvo enorme relevancia cultural. El intercambio epistolar y proyectual entre ambos contribuyó decisivamente a introducir en Argentina las discusiones arquitectónicas más avanzadas de la época. Además, reveló la capacidad de Ocampo para actuar como interlocutora activa dentro de los circuitos internacionales de la modernidad.

without nevertheless abandoning her admiration for the Swiss architect.

Although the project remained unbuilt, the episode held enormous cultural significance. The epistolary and projectual exchange between the two figures contributed decisively to introducing the most advanced architectural debates of the period into Argentina. Moreover, it revealed Ocampo's capacity to act as an active interlocutor within the international circuits of modernity.

Alejandro Bustillo y la negociación con la tradición

Alejandro Bustillo and the negotiation with tradition

Paralelamente al contacto con Le Corbusier, Victoria Ocampo encargó a Bustillo el proyecto de una vivienda en Palermo Chico, uno de los nuevos barrios aristocráticos desarrollados en Buenos Aires durante las primeras décadas del siglo XX. La elección de Bustillo resultaba, en apariencia, contradictoria, ya que se trataba de un arquitecto asociado al academicismo y al gusto de las élites tradicionales.

Sin embargo, precisamente en esa tensión residía el interés del proyecto. Bustillo representaba una posición intermedia entre la tradición académica y la modernización formal. Su arquitectura buscaba incorporar ciertos principios de simplificación y racionalización sin romper completamente con la herencia clásica.

La propia concepción de la modernidad defendida por Bustillo se apoyaba en una idea de continuidad histórica. Para él, la arquitectura argentina debía mantenerse vinculada a las tradiciones mediterráneas y grecolatinas que consideraba constitutivas de la cultura nacional. Esta posición implicaba el rechazo de las formas más radicales del racionalismo europeo.

El proyecto para la casa de la calle Rufino de Elizalde fue elaborado en estrecho diálogo con Victoria Ocampo. La escritora proporcionó indicaciones precisas acerca de la espacialidad deseada, la relación con el jardín y la necesidad de crear ambientes luminosos y despojados. Bustillo respondió mediante una solución que intentaba conciliar las aspiraciones modernas de la cliente con las exigencias compositivas del entorno urbano.

El análisis de las fachadas y plantas del proyecto definitivo permite identificar una tipología residencial inspirada en el pintoresquismo del siglo XVII, caracterizada por un marcado juego de

Parallel to her contact with Le Corbusier, Victoria Ocampo commissioned Alejandro Bustillo to design a residence in Palermo Chico, one of the new aristocratic neighborhoods developed in Buenos Aires during the first decades of the twentieth century. At first glance, the choice of Bustillo appeared contradictory, since he was an architect closely associated with academicism and the tastes of the traditional elites.

Yet it was precisely within this tension that the project acquired its significance. Bustillo represented an intermediate position between academic tradition and formal modernization. His architecture sought to incorporate certain principles of simplification and rationalization without completely abandoning the classical heritage.

Bustillo's own conception of modernity rested upon an idea of historical continuity. For him, Argentine architecture needed to remain connected to the Mediterranean and Greco-Roman traditions that he considered constitutive of national culture. This position implied a rejection of the more radical forms of European Rationalism.

The project for the house on Rufino de Elizalde Street was developed through close dialogue with Victoria Ocampo. The writer provided precise instructions concerning the desired spatiality, the relationship with the garden, and the need to create luminous and uncluttered interiors. Bustillo responded with a solution that attempted to reconcile his client's modern aspirations with the compositional demands of the urban setting.

An analysis of the façades and floor plans of the final project reveals a residential typology inspired by seventeenth-century picturesque architecture, characterized by a pronounced interplay of heights and volumes, as well as by the incorporation of

alturas y volúmenes, así como por la incorporación de ventanas asociadas al repertorio neoclásico. Paralelamente a la construcción de la casa para Mme Ocampo, el arquitecto argentino se dedicó también al diseño de la Estancia La Azucena, en Tandil, donde adoptó el lenguaje de la arquitectura tradicional regional dentro de una estética pintoresquista. Durante la década siguiente, otros arquitectos argentinos, como Alejo Martínez, propusieron asimismo una nueva interpretación de la arquitectura moderna articulada a través de un lenguaje pintoresquista (Martínez, 1941, 363-367).

El examen del proyecto de Bustillo, particularmente en lo relativo a la composición volumétrica, la distribución interna de los espacios y la búsqueda de simetría en la disposición y forma de las aberturas, permite advertir una clara reelaboración de la arquitectura pintoresquista. En este sentido, Bustillo parece haber simplificado y geometrizado las formas de las casas andaluzas de la década de 1920. El resultado fue una vivienda de volúmenes blancos y formas simplificadas que contrastaba fuertemente con las residencias neoclásicas circundantes. Sin embargo, detrás de aquella apariencia moderna persistía una organización espacial todavía ligada a principios académicos y simétricos.

Ernesto Katzenstein (1980, 162-169) señaló acertadamente que el proyecto alcanzaba una singular “ahistoricidad” formal. La casa evitaba tanto el decorativismo tradicional como el radicalismo vanguardista, situándose en una posición ambigua y experimental. Esta condición explica en parte la incomodidad posterior manifestada por Bustillo respecto de la obra.

El arquitecto llegó incluso a renegar públicamente del proyecto, calificándolo como una “maquette con jirafas” impropia del contexto urbano de Palermo Chico. Sus declaraciones revelan hasta qué punto la casa representó para él una experiencia límite dentro de su propia producción arquitectónica.

Para Ocampo, en cambio, la vivienda constituyó la

windows associated with the Neoclassical repertory. Simultaneously with the construction of the house for Mme Ocampo, the Argentine architect was also engaged in the design of the Estancia La Azucena in Tandil, where he adopted the language of regional traditional architecture within a picturesque aesthetic. During the following decade, other Argentine architects, such as Alejo Martínez, likewise proposed new interpretations of modern architecture articulated through a picturesque vocabulary (Martínez, 1941, 363-367).

A close examination of Bustillo's project, particularly with regard to volumetric composition, the internal distribution of spaces, and the search for symmetry in the arrangement and form of the openings, reveals a clear reworking of picturesque architecture. In this sense, Bustillo appears to have simplified and geometrized the forms of Andalusian houses of the 1920s. The result was a dwelling composed of white volumes and simplified forms that contrasted sharply with the surrounding Neoclassical residences. Yet beneath this modern appearance persisted a spatial organization still tied to academic and symmetrical principles.

Ernesto Katzenstein (1980, 162-169) perceptively observed that the project achieved a singular formal “ahistoricity.” The house avoided both traditional decorativism and avant-garde radicalism, positioning itself instead within an ambiguous and experimental territory. This condition partly explains Bustillo's later discomfort with the work.

The architect even went so far as to publicly repudiate the project, describing it as a “maquette con jirafas” unsuited to the urban context of Palermo Chico. His remarks reveal the extent to which the house represented a limit experience within his own architectural production.

For Ocampo, by contrast, the house constituted the concrete materialization of a new domestic sensibility. Her later reflections demonstrate that the principal objective was to transform the

materialización concreta de una nueva sensibilidad doméstica. Sus reflexiones posteriores muestran que el objetivo principal consistía en transformar la relación entre interior, naturaleza y experiencia cotidiana: “Quise hacer entrar el cielo y los árboles en mis cuartos. Y entraron”. (Frank, 1931, 130)

La blancura de los muros, la reducción del mobiliario y la apertura visual hacia el exterior respondían a una concepción espacial basada en la búsqueda de claridad, amplitud y despojamiento. La casa debía funcionar como escenario de una nueva vida intelectual moderna.

Le Corbusier quedó profundamente impresionado durante su visita a la vivienda en 1929. Destacó especialmente la pureza espacial del conjunto y la manera en que las obras de arte moderno convivían con la arquitectura. Su reacción confirma el carácter excepcional que la casa poseía dentro del contexto argentino de la época.

No obstante, la importancia histórica de la Casa Ocampo no reside únicamente en sus cualidades formales. La vivienda se transformó rápidamente en un espacio de sociabilidad intelectual en el que convergían escritores, artistas, músicos y arquitectos vinculados a las vanguardias culturales. Funcionó así como un verdadero laboratorio de modernidad.

En esta misma línea interpretativa, Salvatore Settis, en su libro de 2004, sostiene que la arquitectura recurre a lo antiguo para construir un lenguaje propio. Afirma, en este sentido, que “las deducciones del ‘clásico’ [...] no equivalen a un ‘retorno al orden’, ni [...] a una reconsideración del espesor histórico de la tradición”.

En octubre de 1929, la revista *Nuestra Arquitectura* publicó un artículo dedicado a Le Corbusier, a su biografía y a diversos proyectos, además de presentarla ya construida Casa Ocampo, proyectada por Bustillo, acompañada de fotografías, aunque sin hacer referencia a la propuesta del arquitecto suizo. Algunos meses más tarde, en enero de 1930, la *Revista de Arquitectura* publicó un artículo de

relationship between interior space, nature, and everyday experience: “I wanted to bring the sky and the trees into my rooms. And they entered” (Frank, 1931, 130).

The whiteness of the walls, the reduction of furniture, and the visual openness toward the exterior responded to a spatial conception grounded in the search for clarity, openness, and austerity. The house was intended to function as the setting for a new modern intellectual life.

Le Corbusier was deeply impressed during his visit to the house in 1929. He particularly emphasized the spatial purity of the ensemble and the manner in which modern works of art coexisted with the architecture. His reaction confirms the exceptional character that the house possessed within the Argentine context of the period.

The historical importance of the Casa Ocampo, however, does not reside solely in its formal qualities. The residence rapidly became a space of intellectual sociability in which writers, artists, musicians, and architects associated with the cultural avant-gardes converged. It thus functioned as a genuine laboratory of modernity.

Within this same interpretative framework, Salvatore Settis, in his 2004 book, argues that architecture turns to antiquity in order to construct its own language. In this regard, he maintains that the derivations of the “classical” do not correspond either to a mere “return to order” or to a reconsideration of the historical depth of tradition. In October 1929, the journal *Nuestra Arquitectura* published an article devoted to Le Corbusier, his biography, and several of his projects, while also presenting the recently completed Casa Ocampo designed by Bustillo, accompanied by photographs, though without reference to the proposal by the Swiss architect. A few months later, in January 1930, *Revista de Arquitectura* published an article by Bustillo featuring plans and images of the recent project for Madame Ocampo.

The Casa Ocampo served as Victoria Ocampo’s

Bustillo con planos e imágenes del reciente proyecto para la señora Ocampo.

La Casa Ocampo fue la residencia de Victoria Ocampo solo durante algunos años, entre finales de 1929 y 1934. Esta cronología puede corroborarse a partir de las direcciones consignadas como sede de redacción de la revista *Sur*, fundada y dirigida por ella. Hasta 1934 figura como domicilio Rufino de Elizalde 2831; a partir del año siguiente aparece la dirección Quintana 869, correspondiente a un edificio proyectado por otra figura del Movimiento Moderno argentino, Jorge Bunge. Asimismo, durante estos años de residencia en la nueva casa, Ocampo realizó numerosos viajes a Europa, en los que probablemente adquirió parte del mobiliario de la vivienda. La comparación entre las primeras fotografías de 1929 y las de 1934 permite advertir diferencias significativas en los interiores.

residence for only a few years, between late 1929 and 1934. This chronology can be corroborated through the addresses listed as the editorial headquarters of the journal *Sur*, founded and directed by her. Until 1934, the address appears as Rufino de Elizalde 2831; from the following year onward, the listed address became Quintana 869, corresponding to a building designed by another important figure of the Argentine Modern Movement, Jorge Bunge. Moreover, during these years of residence in the new house, Ocampo undertook numerous journeys to Europe, during which she likely acquired part of the furnishings for the residence. A comparison between the first photographs from 1929 and those taken in 1934 reveals significant differences in the interiors.

La vivienda moderna como dispositivo ideológico y representación social

The Modern House as an ideological device and a form of social representation

La experiencia arquitectónica impulsada por Victoria Ocampo debe entenderse como una forma de intervención ideológica dentro del campo cultural argentino. Sus casas no eran simples residencias privadas, sino dispositivos simbólicos destinados a expresar una determinada concepción de la modernidad.

La ruptura con el repertorio decorativo tradicional implicaba cuestionar las formas de representación social de la aristocracia porteña. Frente a los interiores recargados y las referencias historicistas dominantes, Ocampo proponía espacios austeros, luminosos y abiertos. La arquitectura moderna aparecía así asociada a valores de autenticidad, racionalidad y libertad intelectual.

Sin embargo, esta modernidad no estaba exenta de contradicciones. Como observó Wladimiro Acosta, el primer gran experimento moderno argentino no fue una vivienda obrera ni un proyecto social, sino un lujoso *petit hôtel* perteneciente a una figura de la élite cultural. La vanguardia arquitectónica ingresaba al país a través de los sectores aristocráticos más cosmopolitas.

Esta paradoja revela una característica central del proceso argentino: la modernidad arquitectónica se desarrolló inicialmente como fenómeno cultural antes que como transformación masiva de las condiciones habitacionales. Las casas de Ocampo funcionaron como manifiestos estéticos e ideológicos más que como modelos reproducibles a gran escala.

Al mismo tiempo, su experiencia demuestra que la recepción de la modernidad europea estuvo lejos de ser lineal o pasiva. Tanto el proyecto no construido de Le Corbusier como la solución finalmente realizada por Bustillo evidencian la existencia de negociaciones, adaptaciones y resistencias locales.

The architectural experience promoted by Victoria Ocampo must also be understood as a form of ideological intervention within the Argentine cultural field. Her houses were not merely private residences, but symbolic devices intended to express a particular conception of modernity.

The rupture with the traditional decorative repertory implied a questioning of the forms of social representation associated with the Buenos Aires aristocracy. In opposition to overloaded interiors and dominant historicist references, Ocampo proposed austere, luminous, and open spaces. Modern architecture thus became associated with values of authenticity, rationality, and intellectual freedom.

Yet this modernity was not without contradictions. As Wladimiro Acosta (1976) observed, the first major modern experiment in Argentina was neither workers' housing nor a social project, but rather a luxurious *petit hôtel* belonging to a member of the cultural elite. Architectural avant-garde entered the country through the most cosmopolitan sectors of the aristocracy.

This paradox reveals a central characteristic of the Argentine process: architectural modernity initially developed as a cultural phenomenon before becoming a large-scale transformation of living conditions. Ocampo's houses functioned more as aesthetic and ideological manifestos than as models capable of mass reproduction.

At the same time, her experience demonstrates that the reception of European modernity was far from linear or passive. Both the unbuilt project by Le Corbusier and the final solution developed by Alejandro Bustillo reveal the existence of local negotiations, adaptations, and resistances.

The tension between modern universalism and

La tensión entre universalismo moderno y tradición nacional atravesó permanentemente estos debates. Mientras Le Corbusier proponía una ruptura radical basada en principios abstractos y universales, Bustillo defendía la necesidad de preservar cierta continuidad cultural. Ocampo se situó precisamente en el cruce entre ambas posiciones, impulsando una modernización intensa pero consciente de las particularidades del contexto argentino.

La trayectoria arquitectónica de Victoria Ocampo permite reconsiderar el proceso de incorporación de la modernidad en Argentina desde una perspectiva más amplia e interdisciplinaria. Su actuación demuestra que la arquitectura moderna no se difundió únicamente a través de los arquitectos, sino también gracias a la intervención de intelectuales capaces de articular redes culturales internacionales y de transformar la vivienda en un espacio de experimentación estética e ideológica.

Lejos de desempeñar un papel pasivo, Ocampo participó activamente en la definición de programas, distribuciones espaciales y concepciones estéticas. Sus proyectos residenciales constituyeron verdaderos manifiestos culturales donde se ensayaron nuevas formas de habitar vinculadas a la modernidad internacional.

La Casa Cubo de Mar del Plata y la vivienda de Palermo Chico condensaron las tensiones fundamentales de la arquitectura argentina de entreguerras: tradición y vanguardia, cosmopolitismo y contexto local, racionalismo y representación social. En ambos casos, la arquitectura operó como instrumento de confrontación cultural y como símbolo de una nueva sensibilidad intelectual.

Asimismo, el diálogo simultáneo con Le Corbusier y Alejandro Bustillo evidencia que la modernidad argentina no fue homogénea ni doctrinaria. Por el contrario, surgió de complejas negociaciones entre posiciones divergentes, mediadas por actores culturales capaces de reinterpretar críticamente las propuestas internacionales.

En este sentido, Victoria Ocampo ocupó una

national tradition continuously traversed these debates. Whereas Le Corbusier proposed a radical rupture grounded in abstract and universal principles, Bustillo defended the necessity of preserving a certain cultural continuity. Ocampo positioned herself precisely at the intersection of these two perspectives, promoting an intense process of modernization while remaining aware of the specificities of the Argentine context.

Victoria Ocampo's architectural trajectory makes it possible to reconsider the incorporation of modernity in Argentina from a broader and more interdisciplinary perspective. Her activity demonstrates that modern architecture did not circulate solely through architects, but also through intellectuals capable of articulating international cultural networks and transforming domestic space into a site of aesthetic and ideological experimentation.

Far from occupying a passive role, Ocampo actively participated in the definition of architectural programs, spatial distributions, and aesthetic conceptions. Her residential projects constituted genuine cultural manifestos in which new forms of dwelling associated with international modernity were explored.

The Casa Cubo in Mar del Plata and the Palermo Chico residence condensed the fundamental tensions of Argentine interwar architecture: tradition and avant-garde, cosmopolitanism and local context, rationalism and social representation. In both cases, architecture operated as an instrument of cultural confrontation and as a symbol of a new intellectual sensibility.

Likewise, the simultaneous dialogue with Le Corbusier and Alejandro Bustillo demonstrates that Argentine modernity was neither homogeneous nor doctrinaire. On the contrary, it emerged from complex negotiations between divergent positions, mediated by cultural actors capable of critically reinterpreting international proposals.

In this sense, Victoria Ocampo occupied a decisive

posición decisiva dentro de la historia de la arquitectura moderna latinoamericana. Más que una simple promotora cultural, fue una auténtica agente de modernización estética, cuya intervención contribuyó a redefinir las relaciones entre arquitectura, cultura e identidad en la Argentina del siglo XX.

position within the history of Latin American modern architecture. More than a mere cultural patron, she was an authentic agent of aesthetic modernization whose intervention contributed to redefining the relationships between architecture, culture, and identity in twentieth-century Argentina.

Bibliografía

Bibliography

- De Falgas, V. (1920). *Villas y Chalet. Arquitectura española*. Barcelona: Ediciones Artísticas.
- Le Corbusier. (1926). “Un plan nouveau”. *Art et Industrie*, 2, pp. 7-8. Paris.
- Le Corbusier. (1927). “Ou en est l’architecture ?”. *L’Architecture Vivante*, 17, pp. 7-18. Paris.
- Le Corbusier. (1928). “La signification de la Cité Jardin du Weissenhof à Stuttgart”; “L’Aménagement Intérieur de nos maisons du Weissenhof”. *L’Architecture Vivante*, 19. Paris.
- Pagano, J. L. (1929). “Las normas clásicas rigen nuestra arquitectura”. *La Nación*, 17 de febrero. Buenos Aires.
- Le Corbusier. (1930). *Précisions sur un état présent de l’architecture et de l’urbanisme*. Paris: Les Éditions G. Crès et Cie.
- Frank, W. (1931). *America hispana, a portrait and a prospect*. New York: Garden City Publishing Co.
- Ocampo, V. (1931). “La aventura del mueble”. *Sur*, verano, p. 172. Buenos Aires.
- Ocampo, V. (1935). “Sobre un mal de esta ciudad”. *Sur*, noviembre, pp. 99-104. Buenos Aires.
- Martínez, A. (1941). “La casa habitación de un arquitecto”. *Casas y jardines*, 91, agosto, pp. 363-367. Buenos Aires.
- Bustillo, A. (1957). *La belleza primero*. Buenos Aires: Guillermo Kraft.
- Apollonio, U. & Mariani, L. (1958). *Antonio Sant’Elia: documenti, note storiche e critiche*. Milano: Il Balcone.
- Ansermet, E. (1968). *Debussy*. Buenos Aires: Sur.
- Ocampo, V. (1970). “A propósito de la Bauhaus”. *La Nación*, 10 de octubre. Buenos Aires.
- Acosta, W. (1976). *Vivienda y clima*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.
- Le Corbusier. (1978). *Precisiones. Respecto a un estado actual de la arquitectura y urbanismo* (9ª ed.). Barcelona: Editorial Poseidón.
- Rowe, C. (1978). *Manierismo y arquitectura moderna y otros ensayos*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Katzenstein, E. (1980). “Bustillo: del estilo a la neutralidad”. En M. Levisman (ed.), *Alejandro Bustillo. Arquitecto*, pp. 162-169. Buenos Aires: Museo Nacional de Bellas Artes.

- Sacroiste, E. & Fernández, R. (1980). "Alejandro Bustillo: 70 años de arquitectura". Dos Puntos, 5, pp. 80-82. Buenos Aires.
- Ocampo, V. (1981). *Autobiografía III: La rama de Salzburgo*. Buenos Aires: Sur.
- Vázquez, M. E. (1991). *Victoria Ocampo*. Buenos Aires: Planeta.
- Cova, R. (1992). "La casa moderna de Victoria Ocampo". Casas, 25, marzo. Buenos Aires.
- Gorelik, A. (1998). La grilla y el parque: Espacio público y cultura urbana en Buenos Aires, 1887- 1936. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.
- Imbert, D. (1993). *The Modernist Garden in France*. New Haven: Yale University Press.
- Ramos, J. (1993). *Alejandro Bustillo: de la Hélade a la Pampa*. Buenos Aires: Instituto de Arte Americano.
- Sarlo, B. (1998). "Victoria Ocampo o el amor de la cita". En La máquina cultural. Maestras, traductores y vanguardistas (pp. 164-184). Buenos Aires: Ariel.
- Liernur, J. F. (2001). *Arquitectura en la Argentina del siglo XX: La construcción de la modernidad*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- McElligott, A. (2001). *The German Urban Experience 1900-1945: Modernity and Crisis*. London: Routledge.
- Settis, S. (2004). *Il futuro del "classico"*. Torino: Einaudi.
- Langerdorf, J. J. (2005). *Vie Croisées de Victoria Ocampo et Ernest Ansermet*. Paris: Buchet Chastel.
- Cohen, J. L. (2006). *Mies van der Rohe*. Roma-Bari: Editori Laterza.
- Berjman, S. (2007). *La Victoria de los jardines: el paisaje en Victoria Ocampo*. Buenos Aires: Papers Editores.
- Liernur, J. F. & Pschepiurca, P. (2008). *La red austral. Obras y proyectos de Le Corbusier y sus discípulos en la Argentina (1924-1965)*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes Ediciones.
- Levisman, M. (2010). *Bustillo: un proyecto de arquitectura nacional*. Buenos Aires: ARCA.
- Teitelbaum, M. A. (2010). *The Stylemakers: Minimalism and Classic Modernism 1915-1945*. London: Philip Wilson Publishers.
- Weber, L., Rabey, C. L. & Mesquida, S. (2010). *Buenos Aires ayer y hoy*. Buenos Aires: Fundación Urbe y Cultura.
- Sebreli, J. J. (2011). *Cuadernos*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Gramuglio, M. T. (2013). *Nacionalismo y cosmopolitismo en la literatura argentina*. Rosario: Editorial Municipal de Rosario.

4

Antonio U. Vilar, Estrategia y tácticas de la modernidad¹

Antonio U. Vilar , Strategy and tactics of modernity¹

Stella Maris CASAL

¹ Texto basado en la conferencia dada por la autora en el ciclo "ROUNDTRIP: From the Seine to the Rio de La Plata and vice-versa. Le Corbusier and the members of the Argentinean Modern Movement", el 27 de noviembre de 2020. Disponible online en: <https://www.youtube.com/watch?v=VoVh7DQbMnU>

¹ Text based on the conference given by the author at the cycle "ROUNDTRIP: From the Seine to the Rio de La Plata and vice-versa. Le Corbusier and the members of the Argentinean Modern Movement", on November 27th, 2020. Available online at: <https://www.youtube.com/watch?v=VoVh7DQbMnU>

Para explicar cuál fue la contribución de Antonio Vilar a la arquitectura moderna argentina es preciso comenzar por decir que un aporte importante es la considerable cantidad de obras que hizo, la mayoría como autor individual pero también en algunas ocasiones asociado a su hermano Carlos Vilar, también arquitecto, y con otros profesionales del medio local.

Los trabajos de Vilar fueron ampliamente publicados en su tiempo, principalmente en *Nuestra Arquitectura* y en la *Revista de Arquitectura*, las dos publicaciones sobre la actividad más importantes en ese momento en Argentina, pero también fue uno de los primeros arquitectos del país cuyas obras se publicaran en el exterior. Su edificio para el Hindu Club fue incluido en *Moderne Bauformen* en 1932. También dos autores escribieron sendos libros dedicados exclusivamente a su obra: Mabel Scarone² en 1970 y Norberto Feal³ en 2014. Ellos produjeron las publicaciones más integrales sobre su legado. En ellas es posible constatar que la contribución de Vilar a la arquitectura argentina trasciende sus edificios y ambas rescatan la dimensión profesional y humana del mismo.

To explain Antonio Vilar's contributions to the Argentinean modern architecture I have to start by saying that his main contribution has been the considerable amount of works that Vilar has built, mostly individually, some together with his brother and architect Carlos Vilar, but also together with other professionals from the local field. His work was widely published, mostly in *Nuestra Arquitectura* and *Revista de Arquitectura*, the two most important architectural publications of the time in Argentina. Vilar is also one of the first local architects whose work was published abroad: his building for the Hindu Club was included in a 1932 issue of *Moderne Bauformen*. Two authors have written books exclusively about his work: Mabel Scarone² in 1970 and Norberto Feal in 2014³. They produced the two most comprehensive publications of his legacy. In them, it is possible to see why his contribution transcended his buildings and enhanced a personal dimension of the architect.

² Scarone, Mabel M., Antonio U. Vilar, Buenos Aires, Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas, 1970. Colección Precursores de la arquitectura moderna en la Argentina, Vol 3.

³ Feal, Norberto, Antonio Vilar, Buenos Aires, Arte Gráfico Editorial Argentina, 2014. Colección Maestros de la Arquitectura Argentina, Vol 1.

² Scarone, Mabel M., Antonio U. Vilar, Buenos Aires, Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas, 1970. Colección Precursores de la arquitectura moderna en la Argentina, Vol 3.

³ Feal, Norberto, Antonio Vilar, Buenos Aires, Arte Gráfico Editorial Argentina, 2014. Colección Maestros de la Arquitectura Argentina, Vol 1.

El aporte a la eficiencia

His contribution to efficiency

En palabras de Mabel Scarone, la principal contribución de Vilar a la arquitectura moderna fue la de ser “dador de tipos”. Scarone divide los aportes de los arquitectos modernos en dos categorías: están los “dadores de forma” y los “dadores de tipos”. En el primer grupo destaca a Amancio Williams, con su creativo uso de la tecnología para generar innovadoras expresiones formales. En el segundo grupo Scarone posiciona a Vilar en el primer lugar. ¿Por qué? Porque Vilar fue un profesional dedicado a resolver innovadoramente los programas arquitectónicos preexistentes y los nuevos desde un punto de vista formal, tecnológico y funcional, dándole una impronta de modernidad y eficiencia.

El aporte de Vilar al paisaje urbano de Buenos Aires como dador de tipos fue muy importante al desarrollar el edificio de renta tipo³ que contribuyó a consolidar la imagen moderna de Buenos Aires y se convirtió en un referente para otras propuestas. El modo en que la obra se inserta en el tejido urbano, en un lote altamente condicionado por las dimensiones, pero ofreciendo condiciones de vida saludables es una de las características que definen su arquitectura. Los espacios abiertos propuestos son generosos en relación terreno y en relación a los pequeños espacios de aire y luz de las obras preexistentes. La distribución de los ambientes, por otra parte, no se basó en el presupuesto de ubicar los espacios sociales hacia la calle y los privados en el interior del lote sino buscando, como lo hacía también Wladimiro Acosta en sus obras, el mejor asoleamiento y condiciones de salubridad para cada uno. Esto será una constante en toda la obra de Vilar. (Fig 1)

Vilar's contribution to modern architecture, in the words of Mabel Scarone was that of a type giver. Scarone divides the contributions of modern architects into two categories: the form givers and the type givers. Among the first we could clearly mention Amancio Williams, with his creative use of technology to produce innovative expressions. Among the type givers, Scarone puts Vilar in the first place. Why? because Vilar was a professional who dedicated himself to innovatively solving the pre-existing architectures, as well as the new functional programmes, from a formal, technological and functional point of view, giving them the imprint of modernity and efficiency.

As a type giver, Vilar's contribution to the townscape of Buenos Aires was very important. He developed the typological rental building³, which would contribute to consolidate the modern image of Buenos Aires and become a referent to other proposals. The way in which it is inserted into the urban pattern, in a lot highly conditioned by the dimensions and yet offering sustainable living conditions is one of the characteristics of his architecture. His generous open space proposals for the traditional Buenos Aires lot, with extremely limited measures, offered much more sustainable ways of living and managing than the typical and small air-light patios that high buildings used to have. The distribution of the premises was not based on a social preconception of social rooms towards the public space and the private ones in the inner side of the lot. He looked for achieving, as well as Wladimiro Acosta did in his buildings, the best sunlight and the best health conditions for

³ Proyectó y construyó tres edificios de renta tipo entre 1934 y 1938 sobre Av. Libertador

³ He built three typological rental buildings in between 1934-1938 along del Av. Libertador

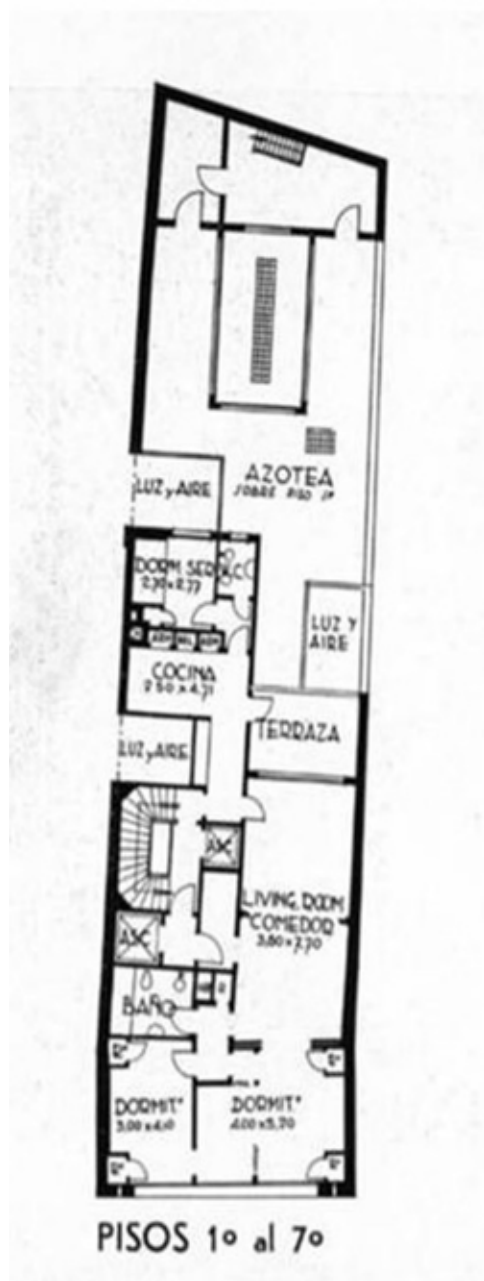


Fig 1. Edificio de renta (1934, imágenes reproducidas de Nuestra Arquitectura, Julio 1934)
 Fig. 1. Apartment block (1934, images reproduced from Nuestra Arquitectura, July 1934)

⁴ Antonio Vilar junto con Carlos Vilar, Martín Noel, Manuel Escasany, Pedro Fernández Saralegui (1938-1942)

⁴ Antonio Vilar together with Carlos Vilar, Martín Noel, Manuel Escasany, Pedro Fernández Saralegui (1938-1942)

Su preocupación por la funcionalidad también se expresa claramente a lo largo de toda su obra, pero es particularmente evidente en el Hospital Bartolomé Churruca⁴, el hospital de la policía federal en la ciudad de Buenos Aires. La claridad con la cual resuelve el programa de salud en los años 40 mantiene su validez. Dicho por el personal médico y los pacientes, es uno de los hospitales más funcionales aún en la actualidad por la forma en que las distintas áreas están resueltas y relacionadas. (Fig 2)

each space. It will be one of the characteristics of all the work of Vilar. (Fig. 1) His concern for the functional efficiency is clearly expressed all along his work, but it is particularly evident in the Bartolomé Churruca Hospital⁴, the Police's hospital in the city of Buenos Aires. The clarity with which he managed to solve a health program in the 1940s is still valid. Said by doctors and patients, it is one of the best functional hospitals even nowadays, by the way in which doctor's and patient's areas are defined. (Fig. 2)

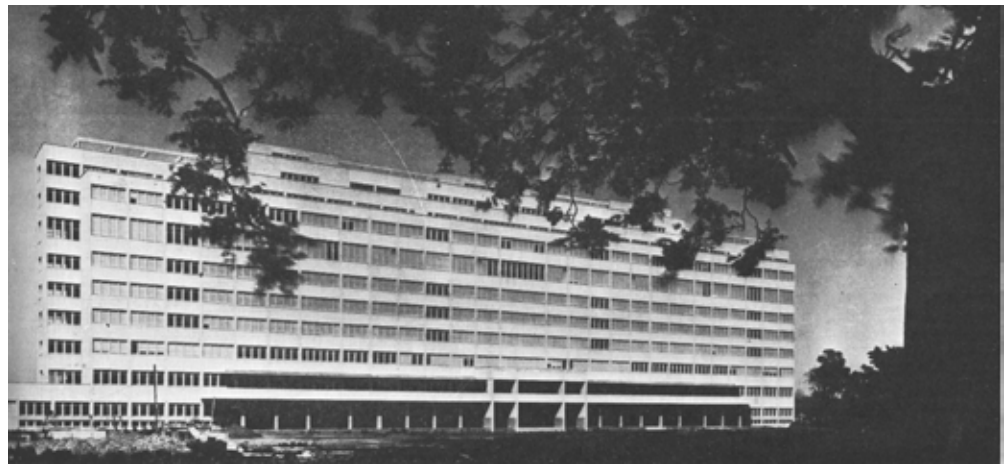


Fig 2. Hospital Bartolomé Churruca (1938-41, imagen de la izquierda reproducida de *Nuestra Arquitectura*, Diciembre 1941 e imagen de la derecha foto de la autora)

Fig. 2. Bartolomé Churruca Hospital (1938-41; left-hand image reproduced from *Nuestra Arquitectura*, December 1941; right-hand image: photograph by the author)

Otro aspecto a destacar de la obra de Vilar es la solidez tecnológica con la cual resuelve todos los detalles inherentes al proceso constructivo. Se percibe un esfuerzo conjunto con las empresas constructoras para optimizar no solo los resultados sino también el proceso de ejecución, y esto se comprueba al observar el buen estado de las obras aún con condiciones de poco mantenimiento. La casa Columba⁵, por ejemplo, fue por bastante tiempo la casa y lugar de trabajo del cliente original, el artista y dibujante Ramón Columba, y luego alojó por muchos años el estudio de una de las firmas de arquitectura más reconocidas, Aslán y Ezcurra arquitectos, conservando la calidad constructiva y funcionalidad originales aunque le fueron introducidas algunas intervenciones reversibles. Lamentablemente las presiones inmobiliarias y no su condición edilicia han impulsado finalmente una intervención radical. (Fig. 3)

Another remarkable issue in Vilar's work is the technological solidity with which he solved all the details that had to do with the building process. The joint efforts with the construction companies to optimize not only results but also the process are reflected in all his buildings, which are still in very good shape with minor maintenance. The Columba House⁵, for instance, had a long life as a home and workplace for the original client, artist and designer Ramón Columba. Then it became the office for a well-known architecture firm, Aslán y Ezcurra arquitectos, for many years, maintaining the quality of construction and functionality that Vilar had generated in its first layout though introducing some reversible interventions. Unfortunately, it had an undeserved fate lately, a rather aggressive intervention that is being carried out in recent times, not because of its condition but because of other real estate demands. (Fig. 3)

⁵ Antonio Vilar, Zabala 1901 (1939-1943)

⁵ Antonio Vilar, Zabala 1901 (1939-1943)



Fig. 3. Casa Columba (1940, imágenes de la izquierda reproducidas de *Nuestra Arquitectura*, Noviembre 1943, imágenes centrales y de la derecha fotos de la autora)
Fig. 3. Casa Columba (1940; images on the left reproduced from *Nuestra Arquitectura*, November 1943; central and right-hand images: photographs by the author)

La dimensión patrimonial de la obra

The heritage dimension of Vilar's work

El hecho de que la obra de Vilar fuera tan extensa se vio reflejado en la cantidad de publicaciones ya mencionadas en tu tiempo. Fue sin duda uno de los pioneros de la arquitectura moderna argentina pero además mantuvo su vigencia a lo largo de los años, en el país y en el exterior. Testimonio de ese interés es por ejemplo la publicación en 1987 de un itinerario sobre sus edificios en Buenos Aires incluido en la revista “Domus”. Las obras son definitivamente más conocidas que el arquitecto. La gente común, sin conocimientos formales de arquitectura (y algunos que sí los tienen) identifican fácilmente sus edificios aunque no saben quién es el autor. La fuerte presencia e influencia de las propuestas urbanas de Vilar en la identidad cultural de la ciudad es innegable.

Sin embargo, la mayor contribución que Vilar hizo a la arquitectura moderna argentina es su concepto holístico de la arquitectura, como una disciplina que responde e incumbe a todas las áreas de la cultura y la sociedad. La primera publicación que hace un énfasis en esta particularidad de su legado, ejemplificándolo con la obra para el Automóvil Club Argentino (ACA) es el libro de dos profesores de la Universidad de La Plata, Graciela Pronsato y Roberto Cappelli, *Las 7+1 lámparas de la arquitectura argentina*⁶ (título inspirado en *Las siete lámparas de la arquitectura*, de John Ruskin). La primera lámpara que mencionan los autores es la de la eficiencia, y la eficiencia está representada por la obra de Vilar para el ACA.

Cuando es elegido para realizar la obra para el ACA, Vilar va más allá de proyectar una serie

The fact that Vilar's work has been so extensive has not only meant that it has been published at his time as a pioneer in modern Argentinean architecture, but it has also kept validity over time in the country and abroad. Testimony of this interest is, for example, the itinerary that “Domus” magazine published in 1987.

The work is far better known than the architect. Ordinary people, people who have no architectural training (and some who do) have no problems to identify his buildings. They do not know who the author is, but sound presence and influence of Vilar proposals in the urban culture of the city is evident.

But definitely the greatest contribution that Vilar has made to Argentinean architecture is his holistic concept of architecture, as a discipline that responds and concerns all areas of culture and society. The first publication that considers this part of his legacy in particular, by analysing his work for the Argentinean Automobile Club (ACA), is a book by professors of the University of La Plata, Graciela Pronsato and Roberto Cappelli. In their book, inspired by John Ruskin's *The Seven Lamps of Architecture* and called *The 7 + 1 Lamps of Argentinean Architecture*⁶, the first of the lamps they mentioned is that of efficiency, and efficiency is represented by the work by Antonio Vilar for the ACA.

When Vilar received the commission to do the work for the ACA, he went beyond projecting and constructing several buildings, he created an architectural system, a concept that encompass from the general to the minimal details. The

⁶ Pronsato, G. & Cappelli, R, *Las 7+1 lámparas de la arquitectura argentina*, La Plata, Capro, 1993

⁶ Pronsato, G. & Cappelli, R, *Las 7+1 lámparas de la arquitectura argentina*, La Plata, Capro, 1993

de edificios y crea un sistema arquitectónico, un concepto que incluye desde el plan general al menor de los detalles. La sede central en Buenos Aires es el único edificio en el que convoca a colegas para hacerlo⁷, el resto lo resuelve individualmente y genera una estrategia proyectual que incluye todas las estaciones de servicio agrupadas por tipologías dependiendo de su ubicación, la tipografía y la señalética, el logo, los frescos y pinturas y hasta la selección del mobiliario que se incorporaron a los edificios. Esta obra representa la primera experiencia de proyecto integral en la arquitectura moderna argentina, y va más allá de la obra arquitectónica. Cuando Vilar escribe sobre su trabajo, menciona su relación con otra de las grandes contribuciones de la modernidad, el automóvil, expresando que rutas seguras con buen equipamiento permitirían viajar largas distancias y conocer el país. De ese modo los viajes en auto generarían según Vilar una idea de identidad nacional y arraigo a través del conocimiento del territorio.

En su artículo para la presentación el proyecto del ACA en la revista “Nuestra Arquitectura”⁸ Vilar desarrolla una serie de conceptos sumamente valiosos: “El turista, si viaja como es debido, adquiere el verdadero secreto del amor al suelo patrio al recorrerlo y conocerlo con la favorable disposición mental y espiritual que el viaje en auto permite”. Esta idea, a mediados del siglo 20 en Argentina es una declaración de principios acerca de la identidad cultural en un país caracterizado por una inmigración masiva proveniente mayoritariamente de Europa, pero también de otros confines. El conocimiento del territorio era una forma de generar arraigo y el diseño estratégico de las estaciones del ACA fue su aporte a esta idea. Es importante destacar que Vilar habló de patrimonio y preservación del legado cultural mucho antes de que los demás arquitectos fueran conscientes de esta

main building, the ACA headquarters in Buenos Aires was the only one designed with partners⁷, the rest he did individually. Vilar planned a whole design strategy that included all the service stations, organised by typologies depending of their location, the typography of the signage, the signs, the frescoes and the paintings that were included in the buildings. It is the first comprehensive design experience that we have in our modern architecture. But it goes beyond architecture. When Vilar presented his work, he introduced it in relation to another of the great contributions of modernity, the automobile. He claimed that safe routes with facilities would allow travelling long distances and visit the country. Thus the car rides would generate an idea of identity and rooting through the knowledge of the territory.

In his article introducing that work on “Nuestra Arquitectura” magazine⁸ Vilar mentioned a number of extremely valuable concepts of which it is worth underling: The tourist, if he travels properly, acquires the true secret of love for the homeland, when travelling and getting to know it with the favourable mental and spiritual disposition that the car trip allows. This idea, in the middle of the 20th century in Argentina is a declaration of principles of identity in a country that was being shaped by mass migration, mainly from Europe, but from many countries in the world as well. Knowing the territory was a way of generating roots and he used the resource that allowed him to design the structure of the ACA service stations as his contribution to this idea. I always say that Vilar was talking about heritage and the preservation of cultural heritage long before the rest of the architects were aware that our architecture could ever have that dimension.

In order to make this immense task feasible, he designed a series of service stations types

⁸ La sede central del ACA fue proyectado por Antonio Vilar junto a Jorge Bunge, Gregorio Sánchez, Ernesto Lagos, Luis M. De la Torre, Héctor Morixe, Arnoldo Jacobs, Rafael Gimenez y Abelardo Falomir (1941-1943)

⁷ El Automóvil Club Argentino al servicio del país, en Nuestra Arquitectura Enero 1943

⁸ The headquarters building was designed by Antonio Vilar together with Jorge Bunge, Gregorio Sánchez, Ernesto Lagos, Luis M. De la Torre, Héctor Morixe, Arnoldo Jacobs, Rafael Gimenez and Abelardo Falomir (1941-1943)

⁷ El Automóvil Club Argentino al servicio del país, en Nuestra Arquitectura Enero 1943

dimensión de nuestra arquitectura.

Para hacer posible esta inmensa tarea, Vilar diseñó una serie de tipos de estaciones de servicio de acuerdo a su implantación: en el centro de las ciudades, en los suburbios, sobre la ruta, en puntos turísticos, etc. Cada tipo fue sistematizado, repetido y adaptado a cada locación, basada en un plan general, también de su autoría y definido para asistir a las rutas que se estaban trazando para llegar a todos los rincones del país. La distancia entre estaciones dependió de cuánto podía recorrer un automóvil en ese momento hasta necesitar reabastecerse. Cada tipología además incorporaba servicios no sólo para los automóviles sino también para los viajeros: zonas de descanso, de recreo, etc.

Las tipologías de las estaciones de servicio incluían diversas expresiones, como se observa en las de Rosario (estación urbana), Lago Masecardi (punto turístico) en la cual como en las otras localizadas en el sur la cubierta se resolvió a dos aguas por la nieve o la de Humahuaca (punto turístico inicialmente al costado de una ruta y hoy incorporado al trazado urbano). Todas se identifican con la imagen de la organización que las generó y con la vocación de conocer el territorio viajando en auto. (Fig 4)

La red del ACA no sólo se materializó en pocos años, sino que sigue en pleno uso y su arquitectura y señalética, que evolucionaron pero mantienen el espíritu original propuesto por Vilar son parte de nuestro imaginario cultural. Para varias generaciones, viajar en auto y llegar a una estación del ACA significaba llegar a un punto de reabastecimiento y una parada de descanso confortable, eficiente y seguro. Todavía hoy los edificios son funcionales no solo para el sistema vial sino para la comunidad. La eficiencia tecnológica de Vilar es evidente al

to be repeated depending on where they were settled: in the centre of a city, suburban area, route stations, stations in tourist points and so on. Each one was systematized, repeated and adapted to a particular location. The master plan was also projected by Vilar in accordance to the routes that were being traced to reach every edge of the country, the distance between one station and another depending on how long a car could travel, at that moment, before having the need to refuel, calculating the amount of km that it was possible to travel to supply itself from one point to another. Each type also incorporated services not only for the cars but also for travelers such as rest and recreation areas.

The typologies included the city stations, such as this one in Rosario, the stations by routes, the stations in tourist places, such as this one Lago Masecardi. In this case and other stations in the southern areas the roof system is changed because of the snow. The materials are adapted to the resources and the previous architecture of the place, without the works losing identity with respect to the function and with respect to the system to which they belong. Another typology, far away, to the north edge of the country, the Humahuaca station, a station that was in a tourist place by a route, today is more incorporated into the city, but it is still the image of this organization and the image of a vocation, the vocation of knowing the country through travelling. (Fig. 4)

The ACA network was not only made in a few years, but it is still in full use and its architecture together with the signage, which evolved but kept the spirit of the original by Vilar is part of our cultural imaginary. Across several generations, when travelling by car it was known that arriving at the ACA service stations meant arriving at a comfortable, efficient and safe place

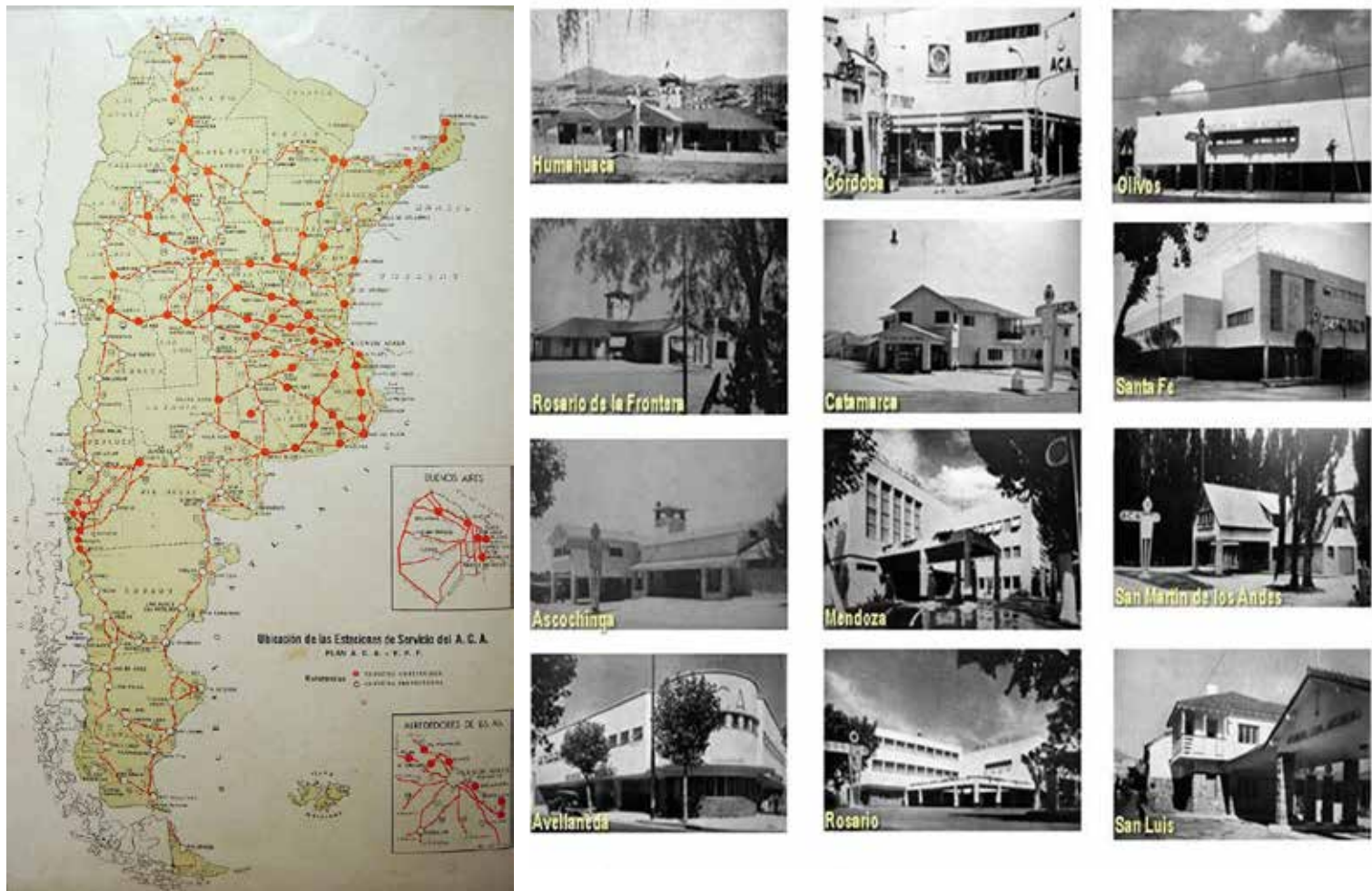


Fig. 4. Red de estaciones de servicio del Automóvil Club Argentino (ACA, imágenes reproducidas de "Nuestra Arquitectura", Enero 1943)

Fig. 4. Network of service stations belonging to the Automóvil Club Argentino (ACA; images reproduced from "Nuestra Arquitectura", January 1943)

observar las condiciones en las que la mayoría de estos edificios se encuentran aún en la actualidad. La sede central permanece en muy buenas condiciones y con cambios menores como la criteriosa y necesaria incorporación de escaleras de emergencia. (Fig. 5)

El resto de la obra sigue mayormente en buenas condiciones edilicias y de uso. En muchos casos han sufrido intensas modificaciones debido a nuevas normas de seguridad o la incorporación de nuevos tipos de combustibles. En general han resistido las modificaciones dignamente cuando los arquitectos intervinientes han entendido las obras sobre las que estaban operando, pero desafortunadamente esto no sucedió en todos los casos.

to make a stop. Even nowadays these buildings fulfil a function not only for the road system, for the organization that owns it, but for the whole of society.

Vilar's technological efficiency is evident in the conditions in which most of these buildings still are today. The headquarters remains almost unchanged. Only the necessary security adjustments required by the current building code have been made, such as the addition of the emergency stairs, and very little else because the building is still in perfect condition. (Fig. 5)

Also the rest of the stations of the different typologies are still in good condition and in use. They have gone through some quite intense modifications when new safety standards or different types of fuels were incorporated. In the whole they have resisted all modifications as long as the architects have been sensitive in understanding the buildings on which they were working, which unfortunately did not occur in all the cases.



Fig. 5. Sede Central del ACA (imagen de la izquierda reproducida de Nuestra Arquitectura, Enero 1943 e imagen central e izquierda de la autora)
Fig. 5. ACA Headquarters (left-hand image reproduced from Nuestra Arquitectura, January 1943; central and right-hand images by the author)

La dimensión social del arquitecto y su obra

The social dimension of the architect and his work

Vilar proyectó muchos otros edificios importantes, construyó muchos metros cuadrados, incluso en paralelo con el inmenso trabajo para el ACA. Su estudio se reducía a él mismo y dos dibujantes, por lo que el trabajo era duro e intenso. Esto no le impidió ocuparse de sus intereses sociales, por ejemplo, generando un prototipo de vivienda mínima decente para gente de bajos ingresos. Él mismo se encargó de la construcción y trabajó en una solución al problema de la vivienda digna para los menos privilegiados. También es justo y oportuno dar a conocer una acción menos conocida, habiendo pasado hace poco una pandemia que puso a los sistemas asistenciales están al borde del colapso. En 1931 Argentina estaba aún sufriendo las consecuencias de la crisis internacional de 1929 que dejó a tanta gente alrededor del mundo en condiciones desesperantes y hundió en la miseria a muchos en Buenos Aires. Mientras desarrollaba su tarea profesional Vilar tuvo tiempo de organizar junto con su gente más cercanos un sistema que permitió, como Mabel Scarone menciona en su libro, proveer 324.000 desayunos y 135.000 camas a obreros desempleados. Vilar no era un político y no hacía política. Como resalta Scarone en su texto, fue una acción privada. Su idea de la arquitectura está proclamada tan rotundamente en estas acciones como en sus obras. Su casa mínima no tuvo mayor trascendencia, como pasó con otras propuestas similares de la arquitectura argentina y que es aún un camino a transitar e investigar, y una deuda pendiente. Sin embargo, su idea no pasó totalmente al olvido y varias décadas después, en 2016, en otro contexto y circunstancias su proyecto de casa mínima fue retomado por su

Vilar made many other important buildings. He built many m², even in parallel with the work of the ACA which was immense. His office was reduced to him and only two assistants, so work was hard and yet he never put aside his most humane concerns. For example, he generated a prototype of the decent minimum house for low-income people. He made the prototypes himself and tried to come up with a solution that would allow less privileged people to live in a dignified way. I would also like to mention in this text, and precisely because we recently went through a pandemic, a less known action, at this moment when it seems that the assistance systems collapse. In 1931 Argentina was still suffering the consequences of the international crisis of 1929 that left many people worldwide in a desperate situation, and in a situation of total poverty in Buenos Aires. While doing all his jobs, Vilar had time to organize, with his closest people, a system that allowed him, as Mabel Scarone mentions in her book, to provide 324,000 breakfasts and 135,000 beds for unemployed workers. Vilar was not a politician and he did not work in politics. As the text underlines, it was a private action. I think that his idea of architecture is as clearly proclaimed by those actions as it is by the works that we can think of and study. His house of minimal decent had no major transcendence, as it happened with many other similar experiences in Argentinean architecture. The search for a social housing solution is still an open path to continue investigating and a pending debt. However, his idea was not completely forgotten and several decades later, in 2016, in a different context and circumstances, his minimal house project

nieto mayor Arthur von Pieschel y materializado en África para alojar maestros y personal de salud voluntarios en Togo.

Vilar es conocido por sus edificios más que por estas valiosas acciones o por sus fotos. Es difícil encontrar una imagen suya aparte de la del carnet del Consejo Profesional, se mostró a través de sus obras. Hace ya varios años, en 2002, una de sus hijas y un nieto participaron de la presentación que hiciera del legado de su padre ante la Legislatura porteña y ellos confirmaron lo que sus edificios y acciones expresan: si había que resolver algo, un desafío arquitectónico, Vilar se volcaba a hacerlo de la mejor manera y con la mayor simplicidad posible. Volvemos a la idea de Scarone: Vilar es un dador de tipos, no un dador de formas.

Este texto está basado en la presentación que surgió de la invitación de Federica Ciarciá a hablar de Antonio Vilar en el marco de una discusión acerca de la contribución o relación de Le Corbusier con la arquitectura moderna argentina. Al reflexionar acerca de cuál podría ser el tema vinculante entre ambos arquitectos surgió la convicción de una idea compartida de que la arquitectura está para resolver los problemas de la gente. Cada uno lo concibió de una manera particular pero ambos compartieron la visión de que la arquitectura debe mejorar la calidad de vida de la gente y contribuir a su identidad cultural. Un sobrino de Vilar, el también arquitecto Carlos Vilar Castex, menciona que su tío fue el encargado de llevar a Le Corbusier a Mar del Plata, en cuyas frías aguas el maestro nadó con placer. El gusto por el agua también fue compartido. Le Corbusier fue un gran nadador y Vilar navegaba. Cuando era un niño en La Plata, su padre los llevaba a él y a sus hermanos a navegar en un velero. Antonio Vilar era el timonel y marcaba el curso del barco

was taken up again by his eldest grandson Arthur von Pieschel and materialized in Africa to house volunteer teachers and health personnel in Togo.

Vilar is known for his buildings more than for those valuable actions, let alone for his photos. It is very difficult to find a picture of him other than the one from the Professional Council card. He showed himself through his buildings. I briefly met one of his daughters and one of his grandchildren when in 2002, I introduced the importance of his legacy at the Legislature of the city of Buenos Aires and they confirmed what his work expresses, the idea that you have to solve something, you have to solve an architectural problem so let's look for the best way with the greatest possible simplicity. I come back to Scarone's concept, Vilar is a type giver, not a form giver.

This text is based on the presentation I did when Federica Ciarciá invited me to speak about Antonio Vilar in the framework of a discussion about Le Corbusier's contribution or relationship with modern architecture in Argentina. I thought about what the binding topic could be. In my opinion, there are two linking issues between them: the idea that architecture is there to solve people's problems. Each one looked for it in a different way but both were concerned about architecture improving the quality of life of the people and contributing to the culture of the people. Vilar's nephew Carlos Vilar Castex, also an architect, told me that Vilar was in charge of bringing Le Corbusier to Mar del Plata. In the chilly waters of Mar del Plata, Le Corbusier took the sea baths he liked so much. Their love for water was also a link. Le Corbusier was a great swimmer and Vilar sailed, influenced by his father. When he was a child living in La Plata, his father took him and his brothers out to sail in a sailboat. Antonio Vilar

⁹(H, 17-11-1933, p6) My life is my message. Respuesta a la pregunta de un periodista sobre cuál era su mensaje al mundo. Mahatma: Life of Gandhi 1869-1948 (1968) Reel 13

⁹(H, 17-11-1933, p6) My life is my message. Respuesta a la pregunta de un periodista sobre cuál era su mensaje al mundo. Mahatma: Life of Gandhi 1869-1948 (1968) Reel 13

familiar, en el mismo modo podríamos decir, que marcó el curso que la arquitectura moderna argentina.

Vilar no escribió mucho, y cuando lo hizo fue para describir su trabajo y no para hablar de sí mismo, pero una frase atribuida a Gandhi podría perfectamente haber sido dicha por Vilar:

*Soy, en realidad, un soñador práctico
Mis sueños no son burbujas en el aire
Quiero que mis sueños se conviertan en realidad
lo antes posible.*⁹

Y de eso se encargó Vilar con respecto a la arquitectura a lo largo de toda su vida.

was the helmsman, the one who set the course for where that family boat was going, in the same way that he set the course, in some sense, of where modern Argentinean architecture went.

Vilar did not write much, and when he did it was to describe his work and not about himself, but a phrase attributed to Gandhi could have been said by Vilar:

*I am, indeed, a practical dreamer.
My dreams are not airy nothings.
I want to convert my dreams into realities as far
as possible.*⁹

That is what Antonio Vilar took care of doing with architecture throughout his life.

Bibliografía

Bibliography

Scarone, M. M. (1970). *Antonio U. Vilar*. Buenos Aires: Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas. Colección Precursores de la arquitectura moderna en la Argentina, vol. 3.

Feal, N. (2014). *Antonio Vilar*. Buenos Aires: Arte Gráfico Editorial Argentina. Colección Maestros de la Arquitectura Argentina, vol. 1.

Pronsato, G., Cappelli, R. (1993). *Las 7+1 lámparas de la arquitectura argentina*. La Plata: Capro.

Casal, S. M. et al. (2008). Conservation and transformation of the Automóvil Club Argentino network. *DOCOMOMO Journal*, 38. Paris: Docomomo International.

Casal, S. M. (2015). El legado Vilar. In *El patrimonio arquitectónico del siglo 20 en Buenos Aires: el legado Vilar*. Buenos Aires: Documentos de Trabajo Universidad de Belgrano, 310.

Casal, S. M. (2017). El legado Vilar releído por expertos. In *El patrimonio arquitectónico del siglo 20 en Buenos Aires: el legado Vilar releído por expertos*. Buenos Aires: Documentos de Trabajo Universidad de Belgrano, 317.

AAVV. *Nuestra Arquitectura*.

5

Amancio Williams: utopía o realidad¹

Amancio Williams: utopia or reality¹

Claudio WILLIAMS

¹ El autor es hijo de Amancio Williams y el texto está basado en su conferencia para el ciclo "ROUNDTRIP: From the Seine to the Rio de La Plata and vice-versa. Le Corbusier and the members of the Argentinean Modern Movement", el 20 de Noviembre de 2020. Disponible online en: <https://www.youtube.com/watch?v=7o8PqTPb5qI&t=2382s>

¹ The author is the son of Amancio Williams, and this text is based on his lecture for the series "ROUNDTRIP: From the Seine to the Rio de la Plata and vice versa. Le Corbusier and the members of the Argentine Modern Movement", delivered on 20 November 2020. Available online at: <https://www.youtube.com/watch?v=7o8PqTPb5qI&t=2382s>

El aporte a la eficiencia

Practicality in Williams' work

Varios estudiosos de la obra de Amancio Williams fueron abonando la teoría de que su producción era mayormente una utopía². Aunque sus ideas más destacadas, sin considerar la Casa sobre el arroyo (Silvetti, 1987), solo quedaron en proyectos (Silvetti, 1987) y fueron menores las obras realizadas, ésta no es una razón suficiente para encuadrar su obra dentro de la utopía.

Hay dos aspectos sobre la obra del arquitecto que desvirtúan la visión utópica de sus proyectos. En primer lugar, el enorme sentido práctico con que resolvió innumerables situaciones en los trabajos que logró concretar -aun en algunos trabajos menores-, e incluso en muchos de los que no logró realizar. En segundo lugar, las verdaderas razones por las cuales muchos de sus proyectos no se concretaron, en muchos casos por circunstancias completamente ajenas al trabajo de Williams o a las características de sus proyectos.

En el primer grupo de temas³, se puede mencionar, entre otros, el caso del revestimiento absorbente que, a principios de los años '70, diseñó a partir de espumas de goma para un departamento afectado por los ruidos del aeropuerto cercano. El revestimiento se produjo con las matrices que se empleaban para la fabricación de los mapas para transportar huevos y una vez colocados se pintaban como cualquier pared. Varias décadas más tarde, empezaron a producirse este tipo de revestimientos acústicos para absorber ruidos.

Para ese mismo departamento, no queriendo resolver los pisos con mármoles, alfombras o maderas, lo resolvió con un piso de porcelana, que mandó a fabricar en piezas de 10 x 5 cm a Porcelanas Atlántida, una fábrica de vajilla de

Several researches on the work of Amancio Williams supported the theory that his production was largely a utopia².

Although his most outstanding ideas, without considering the House over the Brook (Silvetti, 1987), only remained in projects (Silvetti, 1987) and the works carried out were minor, this is not a sufficient reason to frame his work within the concept of a utopia.

There are two aspects about the architect's work, which distort the utopian vision of his projects. In the first place, the enormous practicality with which he addressed innumerable situations - even in many jobs of which he managed to complete; even some that could be described as minor jobs -, and many that he did not manage to do. Second, the real reasons why many of his projects did not materialize, in many cases due to circumstances completely unrelated to Williams' work or the characteristics of his projects.

In the first group of topics³ we can mention, among others, the case of an absorbent lining that he designed, at the beginning of the '70s, for an apartment that was affected by airport noise. The coating was produced with the matrices that were used to manufacture the maps to transport eggs and once they were placed they were painted like any wall. Several decades later, these types of acoustic coatings began to be produced to absorb noise.

For that same department, not wanting to solve the floors with marble, carpets or wood, he solved it with a porcelain floor, which he had Porcelanas Atlántida, a porcelain tableware factory, manufacture in 10 x 5 cm pieces. In a 1 x 1 meter grid, there were 10 x 10 cm squares of marble in each corner, which were sometimes

² En el sentido de lo irrealizable, no de la visión modélica, propuesta por Tomás Moro (1516).

³ Entre las soluciones pragmáticas apelando al empleo creativo de materiales y recursos usados en otros ámbitos que pudo materializar, hay propuestas que solo años más tarde los desarrollos tecnológicos permitieron concretar y difundir.

² Utopia in the sense of the unrealizable, not in the sense of Thomas More (1516).

³ Among the pragmatic solutions appealing to the creative use of materials and resources used in other areas that could materialize, there are proposals that only years later technological developments allowed to specify and disseminate.



Fig 1. Amancio Williams, Delfina Gálvez, Casa sobre el arroyo en Mar del Plata (1943-1946). Fuente: Fondo Amancio Williams, Canadian Centre for Architecture. Donación de los hijos de Amancio Williams.

Fig. 1. Amancio Williams, Delfina Gálvez, House by the Stream in Mar del Plata (1943–1946). Source: Amancio Williams fonds, Canadian Centre for Architecture. Gift of the children of Amancio Williams

porcelana. En una cuadrícula de 1 x 1 metros, había en cada esquina cuadrados de mármol de 10 x 10 cm, que a veces, eran sustituidos por artefactos de iluminación embutidos en el piso, que iluminaban de abajo hacia arriba. En esos tiempos, solo había cerámicas esmaltadas. También décadas más tarde, se empezaron a producir los famosos porcelanatos. Los conocimientos de Williams de las posibilidades técnicas que ofrecía la porcelana lo llevaron a experimentar con el material mucho antes.

Unos años antes, en los '60, en el local de la Avenida Alvear, queriendo resolver un cielorraso que reflejara la luz indirecta en todas direcciones, lo logró con un cielorraso de chapa de acero estampado, conformando pirámides invertidas de unos 7 cm de altura que reflejaban la luz hacia todas partes.

En 1962, cuando tuvo que idear el proyecto

replaced by lighting fixtures embedded in the floor, which illuminated from the bottom up. In those times, there were only glazed ceramics. Also decades later, the famous porcelain tiles began to be produced. Williams' knowledge of the technical possibilities that porcelain offered led him to experiment with the material much earlier.

A few years earlier, in the 1960s, in the premises on Avenida Alvear, wanting to solve a ceiling that reflected indirect light in all directions, he achieved it with a ceiling made of stamped steel sheet, forming inverted pyramids about 7 cm high that reflected the light everywhere.

In 1962, when he had to devise the project for the Monument for the Marian Congress, he did not hesitate to build a pyramid resolved with a tubular structure on the Monument of the Spaniards in the Palermo neighborhood, and

Fig. 2 (izquierda) Amancio Williams, Departamento en Avenida del Libertador, Buenos Aires. Revestimiento acústico – Piso de porcelana. Cielorraso estampado. Fuente: Fondo Amancio Williams, Canadian Centre for Architecture. Donación de los hijos de Amancio Williams.

Fig. 3 (derecha) Amancio Williams, Local en Avenida Alvear, Buenos Aires. Cielorraso estampado. Fuente: Fondo Amancio Williams, Canadian Centre for Architecture. Donación de los hijos de Amancio Williams.

Fig. 2 (left) Amancio Williams, Apartment on Avenida del Libertador, Buenos Aires. Acoustic cladding – Porcelain flooring. Patterned ceiling. Source: Amancio Williams fonds, Canadian Centre for Architecture. Gift of the children of Amancio Williams

Fig. 3 (right) Amancio Williams, premises on Avenida Alvear, Buenos Aires. Patterned ceiling. Source: Amancio Williams fonds, Canadian Centre for Architecture. Gift of the children of Amancio Williams



para el Monumento para el Congreso Mariano, no dudó en armar una pirámide resuelta con una estructura tubular sobre el Monumento de los españoles en el barrio de Palermo, y cubrió esa pirámide con triángulos de acrílico de tres tonos de azul, que mandó a fabricar especialmente. En esos años, solo existía el plexiglass, un acrílico de un solo color, blanco lechoso. Esta pirámide la terminaron de armar los arquitectos de su estudio y estudiantes de arquitectura, ya que lo sorprendieron las interminables huelgas de esa época. Para este mismo Monumento, resolvió una cruz metálica de 40 metros de altura, que fue construida con los perfiles y chapas de los que disponía la firma Tamet en ese momento. La cruz se diseñó, construyó y montó en menos de sesenta días, al igual que la pirámide.

El Pabellón Bunge y Born (Saal, 1998) para la exposición de la Sociedad Rural en Palermo de 1968 fue construido principalmente en

covered that pyramid with acrylic triangles of three shades of blue, which he had specially manufactured. In those years, only plexiglass existed, a single-colored, milky-white acrylic. This pyramid was completed by the architects of his studio and architecture students, as he was surprised by the endless strikes of that time. For this same Monument, he resolved a 40-meter-high metal cross, which was built with the profiles and plates available to the Tamet firm at that time. The cross was designed, built and assembled in less than sixty days, as was the pyramid.

There is also the case of the Pavilion for Bunge and Born, which was built in the Rural Society at the end of the 60s, in 1968. The project that was designed and was built along with all project documentation was completed in little more than 60 days, including concrete plans, and framework plans. All this had a fairly complex structure because in addition to the two shell

Fig. 4 Amancio Williams, Monumento para el Congreso Mariano, Buenos Aires. Materiales utilizados: Pirámide de acrílico, Cruz metálica. Fuente: Fondo Amancio Williams, Canadian Center for Architecture, Montreal. Donación hijos de Amancio Williams.

Fig. 4 Amancio Williams, Monument to the Marian Congress, Buenos Aires. Materials used: Acrylic pyramid, metal cross. Source: Amancio Williams fonds, Canadian Centre for Architecture. Gift of the children of Amancio Williams.



hormigón armado, incluyendo dos bóvedas cáscaras y se proyectó, calculó y construyó también en algo más de sesenta días, con todos sus detalles de hormigón y encofrados, algunos muy complejos. El proyecto comprendía también todo lo que tenía que ver con la exhibición de los productos del grupo ByB, sus displays, proyecciones y demás.

En el año 1965 el Dr. Moisés Schere le encarga a Williams la realización del Laboratorio de Bioquímica Schere, en un lote en el barrio de Recoleta de la ciudad de Buenos Aires. Williams resolvió su fachada con lo que después asumió el nombre de curtain-wall⁴, construido con perfilaría especialmente producida para este edificio. El detalle del encuentro entre la carpintería y los entrepisos permitía percibir con claridad el sistema tecnológico propuesto,

vaults there was a base with a curved concrete structure that had to be studied very carefully. Here he applied for the first time the shell vaults that he had designed for the HC in the late '40s and early '50s. The project included not only the structure but also all the displays and all the projections and others that this company produced.

In 1965, Dr. Moisés Schere commissioned Williams to work on the Schere Biochemistry Laboratory, in a lot in the Recoleta neighborhood of the city of Buenos Aires. Williams developed its facade with what later assumed the name of curtain-wall⁴, built with profiles specially produced for this building.

The detail of the meeting between the carpentry and the mezzanines made it possible to clearly perceive the proposed technological system,



Fig.5 Amancio Williams, Vista general del Pabellón Bunge y Born, Buenos Aires, 1966.

Fuente: Fondo Amancio Williams, Canadian Centre for Architecture. Donación de los hijos de Amancio Williams. Utilizados: Pirámide de acrílico, Cruz metálica.

Fig.5 Amancio Williams, General view of the Bunge y Born Pavilion, Buenos Aires, 1966.

Source: Amancio Williams fonds, Canadian Centre for Architecture. Gift of the children of Amancio Williams. Materials used: Acrylic pyramid, metal cross.

⁴ En Argentina todavía no se producían soluciones tecnológicas equivalentes.

⁵ Ignacio Pirovano fue, con Francisco de Ridder y Ernesto Santamaria, un reconocido cliente de Williams.

⁴ Equivalent technological solutions were not yet produced in Argentina.

⁵ Ignacio Pirovano was, with Francisco de Ridder and Ernesto Santamaria, a recognized client of Williams.

tanto desde el exterior como desde el interior del edificio, ya que los entrepisos no llegaban hasta la carpintería. El cierre metálico horizontal permitía que las cortinas colgaran desde más arriba que los cielorrasos y a su vez que se prolongaran por debajo del nivel de los pisos.

A fines de los '70, en la segunda intervención en el departamento de Ignacio Pirovano⁵, desarrolla la propuesta de un techo en voladizo para una terraza, con chapas piramidales estampadas, la mayoría metálicas y algunas de acrílico naranja. En la propuesta cerró el espacio entre ese techo y el parapeto de la galería, con una “pantalla” virtual de cadenas colgantes, que se movían con el viento o con la mano, y que amortiguaban las vistas poco interesantes de los techos de los edificios circundantes.

both from the outside and from the inside of the building, since the mezzanines did not reach the carpentry. The horizontal metal closure allowed the curtains to hang higher than the ceilings and in turn to extend below the level of the floors.

At the end of the '70s, in the second intervention in Ignacio Pirovano's⁵ department, he developed the proposal for a cantilevered roof for a terrace, with stamped pyramidal sheets, most of them metallic and some of orange acrylic. In the proposal, he closed the space between that roof and the parapet of the gallery, with a virtual “screen” of hanging chains, which moved with the wind or by hand, and which deadened the uninteresting views of the roofs of the surrounding buildings.

Fig. 6 (izquierda) Amancio Williams, Laboratorio Schere, calle Juncal, Buenos Aires. Pabellón Bunge y Born, Buenos Aires, 1966. Fuente: Fondo Amancio Williams, Canadian Centre for Architecture. Donación de los hijos de Amancio Williams.

Fig. 7 (derecha) Amancio Williams, Departamento Ignacio Pirovano, Cubierta y cierre virtual de la terraza, Buenos Aires. Fuente: Fondo Amancio Williams, Canadian Centre for Architecture. Donación de los hijos de Amancio Williams.

Fig. 6 (left) Amancio Williams, Schere Laboratory, Juncal Street, Buenos Aires. Source: Amancio Williams fonds, Canadian Centre for Architecture. Gift of the children of Amancio Williams.

Fig. 7 (right) Amancio Williams, Ignacio Pirovano Apartment, Roof and virtual enclosure of the terrace, Buenos Aires. Source: Amancio Williams fonds, Canadian Centre for Architecture. Gift of the children of Amancio Williams.



La innovación en la obra de Williams

Technology in Williams' work

A fines de los '60 Williams proyectó la Iglesia de Nuestra Señora de Fátima, en Pilar, con la adopción de una plataforma cubierta por bóvedas cáscaras. En esa plataforma, estaban hundidos los sectores de la iglesia propiamente dicha, es decir el espacio para los fieles.

El altar estaba sobre la plataforma, respaldado en su parte posterior con una pantalla curva de acero inoxidable. Sobre el altar proyectó un cielorraso virtual resuelto con pequeñas chapas metálicas y de acrílico, de distintos colores, colgadas de una liviana estructura, suspendida a su vez de las bóvedas, que podían eventualmente moverse con el viento.

En el 1972 Williams realizó el proyecto para el Monumento de Rayos Laser, junto al Teatro Colón, en homenaje a los bailarines muertos en un accidente de avión. Imaginó unas grandes y altas pantallas de cristal negro y de mármol de carrara, sobre las cuales se reflejarían los rayos laser. En esos tiempos, no había empezado a usarse el laser con otros fines que no fueran los científicos. Compró un equipo de laser, hicieron numerosas pruebas y, como parte del proyecto, se programaron las "funciones" del laser, que iban a suceder antes y después de cada función. La fábrica americana proveedora del equipo laser, Spectra Physis, envió técnicos a la Argentina para ver qué era lo que se estaba intentando hacer con el laser. Además proyectó un sistema de limpieza permanente de las pantallas de cristal y acrílico, consistente en una película⁶ de agua que caería desde una canaleta superior y que sería recogida por una bandeja inferior y recirculada en forma permanente. Todo este proyecto quedó diseñado y documentado con todos sus detalles para ser construido.

At the end of the 1960s, Williams designed the Church of Our Lady of Fatima, in Pilar, with the adoption of a platform covered by shell vaults. In that platform, the sectors of the church proper were sunk, that is, the space for the faithful. The altar was on the platform, supported at its back with a curved stainless steel screen. On the altar he projected a virtual ceiling resolved with small metallic and acrylic sheets, of different colors, hanging from a light structure, suspended in turn from the vaults, which could eventually move with the wind.

In 1972, Williams carried out the project for the Monument of Laser Rays, next to the Colón Theater, in homage to the dancers killed in a plane crash. He envisioned large, tall black glass and Carrara marble screens, onto which the laser beams would be reflected. In those days, the laser had not begun to be used for purposes other than scientists. He bought a laser equipment, did numerous tests and, as part of the project, the laser "functions" were programmed, which were to happen before and after each function. The American factory supplying the laser equipment, Spectra Physis, sent technicians to Argentina to see what it was trying to do with the laser.

It also designed a permanent cleaning system for glass and acrylic screens, consisting of a film⁶ of water that would fall from an upper gutter and would be collected by a lower tray and permanently recirculated. This entire project was designed and documented with all its details to be built. In 1978 Williams and his collaborators designed an apartment building in the Belgrano neighborhood of the Argentine capital, without rolling curtains on the exterior walls. For these he proposed the use of double glasses that would

⁶ La película de agua adoptada impediría adherir suciedad alguna sobre las pantallas.

⁶ The water's film adopted would prevent any dirt from adhering to the screens.

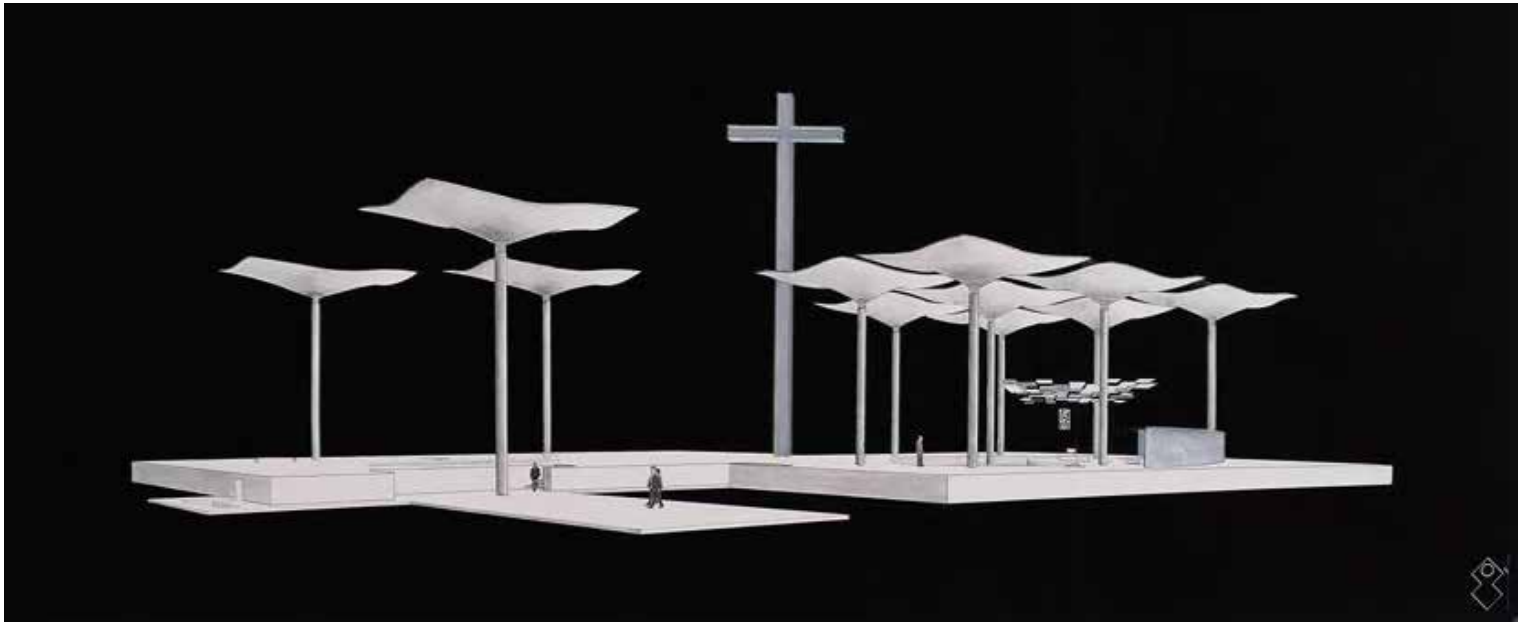


Fig. 8. Amancio Williams, Iglesia de Nuestra señora de Fátima, Pilar, Buenos Aires. Fuente: Fondo Amancio Williams, Canadian Centre for Architecture. Donación de los hijos de Amancio Williams.

Fig. 8. Amancio Williams, Church of Our Lady of Fátima, Pilar, Buenos Aires. Source: Amancio Williams fonds, Canadian Centre for Architecture. Gift of the children of Amancio Williams.

En 1978 Williams y sus colaboradores proyectaron un edificio de departamentos, en el barrio de Belgrano en la capital argentina, sin cortinas de enrollar en los cerramientos exteriores. Para éstos propuso el uso de vidrios dobles que tendrían en su parte inferior una U en la cual estarían sueltas infinidad de pequeños globos de telgopor, y que, inyectando aire comprimido entre ambos vidrios, estos globos se dispersarían en la cámara y producirían el oscurecimiento necesario. Quizás en esos años esto no fuera tan fácil de resolver. Pero años más tarde aparecieron las cortinas de bandas horizontales entre vidrios y el arquitecto Emilio Ambasz⁷ produjo algo parecido con gases coloreados en una de sus obras.

Aún sin profundizar en el tema, otro detalle exquisito que no puede dejar de mencionarse

have a U in their lower part in which an infinity of small polystyrene balloons would be loose, and that, by injecting compressed air between both glasses, these balloons would disperse in the chamber and produce the necessary darkening. Perhaps in those years this was not so easy to solve. But years later the curtains with horizontal bands between glass appeared and the architect Emilio Ambasz⁷ produced something similar with colored gases in one of his works.

⁷ El arquitecto Emilio Ambasz, de la Universidad de Princeton, formado en el taller de Amancio Williams, disertó en USA, sobre la Sala del Espectáculo Plástico y del Sonido en el Espacio, auspiciado por la American Society of Architectonic Historians.

⁷ The architect Emilio Ambasz, from Princeton University, trained in the workshop of Amancio Williams, spoke in the USA, on the Hall of the Plastic and Sound Show in Space, sponsored by the American Society of Architectonic Historians.

es el de las cortinas de agua que ideó para el Monumento ecuménico en Berlín.

Como idea sumamente original, ya no de los detalles de la arquitectura sino de la arquitectura en sí misma, no puedo dejar de mencionarse el del proyecto para el edificio de departamento en Belgrano. La propuesta no es nada convencional, carecía de balcones y poseía una estructura principal exterior incluida en una jardinera perimetral, o sea un “balcón” interior. La recepción de este departamento se resolvía sobre la diagonal del cuadrado, que la línea de comedor, hall y living, para una planta de 19 x 19 metros, se desarrollaba sobre una longitud de cerca de 26 metros.



Fig. 9. Amancio Williams, Monumento junto al Teatro Colón empleando rayos laser, Buenos Aires.

Fuente: Fondo Amancio Williams, Canadian Centre for Architecture. Donación de los hijos de Amancio Williams.

Fig. 9. Amancio Williams, Monument next to the Teatro Colón using laser beams, Buenos Aires.

Source: Amancio Williams fonds, Canadian Centre for Architecture. Gift of the children of Amancio Williams.



Fig 10. Monumento ecuménico en Berlín, Alemania, 1964. Fuente: Fondo Amancio Williams, Canadian Centre for Architecture. Donación de los hijos de Amancio Williams.

Fig. 10. Ecumenical monument in Berlin, Germany, 1964. Source: AAmancio Williams fonds, Canadian Centre for Architecture. Gift of the children of Amancio Williams.

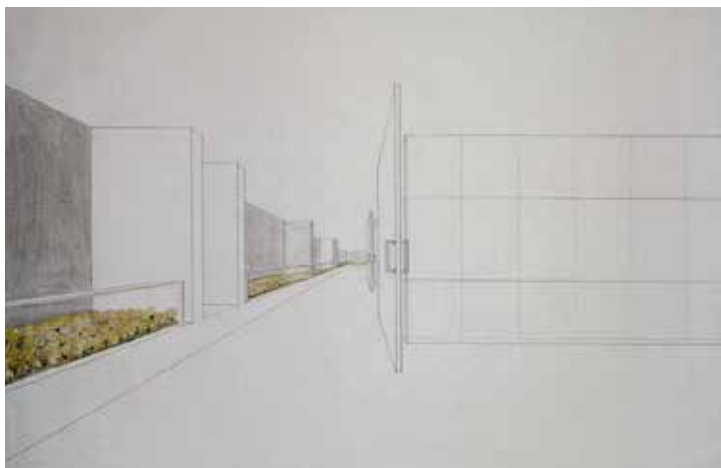


Fig. 11. Amancio Williams, Edificio de departamentos, barrio de Belgrano, Buenos Aires. Jardinera perimetral y estructura principal – Recepción en la diagonal del cuadrado. Fuente: Fondo Amancio Williams, Canadian Centre for Architecture. Donación de los hijos de Amancio Williams.

Fig. 11. Amancio Williams, Apartment block, Belgrano district, Buenos Aires. Perimeter planter and main structure – Reception area on the diagonal of the square. Source: Amancio Williams fonds, Canadian Centre for Architecture. Gift of the children of Amancio Williams.

La tecnología en la obra de Williams

Technology in Williams' work

Todos estos proyectos, tanto los realizados como los que quedaron en dibujos, muestran soluciones prácticas y creativas, vanguardistas, pero totalmente alejadas de la utopía. Williams indagó insistentemente en la tecnología y uno de sus principios básicos fue “buscar en la técnica su expresión verdadera”.

El arquitecto sostenía que no tenía sentido resolver un edificio con una estructura de hormigón, para luego revestirlo con ladrillos, como tanto hemos visto y seguimos viendo. Afirmaba que sin duda era mejor resolver correctamente el hormigón y dejarlo a la vista. Una consecuencia de este principio es el grado de detalle al que llegaba en la búsqueda de soluciones a los problemas que se le iban presentando, y que quedó plasmado en minuciosas documentaciones. Desarrolló más de quinientos planos para la *Casa sobre el Arroyo* y cerca de trescientos para la documentación que produjo por encargo de Le Corbusier para la *Casa Curutchet*, en La Plata.

Esa pasión por la técnica y sus inmensas posibilidades tuvo su origen en sus años de aviador. La aviación, en los tiempos en que él la practicó, dio lugar al desarrollo y a la aplicación de los mejores recursos tecnológicos al servicio de una industria completamente nueva, original en sí misma, que por sus riesgos, requería las mayores seguridades posibles.

Tan insegura era que ni su madre sabía que él volaba, y se enteró por el diario cuando en 1934, a sus veintiún años, fue a recibir al Graf Zeppelin en su llegada a Buenos Aires. Williams se nutrió de ese desarrollo tecnológico y lo trasladó después a la arquitectura.

Es por eso que nunca se conformaba con las

All these projects, both those carried out and those that remained in drawings, show practical and creative solutions, avant-garde, but totally removed from utopia. Williams inquired insistently into technology, and one of his basic principles was “to look to technology for its true expression”.

The architect argued that it made no sense to solve a building with a concrete structure, and then cover it with bricks, as we have seen so much and continue to see. He stated that it was certainly better to properly resolve the concrete and leave it in plain sight. A consequence of this principle is the degree of detail to which he arrived in the search for solutions to the problems that were presented to him, and which was reflected in meticulous documentation. He developed more than five hundred plans for the *House over the Brook* and about three hundred for the documentation that he produced on behalf of Le Corbusier for the *Curutchet House*, in La Plata.

That passion for technique and its immense possibilities had its origin in his years as aviator. Aviation, in the times in which he practiced it, gave rise to the development and application of the best technological resources at the service of a completely new industry, original in itself, which, due to its risks, required the highest possible security.

It was so insecure that not even his mother knew he was flying, and she found out from the newspaper when in 1934, at the age of twenty-one, he came to Buenos Aires with Graf Zeppelin. Williams drew on this technological development and later transferred it to architecture. That is why he was never satisfied

respuestas del mercado y siempre buscaba soluciones nuevas, acabadas, partiendo de la base de que todo era perfectible.

with the responses of the market and always looked for new, finished solutions, assuming that everything was perfectible.



Fig. 12. Amancio Williams aviador. Fuente: Fondo Amancio Williams, Canadian Centre for Architecture. Donación de los hijos de Amancio Williams.

Fig. 12. Amancio Williams, aviator. Source: Amancio Williams fonds, Canadian Centre for Architecture. Gift of the children of Amancio Williams.

Los proyectos no concretados

The unfinished projects

Si resultara que los numerosos proyectos de Williams no se hubieran llevado a cabo por razones técnicas o por la complejidad de sus diseños, podría hablarse tal vez de utopía. Pero veremos que muchas de sus ideas y proyectos no se concretaron por circunstancias completamente ajenas a esas cuestiones.

En el caso de la casa que proyectó para su hermano Mario en Mar del Plata, en el terreno contiguo al de la casa sobre el arroyo, la obra no se llevó a cabo simplemente porque nada era más lejana de la modernidad que la personalidad de Mario, que terminó haciéndose una casa Tudor en vez de ésta.

El proyecto primitivo de las viviendas escalonadas, que él llamo de las Viviendas en el Espacio, proyectado para un lote urbano, no se construyó simplemente porque los propietarios del terreno optaron por una alternativa convencional de mayor rendimiento económico. A mediados de los '40 Williams desarrollo el proyecto del Edificio Suspendido de Oficinas, que debía construirse en un gran predio en la esquina de las calles Esmeralda y Paraguay, terreno que en ese entonces estaba ocupado en su mayor parte por inquilinatos y casas de rentas. En esos años se aprobó una nueva ley de alquileres, que los congeló por largo tiempo, impidiendo su demolición y la construcción de cualquier tipo de obras. Estas viejas construcciones perduraron hasta los '80, cuando fueron demolidas y el terreno se convirtió en una gran playa de estacionamiento. Recién después de 2000, se construyó el edificio que existe actualmente.

Entre 1948 y 1953, por encargo del Ministerio de Salud Pública, a cargo entonces del Dr.

If it turned out that Williams' many projects had not been carried out for technical reasons or because of the complexity of his designs, one could perhaps speak of utopia. But we will see that many of his ideas and projects did not materialize due to circumstances completely unrelated to these issues. In the case of the house that he designed for his brother Mario in Mar del Plata, on the land adjacent to the House on the Creek, the work was not carried out simply because nothing was further from modernity than Mario's personality, which ended up becoming a Tudor house instead of this one.

The primitive project of tiered houses, which he called the Dwellings in Space, designed for an urban lot, was not built simply because the owners of the land opted for a conventional alternative of higher economic yield.

The project for the Suspended Office building was to be built on a large site on the corner of Esmeralda and Paraguay, land that at that time was mostly occupied by tenants and rental houses. In those years a new rental law was approved, which froze them for a long time, preventing their demolition and the construction of any type of works. This in the mid-1940s. These old buildings lasted until the 1980s, when they were demolished and the land turned into a large parking lot. It was only after 2000 that the building that exists today was built.

Between 1948 and 1953, commissioned by the Ministry of Public Health, then headed by Dr. Ramón Carrillo, Amancio Williams developed projects for Three Hospitals (Muller, 2010), which were to be located in the province of Corrientes, Argentina. All the documentation for the construction tender was produced, with



Fig. 13, 14. Izquierda: Casa para Mario Williams, Mar del Plata. Derecha: Viviendas en el espacio.

Fuente: Fondo Amancio Williams, Canadian Centre for Architecture. Donación de los hijos de Amancio Williams.

Fig. 13, 14. Left: House for Mario Williams, Mar del Plata. Right: Housing in space. Source: Amancio Williams fonds, Canadian Centre for Architecture. Gift of the children of Amancio Williams.

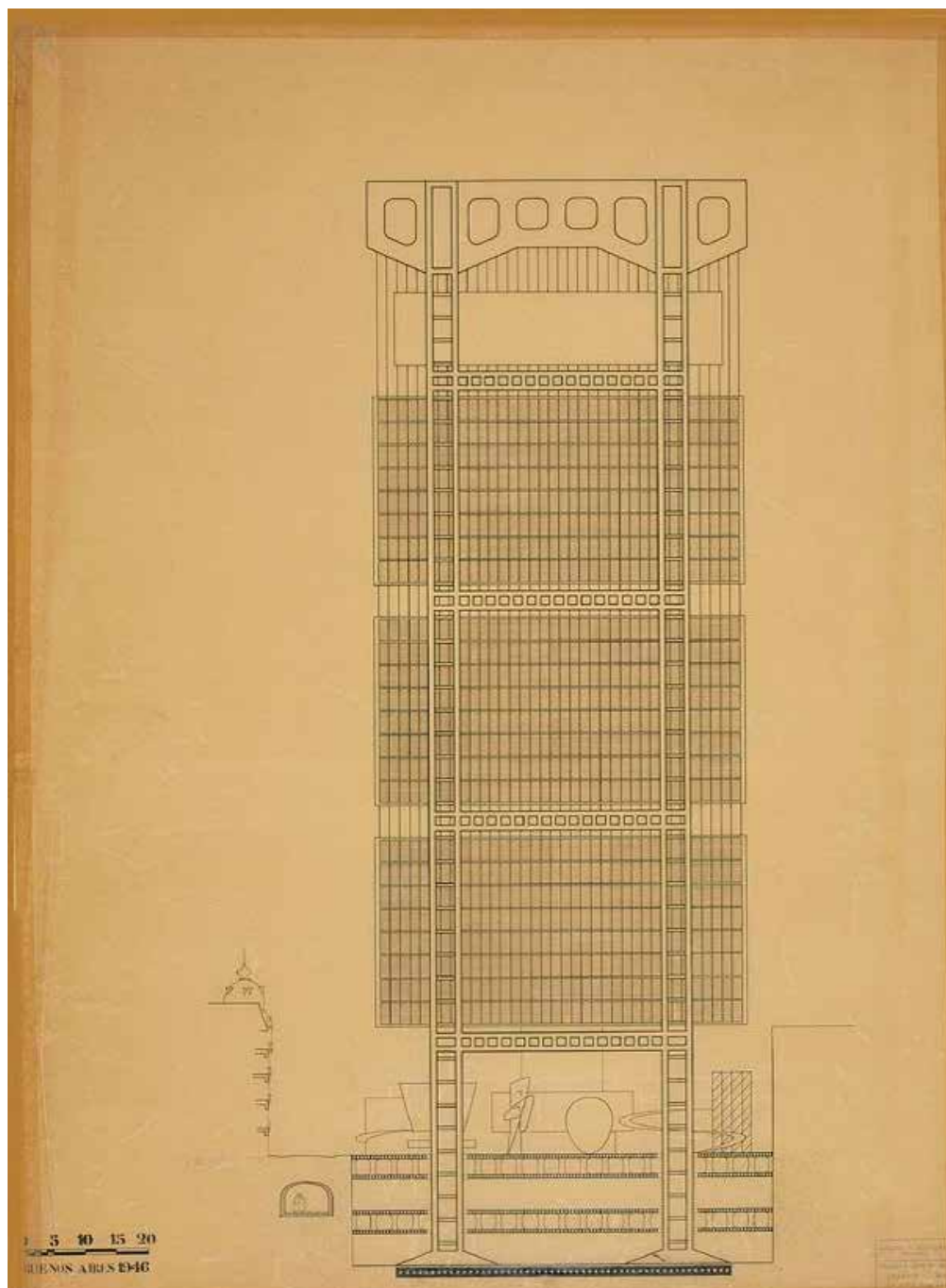


Fig. 15. Edificio Suspendido de oficinas.

Fuente: Fondo Amancio Williams, Canadian Centre for Architecture. Donación de los hijos de Amancio Williams.

Fig. 15. Suspended office building. Sources: Amancio Williams fonds, Canadian Centre for Architecture. Gift of the children of Amancio Williams.

Ramón Carrillo, Amancio Williams elaboró proyectos para tres Hospitales (Muller, 2010), que debían ser emplazados en la provincia de Corrientes, Argentina. Llegó a producirse toda la documentación para la licitación de la construcción, con más de 750 planos. Pero el ministro Carrillo fue separado del gobierno de entonces, y el proyecto quedó archivado, entre otras cosas, porque la esposa del entonces presidente había resuelto que toda la obra pública fuera colonial, y con techos de tejas.

A finales de los '60 Amancio Williams y Walter Gropius⁸ fueron convocados por el gobierno de la República Federal de Alemania para proyectar en conjunto la sede de su Embajada en Buenos Aires. El mismo no se llevó a cabo por la férrea y arbitraria oposición del entonces intendente de la Ciudad de Buenos, que desconoció el hecho de que este proyecto fuera el resultado de la aplicación de una ley del Congreso Nacional, por la cual el gobierno argentino le otorgaba este terreno al alemán, a cambio de su entonces embajada en la calle Quintana.

Pocos años después de esta ley, el presidente alemán Heinrich Lübke, puso la piedra fundamental de esta nueva embajada. Se perdió así, por la falta de visión de una autoridad política, la gran oportunidad de que la Argentina contara con una obra proyectada conjuntamente por Gropius y Williams.

Por los mismos años '60, Williams empieza el primer proyecto de la Cruz en el Río a pedido del presidente Frondizi, para dar ubicación definitiva a la cruz metálica que se había utilizado en el Monumento del Congreso Mariano poco tiempo atrás.

Se avanzó en el proyecto, se hicieron perforaciones y estudios de suelo y el presidente afectó la recaudación de tres sorteos de la Lotería Nacional para financiar la obra, pero lamentablemente el presidente fue destituido por un golpe militar y nunca más se habló de

more than 750 plans. But Minister Carrillo was separated from the government at that time, and the project was shelved, among other things, because the wife of the then president had decided that all public works were colonial, and with tile roofs.

In the late 1960s, Amancio Williams and Walter Gropius⁸ were commissioned by the government of the Federal Republic of Germany to jointly design the new embassy in Buenos Aires. The project was never realized due to the firm and arbitrary opposition of the then mayor of the City of Buenos Aires, who disregarded the fact that the project resulted from a national law under which the Argentine government granted the site to Germany in exchange for its then embassy on Quintana Street. A few years after the enactment of this law, the German president Heinrich Lübke laid the cornerstone of the new embassy. As a result, due to the lack of foresight of a political authority, Argentina lost the opportunity to host a building designed collaboratively by Gropius and Williams.

In the same decade, Williams began the first design for the Cruz en el Río at the request of President Frondizi, intended to provide a permanent location for the metal cross that had recently been used in the Monument to the Marian Congress. Progress was made on the project: soil borings and geotechnical studies were carried out, and the president allocated revenue from three National Lottery draws to finance the work. However, the president was subsequently deposed by a military coup, and the project was never mentioned again.

The aforementioned Monument project adjacent to the Teatro Colón, conceived in homage to the dancers who died in a 1971 plane crash, was also commissioned to Williams by the mayor of Buenos Aires. All detailed and construction drawings were completed. Due to technical reasons, the underground works being carried



Fig. 16. Hospitales en Corrientes, Argentina (1948-1953). Fuente: Fondo Amancio Williams, Canadian Centre for Architecture. Donación de los hijos de Amancio Williams.

Fig. 16. Hospitals in Corrientes, Argentina (1948-1953). Source: Amancio Williams fonds, Canadian Centre for Architecture. Gift of the children of Amancio Williams.

⁸ Los dos arquitectos se habían conocido en Estados Unidos durante una estadía que Williams realizó entre 1955 y 1956, invitado por el Departamento de Estado norteamericano, para visitar distintas universidades y presentar sus trabajos.

⁸ The two architects had met in the United States during a stay that Williams made between 1955 and 1956, invited by the US.



Fig. 17. Embajada de Alemania en Buenos Aires, (1948-1953). Fuente: Fondo Amancio Williams, Canadian Centre for Architecture. Donación de los hijos de Amancio Williams.

Fig. 17. German Embassy in Buenos Aires, (1948–1953). Source: Amancio Williams fonds, Canadian Centre for Architecture. Gift of the children of Amancio Williams.

este proyecto. El ya mencionado proyecto del Monumento junto al Teatro Colón, en homenaje a los bailarines muertos en un accidente de avión en 1971 le fue encargado a Williams por el intendente de la Ciudad de Buenos Aires. Se hicieron todos los planos de detalle y construcción. Por razones técnicas, se había atrasado considerablemente la obra subterránea que se estaba construyendo en ese entonces bajo la plazoleta contigua al Teatro Colón para la ampliación de las instalaciones del teatro, y ante la próxima finalización de su mandato, el intendente finalmente desistió de la construcción de este Monumento. Está claro entonces que, en todos estos casos, las razones por las cuales no se construyeron estos proyectos, nada tienen que ver con los proyectos en sí, o con sus posibles dificultades técnicas. Fueron razones de orden externo y no la presunta utopía de las propuestas las que impidieron su concreción.

Williams tuvo otras ideas que fueron iniciativas propias –sin que mediara encomienda alguna, como por ejemplo el caso de la Sala de Sonido (1942) o del Aeropuerto en el Río de la Plata (1945). La Sala de Sonido y espectáculos plásticos en el Espacio fue el resultado de estudios acústicos y matemáticos. Era una idea que hubiera dado lugar a una nueva forma de hacer teatro, de hacer ópera y de hacer música. Pocos proyectos en el mundo ofrecen esta posibilidad de que el 100 % de los espectadores tuvieran la misma calidad de sonido y la misma visibilidad. En el Teatro Colón, el 30 % de los espectadores tiene visión limitada o nula.

Y esto se repite en muchos teatros, incluso en varios de los más recientemente construidos. En este proyecto de Williams el escenario no era solamente el disco horizontal inferior, era también todo el espacio de la sala, donde podían suceder todo tipo de espectáculos de luz y sonido, o espectáculos teatrales con la tecnología circense, por ejemplo.

out at the time beneath the adjacent square for the expansion of the Teatro Colón facilities had been significantly delayed, and, with the end of his mandate approaching, the mayor ultimately abandoned the construction of the monument.

It is therefore clear that, in all these cases, the reasons why these projects were not built had nothing to do with the projects themselves or with any presumed technical difficulties. It was external circumstances, rather than the supposed utopian nature of the proposals, that prevented their realization.

Williams also developed other ideas on his own initiative, without any formal commission, such as the Sala de Sonido (1942) and the airport in the Río de la Plata (1945).

The Sala de Sonido y espectáculos plásticos en el espacio resulted from acoustical and mathematical studies. It proposed a new way of conceiving theater, opera, and music. Very few projects worldwide offer the possibility for 100% of the audience to experience the same sound quality and visibility.

In the Teatro Colón, by contrast, 30% of spectators have limited or no visibility. This situation is repeated in many theaters, including some of the most recently built. In Williams's design, the stage was not only the lower horizontal disc but also the entire space of the hall, where all kinds of light and sound performances could take place, as well as theatrical events using circus-like technologies, for example.

The basic idea of the airport was that, even if an artificial island of mud were to be constructed—mud being the material of the riverbed—it would still be inevitable to found the runways and structures on piles driven into the sandy subsoil beneath the layer of silt.

The question then arose: would it not be simpler to extend the piles upward and resolve the runways in the air, allowing the river to remain undisturbed and flowing beneath them, as

La idea básica el aeropuerto era que, aun haciendo una isla artificial, de barro, que es el material del lecho del río, hubiera sido inevitable fundar las pistas y las construcciones sobre pilotes, hincados en el subsuelo arenoso del río por debajo de la capa de lodo.

Entonces, ¿no era más sencillo prolongar los pilotes hacia arriba y resolver las pistas en el espacio, dejando el río tranquilo y fluyendo por debajo de las pistas como propuso?

La idea era sensata en los '40 y lo es aún hoy, y

proposed?

The idea was considered reasonable in the 1940s and remains so today, and it did not entail the operational difficulties caused by fog at Ezeiza Airport until the introduction of ILS landing systems. Ultimately, what works against the notion of Williams's "utopia" is the fact that several of his ideas were later adopted by various architects and brought to realization. This is further evidence that they were entirely feasible. A striking example is the Hong Kong and



Fig. 18. Sala de Sonido y espectáculos plásticos en el espacio, (1942). Fuente: Fondo Amancio Williams, Canadian Centre for Architecture. Donación de los hijos de Amancio Williams.

Fig. 18. Sound Room and visual performances in the space, (1942). Source: Amancio Williams fonds, Canadian Centre for Architecture. Gift of the children of Amancio Williams.

no conllevaba las dificultades operativas que la niebla le provocó al aeropuerto de Ezeiza hasta que pudo disponer de instrumental ILS para los aterrizajes. Finalmente, juega en contra del concepto de la utopía de Williams, el hecho de que varias de sus ideas hayan sido adoptadas años más tarde por diversos arquitectos que las llevaron a la práctica. Es esta otra clara evidencia de que eran perfectamente factibles, y no se

Shanghai Bank building by Norman Foster, clearly inspired by Williams's office building project. The same applies to the numerous applications of thin-shell vault structures, which have since appeared worldwide. Among them are Repsol service stations in Spain, also designed by Norman Foster, as well as earlier applications by Clorindo Testa in the Santa Rosa Civic Center. Another more recent example is the Buenos

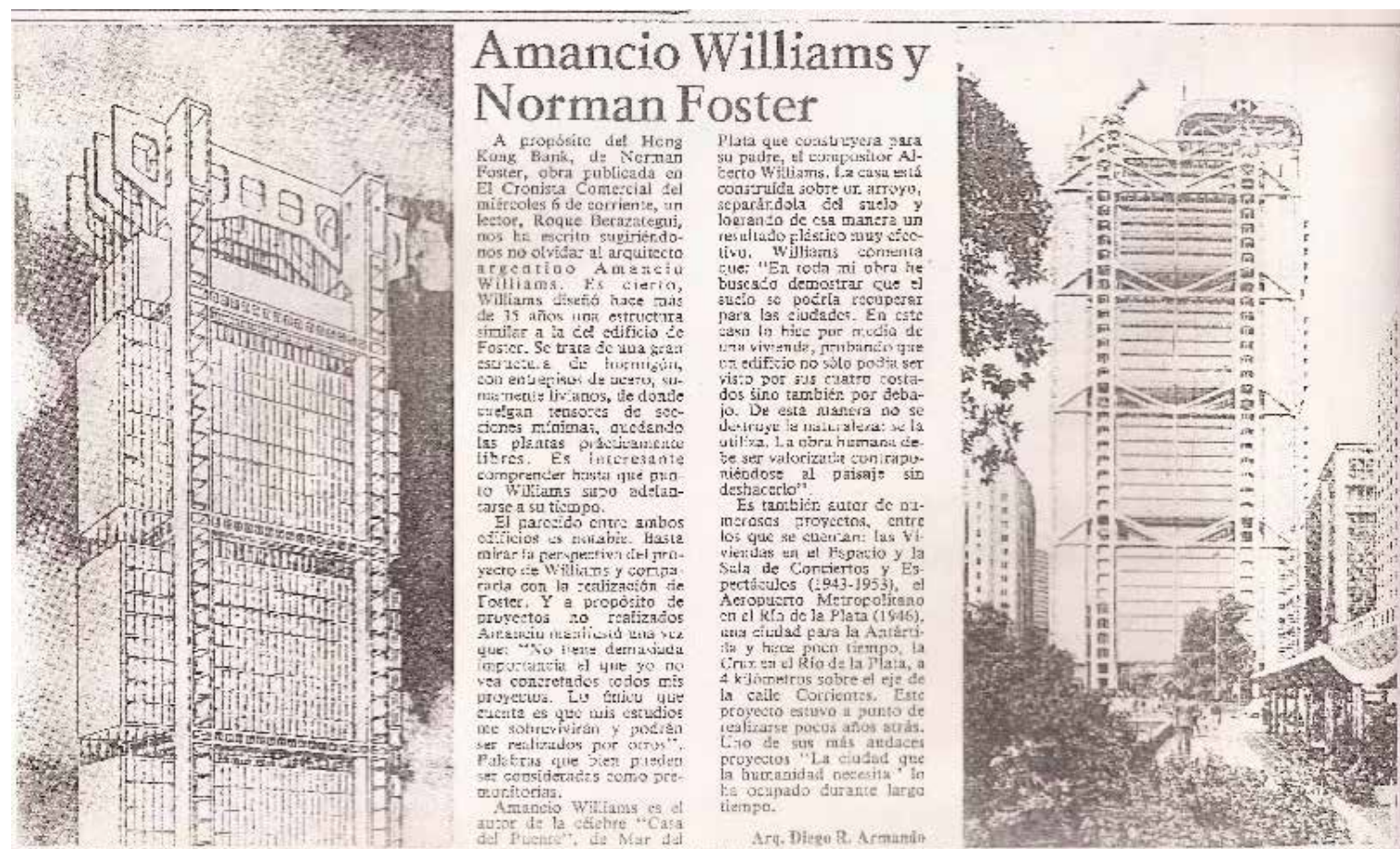


Fig. 20, 21. Armando, D. (1998). Acerca de algunas curiosas semejanzas. Arquitectura, La Nación. Fuente: Fondo Amancio Williams, Canadian Centre for Architecture. Donación de los hijos de Amancio Williams.

Figs. 20, 21. Armando, D. (1998). On some curious similarities. Arquitectura, La Nación, Source: Amancio Williams fonds, Canadian Centre for Architecture. Gift of the children of Amancio Williams.

puede en consecuencia hablar de utopía. Ejemplo contundente es el caso del edificio del banco de Hong Kong, de Norman Foster, claramente inspirado en el proyecto del edificio de oficinas. Y también lo son los innumerables casos de aplicación de la idea de las bóvedas cáscaras, de las cuales cada vez aparecen más ejemplos por todas partes del mundo. Solo citaré aquí el caso de las estaciones de servicio de Repsol en España, también de Norman Foster y las más antiguas aplicaciones de Clorindo Testa en el Centro Cívico de Santa Rosa. Otro caso más reciente es el del edificio del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires en Parque Patricios, también de autoría del estudio Foster - aunque en este caso con socios argentinos -, claramente inspirado en los hospitales de Williams para Corrientes. Los casos de las bóvedas cáscaras construidas en Vicente López y en Santa Fe, esta vez con nuestra intervención y respetando a rajatabla el proyecto original de Williams, resultan también una prueba de la factibilidad de estas estructuras y alejan la idea de utopía.

Aires City Government building in Parque Patricios, also by Foster's office, albeit in this case with Argentine partners, which is clearly inspired by Williams's hospital projects for Corrientes.

The thin-shell vaults built in Vicente López and Santa Fe, this time with our own participation and strictly adhering to Williams's original design, also constitute proof of the structural feasibility of these systems and further distance his work from the notion of "utopia."



Fig. 22, 23. Izquierda: Maquette del Centro Cívico de Santa Rosa. Derecha: Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires. Fuente: Fondo Amancio Williams, Canadian Centre for Architecture. Donación de los hijos de Amancio Williams.

Fig. 22, 23. Left: Model of the Santa Rosa Civic Centre. Right: Buenos Aires City Council. Source: Amancio Williams fonds, Canadian Centre for Architecture. Gift of the children of Amancio Williams.



Fig. 24, 25. Izquierda: Monumento Fin del Milenio, Vicente López, Buenos Aires. Derecha: El Molino Fábrica Cultural, Santa Fe, Argentina. Fuente: Fondo Amancio Williams, Canadian Centre for Architecture. Donación de los hijos de Amancio Williams.

Fig. 24, 25. Left: Millennium Monument, Vicente López, Buenos Aires. Right: El Molino Cultural Centre, Santa Fe, Argentina. Source: Amancio Williams fonds, Canadian Centre for Architecture. Gift of the children of Amancio Williams.

Un ejercicio en torno al tema de las ciudades actuales

An exercise around the theme of today's cities

Si hay unas ideas de Williams que podría calificarse de utópica es la que tiene que ver con la ciudad. Sin duda, por sus colosales dimensiones, se trata de algo utópico. Pero creo que lo que Williams se propuso fue principalmente instalar el concepto de que las ciudades de esa época no podían seguir creciendo como venía sucediendo. La vida en las grandes megalópolis, es solo cómoda para unos pocos. La gran mayoría de sus poblaciones vive en condiciones ajustadas, precarias y en algunos casos deplorables. Buenos Aires es un claro ejemplo. Y esta idea que él llamó *La Ciudad que necesita la Humanidad* debe ser considerada como un ejercicio intelectual. Y no fue el único que incursionó en utopías como ésta. Pero el problema de las grandes ciudades habrá que resolverlo con ideas de esta magnitud o con otras. Creo que el carácter de este ejercicio, salvando las distancias y las proporciones, es similar al que hizo cuando en 1943 imaginó una forma de generar energía eólica en la Patagonia a partir de unas turbinas de eje vertical, instaladas en estructuras de hormigón armado. En ese tiempo, ni siquiera se hablaba de energías alternativas o renovables. Williams se anticipó al plantear esta necesidad y por proponer una solución, claramente realizable. Hay un extraordinario antecedente del siglo V, en Nashtifan, en la entonces Persia, donde existen todavía unos molinos de eje vertical de madera, usados para molienda y quizás para bombear agua. Este breve recorrido por algunos de los trabajos de Amancio Williams permitirá sin dudas generar un interés para seguir indagando sobre sus ideas y una reflexión más abarcativa del aporte de su obra a la arquitectura y a nuestra cultura arquitectónica.

There is an example of Williams that can be linked to that concept of utopia, which is what he called *The City that Humanity needs*. But I think that what I try to install the concept that the cities of that time could not continue to grow as had been happening, I conclude, that many of us share that the current cities, especially the megalopolises, cannot continue to grow indefinitely and without any kind of limit and this degree of disorder. I think that what Williams proposed was mainly to install the concept that the cities of that time could not continue to grow as it had been happening. Life in the great megalopolises is only comfortable for a few. The vast majority of its populations live in tight, precarious and in some cases deplorable conditions. Buenos Aires is a clear example. And this idea that he called *The City that Humanity Needs* must be considered as an intellectual exercise. And he was not the only one who ventured into utopias like this one. But the problem of large cities will have to be solved with ideas of this magnitude or with others. Saving distances and proportions, this is an intellectual exercise such as this sketch he drew in 1943, he imagined a way to generate wind energy in Patagonia from vertical axis turbines, installed in reinforced concrete structures. At that time, there was not even talk of alternative or renewable energy. Williams anticipated raising this need and proposing a solution, nothing crazy indeed. There is an extraordinary precedent from the 5th century, in Nashtifan, in then Persia, where there are still some vertical axis wooden mills, used for grinding and perhaps for pumping water. This brief tour of some of Amancio Williams' works will undoubtedly generate an interest to continue investigating his ideas and a more comprehensive reflection on the contribution of his work to architecture and our architectural culture.

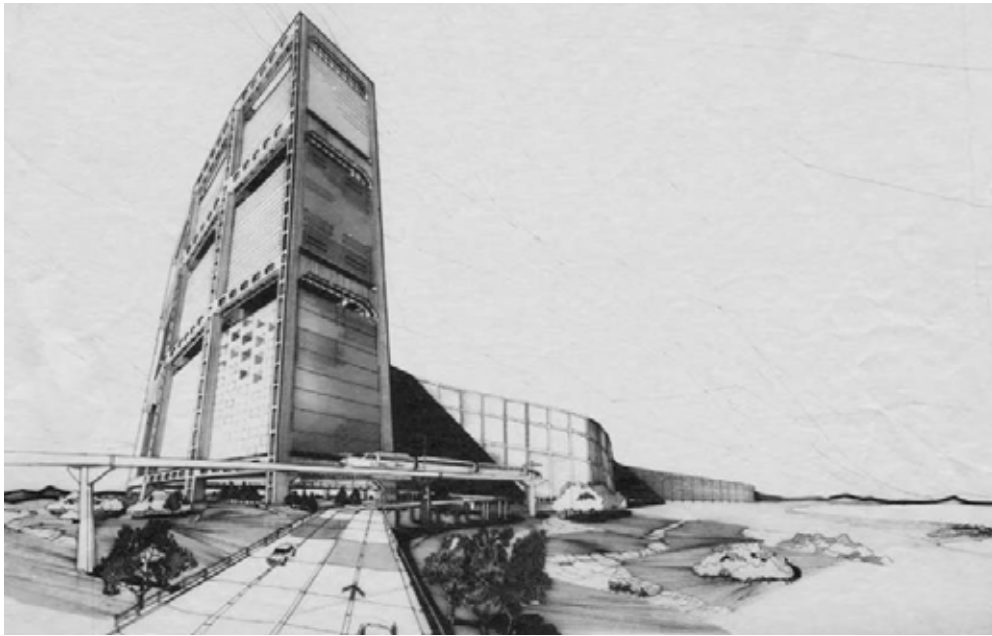


Fig. 26. La Ciudad que necesita la Humanidad. Perspectiva de Mario Payseé Reyes. Fuente: Fondo Amancio Williams, Canadian Centre for Architecture. Donación de los hijos de Amancio Williams.

Fig. 26. The City Humanity Needs. A perspective by Mario Payseé Reyes. Source: Amancio Williams fonds, Canadian Centre for Architecture. Gift of the children of Amancio Williams.

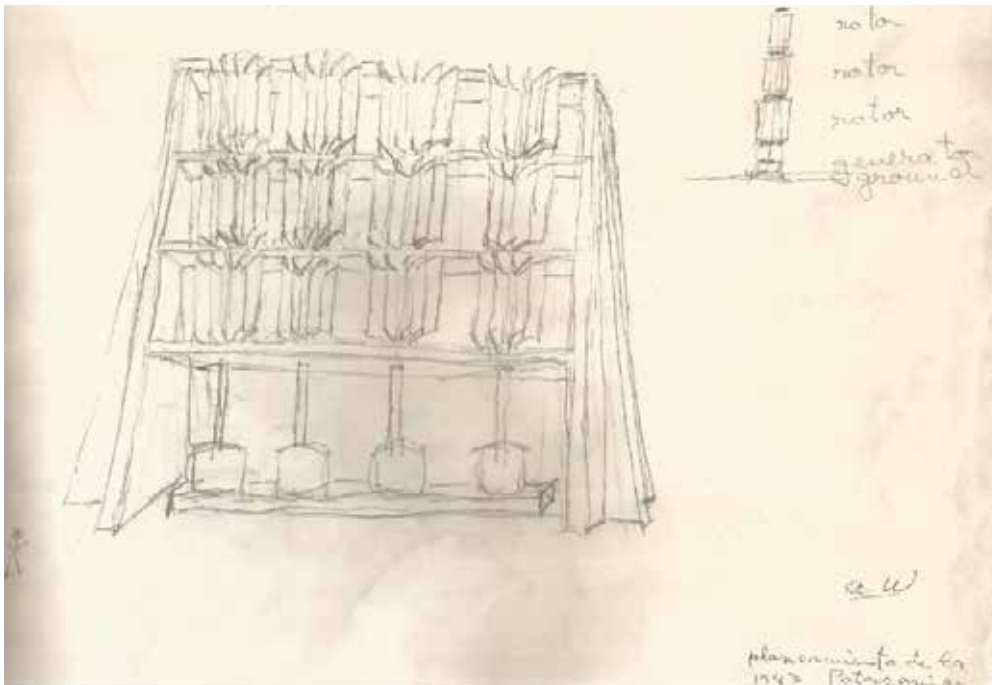


Fig. 27. Turbinas de eje vertical. Fuente: Archivo Amancio Williams. Fuente: Fondo Amancio Williams, Canadian Centre for Architecture. Donación de los hijos de Amancio Williams.

Fig. 27. Vertical-axis turbines. Source: Amancio Williams fonds, Canadian Centre for Architecture. Gift of the children of Amancio Williams.

Bibliografía

Bibliography

- González Capdevila, R. (1955). *Amancio Williams*. Buenos Aires: FAU, Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas.
- Bill, M., Rigolli, G. (1966). The work of Amancio Williams. *Zodiac*, 16. Milano.
- Silvetti, J. (1987). *Amancio Williams*. New York: Harvard University, GSD – Rizzoli.
- Fernández, R. (1998). *El rigor del proyecto moderno: comentarios sobre la obra de Amancio Williams*. Buenos Aires: FAU, Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas.
- Saal, J. (1998). Las bóvedas cáscara. Amancio Williams. El Pabellón Bunge y Born. *Revista 3*, 9. Buenos Aires, 14.
- Williams, A. (1998). El Pabellón Bunge & Börn. *Revista 3*, 9. Buenos Aires, 14.
- Müller, L. (s.f.). *Amancio Williams. La invención como proyecto*. Colección Tesis doctorales, 12.
- Williams, C. (2018). *Amancio Williams: obras y textos*. Buenos Aires: Summa+.
- Maestripieri, E. (2017). Piedra líquida. *Astrágalo. Cultura de la Arquitectura y la Ciudad*, 22, 21–38.

6

Delfina Gálvez Bunge y la Casa sobre el Arroyo: patrimonio moderno, perspectiva de género y revisión de autoría

Delfina Gálvez Bunge and the House over the Brook: modern heritage, gender perspective and authorship revision

Carolina QUIROGA

Delfina Gálvez Bunge fue una de las arquitectas pioneras argentinas y coautora de la Casa sobre el Arroyo en Mar del Plata, una de las obras más significativas de la arquitectura moderna a nivel internacional. Diseñada y construida entre 1943 y 1945, constituye un ejemplo sobresaliente por la síntesis entre experimentación técnica, integración con el paisaje y nuevas concepciones del habitar moderno. Esta obra se inscribe dentro de una trayectoria profesional e intelectual más amplia, vinculada a la incorporación y circulación de las ideas modernas en el ámbito cultural y arquitectónico.

A pesar de la relevancia de esta producción y de su participación activa en el proyecto, Gálvez Bunge permaneció durante décadas relegada o invisibilizada en los relatos historiográficos. El campo patrimonial no fue una excepción: la declaratoria de la obra como Monumento Histórico Artístico Nacional en 1997 reconoció inicialmente solo a Amancio Williams como autor, consolidando así una lectura parcial del proyecto.

Esta omisión evidencia mecanismos persistentes mediante los cuales las narrativas canónicas de la arquitectura moderna consolidaron la figura de ciertos maestros como autores exclusivos, desplazando o minimizando la participación de las mujeres. La perspectiva de género permite revisar críticamente estos procesos y comprender cómo operaron las desigualdades en la construcción de los relatos disciplinares, contribuyendo así a promover procesos de patrimonialización más justos e inclusivos.

Desde esta perspectiva, investigaciones recientes impulsadas por quien suscribe permitieron presentar ante la Comisión Nacional de Monumentos, de Lugares y de Bienes Históricos documentación y evidencias que demostraban la autoría compartida de la obra. A partir de ello fue posible incorporar el nombre de Delfina Gálvez

Delfina Gálvez Bunge was one of the pioneering Argentine women architects and co-author of the House over the Brook in Mar del Plata, one of the most significant works of modern architecture at an international level. Designed and built between 1943 and 1945, the house stands out for its synthesis of technical experimentation, integration with the landscape, and new conceptions of modern dwelling. The project forms part of a broader professional and intellectual trajectory linked to the incorporation and circulation of modern ideas within architectural and cultural spheres.

Despite the importance of this production and her active participation in the project, Gálvez Bunge remained relegated or invisible in historiographic narratives for decades. The heritage field was no exception: when the building was declared a National Historic and Artistic Monument in 1997, only Amancio Williams was initially recognized as author, thus consolidating a partial interpretation of the project.

This omission reveals persistent mechanisms through which canonical narratives of modern architecture consolidated certain masters as exclusive authors, displacing or minimizing the participation of women. A gender perspective allows these processes to be critically reassessed and helps to understand how inequalities operated in the construction of disciplinary narratives, thus contributing to the promotion of fairer and more inclusive heritage recognition processes.

From this perspective, recent research carried out by the author made it possible to submit documentation and evidence to the National Commission of Monuments, Sites and Historic Assets demonstrating the shared authorship of the work. As a result, the name of Delfina Gálvez Bunge was incorporated into contemporary processes of valuation, restoration, and

Bunge en los procesos contemporáneos de valoración, restauración y difusión del conjunto.

El presente texto propone revisar la trayectoria de Delfina Gálvez Bunge y su participación en la Casa sobre el Arroyo, analizando su formación, sus vínculos con la modernidad internacional y el posterior proceso de reconocimiento patrimonial, con el objetivo de aportar a una comprensión más amplia del papel de las arquitectas en la construcción del patrimonio moderno.

dissemination of the complex.

This text therefore proposes a review of Delfina Gálvez Bunge's trajectory and her participation in the House over the Brook, analyzing her education, her links with international modernity, and the subsequent process of heritage recognition, with the aim of contributing to a broader understanding of the role of women architects in the construction of modern heritage.

Formación y transición hacia la modernidad

Education and Transition toward Modernity.

Delfina María Teresa Gálvez Bunge de Williams² (1913-2014) egresó en 1941 de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires, convirtiéndose en la arquitecta número 22 de esa universidad³. Cuando ella ingresa a la facultad en 1931, la arquitectura moderna ya estaba lanzada en la escena local. En 1927, Victoria Ocampo realizó su casa en Mar del Plata con un constructor, la primera obra moderna, así como impulsó la visita de Le Corbusier de 1929. Durante su período de formación, la modernidad ya era un hecho concreto y extendido que había superado las primeras indagaciones solapadas con la arquitectura historicista. En el tema de la vivienda, el Grupo Austral aplicó sus ideas en el edificio en la calle Arcos 2952/56 (Ítala Fulvia Villa y Violeta Lorraine Pouchkine, 1939) y los Ateliers para artistas (Antonio Bonet, Horacio Vera Barros y Abel López Chas, 1939). Antonio Ubaldo Vilar construyó numerosas obras con profundas revisiones tipológicas y Wladimiro Acosta la Casa en la Calle Pampa (1936) y la Vivienda tipo Helios en Villa del Parque (1939).

A pesar de este contexto, Delfina Gálvez Bunge tuvo sus primeros contactos con la práctica proyectual en el taller de arquitectura a cargo del arquitecto René Karman, con una fuerte orientación hacia la lógica de la arquitectura académica: el catálogo como recurso compositivo, organización geométrica por ejes de simetría, lenguaje de ornamentos. Cabe mencionar que la arquitectura moderna no surgió en los ámbitos académicos sino en el ejercicio profesional. Sus proyectos fueron seleccionados y publicados en la sección Escuela

Delfina María Teresa Gálvez Bunge de Williams² (1913-2014) graduated in 1941 from the Faculty of Architecture and Urbanism of the University of Buenos Aires, becoming the 22nd architect of that university³. When she entered the faculty in 1931, modern architecture was already on the local scene. In 1927, Victoria Ocampo realised her house in Mar del Plata with a builder, the first modern work, as well as promoting Le Corbusier's visit in 1929. During her formative period, modernity was already a concrete and widespread fact that had gone beyond the first overlapping enquiries with historicist architecture. In the field of housing, the Austral Group applied its ideas in the building at 2952/56 Arcos Street (Ítala Fulvia Villa and Violeta Lorraine Pouchkine, 1939) and the Ateliers for artists (Antonio Bonet, Horacio Vera Barros and Abel López Chas, 1939). Antonio Ubaldo Vilar built numerous works with profound typological revisions and Wladimiro Acosta the House in Pampa Street (1936) and the Helios House in Villa del Parque (1939).

Despite this context, Delfina Gálvez Bunge had her first contact with architectural design practice in the design studio run by the architect René Karman, with a strong orientation towards the logic of academic architecture: the catalogue as a compositional resource, geometric organisation by axes of symmetry, language of ornamentation. It is worth mentioning that modern architecture did not emerge in academic circles but in professional practice. Her projects were selected and published in the School of Architecture section of the Revista

² Delfina Gálvez fue hija del poeta Manuel Gálvez (1882-1962) y la escritora Delfina Bunge (1881-1952), quien escribió numerosos libros sobre la problemática de la emancipación de la mujer como *Las mujeres y su vocación* y *La mujer y su expresión*.

³ La primera arquitecta fue Filandia Pizzul en 1929.

² Delfina Gálvez was the daughter of the poet Manuel Gálvez (1882-1962) and the writer Delfina Bunge (1881-1952), who wrote numerous books on the issue of women's emancipation, such as *Women and their vocation* and *Women and their expression*.

³ The first female architect was Filandia Pizzul in 1929.

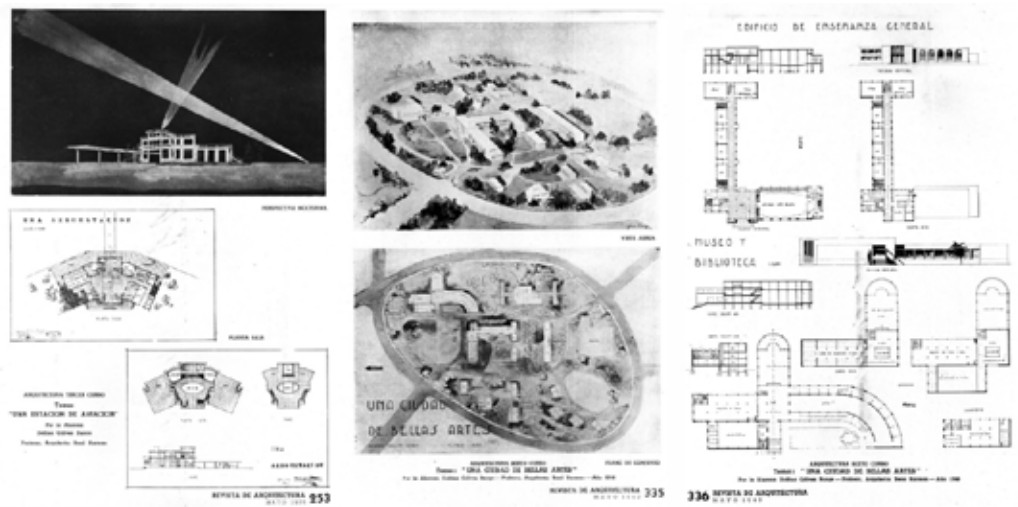


Fig. 1-3 Delfina Gálvez Bunge y sus primeros proyectos. Estación de aviación y Una Ciudad de Bellas Artes. Fuente: Foto 1: Revista de Arquitectura 221, mayo de 1939. Foto 2-3: Revista de Arquitectura 233, mayo de 1940.
 Fig. 1–3. Delfina Gálvez Bunge and her early projects. Aviation Station and A City of Fine Arts. Source: Photo 1: Revista de Arquitectura 221, May 1939. Photos 2–3: Revista de Arquitectura 233, May 1940.

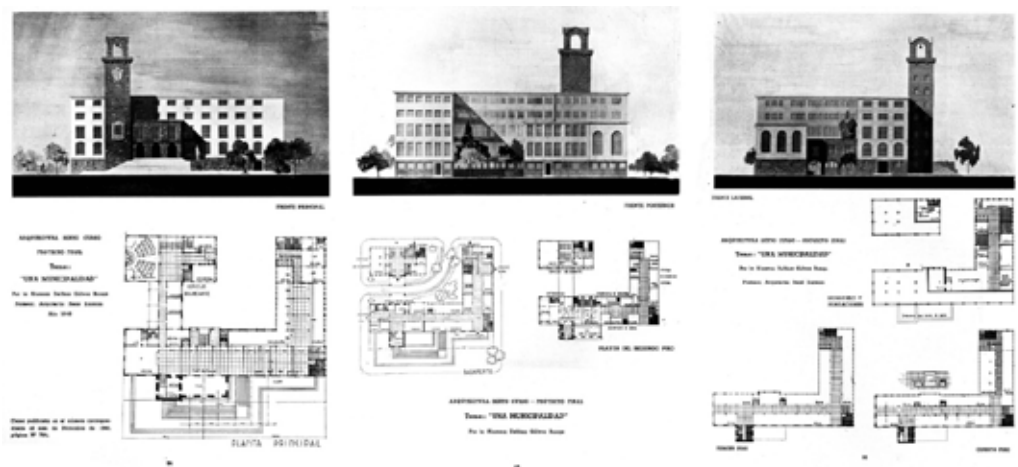


Fig. 4-6. Delfina Gálvez Bunge y sus primeros proyectos. Un edificio para Municipalidad, proyecto final de carrera. Fuente: Revista de Arquitectura 242 febrero de 1941
 Fig. 4–6. Delfina Gálvez Bunge and her early projects. A Municipal Building, final graduation project. Source: Revista de Arquitectura 242, February 1941.

de Arquitectura de la Revista de Arquitectura: una estación de aviación desarrollada en el tercer curso (CASARES, y otros 1939), una Ciudad de Bellas Artes en el sexto nivel (GONZALEZ GANDOLFI, y otros 1940) y el proyecto final de la carrera consistente en un edificio para Municipalidad. (GALVEZ BUNGE y CASARES 1941). Estas propuestas dan cuenta de su capacidad en el manejo de las cuestiones de la inserción urbana, la manipulación de la forma y el ajuste de las funciones, así como de una gran sensibilidad para representar y comunicar sus ideas.

Una vez fuera de la facultad, el pensamiento del Movimiento Moderno fue la base teórica y expresiva de sus investigaciones, superando toda huella de su formación historicista. Se asocia con Amancio Williams (1913-1989), su esposo⁴, y realiza dos proyectos de profunda crítica sobre las cuestiones que entrecruzan ciudad, arquitectura y vivienda: las Viviendas en el Espacio (1942) y las Viviendas en el Espacio Conjunto de Blocs (1943), también asociada a Jorge Vivanco (1912-1987).

de Arquitectura: an aviation station developed in the third year of her studies. (CASARES, y otros 1939), a City of Fine Arts on the sixth level (GONZALEZ GANDOLFI, y otros 1940) and the final project of the degree consisting of a building for the Municipality. (GALVEZ BUNGE y CASARES 1941). These proposals demonstrate her ability to handle the issues of urban insertion, the manipulation of form and the adjustment of functions, as well as her great sensitivity in representing and communicating ideas.

Once out of the faculty, the philosophy of the Modern Movement was the theoretical and expressive basis for her research, overcoming all traces of her historicist training. She became associated with Amancio Williams (1913-1989), her husband, and carried out two projects of profound criticism on the questions that intertwine city, architecture and housing: Dwellings in Space (1942) and the Dwellings in Space Blocks set (1943), also associated with Jorge Vivanco (1912-1987).

⁴ Delfina Gálvez conoció a Amancio Williams en la facultad de arquitectura y contrajeron matrimonio en 1941.

⁴ Delfina Gálvez met Amancio Williams at the Faculty of Architecture and they married in 1941.

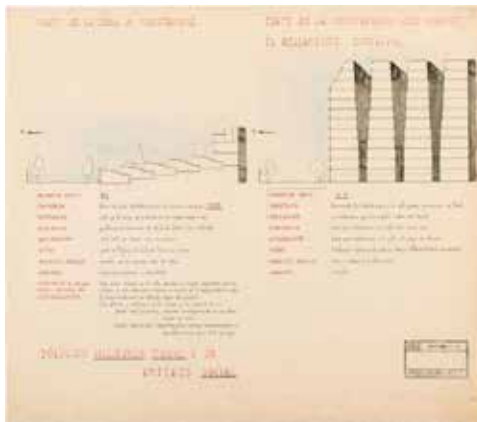


Fig. 7-9. Viviendas en el Espacio (1942), Delfina Gálvez Bunge con Amancio Williams y Jorge Vivanco. Fuente: Fondo Amancio Williams, Canadian Centre for Architecture. Donación de los hijos de Amancio Williams.

Fig. 7-9. Dwellings in Space (1942), Delfina Gálvez Bunge with Amancio Williams and Jorge Vivanco. Source: Amancio Williams fonds, Canadian Centre for Architecture. Gift of the children of Amancio Williams.

Las Viviendas en el Espacio fueron un conjunto de viviendas colectivo para renta en un terreno (14,50 x 43 metros) en la calle Independencia 524 de la ciudad de Buenos Aires. Se buscó una solución higiénica, moral y de interés social que revierta los criterios de densificación del tejido urbano cuya construcción en altura con pequeños patios daba como resultado lugares carentes de iluminación natural y ventilación. Aprovechando la pendiente del terreno, la estrategia se basó en un sistema de organización escalonado donde la cubierta de cada casa era el jardín de la siguiente. Esto implicó ampliar el 16 % de la superficie de patios del tejido urbano existente a un 100 %. Según sus autores, eran viviendas para crear un ambiente de tranquilidad, contención y protección, y “*formar hogares, criar hijos sanos al sol, con un jardín donde puedan comer y jugar bajo la vigilancia de su madre*”. (WILLIAMS, VIVANCO y GALVEZ 1948). Posteriormente, El proyecto Viviendas en el Espacio. Conjunto de Blocs integró estos

Dwellings in Space was a collective housing complex for rent on a plot of land (14.50 x 43 metres) at 524 Independencia Street in the city of Buenos Aires. A hygienic, moral and socially beneficial solution was sought that would reverse the criteria of densification of the urban fabric, whose high-rise construction with small courtyards resulted in places lacking in natural light and ventilation. Taking advantage of the slope of the land, the strategy was based on a staggered organisation system where the roof of each house was the garden of the next. This involved extending the 16 % of the existing urban fabric’s patio area to 100 %. According to the authors, these were dwellings to create an environment of tranquillity, containment and protection, and “*to form homes, to raise healthy children in the sun, with a garden where they can eat and play under the watchful eye of their mother*” (WILLIAMS, VIVANCO y GALVEZ, Viviendas en el espacio Conjunto de “blocs” 1948). Subsequently, the project Dwellings in

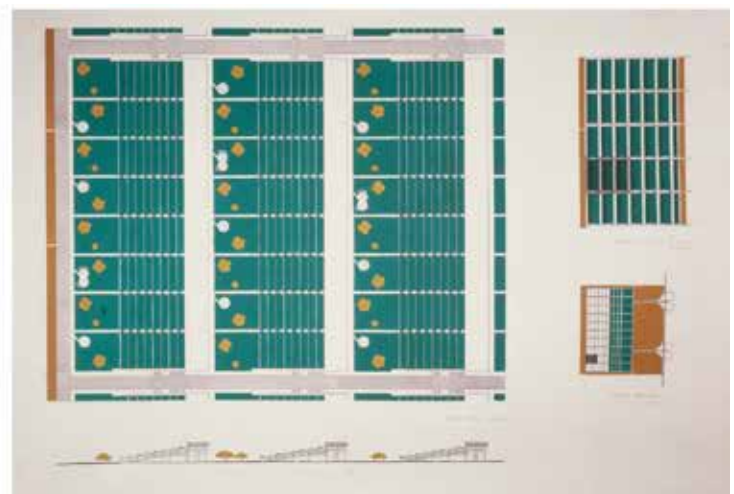


Fig. 10-11. Viviendas en el Espacio. Conjunto de Blocs (1943), Delfina Gálvez Bunge con Amancio Williams y Jorge Vivanco. Fuente: Fondo Amancio Williams, Canadian Centre for Architecture. Donación de los hijos de Amancio Williams.

Fig. 10-11. Dwellings in Space. Block Ensemble (1943), Delfina Gálvez Bunge with Amancio Williams and Jorge Vivanco. Source: Amancio Williams fonds, Canadian Centre for Architecture. Gift of the children of Amancio Williams.

conceptos a la escala del urbanismo.

A partir del nacimiento de sus ocho hijos⁵, Delfina Gálvez combinó el trabajo de la crianza con su actividad profesional en el estudio especialmente en la arquitectura paisajista, la representación de los proyectos, las publicaciones y la comunicación internacional. Ella participó en la casa del Parque Pereira Iraola (1943), el Planeamiento Regional del Delta y Plan para el Partido y la ciudad de Tigre (1947, 1957-58), el paisajismo del Country del Club Sirio-Libanés en Pergamino (1968-71, con Luis Santos y Ricardo Mckinlay) y realizó la ampliación de una vivienda en La Horqueta en San Isidro.

Delfina Gálvez Bunge fue una de las figuras claves del Movimiento Moderno en la promoción, la transferencia y el intercambio de conocimientos entre Latinoamérica y Europa. Entre 1947 y 1948, trabajó para los 14 números de la Revista La Arquitectura de Hoy, la versión en castellano de la publicación francesa L'Architecture d'Aujourd'hui donde realizó la corrección de

Space Blocks set integrated these concepts on the scale of urban planning.

From the birth of her eight children⁵, Delfina Gálvez combined the work of parenting with her professional activity in the studio especially in landscape architecture, project representation, publications and international communication. She participated in the Pereira Iraola Park house (1943), the Regional Planning of the Delta and Plan for the Partido and the city of Tigre (1947, 1957-58), the landscaping of the Country of the Club Sirio-Libanés in Pergamino (1968-71, with Luis Santos and Ricardo Mckinlay) and carried out the extension of a house in La Horqueta in San Isidro.

Delfina Gálvez Bunge was one of the key figures of the Modern Movement in the promotion, transfer and exchange of knowledge between Latin America and Europe. Between 1947 and 1948, she worked on 14 issues of the magazine La Arquitectura de Hoy, the Spanish version of the French publication L'Architecture d'Aujourd'hui, correcting translations, writing

⁵ Delfina Gálvez y Amancio Williams tuvieron ocho hijos: Verónica (1942), Florencia (1944), Inés (1945), Cristóbal (1948), Gloria (1949), Teresa (1950), Pablo (1952) y Claudio (1954).

⁵ Delfina Gálvez and Amancio Williams had eight children: Verónica (1942), Florencia (1944), Inés (1945), Cristóbal (1948), Gloria (1949), Teresa (1950), Pablo (1952) and Claudio (1954).



Fig. 12-14. Casa del Parque Pereira Iraola (1943) y Planta de Zonificación general para el Planeamiento Regional del delta (1947). Fuente: Fondo Amancio Williams, Canadian Centre for Architecture. Donación de los hijos de Amancio Williams.

Fig. 12–14. Pereira Iraola Park House (1943) and General Zoning Plan for the Regional Planning of the Delta (1947). Source: Amancio Williams fonds, Canadian Centre for Architecture. Gift of the children of Amancio Williams

⁶ Se publicó en la colección Documentos del siglo veinte, dirigida por Amancio Williams para Editorial Contemporánea de Buenos Aires, en 1954.

⁷ La versión original "A testament" fue publicada por Horizon Press en 1957.

⁸ Colette Boccara participó del proyecto, pero solo se ha mencionado la autoría de Amancio Williams, Horacio Caminos, Ricardo Rivas, Eduardo Sacriste e Hilario Zalba.

⁹ Con Amancio Williams, César Janello y Jorge Butler.

¹⁰ Helvidia Toscano y Jaco Sall recibieron la colaboración del ingeniero Pizzeti, discípulo de Pier Luigi Nervi.

⁶ It was published in the collection Documentos del siglo veinte, edited by Amancio Williams for Editorial Contemporánea de Buenos Aires, in 1954.

⁷ The original version "A testament" was published by Horizon Press in 1957.

⁸ Colette Boccara participated in the project, but only Amancio Williams, Horacio Caminos, Ricardo Rivas, Eduardo Sacriste and Hilario Zalba have been mentioned as authors.

⁹ With Amancio Williams, César Janello and Jorge Butler.

¹⁰ Helvidia Toscano and Jaco Sall were assisted by engineer Pizzeti, a disciple of Pier Luigi Nervi.

las traducciones, editó la sección Bibliografías a partir del número 3 y la sección dedicada a artes plásticas a partir del 8. (BRASCHI 2017) La Arquitectura de Hoy registró sus obras: la Casa sobre el Arroyo en el número 2 (GALVEZ y WILLIAMS 1947) y las Viviendas en el Espacio Conjunto de Blocs en el número 12. (WILLIAMS, VIVANCO y GALVEZ 1948) Fue traductora de la Carta de Atenas. El urbanismo de los CIAM (1954)⁶, del libro Testamento de Frank Lloyd Wright (1961)⁷ y los textos del artista Georges Vantongerloo a encargo de Ignacio Pirovano (1977). También escribió varios artículos sobre historia y arte. (GALVEZ y WILLIAMS 1968) En literatura, es autora de los libros Nosotros tres (D. GALVEZ 2004) y Cuentos Creíbles (D. GALVEZ 2005).

De las pioneras arquitectas vinculadas a Delfina Gálvez Bunge puede mencionarse a Colette Boccara (1921-2006) quien visitó la casa sobre el arroyo durante su construcción. Ella estuvo asociada al estudio y fue co-autora de proyectos significativos como el estudio para viviendas en Casa Amarilla (1942)⁸, el Edificio suspendido de oficinas (1946) y el aeropuerto internacional de Buenos Aires (1945)⁹. Otra integrante del estudio, la arquitecta Helvidia Toscano fue

bibliographies and the section devoted to the visual arts. La Arquitectura de Hoy registered its works: the House over the brook at number 2 (GALVEZ y WILLIAMS 1947) and the Dwellings in Space Blocks set at number 12. (WILLIAMS, VIVANCO y GALVEZ 1948) She translated the Athens Charter. CIAM urban planning (1954)⁶, the book Testament by Frank Lloyd Wright (1961)⁷ and the texts of the artist Georges Vantongerloo commissioned by Ignacio Pirovano (1977). She also wrote several articles on history and art. (GALVEZ y WILLIAMS 1968) In literature, she is the author of the books We three (D. GALVEZ 2004) and Believable Stories (D. GALVEZ 2005).

Of the pioneering women architects related to Delfina Gálvez Bunge, mention can be made of Colette Boccara (1921-2006) who visited the house over the brook during its construction. She was associated with the studio and was co-author of significant projects such as the studio for housing in Casa Amarilla (1942)⁸, the Suspended Office Building (1946) and the international airport of Buenos Aires (1945)⁹. Another member of the studio, the architect Helvidia Toscano, played an important role in the technical development of the shell vaults



Fig. 15–16. Hoja membretada y firma de Delfina Gálvez, extraída de la correspondencia con Ignacio Pirovano por la traducción de los textos de Georges Vantongerloo, 1977. Fuente: Archivo del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires.

Fig. 15–16. Letterhead and signature of Delfina Gálvez, taken from correspondence with Ignacio Pirovano regarding the translation of Georges Vantongerloo's texts, 1977. Source: Archive of the Museum of Modern Art of Buenos Aires.

sustancial en el desarrollo técnico de las bóvedas cáscara del pabellón Bunge y Born¹⁰ y la identidad gráfica de las búsquedas arquitectónicas. Ella realizó los collages Sala para el espectáculo plástico y el sonido en el espacio (1941) y los dibujos de los proyectos de Hospitales en Corrientes¹¹ (1948-51), entre otros. Y fue sobrestante de la obra de la casa Curutchet diseñada por Le Corbusier en el período que Amancio Williams realizó la dirección técnica de su construcción entre 1950 y 1951.

Asimismo, la arquitecta María Isabel Padilla y De Bordon (1909-2000)¹², primera directora del Museo de Arte Español Enrique Larreta, integrante de la junta del Comité Argentino de Museos y autora de varios artículos. (PADILLA y DE BORBÓN 1944) Ella creó y promovió dos organizaciones donde Delfina Gálvez participó activamente: la Asociación de Amigos del Museo Larreta y la Asociación de Mujeres Hispanistas donde fue presidenta. Y también su amistad con Lidia Elena (Lidy) Prati (1921-2008) una de las artistas modernas más relevantes y fundadora del movimiento artístico Arte Concreto-Invencción.

of the Bunge y Born pavilion¹⁰ and the graphic identity of architectural research. She made the collages for Room for the Plastic Spectacle and Sound in Space (1941) and the drawings of the hospital projects in Corrientes¹¹ (1948-51), among others. And she was superintendent of the Curutchet house designed by Le Corbusier during the period when Amancio Williams was in charge of the technical direction of its construction between 1950 and 1951.

Likewise, the architect María Isabel Padilla y De Bordon (1909-2000)¹² first director of the Enrique Larreta Museum of Spanish Art, member of the board of the Argentine Committee of Museums and author of several articles. (PADILLA y DE BORBÓN 1944) She created two organisations in which Delfina Gálvez participated actively: The Association of Friends of the Larreta Museum and the Association of Hispanist Women, where she was president. And also his friendship with Lidia Elena (Lidy) Prati (1921-2008) one of the most relevant modern artists and founder of the artistic movement Arte Concreto-Invencción. She was

¹¹ Ver el artículo de Luis Müller "Ver y mostrar. Planos, dibujos y fotografías en trabajos de Amancio Williams (1941-1966)" en *Anales del IAA*, 45(2), 215-230.

¹² María Isabel Padilla y De Bordon egresó como arquitecta en 1942 en la Universidad de Buenos Aires.

¹¹ See the article by Luis Müller "Ver y mostrar. Planos, dibujos y fotografías en trabajos de Amancio Williams (1941-1966)" en *Anales del IAA*, 45(2), 215-230.

¹² María Isabel Padilla y De Bordon graduated as an architect in 1942 from the University of Buenos Aires.



Fig. 17-20. Colette Boccara. Edificio suspendido de oficinas (1946) y el aeropuerto internacional de Buenos Aires (1945). Fuente: Fig 17. Revista de Arquitectura mayo de 1948, Fig 18-20 Fondo Amancio Williams, Canadian Centre for Architecture. Donación de los hijos de Amancio Williams.

Fig. 17–20. Colette Boccara. Suspended Office Building (1946) and the Buenos Aires International Airport (1945). Source: Fig. 17: Revista de Arquitectura, May 1948. Fig. 18–20: Amancio Williams fonds, Canadian Centre for Architecture. Gift of the children of Amancio Williams.

Ella fue diseñadora y directora de la obra del Pabellón Bunge y Born. Durante la década del 60, Lidy Prati estuvo en una precaria situación económica y fue Delfina Gálvez quien la ayudó a conseguir el empleo que tuvo en el Ministerio de Relaciones Exteriores desde 1971 hasta su jubilación en 2001.

Jorge Gazaneo¹³ quien fue colaborador del estudio recuerda que “*Delfina estaba presente en las reuniones clave del taller y opinaba sobre arquitectura y tenía muy buenas ideas*” y que ella realizó integralmente toda la publicación de la Carta de Atenas y las memorias de las bitácoras para las presentaciones de los proyectos. Asimismo, subrayó su extraordinaria cultura y sobresaliente manejo de diferentes idiomas.

the designer and director of the Bunge y Born Pavilion. During the 1960s, Lidy Prati was in a precarious economic situation and it was Delfina Gálvez who helped her get the job she held at the Ministry of Foreign Affairs from 1971 until her retirement in 2001.

Jorge Gazaneo, a former collaborator of the studio, recalls that “*Delfina was present at key meetings of the workshop and gave her opinion on architecture and had very good ideas*” and that she was responsible for the entire publication of the Athens Charter and the memories of the logs for the presentations of the projects. He also underlined her extraordinary culture and outstanding command of different languages.

¹³ Entrevista telefónica realizada a Jorge Gazaneo el 24 de noviembre de 2021.

¹³ Telephone interview with Mabel Scarone and Jorge Gazaneo on 24 November 2021.

Una casa sobre el arroyo

A house over the brook

Entre 1943 y 1945, Delfina Gálvez Bunge realiza la Casa sobre el Arroyo en la ciudad de Mar del Plata en Argentina, uno de los ejemplos más notables del patrimonio moderno donde experimentación conceptual, síntesis formal y honestidad material convergen en una arquitectura de gran sensibilidad con el paisaje. Fue diseñada junto a Amancio Williams con la colaboración del ingeniero Carlos A. Teglia, el arquitecto José Butler y Alberto Olabuenaga. La obra fue realizada para el músico y compositor Alberto Williams e Irma Praats Frers, progenitores de Amancio, en un fragmento de la antigua chacra Anchorena adquirido por la familia cuyo enclave de frondoso arbolado tenía la particularidad de ser atravesado por el arroyo Las Chacras.

Esta obra se encaró, primordialmente, como una forma en el espacio, incorporándose a la naturaleza, en la que se integra. La forma es a la vez,

Between 1943 and 1945, Delfina Gálvez Bunge built the House over the brook in the city of Mar del Plata in Argentina, one of the most notable examples of modern heritage where conceptual experimentation, formal synthesis and material honesty converge in an architecture of great sensitivity to the landscape. It was designed together with Amancio Williams with the collaboration of the engineer Carlos A. Teglia, the architect José Butler and Alberto Olabuenaga. The work was carried out for the musician and composer Alberto Williams and Irma Praats Frers, Amancio's parents, in a fragment of the old Anchorena farm acquired by the family, who's lushly wooded enclave had the particularity of being crossed by the Las Chacras brook.

"This work was approached primarily as a form in space, incorporating itself into nature, into which it is integrated. The form is, at the same time, totally

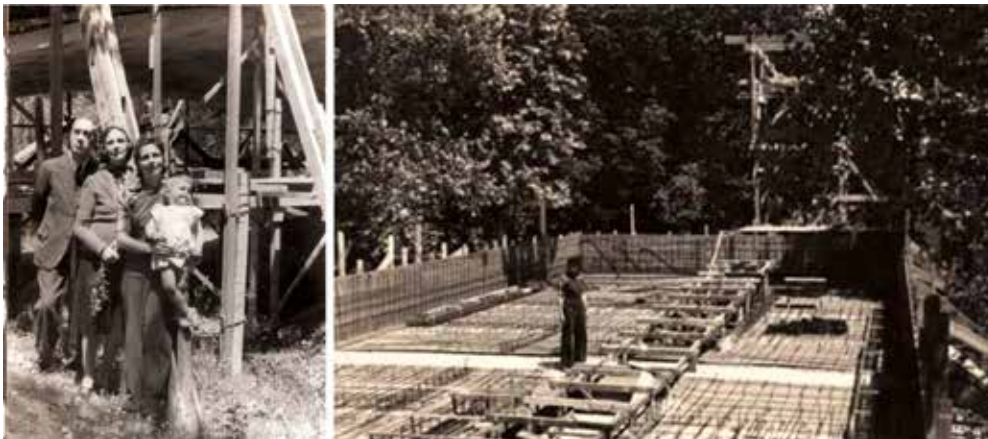


Fig. 21-22. Delfina Gálvez Bunge en la construcción de la Casa sobre el arroyo. A la izquierda, con su padre Manuel Gálvez, su madre Delfina Bunge y su hija Verónica. Fuente: Fig. 21 Pablo Williams <https://habitarq.com.ar/homenaje-a-delfina-galvezbunge/> Fig. 22: archivo Luciano Sartora

Fig. 21-22. Delfina Gálvez Bunge during the construction of the House over the Brook. On the left, with her father Manuel Gálvez, her mother Delfina Bunge and her daughter Verónica. Source: Fig. 21: Pablo Williams. Fig. 22: Luciano Sartora Archive.

totalmente estructura. Y la estructura se exhibe desnuda, en su calidad intrínseca.” (GALVEZ y WILLIAMS 1947, 246)

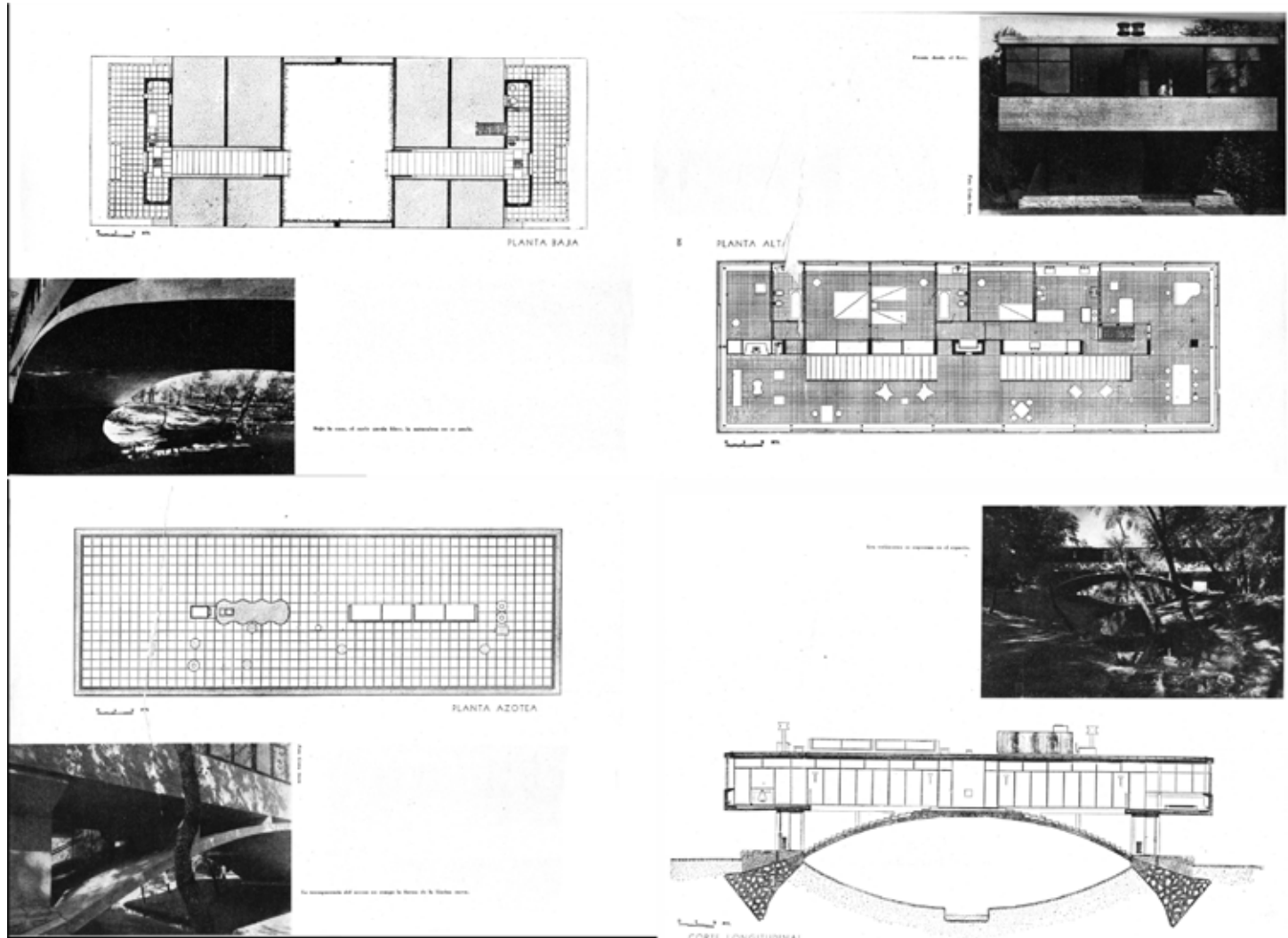
structure. And the structure is exhibited naked, in its intrinsic quality” (GALVEZ y WILLIAMS 1947, 246)

La casa de hormigón está construida sobre

The concrete house is built on a curved sheet that joins the banks of the brook, freeing its course.

Fig. 23. Casa sobre el Arroyo, Delfina Gálvez Bunge y Amancio Williams. Fuente: Revista de Arquitectura Mayo de 1948

Fig. 23. House over the Brook, Delfina Gálvez Bunge and Amancio Williams. Source: Revista de Arquitectura, May 1948.



una lámina curva que une las orillas del arroyo liberando su cauce. Conectada al arco a través de finos tabiques, su losa principal está rodeada de una viga parapeto con columnas metálicas que tanto rigidizan la estructura como permiten acristalar todo el perímetro del edificio activado de un modo inédito la relación visual y espacial con el parque circundante. Se destaca el criterio organizativo interior a partir de una espina dorsal de muebles en madera que separa una secuencia de ambientes privados del espacio público y el diseño integral del equipamiento. Un tema relevante de la obra es la investigación de las capacidades técnico- expresivas del hormigón armado:

Esta forma es a la vez integralmente, estructura. Y esta estructura se muestra desnuda, en su calidad auténtica: el mismo hormigón que lo compone está a la vista, martelinado y tratado químicamente. Forma, estructura y calidad, son, pues aquí una sola cosa. (GALVEZ y WILLIAMS 1948)

Con una estrategia distinta pero el mismo espíritu moderno, sus autores proyectaron el anexo de

Connected to the arch by thin partitions, its main slab is surrounded by a parapet beam with metal columns that both stiffen the structure and allow the entire perimeter of the building to be glazed, activating the visual and spatial relationship with the surrounding park in an unprecedented way. The interior organisational criterion is based on a backbone of wooden furniture that separates a sequence of private rooms from the public space and the integral design of the equipment. A relevant theme of the work is the investigation of the technical and expressive capabilities of reinforced concrete:

This form is at the same time, integrally, structure. And this structure shows itself naked, in its authentic quality: the very concrete of which it is composed is visible, hammered and chemically treated. Form, structure and quality are therefore one and the same thing (GALVEZ y WILLIAMS 1948)

With a different strategy but with the same modern spirit, its authors designed the service annex and garage. Here, they redefined the idea of the courtyard using austere volumetries



Fig. 24-26. Museo Casa sobre el Arroyo en Mar del Plata, 2018. Fotos: Carolina Quiroga

Fig. 24-26. House over the Brook Museum in Mar del Plata, 2018. Photos: Carolina Quiroga.

servicios y garage. Aquí, resignificaron la idea de patio utilizando volumetrías austeras resueltas con sistemas constructivos tradicionales.

En 1968 los dueños originales vendieron la propiedad¹⁴. La casa se convirtió en sede de la emisora radial LU9 desde 1970 hasta que es clausurada por el gobierno militar en 1977. A partir de ese momento, su condición original sufrió una serie de procesos de deterioro, abandono y dos severos incendios. En 2005 la Municipalidad tutela la propiedad que es luego adquirida en un 60% en 2012. El conjunto patrimonial pasó a alojar el Museo Casa sobre el arroyo para lo cual se preservó la envolvente exterior de la casa y recuperó el curso de agua.

En 2023 se inauguró la preservación integral del conjunto, luego de un prolongado proceso de estudio documental y trabajos de restauración, permitiendo la reapertura del conjunto al público como museo y espacio cultural. La intervención incluyó la preservación de la casa principal, los pabellones de servicio y el parque, mediante la recuperación de materiales y sistemas constructivos originales, la remoción de agregados posteriores y la adecuación técnica necesaria para su funcionamiento actual. Las obras fueron realizadas por el Ministerio de Obras Públicas de la Nación, a través de la Dirección Nacional de Gestión de Obras y la Dirección Nacional de Arquitectura, con el asesoramiento de la Comisión Nacional de Monumentos, de Lugares y de Bienes Históricos.

En línea con lo planteado en este artículo, la autoría de este proceso de recuperación también constituyó un campo de disputas atravesado por protagonismos individuales y tensiones institucionales. Sin embargo, la concreción de esta restauración fue posible gracias al trabajo sostenido durante años por las direcciones

resolved with traditional construction systems.

In 1968 the original owners sold the property¹⁴. The house became the headquarters of the radio station LU9 from 1970 until it was closed by the military government in 1977. From that moment on, its original condition suffered a series of processes of deterioration, abandonment and two severe fires. In 2005 the Municipality took over the property, which was later acquired for 60% of its value in 2012. The heritage complex became home to the Museum House on the brook, for which the exterior envelope of the house was restored and the watercourse recovered.

In 2023, the comprehensive preservation of the complex was inaugurated, following a prolonged process of documentary research and restoration work, allowing the site to reopen to the public as a museum and cultural space. The intervention included the conservation of the main house, the service pavilions, and the park through the recovery of original materials and construction systems, the removal of later additions, and the technical upgrading required for its current use. The works were carried out by the National Ministry of Public Works, through the National Directorate of Works Management and the National Directorate of Architecture, with the advisory support of the National Commission of Monuments, Places and Historic Assets.

In line with the arguments presented in this article, the authorship of this recovery process also constituted a field of dispute shaped by individual protagonisms and institutional tensions. However, the completion of the restoration was made possible through the sustained efforts over many years of the site's managing authorities, universities, the Friends Association, the Gálvez-Williams family,

¹⁴ El propietario fue Héctor Lago Beitía.

¹⁴ The owner was Héctor Lago Beitía.

responsables del sitio, universidades, la Asociación de Amigos, la familia Gálvez-Williams, organismos públicos y organizaciones patrimoniales –DOCOMOMO, ICOMOS, CICOP– junto con numerosas instituciones, profesionales y, especialmente, la comunidad local, que hicieron posible, de manera colectiva, la recuperación de esta obra emblemática.

public agencies, and heritage organizations—DOCOMOMO, ICOMOS, CICOP—together with numerous institutions, professionals, and, especially, the local community, who collectively enabled the recovery of this emblematic work.



Fig. 27-28. Museo Casa sobre el Arroyo en Mar del Plata, estado actual. Fotos: Carolina Quiroga.

Fig. 27-28. House over the Brook Museum in Mar del Plata, current state. Photos: Carolina Quiroga.



Fig. 29. Museo Casa sobre el Arroyo en Mar del Plata, estado actual. Fotos: Carolina Quiroga.
Fig. 29. House over the Brook Museum in Mar del Plata, current state. Photos: Carolina Quiroga

Visibilizando el patrimonio de Delfina Gálvez Bunge

Visibilising the heritage of Delfina Gálvez Bunge

Los valores sobresalientes de La Casa sobre el Arroyo hicieron que fuera declarada como Monumento Artístico Histórico Nacional por la Comisión Nacional de Monumentos, de Lugares y de Bienes Históricos CNMLyBH de Argentina en 1997. El decreto para su protección (COMISION NACIONAL DE MONUMENTOS, DE LUGARES Y DE BIENES HISTORICOS DE ARGENTINA 1997) se basa en que “la CASA DEL PUENTE, de la ciudad de MAR DEL PLATA, construida por el arquitecto Amancio WILLIAMS, refleja la preocupación del movimiento moderno por aplicar los conocimientos científicos a las realizaciones humanas, desde la que funde la obra de arquitectura con el paisaje, logrando una síntesis incomparable entre lo estético y lo funcional.” La declaratoria omitió por completo la participación de Delfina Gálvez Bunge en el diseño de la casa. Esto es un hecho severo de imprecisión que se intensifica al tratarse del máximo reconocimiento que ostenta un bien cultural en nuestro país.

El legado de las mujeres al patrimonio arquitectónico moderno como la Casa sobre el Arroyo, así como sus contribuciones a las manifestaciones del patrimonio inmaterial define parte sustancial de nuestra identidad cultural. Sin embargo, en muchas ocasiones están ausentes del estudio –bibliografía, archivos- y los procesos de legitimación del patrimonio. La historia de la modernidad fue construida en base a las voces autorizadas de los maestros, los genios, los padres de la arquitectura, unas figuras masculinas, blancas y europeas que han creado objetos sobresalientes y excepcionales

The outstanding values of the House over the brook led to it being declared a National Historic Artistic Monument by the Argentine National Commission of Monuments, Places and Historical Heritage (CNMLyBH) in 1997. The decree for its protection (COMISION NACIONAL DE MONUMENTOS, DE LUGARES Y DE BIENES HISTORICOS DE ARGENTINA 1997) is based on the fact that “the HOUSE OVER THE BROOK, in the city of MAR DEL PLATA, built by the architect Amancio WILLIAMS, reflects the concern of the modern movement to apply scientific knowledge to human achievements, from which it fuses the work of architecture with the landscape, achieving an incomparable synthesis between the aesthetic and the functional”. The declaration completely omitted the participation of Delfina Gálvez Bunge in the design of the house. This is a severe lack of precision that is intensified by the fact that it is the highest recognition of a cultural property in our country.

The legacy of women to architectural heritage such as, as well as their contributions to the manifestations of intangible heritage, define a substantial part of our cultural identity. However, on many occasions these contributions have been and continue to be excluded, overshadowed and/or made invisible in historiography, archives, disciplinary formative references and in the dissemination of heritage to the community in general.

The legacy of women to modern architectural heritage such as the House over the brook, as well as their contributions to the manifestations of intangible heritage define a substantial part

con discípulos en todo el mundo. Esta visión sesgada ha excluido, opacado y/o invisibilizado tanto a las mujeres como a producciones no referidas a estos relatos hegemónicos. Como ejemplo, todos los sitios modernos inscriptos como conjuntos de edificios en la lista de Patrimonio Mundial corresponden a nombres de arquitectos varones¹⁵. Pero si ahondamos en bienes como la “*Obra arquitectónica de Le Corbusier – Contribución excepcional al Movimiento Moderno*” descubrimos el rol fundamental que han tenido las arquitectas Charlotte Perriand (1903-1999), Jane Drew (1911-1996) y Urmila Eulie Chowdhury (1923-1995). En este sentido, la perspectiva de género se vuelve un abordaje patrimonial fundamental para interpelar y revertir estos fenómenos de desigualdad. (QUIROGA y alt. 2019)

En el caso de Delfina Gálvez, en primer lugar, el archivo de sus obras está solo a nombre de su socio, que además suprime su autoría de la casa en su plataforma virtual¹⁶. Sobre la casa, ella fue omitida en libros canónicos como *Latin American Architecture since* (Henry Russell Hitchcock, Ed. MOMA, 1945) e *Historia Crítica de la Arquitectura Moderna* (Kenneth Frampton, Gili, 1981). Y fue completamente excluida del dossier que desarrolla las relaciones entre Le Corbusier y nuestro país con motivo de la inclusión de la Casa Curutchet en la Lista de Patrimonio Mundial al mencionar la Casa sobre el Arroyo como uno de los ejemplos de aplicación del lenguaje corbusierano¹⁷. También está ausente en archivos de arquitectura como el de la Universidad Nacional de Rosario¹⁸, y el repositorio Wikiarquitectura¹⁹, los sitios oficiales de turismo de Mar del Plata, numerosos artículos científicos y digitales. Una paradoja es la publicación “La Casa sobre el Arroyo. Amancio Williams” de 1:100 Ediciones que la omite por completo del título y la ficha técnica de la obra,

of our cultural identity. However, they are often absent from the study – bibliography, archives – and processes of heritage legitimisation. The history of modernity was constructed on the basis of the authoritative voices of the masters, the geniuses, the fathers of architecture, male, white, European figures who have created outstanding and exceptional objects with disciples all over the world. This biased view has excluded, overshadowed and/or rendered invisible both women and productions that do not conform to these hegemonic narratives. As an example, all the modern sites inscribed as groups of buildings on the World Heritage List are named after male architects¹⁵. But if we delve into properties such as the “*Architectural Work of Le Corbusier - Exceptional Contribution to the Modern Movement*” we discover the fundamental role played by women architects Charlotte Perriand (1903-1999), Jane Drew (1911-1996) and Urmila Eulie Chowdhury (1923-1995). In this sense, the gender perspective becomes a fundamental heritage approach to question and reverse these phenomena of inequality. (QUIROGA y alt. 2019)

In the case of Delfina Gálvez, first of all, the archive of her works is only in the name of her partner, who also suppresses her authorship of the house on the virtual platform¹⁶. As for the house, she was omitted from canonical books such as *Latin American Architecture since* (Henry Russell Hitchcock, Ed. MOMA, 1945) and *Modern Architecture: A Critical History* (Kenneth Frampton, Gili, 1981). And she was completely excluded from the dossier that develops the relations between Le Corbusier and our country on the occasion of the inclusion of the Curutchet House in the World Heritage List by mentioning the House over the brook as one of the examples of the application of the Corbusierian language¹⁷. She is also absent from

¹⁵ Antonio Gaudí (7 sitios, 1984); Lluís Domènech i Montaner (2 sitios, España, 1997); Víctor Horta (4 sitios, Bélgica, 2000), Le Corbusier (17 sitios, Argentina, Bélgica, Francia, Alemania, India, Japón, Suiza, 2018) y Frank Lloyd Wright (8 sitios, Estados Unidos, 2019).

¹⁶ <https://www.amanciowilliams.com/archivo/casa-sobre-el-arroyo-en-mar-del-plata>.

¹⁷ Ver Dossier “l’Oeuvre architecturale de Le Corbusier”, 2015, pp.87-88.

¹⁸ <https://www.biblioteca.fapyd.unr.edu.ar/leaves/archivo/arquitectura-argentina/mas-info/casa-del-puente.html>

¹⁹ <https://es.wikiarquitectura.com/edificio/casa-del-puente/>

¹⁵ Antonio Gaudí (7 sites, 1984); Lluís Domènech i Montaner (2 sites, Spain, 1997); Víctor Horta (4 sites, Belgium, 2000), Le Corbusier (17 sites, Argentina, Belgium, France, Germany, India, Japan, Switzerland, 2018) and Frank Lloyd Wright (8 sites, United States, 2019).

¹⁶ <https://www.amanciowilliams.com/archivo/casa-sobre-el-arroyo-en-mar-del-plata>

¹⁷ Ver Dossier “l’Oeuvre architecturale de Le Corbusier”, 2015, pp.87-88.

pero sin embargo su redactor invitado Esteban Urdampilleta expresa claramente su autoría en el texto. Estas situaciones de inequidad reclaman el compromiso de todos los espacios involucrados en las cuestiones patrimoniales para lograr un adecuado conocimiento y valoración de los bienes culturales. Un buen antecedente fue la presentación de la casa al registro internacional de DOCOMOMO en 1994 cuya ficha, revisada por Mabel Scarone y Jorge Gazaneo, incluyó la autoría conjunta.

Desde esta perspectiva, en 2018 presenté ante la Comisión Nacional de Monumentos, de Lugares y de Bienes Históricos un proyecto para incluir a la arquitecta Gálvez Bunge como co-autora de la obra revisando la declaratoria vigente. En este informe patrimonial la documentación fue la evidencia empírica clave para sostener que el arquitecto Williams no era el único responsable del proyecto. Los planos

architectural archives such as that of the National University of Rosario, the Wikiarquitectura repository, the official tourism sites of Mar del Plata, and numerous scientific and digital articles. A paradox is the publication "La Casa sobre el Arroyo. Amancio Williams." by 1:100 Ediciones, which omits her completely from the title and the technical data sheet of the work, but nevertheless its guest editor Esteban Urdampilleta clearly expresses her authorship in the text. These situations of inequity call for the commitment of all the spaces involved in heritage issues to achieve an adequate knowledge and appreciation of cultural property. A good precedent was the submission of the house to the international DOCOMOMO register in 1994, whose file, revised by Mabel Scarone and Jorge Gazaneo, included joint authorship.

From this perspective, in 2018 I presented a project to the National Commission of

¹⁸ <https://www.biblioteca.fapyd.unr.edu.ar/leaves/archivo/arquitectura-argentina/mas-info/casa-del-puente.html>

¹⁹ <https://es.wikiarquitectura.com/edificio/casa-del-puente/>

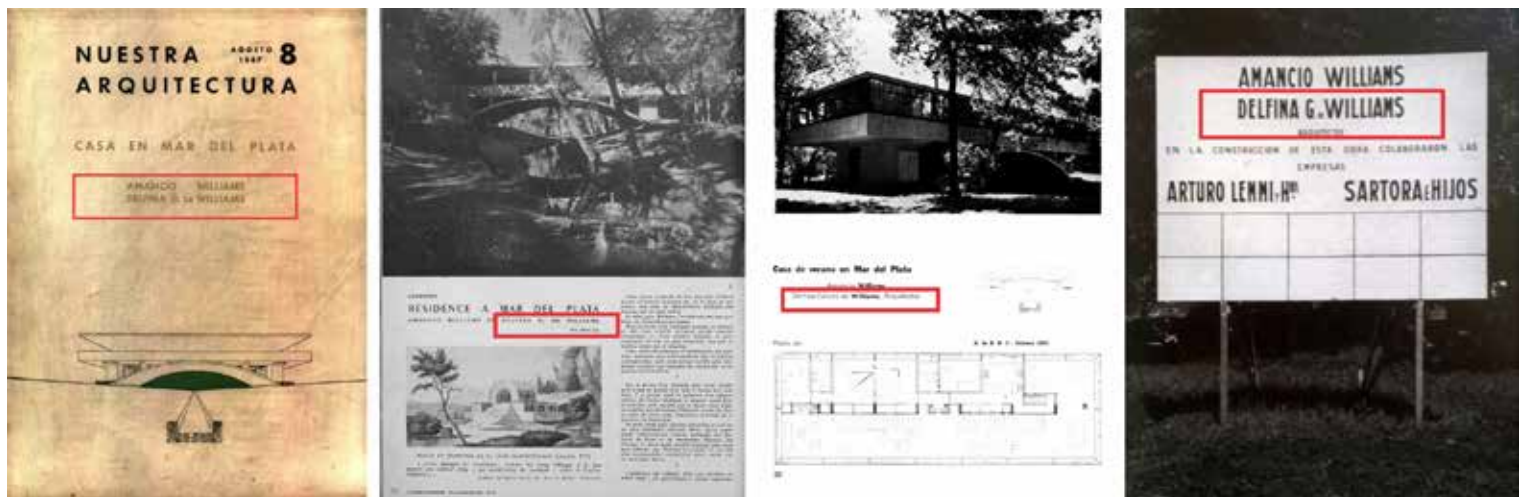


Fig. 30-33. Imágenes visibilizadas: la arquitecta Delfina Gálvez Bunge. Fuente: Revista *Nuestra Arquitectura* N. 217 (agosto de 1947), *L'Architecture d'aujourd'hui* 18-19 (1948), *Revista Canon* N.1 (1950)

Fig. 30-33. Images making the architect Delfina Gálvez Bunge visible. Source: Revista *Nuestra Arquitectura* No. 217 (August 1947), *L'Architecture d'aujourd'hui* 18-19 (1948), *Revista Canon* No. 1 (1950).

originales, las fotografías del cartel de obra y las publicaciones del momento plasmaron de un modo contundente el argumento planteado.

Paradójicamente, muchas de las imágenes utilizadas para visibilizar la autoría de la arquitecta fueron tomadas por otra sobresaliente artista: Grete Stern (1904-1999), fotógrafa y diseñadora alemana nacionalizada argentina que estudió en la Bauhaus. Su obra tiene una gran agudeza –retratos, imágenes urbanas– así como una profunda sensibilidad social al abordar temas como la vida de los aborígenes de Chaco, Formosa y Salta. Con un claro enfoque feminista, ella también expuso la inequidad de género en una serie de collages realizados para la sección de psicoanálisis de la revista femenina *Idilio* que ilustraban las consultas de las lectoras mostrando las situaciones de conflicto y opresión de las mujeres.

Stern capturó magníficamente la condición original de la casa. Con una gran sutileza, sus fotografías indagaban el diálogo entre arquitectura

Monuments, Places and Historic Assets to include the architect Gálvez Bunge as co-author of the work, revising the current declaration. In this heritage report, documentation was the key empirical evidence to sustain that architect Williams was not solely responsible for the project. The original plans, the photographs of the construction poster and the publications of the time provided convincing evidence of the argument put forward.

Paradoxically, many of the images used to make the architect's authorship visible were taken by another outstanding woman artist: Grete Stern (1904-1999), an Argentinian-born German photographer and designer who studied at the Bauhaus. Her work has a great acuity – portraits, urban images – as well as a deep social sensitivity in dealing with subjects such as the life of the aborigines of Chaco, Formosa and Salta. With a clear feminist approach, she also exposed gender inequality in a series of collages made for the psychoanalysis section of the women's magazine *Idilio* that illustrated readers' queries showing



Fig. 34-36. Registros de la obra de Delfina Gálvez por Grete Stern. Fuente: Archivo Documental CNMByLH.
Fig. 34–36. Records of Delfina Gálvez's work by Grete Stern. Source: CNMByLH Documentary Archive.

y paisaje circundante, la integración de la luz y las sombras como material de proyecto a nivel espacial, el equilibrio entre formas y texturas contrastantes como hormigón y cristal, entre otros aspectos. Varias de estas imágenes acompañaron la divulgación de la obra en las publicaciones periódicas de la época como la Revista Nuestra Arquitectura (1947, número 217) y la Revista de Arquitectura (1948, número 329). Cabe resaltar que estas publicaciones registran la realización conjunta de Williams y Gálvez Bunge.

A partir de la presentación del mencionado proyecto, la CNMLyBH se expidió sobre la autoría del edificio:

...hace saber que la autoría del Monumento Histórico Nacional denominado Casa del Puente o Casa sobre el Arroyo, conforme documentación analizada exhaustivamente corresponde no solamente al Arq. Amancio Williams sino a la Arquitecta Delfina Gálvez Bunge. La omisión responde a la generalizada invisibilización del aporte de las mujeres al patrimonio cultural, arquitectónico y artístico. La más que oportuna presentación de la Arq. Quiroga, motiva la revisión de autorías de los monumentos o bienes declarados en el marco de la Ley 12.665, a fin de impedir la repetición de estas intencionadas omisiones (COMISION NACIONAL DE MONUMENTOS 2018, 8).

Asimismo, Delfina Gálvez fue incluida como autora en el libro de Monumentos Históricos Nacionales de la República Argentina. Provincias de Buenos Aires, Córdoba y Santa Fe. (QUIROGA 2019) . También merecen

women's situations of conflict and oppression.

Stern superbly captured the original condition of the house. With great subtlety, his photographs explore the dialogue between architecture and the surrounding landscape, the integration of light and shadow as project material on a spatial level, the balance between contrasting forms and textures such as concrete and glass, among other aspects. Several of these images accompanied the dissemination of the work in the periodical publications of the time, such as the Revista Nuestra Arquitectura (1947, number 217) and the Revista de Arquitectura (1948, number 329). It is worth noting that these publications record the joint work of Williams and Gálvez Bunge.

Following the presentation of the above-mentioned project, the CNMLyBH decided on the authorship of the building:

...makes it known that the authorship of the National Historic Monument called Casa del Puente or Casa sobre el Arroyo, according to exhaustively analysed documentation, corresponds not only to Architect Amancio Williams but also to Architect Delfina Gálvez Bunge. The omission responds to the generalised invisibility of women's contribution to cultural, architectural and artistic heritage. The more than opportune presentation of Architect Quiroga, motivates the revision of the authorship of the monuments or assets declared within the framework of Law 12.665, in order to prevent the repetition of these intentional omissions. (COMISION NACIONAL DE MONUMENTOS 2018, 8).

Delfina Gálvez was also included as an author



Fig. 37. La Casa sobre el Arroyo como espacio vivo de aprendizaje. Fuente: Foto Carolina Quiroga

Fig. 37. The House over the Brook as a Living Space for Learning. Photo: Carolina Quiroga

mencionarse como acciones para visibilizar su obra el trabajo del blog *Un Día/Una Arquitecta* creado por Inés Moisset que publicó su biografía en 2015 redactada por Zaida Muxi (2015) Y las cartas redactadas por Inés Moisset a Amancio Williams (2020) y Cayetana Mercé a Delfina Gálvez (2020) con motivo del traslado del archivo al Centro de Arquitectura de Canadá que dan cuenta del valor de su obra y la necesidad profundizar su estudio. Como señaló Moisset *“Tu contribución ya ha sido ampliamente difundida y seguramente podrá ser revisada. Queda por saldar la deuda con tu socia Delfina, una de las primeras arquitectas argentinas. Y además una precursora de la modernidad”*.

Estas acciones no solo restituyen una autoría omitida, sino que permiten que nuevas generaciones vuelvan a experimentar la casa en primera persona. Recorrer hoy la Casa sobre el Arroyo, estudiarla y habitarla temporalmente como espacio de aprendizaje confirma que la arquitectura moderna no pertenece solo a la historia, sino que continúa produciendo conocimiento y experiencia en el presente.

in the book *National Historic Monuments of the Republic of Argentina. Provinces of Buenos Aires, Córdoba and Santa Fe.* (QUIROGA 2019) . The work of the blog *Un Día / Una Arquitecta*, created by Inés Moisset, which published her biography in 2015 written by Zaida Muxí (2015), should also be mentioned as an initiative that helped make her work visible, and the letters written by Inés Moisset to Amancio Williams (2020) and Cayetana Mercé to Delfina Gálvez (2020) on the occasion of the transfer of the archive to the Architecture Centre of Canada, which show the value of her work and the need to study it in depth. As Moisset pointed out *“Your contribution has already been widely disseminated and can surely be reviewed. It remains to settle the debt with your partner Delfina, one of the first Argentinean architects. And also a precursor of modernity”*.

These actions not only restore a previously omitted authorship, but also allow new generations to experience the house firsthand. Walking through the House over the Brook today, studying it and temporarily inhabiting it as a space of learning confirms that modern architecture does not belong solely to history, but continues to generate knowledge and experience in the present.

Un nuevo paradigma patrimonial

A Shift in the Heritage Paradigm

Revisar la declaratoria de la casa fue no solo un hecho inédito en Argentina sino un cambio de paradigma en términos de valoración patrimonial. Por una parte, impulsa a integrar enfoques de género al momento de delimitar, identificar e inventariar, catalogar, registrar y proteger los bienes culturales. Por otra parte, estimula a las instituciones vinculadas a la investigación, preservación, salvaguarda y protección del patrimonio a interpelar y revertir los procesos de inequidad y exclusión. Asimismo, significa un valioso antecedente para futuros procesos de patrimonialización.

Hoy nuestros monumentos históricos nacionales reconocen la presencia de una de las arquitectas cuya obra de edificios construidos o imaginados y transferencias culturales no solo definieron la identidad moderna, sino que siguen siendo una cantera vigente para el aprendizaje en arquitectura. Hoy nuestro patrimonio moderno resplandece con una nueva luz: Delfina Gálvez y su casa sobre el arroyo.

Revising the declaration of the house was not only unprecedented in Argentina but also a paradigm shift in terms of heritage valuation. On the one hand, it encourages the integration of gender approaches when delimiting, identifying and inventorying, cataloguing, registering and protecting cultural assets. On the other hand, it stimulates institutions linked to research, preservation, safeguarding and protection of heritage to question and reverse processes of inequality and exclusion. It is also a valuable precedent for future heritage processes.

Today our national historic monuments recognise the presence of one of the architects whose work of constructed or imagined buildings and cultural transfers not only defined modern identity, but continue to be a current quarry for learning in architecture. Today our modern heritage shines a new light: Delfina Gálvez and her house over the brook.

Bibliografía

Bibliography

- Braschi, C. (2017). L'Architecture d'Aujourd'hui s'exporte en Argentina. La Arquitectura de Hoy 1947–1949. *La Revue des revues*, 57, 40–61.
- Casares, A., González Gandolfi, A., Camicia, M., Cervini, A., Corvalán, H., Gálvez Bunge, D. (1939). Escuela de arquitectura. 3er curso: una estación de aviación. *Revista de Arquitectura*, 221, 243–253.
- Cirvini, S. (2015). Colette Boccara: la trayectoria singular de una mujer arquitecto. *Registros*, 41–52.
- Comisión Nacional de Monumentos, de Lugares y de Bienes Históricos (1997). Decreto 262/1997. *Boletín Oficial de la República Argentina*. 26 de marzo de 1997.
- Comisión Nacional de Monumentos, de Lugares y de Bienes Históricos (2018). Sobre la autoría de la Casa del Puente, Mar del Plata, Provincia de Buenos Aires. *Boletín*, 08. Buenos Aires.
- Gálvez Bunge, D., Casares, A. (1941). Escuela de arquitectura. 6to curso: una municipalidad. *Revista de Arquitectura*, 242, 94–100.
- Gálvez, D. (2005). *Cuentos creíbles*. Buenos Aires: Ediciones Escritores Argentinos de Hoy.
- Gálvez, D. (1947). Diez años de pintura de Juan del Prete. *La Arquitectura de Hoy*, 8, 80–81.
- Gálvez, D. (2004). *Nosotros tres*. Pasco.
- Gálvez, D., Williams, A. (1959). Casa de verano en Mar del Plata. *Canon*, 1, 30–31.
- Gálvez, D., Williams, A. (1947). Casa en Mar del Plata. *Nuestra Arquitectura*, agosto, 246–304.
- Gálvez, D., Williams, A. (1947). Casa en Mar del Plata. *La Arquitectura de Hoy*, 2, 74–89.
- Gálvez, D., Williams, A. (1948). Casa en Mar del Plata. *Revista de Arquitectura*, 329, 138–160.
- Gálvez, D., Williams, A. (1968). La evolución edilicia en función del ambiente social y del “modus vivendi”, del siglo XVII hasta nuestros días (1810–1928). In Levillier, R. *Historia argentina*. Barcelona: Plaza & Janés.
- Gálvez, D., Williams, A. (1948). Résidence à Mar del Plata. *L'Architecture d'Aujourd'hui*, 18–19, 52–61.
- González Gandolfi, A., Elizondo, R., Casares, A., Gálvez Bunge, D., Krag, C. (1940). Escuela de arquitectura. 6to curso: una universidad popular - una

ciudad de Bellas Artes. *Revista de Arquitectura*, 233, 328–333.

Mercé, C. (2020). Carta a Delfina Gálvez. <https://www.cca.qc.ca/fr/72853/querido-amancio-cayetana-merce>

Moisset, I. (2020). Carta a Amancio Williams. <https://www.cca.qc.ca/fr/72349/querido-amancio-ines-moisset>

Moisset, I., Quiroga, C. (2020). *Nuestras arquitectas*. Buenos Aires: Un Día | Una Arquitecta.

Müller, L. (2021). Más allá de la traducción (L'Architecture d'Aujourd'hui / La Arquitectura de Hoy). André Bloc y Amancio Williams en la gestión editorial de una revista para Sudamérica. *Estudios del Hábitat*, 1–18.

Muxí, Z. (2015). Delfina Gálvez Bunge de Williams (1913–2014). *Un Día | Una Arquitecta*. <https://undiaunaarquitecta.wordpress.com/2015/05/12/delfina-galvez-bunge-de-williams-1913-2014/>

Padilla y de Borbón, I. (1944). El mueble y la tradición. Residencia del Dr. Ricardo Schwarcz y Señora. *Revista de Arquitectura*, 282, 265–267.

Padilla y de Borbón, I. (1944). Residencia de Doña Victoria Ocampo en San Isidro. *Revista de Arquitectura*, 277, 22–26.

Picozzi, S., Zucconi, M. (2005). La idea siempre fue de Amancio. *Ramona*, 51.

Quiroga, C. (2019). Casa sobre el Arroyo, Amancio Williams – Delfina Gálvez Bunge. In Petrina, A. (ed.). *Monumentos Históricos Nacionales de la República Argentina*. Buenos Aires: Comisión Nacional de Monumentos, 226–229.

Quiroga, C. (2020). Re-Arquitectura feminista: metodologías y estrategias inclusivas en intervención patrimonial. In *Actas XXXIV Jornadas de Investigación*. Buenos Aires: FADU UBA, 87–105.

Quiroga, C. et al. (2019). Patrimonio, imágenes y género: nuevos criterios de valoración e intervención patrimonial. In *Actas XXXIII Jornadas de Investigación*. Buenos Aires: FADU UBA, 943–957.

Williams, A., Janello, C., Butler, J., Boccara, C. (1948). Edificios para oficinas. *Revista de Arquitectura*, 329, 160–165.

Williams, A., Janello, C., Boccara, C. (1947). Aeropuerto de Buenos Aires. *La Arquitectura de Hoy*, 4, 60–79.

Williams, A., Vivanco, J., Gálvez, D. (1948). Viviendas en el espacio. Conjunto de “blocs”. *La Arquitectura de Hoy*, 12, 11–18.

La autora considera necesario consignar los nombres completos de autoría.
The author considers it necessary to provide full author names.

Cecilia Braschi, Alfredo Casares, Alberto Gonzalez Gandolfi, María Camicia, Américo Cervini, Horacio Corvalan, Delfina Gálvez Bunge, Silvia Cirvini, Amancio Williams, Ricardo Elizondo, Carlos Krag, Cayetana Mercé, Inés Moisset, Carolina Quiroga, Luis Müller, Zaida Muxi, Isabel Padilla y de Borbón, Sofía Picozzi, Marina Zucconi, Alberto Petrina, César Janello, Jorge Butler, Colette Boccara, Jorge Vivanco.

7

Construyendo memoria: el archivo inédito de Carmen Renard y las redes transatlánticas de arquitectas (1920–1970)¹

Building Memory: The Unpublished Archive of Carmen Renard and the Transatlantic Networks of Women Architects (1920–1970)¹

Federica CIARCIA'

¹ El presente texto surge de un proyecto de investigación (2024-2026) dirigido por la autora. Titulado AMA | Archivos de las Mujeres Arquitectas: el caso de Carmen Renard, el proyecto se desarrolla en la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Belgrano (FAU-UB).

¹ This text arises from a research project (2024–2026) directed by the author. Titled AMA | Archives of Women Architects: The Case of Carmen Renard, the project is being conducted at the Faculty of Architecture and Urbanism of the Universidad de Belgrano (FAU-UB).

El archivo como problema historiográfico

The archive as a historiographical problem

En las últimas décadas, el archivo ha dejado de ser concebido como mero depósito documental y se ha convertido en una categoría central del debate historiográfico. Los trabajos de Michel Foucault (2002) y Jacques Derrida (1997) fueron fundamentales para pensar el archivo como dispositivo de poder, productor de regímenes de verdad y organizador de la memoria institucional. Desde esta perspectiva, el archivo no solo conserva huellas del pasado, sino que configura las condiciones mismas de posibilidad del discurso histórico.

En el campo específico de los estudios archivísticos, la noción de “archives, records and power”, formulada por Joan M. Schwartz y Terry Cook (2002), profundizó esta línea al subrayar que toda práctica archivística implica decisiones relativas a la clasificación, preservación, acceso y legitimidad. Archivar no es un acto neutral: supone intervenir en la construcción de lo que podrá ser conocido, investigado y narrado. En este sentido, el archivo opera como instancia performativa que incide activamente en la producción del presente.

Estas discusiones han tenido una recepción desigual en el campo de la arquitectura. Si bien numerosos estudios se han apoyado en archivos de arquitectos consagrados, la reflexión metodológica sobre la construcción archivística del canon disciplinar continúa siendo incipiente. Con frecuencia, el archivo es tratado como fuente transparente, antes que como objeto problemático de análisis. Esta situación abre una pregunta historiográfica central: ¿de qué modo las prácticas de archivo han contribuido a consolidar determinadas narrativas disciplinares y a excluir otras?

In recent decades, the archive has ceased to be conceived merely as a documentary repository and has become a central category in historiographical debate. The works of Michel Foucault (2002) and Jacques Derrida (1997) were fundamental in conceptualizing the archive as a power apparatus, a producer of regimes of truth, and an organizer of institutional memory. From this perspective, the archive not only preserves traces of the past but also shapes the very conditions of possibility for historical discourse.

Within the specific field of archival studies, the notion of “archives, records, and power,” formulated by Joan M. Schwartz and Terry Cook (2002), deepened this line of thought by emphasizing that every archival practice involves decisions related to classification, preservation, access, and legitimacy. Archiving is not a neutral act: it entails intervening in the construction of what may be known, researched, and narrated. In this sense, the archive operates as a performative instance that actively influences the production of the present.

These discussions have had an uneven reception in the field of architecture. Although numerous studies have relied on archives of established architects, methodological reflection on the archival construction of the disciplinary canon remains incipient. Frequently, the archive is treated as a transparent source rather than a problematic object of analysis. This situation raises a central historiographical question: to what extent have archival practices contributed to consolidating certain disciplinary narratives while excluding others?

In the historiography of twentieth-century



Fig. 1: Fondo Carmen Renard, Dirección de Archivos de Arquitectura y Diseño Argentinos (DAR), FADU-UBA, Buenos Aires. Fotografía de Federica Ciarcia.

Fig. 1: Carmen Renard Collection, Dirección de Archivos de Arquitectura y Diseño Argentinos (DAR), FADU-UBA, Buenos Aires. Photograph by Federica Ciarcia.

En la historiografía de la arquitectura argentina del siglo XX, desarrollada especialmente desde la década de 1980, se ha avanzado significativamente en la comprensión de la modernidad local como fenómeno situado, atravesado por transferencias transatlánticas, procesos de profesionalización y configuraciones culturales específicas. Las investigaciones de Liernur (2001) y Gorelik (1998) constituyen aportes decisivos en esta dirección. Sin embargo, el foco ha recaído mayoritariamente en figuras masculinas y en obras consideradas paradigmáticas, consolidando un recorte selectivo del campo profesional.

Desde una perspectiva de género, esta selectividad adquiere especial relevancia. Las trayectorias de mujeres arquitectas han sido frecuentemente fragmentadas, subordinadas o directamente omitidas en las narrativas canónicas (Stratigakos, 2016). Esta invisibilización no responde a una ausencia empírica, sino a procesos históricos de exclusión institucional, editorial y profesional que también operan a través de las lógicas archivísticas. En consecuencia, el archivo de una arquitecta no puede ser entendido únicamente como conjunto documental, sino como espacio de intervención historiográfica y crítica. Desde una perspectiva de género, esta selectividad adquiere especial relevancia. Las trayectorias de mujeres arquitectas han sido frecuentemente fragmentadas, subordinadas o directamente omitidas en las narrativas canónicas (Stratigakos, 2016). Esta invisibilización no responde a una ausencia empírica, sino a procesos históricos de exclusión institucional, editorial y profesional que también operan a través de las lógicas archivísticas. En consecuencia, el archivo de una arquitecta no puede ser entendido únicamente como conjunto documental, sino como espacio de intervención historiográfica y crítica. En este marco tuvo un rol significativo la arquitecta Martha Levisman²,

Argentine architecture, developed especially since the 1980s, significant progress has been made in understanding local modernity as a situated phenomenon, marked by transatlantic transfers, processes of professionalization, and specific cultural configurations. The research of Liernur (2001) and Gorelik (1998) represents decisive contributions in this direction. However, the focus has predominantly rested on male figures and works considered paradigmatic, thereby consolidating a selective delimitation of the professional field.

From a gender perspective, this selectivity acquires particular significance. The trajectories of women architects have frequently been fragmented, subordinated, or directly omitted in canonical narratives (Stratigakos, 2016). This invisibilization does not respond to an empirical absence but to historical processes of institutional, editorial, and professional exclusion that also operate through archival logics. Consequently, the archive of a woman architect cannot be understood solely as a documentary collection but as a space of historiographical and critical intervention.

Within this framework, the architect Martha Levisman² played a significant role; together with Adriana Ten Hove and Pablo Tomás Beitía, she founded in 1997 the Asociación Civil para el Archivo de Arquitectura Contemporánea Argentina (ARCA).

In Argentina, the creation in 2003 of the Dirección de Archivos de Arquitectura y Diseño Argentinos (DAR), aimed at cataloging, preserving, and disseminating the Documentary Collection of Argentine Architecture and Design of FADU-UBA, constitutes a significant precedent. Through this initiative, previously unpublished documentary collections, such as that of Carmen Renard, are being recovered. This experience evidences a growing awareness of the patrimonial and epistemological value of

² (1933–2022). Arquitecta y archivista. Estudió en la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires entre 1952 y 1958. Proyectó los tres edificios de la Fundación Antorcha en Buenos Aires. Elaboró el diagnóstico, la propuesta de refuncionalización, el presupuesto y el estudio de equipamiento de la Biblioteca Nacional en Buenos Aires para su terminación y puesta en funcionamiento. Se desempeñó como directora del Centro ARCA entre 1998 y 2002.

² (1933–2022). Architect and archivist. She studied at the Faculty of Architecture and Urbanism, University of Buenos Aires, between 1952 and 1958. She designed the three buildings of the Fundación Antorcha in Buenos Aires. She prepared the assessment, reprogramming proposal, budget, and equipment study for the National Library in Buenos Aires to facilitate its completion and operational launch. She served as Director of the ARCA Center from 1998 to 2002.

quien junto a Adriana Ten Hoeve y Pablo Tomás Beitía constituyó en 1997 la Asociación Civil para el Archivo de Arquitectura Contemporánea Argentina (ARCA).

En el ámbito argentino, la creación en 2003 de la Dirección de Archivos de Arquitectura y Diseños Argentinos (DAR), que tuvo como objetivo la catalogación, preservación y difusión del Acervo Documental de Arquitectura y Diseño Argentino de la FADU-UBA, constituye un antecedente significativo, a partir del cual se están recuperando fondos documentales inéditos, como el de Carmen Renard. Esta experiencia evidencia una creciente conciencia sobre el valor patrimonial y epistemológico del archivo en arquitectura, así como sobre su papel en la definición de aquello que merece ser preservado.

En este marco teórico e institucional se inscribe el análisis del archivo inédito de la arquitecta argentina Carmen Renard (1915–2002), cuya producción publicada resulta escasa en relación con la magnitud de su trayectoria profesional. Primera arquitecta argentina en obtener un premio en concurso como autora individual y responsable del Auditorio Juan Victoria en San Juan, Renard egresó de la Universidad de Buenos Aires en 1939, en un contexto atravesado por las primeras experiencias locales del Movimiento Moderno: a diez años de la primera publicación de “Nuestra Arquitectura” y en coincidencia con la fundación del Grupo Austral y sus experimentaciones en el ámbito nacional. Este último constituye una referencia explícita en un croquis de su proyecto para un atelier de artistas en Buenos Aires, realizado durante su máster en Columbia University y conservado entre sus escritos. (Fig. 2)

La relativa dispersión y limitada circulación de su obra impresa contrasta con la densidad del material conservado en su fondo documental. A partir del estudio sistemático de este conjunto

the archive in architecture, as well as its role in defining what deserves preservation.

It is within this theoretical and institutional framework that the analysis of the unpublished archive of the Argentine architect Carmen Renard (1915–2002) is situated, whose published production is scarce in relation to the magnitude of her professional career. The first Argentine woman architect to win a prize in a competition as an individual author and responsible for the Juan Victoria Auditorium in San Juan, Renard graduated from the University of Buenos Aires in 1939, in a context marked by the early local experiences of the Modern Movement: ten years after the first publication of “Nuestra Arquitectura” and coinciding with the founding of the Grupo Austral and its national experiments. The latter constitutes an explicit reference in a sketch of her project for an artists’ atelier in Buenos Aires, completed during her master’s degree at Columbia University and preserved among her writings (Fig. 2).

The relative dispersion and limited circulation of her printed work contrasts with the density of materials preserved in her archival collection. A systematic study of this corpus, which includes projects, correspondence, and graphic material, allows this chapter not only to reconstruct an individual professional trajectory but also to examine the role of women architects within the cultural, technical, and institutional networks that shaped a geographically situated architectural modernity in the Río de la Plata region.

The guiding hypothesis asserts that critical analysis of the archive not only expands the repertoire of figures considered central to the discipline but also allows us to revisit the historiographical and archival conditions that contributed to their invisibility.

—que incluye proyectos, correspondencia y material gráfico—, el presente capítulo propone no solo reconstruir una trayectoria profesional individual, sino también examinar el rol de las arquitectas en las redes culturales, técnicas e institucionales que configuraron una modernidad arquitectónica situada en el espacio rioplatense. La hipótesis que orienta el trabajo sostiene que el análisis crítico del archivo no solo permite ampliar el repertorio de figuras consideradas centrales en la disciplina, sino también revisar las condiciones historiográficas y archivísticas que produjeron su invisibilización.

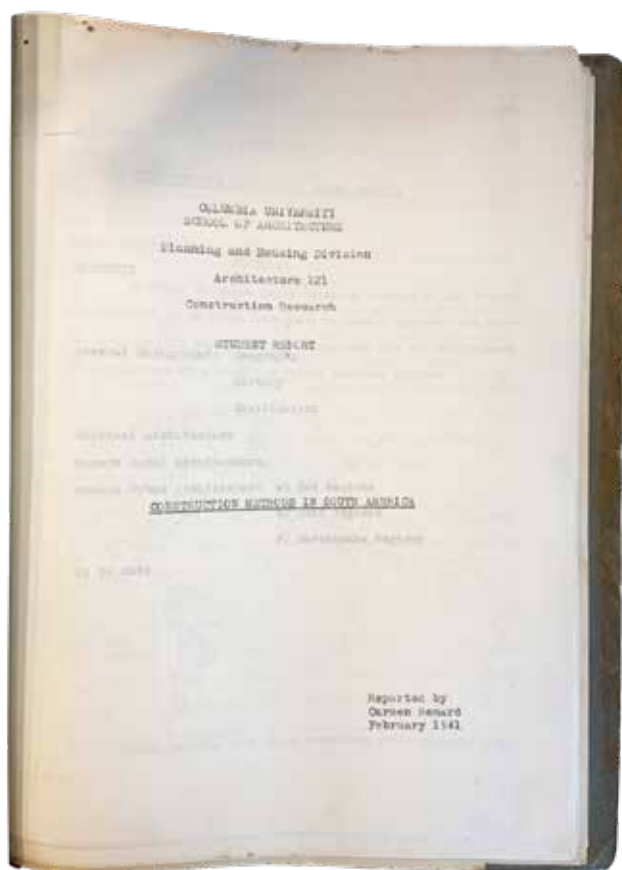


Fig. 2.a,b: Informe de investigación de construcción, Columbia University, febrero 1941. Fuente: Dirección de Archivos de Arquitectura y Diseño Argentinos (DAR), FADU-UBA, Buenos Aires.

Fig. 2.a,b: Construction Research Student Report, Columbia University, February 1941. Source: Dirección de Archivos de Arquitectura y Diseño Argentinos (DAR), FADU-UBA, Buenos Aires.

Circulación transatlántica y configuración del campo disciplinar en Argentina

Transatlantic circulation and the shaping of the academic field in Argentina

La primera mitad del siglo XX estuvo marcada por un intenso intercambio cultural entre Europa y América Latina³. En arquitectura, este proceso se intensificó con el viaje de Le Corbusier a Sudamérica en 1929, cuyas conferencias y publicaciones influyeron decisivamente en el debate local (Gutiérrez, 2008). Sin embargo, como ha señalado Liernur (2001), la modernidad arquitectónica argentina no fue mera importación, sino un proceso de apropiación crítica. Gorelik (1998) ha demostrado cómo el espacio público porteño reformuló modelos europeos en clave local. Desde la creación de la Escuela de Arquitectura en 1901 en la Universidad de Buenos Aires, el campo disciplinar fue consolidándose bajo fuerte influencia europea. No obstante, hasta 1929 ninguna mujer había egresado como arquitecta (Rigotti, 2011). Este dato revela no solo una exclusión estadística, sino una cultura institucional profundamente masculinizada.

Como han señalado Despina Stratigakos (2016) y Lynne Walker (2007), la historiografía arquitectónica tradicional tendió a invisibilizar la contribución de las mujeres, privilegiando narrativas centradas en autores individuales y trayectorias masculinas. Recién en noviembre de 1929 egresó la primera arquitecta argentina, Finlandia Elisa Pizzul (1902–1987); dos años después, en 1931, se graduaron otras dos mujeres: Nelly Nieburh y María Luisa García Vouilloz.

Entre las arquitectas que integraron esta red transatlántica se encuentra Angelina Camicia (1912–2008), representante de las primeras generaciones de arquitectas graduadas en América Latina, junto con Julia Guarino (1897–

The first half of the twentieth century was marked by intense cultural exchange between Europe and Latin America³. In architecture, this process intensified with Le Corbusier's 1929 trip to South America, whose lectures and publications decisively influenced local debates (Gutiérrez, 2008). However, as Liernur (2001) noted, Argentine architectural modernity was not a mere importation but a process of critical appropriation. Gorelik (1998) demonstrated how Buenos Aires' public space reformulated European models in a local key.

Since the creation of the School of Architecture at the University of Buenos Aires in 1901, the disciplinary field consolidated under strong European influence. Yet, until 1929, no women had graduated as architects (Rigotti, 2011).

This fact reveals not only statistical exclusion but also a deeply masculinized institutional culture. As noted by Despina Stratigakos (2016) and Lynne Walker (2007), traditional architectural historiography tended to render women's contributions invisible, privileging narratives centered on individual male authors and careers. In November 1929, the first Argentine woman architect, Finlandia Elisa Pizzul (1902–1987), graduated; two years later, in 1931, Nelly Nieburh and María Luisa García Vouilloz completed their degrees.

Among the architects who participated in this transatlantic network was Angelina Camicia (1912–2008), representing the first generation of women architects graduated in Latin America, alongside Julia Guarino (1897–1985) in Uruguay, Dora Riedel (1906–1982) in Chile, and Luz Amorochio (1922–2019) in Colombia. Camicia completed her studies

³ Cuestión central en los temas abordados en el ciclo de conferencias "ROUNTRIP II: From the Alps to the Andes and vice-versa. Le Corbusier and the members of the Latin American Modern Movement" (2021), curado por Federica Ciarcià y organizado por eX_MoMo | Exchanges of the Modern Movement, así como en el catálogo de la exposición "Vínculos interculturales entre Europa y América Latina: construyendo la arquitectura de la modernidad"; véase Carabí, G.; Ciarcià, F. (2024).

³ A central issue in the topics addressed in the conference series ROUNTRIP II: From the Alps to the Andes and vice-versa. Le Corbusier and the members of the Latin American Modern Movement (2021), curated by Federica Ciarcià and organized by eX_MoMo | Exchanges of the Modern Movement, as well as in the exhibition catalog Intercultural Links between Europe and Latin America: Building the Architecture of Modernity; see Carabí, G.; Ciarcià, F. (2024).

1985) en Uruguay, Dora Riedel (1906–1982) en Chile y Luz Amorochio (1922–2019) en Colombia. Camicia concluyó su carrera en París, donde restauró y refuncionalizó edificios históricos que fueron posteriormente fotografiados por la diseñadora y fotógrafa alemana Grete Stern (1904–1999), formada en la Bauhaus. Stern viajó a Argentina en 1936 junto a Horacio Coppola (1906–2012) para exhibir sus obras en la Editorial Sur (Brest, 1935, p. 93), fundada por Victoria Ocampo (1890–1979), figura clave en la promoción de los intercambios culturales entre Argentina y Europa y en la experimentación cultural y arquitectónica local (Molloy, 1991).

En este mismo entramado de intercambios profesionales se inscribe la trayectoria de Nina Livia Viterbo (1902–1987), una de las primeras arquitectas que desarrolló su actividad en Argentina durante la primera mitad del siglo XX. Nacida en Trieste, Italia, se graduó en la Escuela Superior de Arquitectura de Roma en 1926. Desde 1930 ejerció profesionalmente en Milán, Brasil y, a partir de 1942, en las provincias argentinas de Buenos Aires y Córdoba.

En esos mismos años, otra italiana de origen alemán, Margherita Roesler Franz (1915–1974), se graduó en arquitectura en Roma en 1940 y obtuvo el doctorado en la misma disciplina. Colaboró con Adriano Olivetti en la revista “Comunità” y se desempeñó como secretaria ejecutiva de la revista “Metron” entre 1944 y 1947. A fines de ese año se trasladó a Tucumán junto a su esposo, el arquitecto Cino Calcaprina⁴ (1911–1977), donde participó en la renovación de la enseñanza en el Instituto de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad Nacional de Tucumán, junto a Enrico Tedeschi, ocupando cargos de relevancia académica. Tras la Segunda Guerra Mundial, la circulación profesional se intensificó y el VI Congreso Internacional de Arquitectura Moderna (CIAM),

in Paris, where she restored and repurposed historic buildings, later photographed by the German designer and photographer Grete Stern (1904–1999), trained at the Bauhaus. Stern traveled to Argentina in 1936 with Horacio Coppola (1906–2012) to exhibit her works at Editorial Sur (Brest, 1935, p. 93), founded by Victoria Ocampo (1890–1979), a key figure in promoting cultural exchanges between Argentina and Europe and fostering local cultural and architectural experimentation (Molloy, 1991).

In this same professional network, Nina Livia Viterbo (1902–1987) stands out as one of the first women architects to develop her career in Argentina. Born in Trieste, Italy, she graduated from the Superior School of Architecture in Rome in 1926 and practiced in Milan, Brazil, and from 1942 onwards in Buenos Aires and Córdoba provinces.

In those years, another Italian of German origin, Margherita Roesler Franz (1915–1974), graduated in architecture in Rome in 1940, earning her doctorate. She collaborated with Adriano Olivetti in “Comunità” and served as executive secretary of “Metron” between 1944 and 1947. At the end of that year, she relocated to Tucumán with her husband, architect Cino Calcaprina⁴ (1911–1977), participating in the renewal of architectural education at the Instituto de Arquitectura y Urbanismo, Universidad Nacional de Tucumán, alongside Enrico Tedeschi, holding positions of academic relevance.

Following World War II, professional circulation intensified, and the VI International Congress of Modern Architecture (CIAM) in 1947 expanded participation to architects from beyond the Western context. Architects such as Gae Aulenti (1927–2012) entered this network, contributing to the construction of Olivetti’s local network in Argentina and designing its

⁴ Recibido como arquitecto en la Universidad Federico II de Nápoles, obtuvo el título de doctor en Arquitectura en la Universidad La Sapienza de Roma en 1940. En 1948 llegó a Tucumán junto con Luigi Piccinato, Ernesto Rogers y Guido Oberti, contratados para enseñar en el Instituto de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad Nacional de Tucumán. Desde ese mismo año se le encargó la realización de proyectos por parte del gobierno de Jujuy para las localidades de Purmamarca y Maimará. En 1949 llevó a cabo trabajos de investigación sobre cuestiones relacionadas con la planificación urbana y rural del Noroeste Argentino, y editó junto con Enrico Tedeschi los textos Urbanismo con legislación, Estadísticas para el urbanismo y Planificación regional: enfoque para la vida del noroeste argentino. Fondo FAU-UNT.

⁴ Graduated as an architect from the University Federico II of Naples, she obtained a doctorate in Architecture from the University La Sapienza in Rome in 1940. In 1948, she arrived in Tucumán together with Luigi Piccinato, Ernesto Rogers, and Guido Oberti, all hired to teach at the Instituto de Arquitectura y Urbanismo of the Universidad Nacional de Tucumán. That same year, she was commissioned by the government of Jujuy to carry out projects for the towns of Purmamarca and Maimará. In 1949, she conducted research on issues related to urban and rural planning in Northwestern Argentina and, together with Enrico Tedeschi, edited the texts Urbanismo con legislación, Estadísticas para el urbanismo, and Planificación regional: enfoque para la vida del noroeste argentino (FAU-UNT Archive).

celebrado en 1947, amplió la participación de arquitectos provenientes de regiones fuera del contexto occidental. En este entramado se insertaron arquitectas como Gae Aulenti (1927–2012), cuya obra ha sido ampliamente estudiada en relación con la cultura proyectual italiana de posguerra. Al igual que otros diseñadores formados en la Politécnica de Milán, viajó a Argentina después de la guerra, contribuyendo a la construcción de la red local de Olivetti y diseñando en los años sesenta el showroom de la firma en el Microcentro porteño.

Esa misma red contó con la participación de Irene van der Poll (1935–1988), quien, en colaboración con Luis Hevia Paul, creó las filiales argentinas en Resistencia y Mar del Plata. Estas experiencias dialogan con la propuesta del milanés Marco Zanuso (1916–2001), autor de la sede de producción de Olivetti en Merlo y de diversos edificios en Argentina. Van der Poll fue autora de más de doscientas obras, desde planes urbanísticos hasta proyectos de vivienda pública en Argentina y Uruguay, participando en concursos internacionales como el del Parque de la Villette o de La Defense. Realizó experiencias de formación en Estados Unidos, en el estudio SOM, y en Europa del Norte, como testimonian los dibujos conservados en su fondo documental⁵. Fue además coautora, junto con Clorindo Testa (1923–2013), de la Casa Guido Di Tella (1968–1979) en Belgrano, demolida en 2011. (Fig.3)

En este mismo marco de circulación transnacional se inscribe la trayectoria de Colette Boccara (1921–2006). Nacida en París y luego de mudarse a Argentina a lo largo de su infancia, se graduó en la Facultad de Ciencias Exactas como arquitecta en 1945 y desarrolló una práctica profesional que articuló diseño interior, arquitectura y gestión cultural.

En 1943 había participado en la realización de las maquetas del proyecto de la Casa Amarilla en

Microcentro showroom in the 1960s. Similarly, Irene van der Poll (1935–1988), collaborating with Luis Hevia Paul, established Argentine branches in Resistencia and Mar del Plata, working in dialogue with projects by the Milanese architect Marco Zanuso (1916–2001).

Van der Poll authored over two hundred works, from urban plans to public housing projects in Argentina and Uruguay, participating in international competitions such as Parc de la Villette and La Défense. She trained in the United States at SOM and in Northern Europe, as evidenced by drawings preserved in her archive⁵. She was also co-author, with Clorindo Testa (1923–2013), of Casa Guido Di Tella (1968–1979) in Belgrano (demolished in 2011) (Fig. 3).

Within this transnational circulation, Colette Boccara (1921–2006) also developed her career. Born in Paris and relocated to Argentina in childhood, she graduated from the Faculty of Exact Sciences as an architect in 1945, combining interior design, architecture, and cultural management in her professional practice. In 1943, she contributed to the models for Casa Amarilla in Buenos Aires by Antonio Bonet, Juan Kurchan, and Jorge Ferrari Hardoy, and worked in the studio founded by Amancio Williams and Delfina Gálvez, alongside César Jannello and Jorge Butler. Austrian designer Susi Aczel (1931) also joined these networks, apprenticing with Martín Eisler and later co-directing Interior Forma in Argentina.

Recent scholarship has begun to reconstruct these Latin American women's networks, highlighting professional trajectories shaped by travel, competitions, and transnational collaborations (Bodrato, 2018; Fernandez Cardoso, 2018; Moisset, 2017; Quiroga & Moisset, 2020; Zambrano, 2020), facilitated by the recovery and valorization of their archival collections. These studies demonstrate how

⁵ El fondo documental de Irene van der Poll se conserva en el estudio Horacio Torcello, Buenos Aires.

⁵ The archival fonds of Irene van der Poll are preserved at the Horacio Torcello studio, Buenos Aires.

Buenos Aires, de Antonio Bonet, Juan Kurchan y Jorge Ferrari Hardoy, y trabajó en el estudio fundado por Amancio Williams y Delfina Gálvez, junto a César Jannello y Jorge Butler. En este contexto también se incorporaron diseñadoras como la austriaca Susi Aczel (1931), quien inició su carrera como aprendiz en el estudio de Martín Eisler, ejecutando artefactos de iluminación, mobiliario y estampados textiles. Fue socia de la compañía Forma en Argentina y, tras la fusión con Interieur, devino codirectora de Interieur Forma junto a Eisler y Arnold Hakel.

Finalmente, investigaciones recientes han comenzado a reconstruir estas redes femeninas de la modernidad latinoamericana, evidenciando trayectorias profesionales atravesadas por viajes, concursos y colaboraciones transnacionales (Bodrato, 2018; Fernandez Cardoso, 2018; Moisset, 2017; Quiroga & Moisset, 2020; Zambrano, 2020), a partir de la recuperación y puesta en valor de sus fondos documentales. Estas experiencias permiten comprender cómo la circulación internacional y la participación de arquitectas contribuyeron a la configuración de la modernidad arquitectónica argentina, ampliando los márgenes de inserción profesional en un campo históricamente masculinizado y subrepresentado en la historiografía tradicional.

international circulation and the participation of women architects contributed to shaping Argentine architectural modernity, expanding professional opportunities in a historically masculinized field underrepresented in traditional historiography.



Fig. 3: Pliegue del corte 1:25, Casa Di Tella. Fuente: Fundación Clorindo Testa, Buenos Aires.

Fig. 3: Fold of 1:25 Section, Casa Di Tella. Source: Fundación Clorindo Testa, Buenos Aires.

Carmen Renard: Trayectoria profesional y reconstrucción del archivo

Carmen Renard: Professional Trajectory and Archive Reconstruction

A la misma generación de proyectistas perteneció Carmen Renard⁶, nacida en Buenos Aires en 1915. Se graduó en 1939 en la Universidad de Buenos Aires. Su ingreso a la carrera, en 1934, estuvo inicialmente obstaculizado por razones de género, situación que refleja las resistencias institucionales de la época y anticipa las tensiones que atravesaron su trayectoria profesional. Posteriormente obtuvo una beca Kimball Fellowship del Instituto Cultural Argentino Norteamericano para continuar sus estudios en Estados Unidos, durante la cual se desempeñó como corresponsal en viaje de la “Revista de Arquitectura”, donde publicó en 1940 su primera colaboración, titulada “La enseñanza del urbanismo en las universidades de los Estados Unidos”. En 1941 obtuvo un máster en Planning and Housing en Columbia University, experiencia que amplió su formación en problemáticas urbanas y habitacionales en un contexto internacional y le permitió reflexionar sobre métodos constructivos para la vivienda en América del Sur (Figs. 4–5–6). Participó en concursos nacionales y formó parte del equipo técnico convocado tras el terremoto que devastó la ciudad de San Juan en 1944, uno de los desastres sísmicos más importantes de la historia argentina. La reconstrucción de la ciudad constituyó un verdadero laboratorio de modernización urbana y arquitectónica (Ministerio de Obras Públicas de la Nación, 1948), en el que convergieron debates técnicos, políticos y disciplinares. La inserción de Renard en ese proceso permite situar su práctica en el cruce entre planificación, obra pública y redefinición del rol profesional en escenarios de emergencia.

Belonging to the same generation of practitioners was Carmen Renard⁶, born in Buenos Aires in 1915. She graduated from the University of Buenos Aires in 1939. Her entry into the program in 1934 was initially hindered by gender-based obstacles, reflecting the institutional resistances of the time and foreshadowing the tensions that marked her professional trajectory.

Subsequently, she was awarded a Kimball Fellowship from the Instituto Cultural Argentino Norteamericano to continue her studies in the United States, during which she served as a traveling correspondent for “Revista de Arquitectura”, publishing in 1940 her first contribution, “La enseñanza del urbanismo en las universidades de los Estados Unidos” (“The Teaching of Urbanism in United States Universities”). In 1941, she obtained a master’s degree in Planning and Housing from Columbia University, an experience that expanded her knowledge of urban and housing issues in an international context and allowed her to reflect on construction methods for housing in South America (Figs. 4–5–6).

Renard participated in national competitions and was part of the technical team mobilized following the earthquake that devastated the city of San Juan in 1944, one of the most significant seismic events in Argentine history. The reconstruction of the city constituted a laboratory for urban and architectural modernization (Ministerio de Obras Públicas de la Nación, 1948), where technical, political, and disciplinary debates converged. Renard’s involvement in this process positions her practice at the intersection of planning, public works, and the redefinition of

⁶ Colección documental conservada en el DAR | FADU-UBA, Buenos Aires.

⁶ Documentary collection preserved at the DAR | FADU-UBA, Buenos Aires.

En los años sesenta, Renard obtuvo una beca laboral en Francia como *boursier du gouvernement français*, donde residió entre septiembre de 1962 y enero de 1963, como demuestra la documentación conservada en el fondo (Fig. 7), completa de apuntes.

Durante esta estancia debía desarrollar una investigación sobre el tema de la “descentralización industrial”, cuestión en la que Francia se encontraba trabajando activamente en aquellos años.

Posteriormente realizó proyectos como la Casa en Cariló para el doctor Carrara, en 1968, de la cual se conservan correspondencias, planos y croquis iniciales. Estos documentos muestran un proyecto de pequeñas dimensiones, según lo requerido por el comitente, pero atento a la integración con el paisaje del bosque en el que se inserta y al uso de la madera (Fig. 8). Asimismo, participó en el proyecto del Auditorio Ingeniero Juan Victoria, junto a los arquitectos Eduardo Caputo Videla y Mario Pra Baldi, inaugurado en 1970 y publicado en la revista “Summa”⁷ del 1971, dirigida por la arquitecta Lala Méndez Mosquera⁸, en un número dedicado a los auditorios, junto a obras internacionales como la Filarmónica de Berlín, la Philharmonic Hall de New York o la Sala de conciertos “De Doelen” de Rotterdam. La obra es considerada una pieza clave en la infraestructura cultural del país y ha sido reconocida por su calidad acústica (Gobierno de San Juan, 1970). Estudios técnicos posteriores han destacado la singularidad espacial y acústica del edificio en el marco de la arquitectura moderna argentina (López, 1971). En este sentido, el Auditorio puede leerse como síntesis de experiencias previas vinculadas tanto a la reconstrucción de San Juan como a la formación especializada en planificación y equipamiento público.

Renard ejerció además la docencia universitaria, entendiendo la enseñanza como un espacio

profesional roles in emergency contexts.

In the 1960s, Renard received a professional fellowship in France as a *boursier du gouvernement français*, residing there from September 1962 to January 1963, as documented in her archival collection (Fig. 7), which includes extensive notes. During this period, she was tasked with conducting research on “industrial decentralization,” a topic actively pursued in France at the time.

Later projects included the Cariló House for Dr. Carrara (1968), preserved through correspondence, plans, and preliminary sketches. These materials reveal a small-scale project, as required by the client, but attentive to integration with the surrounding forest landscape and the use of timber (Fig. 8). Renard also contributed to the design of the Juan Victoria Auditorium, alongside architects Eduardo Caputo Videla and Mario Pra Baldi, inaugurated in 1970 and published in “Summa”⁷ in 1971, edited by architect Lala Méndez Mosquera⁸, in a special issue dedicated to auditoria, alongside international works such as the Berlin Philharmonie, New York’s Philharmonic Hall, and Rotterdam’s De Doelen Concert Hall. The building is considered a key component of Argentina’s cultural infrastructure and has been recognized for its acoustic quality (Gobierno de San Juan, 1970). Subsequent technical studies have highlighted its spatial and acoustic uniqueness within the context of Argentine modern architecture (López, 1971) (fig. XXX). In this sense, the Auditorium can be read as a synthesis of previous experiences, linking both the San Juan reconstruction and her specialized training in planning and public facilities.

Renard also engaged in university teaching, approaching pedagogy as a strategic space for transforming the discipline, aligned with contemporary debates on critical pedagogies in architecture (Stratigakos, 2016). Her academic

⁶ La creación de la revista se vincula con los arquitectos Carlos Méndez Mosquera (1929–2009) y Adolfin Birute Vilcinskis (1930–2022), casados desde 1952. Ese mismo año Adolfin, conocida como Lala, adoptó el apellido Méndez Mosquera, con el que sería ampliamente reconocida en el ámbito profesional.

⁸ Directora de la revista “Summa” desde 1966 hasta su cierre en 1992.

⁷ The founding of the magazine is associated with architects Carlos Méndez Mosquera (1929–2009) and Adolfin Birute Vilcinskis (1930–2022), who married in 1952. That same year, Adolfin, known as Lala, adopted the surname Méndez Mosquera, by which she would become widely recognized professionally.

⁸ She served as director of Summa magazine from 1966 until it ceased publication in 1992.

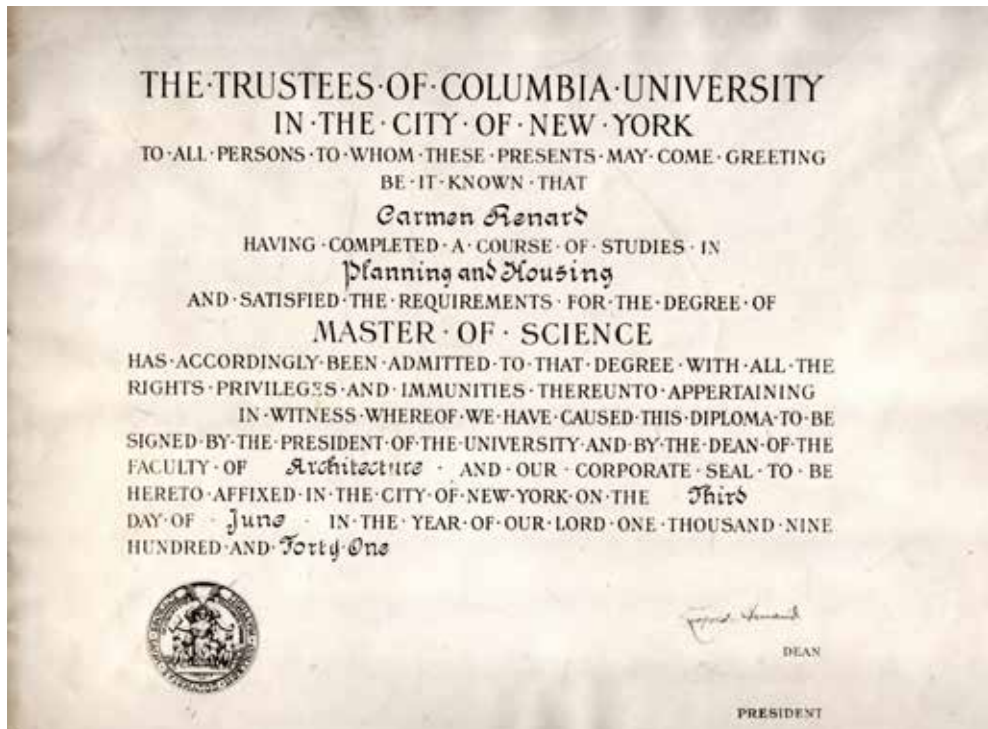


Fig. 6: Título universitario de Carmen Renard, Master of Science, Columbia University. Fuente: Colección privada de Marcelo Renard, Buenos Aires.

Fig. 6: University Degree of Carmen Renard, Master of Science, Columbia University. Source: Private collection of Marcelo Renard, Buenos Aires.

estratégico para transformar la disciplina, en línea con debates contemporáneos sobre pedagogías críticas en arquitectura (Stratigakos, 2016). Su actividad académica no aparece escindida de la práctica profesional, sino como parte de un mismo campo de intervención, donde proyecto, teoría y formación se articulan. Esta articulación entre práctica, docencia y redes profesionales se vuelve particularmente visible en su archivo personal. El archivo de Carmen Renard, donado al IAA-FADU | UBA por el sobrino de la arquitecta, Marcelo Renard, se compone de 19 rollos de planos y 60 carpetas. El fondo conserva planos y documentación ligada a obras de la arquitecta, principalmente vinculadas a la reconstrucción de la ciudad de San Juan luego del terremoto de 1944, entre ellas materiales relativos al planeamiento urbano, obras públicas

activity was inseparable from professional practice, forming part of a unified field in which design, theory, and education were articulated. This articulation between practice, teaching, and professional networks is particularly evident in her personal archive. Donated to the IAA-FADU | UBA by Renard's nephew, Marcelo Renard, the collection comprises nineteen rolls of plans and sixty folders. It preserves plans and documentation related primarily to the reconstruction of San Juan following the 1944 earthquake, including urban planning materials, public works such as the Auditorium and schools, and infrastructure projects. Additionally, it contains private commissions, including residential, industrial, and commercial works. The archive also contains materials associated



Fig. 7: Documentación de beca francesa de Carmen Renard, 1962-1963. Fuente: Dirección de Archivos de Arquitectura y Diseño Argentinos (DAR), FADU-UBA, Buenos Aires. Master of Science, Columbia University. Fuente: Colección privada de Marcelo Renard, Buenos Aires.

Fig. 7: French Scholarship Documentation of Carmen Renard, 1962-1963. Source: Dirección de Archivos de Arquitectura y Diseño Argentinos (DAR), FADU-UBA, Buenos Aires. of Science, Columbia University. Source: Private collection of Marcelo Renard, Buenos Aires.

como el Auditorio, el Teatro, escuelas y obras de infraestructura. Asimismo, incluye, en menor medida, obras particulares de carácter diverso, tales como viviendas, establecimientos industriales y comerciales.

El acervo reúne también documentación vinculada a cursos universitarios dictados en la Universidad Nacional de San Juan y en la Universidad Nacional de Cuyo, especialmente de la asignatura “Introducción a la arquitectura”, así como material académico proveniente de universidades extranjeras como Columbia. A ello se suman recortes de periódicos y revistas nacionales y extranjeras sobre temas de arquitectura en general y, en particular, sobre la ciudad de San Juan antes y después del terremoto de 1944, además de algunos ejemplares completos de revistas y libros, folletos y otros impresos. El conjunto incluye también cartas recibidas, facturas, presupuestos y diversa documentación personal.

La posterior reclasificación permitió organizar el fondo en cuatro áreas: producción proyectual, redes epistolares, docencia y documentación visual. Esta reorganización no constituye un gesto meramente técnico, sino que responde a una concepción del archivo como estructura de poder y no como simple depósito neutral (Foucault, 2002; Derrida, 1997). Desde esta perspectiva, el archivo no solo conserva evidencias de una trayectoria, sino que produce condiciones de lectura e interpretación.

El análisis del fondo revela una práctica de carácter colectivo, en consonancia con investigaciones recientes que cuestionan la narrativa del autor individual en arquitectura (Rigotti, 2011). Los documentos permiten advertir la densidad de colaboraciones, intercambios técnicos y entramados institucionales que sostuvieron la producción arquitectónica. Asimismo, el archivo evidencia una arquitectura situada, sensible a restricciones materiales y sociales, perspectiva

with university courses taught at the Universidad Nacional de San Juan and the Universidad Nacional de Cuyo, particularly the “Introduction to Architecture” course, as well as academic materials from foreign institutions, such as Columbia University. Complementary items include newspaper and magazine clippings, both national and international, regarding architecture in general and San Juan before and after the earthquake, along with complete copies of periodicals, books, brochures, and other printed matter. Correspondence, invoices, budgets, and personal documentation are also included.

Subsequent reclassification organized the collection into four areas: design production, epistolary networks, teaching, and visual documentation. This reorganization is not merely technical but reflects a conception of the archive as a structure of power rather than a neutral repository (Foucault, 2002; Derrida, 1997). From this perspective, the archive not only preserves evidence of a professional trajectory but also produces conditions for reading and interpretation.

Analysis of the collection reveals a practice of a collective nature, in line with recent research questioning the individual-author narrative in architecture (Rigotti, 2011). The documents illuminate the density of collaborations, technical exchanges, and institutional networks supporting architectural production. Moreover, the archive highlights a situated architecture, responsive to material and social constraints, resonating with Latin American decolonial perspectives (Rivera Cusicanqui, 2010).

Working with Carmen Renard’s archive thus entails questioning hierarchies of disciplinary knowledge and revisiting the ways in which the historiographic canon has been constructed. In this framework, the archive acquires a dual dimension: individual, as professional testimony;

que dialoga con enfoques descolonizadores latinoamericanos (Rivera Cusicanqui, 2010). Trabajar con el archivo de Carmen Renard implica, por lo tanto, cuestionar jerarquías del conocimiento disciplinar y revisar los modos en que se ha construido el canon historiográfico. En este marco, el archivo adquiere una doble dimensión: individual, como testimonio profesional; colectiva, como parte de una red de memorias que permite reescribir la historia de la arquitectura desde perspectivas inclusivas.

and collective, as part of a network of memories that enables the rewriting of architectural history from inclusive perspectives.



Fig. 8: Croquis de casa en Cariló para el Doctor Carrara, 1968. Fuente: Dirección de Archivos de Arquitectura y Diseño Argentinos (DAR), FADU-UBA, Buenos Aires.

Fig. 8: Sketch of House in Cariló for Dr. Carrara, 1968. Source: Dirección de Archivos de Arquitectura y Diseño Argentinos (DAR), FADU-UBA, Buenos Aires.

Conclusión: partir de las fuentes

Conclusion: starting from the sources

El análisis del archivo inédito de Carmen Renard y el estudio de las redes transatlánticas de arquitectas entre 1920 y 1970 permiten evidenciar cómo las prácticas profesionales femeninas, históricamente invisibilizadas, fueron constitutivas en la configuración de la modernidad arquitectónica en Argentina y América Latina. Este recorrido demuestra que las trayectorias de mujeres arquitectas no pueden ser consideradas meras anécdotas o excepciones, sino que forman parte integral de un campo disciplinar que se construyó en diálogo constante con intercambios culturales, políticos y técnicos a escala global.

Las experiencias de Renard, en particular, ilustran cómo la profesionalización femenina en la arquitectura se desarrolló atravesada por tensiones de género, limitaciones institucionales y contextos sociales complejos, pero también por oportunidades de formación internacional, participación en proyectos públicos decisivos y el ejercicio de la docencia como espacio estratégico para transformar la disciplina. Su archivo, al conservar documentos que evidencian tanto la práctica colectiva como la sensibilidad hacia las condiciones materiales y sociales de su entorno, ofrece una narrativa alternativa a la versión canónica centrada en figuras masculinas y proyectos emblemáticos.

En este sentido, el archivo cumple un rol doble: por un lado, es testimonio individual que da cuenta de la trayectoria profesional de Renard; por otro, se inscribe en una red de memorias y saberes que posibilita reescribir la historia de la arquitectura desde perspectivas plurales, críticas y situadas. El trabajo con estas fuentes nos obliga a problematizar las lógicas archivísticas

The analysis of Carmen Renard's unpublished archive and the study of transatlantic networks of women architects between 1920 and 1970 reveal how historically invisibilized female professional practices were constitutive in shaping architectural modernity in Argentina and Latin America. This investigation demonstrates that the careers of women architects cannot be regarded as mere anecdotes or exceptions but are integral to a disciplinary field constructed in constant dialogue with cultural, political, and technical exchanges on a global scale.

Renard's experiences, in particular, illustrate how female professionalization in architecture developed amidst gender tensions, institutional limitations, and complex social contexts but also through opportunities for international education, participation in decisive public projects, and the exercise of teaching as a strategic space to transform the discipline. Her archive, preserving documents evidencing both collective practice and sensitivity to material and social conditions, offers an alternative narrative to the canonical version centered on male figures and emblematic projects.

In this sense, the archive fulfills a dual role: on the one hand, it is an individual testimony accounting for Renard's professional trajectory; on the other, it is embedded within a network of memories and knowledges that enables rewriting architectural history from plural, critical, and situated perspectives. Working with these sources compels us to problematize the archival and historiographical logics that have marginalized certain actors and narratives and to recognize the archive not as a neutral repository but as a space of power and active construction

y historiográficas que han marginado ciertos actores y relatos, y a reconocer el archivo no como un depósito neutral, sino como un espacio de poder y de construcción activa del pasado.

Además, la circulación transatlántica de saberes, experiencias y vínculos institucionales que atravesaron las vidas y obras de estas arquitectas refleja cómo la modernidad arquitectónica local se nutrió de intercambios complejos y no unidireccionales. Reconocer esta dimensión es fundamental para superar lecturas reduccionistas y provincianas, y para comprender la arquitectura argentina y latinoamericana en un contexto global y multidimensional.

Finalmente, esta investigación reafirma que partir de las fuentes primarias es indispensable para visibilizar las genealogías femeninas, ampliar el canon disciplinar y construir una historia de la arquitectura más inclusiva, crítica y contextualizada. El archivo de Carmen Renard sino que invita a repensar las narrativas oficiales y a fortalecer una memoria colectiva que contemple la diversidad de experiencias y aportes que dieron forma a la arquitectura moderna en Argentina.

of the past.

Moreover, the transatlantic circulation of knowledge, experiences, and institutional links that traversed the lives and works of these architects reveals how local architectural modernity was nourished by complex, non-unidirectional exchanges. Recognizing this dimension is essential to overcoming reductionist and provincial readings and to understanding Argentine and Latin American architecture in a global and multidimensional context.

Finally, this research reaffirms that starting from primary sources is indispensable for making female genealogies visible, expanding the disciplinary canon, and constructing a more inclusive, critical, and contextualized architectural history. Carmen Renard's archive not only recovers a silenced voice but also invites us to rethink official narratives and strengthen a collective memory that embraces the diversity of experiences and contributions that shaped modern architecture in Argentina.

Bibliografía

Bibliography

- Le Corbusier (1930). *Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme*. Paris: Crès.
- Brest, J. R. (1935). Fotografías de Horacio Coppola y Grete Stern. *Revista Sur*, V, octubre, 93.
- Ministerio de Obras Públicas de la Nación (1948). *La reconstrucción de San Juan*. Buenos Aires.
- Calcaprina, C. (1950). *Planificación regional. Enfoque para la vida del noroeste argentino*. Tucumán: Instituto de Arquitectura y Urbanismo, Universidad Nacional de Tucumán.
- Gobierno de San Juan (1970). *Auditorio Juan Victoria: memoria técnica*. San Juan.
- López, C. A. (1971). Auditorio y Escuela Superior de Música, San Juan. *Summa*, 44.
- López, C. A. (1971). Acústica y modernidad. *Summa*, 45.
- Ferraz Carvalho, M. (1994). *Lina Bo Bardi*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi & Editorial Charta.
- Molloy, S. (1991). *Victoria Ocampo: Against the Wind and the Tide*. New York: George Braziller.
- Korvenmaa, P. (1991). *Innovation versus tradition: The architect Lars Sonck – works and projects 1900–1910*. Helsinki: Suomen Muinaismuistoyhdistys.
- Pratt, M. L. (1992). *Imperial eyes: travel writing and transculturation*. London & New York: Routledge.
- Colomina, B. (ed.) (1992). *Sexuality and space*. New York: Princeton Architectural Press.
- Derrida, J. (1997). *Mal de archivo*. Madrid: Trotta.
- Gorelik, A. (1998). *La grilla y el parque: espacio público y cultura urbana en Buenos Aires, 1887–1936*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.
- Mumford, E. (2000). *The CLAM discourse on urbanism*. Cambridge: MIT Press.
- Liernur, J. F. (2001). *Arquitectura en la Argentina del siglo XX: la construcción de la modernidad*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- Foucault, M. (2002). *La arqueología del saber*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Schwartz, J. M., Cook, T. (2002). Archives, records, and power: the making of modern memory. *Archival Science*, 2(1–2), 1–19.

- Porras, G. (2006). *La actividad musical en el Instituto Superior de Artes de San Juan*. San Juan: Universidad Nacional de San Juan.
- Barrancos, D. (2007). *Mujeres en la sociedad argentina: una historia de cinco siglos*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Musri, G. (2007). *Reconstrucción de los espacios socio-musicales en San Juan (1944–1970)*. San Juan: Universidad Nacional de San Juan.
- Walker, L. (2007). *Architecture and feminism*.
- Rivera Cusicanqui, S. (2010). *Ch'ixinakax utxiwa: una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- Gutiérrez, R. (ed.) (2009). *Le Corbusier en el Río de la Plata, 1929*. Buenos Aires: CEDODAL.
- Healey, M. A. (2011). *The ruins of the New Argentina: Peronism and the remaking of San Juan after the 1944 earthquake*. Durham: Duke University Press.
- Rigotti, A. M. (2011). Las redes de la modernidad: arquitectura y cultura técnica entre Europa y América Latina. *Anales del Instituto de Arte Americano*, 41, 45–62.
- Fouque, A., Didier, B., Calle-Gruber, M. (eds.) (2013). *Le dictionnaire universel des créatrices*. Paris: Éditions des femmes.
- Liernur, J. F., Ballent, A. (2014). *La casa y la multitud*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Stratigakos, D. (2016). *Where are the women architects?* Princeton: Princeton University Press.
- Moisset, I. (2017). *Arquitectas en América Latina*. Córdoba: I+P.
- Bodrato, E. (2018). Searching for women's architectural archives: the Italian case study. In Franchini, C., Garda, E. (eds.). *MoMoWo: Women's creativity since the modern movement*. Torino: Politecnico di Torino.
- Fernández Cardoso, F. (2018). How wide is the gap? Evaluating current documentation of women architects in modern architecture history books (2004–2014). In *MoMoWo. Women's creativity I (1918–1945)*, 230–249.
- Muxí, Z. (2018). *Mujeres, casas y ciudades: más allá del umbral*. Barcelona: DPR-Barcelona.
- Quiroga, C., Moisset, I. (2020). *Nuestras arquitectas: re-mapeo y nuevas cartografías*. Buenos Aires: Un día | una arquitecta.
- Zambrano, M. R. (2020). Discursos latinoamericanistas en los debates arquitectónicos de la década de 1980: los Seminarios de Arquitectura Latinoamericana (SAL). *Cuaderno de notas*, 21. Madrid: ETSAM.
- Ciarcià, F. (2022). *Voyage d'Occident: Le Corbusier e l'Argentina*. Roma: Aracne.
- Universidad de Buenos Aires, Archivo Histórico (s.f.). *Registros de egresados 1901–1940*. Facultad de Arquitectura y Urbanismo.
- Carabí, G., Ciarcià, F. (eds.) (2024). *Vínculos inter-culturales entre Europa y América Latina: construyendo la arquitectura de la modernidad*. Barcelona: Iniciativa Digital Politècnica.
- Archivo personal de Carmen Renard (s.f.). *Colección privada*. Buenos Aires.

8

Plan de Buenos Aires: Visión y Fragmento¹

Plan de Buenos Aires: Vision and Fragment¹

Inés María ZALDUENDO

¹ Texto de la presentación entregado el 6 de Septiembre de 2020 para el ciclo de conferencias, organizado por Federica Ciarcià, titulado “ROUNDTRIP: From the Seine to the Rio de La Plata and vice-versa. Le Corbusier and the members of the Argentinean Modern Movement”. Disponible online en <https://www.youtube.com/watch?v=bwRiqotfyZ8>.

¹ Text of the presentation submitted on September 6, 2020 for the lecture series “ROUNDTRIP: From the Seine to the Rio de La Plata and vice-versa. Le Corbusier and the members of the Argentinean Modern Movement”, organized by Federica Ciarcià. Available online at: <https://www.youtube.com/watch?v=bwRiqotfyZ8>.

Le Corbusier llega a Buenos Aires en buque a vapor, de noche, en 1929. Describe la ciudad de Buenos Aires como “esa fenomenal línea de luz, empezando a la derecha hasta el infinito y huyendo hacia la izquierda hacia el infinito, a ras del agua [...] simple encuentro de la Pampa y del océano, en una línea iluminada por la noche de extremo a extremo” (Le Corbusier, 1930/1999, p. 225).

Esta descripción de Buenos Aires (y su croquis posterior) resumen la relación de 20 años que Le Corbusier tiene con Buenos Aires, relación que podemos caracterizar como un “intercambio transatlántico”.

Su próximo intercambio con Nueva York en 1934, seis años después de su viaje a Buenos Aires. Ambos viajes se originaron a partir de una serie de conferencias para explicar (y promover) sus ideas respecto a la ciudad moderna.

El continente americano lo recibió tanto con ansiedad como con fastidio, particularmente cuando describe a Buenos Aires como una ciudad de “calles sin esperanza” (Le Corbusier, 1930/1999, p. 224), y a Nueva York como “una ciudad de rascacielos que son demasiado pequeños” (Bacon, 2001, p. 39).

Ambas series de conferencias culminarían en publicaciones: las diez conferencias de Buenos Aires publicadas *Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme* en 1930, y las conferencias de Nueva York publicadas en *Quand les cathédrales étaient blanches. Voyage au pays des timides* en 1937.

El contexto e impacto de estas han sido exhaustivamente analizadas en *La red austral: obras y proyectos de Le Corbusier y sus discípulos en la Argentina* por Pancho Liernur; y en *Le Corbusier in America: Travels in the Land of the Timid* por Mardges Bacon. A pesar de su rol como el visionario de la ciudad moderna estas dos series de conferencias no culminarían en encargos de urbanismo en el continente

Le Corbusier arrived to Buenos Aires in 1929 at night, by steamboat. He describes Buenos Aires as “that phenomenal line of light beginning at the infinite right and escaping to the infinite left at the level of the water [...] the simple meeting of the pampa and the ocean in one line” (Le Corbusier, 1930/1991, p. 221). This description of Buenos Aires (and its subsequent sketch), encapsulate Le Corbusier’s twenty-year affair with Buenos Aires, that we can characterize as a “transatlantic exchange.”

His next exchange was with New York in 1934, six years after his trip to Buenos Aires. Both trips were tours organized around a series of lectures to explain (and promote) his ideas related to the modern city. Continental America received him with both anticipation and exasperation, particularly when he described Buenos Aires as “a city with streets of no hope” (Le Corbusier, 1930/1991, p. 200), and New York as “a city of skyscrapers that are too small (Bacon, 2001, p. 39).

Both lecture tours ended in publications: the ten Buenos Aires lectures published in *Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme* in 1930, and the New York lectures in *Quand les cathédrales étaient blanches. Voyage au pays des timides* in 1937.

Their context and impact are thoroughly covered in *La red austral: obras y proyectos de Le Corbusier y sus discípulos en la Argentina* by Pancho Liernur; and in *Le Corbusier in America: Travels in the Land of the Timid* by Mardges Bacon. Despite his role as the visionary of the modern city, neither of his tours ended in actual urban planning commissions in America, neither in the South (which he visited first) nor in the North (which he visited later).

Le Corbusier’s association with Buenos Aires is not only through his lecture tour (that was sponsored by the Asociación Amigos del Arte), but also through his work with Pierre Jeanneret,

² Jorge Ferrari Hardoy nació en Buenos Aires, Argentina, en 1914. Recibió su diploma de Arquitecto de la Universidad de Buenos Aires en 1939. Trabajó con Le Corbusier en su atelier de París en el Plan Director para Buenos Aires durante 1938 y, al volver a Buenos Aires, fue uno de los miembros más activos en CIAM Argentina y en la creación del Grupo Austral. Se lo conoce internacionalmente sobre todo por su sillón BKF, diseñado junto con Juan Kurchan y Antonio Bonet en 1939. Algunos de sus edificios de departamentos modernos, como el de O'Higgins 2319, y el edificio Los Eucaliptos en Virrey del Pino 2446 en el barrio de Belgrano han sido (y son aún) ampliamente publicados como ejemplos tempranos de arquitectura moderna en Buenos Aires. Ferrari Hardoy se mantuvo activo en Buenos Aires como diseñador, arquitecto, y urbanista hasta su fallecimiento en 1977. Su archivo (JFHA) fue donado por su familia a la Frances Loeb Library, Graduate School of Design, Harvard University (Cambridge, MA, EEUU) en 1995.

² Jorge Ferrari Hardoy was born in Buenos Aires, Argentina, in 1914. He received his degree in architecture from the Universidad de Buenos Aires in 1939. He worked in Le Corbusier's atelier in Paris on the Plan Director para Buenos Aires during 1938, and upon his return to Buenos Aires he became an active participant in the creation of CIAM Argentina and Grupo Austral. He is probably best known internationally for his sillón BKF (also known as the BKF chair) that was designed together with Juan Kurchan and Antonio Bonet in 1939. Some of his modern apartment buildings such as O'Higgins 2319, and the Los Eucalyptus building in Virrey del Pino 2446 in the neighborhood of Belgrano, were (and still are) widely published to this day as early icons of modern architecture in Buenos Aires. Ferrari Hardoy remained active in Buenos Aires as a designer, architect, and urban planner until his death in 1977. His archive was donated by his family to the Frances Loeb Library, Graduate School of Design, Harvard University (Cambridge, MA, USA) in 1995.

americano, ni en el sur (que visitó primero) ni en el norte (que visitó más tarde).

El vínculo de Le Corbusier con Buenos Aires no fue solo a través de su ciclo de conferencias (auspiciado por la Asociación Amigos del Arte), sino también a través de su trabajo con Pierre Jeanneret, Jorge Ferrari Hardoy², y Juan Kurchan en el desarrollo del *Plan de Buenos Aires*. Tres imágenes de Buenos Aires incluidas en el Archivo Jorge Ferrari Hardoy sirven para extrapolar interpretaciones distintas acerca de la modernidad (Zalduendo, 2010). En cierta medida, sirven como plataformas desde donde expandir el marco de referencia, particularmente en relación con el desarrollo del *Plan de Buenos Aires*, al cual están todas relacionadas.

La primera imagen es una serie de panoramas de Buenos Aires, imágenes estáticas que fueron publicadas en el diario La Prensa el 24 de mayo de 1936 con fotografía de Claudio Antelo (JFHA, H039). Las vistas se centran en el paisaje de la ciudad en pleno auge de la modernidad, entendida en el sentido de progreso material: los edificios, el puerto, el ferrocarril. Registran una realidad existente, y en cierto sentido son una traducción literal de lo que la ciudad es.

La segunda imagen es el fotomontaje aéreo, utilizado por Ferrari Hardoy y Kurchan cuando diseñaran con Le Corbusier y Pierre Jeanneret el Plan de Buenos Aires en 1938. Esta imagen representa una visión idealizada, donde la ciudad se transforma en el campo de operación para procedimientos estratégicos, o de cirugía urbana, que ubicarían a Buenos Aires en el mundo moderno. La visión es la de una realidad imaginada, que en cierto sentido es una traducción interpretativa de lo que la ciudad podría ser.

La tercera imagen es el cortometraje *La Ciudad Frente al Río* de 1949. Esta filmación es el resultado de una campaña de propaganda para el Estudio del Plan de Buenos Aires (EPBA),

Jorge Ferrari Hardoy² and Juan Kurchan in the development of the Plan de Buenos Aires.

Three specific images of Buenos Aires held in the Jorge Ferrari Hardoy Archive are useful to extrapolate different interpretations of modernity (Zalduendo, 2010). They will serve as a springboard of sorts, for broadening the frame of reference, particularly when looking into the development of the *Plan de Buenos Aires*, to which they are all related.

The first image is a series of static panoramas, published in the centerfold of the newspaper *La Prensa* on May 24, 1936 with photography by Claudio Antelo (JFHA, H039). The different views emphasize landscapes that show the city embracing modernity, understood in the sense of material progress: the buildings, the port, the railroad. They document an existing reality, and in a sense are a literal translation of what the city is.

The second is the aerial view photomontage, used by Ferrari Hardoy and Kurchan when designing with Le Corbusier and Pierre Jeanneret the *Plan de Buenos Aires* in 1938. It represents an idealized view, where the city becomes the operating ground for strategic surgical planning procedures that would fully launch Buenos Aires into the modern world.

It envisions an imagined reality, and in a sense, it is an interpretive translation of what the city could become.

The third is the 1949 film *La Ciudad Frente al Río*. It was the product of an advertising campaign for the Estudio del Plan de Buenos Aires (EPBA), a municipal government agency chaired by Ferrari Hardoy in 1949.

The film is to some degree a step beyond the mentioned literal and interpretive views of the city. Within a documentary format, and with photography of what the city is and photographic constructions of what it could become, the film is in fact a collection of stills that use the idea

el organismo municipal dirigido por Ferrari Hardoy en 1949. En cierto modo es un paso más allá de las imágenes mencionadas, literales o interpretativas, de la ciudad.

Dentro de un marco documental, y con fotografías de lo que la ciudad es, y construcciones fotográficas lo que la ciudad podría ser el cortometraje es en realidad una colección de fotogramas que utilizan la idea de la ciudad y de la pampa para construir una nueva narrativa de modernidad. Aquí el concepto de “manzanas verticales” presentan la posible transformación de la ciudad. Con la solución de “levantar verticalmente las manzanas”, el guion argumenta que “el verde de la pampa que duerme bajo el cemento” devuelve la salud que el habitante de las ciudades necesita (JFHA, C088). Esta nueva narrativa es la que presenta a Buenos Aires como proyecto intrínsecamente moderno: está continuamente en transformación.

Con este entendimiento de modernidad (el reconocimiento de perspectivas alternativas y la ciudad moderna estando continuamente en transformación), ¿cómo hemos de interpretar el *Plan de Buenos Aires*, sobre todo al pensar la modernidad en relación con un marco más amplio, el de “intercambios transatlánticos”? Tres momentos clave en el desarrollo del *Plan de Buenos Aires*, también registrados en el Archivo Jorge Ferrari Hardoy, son esenciales para esta interpretación.

Al escribir acerca de “intercambios transatlánticos” en el área de estudios culturales, el catedrático Aníbal Trigo indica que estos se caracterizan por desfases geográficos y culturales (Trigo, 2009). En nuestro caso, las ideas de modernidad y progreso se superponen a nociones de desarrollo y su relación con la economía capitalista.

Los intercambios transatlánticos tienen que ver tanto con historias locales y continentales, como con migraciones comerciales y culturales entre

of the city and of the pampa to construct a new narrative of modernity.

Here the notion of “vertical blocks” presents the city’s transformation. With this “vertical re-positioning of city blocks”, the script argues that “the green of the pampa that sleeps under the cement” is unleashed (JFHA, C089). This new narrative is one where Buenos Aires is a thoroughly modern project: it is continuously in the making.

With this understanding of modernity (the recognition of alternative perspectives and the modern city as continuously in the making) how are we to interpret the *Plan de Buenos Aires* when thinking of modernity in terms of the broader framework of “transatlantic exchanges”? Three key moments in the development of the *Plan de Buenos Aires*, also documented in the Jorge Ferrari Hardoy Archive, are essential to this interpretation.

When writing about “transatlantic exchanges” in the realm of cultural studies, scholar Aníbal Trigo indicates that they are characterized by geographic and cultural shifts (Trigo, 2009).

In our case, ideas of modernity and progress come into play with the notion of development, and its relationship to the economics of capitalism.

Transatlantic exchanges have to do as much with local and continental histories, as they do with commercial and cultural migrations between regions: in our case Europe and America; and where both geography and culture have agency in the making of that history.

Modernity as a cultural endeavor then shifts its emphasis from a way of thinking and envisioning a continuous future, to a way of doing and implementing change in the present and is therefore intrinsically (and inexorably) dependent on global capitalism.

In this sense, when thinking of the *Plan de Buenos Aires* in terms of a “transatlantic

regiones: en nuestro caso Europa y América; y donde tanto la geografía como la cultura tienen agencia en la construcción de esa historia.

La modernidad como quehacer cultural desplaza entonces su centro de atención de un modo de pensar e imaginar un futuro continuo, a un modo de hacer e implementar el cambio en el presente, y por ende depende intrínsecamente (e inexorablemente) del capitalismo a escala global. En este sentido, al pensar el *Plan de Buenos Aires* en términos de un “intercambio transatlántico,” la historia es algo más compleja.

El marco más amplio es entonces, extrapolando del análisis de Trigo sobre estudios transatlánticos, que los “[intercambios] transatlánticos son el resultado de un doble desplazamiento: un corrimiento geográfico [dada la obsolescencia de prácticas locales], y una ruptura epistemológica [dada por el nuevo régimen de acumulación global de capital]” (Trigo, 2009).

En cuanto a desplazamiento cultural, el antropólogo Arnd Schneider ha escrito que:

“América (continental, norte y sur) fue el plano de proyección para ideologías Europeas, pero también estas ideologías fueron truncadas, en otras palabras, murieron en América (...) para algunos visitantes modernistas (por ejemplo, Le Corbusier) Argentina representaba una especie de América del Sur, cuyo destino estaba aún por definirse” (Schneider, 2018).

exchange,” the history is rather more complex. The broader view is that, extrapolating from Trigo’s analysis of transatlantic studies, “transatlantic [exchanges] are the result of a double displacement: a geographic shift [given by the obsolescence of localized practices], and an epistemic rupture [given by the global status of capitalist accumulation]” (Trigo, 2009).

In terms of a cultural shift, social anthropologist Arnd Schneider has written that:

“America (and the Americas at large) was the projection plane for European ideologies, but also that these ideologies became short-circuited, in other words, they ‘ended’ in America (...) for some visiting modernists (for instance, Le Corbusier) Argentina represented a kind of America of the South, whose destiny had yet to be defined” (Schneider, 2018).

1929, Primer intercambio transatlántico

1929, First Transatlantic Exchange

El “intercambio transatlántico” del *Plan de Buenos Aires* comienza con la visita de Le Corbusier a Buenos Aires en 1929. Geográficamente desplazado durante más de dos meses de Europa a América, su viaje y sus conferencias se transforman en una visión de síntesis para Buenos Aires.

El 10 de diciembre de 1929, mientras está volviendo a París a bordo del *Lutétia*, escribe: “La Compañía Sud-Atlántica ha puesto amablemente a mi disposición un apartamento de lujo y de este modo puedo, lejos de los ruidos de las máquinas y en el lugar más tranquilo del buque comenzar la redacción de estas diez conferencias de Buenos Aires, que fueron improvisadas, habladas y dibujadas; los dibujos están aquí y los expondré a continuación [...] son ellos los que reconstituirán el sentido y el orden de mis conferencias” (Le Corbusier, 1930/1999, p. 17). Durante su viaje a Buenos Aires, hay dos momentos que lo afectan profundamente, y los describe en detalle en *Précisions*. El primero, es volando sobre Argentina con Antoine de Saint-Exupéry como su piloto. Es allí donde tiene la experiencia del mundo a una escala geográfica más amplia. La vista aérea, mirar al mundo desde arriba, lo desplaza tanto literalmente como metafóricamente.

Escribe, “Este país de América está dimensionado para el avión [...] todo es gigantesco y, de vez en cuando, puede verse un poblado, alguna ciudad [...] a 500 o a 1000 metros de altura, y a 180 o 200 kilómetros por hora, la vista desde un avión es tranquila... el espectáculo no es presuroso, sino lento, muy lento [...] desde el avión he visto unos paisajes que podrían calificarse de cósmicos” (Le Corbusier, 1930/1999, p. 23).

The “transatlantic exchange” of the Plan de Buenos Aires begins with Le Corbusier’s visit to Buenos Aires in 1929. Geographically displaced from Europe to America for over two months, his travel and lectures combine into a synthetic vision for Buenos Aires.

On December 10, 1929, he was returning to Paris aboard the *Lutétia*, where he writes: “The South American Company has kindly offered me a luxury apartment and I can therefore, far from the noise of the engine and at the quietest point of the ship, undertake the writing down of the ten lectures of Buenos Aires that were improvised, spoken and drawn; the drawings are here and I shall unroll them [...] they will restore the meaning and the sequence of my lectures” (Le Corbusier, 1930/1991, p. 1).

During his trip to Buenos Aires, two moments deeply affect him, and he describes them in detail in *Précisions*. One, is when flying over Argentina by plane with Antoine de Saint-Exupéry as his pilot. Here he experiences the world in a larger geographic dimension. The view from above displaces him both literally and metaphorically.

He writes “This American country is dimensioned for the plane. Everything is gigantic and from time to time a town, a city [...] at 500 to 1000 meters of altitude and at 180 to 200 kilometers an hour, the view from a plane is not rushed but slow [...] from the plane I saw sights that one may call cosmic” (Le Corbusier, 1930/1991, p. 3). The other, is when his steamboat is delayed in Montevideo, and he therefore arrives to the much-awaited city of Buenos Aires at night after fourteen days in what he calls the “loneliness and silence of the ocean” (Le Corbusier, 1930/1991, p. 201).

El segundo momento es cuando su buque es demorado en Montevideo, por lo cual la muy ansiada llegada a la ciudad de Buenos Aires se retrasa y sucede de noche después de catorce días en lo que llama “la soledad y el silencio del océano” (Le Corbusier, 1930/1999, p. 224). Más allá de la mencionada descripción poética de esa línea de luz como el “simple encuentro de la Pampa y del océano,” Le Corbusier también escribe: “De repente, más allá de los primeros faroles iluminados, he visto Buenos Aires. El mar liso, llano, sin límite ni a derecha ni a izquierda, encima, vuestro cielo argentino tan lleno de estrellas [...] Nada más, salvo, en el centro de esta línea, el titilar tembloroso de luz eléctrica. ¡Esto es todo! [...] No hay nada en Buenos Aires. Pero ¡qué línea tan fuerte y majestuosa!” (Le Corbusier, 1930/1999, p. 224-225). Este viajar, desplazándose sobre el agua y en medio del cielo, es lo que informa las conferencias de Le Corbusier, y en particular su propuesta para Buenos Aires.³ Durante la novena de sus conferencias, el viernes 18 de octubre de 1929, Le Corbusier presenta su Plan Voisin de París y, de mayor importancia para su público en ese momento, el esquema de su visión para Buenos Aires. Después de decir que Buenos Aires era uno de los temas más bellos de su vida (Le Corbusier, 1930/1999, p. 224), continúa con la descripción de su primer día después de su llegada. “Me he despertado al día siguiente en el corazón de la ciudad [...] He sufrido en vuestra ciudad como nadie [...] Buenos Aires es la ciudad más inhumana que yo he conocido [...] he recorrido, como un alucinado, durante semanas sus calles ‘sin esperanza’ [...] en el mismo instante de llegar al borde del abismo abierto, he visto la solución [...] Buenos Aires se me aparecía como el lugar del urbanismo de la época contemporánea [...] me impulsaba a hacer algo importante, algo magnífico, en vuestra ciudad inhumana y en vuestras calles sin

Beyond the mentioned poetic description of “the simple meeting of the pampa and the ocean in one line,” he also writes: “All of a sudden, beyond the first beacon lights, I saw Buenos Aires. The smooth sea, flat, unlimited to left or right, above your Argentine sky so full of stars [...] Nothing else, except in the center of the lights the trembling glimmer of electricity. That is all! (...) There is nothing in Buenos Aires. But what a strong and majestic line” (Le Corbusier, 1930/1991, p. 201). It was this traveling over water and in the sky that informed Le Corbusier’s lectures, and in particular his proposal for Buenos Aires.³

In his ninth lecture, on Friday, October 18, 1929 he presents his Plan Voisin for Paris and, most importantly for his audience, he outlines his vision for Buenos Aires. After saying that Buenos Aires was one of the most beautiful subjects of his life (Le Corbusier, 1930/1991, p. 200), he continues to describe the first day after his arrival. “I awoke in the heart of the city [...] I suffered in your town as never before [...] Buenos Aires is one of the most inhuman cities I have known [...] for weeks I walked its streets without hope like a madman [...] At a moment of my stay when that gigantic city, one of the most inhuman imaginable, had crushed me enough, I reacted and imagined something like a remedy [...] Buenos Aires appeared to me to be the site for contemporary city planning [...] I felt a real call to action in your inhuman city and your streets without hope.” (Le Corbusier, 1930/1991, p. 201).

Comparing North and South America, and with the extended topographical and geographic scale that flying over Argentina had given him he draws a generic section through the continent –the high Rocky Mountains in the north, and the Andes in the south as a barrier to the Pacific. He continues the section through the North American plateaus and plains that extend

³ Las conferencias mismas fueron convocadas por la Asociación Amigos del Arte (para quien Le Corbusier presentó 5 de las 10 conferencias), además de presentar 4 conferencias en la Facultad de Ciencias Exactas de la Universidad de Buenos Aires, y una en la Asociación Amigos de la Ciudad. Las conferencias en Argentina comenzaron el 3 de octubre y finalizaron el 19 de octubre de 1929, desde donde Le Corbusier viajó luego hacia Montevideo, San Pablo y Río de Janeiro, y finalmente partió de América del Sur el 10 de diciembre, llegando al Estuario de Gironde el 21 de diciembre. Un viaje de 11 días en barco donde pone por escrito las conferencias de Argentina que publicaría luego en su libro *Precisiones...* El corolario brasileño del libro lo escribiría después de llegar a París, durante el mes de enero de 1930.

³ The lectures themselves were sponsored mainly by the Asociación Amigos del Arte (for whom he delivered 5 of the 10 lectures), although he also delivered 4 lectures at the Facultad de Ciencias Exactas of the Universidad de Buenos Aires, and one at the Asociación Amigos de la Ciudad. The lectures in Argentina began on October 3 and ended on October 19, from where he later ventured onto Montevideo, Sao Paulo, and Rio de Janeiro, finally leaving South America on December 10 and arriving to the Estuary of Gironde on December 21. An eleven-day trip where he writes down the Argentine lectures that were to become his book *Précisions...* The Brazilian corollary of the book is written after he arrives to Paris during January 1930.

esperanza” (Le Corbusier, 1930/1999, 224-226). Comparando América del Norte y América del Sur, y con la referencia más amplia de escala topográfica y geográfica que volar en avión sobre Argentina le había proporcionado, Le Corbusier dibuja una sección genérica a través del continente – las Montañas Rocosas en el norte y la Cordillera de los Andes en el sur como barrera hacia el Pacífico. Continúa la sección a través de las mesetas y llanuras del Norte, que se extienden hacia el Atlántico, y abren el continente hacia Europa. Dice entonces que, “Convergiendo sobre un punto que se ha fijado definitivamente, trazo las líneas por las cuales se exportan y se reciben productos en un intercambio perpetuo. Todo pasa por este lugar, centro de mando, sede de las administraciones, lugar que es una gran ciudad, Nueva York. Nueva York es la señal de energía, del valor. Nueva York está construida con rascacielos que dominan el mar [...] Paradoja patética” (Le Corbusier, 1930/1999, p.227). Luego presenta su propuesta para Buenos Aires: “Aquí, un poco más abajo, en el continente sur, todo me invita a trazar una red parecida de líneas convergentes [...] un lugar predestinado, a orillas del Río de La Plata. Es Buenos Aires, cuyo destino será, fatalmente, el mismo que el de Nueva York [...] Imaginen ustedes: nosotros, del viejo mundo, hemos atravesado el océano, y llegamos con nuestros barcos a la vista de la ciudad de los tiempos modernos” (Le Corbusier, 1930/1999, p. 227). Inmediatamente Le Corbusier llama la atención a la existencia de la barranca entre el nivel de la ciudad y el nivel del agua. Una diferencia de altura que la tecnología moderna puede resolver: “[...] con nuestro hormigón armado, vamos a llevar, a nivel, el suelo de la ciudad, por encima del río, hacia delante, sobre unos pilotes que tomaran sus cimientos en la arcilla compacta del fondo del estuario [...] Planto los rascacielos de la ciudad de negocios en alineamientos majestuosos sobre la plataforma de cemento armado. Cubren el 5% de la superficie.

towards the Atlantic and open the continent to Europe. He then says that “Converging on a point that has been definitively chosen, I trace the lines along which products are shipped and received in a perpetual exchange. Everything happens in this place, center of command, the site of a great modern city, New York, built of skyscrapers dominating the sea [...] Pitiful paradox” (Le Corbusier, 1930/1991, p. 203). Then he makes his pitch to Buenos Aires: “Here, further down on the southern continent, everything invited me to draw a similar network of convergent lines [...] a site is predestined, on the shore of the *Río de la Plata*.

It is Buenos Aires, whose destiny will inevitably be that of New York [...] Imagine: we of the old world, we have crossed the ocean, and we arrive in our boats in sight of the city of the modern times” (Le Corbusier, 1930/1991, p. 203-205). He immediately draws attention to the fact that there is the barranca, a steep slope, between the ground of the city and the level of the water. A difference in level that modern technology can solve: “[...] with reinforced concrete, we are going to bring the ground of the city above the Río, far forward on piles founded in the compact clay of the estuary [...] I plant the skyscrapers of a business district in majestic alignments on a reinforced concrete platform. They cover 5% of its surface; the 95% remaining are reserved for circulation... The whole city, until now cloistered in its depressing streets, opens onto the sea [...] from the edge of the platform the planes and steamers will be seen arriving. What valorization! What a deal!” (Le Corbusier, 1930/1991, p. 206). This is where Le Corbusier reveals that his vision is inexorably tied to capitalism.

The idea of economic value as the reason and mechanism for implementation. Le Corbusier finds himself in an America that is by now a former colonial territory that has, in Buenos Aires, an exponential flourishing in terms of economic,

El 95% está reservado para la circulación... Toda la ciudad, hasta ahora enclaustrada dentro de sus calles opresivas, se abre sobre el mar [...] desde el borde de la plataforma, se verá la llegada de los barcos y de los aviones [...] ¡Qué valorización! ¡Qué negocio!” (Le Corbusier, 1930/1999, p. 229-230). Es aquí donde Le Corbusier pone en evidencia que su visión está inexorablemente atada al capitalismo. La idea de valor económico como la razón y mecanismo de implementación. Le Corbusier se encuentra en una América que es a esta altura en un territorio fruto de la colonización española y que tiene, en Buenos Aires, un crecimiento exponencial en cuanto a su contexto económico, social, y cultural - cuando se lo compara con otras colonias españolas.

Lo que estaba sucediendo en ese momento en Buenos Aires es lo que el cientista político James Mahoney identifica como una inversión entre colonialismo y modernidad (Mahoney, 2003). Mahoney argumenta que algunos países se beneficiaron más que otros en este proceso de inversión, dependiendo de su condición de centralidad o periferia como territorio en relación con España, al surgir el debilitamiento de esta en cuanto al control colonial y monopolio comercial. La mayoría de los países que devienen del colonialismo, y sus posiciones relativas, son el resultado de un modelo y jerarquía de desarrollo predecible que es inversamente proporcional a esta condición territorial (Mahoney, 2003). Visto de este modo, según Mahoney, la inmigración masiva de la Argentina durante finales del siglo diecinueve y principios del siglo veinte son esencialmente una consecuencia, y no una causa, de su desarrollo (Mahoney, 2003). Le Corbusier llega entonces a una ciudad que miraba hacia el futuro, y que estaba creciendo económicamente, y él también tenía la intención de tomar ventaja de esas oportunidades de desarrollo.

social, and cultural context when compared to other former colonies of the Spanish Empire. What was happening in Buenos Aires at the time is what political scientist James Mahoney identifies as a reversal between colonialism and modernity (Mahoney, 2003). He argues that some countries fared much better in this process of reversal given the centrality or periphery of a territory in relation to Spain and its weakening of colonial control and monopoly over trade. Most of the countries emerging out of colonialism, and their relative positions, would follow this predictable development pattern and hierarchy (Mahoney, 2003).

Under this lens the massive immigration in the late 19th and early 20th centuries to Argentina is, according to Mahoney, primarily a consequence and not a cause of development (Mahoney, 2003). Le Corbusier therefore arrives at a city that was forward looking and economically thriving, and he too was intent on taking advantage of those development opportunities.

1938, Segundo intercambio transatlántico

1938, Second Transatlantic Exchange

Hacia fines de 1937, el segundo “intercambio transatlántico” que termina por consolidar el plan de Buenos Aires de Le Corbusier se lleva a cabo en la dirección opuesta, de América hacia Europa. Jorge Ferrari Hardoy y Juan Kurchan literalmente golpean la puerta de Le Corbusier en París, y le dicen que quieren trabajar para él. Acababan de terminar su viaje de graduación por Europa y, como el padre de Ferrari Hardoy trabajaba en la Embajada Argentina en París, les era fácil prolongar su estadía sin pago. Le Corbusier vio entonces la oportunidad para continuar desarrollando la imagen que había vislumbrado para Buenos Aires a través de un plan urbano más exhaustivo. Juntos, Le Corbusier, Pierre Jeanneret, Jorge Ferrari Hardoy, y Juan Kurchan desarrollan en 1938 el Plan de Buenos Aires, una propuesta de cambio cultural en relación con el pensamiento acerca de la ciudad.

La primera etapa consistiría en recolectar datos para basar su análisis, junto con algunas observaciones acerca del crecimiento de la ciudad, geografía, e historia. La segunda etapa consistiría en su propuesta, principalmente relacionada a la circulación y a lo que ellos llamaran una “transformación molecular de la calle” que, junto con once éléments constitutifs (una serie de centros concebidos como elementos estructurantes), permitirían la reorganización de la ciudad (Liernur, 2008).

En ese momento, Buenos Aires había tenido un crecimiento estimado de 2 a 2.5 millones de habitantes durante la década posterior al viaje de Le Corbusier en 1929. Esto se tradujo en niveles de densificación de la ciudad sin precedentes.

Le Corbusier sintetizó este crecimiento

Towards the end of 1937, the second “transatlantic exchange” that consolidates Le Corbusier’s plan for Buenos Aires takes place in the other direction, from America to Europe. Jorge Ferrari Hardoy and Juan Kurchan literally knock at Le Corbusier’s door in Paris and tell him they want to work for him.

They had just finished their graduating’s class trip to Europe, and Ferrari Hardoy’s father worked at the Argentine Embassy in Paris, making it easy for them to prolong their stay without pay. Le Corbusier saw an opportunity to develop further the image he had envisioned for Buenos Aires through a comprehensive plan. Together, Le Corbusier, Pierre Jeanneret, Jorge Ferrari Hardoy, and Juan Kurchan develop in 1938 the Plan de Buenos Aires, a cultural shift in terms of how to think about the city. The first phase consisted in gathering data to base their analysis, together with some observations in relation to city growth, geography and history.

The second phase consisted in their proposal, mainly related to circulation and to what they called a molecular transformation of the street that, together with eleven éléments constitutifs (a series of centers conceived as structural elements), would enable the reorganization of the city (Liernur, 2008). At the time, Buenos Aires had an estimated growth of 2 to 2.5 million inhabitants in the decade since Le Corbusier’s 1929 trip. This translated in unprecedented levels of densification in the city. Le Corbusier synthesized this uncontrolled city growth and increase in density in a sketch showing its impact on the colonial urban block, and therefore the need of reform for a healthy urban development (Le Corbusier et al., 1947).

descontrolado de la ciudad, e incremento de densidad, en un croquis mostrando su impacto en la manzana urbana colonial, y por ende la necesidad de reforma para un crecimiento urbano saludable (Le Corbusier et al., 1947).

Como anécdota, curiosamente, el dibujo original de Le Corbusier fue modificado cuando fue publicado 10 años después, con un entendimiento distinto de como debiera interpretarse la densificación de la manzana colonial. Para el análisis utilizan el mapa histórico de Buenos Aires de 1713 por dos motivos: primero, porque se vincula a la estructura colonial de la ciudad resultante del proceso de ocupación del territorio americano como fuera establecido en el Consejo de Indias para sus virreinos, audiencias, y gobernaciones; y segundo, porque en el mismo se ubica un edificio de importancia (en este caso el fuerte) sobre la costa del Río de la Plata.

La colonización del territorio americano estipulaba un modelo urbano de calles y manzanas, una plaza principal que tenía un número limitado de variantes posibles, una división dada de la manzana en lotes individuales, y algunas premisas respecto a la forma de la extensión de la grilla urbana (CEHOPU, 1989). Fue el mismo concepto que se aplicó en todas las colonias, con algunas variaciones de dimensión, dadas sobre todo por la topografía, que terminó ofreciendo el mayor elemento de diversidad en los trazados.

De hecho, esencialmente Buenos Aires no se diferenciaba del resto de las 921 ciudades fundadas por el Imperio español a través del territorio americano, desde lo que hoy en día es Méjico hasta la Argentina (sin contar las adicionales 36 ciudades fundadas en lo que es hoy los Estados Unidos, desde el estado de Florida, pasando por Texas, y llegando a California) (CEHOPU, 1989). Este mapa, como fuera mencionado, también otorga un motivo

Curiosly, this original drawing by Le Corbusier was modified when published ten years later, with a different understanding of how the densification of the colonial block was to be interpreted. They use the historical map of Buenos Aires dated 1713 for two reasons: one, it ties to the colonial structure of the city that follows the mandated process of the Consejo de Indias for occupying the American territory throughout its virreinos, audiencias, and gobernaciones; and second, it locates a significant building (in this case the fort) on the waterfront. Colonization of the American territory followed

an urban model consisting of streets and blocks, a main plaza that could have a limited number of variants, a given division of lots within blocks, and some guidelines for the extension of a given grid (CEHOPU, 1989). It was the same concept everywhere, with variations in dimensions given by topography, which was the element that gave it its most significant element of diversity. In fact, Buenos Aires was essentially no different than the rest of the 921 cities founded throughout the American territory by the Spanish Empire from what is now Mexico to Argentina (without counting the additional 36 cities founded in the United States, from Florida all the way through Texas to California) (CEHOPU, 1989). The map also provides a geographic reason that works as a precedent for the location of a representative building on the waterfront, as Le Corbusier had presaged in his 1929 lectures.

It was first the location of the fort during the colonial period for defense purposes. Then the customs buildings for commercial purposes related to the Spanish Empire. Followed by Plaza de Mayo and the Cabildo during Argentina's Independence as the seat of the new government. Now, a new promise: the potential of a modern city emerging from the water, for the consolidation of a modern consciousness fueled by capital investments.

geopolítico para la ubicación de un edificio representativo frente al agua que sirve como precedente para la visión que Le Corbusier había anunciado en sus conferencias de 1929. Fue primero la ubicación del fuerte durante el periodo colonial por motivos de defensa; después, la aduana por motivos comerciales vinculados al Imperio español; por último, la ubicación de la Plaza de Mayo y el Cabildo como sede del nuevo gobierno durante la Independencia Argentina. Ahora, una nueva promesa: la posibilidad de una ciudad moderna emergiendo en el río, para la consolidación de una conciencia moderna alimentada por la inversión de capital.

La parte más elaborada de la propuesta desarrollada en París, sin embargo, era con relación al sistema de circulación y una serie de *éléments constitutifs* (JFHA, F002). La propuesta, por cierto, resultaba de los principios de separación de funciones que habían sido establecidos por el CIAM: vivienda, trabajo, esparcimiento y circulación (Mumford, 2000). Si la solución al caos del crecimiento de ciudades era a través de su zonificación por funciones, la circulación organizaba y coordinaba el movimiento dentro de la misma. Se asociaba la planificación de la circulación en las ciudades con su crecimiento y funcionamiento natural, y la misma debía ofrecer niveles de jerarquía en cuanto a su capacidad con relación al número de habitantes y flujos de circulación.

Por lo tanto, diseñan la circulación como grandes arterias direccionales más anchas que las existentes o elevadas. Una con dirección N-S (a lo largo de la Avenida 9 de Julio) conectando en cierta medida las estaciones Retiro y Constitución. La otra con dirección E-O (a lo largo de Avenida Rivadavia) conectando Plaza Once a Plaza de Mayo.

Junto con arterias radiales y una avenida de circunvalación, éstas eran los puntos de acceso rápido al centro de la ciudad, y el sistema

The more substantive part of the proposal developed in Paris, was in relation to the circulation system and a series of *éléments constitutifs* (JFHA, F002). The proposal followed very much the CIAM principles of separation of city functions: dwelling, work, leisure and circulation (Mumford, 2000). If the solution to the chaos of city growth was in its zoning by functions, the circulation would organize and coordinate movement within the city. Planning the circulation within cities was associated to its natural functioning and growth and had to be hierarchical in relation to the number of inhabitants it served. As such, they design the circulation as large directional arteries that were either widened or elevated. One ran N-S (along Avenida 9 de Julio) connecting the two main train stations, Retiro and Constitución. The other E-W (along Avenida Rivadavia) connecting Plaza Once to Plaza de Mayo. Together with additional radiating arteries and a beltway, they were the fast points of entry into the city, and main transportation system connecting representative elements within the city (train stations, plazas, government buildings). Then they re-structure the circulation within the city's colonial grid by redirecting traffic through a grid of two-way streets surrounding 9 to 12 blocks, leaving within one-way streets following the existing colonial grid (Le Corbusier et al., 1947).

Furthermore, a series of pedestrian streets together with the new *rédents* buildings (that would eventually replace the existing urban fabric) liberated the ground, and made place for a ville verte to emerge for porteños to enjoy. Probably one of the points most developed is in fact, within this circulation system, what they understood as a necessary “molecular transformation” (Le Corbusier et al., 1947) of the city. They explored a diversity of ways of intervening in the urban fabric, either by

principal de transporte que conectaba elementos representativos en la ciudad (estaciones de tren, plazas, edificios de gobierno). Reestructuran también la circulación dentro de la grilla colonial de la ciudad dirigiendo el tráfico por calles de doble mano que rodean 9 o 12 manzanas, y dejando de una mano las calles internas que respetaban la grilla colonial existente (Le Corbusier et al., 1947).

Además, una serie de calles peatonales junto a los nuevos edificios en *rédents* (que eventualmente reemplazarían el tejido urbano existente) liberaba el suelo, dando lugar al nacimiento de la ville verte para que los porteños la pudieran disfrutar. Quizás uno de los puntos más desarrollados de la propuesta, dentro de este sistema de circulación, fue lo que ellos entendieran como una “transformación molecular” (Le Corbusier et al., 1947). Investigan una serie de modalidades de intervención en el tejido urbano, ya sea: ensanchando calles existentes y demoliendo los edificios a uno o ambos lados de esta; atravesando una calle por el centro de la manzana; o demoliendo una banda entera de manzanas. Este sistema de circulación sería el paso inicial para la reorganización de la ciudad, y permitiría la inserción de los *éléments constitutifs* (Le Corbusier et al., 1947).

El plan fue dibujado y finalizado por los jóvenes arquitectos, incluyendo el fotomontaje de 3 metros por 3 metros (Fig. 1), basado en las fotos sacadas por la arquitecta argentina Itala Villa (con su Leica) de una foto aérea que ella había encontrado y determinado que era la más precisa y reciente que existía (JFHA, K053).

Era indudablemente la pieza *par excellence* para seducir a aquellos que podían hacer que el plan rindiera sus frutos. A finales de 1938, Le Corbusier estaba ocupado presentando y promoviendo su plan a Miguel Cárcano, el Embajador Argentino en París, quien fuera invitado al atelier de Le Corbusier en Rue de

widening existing streets and demolishing building on one or both sides; or by traversing through the middle of a block and demolishing a whole row of blocks. This circulation pattern would mark the initial steps towards that reorganization of the city and would allow for the insertion of the *éléments constitutifs* (Le Corbusier et al., 1947).

The plan was drawn and finalized by the young architects, including the 9 ft. x 9 ft. (Fig. 1) photomontage that was based on photographs done by architect Itala Villa (with her Leica) of an aerial photograph she had identified in Buenos Aires as the most recent and accurate (JFHA, K053). It was undoubtedly the *pièce par excellence* to entice those that could bring the plan to fruition. By the end of 1938, Le Corbusier was busy presenting and promoting the plan to Miguel Cárcano, the Argentine Ambassador to France, invited to Le Corbusier’s atelier in Rue de Sèvres to discuss the plan (JFHA, H002). Having completed the plan, Ferrari Hardoy and Kurchan return to Buenos Aires. Back in Argentina, they, together with Antonio Bonet whom they had met in Le Corbusier’s atelier, were among the most active participants in the creation of CIAM Argentina and the Grupo Austral, which had decisive roles as the most radical forums for the discussion of modern architecture in Argentina. In the meantime, Le Corbusier rekindles his correspondence with those he had met in Buenos Aires a decade earlier: architect Francisco Bullrich, artist Alfredo González Garaño, and Victoria Ocampo (JFHA, F054), the founder and editor of *Sur*, a progressive literary and cultural journal of international reputation. Keeping his eye on the prize, Le Corbusier insisted in his letters that someone fund the plan, or at least that they gather support from Argentine businesspeople to move forward with building the Cité des Affaires.

During the following decade, Le Corbusier

Sèvres para discutir el plan (JFHA, H002). Habiéndose completado el trabajo del Plan de Buenos Aires, Ferrari Hardoy y Kurchan regresan a Buenos Aires. Una vez en Argentina, Ferrari Hardoy y Kurchan (junto con Antonio Bonet, a quien habían conocido en el atelier de Le Corbusier), serían de los miembros más activos en la creación de CIAM Argentina y el Grupo Austral, grupos que tendrían un rol decisivo como los foros más radicales para la discusión de la arquitectura moderna en la Argentina.

Mientras tanto, Le Corbusier retoma su correspondencia con aquellos que había conocido en Buenos Aires una década antes: el arquitecto Francisco Bullrich, el artista Alfredo González Garaño, y Victoria Ocampo (JFHA, F054), la editora de Sur, una revista literaria y cultural con carácter progresista y de reputación internacional. Manteniendo la mirada en su objetivo, Le Corbusier insiste en sus cartas que alguien invirtiera en el plan, o que al menos buscaran apoyo en un grupo de argentinos de negocios que pudieran empujar hacia adelante la construcción de la Cité des Affaires. Durante la década siguiente, Le Corbusier vería uno de los “temas más bellos de su vida” (Le Corbusier, 1930/1999, p. 200), y su relación con los jóvenes arquitectos argentinos, terminarse abruptamente.

would see what he referred to as “the most beautiful subject of my life” (Le Corbusier, 1930/1991, p. 200). completely sour and his relationship with the young Argentine architects abruptly come to an end.

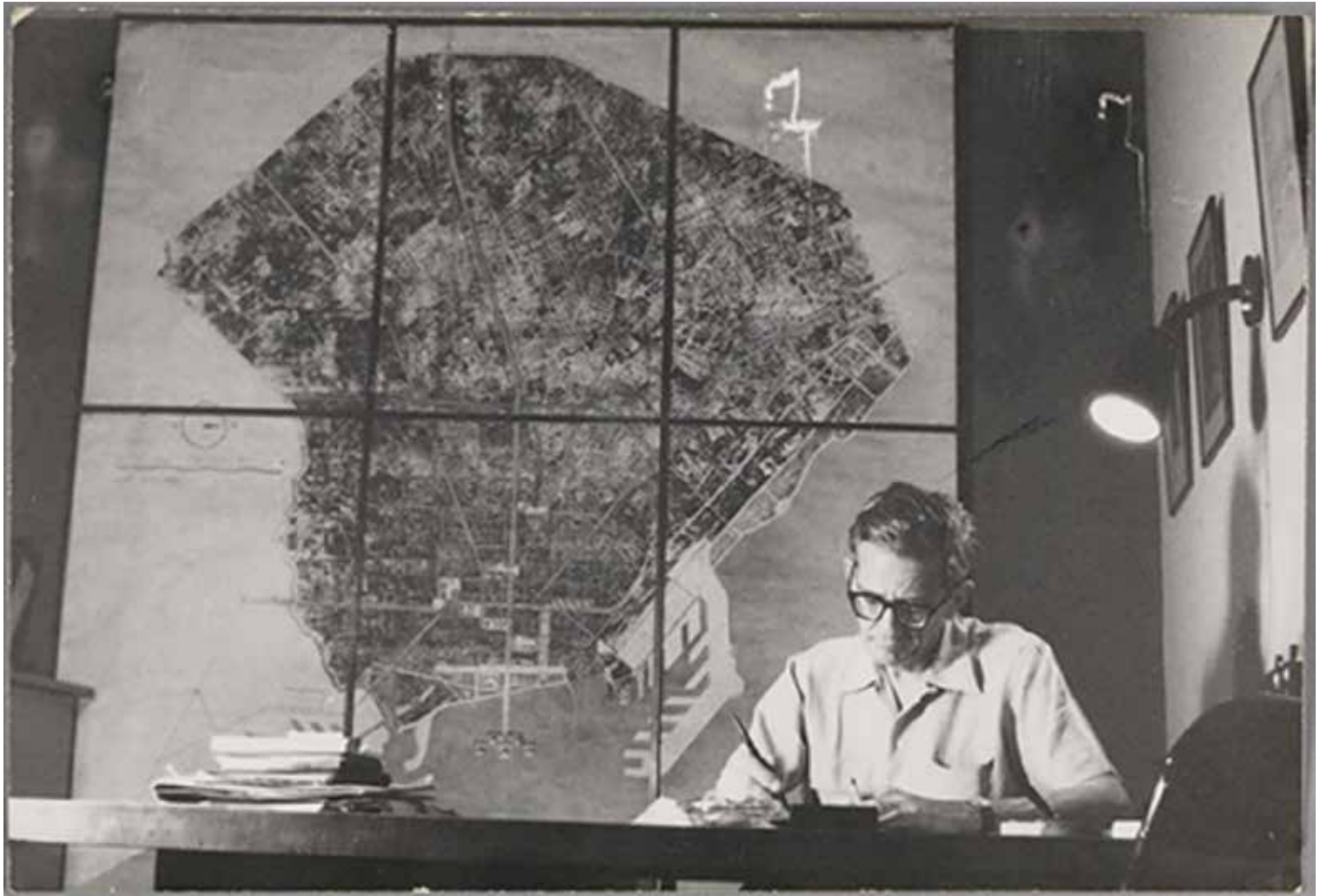


Fig. 1. Fotografía de Jorge Ferrari Hardoy con el fotomontaje del Plan de Buenos Aires detrás. Fuente: JFHA, Jorge Ferrari Hardoy Archive, G003, Frances Loeb Library, Harvard University Graduate School of Design.

Fig. 1. Photograph of Jorge Ferrari Hardoy with a photomontage of the Buenos Aires Plan in the background. Source: JFHA, Jorge Ferrari Hardoy Archive, G003, Frances Loeb Library, Harvard University Graduate School of Design.

1947, Tercer Intercambio Transatlántico

1947, Third Transatlantic Exchange

Durante 1940, Le Corbusier termina el texto del plan, que consistiría en 54 páginas manuscritas. Con temor a que fuera destruido durante la Guerra, en 1941 Le Corbusier lo envía (junto con su versión tipografiada, el fotomontaje, y los dibujos que acompañarían el plan) a Buenos Aires⁴. Otro buen motivo es que Ferrari Hardoy y Kurchan habían establecido contacto y estaban en negociación con la Editorial Guillermo Kraft en Buenos Aires para publicar el Plan de Buenos Aires en el formato de un libro (JFHA, F071). El manuscrito, y su versión tipográfica, incluirían el mencionado análisis, los detalles del sistema de circulación y de los *éléments constitutifs*. Le Corbusier, en paralelo a su interés en la publicación, vuelve a iniciar otra vuelta de cartas interminables con sus influyentes amigos en Buenos Aires, insistiendo en la necesidad de construir la Cité des Affaires. En una carta escrita el 6 de diciembre 1941, le escribe a Ferrari Hardoy preguntándose por qué no recibe respuesta de González Garaño y Victoria Ocampo (JFHA, E006). Esto no debiera sorprender dada la breve asociación de Le Corbusier con el régimen de Vichy durante la ocupación nazi y la política colaboracionista instaurada por Philippe Pétain. Era de público conocimiento que Victoria Ocampo apoyaba a los Aliados durante la Segunda Guerra Mundial. Llegado el año 1942, los jóvenes arquitectos estaban además en conversación con la Editorial Poseidón y es para esta editorial que preparan una maqueta completa del libro, basada en el texto y las ilustraciones de Le Corbusier en una carpeta con anillos con un total de 45 páginas (JFHA, F004). Muy al estilo de cortar y pegar utilizan el texto en francés, vuelven a dibujar las

During 1940, Le Corbusier finishes his 54-page manuscript. In 1941, he sends the manuscript, its typescript version, the photomontage, and the drawings to Buenos Aires in fear of them being destroyed during the war⁴. Another good reason was that Ferrari Hardoy and Kurchan were in negotiations with Editorial Guillermo Kraft in Buenos Aires to publish the Plan de Buenos Aires in book format (JFHA, F071). The manuscript and typescript include the mentioned analysis, the details of the circulation system, and of the series of *éléments constitutifs*. Le Corbusier, in parallel to the interest in the publication, initiates a new round of endless correspondence with his influential friends in Buenos Aires insisting on the need to build the Cité des Affaires. In a letter dated December 6, 1941, he writes to Ferrari Hardoy that he wonders why he is getting no response from González Garaño and Victoria Ocampo (JFHA, E006). This should come as no surprise given Le Corbusier's brief association with the Vichy government during the occupation of France and Philippe Pétain's collaborationist government. That Victoria Ocampo supported the Allied Forces during World War II was public knowledge. By 1942, the young architects were additionally in conversation with Editorial Poseidon, and it is for this publisher that they prepare a complete maquette of the book, based on Le Corbusier's text and illustrations in a 45-page ring binder (JFHA, F004). Very much in a cut and paste fashion they use the French text, re-draw the illustrations to fit the new format, and put together a convincing presentation of the plan for publication (Fig. 2). However, Editorial Poseidon backs off during the war, and it will

⁴ Estos materiales -salvo los dibujos- son parte del Archivo Jorge Ferrari Hardoy, Graduate School of Design, Harvard University.

⁴ These items -except for the drawings- are part of the Jorge Ferrari Hardoy Archive, Graduate School of Design, Harvard University.

ilustraciones para adaptarlas al nuevo formato, y logran poner en conjunto una presentación convincente del plan para publicación (Fig. 2). Sin embargo, la Editorial Poseidón abandona el emprendimiento debido a la guerra, y sería únicamente después de la guerra, en 1946, que los jóvenes arquitectos cancelan el contrato con Poseidón (JFHA, F071). André Bloc, el fundador y editor de *L'Architecture d'Aujourd'hui*, estaba interesado en publicar, en español, una edición especial de la revista del *Plan de Buenos Aires*. Le Corbusier, curiosamente, se opone a esta idea porque prefería que fuera publicado como libro y no en una revista (JFHA, F075). Sin embargo, André Bloc, toma lo preparado para la Editorial Poseidón, y lo publica en 1947, con Guillermo Kraft actuando de editor, como *Plan Director para Buenos Aires*.

La publicación de André Bloc (acreditada a Le Corbusier y Pierre Jeanneret como autores, con Jorge Ferrari Hardoy y Juan Kurchan como colaboradores) mantiene la misma estructura de la propuesta previa del libro para la Editorial Poseidón y donde, tanto la circulación como

only be after the war, in 1946, when the young architects cancel the contract with Poseidon (JFHA, F070). André Bloc, director and founder of *L'Architecture d'Aujourd'hui*, was interested in publishing, in a Spanish version of the journal, a special edition of the *Plan de Buenos Aires*. Le Corbusier is rather surprisingly against this, mainly because he insisted on a book format and not a journal (JFHA, F075). Nevertheless, André Bloc, surely enough takes what they had prepared for Editorial Poseidon, and publishes it in April 1947, with Guillermo Kraft as editor, as *Plan Director para Buenos Aires* (Le Corbusier et al., 1947). The André Bloc publication (which is credited to Le Corbusier and Pierre Jeanneret, with Jorge Ferrari Hardoy and Juan Kurchan as collaborators) maintains the same structure of the previous book proposal for Editorial Poseidon and where, both the circulation structure is explained in detail, as are each of the 11 éléments constitutifs that so characterized the plan. Of note is that many of the previously unpublished sketches for the plan are also included. In synthesis, they inserted eleven

Fig. 2. Maqueta para publicación del Plan de Buenos Aires preparada para la Editorial Poseidón, 1942. Fuente: JFHA, Jorge Ferrari Hardoy Archive, F004, Frances Loeb Library, Harvard University Graduate School of Design.

Fig. 2. Layout for the publication of the Buenos Aires Plan, prepared for Editorial Poseidón, 1942. Source: JFHA, Jorge Ferrari Hardoy Archive, F004, Frances Loeb Library, Harvard University Graduate School of Design.



cada uno de los 11 éléments constitutifs que tanto caracterizaban el plan están explicados en detalle. Debe notarse que se incluyen muchos de los bocetos del plan que nunca habían sido publicados con anterioridad. En síntesis, el plan inserta 11 centros o distritos que se conectan a través del mencionado sistema jerárquico de circulación con el propósito de reorganizar la ciudad. Los nombres de estos claramente indicaban la función asignada para cada uno⁵. Desarrollan un programa arquitectónico y propuesta de diseño para cada centro, indicando sitios específicos dentro de lo que era el distrito de la capital para su localización como lo muestra el fotomontaje de 1938. Algunos de los centros consolidaban áreas existentes con el mismo uso, o similar, y tomaban en consideración las condiciones existentes.

Diseñan el Centro de Gobierno de manera de incluir el Congreso, con el anexo de un Centro Panamericano (JFHA, F025). A pesar de que varios de estos centros ocupaban varias manzanas de la grilla existente y, a pesar de la creencia popular, no todos arrancaban de una tabula rasa. El Centro de Entretenimientos estaba concentrado a lo largo de la Calle Corrientes, y mantenía su aspecto de calle corredor, reconociendo que el distrito ya estaba establecido históricamente como la calle de los cafés y teatros en Buenos Aires (JFHA, F033). Diseñaron la *Cité des Affaires*, o Centro de Negocios, como una plataforma que se extendía, más allá de la costa, sobre el río (JFHA, F041). Este es el elemento constitutivo que más se asemejaba a la visión de Le Corbusier de 1929. Le Corbusier estaba convencido que esta era la movida principal para que Buenos Aires se transformara en una de las “más bellas ciudades del mundo” (Le Corbusier, 1930/1999, p. 237). Cabe recordar cómo Le Corbusier describía esta plataforma, donde imagina un suelo donde plantar sus rascacielos, y el valor

centers or districts connected through the mentioned hierarchical system of streets with the intent of reorganizing the city. Their names clearly indicated each function they were assigned⁵. They developed an architectural program and design proposal for each center, indicating site locations within what was then the federal district, as can be seen in the 1938 photomontage. Some of the centers consolidated existing areas with equal or similar use and considered existing conditions. They designed the Government Center in such a way to include the existing Congreso, with the annexation of a Panamerican Center (JFHA, F025). Although most of these centers occupied several blocks, contrary to widespread belief, not all began with a tabula rasa. The Entertainment Center was concentrated along Calle Corrientes, and maintained its existing corridor street aspect, recognizing the already established district along the historically lively café and theater street in Buenos Aires (JFHA, F033). They designed the *Cité des Affaires*, or Business District, as a platform that reached far into the river on its waterfront (JFHA, F041). This was the district that most resembled Le Corbusier’s 1929 vision. He was convinced it was the primary move for Buenos Aires to become one of “the great cities of the world” (Le Corbusier 1929/1991, p.208). Suffice it to remind ourselves how he described this platform, where he creates a ground to drop his skyscrapers, and what monetary value this strategy could achieve. The comprehensive plan previously developed in Paris is now published in Spanish, in Buenos Aires, and as a journal by *L’Architecture d’Aujourd’hui* rather than in a book format by Poseidón. It includes Le Corbusier’s “Introduction” (a text signed February 1, 1940 in Paris), where he refers to having left Buenos Aires in 1929 assured that this “city with no hope” had the necessary conditions for renewal.

⁵ Centro de Gobierno, Centro Municipal, Centro Panamericano, Centro de Asociaciones [Sindicatos], Centro Universitario, Centro de Hoteles y Embajadas, Centro de Diversiones [Entretenimiento], Centro de Esparcimiento, Centro Financiero, Centro de Viviendas [Barrio de Habitación], y Centro de Negocios (Cité des Affaires).

⁵ Government Center, Municipal Government Center, Panamerican Center, Unions Center, University Center, Hotels Center, Entertainment Center, Leisure Center, Financial Center, Housing Neighborhood, and Cité des Affaires.

monetario que esta estrategia supuestamente podía lograr. La totalidad del plan, previamente desarrollado en París, está entonces publicado en español y en formato de revista por *L'Architecture d'Aujourd'hui*, en vez de formato libro por la Editorial Poseidón.

Incluye la misma introducción de Le Corbusier (el texto firmado en París el 1 de febrero de 1940), donde se refiere al haber partido de Buenos Aires en 1929 seguro de que esta “ciudad sin esperanza” tenía las condiciones necesarias para su transformación. Que trabajó junto a los arquitectos argentinos Ferrari Hardoy y Kurchan en París desarrollando el plan durante los años 1937-1938. Añadía además que el plan se basaba en una “documentación rigurosa” (la foto aérea que aterrizó en su atelier gracias al trabajo de Itala Villa), y que lo había presentado a las “autoridades” (el embajador argentino en París). Agrega que su publicación como *Plan de Buenos Aires*, 1940 era el resultado de su propio trabajo adicional (el texto manuscrito) para darle coherencia antes de presentarlo a la opinión pública (Le Corbusier et al., 1947). Ferrari Hardoy y Kurchan agregan su propia nota a esta introducción, firmándola 7 años después (1 de abril, 1947) indicando que a pesar de casi una década después de la elaboración original del plan, muchas de sus propuestas se mantenían válidas, y que como no había detalles específicos, el plan se mantenía flexible y vigente para su posible implementación (Le Corbusier et al., 1947). Existe correspondencia con Le Corbusier en el archivo de Jorge Ferrari Hardoy pidiendo permiso para publicar el plan con Andre Bloc, pero este permiso nunca se materializa. La publicación revela la totalidad del plan a una escala nunca presentada públicamente con anterioridad. Le Corbusier estaba furioso. Por ende, el *Plan de Buenos Aires* abruptamente se termina.

That he worked with Argentine architects Ferrari Hardoy and Kurchan in Paris developing the plan during 1937-1938. That it was based on “rigorous documentation” (the aerial photograph that landed in his atelier thanks to Itala Villa) and had presented it to the “authorities” (the Argentine ambassador in Paris). He adds that its publication as *Plan de Buenos Aires*, 1940 was the result of additional work (the manuscript text) to give it coherence before presenting it to the public for opinion (Le Corbusier et al., 1947). Ferrari Hardoy and Kurchan add their own note to the introduction signed seven years later (in April, 1947) indicating that even almost a decade after the plan was originally produced many of the proposals were still valid, and that because there were no specific details it remained flexible for potential implementation (Le Corbusier et al., 1947). There are letters in the Ferrari Hardoy archive asking for Le Corbusier’s permission to publish the plan with André Bloc, but this permission never materializes. The publication reveals the whole plan publicly at a scale never presented before. Le Corbusier was furious. Therefore, the *Plan de Buenos Aires* comes to an end.

Epílogo

Afterword

Volviendo al croquis original de 1929, así es como Le Corbusier lo describe a bordo del Lutétia:

“He preparado esta gran hoja de papel azul, oscura en su parte superior, ligeramente más clara debajo. Me imagino estar en la proa del vapor con todos los pasajeros, también con todos esos emigrantes a punto de llegar a la tierra prometida. Con un trazo de pastel de color amarillo, trazo la línea infinita de las luces que ya he visto. Con este mismo pastel amarillo, dibujo los cinco rascacielos de doscientos metros de altura, alineados en un frente impresionante, rebosando luz. Una vibración amarilla a su alrededor. [...] Me imagino la gran esplanada sobre el río, con sus restaurantes, sus cafés, todos los lugares de reposo donde uno ha reconquistado el derecho a ver el cielo y ver el mar... [...] La costa, llana e impenetrable de la Argentina llevaría el signo del espíritu creador: una gran ciudad del mundo” (Le Corbusier, 1930/1999, p. 206).

Varios historiadores han escrito acerca del *Plan de Buenos Aires* en general (y la Cité des Affaires en particular), como un malentendido (dados los desfases de flujos de ideas, personajes, y comunicaciones)⁶. Yo iría más allá: lo podemos caracterizar como un “malentendido estructural.” El historiador Mariano Plotkin define un malentendido estructural como “las diferencias que se producen en espacios culturales diversos entre los respectivos discursos [sociales] y, en particular, entre los supuestos irreducibles entre lo que se considera ser [socialmente] aceptables, y a los que todos los que participan se refieren para poder establecer sus discrepancias y diferencias” (Plotkin, 2014).

To return to the original 1929, Le Corbusier sketch, this is how he describes it while on the Lutétia:

“I have prepared this big sheet of paper, the upper part darker, slightly lighter below. I imagine myself at the bow of a steamer with its travelers, also with its emigrants about to land at the promised land. With a stroke of yellow pastel, I draw the infinite line of lights I had already seen. With the same yellow pastel, I draw the five skyscrapers, 200 meters high, lined up in a striking front, streaming with light, surrounded by a vibration of yellow.... I imagine the wide esplanade above the Rio, with its restaurants, its cafes, all the places of leisure where, finally, you have regained the right to see the sky and to see the sea... The flat and expressionless shores of Argentina would carry the sign of the creative spirit: a great city of the world” (Le Corbusier, 1929/1991, p. 206).

The *Plan de Buenos Aires* in general (and the Cité des Affaires in particular) as a modern project and its diverse back-and-forths has been written about as a misunderstanding by several historians (given the misalignments between flow of ideas, people and communications)⁶. I will go further and say that we may characterize it as a “structural misunderstanding.” Cultural historian Mariano Plotkin defines a structural misunderstanding as “the differences that are produced in diverse cultural spaces between the respective [social] discourses and, particularly, between the irreducible assumptions of what is considered to be [socially] plausible and to which all those who participate in the debates refer to, in order to establish their discrepancies and differences.” (Plotkin, 2014). This is the

⁶ Jorge Francisco Liernur en *La Red Austral: obras y proyectos de Le Corbusier y sus discípulos en la Argentina*; Alejandro Lapunzina, en *Chronicle of a misunderstanding: Le Corbusier's work in the Americas*; y Fernando Pérez-Oyarzún en *Le Corbusier in South America: Reinventing the South American City*, entre otros.

⁶ Jorge Francisco Liernur in *La Red Austral: obras y proyectos de Le Corbusier y sus discípulos en la Argentina*; Alejandro Lapunzina, in *Chronicle of a misunderstanding: Le Corbusier's work in the Americas*; and Fernando Pérez-Oyarzún in *Le Corbusier in South America: Reinventing the South American City*, just to name a few.

Este es el malentendido estructural del Plan de Buenos Aires: es un “intercambio transatlántico”, y como tal tiene una historia de desplazamientos (o desfasajes) geográficos y culturales, flujos con conflictos de intereses, información, y comunicación, como así también la falta de alineación entre visión y dependencia con la economía del capitalismo para su implementación. Sin embargo, sorpresivamente, es un malentendido estructural que también puede pensarse entre dos paréntesis materializados por el mismo croquis original de Buenos Aires, que fuera magníficamente captado por Le Corbusier. Por un lado, representa la visión del Plan de Buenos Aires (la habilidad de pensar su futuro con imaginación); por el otro, representa también el fragmento del Plan de Buenos Aires (una versión aislada e incompleta que aún persiste). Sin embargo, lo que aún perdura en la memoria colectiva, es una visión de Buenos Aires que no es más que un fragmento del Plan.

structural misunderstanding of the Plan de Buenos Aires: it is a “transatlantic exchange”, and as such has a history of geographic and cultural displacements, conflicting flows of interest, information and communication, and misalignments of vision with dependence on capitalism for implementation. However, it is a structural misunderstanding that can be thought of, surprisingly, as bracketed by the same original sketch of Buenos Aires magnificently captured by Le Corbusier. On one side, it is the vision of the Plan de Buenos Aires (the ability to think about its future with imagination). On the other side, it is also the fragment of the Plan de Buenos Aires (an isolated and incomplete version that still persists). Yet, what remains in the collective memory, is both a vision of Buenos Aires that is nothing else but a fragment of the Plan.

Bibliografía

Bibliography

Bacon, Mardges (2001). *Le Corbusier in America: travels in the land of the timid*. Cambridge, MA: MIT Press.

CEHOPU (1989). *La ciudad hispanoamericana: el sueño de un orden*. Madrid: Ministerio de Obras Públicas y Urbanismo.

JFHA (s.f.). Jorge Ferrari Hardoy Archive. Frances Loeb Library, Harvard Graduate School of Design, Cambridge, MA.

Le Corbusier (1930/1991). *Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme*. Paris: Crès; Cambridge, MA: MIT Press. (Edizione inglese: *Precisions on the present state of architecture and city planning*).

Le Corbusier (1999). *Precisiones. Respecto a un estado actual de la arquitectura y el urbanismo*. Barcelona: Ediciones Apostrofe (Transl. Johanna Givanel)

Liernur, Jorge Francisco. (2008). *La red austral: obras y proyectos de Le Corbusier y sus discípulos en la Argentina (1924–1965)*. Quilmes: Universidad Nacional de Quilmes.

Mahoney, James. (2003). Long-run development and the legacy of Spanish colonialism. *American Journal of Sociology*, 109(1), 50–106.

Mumford, Eric. (2000). *The CIAM discourse on urbanism, 1928–1960*. Cambridge, MA: MIT Press.

Plotkin, Mariano. (2014). US foundations, cultural imperialism and transnational misunderstandings: the case of the marginality project. *Journal of Latin American Studies*, 47(1), 65–92.

Schneider, Arnd. (2018). Marx dies in America: Argentina, Europe and the US between transit and abandon. *Third Text*, 32(5–6), 759–767.

Trigo, Anibal. (2009). Global realignments and the geopolitics of transatlantic studies: an inquiry. In *Title VI, 50th Anniversary Conference*. Washington DC.

Zalduendo, Ines Maria (2010). Buenos Aires: la ciudad frente al río. In *Society of Architectural Historians Conference*. Chicago. <http://nrs.harvard.edu/urn:3:HUL.InstRepos:13442986>

9

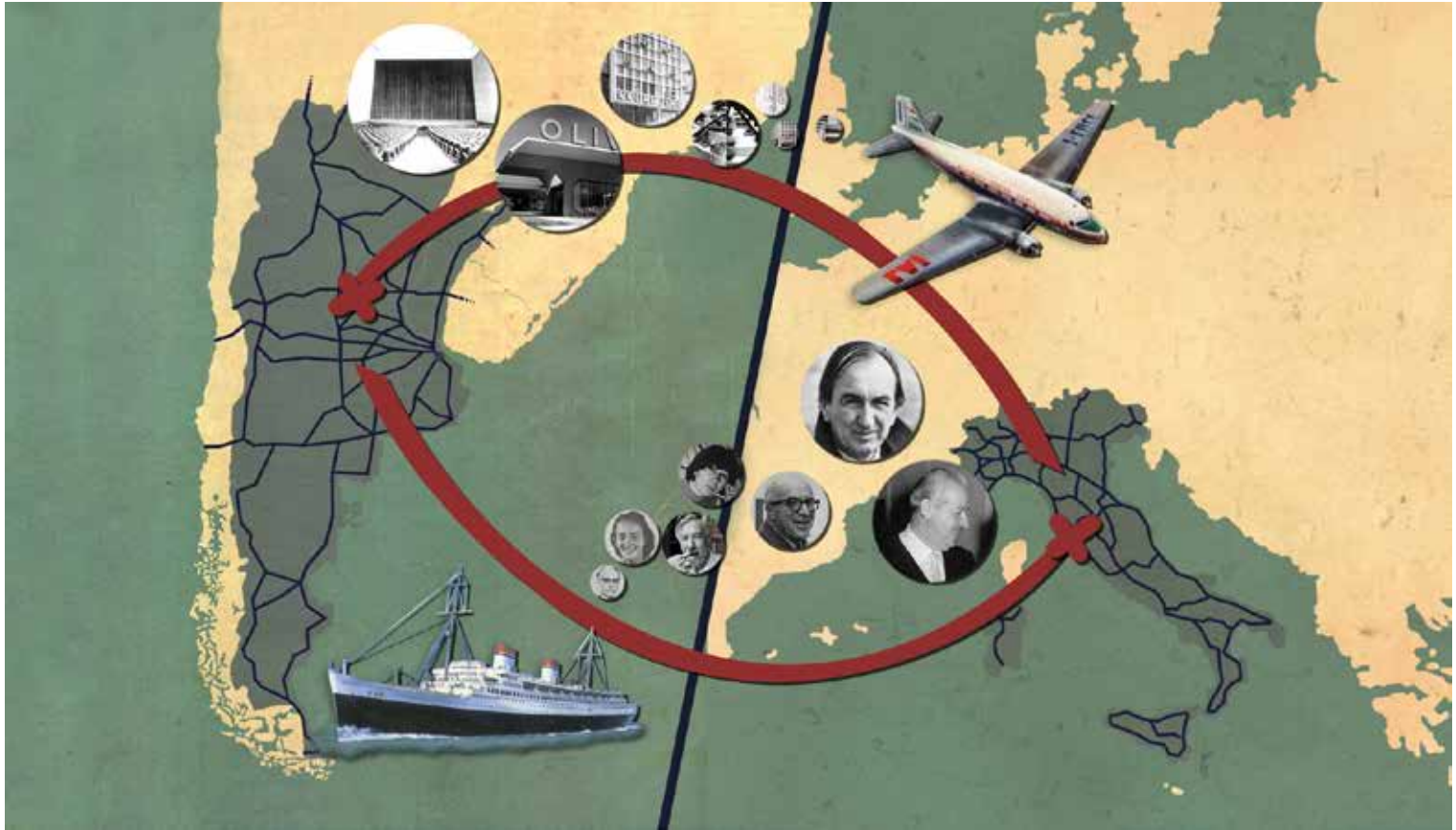


Fig. 1. Proyecto de investigación NEST «¿Tradición y/o hibridación? Circulación de una cultura del diseño de matriz politécnica entre Italia y Argentina», financiado en 2022 por el Departamento D ABC del Politécnico de Milán y coordinado por M. P. Iarossi y F. Ciarcià. Diseño gráfico: Cecilia Santacroce. Proyecto de investigación NEST «¿Tradición y/o hibridación? Circulación de la cultura del diseño de matriz politécnica entre Italia y Argentina», financiado en 2022 por el Departamento de Arquitectura, Entorno Construido e Ingeniería de la Construcción (DABC) del Politécnico de Milán y coordinado por M. P. Iarossi y F. Ciarcià. Diseño gráfico de Cecilia Santacroce.

Fig. 1. NEST research project "Tradition and/or Hybridisation? Circulation of a Polytechnic Design Culture between Italy and Argentina", funded in 2022 by the Department of Architecture, Built Environment and Conservation (D ABC), Politecnico di Milano, and coordinated by M. P. Iarossi and F. Ciarcià. Graphic design: Cecilia Santacroce. NEST research project "Tradition and/or Hybridisation? Circulation of a Polytechnic Design Culture between Italy and Argentina", funded in 2022 by the Department of Architecture, Built Environment and Construction Engineering (DABC), Politecnico di Milano, and coordinated by M. P. Iarossi and F. Ciarcià. Graphic design by Cecilia Santacroce.

Desde los Navigli hasta el Río de la Plata. Politécnicos milaneses en la Argentina del posguerra¹

From the Navigli to the Río de la Plata. Milanese Polytechnic Graduates in Postwar Argentina¹

Federica CIARCIA', Maria Pompeiana IAROSSE

¹ El ensayo retoma y desarrolla algunos de los temas abordados por el Proyecto de investigación NEST “¿Tradición y/o hibridación? Circulación de la cultura del proyecto de matriz politécnica entre Italia y Argentina”, financiado en 2022 por el Departamento de Arquitectura, Ingeniería de la Construcción y Entorno Construido, y coordinado por Federica Ciarcià (FC) y Maria Pompeiana Iarossi (MPI). A ellas se atribuyen, respectivamente, los párrafos 2–4 (“Maurizio Mazzocchi, arquitecto–empresario en Buenos Aires” y “Learning from La Boca”) y 1–3 (“Huella del Moderno: Formación, intercambios y experimentaciones entre ambas orillas” y “Marco Zanuso y la red olivettiana argentina”).

¹ (The essay revisits and develops some of the themes addressed by the NEST research project “Tradition and/or Hybridization? Circulation of Politechnical Project Culture between Italy and Argentina”, funded in 2022 by the Department of Architecture, Construction Engineering, and Built Environment, and coordinated by Federica Ciarcià (FC) and Maria Pompeiana Iarossi (MPI). The paragraphs can be respectively attributed to them as follows: 2–4 (“Maurizio Mazzocchi, Architect–Entrepreneur in Buenos Aires” and “Learning from La Boca”) and 1–3 (“Traces of Modernity: Education, Exchanges, and Experimentation across the Two Shores” and “Marco Zanuso and the Argentine Olivetti Network”).

Huellas del Moderno: formación, intercambios y experimentaciones entre ambas orillas

Traces of the Modern: training, exchanges and experimentation across two shores

Entre las décadas de 1920 y 1940, numerosos arquitectos latinoamericanos manifiestan un creciente interés por las vanguardias europeas. Muchos de ellos se trasladan al Viejo Continente para completar su formación o para colaborar con estudios consolidados, implicados en los proyectos de reconstrucción urbana de entreguerras. A su regreso a los países de origen, introducen nuevos lenguajes y soluciones tecnológicas, impulsando una etapa de intenso debate. Dicho intercambio se articula entre, por un lado, intelectuales aún vinculados a los principios clásicos de la arquitectura y, por otro, aquellos que identifican en la modernidad una clave de renovación social y cultural para el conjunto del continente (Montaner, 1997). (Fig. 2) A partir de la década de 1930, mientras Europa queda paralizada por los conflictos y Estados Unidos no se adhieren plenamente a los principios de los CIAM, América Latina se consolida como un espacio fértil y receptivo al cambio, transformándose en un auténtico laboratorio de la modernidad. En la posguerra, diversas iniciativas contribuyen a reforzar el vínculo entre los CIAM y el continente latinoamericano, favoreciendo la circulación de ideas y experimentaciones procedentes de Europa. Entre ellas cabe mencionar: el plan cuarentenario —nunca realizado— elaborado por Le Corbusier para Buenos Aires (Ciarcià, 2022), que proponía una reorganización radical de la ciudad conforme a los principios de la *Ville contemporaine*; el proyecto de Richard Neutra para la construcción de escuelas y hospitales

Between the 1920s and the 1940s, numerous Latin American architects demonstrated a growing interest in the European avant-gardes. Many of them travelled to the Old Continent either to complete their professional training or to collaborate with established architectural practices engaged in urban reconstruction projects during the interwar period. Upon returning to their countries of origin, they introduced new architectural languages and technological solutions, thereby fostering a season of intense debate. This confrontation unfolded between, on the one hand, intellectuals still firmly rooted in the classical principles of architecture and, on the other, those who identified modernity as a key instrument for the social and cultural renewal of the entire continent (Montaner, 1997). (Fig.2)

From the 1930s onwards, while Europe was paralysed by conflict and the United States did not fully embrace the principles of the CIAM, Latin America emerged as a fertile and receptive terrain for change, gradually asserting itself as an authentic laboratory of modernity. In the post-war period, several major initiatives contributed to strengthening the relationship between the CIAM and the Latin American continent, facilitating the circulation of ideas and experimental practices originating in Europe. Among these were the forty-year plan—never realised—developed by Le Corbusier for Buenos Aires (Ciarcià, 2022), which proposed a radical reorganisation of the city according to the principles of the *Ville contemporaine*;

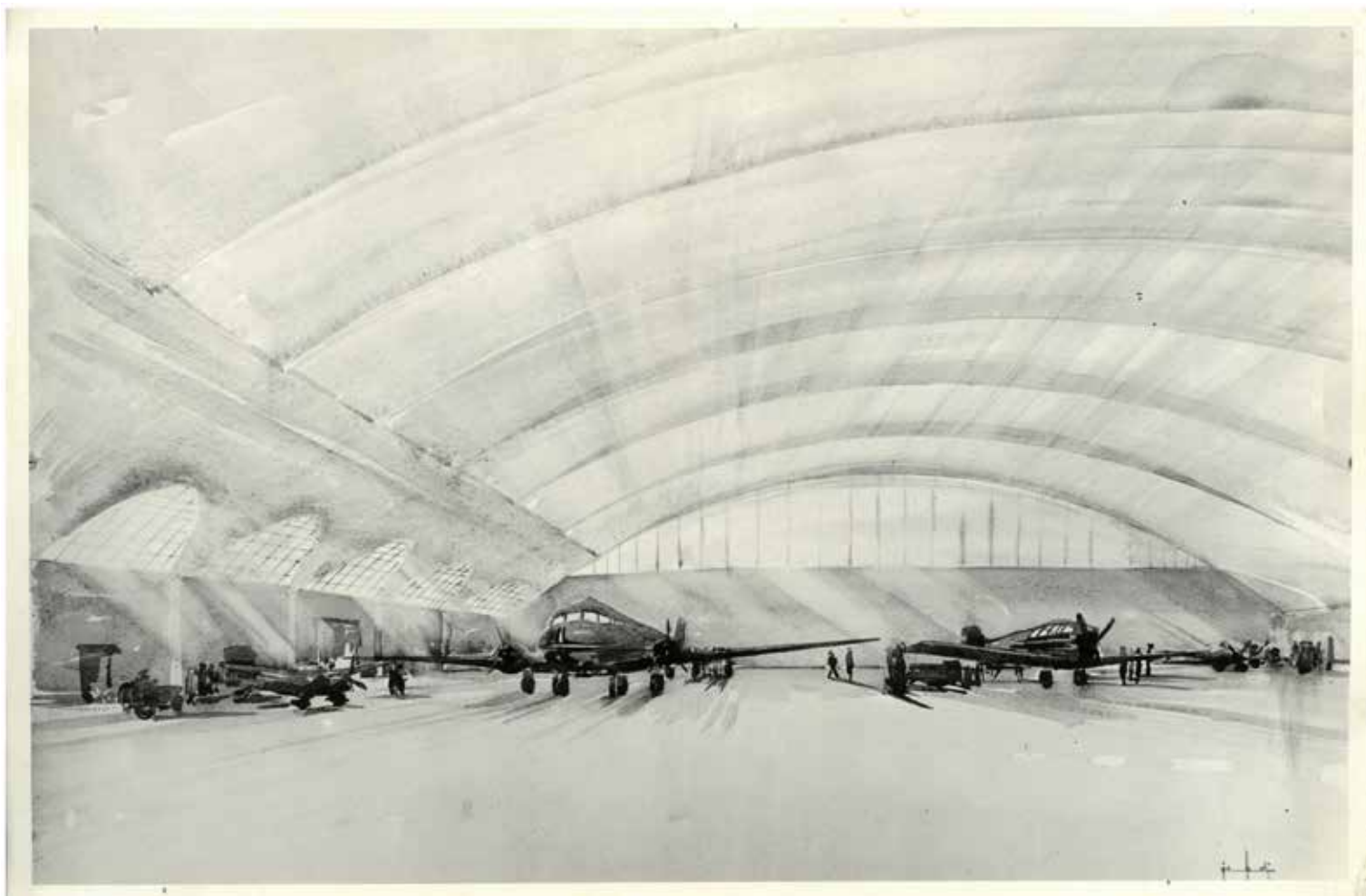


Fig. 2 G. Oberti, Perspectiva del proyecto presentado para el Concurso Internacional para la ampliación del Aeropuerto Nacional de Buenos Aires, 1947. Fuente: Fondo Guido Oberti, ISMES, Bérgamo. [inédito]

Fig. 2 G. Oberti, Perspective view of the project submitted to the International Competition for the expansion of Buenos Aires National Airport, 1947. Source: Guido Oberti Archive, ISMES, Bergamo. [unpublished].

en Puerto Rico, orientado a integrar exigencias climáticas, sanitarias y funcionales con los principios del Movimiento Moderno; y los proyectos firmados por el grupo Town Planning Associates, coordinados por Josep Lluís Sert y Paul Lester Wiener. Este grupo desarrolló una serie de planes urbanísticos en diversas ciudades de América Latina, particularmente en Colombia —entre ellas Tumaco, Cali, Medellín y Bogotá—, en colaboración con el estudio de la rue de Sèvres y con la *Oficina del Plan Regulador* de la capital colombiana. A estos se suman otras iniciativas relevantes, como las *Cidade dos Motores* en Brasil —ciudades industriales concebidas para promover un desarrollo económico integrado— y el *Plan Director para Chimbote* en Perú, orientado a transformar el puerto peruano en una ciudad moderna y funcional. Estos proyectos no solo evidencian la difusión y adaptación de los principios ciamistas en el contexto latinoamericano, sino que también reflejan una tensión creativa entre la modernidad importada y las realidades locales, contribuyendo a la definición de un lenguaje arquitectónico autónomo en el subcontinente. En esos mismos años, numerosos intelectuales europeos son invitados por círculos culturales locales, entre ellos Le Corbusier, Werner Hegemann, Pietro Maria Bardi, Auguste Perret, Richard Neutra, Bruno Zevi y Walter Gropius. Particularmente significativa resulta la visita de Alberto Sartoris a Buenos Aires, donde imparte una serie de conferencias y difunde sus ideas a través de periódicos y revistas especializadas. A raíz de esta experiencia, Sartoris publica una segunda edición de *Gli elementi dell'architettura funzionale* (1932), incluyendo por primera vez a Argentina: una contribución considerada la primera enciclopedia iconográfica del Movimiento Moderno internacional abierta también a América Latina. Desde la década de 1940, Argentina desarrolla

Richard Neutra's project for the construction of schools and hospitals in Puerto Rico, aimed at integrating climatic, sanitary and functional requirements with the principles of the Modern Movement; and the projects produced by the Town Planning Associates group, coordinated by Josep Lluís Sert and Paul Lester Wiener.

This group developed a series of urban plans in several Latin American cities, particularly in Colombia—including Tumaco, Cali, Medellín and Bogotá—in collaboration with the rue de Sèvres studio and with the *Oficina del Plan Regulador* of the Colombian capital. To these may be added other significant initiatives, such as the *Cidade dos Motores* in Brazil— industrial towns conceived to promote integrated economic development— and the *Plan Director para Chimbote* in Peru, which aimed to transform the Peruvian port into a modern and functional city. These projects not only testify to the dissemination and adaptation of CIAM principles within the Latin American context, but also reflect a creative tension between imported modernity and local realities, contributing to the definition of an autonomous architectural language within the subcontinent.

During the same years, numerous European intellectuals were invited by local cultural circles, including Le Corbusier, Werner Hegemann, Pietro Maria Bardi, Auguste Perret, Richard Neutra, Bruno Zevi and Walter Gropius. Particularly significant was the visit of Alberto Sartoris to Buenos Aires, where he delivered a series of lectures and disseminated his ideas through newspapers and specialised journals. Following this experience, Sartoris published a second edition of *Gli elementi dell'architettura funzionale* (1932), for the first time including Argentina: a contribution that has been regarded as the first iconographic encyclopaedia of the international Modern Movement to explicitly encompass Latin America.

una densa red de colaboraciones (Collado, 2014) con arquitectos e ingenieros italianos formados en el Politécnico de Milán. Entre ellos figuran personalidades destacadas como Guido Oberti, activo en el país en 1947 y nuevamente en 1949; Maurizio Mazzocchi, cuya presencia se extiende entre 1947 y 1953, y Ernesto Nathan Rogers (1965), quien establece un primer contacto en 1948. A estos se suman Marco Zanuso (1962: 39–48), presente en distintas fases entre 1954 y 1961, y Vico Magistretti, quien llega al país en 1959 para seguir algunos proyectos para Techint en Campana, en la provincia de Buenos Aires. Cabe recordar también la participación de Gae Aulenti (An, 1968: 7–10), quien interviene en iniciativas culturales en 1966; Aldo Rossi, que regresa en tres ocasiones entre 1977 y 1983; Franca Helg, invitada en 1989 por Marina Waisman (1972), y Guido Canella en 1995. Algunos de estos profesionales establecieron vínculos de carácter temporal con el contexto argentino, participando en concursos internacionales o en actividades académicas promovidas por universidades e instituciones locales. Es el caso, por ejemplo, de Oberti², Rogers, Aulenti y, en años más recientes, también de Helg y Canella. Otros, en cambio, desarrollaron relaciones más estables y continuadas: Mazzocchi se trasladó al país durante varios años, dando lugar a una intensa actividad profesional y empresarial; Zanuso, aun sin establecerse de forma permanente, realizó numerosos viajes y colaboró de manera continua con la red olivettiana argentina, contribuyendo de forma significativa a la difusión de la cultura proyectual milanesa.

Entre ellos, los únicos proyectistas que llegaron a materializar concretamente sus intervenciones—dejando aún hoy un legado tangible, respaldado por fondos documentales conservados entre Europa y Argentina—son Maurizio Mazzocchi³ y Marco Zanuso⁴. Sus obras y relaciones

From the 1940s onwards, Argentina developed a dense network of collaborations (Collado, 2014) with Italian architects and engineers trained at the Politecnico di Milano. Among these were prominent figures such as Guido Oberti, active in the country in 1947 and again in 1949; Maurizio Mazzocchi, whose presence extended from 1947 to 1953; and Ernesto Nathan Rogers (1965), who established an initial connection in 1948. They were joined by Marco Zanuso (1962: 39–48), present at various stages between 1954 and 1961, and by Vico Magistretti, who travelled to the country in 1959 to oversee several projects for Techint in Campana, in the province of Buenos Aires.

Also noteworthy is the involvement of Gae Aulenti (An, 1968: 7–10), who participated in cultural initiatives in 1966; Aldo Rossi, who returned on three occasions between 1977 and 1983; Franca Helg, invited in 1989 by Marina Waisman (1972); and Guido Canella in 1995. Some of these professionals established only temporary relationships with the Argentine context, participating in international competitions or engaging in academic activities promoted by local universities and institutions—as in the case of Oberti², Rogers, Aulenti, and, in more recent years, Helg and Canella. Others, by contrast, developed more stable and long-lasting ties: Mazzocchi relocated for several years, giving rise to an intense professional and entrepreneurial activity; Zanuso, while not settling permanently, undertook numerous trips and maintained a continuous collaboration with the Argentine Olivetti network, contributing significantly to the dissemination of Milanese design culture.

Among these figures, the only designers who succeeded in realising concrete interventions—leaving tangible traces of a built heritage, supported by documentary archives preserved between Europe and Argentina—were Maurizio

² Guido Oberties contactado en 1947 por las empresas Lodigiani de Piacenza y Boccazzi de Buenos Aires para encargarse del estudio del proyecto ejecutivo con el que participan en el concurso internacional para la ampliación del Aeropuerto Nacional de Buenos Aires. En el mismo concurso participaron también Maurizio Mazzocchi y Pier Luigi Nervi; al respecto, véase: Neri, G. (2014), *Capolavori in miniatura. Pier Luigi Nervi e la modellazione strutturale*, Mendrisio Academy Press, Mendrisio.

³ El *Fondo Maurizio Mazzocchi* se conserva en el MART, Museo de Arte Moderno y Contemporáneo de Trento y Rovereto.

² In 1947, Guido Oberti was contacted by the firms Lodigiani of Piacenza and Boccazzi of Buenos Aires to undertake the study of the executive design with which they participated in the international competition for the expansion of the National Airport of Buenos Aires. The same competition was also entered by Maurizio Mazzocchi and Pier Luigi Nervi; on this matter, see: Neri, G. (2014), *Capolavori in miniatura. Pier Luigi Nervi e la modellazione strutturale*. Mendrisio Academy Press, Mendrisio.

³ The *Maurizio Mazzocchi Archive* is held at the MART, Museum of Modern and Contemporary Art of Trento and Rovereto.

profesionales constituyen hoy un testimonio significativo de la circulación del conocimiento arquitectónico y del papel activo, bidireccional, desempeñado por la cultura politécnica milanesa en la construcción de la modernidad en Argentina, y viceversa. (Fig. 3)
FC

Mazzocchi³ and Marco Zanuso⁴. Their works and professional relationships today constitute a significant testimony to the circulation of architectural knowledge and to the bi-directional role played by Milanese polytechnic culture in the construction of modernity in Argentina, and vice versa. (Fig.3)
FC

⁴ El *Fondo Marco Zanuso* se conserva en el Archivo del Moderno de Mendrisio.

⁴ The *Marco Zanuso Archive* is held at the Archivo del Moderno in Mendrisio.

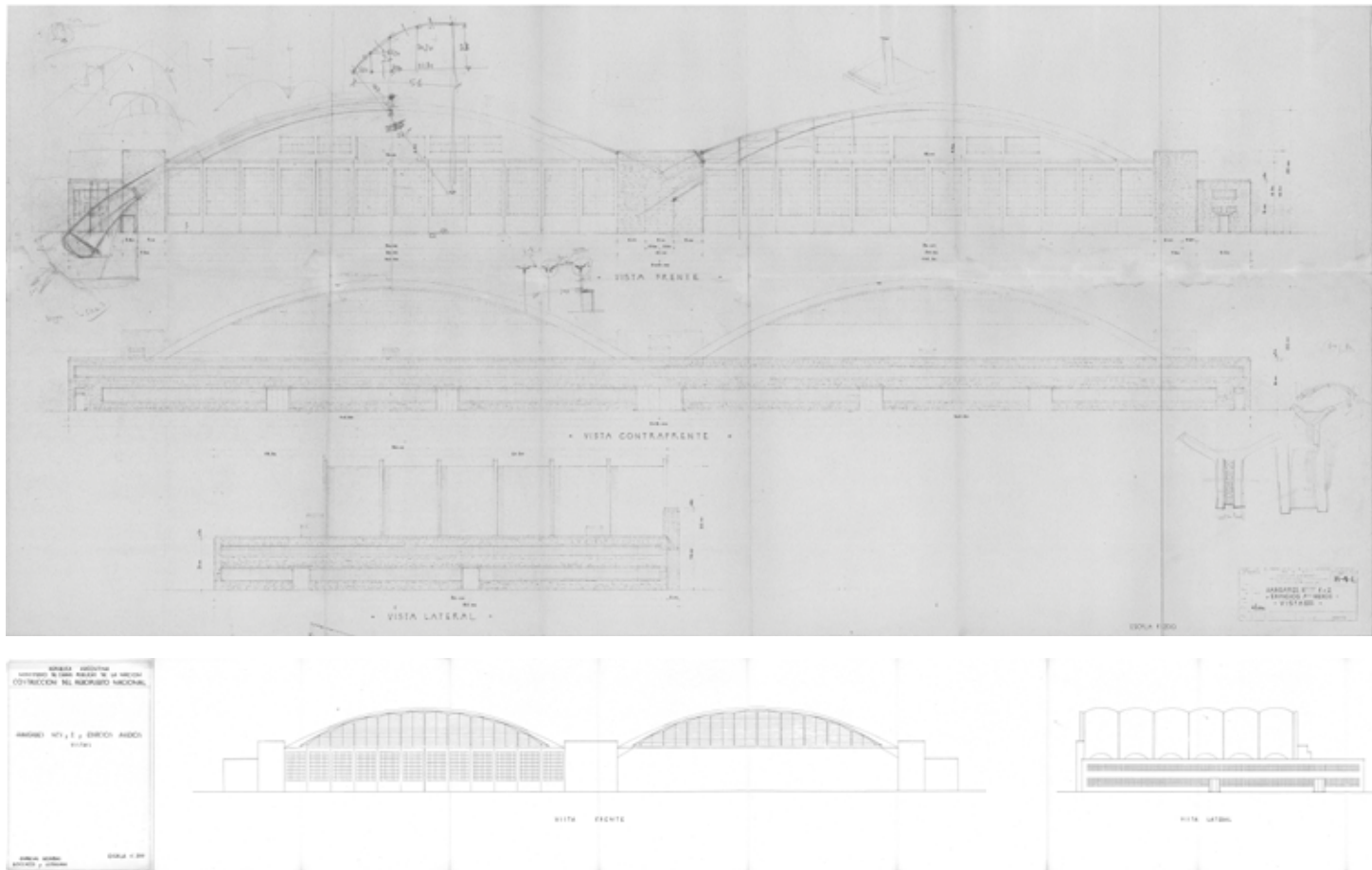


Fig. 3 G. Oberti, Planos del proyecto presentado al Concurso Internacional para la ampliación del Aeropuerto Nacional de Buenos Aires, 1947. Fuente: *Fondo Guido Oberti*, ISMES, Bérgamo. [inédito]

Fig. 3 G. Oberti, Elevations of the project submitted to the International Competition for the expansion of Buenos Aires National Airport, 1947. Source: *Guido Oberti Archive*, ISMES, Bérgamo. [unpublished].

Maurizio Mazzocchi, arquitecto-empresario en Buenos Aires

Maurizio Mazzocchi, Architect-Entrepreneur in Buenos Aires

Los arquitectos lombardos que, en la segunda posguerra, deciden ampliar sus horizontes profesionales más allá del Atlántico llevan consigo la impronta de la formación politécnica originaria, que Camillo Boito había querido centrar en la práctica prolongada del redibujo de las formas históricas como fundamento de la cultura del proyecto.

Es con este bagaje que Maurizio Mazzocchi viaja por primera vez a Argentina en 1947, quince años después de haber obtenido el título de arquitecto en el Politécnico de Milán, de los cuales trece los había desempeñado como profesor adjunto en la cátedra de *Architettura Pratica* de Piero Portaluppi.

Mazzocchi descende de una familia de proyectistas milaneses muy reconocidos en el emergente ámbito bancario y empresarial lombardo. Su abuelo, Luigi, fue docente del Politécnico en *Scienza delle costruzioni*, autor de sedes de importantes instituciones—desde el Banco de Italia hasta el Pio Albergo Trivulzio y el Cementerio Mayor di Milán—, así como de un manual técnico editado por Hoepli, ampliamente difundido hasta en ultramar.

Maurizio se forma junto a su padre Cesare, arquitecto y autor del Teatro del Popolo de la Società Umanitaria (1910) y, posteriormente, con la colaboración del propio Maurizio, de los barrios IACP de via Molise (1933) y de via Maratta–Mar Jonio (1937), donde las restricciones autárquicas en el uso del hierro habían impulsado la experimentación de un innovador sistema constructivo de bóvedas sin cimbra.

Promotor de una renovación del proceso edificatorio, el joven Mazzocchi, durante su

The Lombard architects who, in the aftermath of the Second World War, chose to extend their professional horizons overseas carried with them the imprint of the original pedagogical framework of the Politecnico di Milano, which Camillo Boito had conceived as being centred on the long-term practice of redrawing historical forms as the foundation of architectural culture and design knowledge.

It was with this body of expertise that Maurizio Mazzocchi first travelled to Argentina in 1947, fifteen years after graduating in architecture from the Politecnico di Milano, thirteen of which he had spent as an assistant professor in the chair of *Architettura Pratica* of Piero Portaluppi. Mazzocchi came from a family of Milanese designers who were highly prominent within the emerging Lombard banking and entrepreneurial milieu. His grandfather Luigi was a professor of *Scienza delle costruzioni* at the Politecnico and the author of major institutional buildings—including the headquarters of the Banca d'Italia, the Pio Albergo Trivulzio and the Cimitero Maggiore—as well as of a *Memoriale tecnico* published by Hoepli and widely disseminated even overseas.

Maurizio received his early training under his father Cesare, an architect and author of the Teatro del Popolo at the Società Umanitaria (1910), and later—together with Maurizio himself—of the IACP housing estates in Via Molise (1933) and Via Maratta–Mar Jonio (1937). In these projects, autarchic restrictions on the use of steel encouraged experimentation with an innovative construction system based on unc centred vaults.

A proponent of the renewal of the building

internamiento en Suiza entre 1943 y 1945, funda el CSR–*Centro Studi per la Ricostruzione* junto con Giulio Minoletti, Ernesto N. Rogers y Giorgio y Valerio Cernelutti⁵; y posteriormente, en 1946, crea la sociedad Cantieri, primera consulting engineering en Italia, respaldada por la revista *Informatore tecnico internazionale Cantieri*, que se difundió rápidamente a escala mundial y obtuvo la medalla de oro de la prensa técnica en la *VIII Triennale*. (Fig. 4)

También en 1946 viaja por primera vez a Argentina para participar en el concurso-licitación del aeropuerto internacional de Buenos Aires, del cual su grupo quedará excluido por entrega tardía de la documentación.

No obstante, es durante este mismo viaje cuando establece los primeros contactos con el embajador Giustino Arpesani, quien le encarga dos proyectos, que constituyeron oportunidades para reinterpretar en el contexto sudamericano temas arquitectónicos ya abordados en el taller familiar: la construcción de viviendas de bajo costo para emigrantes italianos y la realización

process, the young Mazzocchi, during his internment in Switzerland between 1943 and 1945, co-founded the CSR–*Centro Studi per la Ricostruzione* together with Giulio Minoletti, Ernesto N. Rogers, Giorgio and Valerio Cernelutti⁵. In 1946, he went on to establish Cantieri, the first consulting engineering firm in Italy, supported by the journal *Informatore tecnico internazionale Cantieri*, which rapidly achieved international circulation and was awarded the Gold Medal for technical publishing at the *VIII Triennale* (Fig. 4).

Also in 1946, Mazzocchi travelled for the first time to Argentina to take part in the tender competition for the Buenos Aires international airport, from which his group was excluded due to the late submission of documents. Nevertheless, it was during this journey that he established his first contacts with Ambassador Giustino Arpesani, who entrusted him with two commissions. These provided opportunities to readdress, within the South American context, architectural themes already explored within

⁵ En relación con el contexto cultural y las expectativas de modernización que animaban a los numerosos técnicos e intelectuales internados en Suiza, véase: *Molte vite in una vita*, escrito por el propio Mazzocchi y publicado por cuenta del autor en 2001, pp. 145–150

⁵ With regard to the cultural context and the aspirations for modernization that animated the many technicians and intellectuals interned in Switzerland, see: *Molte vite in una vita*, written by Mazzocchi himself and self-published in 2001, pp. 145–150.

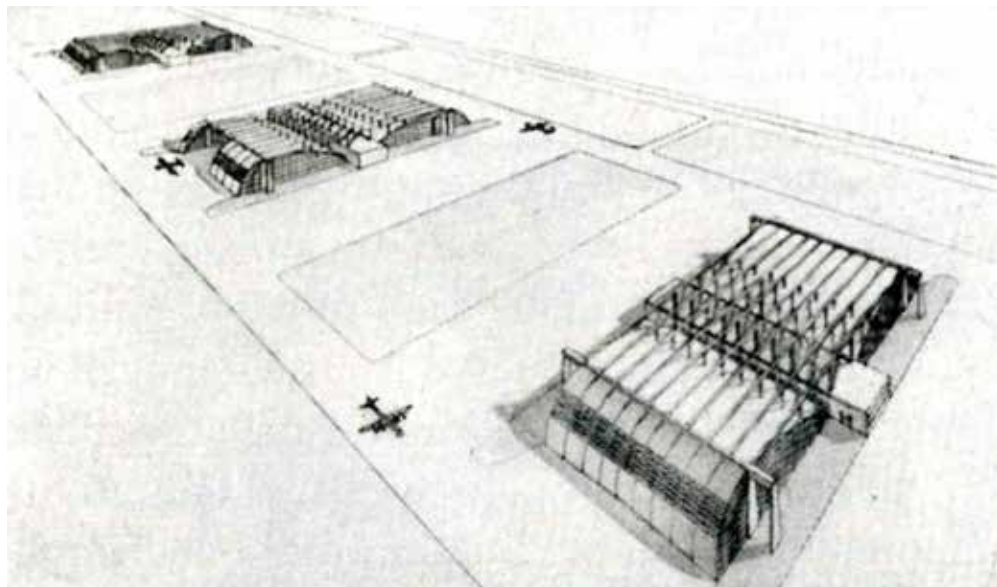


Fig. 4 M. Mazzocchi, Perspectivas del proyecto presentado para el concurso de licitación de los nuevos hangares del Aeropuerto Internacional de Ezeiza, Buenos Aires (1946). Fuente: M. Mazzocchi, *Op. cit.*, p. 176.

Fig. 4 M. Mazzocchi, Perspective views from the project submitted to the tender competition for the new hangars at Ezeiza International Airport, Buenos Aires (1946). Source: M. Mazzocchi, *op. cit.*, p. 176.

de un espacio teatral polifuncional para la comunidad ítalo-argentina.

Para las viviendas, Mazzocchi propone casapatio en serie y de una sola planta, en fábrica continua y sin elementos particularmente innovadores, salvo la posibilidad de ampliación en dos fases, en función de las disponibilidades económicas» (Mazzocchi, 2001: 178). Incluso el lenguaje gráfico adoptado en su representación en perspectiva revela la voluntad de tranquilizar al potencial usuario recién emigrado, evocando una imagen de domesticidad bucólica, sin concesiones a la experimentación constructiva o lingüística, que encontrará en cambio un terreno más favorable en las numerosas empresas ítalo-argentinas —como Pirelli Argentina y Techint de Agostino Rocca—, las cuales, en el bienio siguiente, le encargarán el proyecto y la construcción de sus plantas industriales. (Figs. 5–6–7)

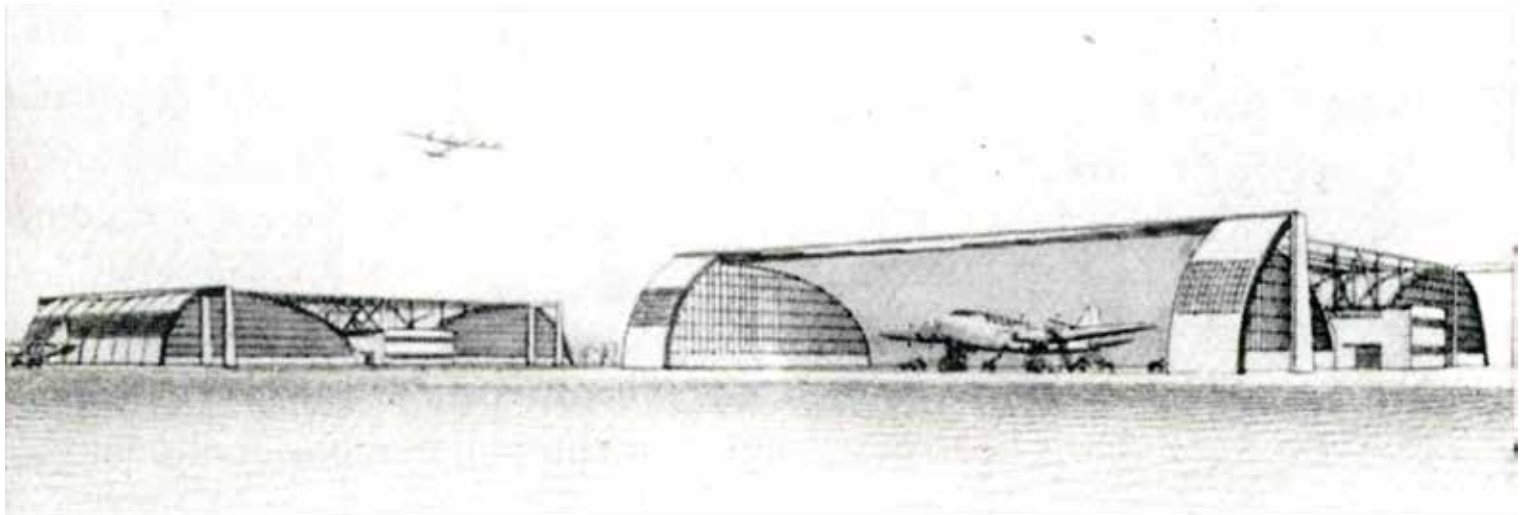
Para poder llevar a cabo estos encargos, ante los retrasos en la homologación en Argentina de su título italiano, Mazzocchi, retomando la

the family practice: the construction of low-cost housing for Italian emigrants and the design of a multifunctional theatrical space for the Italo-Argentine community.

For the housing project, Mazzocchi proposed a series of single-storey patio houses, built with continuous masonry and devoid of particular innovative features, with the exception of the possibility of phased expansion in accordance with the occupants' financial means (Mazzocchi, 2001: 178). Even the graphic style adopted in the perspective representations reveals an intention to reassure the newly emigrated user, evoking an image of bucolic domesticity, while deliberately refraining from any technical or linguistic experimentation. Such experimentation would instead find more favourable ground in the numerous Italo-Argentine industrial enterprises—such as Pirelli Argentina and Techint, founded by Agostino Rocca—which, in the following biennium, commissioned Mazzocchi with the design and construction of their factories (Figs. 5–6–7).

Fig. 5 M. Mazzocchi, Perspectivas del proyecto presentado para el concurso de licitación de los nuevos hangares del Aeropuerto Internacional de Ezeiza, Buenos Aires (1946). Fuente: M. Mazzocchi, *Op. cit.*, p. 176.

Fig. 5 M. Mazzocchi, Perspective views from the project submitted to the tender competition for the new hangars at Ezeiza International Airport, Buenos Aires (1946). Source: M. Mazzocchi, *op. cit.*, p. 176.



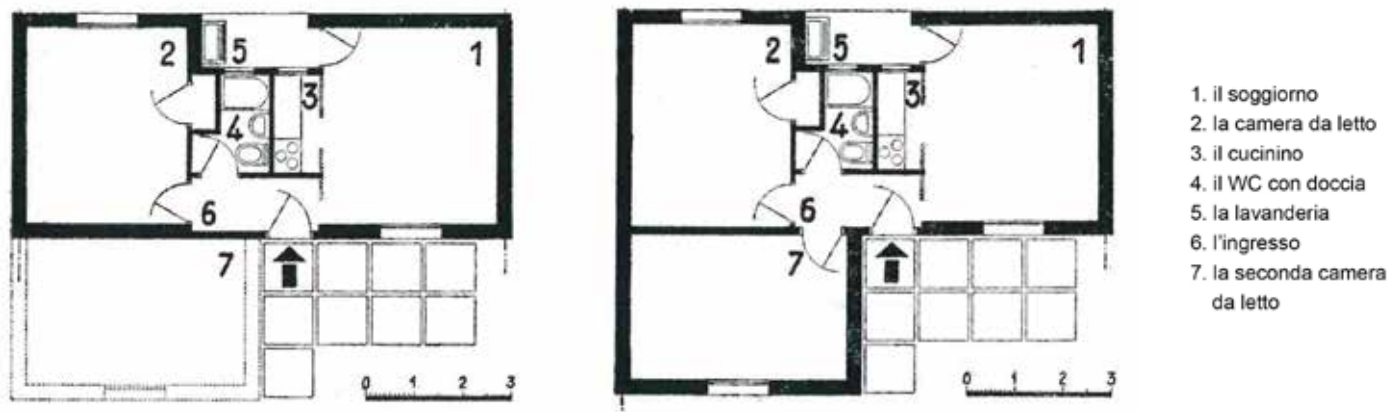


Fig. 6 M. Mazzocchi, Progetto de viviendas económicas para emigrantes (1947). Planos con indicación de la posible ampliación. Fuente: M. Mazzocchi, *Op. cit.*, p. 178.
Fig. 6 M. Mazzocchi, Project for low-cost housing for emigrants (1947). Site plans showing possible future expansion. Source: M. Mazzocchi, *op. cit.*, p. 178.

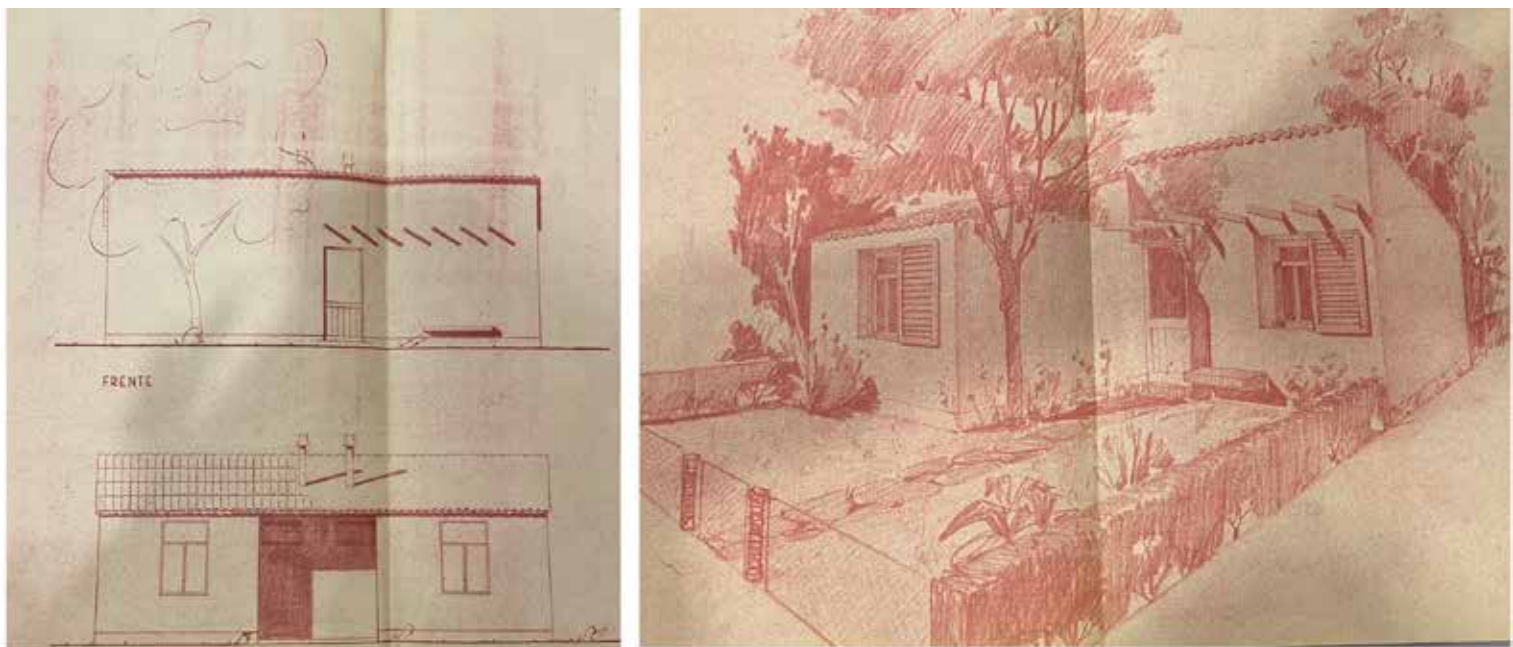


Fig. 7 M. Mazzocchi, Proyecto de viviendas económicas para emigrantes (1947). Fachadas y vista en perspectiva. Fuente: Fondo Maurizio Mazzocchi. Archivos del siglo XX, MART Rovereto.

Fig. 7 M. Mazzocchi, Project for low-cost housing for emigrants (1947). Elevations and perspective view. Source: Maurizio Mazzocchi Archive, Archives of the 20th Century, MART, Rovereto.

experiencia europea de *Cantieri*, se reinventa como empresario y funda la OTI—Organización Técnica Internacional, entidad jurídica a la que en 1949 la embajada confiere el encargo de completar el complejo de *Casa Italia*, realizado antes de la guerra, mediante la incorporación de un espacio teatral polifuncional, situado en el solar de un antiguo circo ecuestre y posteriormente teatro de ópera, destruido por un incendio y objeto de una reconstrucción parcial, interrumpida por dificultades económicas sobrevenidas al estallar el conflicto mundial..

En este proyecto, Mazzocchi decide integrar en la OTI, además de profesionales locales como Alberto y Luis Morea, al colega livornés Mario Bigongiari, con quien ya había colaborado en el proyecto de la estancia Rattazzi-Agnelli en Balcarce. (Figs. 8–9)

A pesar de su compleja ejecución —ralentizada tanto por la difícil interlocución entre las autoridades de la ciudad de Buenos Aires y la burocracia romana como por la creciente inflación argentina y concluida solo en 1961—, el nuevo Coliseo constituye una interesante reinterpretación contemporánea del espacio teatral polifuncional (apto tanto para la ópera como para la danza o la celebración de conferencias), en el que la optimización de las prestaciones del edificio se persigue tanto en los aspectos morfotipológicos y distributivos como en los técnico-instalativos, con la participación de importantes industrias italo-argentinas, tanto como patrocinadoras como proveedoras de materiales innovadores, como la nueva gomaespuma de Pirelli, utilizada en las 800 butacas.⁶

Es en esta distinta interpretación del papel del arquitecto —entendido como núcleo de coordinación de una organización compleja y articulada, orientada a conducir el proceso desde la concepción hasta la materialización de la obra— donde Maurizio Mazzocchi se revela como una

In order to carry out these commissions, and in light of the delay in his Italian degree formalvalidation, Mazzocchi—drawing on the European experience of *Cantieri*—reinvented himself as an entrepreneur and founded OTI—Organización Técnica Internacional. This legal entity was entrusted by the Italian Embassy in 1949 with the completion of the *Casa Italia* complex, wich building had started before the war, through the addition of a multifunctional theatre. The new facility was to be located on the site of a former equestrian circus, later converted into an opera theatre, destroyed by fire and only partially rebuilt before construction was halted by the outbreak of the Second World War and subsequent financial difficulties.

For this project, Mazzocchi chose to involve within OTI not only local professionals such as Alberto and Luis Morea, but also his colleague from Livorno, Mario Bigongiari, with whom he was already collaborating on the design of the Rattazzi–Agnelli estancia in Balcarce (Figs. 8–9). Despite its protracted and difficult construction process—completed just in 1961 and delayed by the arduous negotiations between the authorities of the City of Buenos Aires and the Roman bureaucracy, as well as by rampant Argentine inflation—the new Coliseo represents a compelling contemporary interpretation of the multifunctional theatre, capable of hosting opera, dance performances and conferences alike. Here, the optimisation of the building’s performance is pursued both in morpho-typological and distributive terms, as well as in technical and plant-related aspects, with the involvement of major Italo-Argentine industries as both sponsors and suppliers of innovative materials, such as the new Pirelli foam rubber used in the 800 seats.⁶

It is precisely in this alternative interpretation of the architect’s role—as the focal point and coordinator of a complex and articulated

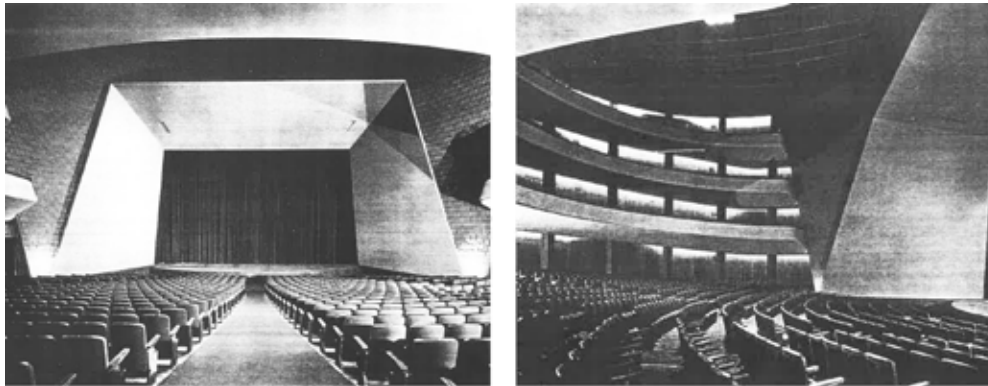


Fig. 9 M. Mazzocchi, junto con M. Bigongiari, A. y L. Morea, Plano y sección longitudinal del Teatro Coliseo de Buenos Aires (1949-1961). Fuente: Folleto publicado con motivo de la inauguración por la Fundación Casa Italia.

Fig. 9 M. Mazzocchi with M. Bigongiari, A. and L. Morea, Plan and longitudinal section of the Teatro Coliseo, Buenos Aires (1949-1961). Source: Brochure published on the occasion of the inauguration by Fundación Casa Italia.

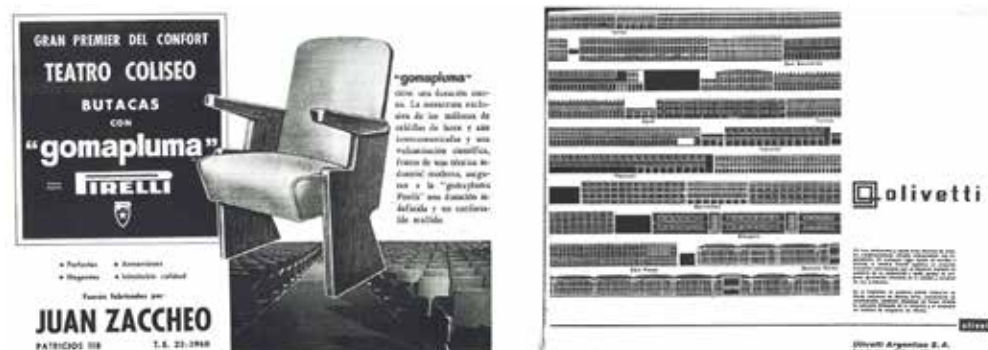


Fig. 10 M. Mazzocchi con M. Bigongiari, A. y L. Morea, Vistas del salón y del vestíbulo del Teatro Coliseo de Buenos Aires (1949-1961). Fuente: Folleto publicado con motivo de la inauguración por la Fundación Casa Italia (IMM 5).

Fig. 10 M. Mazzocchi with M. Bigongiari, A. and L. Morea, Views of the auditorium and foyer of the Teatro Coliseo, Buenos Aires (1949-1961). Source: Brochure published on the occasion of the inauguration by Fundación Casa Italia (IMM 5).

figura extraordinariamente precursora de lo que, con luces pero también con numerosas sombras, aparece cada vez más como una (quizás) inevitable mutación genética del perfil del arquitecto. (Fig. 10)

MPI

organisation, guiding the process from the concept to the material realisation of the building—that Maurizio Mazzocchi emerges as an extraordinarily forward-looking figure. In this sense, his work anticipates what increasingly appears—albeit with both strengths and significant ambiguities—to be an (perhaps inevitable) genetic mutation of the architect's professional profile (Fig. 10).

MPI

⁶ Para una reconstrucción precisa del episodio, véase Mazzocchi, *op. cit.*, pp. 179–184, así como el folleto Teatro Coliseo, publicado con ocasión de la inauguración en 1961 por la revista *Lyra* por cuenta de la Fundación Casa Italia.

⁶ For an accurate account of the event, see Mazzocchi, *op. cit.*, pp. 179–184, as well as the booklet Teatro Coliseo, published on the occasion of the theatre's opening in 1961 by *Lyra* magazine on behalf of the Casa Italia Foundation.

Fig. 11 Publicidad de algunas de las empresas patrocinadoras y/o proveedoras, incluida en el folleto publicado por la Fundación Casa Italia con motivo de la inauguración del Teatro Coliseo.

Fig. 11 Advertisements of selected sponsoring companies and/or suppliers included in the brochure published by Fundación Casa Italia on the occasion of the inauguration of the Teatro Coliseo.



Marco Zanuso e la rete olivettiana argentina

Marco Zanuso and the Argentine Olivetti Network

En 1939, Marco Zanuso se gradúa en arquitectura con las máximas calificaciones; sin embargo, será solo después de la Segunda Guerra Mundial cuando inicie su actividad profesional, en el estudio de Via Carducci 53 en Milán, donde tiene lugar su primer encuentro con Adriano Olivetti.

«Era joven, redactor jefe de *Domus* y Rogers la dirigía. BBPR había realizado el plan regulador de Ivrea para Olivetti. Una semana después, este hombre entra en mi estudio. Tenía sillas de anea, tipo iglesia, y solo una mesa de dibujo en la que yo estaba sentado. Toma una, la gira, se sienta “a la americana” y me dice: “Me gustaría que usted se ocupara del proyecto de mi nueva fábrica en Buenos Aires”» (Grignolo, 2013: 80–95).

Nace así el vínculo de Zanuso con Argentina y con la red olivettiana que, entre las décadas de 1950 y 1970, dará lugar a doce sucursales en el país. En esta red participan proyectistas formados en el Politécnico de Milán —como Marco Zanuso y Gae Aulenti— junto a autores locales como Amancio Williams, Clorindo Testa (An., 1977: 41–44, 99–100), Irene van der Poll (An., 1969: 35–38), Luis Hevía Paul y Horacio Torrello.

Olivetti está presente en Argentina desde la década de 1920, inicialmente representada por la sociedad Curetti & Cia, con sede en Rosario. Tras la primera visita del ingeniero Camillo Olivetti en 1929, la gestión pasa a la *Agencia General Olivetti* y, en 1932, Adriano sucede a su padre en la dirección. Se funda así la *Sociedad Olivetti Argentina*, cuyo primer despacho se instala en el centro de la capital. Sin embargo, será solo en la segunda posguerra cuando la empresa inicie una expansión capilar

In 1939, Marco Zanuso graduated in architecture with top honours; however, it was only after the Second World War that he began his professional career, establishing his practice at 53 Via Carducci in Milan. It was here that his first encounter with Adriano Olivetti took place. As Zanuso later recalled:

“I was young, deputy editor of *Domus*, and Rogers was its director. BBPR had drawn up the master plan for Ivrea for Olivetti. A week later, this man walked into my studio. I had church-style rush-seated chairs and just one drawing table, at which I was sitting. He took one of the chairs, turned it around, sat astride it in the American manner, and said: ‘I would like you to take care of the project for my new factory in Buenos Aires’” (Grignolo, 2013: 80–95).

Thus began Zanuso’s relationship with Argentina and with the Olivetti network which, between the 1950s and the 1970s, would give rise to twelve branches across the country. This network involved designers trained at the Politecnico di Milano—such as Marco Zanuso and Gae Aulenti—alongside local figures including Amancio Williams, Clorindo Testa (An., 1977: 41–44, 99–100), Irene van der Poll (An., 1969: 35–38), Luis Hevía Paul and Horacio Torrello.

Olivetti had been present in Argentina since the 1920s, initially represented by the firm Curetti & Cia, based in Rosario. Following the first visit of engineer Camillo Olivetti in 1929, management passed to the *Agencia General Olivetti* and, in 1932, Adriano Olivetti succeeded his father at the helm of the company. The *Sociedad Olivetti Argentina* was thus established, with its first office opening in the centre of the capital. It was only in the post-war period, however, that the

en el territorio, con la apertura de filiales en Bahía Blanca, Córdoba, Mendoza, Santa Fe y Tucumán (desde 1946), seguidas por Mar del Plata, Resistencia y Salta (1949), Paraná (1951) y Comodoro Rivadavia (1956). En 1951 comienza también la producción nacional de máquinas de escribir (modelo *Lexikon*), en la planta de Ramos Mejía.

En 1954, Zanuso recibe el encargo de proyectar una nueva fábrica en Merlo, en la zona oeste del área metropolitana de Buenos Aires. El edificio debía desarrollarse en una sola planta, garantizando tanto la futura posibilidad de ampliación como un eficaz control microclimático (temperatura y humedad). Al igual que en Ivrea, también en Argentina Olivetti promueve un modelo empresarial atento al bienestar del personal. Junto a la fábrica se planifica, por tanto, un barrio residencial para los empleados, con espacios destinados a servicios sociales y culturales: un centro médico,

company embarked on a widespread territorial expansion, opening branches in Bahía Blanca, Córdoba, Mendoza, Santa Fé and Tucumán (from 1946), followed by Mar del Plata, Resistencia and Salta (1949), Paraná (1951) and Comodoro Rivadavia (1956). In 1951, domestic production of typewriters (the *Lexikon* model) also commenced at the Ramos Mejía plant.

In 1954, Zanuso received the commission for the design of a new factory in Merlo, in the western sector of the Buenos Aires metropolitan area. The building was to be developed on a single storey, ensuring both future expandability and effective microclimatic control in terms of temperature and humidity. As in Ivrea, Olivetti promoted in Argentina a corporate model attentive to employee welfare. Adjacent to the factory, a residential neighbourhood for workers was therefore planned, incorporating spaces for social and cultural services: a medical centre, a library and a nursery school, the latter designed

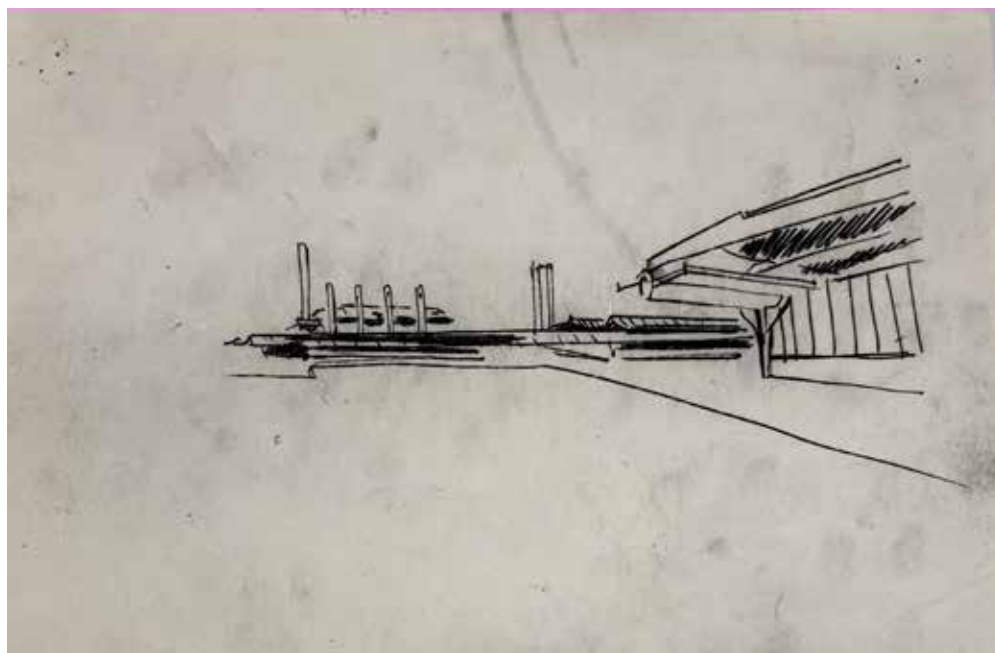


Fig.12 M. Zanuso, Boceto del proyecto para la fábrica de Olivetti en Merlo. Fondo Marco Zanuso 1960-1988, Archivo del Moderno, Mendrisio.

Fig. 12 M. Zanuso, Sketch of the project for the Olivetti factory in Merlo. Marco Zanuso Archive 1960-1988, Archivo del Moderno, Mendrisio.

una biblioteca y una guardería, esta última proyectada entre 1961 y 1962. (Fig. 11)

En sus notas, Zanuso aclara que la exigencia de compacidad volumétrica y la posibilidad de expansión sugirieron la composición del conjunto mediante formas rectangulares, articuladas para generar espacios verdes entre los distintos cuerpos productivos. El proyecto presenta afinidades con los que el arquitecto realizará posteriormente en São Paulo, Scarmagno, Crema y Marcianise, basados en módulos prefabricados y en una organización polifuncional integrada, sustentada en estándares preestablecidos.

Este encargo no solo constituye el primero recibido por el proyectista milanés de la familia Olivetti, sino también la primera planta de producción nacional, que dará lugar, entre las décadas de 1950 y 1970, a la formación de una auténtica red olivettiana, reflejo de los intercambios teórico-compositivos entre profesionales italianos —formados en el Politécnico de Milán— y argentinos. A este le seguirán el de Rosario (1969), proyectado por el italo-argentino Clorindo Testa junto a Miguel Ángel Césari, Héctor Lacarra y Manuel Ignacio Net; el de Resistencia (1969–1970), proyectado por Irene van der Poll, Luis Hevía Paul y Víctor Pelli; y el de 1971, nuevamente a cargo de Van der Poll y Hevía Paul.

Zanuso viaja a Argentina en múltiples ocasiones: marzo de 1954, enero de 1957, mayo de 1958⁷, diciembre de 1959 y junio de 1961, como atestiguan los documentos conservados en el *Archivio del Moderno* (Tedeschi, 2007: 109–116). Durante el primer viaje, el arquitecto lleva consigo una cámara fotográfica, que utiliza para documentar el contexto urbano y las técnicas constructivas locales. En sus diarios de viaje de 1954 se encuentran retratos de la capital, con sus vacíos urbanos y los restos de edificios demolidos, entre los cuales destaca, al fondo, el

between 1961 and 1962. (Fig. 11)

In his notes, Zanuso explains that the need for volumetric compactness and the possibility of expansion suggested a composition based on rectangular forms, articulated so as to create green spaces between the different production blocks. The project displays affinities with those he would later realise in São Paulo, Scarmagno, Crema and Marcianise, all based on prefabricated modules and on an integrated multifunctional organisation founded on predefined standards.

This commission not only represented the first project entrusted by the Olivetti family to the Milanese architect, but also constituted the first nationally manufactured plant, paving the way—between the 1950s and the 1970s—for the formation of a genuine Olivetti network. This network clearly reflects the theoretical and compositional exchanges between Italian professionals trained at the Politecnico di Milano and their Argentine counterparts. It was followed by the Rosario plant (1969), designed by the Italo-Argentine architect Clorindo Testa together with Miguel Ángel Césari, Hector Lacarra and Manuel Ignacio Net; the Resistencia plant (1969–1970), designed by Irene van der Poll, Luis Hevía Paul and Victor Pelli; and, in 1971, another facility again by Van der Poll and Hevía Paul.

Zanuso travelled to Argentina on several occasions—March 1954, January 1957, May 1958⁷, December 1959 and June 1961—as documented by materials preserved at the *Archivio del Moderno* (Tedeschi, 2007: 109–116). During his first journey, the architect brought with him a camera, which he used to document the urban context and local construction techniques. His 1954 travel diaries include portraits of the capital, capturing its urban voids and the remains of demolished buildings, against which the Safico Building stands out, some twenty years after its

⁷ On the same trip, he would also travel to Chile, Uruguay, and Venezuela.

⁷ En el mismo viaje se desplazará también a Chile, Uruguay y Venezuela.



Fig. 13 M. Zanuso, Fotografía del horizonte del centro histórico de Buenos Aires. Fondo Marco Zanuso 1960-1988, Archivo del Moderno, Mendrisio.

Fig. 13 M. Zanuso, Photograph of the skyline of Buenos Aires historic city center. Marco Zanuso Archive 1960-1988, Archivo del Moderno, Mendrisio.

edificio Safico, a veinte años de su realización.

En dichos cuadernos propone también una somera catalogación de las técnicas constructivas adoptadas en el noroeste del país, en la región de Jujuy, donde probablemente retrata las localidades de Humahuaca y Tilcara, con sus construcciones tradicionales realizadas mediante la técnica del adobe, con el uso de ladrillos crudos. (Figs. 12–13–14)

Durante esta estancia, Zanuso entra en contacto con jóvenes arquitectos e ingenieros locales—entre ellos Gian Ludovico Peani, Ernesto Katzenstein (1956), José Luis Delpini (Peani,

completion.

At the same time, the diaries also contain a preliminary catalogue of construction techniques observed in the north-west of the country, in the Jujuy region, where he likely documented the towns of Humahuaca and Tilcara, with their traditional buildings constructed using adobe techniques and sun-dried bricks. (Figs. 12–13–14)

During this stay, Zanuso came into contact with young local architects and engineers—including Gian Ludovico Peani, Ernesto Katzenstein (1956), José Luis Delpini (Peani, 1964), Josefina

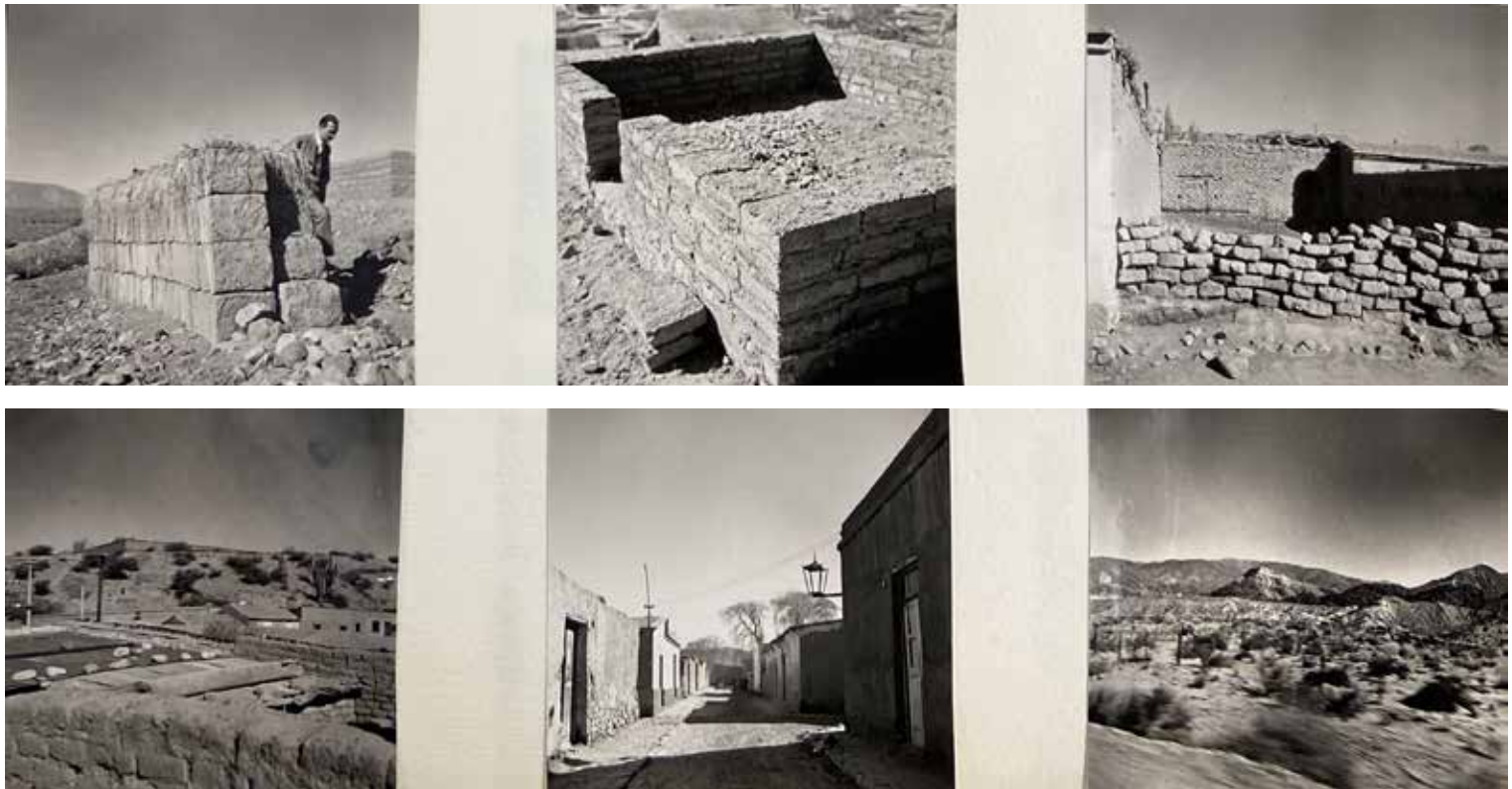


Fig. 14-15 M. Zanuso, Fotografías extraídas del diario de viaje por Argentina y Uruguay en 1954. Fuente: Fondo Marco Zanuso 1960-1988, Archivo del Moderno, Mendrisio.
Fig. 14-15 M. Zanuso, Photographs taken from the travel diary documenting his journey to Argentina and Uruguay in 1954. Source: Marco Zanuso Archive 1960–1988, Archivo del Moderno, Mendrisio.

1964), Josefina Santos, Carmen Córdova y Giorgio Puppo—, como documentan las tarjetas de visita aún conservadas en el fondo Zanuso. Los diarios fotográficos⁸ de 1961 se centran en el sitio de construcción de la fábrica Olivetti, ya en fase final, y en los detalles constructivos. Paralelamente, el proyecto de la escuela infantil —concebido como complemento natural del complejo industrial— se encuentra todavía en fase de desarrollo. Esta estructura se planteaba como parte integrante del sistema de bienestar empresarial, orientado a garantizar el bienestar y la serenidad de los trabajadores y trabajadoras empleados en la fábrica.

La experiencia argentina de Marco Zanuso se inscribe en el fenómeno más amplio de los profesionales europeos que, en la segunda posguerra, llegan a América Latina —y en particular a Argentina— siguiendo las rutas trazadas por los primeros migrantes del siglo XIX. A diferencia de estos, sin embargo, aportan un bagaje de competencias técnicas y proyectuales que les permite integrarse activamente en los contextos locales, contribuyendo al desarrollo de una red de colaboraciones profesionales y culturales.

FC

Santos, Carmen Córdova and Giorgio Puppo—as evidenced by the business cards preserved in the Zanuso archive. The photographic diaries⁸ from 1961 focus on the Olivetti factory site, then nearing completion, and on construction details. In parallel, the project for the nursery school—conceived as a natural corollary to the industrial complex—was still under development. This facility was intended as an integral component of the company’s welfare system, safeguarding the well-being and peace of mind of the workers employed at the plant.

Zanuso’s Argentine experience forms part of the broader phenomenon of European professionals who, in the post-war period, arrived in Latin America—and in Argentina in particular—following the routes traced by the first nineteenth-century migrants. Unlike those earlier waves, however, these architects brought with them a body of technical and design expertise that enabled them to integrate actively into local contexts, contributing to the development of a network of professional and cultural collaborations.

FC

⁸ En el fondo archivístico se observan fotografías relacionadas con el proceso constructivo, probablemente fechables en enero de 1957 y mayo de 1958.

⁸ Within the archival collection, there are photographs documenting the construction process, probably dating to January 1957 and May 1958.

Aprendiendo da La Boca

Learning from La Boca

Al igual que para Mazzocchi, el primer viaje de Marco Zanuso a Argentina —que se presume tuviera finalidades esencialmente exploratorias— se sitúa exactamente quince años después de su graduación en 1939 en la escuela politecnica de Milán, que en esos años atravesaba una fase de replanteamiento de su itinerario formativo y que, con la progresiva diferenciación de las distintas aportaciones disciplinares (Capioli, Talamo, 2022: 556–570), transformaba un modelo didáctico vigente hasta 1932, en el que el proyecto debía surgir casi de manera natural de la práctica prolongada del redibujo de formas y edificios históricos, asumidos como paradigmas para la creación del nuevo.

Al igual que en Mazzocchi, el perfil de Zanuso sigue siendo en gran medida de corte académico, aunque comienzan a percibirse inquietudes y demandas de renovación, sin renegar por ello de ese rasgo característico de la llamada *Scuola di Milano* (Canella, 2010), que coincidía con la necesidad de fundamentar el proyecto en la experiencia de las formas históricas consolidadas. Es con este bagaje técnico y cultural que en 1954 Zanuso se enfrenta con la realidad bonaerense, cuando es abordado por un grupo de estudiantes de arquitectura argentinos, que se ofrecen a mostrarle una Buenos Aires distinta de los barrios elegantes y de las avenidas arboladas de gusto francés del centro de la ciudad. Lo acompañan a visitar La Boca e Isla Maciel–Dock Sur, dos barrios en el límite sudeste de la capital, caracterizados por un tejido de casas levantadas a partir de finales del siglo XIX por los propios vecinos, en su mayoría emigrantes genoveses, utilizando chapa ondulada, madera y materiales de producción industrial recuperados de los

As in the case of Mazzocchi, Marco Zanuso's first journey to Argentina—presumably undertaken with primarily exploratory aims—took place exactly fifteen years after his graduation in 1939 at the Milanese polytechnic school. At that time, the institution was undergoing a profound reconsideration of its educational framework which, through the progressive differentiation of disciplinary contributions (Capioli, Talamo, 2022: 556–570), was transforming a pedagogical model that had remained largely unchanged until 1932. Within that earlier system, architectural design was expected to emerge almost naturally from the prolonged practice of redrawing historical forms and buildings, taken as paradigms for the new.

As with Mazzocchi, Zanuso's formative imprint therefore remained largely academic in nature. Yet within this framework, some inquietudes and impulses towards renewal were beginning to surface, without rejecting that defining feature of the so-called *Scuola di Milano* (Canella, 2010): the necessity of grounding architectural design in the experience of consolidated historical forms.

It was with this technical and cultural background that, in 1954, Zanuso confronted the reality of Buenos Aires, when he was approached by a group of Argentine architecture students who offered to reveal to him a different city from that of the elegant neighbourhoods and French-inspired tree-lined boulevards of the city centre. They guided him instead to La Boca and Isla Maciel–Dock Sud, two districts on the south-eastern edge of the capital, characterised by a fabric of houses built from the late nineteenth century onwards by the inhabitants themselves—

astilleros locales. (Figs. 15–16–17)

El encuentro tendrá su resultado solo dos años más tarde, con la publicación en Italia de un artículo firmado por los mismos jóvenes —ya graduados— que habían guiado a Zanuso: Ernesto Katzenstein, Federico Ortiz Perry, Gian Lodovico Peani, Giorgio Puppo y Fina Santos, precedido por un prólogo de Zanuso (Katzenstein et al., 1956: 56–68).

En la parte descriptiva del artículo, los argentinos ilustran los caracteres distributivos, tipológicos, estilísticos y constructivos de las casas de chapa y madera, destacando una especie de clasicismo innato y recóndito, similar al observado en la llamada *Casa del Palladio*, capaz de conjugar la variedad de soluciones técnico-lingüísticas locales (por ejemplo, la solución de

predominantly Genoese immigrants—using corrugated metal sheets, timber and industrially produced materials salvaged from local shipyard maintenance yards (Figs. 15–16–17).

This encounter would yield its outcome only two years later, with the publication in Italy of an article authored by the same young architects—by then graduates—who had guided Zanuso through the barrios: Ernesto Katzenstein, Federico Ortiz Perry, Gian Lodovico Peani, Giorgio Puppo and Fina Santos. The article was preceded by a prologue written by Zanuso himself (Katzenstein et al., 1956: 56–68).

In the descriptive section of the article, the Argentine authors illustrate the distributive, typological, stylistic and constructional characteristics of the casas de chapa y madera

Fig. 16-17 M. Zanuso, Fotografía del puerto de La Boca en Buenos Aires y el propio Zanuso, retratado mientras toma mate. Fondo Marco Zanuso 1960-1988, Fuente: Archivo del Moderno, Mendrisio. Fig. 16-17 M. Zanuso, Photograph of the port of La Boca, Buenos Aires, and portrait of Zanuso drinking mate. Marco Zanuso Archive 1960–1988, Archivo del Moderno, Mendrisio.



la junta de esquina) con una práctica constructiva naturalmente culta y espontáneamente adherente a principios de armonía entre los elementos.

Zanuso, por su parte, lejos de sucumbir al encanto pintoresco que la atmósfera del barrio podría sugerir, reconoce en ella el paradigma de cómo el uso de materiales pobres y de producción estandarizada —siempre que se empleen con espontaneidad y ajustados a necesidades concretas— puede generar respuestas efectivas a problemas cruciales en el debate arquitectónico de aquellos años.

Las casitas construidas por los portuarios del Riachuelo se presentan así ante Zanuso como una auténtica lección de arquitectura: soluciones ejemplares desde las cuales refundar la actividad proyectual, no como una mera reapropiación de

(sheet metal and timber houses), highlighting a form of innate and latent classicism. This was likened to that identified in the so-called *Casa del Palladio*, capable of reconciling the variety of local technical and linguistic solutions—such as the corner joint—with a cultivated practice of building that adheres spontaneously to principles of harmony between elements.

Zanuso, for his part, rather than yielding to the picturesque appeal that the atmosphere of the barrio might have suggested, recognized in these dwellings a paradigm demonstrating how the use of poor and standardised industrial materials —as long as employed spontaneously and in response to concrete needs— can generate effective answers to some of the crucial issues debated in architectural discourse at the time.



Fig. 18 M. La llamada Casa del Palladio en La Boca.
Fuente: Casabella-Continuidad n.º 13/56, p. 66.

Fig. 18 The so-called Casa del Palladio in La Boca.
Source: Casabella-Continuità, no. 13/56, p. 66.

elementos lingüísticos codificados, sino como un proceso orientado a reintegrar en nuevos sistemas recursos y materiales de producción industrial corriente.

En el elogio de la prefabricación popular se formula así una concepción que, en los años siguientes, atravesará el debate italiano –y, en particular, milanés– sobre la conquista de un estatuto disciplinar autónomo para la Tecnología de la Arquitectura y el Diseño Industrial (Schiaffonati, 2021: pp. 57–71 y 169–190), afirmando un enfoque de la investigación proyectual como proceso, capaz de reconducir la relación entre partes y elementos constructivos dentro de una sintaxis de sistema. Este enfoque ha encontrado recientemente su herramienta operativa en la estructura ontológica de los sistemas BIM.

Sin embargo, no será la gran fábrica Olivetti de Merlo el escenario donde Zanuso experimenta la lección aprendida de las casas boquenses, sino un pequeño edificio destinado a guardería infantil para niños de 1 a 3 años. (Figs. 18–19) Zanuso trabaja desde el 1961 hasta el 1962, cuando el edificio productivo está ya en fase de finalización, redactando cuatro variantes, en todas las cuales se aprecia un hilo conductor: la persistente síntesis entre el edificio hipóstilo –tipológicamente correspondiente al templo períptero y constructivamente adscrito al sistema trilitico– y el tipo cruciforme de la gran tradición milanesa, desde la cruz filaretiana hasta la Galleria Vittorio Emanuele (Iarossi, Santacroce 2023).

Pacientemente, Zanuso experimenta una forma derivada del templo griego, en la que el naos deja de ser la caja muraria accesible únicamente al celebrante para transformarse en un espacio abierto en cuatro direcciones, perimetrado por muros de vidrio compuestos a partir de un abaco de elementos ensamblables. (fig. 20)

Por un lado, la referencia al templo griego se

Thus, the small houses built by the dockworkers along the Riachuelo appeared to Zanuso as a genuine lesson in architecture: exemplary solutions from which to re-found design practice, not as the reproduction of codified linguistic elements, but as a process aimed at reconfiguring industrially produced materials and resources within new systemic frameworks.

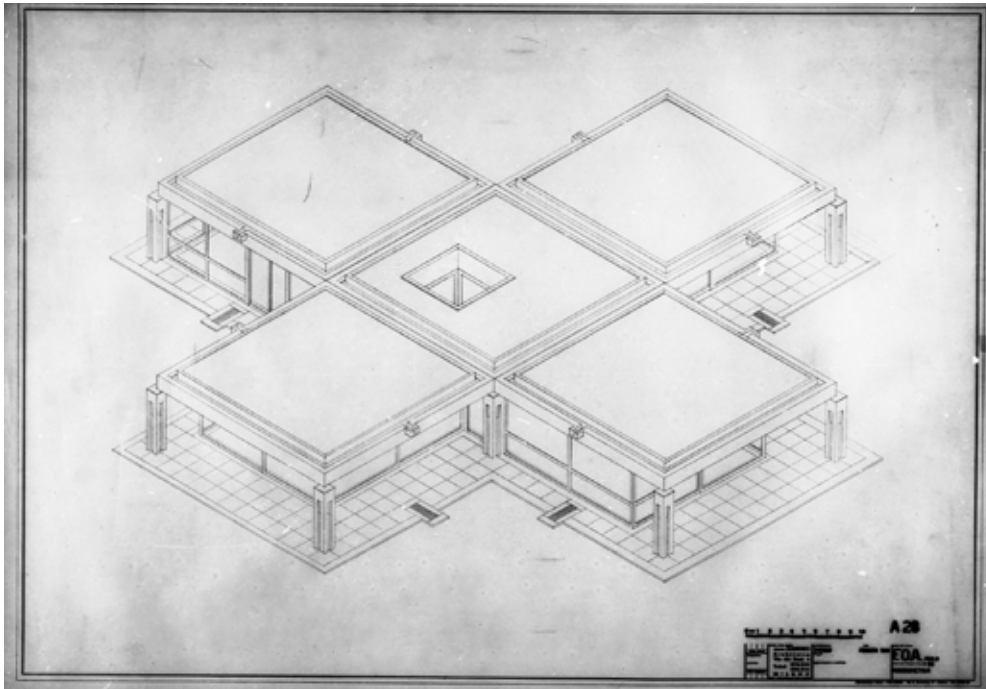
In this praise of vernacular prefabrication, a conception was articulated that would permeate Italian—and particularly Milanese—architectural debate in the following years, in the struggle to establish an autonomous disciplinary status for Architectural Technology and Industrial Design (Schiaffonati, 2021: 57–71; 169–190). This approach to design research—understood as a process capable of reconciling relationships between parts and construction elements within a systemic syntax—has, in more recent years, found its operational instrument in the ontological structure of BIM systems.

It would not, however, be the large Olivetti factory in Merlo that provided the context in which Zanuso would experiment directly with the lessons learned from the casas boquenses, but rather a small building intended as a nursery school for children aged between one and three years (Figs. 18–19).

Zanuso worked on this project between 1961 and 1962, at a time when the production building was nearing completion, and developed four design variants. Across all of them, a persistent fil rouge can be discerned: the tenacious synthesis between the hypostyle building—typologically corresponding to the peripteral temple and constructionally related to the trilitic system—and the cruciform typology characteristic of the great Milanese tradition, from Filarete's *Crociera* to the Galleria Vittorio Emanuele II (Iarossi, Santacroce 2023).

With patience, Zanuso experimented with a form derived from the Greek temple, in which

manifiesta en la configuración y estrechamiento de los pilares cruciformes. Por otro, la adopción de los diafragmas perimetrales transparentes, en la integración de carpinterías de madera estandarizadas con juntas metálicas de esquina, representadas según la gráfica más canónica del dibujo técnico-manual, surge directamente de la observación de las casas de chapa y madera en La Boca.



the naos was no longer conceived as a masonry enclosure accessible only to the celebrant, but was transformed into a space open on four sides through glass walls, composed from a catalogue of aggregable elements (fig. 20).

On the one hand, the reference to the Greek temple is made explicit in the shaping and tapering of the cruciform pillars. On the other hand, the adoption of transparent perimeter

Fig. 19 M. Zanuso, Asonometría de la primera versión del proyecto de escuela infantil en Merlo, Buenos Aires (agosto de 1961). Fondo Marco Zanuso 1960-1988, Archivo del Moderno, Mendrisio.

Fig. 19 M. Zanuso, Axonometric view of the first version of the kindergarten project in Merlo, Buenos Aires (August 1961). Marco Zanuso Archive 1960-1988, Archivo del Moderno, Mendrisio.

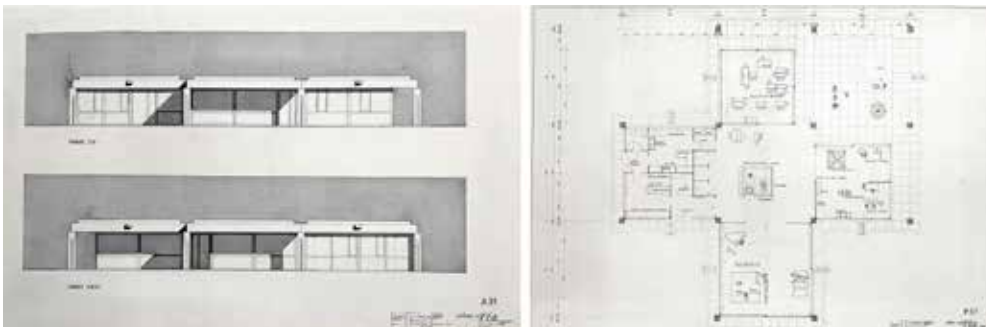


Fig. 20 M. Zanuso, Plano y alzados de la segunda versión del proyecto de escuela infantil en Merlo, Buenos Aires (agosto-septiembre de 1961). Fondo Marco Zanuso 1960-1988, Archivo del Moderno, Mendrisio.

Fig. 20 M. Zanuso, Axonometric view of the first version of the kindergarten project in Merlo, Buenos Aires (August 1961). Marco Zanuso Archive 1960-1988, Archivo del Moderno, Mendrisio.

Se trata de un paradigma al que, quizás, volverá en los años posteriores, como protagonista del debate académico italiano en las facultades de arquitectura sobre la necesidad de una enseñanza del proyecto diferente y más articulada, que culminará en la introducción de la asignatura de Tecnología de la Arquitectura, consagrada como curso obligatorio por el DPR n. 995 de 1969 (Capioli, Talamo, 2022: 557).

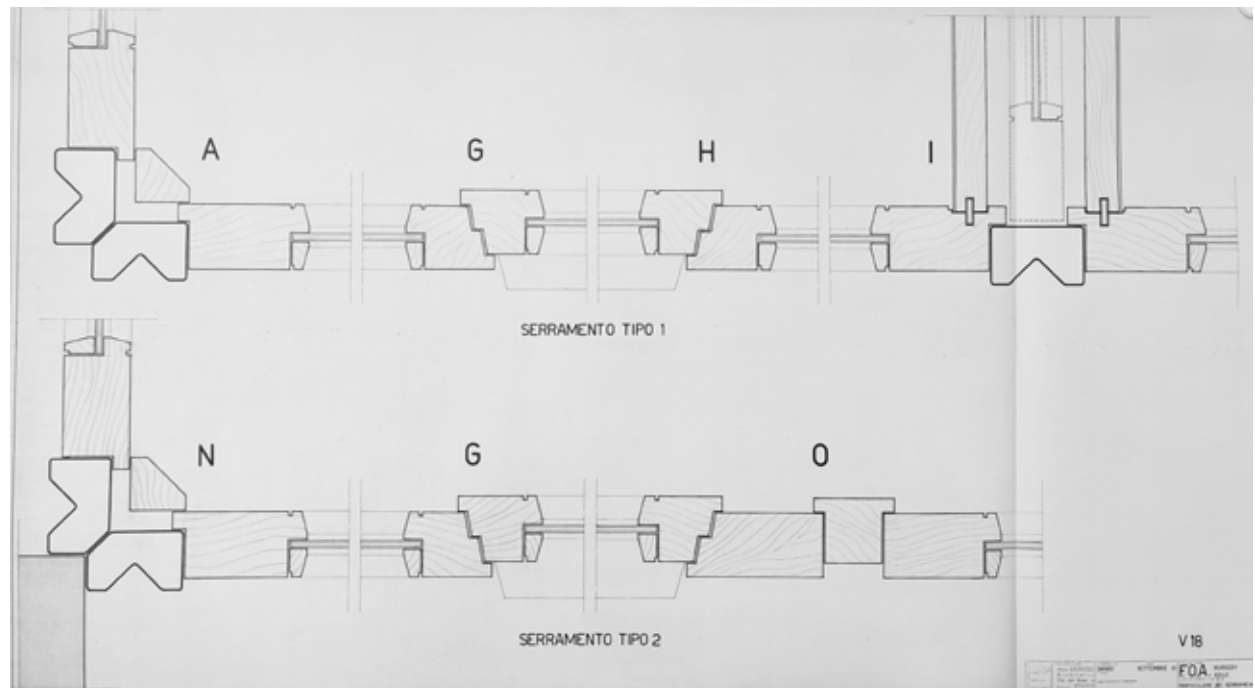
MPI

diaphragms—integrating standardized timber frames with metal corner joints and represented through canonical technical-manual drawing conventions—can only have arisen from the observation of the *casas de chapa y madera* in La Boca. This paradigm would perhaps resurface in subsequent years, when Zanuso emerged as a leading figure in Italian academic debate within schools of architecture on the need for a more articulated and differentiated pedagogy of design. This process would ultimately lead to the introduction of Architectural Technology as a compulsory subject, formally established by Presidential Decree no. 995 of 1969 (Capioli, Talamo, 2022: 557).

MPI

Fig. 21 M. Zanuso, Detalle técnico de los nudos horizontales para el ensamble de las ventanas y puertas de tipo 1 y tipo 2 en el proyecto de la guardería (septiembre de 1961). Fondo Marco Zanuso 1960-1988, Archivo del Moderno, Mendrisio.

Fig. 21 M. Zanuso, Technical detail of horizontal joints for the assembly of window frames (types 1 and 2) in the kindergarten project (September 1961). Marco Zanuso Archive 1960-1988, Archivo del Moderno, Mendrisio.



Bibliografia

Bibliography

An. (1968). Buenos Aires. Il negozio Olivetti. *Domus*, 466, 7–10.

An. (1969). Edificio Resistencia, Chaco – Irene van der Poll. *Summa*, 18, 35–38.

An. (1977). Edificio Rosario, Santa Fe – Clorindo Testa. *Nuestra Arquitectura*, 500, 41–44, 99–100.

Ballent, A. (1995). *El diálogo de los anápodas: los CIAM y América Latina. Refundación de lo moderno y nuevo internacionalismo en la posguerra*. Buenos Aires: UBA.

Canella, G. (2010). *A proposito della Scuola di Milano*. Milano: Hoepli.

Campioli, C., Talamo, C. (2022). Tecnologia dell'architettura 1943–2010. In *Le radici del futuro. Storie dal Politecnico di Milano*, 556–570. Milano: Maggioli.

Ciarcià, F. (2018). Complejidades y contradicciones de un extenso intercambio epistolar. El largo proceso de formación del grupo CIAM argentino. *edA Esempi di Architettura*.

Ciarcià, F. (2022). *Le Corbusier e l'Argentina: Voyage d'Occident*. Roma: Aracne.

Collado, A. (2014). Migrantes, exiliados o viajeros. Trayectos arquitectónicos de Italia a Argentina en la segunda posguerra. In Gutiérrez, R., Viñuales, G. (eds.), *Arquitecto Ernesto Puppo, 1904–1987*. Buenos Aires: CEDODAL.

Gregotti, V. (1957). Marco Zanuso, un architetto della seconda generazione. *Casabella-Continuità*, 216.

Grignolo, R. (2013). *Marco Zanuso. Scritti sulle tecniche di produzione e di progetto*. Mendrisio–Milano.

Guiducci, R. (1959). Un esempio di progettazione “a posteriori”: la fabbrica Olivetti di Marco Zanuso a Buenos Aires. *Casabella-Continuità*, 229, 20–25.

Guiducci, R. (1960). Un proyecto a posteriori: la fábrica de Olivetti del arquitecto Marco Zanuso cerca de Buenos Aires. *Nuestra Arquitectura*, 26–31.

Gutiérrez, R. (1996). *Architettura e società: l'America Latina nel secolo XX*. Milano: Jaca Book.

Gutiérrez, R. (2004). *Italianos en la arquitectura argentina*. Buenos Aires: CEDODAL.

Katzenstein, E., Ortiz Perry, F., Peani, G. L., Puppo, G., Santos, J. (1956). Las Casas de la Boca y el Dock Sur de Buenos Aires. *Casabella-Continuità*, 213, 56–68.

Iarossi, M. P., Santacroce, C. (2022). Continuità dell'imprinting boitano del disegno come educazione al progetto al Politecnico di Milano. In Battini, C. (ed.), 682–699.

Liernur, J. F. (1995). Architetti italiani nel secondo dopoguerra nel dibattito architettonico della nuova Argentina (1947–51). *Metamorfosi*, 25–26, 71–80.

Mazzocchi, M. (2001). *Molte vite in una vita*. (pubblicazione autonoma).

Montaner, J. M. (1999). *Arquitectura y crítica en Latinoamérica*. Barcelona: Gustavo Gili.

Neri, G. (2014). *Capolavori in miniatura. Pier Luigi Nervi e la modellazione strutturale*. Mendrisio: Mendrisio Academy Press.

Nicolini, A., Paolasso, C. (1978). Racionalismo y arquitectura orgánica en Tucumán. *Summa*, Buenos Aires.

Oberti, G. (2000). 60 anni di attività professionale. *Notiziario AICAP*, 1.

Peani, G. L. (1964). L'architettura moderna in Argentina. *Casabella*, 285.

Piccinato, L. (1952). Tre esperienze urbanistiche in Argentina. *Urbanistica*, 49–53.

Rogers, E. N. (1954). La responsabilità verso la tradizione. *Casabella-Continuità*, 202, 2–3.

Rogers, E. N. (1956). L'architettura moderna dopo la generazione dei maestri. *Casabella - Continuità*, 211, 2–3.

Rogers, E. N. (1965). *Experiencia de la arquitectura*. Buenos Aires: Nueva Visión.

Sartoris, A. (1932). *Gli elementi dell'architettura funzionale*. Milano: Hoepli.

Schiaffonati, F. (2021). *Lettera a un aspirante architetto*. Milano: Lupetti, 57–71, 169–190.

Segre, R. (1996). *América latina en su arquitectura*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Siviero, E., Zampini, I. (2003). Protagonisti dell'ingegneria strutturale italiana del Novecento. In Kucera, V. (ed.), *Architettura nelle opere di ingegneria*. Roma: Sapere 2000.

Tedeschi, L. (2007). Archivi di architetti milanesi: l'Archivio Zanuso. In Piva, A., Prina, V. (eds.), *Marco Zanuso: architettura, design e la costruzione del benessere*, 109–116. Milano: Gangemi.

Waisman, M. (1972). *La estructura histórica del entorno*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.

Zanuso, M. (1962). Fabbrica para Olivetti Argentina en Merlo, provincia de Buenos Aires. *Nuestra Arquitectura*, 39–48.

Zerio, C. (1999). *Guido Oberti e l'indagine sperimentale* (tesi di laurea, relatore Siviero).

10

Carmen Córdova: Territorio, Cultura y Proyecto moderno

Carmen Córdova: Territory, Culture and the Modern Project

Carolina QUIROGA

Bien, pero de qué Memoria y de qué Modernidad hablo en mi título?

Hablo de una “memoria colectiva”, una memoria de recuerdos de muchos, de pequeñas anécdotas que juntas hacen muchas biografías.

Fundamentalmente, la biografía colectiva de una época.

Y... ¿qué Modernidad?

La pasión, el fervor, el convencimiento de que se pueden cambiar las cosas. Lo nuevo es posible, estéticamente y políticamente, y esto es lo que traza y diseña el camino de la esperanza. (CÓRDOVA 2001, 53)

Well, but which Memory and which Modernity am I talking about in my title?

I speak of a “collective memory”, a memory of the memories of many, of small anecdotes that together make many biographies.

Fundamentally, the collective biography of an era.

And... which Modernity?

Passion, fervour, the conviction that things can be changed. The new is possible, aesthetically and politically, and this is what traces and designs the path of hope. (CÓRDOVA 2001, 53)

Carmen Córdova es autora de un valioso patrimonio arquitectónico moderno que se distingue por su profunda honestidad conceptual y material, así como por una arquitectura rigurosa y precisa, pero a la vez cargada de una enorme sensibilidad social y paisajística. Como señaló Jorge Mele (2011), su obra construida constituye un testimonio inapelable de un modo de concebir la disciplina, con el oficio de un artífice, pensada, resuelta y construida con economía de medios, sin afectaciones retóricas ni simulaciones extemporáneas.

Otra contribución fundamental fue su actividad académica, desde donde transfirió a numerosas generaciones de estudiantes el espíritu y los principios de la modernidad. Este amor por la arquitectura y esta pasión por la enseñanza se combinaron a lo largo del tiempo y abren otra dimensión: el potencial didáctico y la vigencia que tiene hoy su arquitectura como referencia de base en la formación proyectual.

En 2004 Córdova recibió el Premio Trayectoria Artística del Fondo Nacional de las Artes de Argentina. Su obra fue publicada en el momento de su realización en revistas locales como *Summa*, *Nuestra Arquitectura* y *Trama*, así como en libros dedicados a Horacio Baliero

Carmen Córdova is the author of a valuable body of modern architectural heritage distinguished by its profound conceptual and material honesty, as well as by an architecture that is rigorous and precise while simultaneously charged with enormous social and landscape sensitivity. As Jorge Mele (2011) has pointed out, her built work constitutes an unquestionable testimony of a way of conceiving the discipline, shaped by the craft of an artisan, conceived, resolved, and constructed with an economy of means, free from rhetorical affectations or extemporaneous simulations.

Another fundamental contribution was her academic activity, through which she transmitted the spirit and principles of modernity to numerous generations of students. This love of architecture and passion for teaching combined over time and open another dimension: the didactic potential and the continuing relevance of Córdova's architecture today as a foundational reference in architectural design education.

In 2004, Córdova received the Artistic Career Award from Argentina's National Arts Fund. Her work was published at the time of its realization in local journals such as *Summa*, *Nuestra Arquitectura*, and *Trama*, as well as in books

(FADU 2006) (CÁTEDRA BALIERO 2014). Entre las revisiones más significativas se destaca el enfoque de Eduardo Maestripieri, quien ha contextualizado su obra en relación con la cultura urbana, el paisaje y el proyecto en la arquitectura moderna rioplatense. (2017) Sobre su figura se suman entrevistas y estudios realizados por Verónica Devalle (2004), Vivian Acuña (2009) y María Pressler (2011)

Un impulso significativo en el reconocimiento y difusión de la obra de arquitectas modernas ha sido la creación del proyecto Un Día / Una Arquitecta, fundado por Inés Moisset, plataforma desde la cual se han visibilizado numerosas trayectorias profesionales, entre ellas la de Carmen Córdova, cuya biografía fue elaborada por Zaida Muxí (2015) para el sitio. Con Inés Moisset, desde el programa Nuestras Arquitectas, hemos incluido varios edificios de Córdova en el libro Nuestras Arquitectas. Buenos Aires 1 (MOISSET y QUIROGA 2020), y organizado itinerarios y recorridos urbanos que han permitido vivenciar, poner en valor y difundir su obra entre públicos especializados y no especializados, contribuyendo a la incorporación de su legado en los circuitos contemporáneos de lectura y apropiación del patrimonio moderno.

No obstante, su obra aún carece de investigaciones específicas que entrelacen la dimensión biográfica y el análisis de casos desde un enfoque proyectual. En este sentido, el objetivo de este texto es indagar cómo su pensamiento, influencias y vínculos con la modernidad local e internacional fueron aplicados al desarrollo de su propia filosofía e identidad arquitectónica, estableciendo su aporte al paisaje moderno a través de tres aspectos distintivos: territorio, cultura y ciudad.

dedicated to Horacio Baliero (FADU 2006) (CÁTEDRA BALIERO 2014). Among the most significant critical reassessments stands the work of Eduardo Maestripieri, who contextualized her production in relation to urban culture, landscape, and architectural project within the Río de la Plata modern tradition (MAESTRIPIERI 2017). Interviews and studies by Verónica Devalle (2004), Vivian Acuña (2009), and María Pressler (2011) have also contributed to the understanding of her trajectory.

A significant impulse in the recognition and dissemination of the work of modern women architects has been the creation of the project Un Día / Una Arquitecta, founded by Inés Moisset. This platform has brought visibility to numerous professional trajectories, including that of Carmen Córdova, whose biography for the site was written by Zaida Muxí (2015). Together with Inés Moisset, through the program Nuestras Arquitectas, we have included several of Córdova's buildings in the book Nuestras Arquitectas. Buenos Aires 1 (MOISSET y QUIROGA 2020), and organized urban itineraries and guided tours that have enabled both specialized and general audiences to experience, reassess, and disseminate her work, contributing to the incorporation of her legacy into contemporary circuits of interpretation and appropriation of modern heritage.

Nevertheless, her work still lacks specific research capable of interweaving the biographical dimension and case analysis from a project-oriented perspective. In this sense, the objective of this text is to examine how her thinking, influences, and links with local and international modernity were applied in the development of her own architectural philosophy and identity, establishing her contribution to the modern landscape through three distinctive dimensions: territory, culture, and the city.

Construyendo y enseñando arquitectura

Building and teaching architecture

Carmen Córdova de la Serna nació en Buenos Aires el 28 de diciembre de 1929 y falleció en la misma ciudad el 2 de febrero de 2011. Fue hija del poeta y periodista Cayetano Córdova Iturburu (1899-1987) y de Carmen de la Serna de la Llosa (1894-). Ella estuvo desde su infancia conectada con un entorno intelectual y cultural de suma riqueza. Su casa era frecuentada por escritores y artistas como Roberto Arlt, Emilio Pettoruti, Ulyses Petit de Murat, Raúl González Tuñón, Norah Borges, Jorge Luis Borges, Guillermo de Torre, Eduardo Mallea, Victoria Ocampo, María Rosa Oliver y Pedro Henríquez Ureña. Del mismo modo, su primo Ernesto “Che” Guevara de la Serna y sus amistades, la escritora María Elena Walsh y el escritor Ernesto Sábato. Junto con la arquitectura se interesó por el arte, la literatura y la música. Ella estudió danzas en el Conservatorio Nacional, fue aficionada a la poesía y al teatro.

En 1957 ella obtuvo su diploma de arquitecta en la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Buenos Aires. La época de estudiante transcurrió en la antigua sede de la facultad ubicada en un edificio de la calle Perú en el conjunto histórico de la Manzana de las Luces en pleno centro porteño.

De los cursos de la facultad, su predilección estuvo en los talleres de proyecto donde fue descubriendo y desarrollando su futuro perfil profesional orientado hacia el diseño arquitectónico. Y también el taller de dibujo que dictaba el artista plástico Lorenzo Gigli¹ quien le acercó una visión artística y creativa:

Carmen Córdova de la Serna was born in Buenos Aires on 28 December 1929 and died in the same city on 2 February 2011. She was the daughter of the poet and journalist Cayetano Córdova Iturburu (1899-1987) and Carmen de la Serna de la Llosa (1894-). From her childhood she was connected to a rich intellectual and cultural environment. Her house was frequented by writers and artists such as Roberto Arlt, Emilio Pettoruti, Ulyses Petit de Murat, Raúl González Tuñón, Norah Borges, Jorge Luis Borges, Guillermo de Torre, Eduardo Mallea, Victoria Ocampo, María Rosa Oliver and Pedro Henríquez Ureña. Likewise, her cousin Ernesto “Che” Guevara de la Serna and his friends, the writer María Elena Walsh and the writer Ernesto Sábato. Along with architecture, she became interested in art, literature and music. She studied dance at the National Conservatory, was fond of poetry and theatre. (Fig. 1-3)

In 1957 she graduated as an architect from the Faculty of Architecture of the University of Buenos Aires. As a student, she spent her time at the old faculty’s headquarters in a building on Perú Street in the historic Manzana de las Luces, in the heart of downtown Buenos Aires.

Of the faculty’s courses, her predilection was in the design studios where she discovered and developed her future professional profile oriented towards architectural design. And also the drawing workshop dictated by the plastic artist Lorenzo Gigli¹ who approached her with an artistic and creative vision:

¹ Lorenzo Gigli (1896-1983) nació en Italia y emigró a Argentina donde estudió en la Academia Nacional de Bellas Artes. Entre 1916 al 1931 vivió en Italia. A su regreso combinó la pintura con la docencia: fue titular del curso de Dibujo (1948-1956) en la Facultad de Arquitectura, el instituto Técnico Otto Krause y la Academia Nacional de Bellas Artes. Su obra plástica abarca el dibujo, la pintura, la escultura y el grabado con temas de retratos y paisajes.

¹ Lorenzo Gigli (1896-1983) was born in Italy and emigrated to Argentina where he studied at the National Academy of Fine Arts. Between 1916 and 1931 he lived in Italy. On his return he combined painting with teaching: He was the head of a drawing course (1948-1956) at the Faculty of Architecture, the Otto Krause Technical Institute and the National Academy of Fine Arts. His plastic work includes drawing, painting, sculpture and engraving with portraits and landscapes.

.... recuerdo en el primer piso como cosa absolutamente vivida, el salón de dibujo. Estaba Gigli con sus yesos y la flor de lis, todos los yesos de Gigli que me encantaban, Gigli, el profesor, eso lo recuerdo perfectamente y recuerdo cómo eran los talleres de Arquitectura, porque a las clases teóricas, te digo que a la única que iba era a la de Otonello, porque no me interesaban, pero sí me interesaban los talleres, los talleres los recuerdo perfectamente como lugares bastante inhóspitos, pero como siguen siendo, ¿ahora no están tan fríos? (ALBURQUERQUE, y otros 2006)

.... I remember the drawing room on the first floor as something absolutely vivid. There was Gigli with his plaster casts and the fleur de lis, all of Gigli's plaster casts that I loved, Gigli, the professor, I remember that perfectly well, and I remember what the architecture workshops were like, because the only theory class I went to was Otonello's, because I wasn't interested in them, but I was interested in the workshops, I remember them perfectly well as rather inhospitable places, but how are they still, now they're not so cold? (ALBURQUERQUE, y otros 2006)

Fig.1-3. Carmen Córdova (1929-2011). Fuente: Archivo familia Córdova-Baliero.

Fig. 1-3. Carmen Córdova (1929-2011). Source: Córdova-Baliero family archive.

Arquitectura y arte fueron una preocupación constante en su formación. En 1954 ingresó al taller del pintor Emilio Pettoruti una de las figuras sobresalientes del arte moderno. Allí conoció al arquitecto Horacio Baliero, quien fue

Architecture and art were a constant preoccupation in her training. In 1954 she joined the studio of the painter Emilio Pettoruti, one of the outstanding figures of modern art. There she met the architect Horacio Baliero,



su socio y esposo.

Siendo estudiante, también participó en el grupo oam, organización de arquitectura moderna, iniciado por Tomás Maldonado y Alfredo Hlito. En oam, Carmen Córdova compartió con sus colegas -Horacio Baliero, Jorge Bullrich, Juan Manuel Borthagaray, Alicia Cazzaniga, Gerardo Clusellas, Jorge Goldenberg, Jorge Grisetti y Eduardo Polledo- el cómo pensar y llevar a la práctica las ideas de la modernidad. Como dan cuenta las publicaciones de la Revista Nueva Visión, en oam fue de suma influencia la producción de figuras internacionales -Le Corbusier, Charlotte Perriand, Mies Van der Rohe, Lilly Reich, Richard Neutra, Max Bill, Richard Neutra, Verena Loewensberg, Pieter Oud- como las obras locales de Amancio Williams o Antonio Bonet. En esa época, también formó parte del equipo de dibujantes del Plan Sur para Buenos Aires de Bonet con Justo Solsona y Ernesto Katzenstein.

Córdova tuvo una extensa obra arquitectónica asociada con Horacio Baliero, varios integrantes del grupo oam y con diversos estudios para obras específicas. Sobre la arquitectura doméstica, se destacan la Casa Castro Valdés (1960, San Isidro, con Baliero), Casa Soko (1969, CABA, con Baliero, Casares Ocampo, Milsztjen), Casa Moore de la Serna (1972, Napaleofú, con Baliero, Casares Ocampo) y el Country Sociedad Hebráica Argentina (1969, Pilar, con Baliero, Aisenson, Tomasov, Milsztjen). En cuanto a edificios públicos y comerciales, el Templo Sislu (1965, Salta, con Baliero, Milsztjen), el Parque Industrial Oks (1978, Pilar, con Baliero, Casares Ocampo, Katzenstein) y las Sucursales del Banco Galicia (1978, con Baliero, Casares Ocampo, Katzenstein). Y también una vasta producción de vivienda colectiva urbana que será analizada posteriormente. Asimismo, una valiosa trayectoria de participación en concursos.

who became her partner and husband.

As a student, she also participated in the oam group, a modern architecture organisation initiated by Tomás Maldonado and Alfredo Hlito. In oam, Carmen Córdova shared with her colleagues - Horacio Baliero, Jorge Bullrich, Juan Manuel Borthagaray, Alicia Cazzaniga, Gerardo Clusellas, Jorge Goldenberg, Jorge Grisetti, and Eduardo Polledo - how to think and put into practice the ideas of modernity. As the publications of the magazine Revista Nueva Visión report, the production of international figures - Le Corbusier, Charlotte Perriand, Mies Van der Rohe, Lilly Reich, Richard Neutra, Max Bill, Richard Neutra, Verena Loewensberg, Pieter Oud - as well as the local works of Amancio Williams and Antonio Bonet, were of great influence on oam. At that time, she was also part of the team of draftsmen for Bonet's Plan Sur for Buenos Aires with Justo Solsona and Ernesto Katzenstein.

Córdova had an extensive architectural oeuvre associated with Horacio Baliero, several members of the oam group and with various studios for specific works. Regarding domestic architecture, the Castro Valdés House (1960, San Isidro, with Baliero), Soko House (1969, CABA, with Baliero, Casares Ocampo, Milsztjen), Moore de la Serna House (1972, Napaleofú, with Baliero, Casares Ocampo) and the Country Sociedad Hebráica Argentina (1969, Pilar, with Baliero, Aisenson, Tomasov, Milsztjen) stand out. As for public and commercial buildings, the Sislu Temple (1965, Salta, with Baliero, Milsztjen), the Oks Industrial Park (1978, Pilar, with Baliero, Casares Ocampo, Katzenstein) and the Branches of Banco Galicia (1978, with Baliero, Casares Ocampo, Katzenstein). And also a vast production of urban collective housing which will be analysed later. Likewise, a valuable trajectory of participation in competitions.

Con Baliero: Hoteles en Misiones (1956, 2º premio), Hosterías en Misiones (1956, 3º premio). Cementerio Parque de Mar del Plata (1961, 1º premio) Ciudad Universitaria de Córdoba (1962, 2º premio), Hotel en Cipoletti (1962, 2º premio), Auditorio Ciudad de Buenos Aires (1972, 2º premio), Embajada Argentina en Asunción Paraguay (4º premio), Museo del Cemento en Olavarría (1973, 4º Premio, con Katzenstein), Planificación de Laguna

With Baliero: Hotels in Misiones (1956, 2nd prize), Hostelrys in Misiones (1956, 3rd prize). Mar del Plata Cemetery Park (1961, 1st prize), University campus of Cordoba (1962, 2nd prize), Hotel in Cipoletti (1962, 2nd prize), Buenos Aires City Auditorium (1972, 2nd prize), Argentine Embassy in Asunción Paraguay (4th prize), Cement Museum in Olavarría (1973, 4th prize, with Katzenstein), Planning of Laguna de los Padres (1st prize with

Fig. 4-5. Carmen Córdova, hacer y enseñar arquitectura. En la obra del Colegio Mayor Argentino de Madrid y el día de asunción como decana en la Universidad de Buenos Aires. Fuente: Archivo familia Córdova-Baliero.

Fig. 4-5. Carmen Córdova, making and teaching architecture. At the construction of the Colegio Mayor Argentino in Madrid and on the day of her inauguration as dean at the University of Buenos Aires. Source: Córdova-Baliero family archive.



de los Padres (1º premio con Katzenstein), entre otros.² Modernidad y formación es otra de las facetas significativas de Córdoba. En la Universidad de Buenos Aires, se inició como docente en el taller de proyectos dirigido por el arquitecto Wladimiro Acosta y fue Profesora Asociada Regular en Diseño Arquitectónico (1985-1995). Fue secretaria académica (1986 -1994) y decana (1994 -1996), siendo la primera y única mujer en ocupar ese cargo desde la fundación de la carrera de arquitectura. Además, fue ella quien tomando de referencia la escuela Bauhaus impulsó la apertura de las carreras de diseño que ampliaron claramente el conocimiento y la formación de profesionales en la facultad. Sin embargo, este compromiso con la educación no encontró un verdadero reconocimiento. Por razones políticas no logró terminar su mandato como decana, y luego de este duro momento, se alejó de la vida académica.

Katzenstein), among others.² Modernity and education is another of Córdoba's significant facets. At the University of Buenos Aires, she began teaching in the project workshop directed by architect Wladimiro Acosta and was a Regular Associate Professor in Architectural Design (1985-1995). She was academic secretary (1986 -1994) and dean (1994 -1996), being the first and only woman to hold this position since the founding of the architecture course. In addition, it was she who, taking the Bauhaus school as a reference point, promoted the opening of design degrees that clearly broadened the knowledge and training of professionals in the faculty. However, this commitment to education was not really recognised. For political reasons she was unable to finish her term as dean, and after this difficult time, she withdrew from academic life.

² Ver Catálogo de obras en CÁTEDRA BALIERO. Bucho Baliero. Vol. Maestros de la Arquitectura Argentina Nº 16. Buenos Aires: IAA-FADU-UBA, ARQ/Clarín, 2014. (pp.112-115)

² See the catalogue of works in CÁTEDRA BALIERO. Bucho Baliero. Vol. Masters of Argentine Architecture No. 16. Buenos Aires: IAA-FADU-UBA, ARQ/Clarín, 2014. (pp. 112–115)

Arquitectas modernas

Modern women architects

Carmen Córdova es parte de un proceso de interpretación, de contextualización y de concreción del pensamiento moderno, donde ella y muchas otras arquitectas tuvieron un rol relevante. La arquitectura moderna argentina se inició en 1927 cuando Victoria Ocampo (1890-1979) realizó su casa racionalista en Mar del Plata con un constructor, inspirada en la Ville Noailles de Hyères (Mallet Stevens, 1923-27) que contenía diseños de Eileen Gray, Charlotte Perriand y Sonia Delaunay. Dos años más tarde en 1929, el mismo año en que Carmen Córdova nació, también sería Victoria Ocampo una de las impulsoras de la visita de Le Corbusier a Argentina.

Las primeras arquitectas argentinas tomaron contacto con la modernidad a través de publicaciones, viajes de estudio, discusiones en círculos profesionales, y fundamentalmente en la práctica desarrollada en oficinas particulares o en la administración pública. Cabe mencionar que incluso después de varias décadas de construirse edificios modernos, la facultad de arquitectura continuaba enseñando con la lógica de proyecto de la Ecole de Beaux Art.

Entre las pioneras arquitectas modernas, puede mencionarse a María Luisa García Vouilloz (1904-?), autora del Natatorio Parque Chacabuco (1940), Ítala Fulvia Villa (1913-1991) integrante del Grupo Austral y autora de los Panteones subterráneos del Cementerio de la Chacarita (1958) y Delfina Gálvez Bunge (1913-2014) co-autora de la casa sobre el arroyo en Mar del Plata (1942) con Amancio Williams. Sobre sus socias, Alicia Cazzaniga (1928-1968)

Carmen Córdova is part of a process of interpretation, contextualisation and concretisation of modern thought, in which she and many other women architects played an important role. Modern architecture in Argentina began in 1927 when Victoria Ocampo (1890-1979) built her rationalist house in Mar del Plata with a builder, inspired by the Ville Noailles de Hyères (Mallet Stevens, 1923-27), which contained designs by Eileen Gray, Charlotte Perriand and Sonia Delaunay. Two years later, in 1929, the same year Carmen Córdova was born, Victoria Ocampo was also one of the driving forces behind Le Corbusier's visit to Argentina.

The first Argentinean women architects came into contact with modernity through publications, study trips, discussions in professional circles, and fundamentally in the practice developed in private offices or in the public administration. It is worth mentioning that even after several decades of constructing modern buildings, the faculty of architecture continued to teach with the project logic of the Ecole of Beaux Art.

Among the pioneering modern women architects are María Luisa García Vouilloz (1904-?), author of the Parque Chacabuco Swimming Pool (1940), Ítala Fulvia Villa (1913-1991) member of the Austral Group and author of the Underground Pantheons of the Chacarita Cemetery (1958) and Delfina Gálvez Bunge (1913-2014) co-author of the house over the stream in Mar del Plata (1942) with Amancio Williams. About her partners, Alicia Cazzaniga co-author of the National Library with Clorindo

co-autora de la Biblioteca Nacional con Clorindo Testa y Francisco Bullrich.

En este contexto de apertura disciplinar y de lenta incorporación de las mujeres al ejercicio profesional, la trayectoria de Carmen Córdova se inscribe como parte de una generación que no solo adoptó los principios de la modernidad, sino que los reinterpreto a través de nuevas maneras de pensar la arquitectura, la ciudad y la sociedad, cuestiones que se analizan en los apartados siguientes.

Testa and Francisco Bullrich.

In this context of disciplinary transformation and the gradual incorporation of women into professional practice, Carmen Córdova's trajectory can be understood as part of a generation that not only adopted the principles of modernity but also reinterpreted them through new ways of thinking about architecture, the city, and society, issues that are examined in the following sections.

Paisaje y territorio

Landscape and territory

En 1961 Carmen Córdova y Horacio Baliero ganaron el primer premio del concurso de anteproyectos para el Cementerio Parque en la ciudad de Mar del Plata organizado por la Sociedad Central de Arquitectos³.

Se buscó un planteo netamente paisajista aprovechando la topografía del terreno y un paso gradual entre el recorrido por la larga calle Talcahuano y el centro de radiación de las actividades del público dentro del cementerio. De estas razones derivan la entrada amplia a continuación de Talcahuano y el señalamiento del cementerio por las filas de araucarias que serán utilizadas también en el interior, formando un motivo fundamental. (CORDOVA y BALIERO, Cementerio en Mar del Plata 1963, 63)

In 1961 Carmen Córdova and Horacio Baliero won the first prize in the competition for preliminary projects for the Cemetery Park in the city of Mar del Plata organised by the Central Society of Architects³.

A purely landscaped approach was sought, taking advantage of the topography of the terrain and a gradual transition between the route along the long Talcahuano street and the centre of radiation of the public's activities inside the cemetery. From these reasons derive the wide entrance along Talcahuano and the marking of the cemetery by the rows of araucarias that will also be used in the interior, forming a fundamental motif. (CORDOVA y BALIERO, Cemetery in Mar del Plata 1963, 63)

³ El equipo de proyecto estuvo integrado por: 1) Colaboradores del Equipo Técnico: Arq. Rafael Esqueno, Arq. Pablo Botta, Sr. Jaime Segarra (pavimentación y desagües); 2) Asesores: Ing. Néstor Di Stéfano (estructuras de hormigón armado), Ing. Jorge Wiegandt (instalaciones termomecánicas y ventilación), Ing. Federico Camba (instalaciones sanitarias); 3) Dibujantes: Víctor Bossero y Juan Manuel Martín. Fuente: Revista Summa 2, página 64

³ The project team consisted of: 1) Technical team members: Rafael Esqueno, Pablo Botta, Jaime Segarra (paving and drainage); 2) Consultants: Néstor Di Stéfano (reinforced concrete structures), Jorge Wiegandt (thermo-mechanical installations and ventilation), Federico Camba (sanitary installations); 3) Draughtsmen: Víctor Bossero and Juan Manuel Martín. Source: Summa 2 magazine, page 64

Desde esta filosofía, Córdova y Baliero crearon un cementerio cuya propuesta se define no solo como la adaptación a la particular geografía del terreno con sinuosas curvas de nivel, sino por la integración de los valores físicos y simbólicos del territorio como un material de proyecto. A su vez, cada uno de los edificios que componen este conjunto, tiene su propia identidad formal. En algunos casos, se presentan, se exhiben con un fuerte carácter plástico y expresivo, mientras que, por el contrario, otros edificios son casi una arquitectura del silencio fundida fuertemente con este territorio.

Luego de atravesar un monolito vertical que señala el ingreso, el recorrido interno del cementerio se inicia en los quioscos de flores,

Based on this philosophy, Córdova and Baliero created a cemetery whose proposal is defined not only by its adaptation to the particular geography of the terrain with its sinuous contour lines, but also by the integration of the physical and symbolic values of the territory as a project material. In turn, each of the buildings that make up this complex has its own formal identity. In some cases, they are presented and exhibited with a strong plastic and expressive character, while other buildings, on the contrary, are almost an architecture of silence strongly fused with this territory.

After crossing a vertical monolith that marks the entrance, the cemetery's internal route begins at the flower kiosks, a structure made



Fig. 6-8. Cementerio Parque de Mar del Plata. Planta, puesto de flores y llegada de cortejos fúnebres. Fuente: 1-2 Archivo Imágenes Digitales IAA FADU UBA. Foto 3: Eduardo Maestriperi

Fig. 6-8. Cemetery Park of Mar del Plata. Plan, flower stand and arrival of funeral processions. Source: 1 Archivo Baliero-Córdoba, Dirección de Archivos de Arquitectura y Diseño Argentino -DAR, FADU UBA. Photo 2-3: Carolina Quiroga



una estructura compuesta por dos cáscaras hiperbólicas en hormigón. A diferencia de otros ejemplos como los hospitales de Amancio Williams donde una columna soporta las cáscaras, esta tiene la particularidad de apoyarse sobre el suelo. A continuación, la playa de cortejos se aloja en otra estructura de hormigón en forma de alas de mariposa. Desde esta explanada, se accede al edificio del crematorio (transformado en capilla) y los servicios –administración, salas velatorias (desaffectadas), talleres– pensado como una arquitectura que funde con el terreno natural y con un sistema de patios interiores. Y también desde allí, se toma el sendero que dirige a los diferentes panteones. En primer lugar, el sector de bóvedas dispuesto en un espacio cavado. A continuación, el área de nichos cuyo diseño original fue cambiado de un lugar enterrado a una serie de edificios sobre el nivel del terreno. Frente a estos, se encuentran los enterratorios dispuestos en terrazas.

En 1963, el Cementerio Israelita se integró al conjunto del Cementerio Parque. Emplazado en el sector más elevado del predio, el templo se organiza en planta a partir de tres muros curvos exteriores que envuelven el espacio principal: dos dispuestos paralelos entre sí conteniendo los servicios y el tercero con su concavidad invertida respecto a éstos. Acentuando esta plasticidad, cada muro tiene una altura diferente: constante, asimétrica y elevada con una forma helicoidal. (Fig. 9-10) Carmen Córdova señaló sobre el cementerio israelita *“Esa si me hace acordar a Brasil”* (ACUÑA 2009, 6), dando cuenta de la influencia que tuvo la arquitectura moderna brasilera en el proyecto y su carrera. Con Baliero conocieron a Niemeyer cuando viajaron a Brasil a presentar la revista Nueva Visión en la Bienal de San Pablo. recorrieron Río de Janeiro y Bahía, donde fueron invitados por la universidad local.

up of two hyperbolic concrete shells. Unlike other examples such as the Amancio Williams hospitals, where a column supports the shells, this one has the particularity of resting on the ground. The cortege beach is then housed in another concrete structure in the form of butterfly wings. From this esplanade, you enter the crematorium building (transformed into a chapel) and the services – administration, wake rooms (now dismantled), workshops – designed as an architecture that blends in with the natural terrain and with a system of interior courtyards. And also from there, the path leads to the different pantheons. First of all, the vaults are located in a dug-out space. Next is the niche area, the original design of which was changed from a burial place to a series of buildings above ground level. Opposite these are the burial chambers.

In 1963, the Israelite Cemetery was integrated into the Park Cemetery complex. Located in the highest part of the site, the temple is organised in plan around three curved outer walls that envelop the main space: two arranged parallel to each other containing the services and the third with its concavity inverted with respect to the latter. To accentuate this plasticity, each wall has a different height: constant, asymmetrical and elevated with a helical shape. (Fig. 9-10) Carmen Córdova said of the Israeli cemetery *“That one reminds me of Brazil”* (ACUÑA 2009, 6), reflecting the influence of modern Brazilian architecture on the project and her career. With Baliero they met Niemeyer when they travelled to Brazil to present the magazine Nueva Visión at the São Paulo Biennial. They toured Rio de Janeiro and Bahia, where they were invited by the local university.

Después me di cuenta que nos había influenciado formalmente. La primera vez que estuve con Niemeyer me aferré a su arquitectura y su persona; nos encontramos dos veces con Oscar y quedé enloquecida con esos edificios y el movimiento que había en Brasil... (ACUÑA 2009, 5)

Casi como una composición pictórica que adquiere tridimensionalidad, la organización de todos estos objetos tan disímiles se logra a partir de un delicado equilibrio geométrico y espacial. Y, fundamentalmente, se produce en base a un argumento donde la modernidad no está expresada en la forma, sino en cómo esta es operada y manipulada: lo mínimo, lo esencial, lo indispensable. La búsqueda experimental de los diversos materiales de proyecto es otro de los temas centrales de esta obra. Por un lado, la materia concreta a través de indagar las capacidades tecnológicas y expresivas de los nuevos materiales, como el hormigón armado. Por otro lado, los aspectos intangibles son entendidos como un material de diseño: la luz, el vacío, el tiempo.

Paisaje y arquitectura trascienden en el cementerio la mera especulación de la forma o una búsqueda de la optimización funcional para transformarse en un verdadero hecho poético. Poesía concretada en la idea de un paisaje que no es de despedida sino, por el contrario, es un paisaje de encuentros, de futuros reencuentros.

Later I realised that he had influenced us formally. The first time I was with Niemeyer I clung to his architecture and his person; we met Oscar twice and I was crazy about those buildings and the movement in Brazil.... (ACUÑA 2009, 5)

Almost like a pictorial composition that acquires three-dimensionality, the organisation of all these dissimilar objects is achieved through a delicate geometric and spatial balance. And, fundamentally, it is produced on the basis of an argument where modernity is not expressed in the form, but in how it is operated and manipulated: the minimum, the essential, the indispensable. The experimental search for different project materials is another of the central themes of this work. On the one hand, concrete matter through the investigation of the technological and expressive capacities of new materials, such as reinforced concrete. On the other hand, intangible aspects are understood as a design material: light, emptiness, time.

Landscape and architecture transcend in the cemetery the mere speculation of form or a search for functional optimisation to become a true poetic fact. Poetry is embodied in the idea of a landscape that is not a landscape of farewells but, on the contrary, a landscape of encounters, of future encounters.



Fig. 9. Cementerio Israelita. Fuente: Fotos: Carolina Quiroga
Fig. 9. Jewish Cemetery. Source: Photos Carolina Quiroga.



Fig. 10. Cementerio Israelita. Fuente: Fotos: Carolina Quiroga
Fig. 10. Jewish Cemetery. Source: Photos Carolina Quiroga.

Paisaje y cultura

Landscape and culture

A comienzos de 1967, la familia Córdova Baliero con sus tres hijas arribaron a Madrid para construir el Colegio Mayor Argentino Nuestra Señora de Lujan en Madrid⁴, caso representativo de los diálogos modernos entre Argentina y Europa. El complejo es una residencia en el Campus de la Ciudad Universitaria para albergar estudiantes, investigadores, profesionales y artistas que quieran perfeccionar sus conocimientos en España y difundir la cultura argentina que habían ganado por concurso en 1964. Una vez allí, recorrieron el territorio español, la geografía, el clima, las arquitecturas vernáculas y vivenciaron las costumbres y tradiciones de la gente. Y entraron en contacto con el arquitecto español Javier Feduchi con quien realizaron la obra. A partir de esto, tomaron una decisión de diseño fundamental: cambiar la materialidad del edificio, dando cuenta de su visión de la arquitectura moderna como aquella capaz de adaptarse a las condiciones culturales propias de cada lugar.

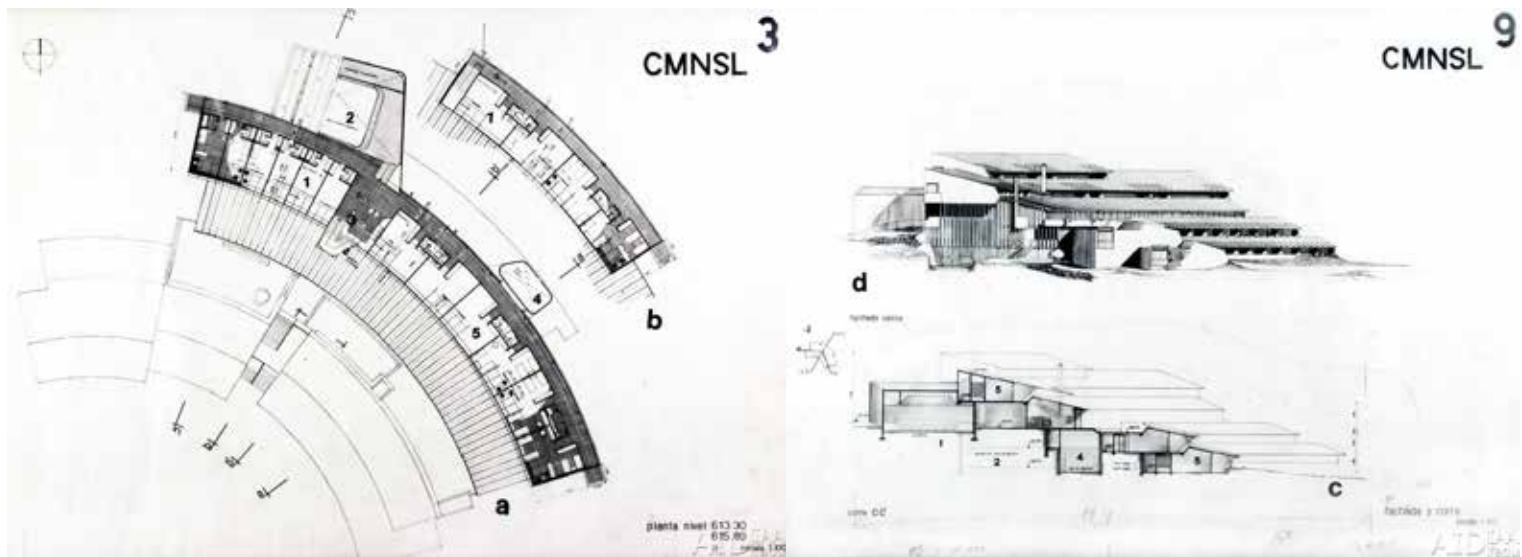
⁴ La creación del Colegio Mayor Argentino surgió en 1947 cuando el gobierno argentino, bajo la presidencia de Juan Domingo Perón, y el gobierno español firman el protocolo y la cesión del terreno. A partir de allí se suceden diversas gestiones atravesadas por las complejidades políticas de Argentina, hasta que finalmente en 1964 el Ministerio de Educación con patrocinio de la Sociedad Central de Arquitectos llama a concurso de anteproyectos.

⁴ The creation of the Colegio Mayor Argentino began in 1947 when the Argentine government, under the presidency of Juan Domingo Perón, and the Spanish government signed the protocol and the transfer of the land. From then on, various steps were taken in the complex political situation in Argentina, until finally, in 1964, the Ministry of Education, with the sponsorship of the Central Society of Architects, called for a competition for preliminary projects.

In early 1967, the Córdova Baliero family and their three daughters arrived in Madrid to build the Colegio Mayor Argentino Nuestra Señora de Lujan in Madrid⁴, a representative case of modern dialogues between Argentina and Europe. The complex is a residence on the campus of the Ciudad Universitaria to house students, researchers, professionals and artists who want to perfect their knowledge in Spain and disseminate the Argentinean culture that they had won by competition in 1964. Once there, they toured the Spanish territory, the geography, the climate, the vernacular architecture and experienced the customs and traditions of the people. And they came into contact with the Spanish architect Javier Feduchi with whom they carried out the work. From this, they made a fundamental design decision: to change the materiality of the building, reflecting their vision of modern architecture as architecture capable of adapting to the cultural conditions of each place.

El cambio fue por el clima, habíamos pensado el techo de aluminio de color y revocado. Cuando llegamos a Madrid no sabíamos el clima que había, estuvimos hechos unos tontos. Vimos que era un tortazo de clima de frío y de calor. Y entonces empezamos a observar los edificios árabes, y decíamos estos árabes tenían razón, cambiamos los materiales, pero no el proyecto. [...] De los planos a la realidad cambiaron los materiales, pero no cambió la idea general. (TABERA ROLDÁN y TÁRRAGO MINGO 2012, 692)

The change was due to the weather, we had thought about the coloured and plastered aluminium roof. When we arrived in Madrid we didn't know what the weather would be like, we were a bit stupid. We saw that the climate was a tortazo of hot and cold. And then we started to look at the Arab buildings, and we said these Arabs were right, we changed the materials, but not the project. [...] From the plans to reality, the materials changed, but the general idea did not change. (TABERA ROLDÁN y TÁRRAGO MINGO 2012, 692)



La propuesta del concurso consistió en un edificio con forma de un cuarto de círculo escalonándose para tomar la pendiente del terreno materializado en mampostería revocada con techos de chapa de aluminio color cobre, luego cambiado a un sistema constructivo de ladrillo a la vista y bóvedas catalanas de ladrillo. (Fig. 11-12) Según Córdova, “*En el proyecto de Madrid la idea global de las curvas fue suya; la de las terrazas fue mía; cada uno tenía sus ideas, las conjugábamos y trabajábamos juntos. Pero Bucho era de ir a las obras; yo trabajaba más en el estudio.*” (ACUÑA 2009, 9)

La estrategia del proyecto basada en las curvas y las terrazas tanto protege de las vías rápidas adyacentes al terreno como generan patio interior, de una gran calidad y calidez paisajística. El programa se organiza en estratos adaptados a la pendiente del terreno. Las plantas de los dos niveles inferiores alojan habitaciones y habitaciones con servicios, un tercer nivel contiene servicios, áreas sociales, comedor y auditorio, y la última planta más

The competition proposal consisted of a building in the shape of a quarter of a circle staggered to take the slope of the land, made of rendered masonry with copper-coloured aluminium sheet metal roofing, then changed to a construction system of exposed brick and Catalan brick vaults. (Fig. 11-12) According to Córdova, “*In the Madrid project, the overall idea of the curves was his; the idea of the terraces was mine; we each had our own ideas, we combined them and worked together. But Bucho went to the building sites; I worked more in the studio.*” (ACUÑA 2009, 9)

The project strategy based on curves and terraces both protects from the fast roads adjacent to the terrain and generates an interior courtyard of great quality and landscape warmth. The programme is organised in layers adapted to the slope of the terrain. The floors of the two lower levels house bedrooms and rooms with services, a third level contains services, social areas, dining room and auditorium, and the top floor more bedrooms. With a precise orientation,

Fig. 11-12. Colegio Mayor Argentino en Madrid, láminas de planta y cortes del concurso. Fuente: Archivo Imágenes Digitales IAA FADU UBA

Fig. 11-12. Colegio Mayor Argentino in Madrid, competition plans and sections. Source: IAA FADU UBA Digital Image Archive.

habitaciones. Con una precisa orientación, casi todos los ambientes expanden a terrazas logrando un estrecho diálogo entre el interior y el patio. La idea de diseño integral, esencia de la arquitectura moderna, alcanza y entrecruza todas las decisiones del proyecto. Los autores diseñaron todos los muebles y la mayoría de los artefactos de iluminación. Para esta obra se realizó el sillón Madrid, con estructura metálica que fue construido en Buenos Aires.

almost all the rooms open out onto terraces, creating a close dialogue between the interior and the courtyard. (Fig. 13-14)

The idea of integral design, the essence of modern architecture, permeates and intertwines all the project's decisions. The authors designed all the furniture and most of the lighting fixtures. For this project, the Madrid armchair with a metal structure was built in Buenos Aires.



Fig. 13. Colegio Mayor Argentino en Madrid, fachada hacia la calle y hacia el patio interior. Fuente: Archivo Imágenes Digitales IAA FADU UBA.

Fig. 13 Colegio Mayor Argentino in Madrid, façade facing the street and the inner courtyard. Source: Archivo Baliero-Córdoba, Dirección de Archivos de Arquitectura y Diseño Argentino -DAR, FADU UBA.



Fig. 14 Colegio Mayor Argentino en Madrid, fachada hacia la calle y hacia el patio interior. Fuente: Eduardo Maestripieri

Fig. 14. Colegio Mayor Argentino in Madrid, façade facing the street and the inner courtyard. Source: Eduardo Maestripieri.

Paisaje y ciudad

Landscape and city

El edificio de departamentos Paraná 1237, diseñado por Carmen Córdova junto a Horacio Baliero, Alberto Casares Ocampo y Ernesto Milsztein en 1971, es un ejemplo de las oportunidades proyectuales que encontró la arquitectura moderna en el momento de intervenir en el paisaje y el tejido urbano heredado en la Ciudad de Buenos Aires. Si bien se presentó como un movimiento de fuerte confrontación con el pasado, la modernidad asumió que el hecho de operar en la ciudad histórica requería un conocimiento de su organización territorial como punto de inicio. Buenos Aires tiene una trama ortogonal y regular utilizada por los españoles para organizar las ciudades coloniales en América. Sus manzanas cuadradas se componen de dos situaciones diferenciadas: los lotes hacia el frente de las cuatro calles y los lotes de esquina. Desde los orígenes de la ciudad, la vivienda colectiva en este particular tejido urbano fue tema clave de proyecto, y la modernidad no fue una excepción.

Previo al edificio Paraná, las primeras generaciones de profesionales modernos investigaron como dejar atrás los criterios de diseño académicos –composición, simetría, recinto– para avanzar hacia una arquitectura residencial despojada del vocabulario de los estilos. Asimismo, se indagó acerca del sentido social (Fermín Berterbide), la tipología (Antonio Ubaldo Vilar) y las condiciones ambientales (Wladimiro Acosta). Sobre las arquitectas, puede mencionarse el edificio en la calle Arcos 2952/56 (1939)⁵ de Ítala Fulvia Villa y Violeta Lorraine Pouchkine, expresivo de las ideas del Grupo Austral y el edificio de

The apartment building Paraná 1237, designed by Carmen Córdova together with Horacio Baliero, Alberto Casares Ocampo and Ernesto Milsztein in 1971, is an example of the design opportunities that modern architecture found when intervening in the inherited landscape and urban fabric of the City of Buenos Aires. Although it was presented as a movement of strong confrontation with the past, modernity assumed that operating in the historic city required knowledge of its territorial organisation as a starting point. Buenos Aires has an orthogonal and regular grid used by the Spanish to organise colonial cities in America. Its square blocks are made up of two distinct situations: the lots facing the four streets and the corner lots. From the origins of the city, collective housing in this particular urban fabric was a key design project theme, and modernity was no exception.

Prior to the Paraná building, the first generations of modern professionals investigated how to leave behind academic design criteria – composition, symmetry, enclosure – to move towards a residential architecture stripped of the vocabulary of styles. They also investigated the social sense (Fermín Berterbide), typology (Antonio Ubaldo Vilar) and environmental conditions (Wladimiro Acosta). The building at 2952/56 Arcos Street (1939)⁵ by Ítala Fulvia Villa and Violeta Lorraine Pouchkine, expressive of the ideas of the Austral Group, and the apartment building at 1765 Juncal Street⁶(1947) by Angelina Camicia, Néstor Jorge Espinosa, Juan Carlos José Lafosse.

Located in front of the Plaza Perú, the building

⁵ Ver MOISSET, Inés, y Carolina QUIROGA. *Nuestras Arquitectas. Buenos Aires 1. Buenos Aires: Un Día I Una Arquitecta*, Moisset Inés, 2020, p. 28-29.

⁵ Ver MOISSET, Inés, y Carolina QUIROGA. *Nuestras Arquitectas. Buenos Aires 1. Buenos Aires: Un Día I Una Arquitecta*, Moisset Inés, 2020, p. 28-29.

departamentos de la calle Juncal 1765 (1947)⁶ de Angelina Camicia, Néstor Jorge Espinosa, Juan Carlos José Lafosse.

Ubicado frente a la plaza Perú, el edificio se construyó en uno de los predios frentistas sobre la calle Paraná. El programa comprende un subsuelo para estacionamiento, una planta baja con hall de ingreso y una unidad de vivienda al contrafrente y doce niveles de unidades de vivienda. La planta tipo aloja un departamento de mayor superficie (estar, escritorio, cocina, 3 dormitorios, 2 habitaciones de servicio) hacia el frente, y otro de menor escala (estar, cocina, 2 dormitorios, 1 habitación de servicio) hacia el interior de la manzana. La relación con el paisaje urbano se planteó con toda una serie de decisiones de diseño que tienen un delicado

was constructed on one of the properties fronting on Paraná Street. The programme comprises a basement for parking, a ground floor with an entrance hall and a housing unit at the front and twelve levels of housing units. The standard floor plan houses a larger flat (living room, office, kitchen, 3 bedrooms, 2 service rooms) towards the front, and a smaller apartment (living room, kitchen, 2 bedrooms, 1 service room) towards the interior of the block.

The relationship with the urban landscape was approached with a series of design decisions that have a delicate balance between tradition and innovation, without limiting themselves to a disruptive or mimetic stance with the surroundings. The building's front line, height and layering continue the traditional criterion

⁶ Ver MOISSET, Inés, y Carolina QUIROGA. *Nuestras Arquitectas. Buenos Aires 1. Buenos Aires: Un Día I Una Arquitecta*, Moisset Inés, 2020, p. 36-37.

⁶ Ver MOISSET, Inés, y Carolina QUIROGA. *Nuestras Arquitectas. Buenos Aires 1. Buenos Aires: Un Día I Una Arquitecta*, Moisset Inés, 2020, p. 36-37.

Fig. 15-17. Edificio Paraná, situación original, estado actual y plantas. Fuente: 1. Revista Summa 70 (1972), 2. Foto Carolina Quiroga. 3. Archivo Imágenes Digitales IAA FADU UBA

Fig. 15-17. Paraná Building, original condition, current state and plans. Source: 1. Summa Magazine 70 (1972), 2. Photo Carolina Quiroga. 3. IAA FADU UBA Digital Image Archive.



equilibrio entre tradición e innovación, sin limitarse a una postura disruptiva o mimética con el entorno. La implantación sobre la línea de frente, la altura y la estratificación del edificio continúan el criterio tradicional de completamiento de la manzana definida como un plano continuo hacia la calle. A su vez, la fachada expresa su momento histórico. Está pensada como un plano quebrado materializado en ladrillo que alterna bandas horizontales llenas y vacías, operaciones atectónicas y dinámicas de una gran potencia expresiva.

El edificio buscó el máximo aprovechamiento de las posibilidades panorámicas del lugar. Sobre esta idea, el programa se organizó con el mayor número de locales al frente y “se singularizó la vinculación de cada uno de ellos con el paisaje, creando situaciones distintas en cada caso”. El estar se vincula al paisaje a través de un balcón terraza entrante-saliente, el escritorio se conecta directamente por un bow-window y el dormitorio se brinda a una terraza más íntima recedida del frente. Hacia el interior, el paisaje inédito de un gran patio con formas quebradas que celebra el vacío, el aire y la luz redefinió el tejido denso de la manzana de Buenos Aires:

El patio interior, tradicionalmente de formas regulares, enfrentando aberturas de departamentos diferentes, recibió un tratamiento formal pensado precisamente para romper esos enfrentamientos y crear con las lógicas limitaciones del caso, un paisaje arquitectónico interior. El patio termina en la planta baja, como jardín seco prolongando visualmente el hall de entrada en su zona más estrecha y vinculándolo con el espacio destinado a alojar la rampa de acceso al subsuelo del garaje. (CORDOVA, BALIERO, y otros, Edificio de departamentos, Paraná 1237 1973, 58)

of completing the block defined as a continuous plane towards the street. At the same time, the façade expresses its historical moment. It is conceived as a broken plane materialised in brick that alternates full and empty horizontal bands, aetctonic and dynamic operations of great expressive power. (Fig.15-17)

The building sought to make the most of the panoramic possibilities of the site. Based on this idea, the programme was organised with the largest number of rooms at the front and “the link between each of them and the landscape was singled out, creating different situations in each case”. The living room is linked to the landscape through an incoming-outgoing balcony terrace, the desk is directly connected by a bow-window and the bedroom opens onto a more intimate terrace set back from the front. Inwards, the unprecedented landscape of a large courtyard with broken forms celebrating emptiness, air and light redefined the dense fabric of the Buenos Aires city block:

The interior courtyard, traditionally of regular shapes, facing the openings of different flats, was given a formal treatment designed precisely to break up these confrontations and create, with the logical limitations of the case, an interior architectural landscape.

The courtyard ends on the ground floor as a dry garden, visually prolonging the entrance hall in its narrowest area and linking it with the space destined to house the access ramp to the underground garage. (CORDOVA, BALIERO, y otros 1973, 58)

The Paraná building is part of a series of works in which Carmen Córdova reflected on the relationship between city, architecture and

El edificio Paraná forma parte de una serie de obras donde Carmen Córdova reflexionó acerca de la relación entre ciudad, arquitectura y vivienda e investigó diversas estrategias para intervenir en las situaciones urbanas preexistentes. Como en Paraná 1237, una línea de experimentaciones proyectuales tuvo que ver en cómo operar expresivamente en los lotes frentistas a la calle. Algunos casos como en el Edificio Demaría 4470 (1965, con Baliero, Casares Ocampo, Milsztein) propuso un lenguaje blanco y sintético de claros vínculos con la obra de Richard Neutra. En cambio, en otras obras fue el ladrillo el recurso material y expresivo: el Edificio Sargento Cabral 826 (1969, con Baliero, Casares Ocampo, Milsztein,) y el Edificio Viamonte 486 (1971, con Baliero, Casares Ocampo). Otro campo de especial atención fue la resolución del espacio urbano de la esquina. En esta vertiente, se puede mencionar el Edificio Parera II⁷ (1953, con Baliero, Bullrich, Borthagaray, Cazzaniga, Goldemberg, Polledo, Casares) donde la esquina se diseña como un elemento articulador entre las fachadas ortogonales. O el Edificio Ayacucho 1950⁸ (1956, con Baliero, Bullrich, Borthagaray, Cazzaniga, Casares Goldemberg, Polledo, 1956), cuya solución esquinera se planteó con una fuerte idea de continuidad geométrica y material de ambos frentes.

housing and investigated various strategies for intervening in pre-existing urban situations. As in Paraná 1237, one line of project experimentation had to do with how to operate expressively in the plots facing the street. In some cases, such as Edificio Demaría 4470 (1965, with Baliero, Casares Ocampo, Milsztein), he proposed a white, synthetic language with clear links to the work of Richard Neutra. On the other hand, in other works brick was the material and expressive resource: The Sargento Cabral Building 826 (1969, with Baliero, Casares Ocampo, Milsztein) and the Viamonte Building 486 (1971, with Baliero, Casares Ocampo). Another field of special attention was the resolution of the urban space of the corner. In this regard, mention should be made of the Parera II Building⁷ (1953, with Baliero, Bullrich, Borthagaray, Cazzaniga, Goldemberg, Polledo, Casares) where the corner is designed as an articulating element between the orthogonal façades. Or the Ayacucho 1950 building⁸ (1956, with Baliero, Bullrich, Borthagaray, Cazzaniga, Casares Goldemberg, Polledo), whose corner solution was proposed with a strong idea of geometric and material continuity of both fronts.

⁷ Ver MOISSET, Inés, y Carolina QUIROGA. *Nuestras Arquitectas*. Buenos Aires 1. Buenos Aires: Un Día I Una Arquitecta, Moisset Inés, 2020, p. 40-41.

⁸ Ver MOISSET, Inés, y Carolina QUIROGA. *Nuestras Arquitectas*. Buenos Aires 1. Buenos Aires: Un Día I Una Arquitecta, Moisset Inés, 2020, p. 42-43.

⁷ Ver MOISSET, Inés, y Carolina QUIROGA. *Nuestras Arquitectas*. Buenos Aires 1. Buenos Aires: Un Día I Una Arquitecta, Moisset Inés, 2020, p. 40-41.

⁸ Ver MOISSET, Inés, y Carolina QUIROGA. *Nuestras Arquitectas*. Buenos Aires 1. Buenos Aires: Un Día I Una Arquitecta, Moisset Inés, 2020, p. 42-43.

Reflexiones finales

Final reflections

A través de sus obras y su labor docente, Carmen Córdova integró territorio, cultura y ciudad en una arquitectura moderna sensible al paisaje y comprometida con la dimensión social del proyecto. Su producción constituye hoy una referencia central para comprender la construcción del paisaje moderno argentino.

Lejos de brindar un panorama acabado, estas notas pretenden estimular a la comunidad en general y especialmente, a quienes estudian arquitectura, a conocer la vida y la obra de Carmen Córdova. Este texto está dedicado a quien Córdova definió como su mejor proyecto: sus tres hijas María, Carmen y Mercedes Baliero Córdova. Ellas aportaron imágenes inéditas y datos fundamentales para esta publicación.

Palabras precisas, alegría serena, convicciones profundas y una calidad humana y ética únicas, también son su testimonio inmaterial en el recuerdo de quienes hemos podido compartir algún momento con ella. Su sentido moderno fue vivir *“una época en que apasionadamente se trabajaba por utopías (políticas y estéticas), por sueños, por una esperanza. Creo que esta última palabra es la fundamental: Esperanza, con mayúscula, que hace que todas las mañanas te levantes y des uno, dos, tres pasos con ganas.”* (CÓRDOVA 2001, 54) Esta es la memoria viva de Carmen Córdova: la esperanza y los sueños de que la arquitectura puede ser la base para un mañana mejor.

Through both her built work and her academic activity, Carmen Córdova integrated territory, culture, and the city into a modern architecture deeply sensitive to landscape and committed to the social dimension of architectural design. Her work remains a fundamental reference for understanding the construction of the modern landscape in Argentina.

Far from providing a finished panorama, these notes are intended to stimulate the community in general, and especially those studying architecture, to get to know the life and work of Carmen Córdova. This text is dedicated to those whom Córdova defined as her best project: her three daughters María, Carmen and Mercedes Baliero Córdova. They contributed unpublished images and fundamental data for this publication.

Precise words, serene joy, deep convictions and a unique human and ethical quality are also her immaterial testimony in the memory of those of us who have been able to share a moment with her. Her modern sense was to live *“a time when people worked passionately for utopias (political and aesthetic), for dreams, for hope. I believe that this last word is the fundamental one: Hope, with a capital letter, which makes you get up every morning and take one, two, three steps with enthusiasm.”* (CÓRDOVA 2001, 54) This is the living memory of Carmen Córdova: the hope and dreams that architecture can be the basis for a better tomorrow.

Bibliografía

Bibliography

Acuña, V. (2009). Conversaciones con Carmen Córdova. *Revista de Arquitectura*, 234, 58–67.

Alburquerque, L., Iglesia, R., Vaisman, S., Quiroga, S. (2006). La historia de las distintas sedes de la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Buenos Aires. In *IV Jornadas de Investigación en Arte y Arquitectura en Argentina*. Buenos Aires.

Baliero, H. (1993). *La mirada desde el margen*. Buenos Aires: Secretaría de Extensión Universitaria FADU UBA.

Cátedra Baliero (2014). *Bucho Baliero*. Vol. 16 de Maestros de la Arquitectura Argentina. Buenos Aires: IAA-FADU-UBA / ARQ Clarín.

Córdova, C. (2001). La síntesis dialéctica. Pasaron muchas cosas en el verano de 1923. *Ramona*, 14, 53–54.

Córdova, C. (2001). *Memorias de la modernidad*.

Córdova, C., Baliero, H., Casares Ocampo, A., Katzenstein, E. (2014). Edificio Montañeses 1939. *Revista de Arquitectura*, 252, 104–105.

Córdova, C., Baliero, H., Casares Ocampo, A., Katzenstein, E. (1984). Montañeses 1951. *Trama*, 10, 34–36.

Córdova, C., Baliero, H., Casares Ocampo, A., Katzenstein, E. (1982). Tres sucursales del Banco de Galicia: Mataderos, Mar del Plata y Gerli. *Summa*, 173, 58–62.

Córdova, C., Baliero, H., Casares Ocampo, A., Milsztein, E. (1971). Casa Soko, Gualeguaychú 3449. *Summa*, 42, 44–45.

Córdova, C., Baliero, H., Casares Ocampo, A., Milsztein, E. (1973). Edificio de departamentos, Paraná 1237. *Summa*, 70, 58–59.

Córdova, C., Baliero, H. (1963). Cementerio en Mar del Plata. *Summa*, 2, 63–68.

Córdova, C., Baliero, H. (1968). Cementerio Israelita en Mar del Plata. *Summa*, 13, 41–43.

Córdova, C., Baliero, H. (1971). Cementerio Parque de Mar del Plata. *Summa*, 33–34, 57.

Córdova, C., Baliero, H. (1970). Pabellón universitario argentino en Madrid. Colegio Mayor “Nuestra Señora de Luján”. *Summa*, 31, 34–50.

De la Torre, N. (2015). Renovación de la envolvente del Colegio Mayor Argentino Nuestra Señora de Luján de Madrid. *Revista*, 81, 60–68.

Devalle, V. (2004). *Contextos 13: educación en democracia*. Buenos Aires: FADU-UBA.

FADU UBA (2006). *Baliero*. Buenos Aires: FADU-UBA.

- Maestripicri, E. (2017). Piedra líquida. *Astrágalo. Cultura de la Arquitectura y la Ciudad*, 22, 21–38.
- Mariotti, A. F. (2017). Una sinagoga moderna para la comunidad sefardí en Salta. *Cuadernos Universitarios. Publicaciones Académicas de la Universidad Católica de Salta*, 10, 37–48.
- Mele, J. (2011). Carmen Córdova... un adiós. *Summa+*, 114, 144.
- Moisset, I., Quiroga, C. (2020). *Nuestras arquitectas. Buenos Aires I*. Buenos Aires: Un día | una arquitecta.
- Muxí, Z. (2015). Carmen Córdova (1929–2011). *Un Día | Una Arquitecta*. <https://undiaunaarquitecta.wordpress.com/2015/06/21/carmen-cordova-1929-2011/>
- Pressler, M. (2011). Carmen Córdova, inventora de olas. *Plot*, 4, 208–212.
- Tabera Roldán, A., Tárrago Mingo, J. (2012). El concurso del Colegio Mayor Nuestra Señora de Luján de 1964. In *Congreso Internacional de Expresión Gráfica Arquitectónica*. Oporto: University of Valladolid, 689–694.
- Córdova, C. (2020). Carmen Córdova y las memorias de la modernidad. Conferencia del ciclo *ROUNDTRIP: From the Seine to the Río de la Plata and viceversa*. <https://www.youtube.com/watch?v=XJ36OIVp1QA>
- Mediateca FADU UBA (s.f.). Asunción del decanato Carmen Córdova. <https://vimeo.com/30890071>
- Canal Encuentro (s.f.). *Maestras del Espacio: episodio Carmen Córdova*. <https://www.youtube.com/watch?v=FJJ3m4rinII>

11

Puentes pedagógicos transcontinentales. La lectura italiana de Wright, en Argentina: Bruno Zevi y Enrico Tedeschi.¹

Transcontinental Pedagogical Bridges. The Italian Reading of Wright in Argentina: Bruno Zevi and Enrico Tedeschi¹

Guillem CARABÍ-BESCÓS

¹ Texto basado en la conferencia impartida por el autor en el ciclo “ROUNDTRIP II: From the Alps to the Andes and Vice Versa. Le Corbusier and the Members of the Latin American Modern Movement”, el 17 de septiembre de 2021.

¹ Text based on a lecture delivered by the author as part of the series “ROUNDTRIP II: From the Alps to the Andes and Vice Versa: Le Corbusier and the Members of the Latin American Modern Movement,” on 17 September 2021.

Una carta

A Letter

Con ochenta y cinco años de edad² y una dilatada trayectoria profesional en cantidad y calidad a sus espaldas Frank Lloyd Wright redacta, en 1952, una carta a Bruno Zevi. La misiva, enviada durante los preparativos de lo que debía ser el gran monográfico de su obra —un año después de la muestra en Florencia *Sixty Years of Living Architecture*³, comisariada por Carlo Ragghianti y con Zevi como secretario del comité de la exposición (Canali, 2010)—, adjunta el artículo “Organic architecture looks at modern architecture”⁴ (1952). El texto, mecanografiado sobre papel blanco y a doble espacio insiste, una vez más y para evitar equívocos, en la génesis, el concepto y la relación de la arquitectura orgánica con la arquitectura moderna. Una génesis inaugurada tras la publicación del *Wasmuth Portfolio*⁵, de Wright, en 1910, y reiterada desde el libro de Zevi en 1945, *Verso un'architettura organica*, como modelo para la reconstrucción italiana después de la segunda guerra mundial. Pero la preocupación de Wright irá más allá: escrito a mano y encabezando el artículo el arquitecto norteamericano expone a Zevi, a modo de íntima confesión y después de tantos años de defender el organicismo, su fatiga frente a las imprecisiones en la interpretación de su modelo arquitectónico (Fig. 1):

Querido Bruno,

Esto va “al Record” [*Architectural Record*] porque estoy cansado de tanta ambigüedad —de ida y vuelta. El Record publicó dicen el primer escrito en marzo de 1908. Es interesante leer esos artículos. Queremos que vengas este

At the age of eighty-five years², with a long and distinguished professional career behind him, Frank Lloyd Wright wrote, in 1952, a letter to Bruno Zevi. The missive, sent during the preparations for what was to become the major monograph of his work—a year after the Florence exhibition *Sixty Years of Living Architecture*³, curated by Carlo Ragghianti with Zevi serving as secretary of the exhibition committee (Canali, 2010)—enclosed the article “Organic Architecture Looks at Modern Architecture”⁴ (1952). The text, typewritten on white paper and double-spaced, reiterates—once again and to avoid misunderstandings—the genesis, conceptual framework, and relationship of organic architecture to modern architecture. This genesis, inaugurated with the publication of the *Wasmuth Portfolio*⁵ in 1910 and reiterated in Zevi’s 1945 book *Verso un'architettura organica*, was proposed as a model for post-World War II reconstruction in Italy. Wright’s concern, however, went beyond this historical framing: handwritten at the head of the article, the American architect confides to Zevi—after decades of defending organicism—his fatigue with the inaccuracies in the interpretation of his architectural model (Fig. 1):

Dear Bruno.

This goes to ‘the Record’ —because I am tired of so much ambiguity to and fro—. The Record published say first writing March 1908. Interesting to read these articles. We want you to come over this summer to work on the big book.

² Compartimos las tesis de Thomas S. Hines respecto a la fecha de nacimiento de Wright, en 1867.

³ Para una documentación exhaustiva sobre la exposición, véase Canali, F. “La promozione della modernità: la stagione delle grandi mostre internazionali di architettura a Firenze. 1951: ‘Frank Lloyd Wright: sixty years of living architecture’”, en *Bollettino della Società di Studi Fiorentini*. Vol. 2009-2010, n. 18-19.

⁴ “Organic architecture looks at modern architecture” se publica en el número 5 de mayo de 1952, en la revista *Architectural Record*, junto a los principios de la arquitectura orgánica de Wright que ya habían sido publicados en el número 3 de marzo de 1908, con el título “In the cause of Architecture”.

⁵ Originalmente titulado *Ausgeführte Bauten und Entwürfe von Frank Lloyd Wright*.

² We concur with the conclusions of Thomas S. Hines regarding Frank Lloyd Wright’s year of birth, which we accept as 1867.

³ For comprehensive documentation on the exhibition, see Francesco Canali, “La promozione della modernità: la stagione delle grandi mostre internazionali di architettura a Firenze. 1951: ‘Frank Lloyd Wright: sixty years of living architecture’”, *Bollettino della Società di Studi Fiorentini*, vol. 2009-2010, nos. 18-19.

⁴ “Organic architecture looks at modern architecture” was published in issue no. 5 (May 1952) of *Architectural Record*, together with Wright’s principles of organic architecture, which had previously appeared in issue no. 3 (March 1908) under the title “In the Cause of Architecture.”

⁵ Originally titled *Ausgeführte Bauten und Entwürfe von Frank Lloyd Wright*.

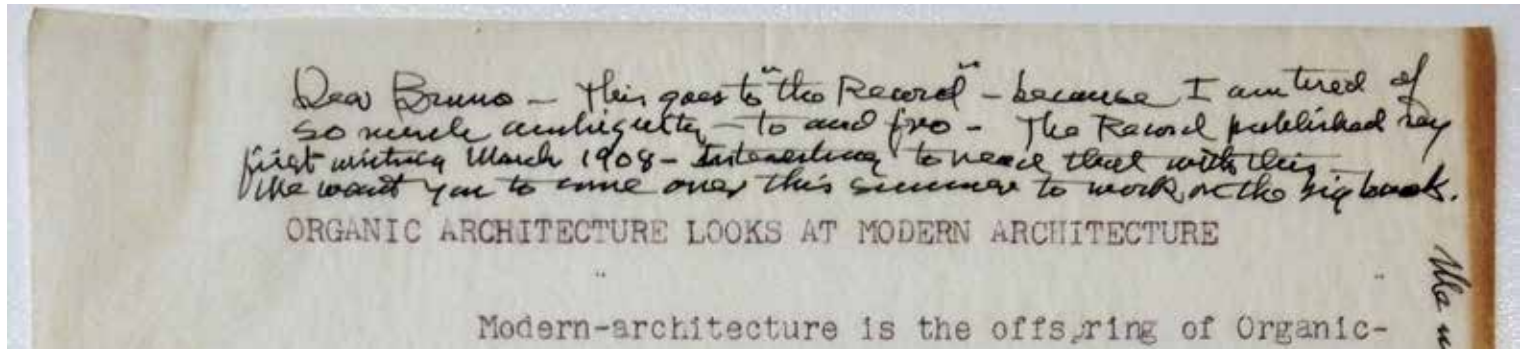


Fig. 1. Fragmento carta de Frank Lloyd Wright a Bruno Zevi, 1952. Fuente: Fondazione Bruno Zevi.

Fig. 1. Excerpt from a letter from Frank Lloyd Wright to Bruno Zevi, 1952. Source: Fondazione Bruno Zevi.

verano para trabajar en el gran libro.

Tenemos que organizar la experiencia para Tullia y tú cuando podáis venir a Taliesin.
FLLW.⁶

We must arrange the experience for you and Tullia when can you two come to Taliesin.

FLLW.⁶

⁶“Dear Bruno. This goes to ‘the Record’ because I am tired of so much ambiguity—to and fro. The Record published say first writing march 1908. Interesting to read these articles. We want you to come over this summer to work on the big book. We must arrange the experience for you and Tullia when can you two come to Taliesin. FLLW.” (Fondazione Bruno Zevi, 1952).

⁶“Dear Bruno. This goes to ‘the Record’ because I am tired of so much ambiguity—to and fro. The Record published say first writing march 1908. Interesting to read these articles. We want you to come over this summer to work on the big book. We must arrange the experience for you and Tullia when can you two come to Taliesin. FLLW.” (Fondazione Bruno Zevi, 1952).

El artículo se inicia bajo unos términos cuyas palabras tratan de zanjar cualquier duda sobre la cronología del concepto *orgánico*: “La arquitectura moderna descende de la arquitectura orgánica: una descendencia, extirpada y comercializada, en peligro de convertirse en estilo” (Fondazione Bruno Zevi, 1952). Una aseveración en la que la arquitectura orgánica no puede ser leída como alternativa o derivación estilística de la arquitectura moderna cuya comercialización, en plena década de los cincuenta y pasados veinte años desde su entrada en crisis, es ya difícilmente recuperable. La arquitectura orgánica es matriz y origen de la arquitectura moderna. Pero el texto que Wright envía a Zevi contiene más pistas: algunas de las palabras y de las frases dactilografiadas se subrayan manualmente, señalando especialmente su contenido.

Reproducimos algunas, sustituyendo el subrayado original por la cursiva. “El espacio interior para ser habitado se convirtió en la

The article opens with terms carefully chosen to leave no doubt about the chronology of the *organic* concept: “Modern architecture descends from organic architecture: a descent, uprooted and commercialized, at risk of becoming a style” (Fondazione Bruno Zevi, 1952). In this assertion, organic architecture cannot be read as an alternative or derivative stylistic branch of modern architecture, whose commercialization—already twenty years after its crisis onset in the 1930s, was scarcely recoverable. Organic architecture is the matrix and origin of modern architecture. Yet Wright’s text sent to Zevi contains further clues: some of the typewritten words and phrases are manually underlined, highlighting their significance.

Selected passages, here represented in *italics* instead of the original underlining—illustrate this emphasis: “The interior space to be lived in become the reality of the whole performance. Building, as a box, was gone”⁷ (Fondazione Bruno Zevi, 1952: 4). For Wright, a reality

realidad de todo proyecto. El edificio, como caja, había desaparecido”⁷. Para Wright existe una realidad por encima de la técnica, los materiales, las estructuras o la configuración formal. Y esa realidad es el espacio interior. Un nuevo sentido del espacio a escala humana que cubrió todas las otras cuestiones y las amplió a una nueva dimensión. Wright también se refiere al alejamiento que, desde Norteamérica, existe de las influencias europeas entre 1893 y 1900: “*Pero esta amplia negativa fue sólo la base sobre la que se afirmaron estos nuevos principios de vida y de construcción económica*”⁸. Desde el Oeste y Medio Oeste americano se empieza a imponer la flexibilidad de la prefabricación; una prefabricación posible gracias a la “producción en masa de vigas de madera de gran dimensión y a los clavos fabricados a máquina, y a su inmediata distribución por ferrocarril” (Kostof, 1988: 1136). Una producción que podía adaptarse con mayor facilidad a los grandes graneros de las zonas rurales y que también reformulaba el cottage como residencia de verano de la clase media. Una arquitectura orgánica —articulada a partir de las *casas de la pradera*, de Wright— que se dará a conocer en Alemania, desde 1910, gracias a la insistencia del profesor de estética Kuno Francke⁹, y que no se alinea con la radical desaparición del ornamento hasta dejar la caja desnuda —una caja alta que, dice el maestro norteamericano, se contraponía a otra caja baja, o unas cajas altas que contrastaban con otras cajas cuadradas, siempre pintadas de blanco— en clara alusión a la arquitectura de Gropius y Le Corbusier. Una esterilizante acción, muy fácil de comercializar y de enseñar, que estaba dedicada a la máquina tal y como el tópico de la era de la máquina necesitaba, pero no con “*la maquinaria dedicada a ella* como en la arquitectura orgánica”.¹⁰

Su principio fundamental lo define así: “La

exists above technique, materials, structures, or formal configuration. That reality is interior space, a new sense of human-scaled space that encompasses and expands all other architectural concerns. Wright also notes the divergence from European influences in North America between 1893 and 1900: “*But this sweeping negation was only the platform upon which to affirm these new principles of life and economic building-construction*” (Fondazione Bruno Zevi, 1952: 5).⁸ From the American West and Midwest, the flexibility of prefabrication began to assert itself, made possible by “the mass production of large timber beams and machine-made nails, and their immediate distribution by rail” (Kostof, 1988: 1136). This production could easily adapt to large rural barns and also reformulated the cottage as a middle-class summer residence. Organic architecture —articulated from Wright’s *prairie houses* — was introduced to Germany from 1910, thanks to the insistence of aesthetic professor Kuno Francke⁹. It did not align with the radical elimination of ornament toward the “bare box”—a high box contrasted with a low box, or tall boxes set against square ones, always painted white—in clear reference to the architecture of Gropius and Le Corbusier. “This sterilizing performance was duly dedicated to machinery, as any cliché should be, not *machinery dedicated to it as in organic architecture*.”¹⁰ (Fondazione Bruno Zevi, 1952: 8).

Wright defined the fundamental principle as follows: “Organic-architecture, based upon fundamental human and structural principles, insisted upon *integral method and always significant from true to structure throughout. Or none*.” (Fondazione Bruno Zevi, 1952: 12).¹¹ He emphasized the difficulty of practicing an architecture whose form reveals itself as a deep layer, dependent on a demanding client and far removed from popular ease. What is the

⁷ “The interior space to be lived in become *the reality of the whole performance*. Building, as a box, was gone”. (Fondazione Bruno Zevi, 1952: 4).

⁸ “*But this sweeping negation was only the platform upon which to affirm these new principles of life and economic building-construction*. (Fondazione Bruno Zevi, 1952: 5).

⁹ El primer contacto con el profesor Francke lo tendrá Wright en Oak Park, cuando un amigo común alemán los presenta, aprovechando que el profesor había sido invitado a la universidad de Harvard por el presidente Roosevelt. El profesor alemán, muy interesado en la arquitectura de las casas de la pradera de Wright, le hizo una primera invitación para ir a Europa a explicarla, pero Wright declinará la invitación durante unos años hasta 1910, cuando expondrá su famoso portfolio Wasmuth. (Wright, 1998: 200).

¹⁰ “This sterilizing performance was duly dedicated to machinery, as any cliché should be, not *machinery dedicated to it as in organic architecture*”. (Fondazione Bruno Zevi, 1952: 8).

¹¹ “The interior space to be lived in become the reality of the whole performance. Building, as a box, was gone”. (Fondazione Bruno Zevi, 1952: 4).

⁸ “*But this sweeping negation was only the platform upon which to affirm these new principles of life and economic building-construction*. (Fondazione Bruno Zevi, 1952: 5).

⁹ Wright’s first contact with Professor Francke took place in Oak Park, when a mutual German friend introduced them, taking advantage of the professor’s visit to Harvard University at the invitation of President Roosevelt. The German professor, deeply interested in the architecture of Wright’s Prairie houses, initially invited him to travel to Europe to present his work, but Wright declined for several years until 1910, when he exhibited his famous Wasmuth portfolio. (Wright, 1998: 200).

¹⁰ “This sterilizing performance was duly dedicated to machinery, as any cliché should be, not *machinery dedicated to it as in organic architecture*”. (Fondazione Bruno Zevi, 1952: 8).

arquitectura orgánica, basada en principios humanos y estructurales fundamentales, insiste en un *método integral y en una forma siempre relevante y fiel a la estructura. O ninguna.*”¹¹ Wright hace referencia a la dificultad por practicar una arquitectura cuya forma se revela como un estrato profundo, necesitada a su vez de un cliente exigente y muy lejos de las facilidades populares. ¿Cuál es el substrato subyacente de la arquitectura orgánica? No su facilidad de transmisión, no su rápida difusión para acomodar necesidades políticas. La realidad para Wright es la naturaleza, como la vegetación o los parásitos: “Un organismo cultural —como cualquier otro organismo verdadero— debe *crecer*. El crecimiento *es* lento”¹². Una lentitud contrapuesta frontalmente a los vaivenes de la moda hacia cuyo fondo, afirmaba Wright, se estaba precipitando la llamada arquitectura moderna. Las palabras de Wright fueron proféticas. Faltaban solo cuatro años para que el protagonismo del Team X en Dubrovnik acelerase la disolución, en 1959 en la ciudad de Otterlo, de los famosos Congresos Internacionales de Arquitectura Moderna.

Los subrayados -nuestras cursivas- de Wright, mostrados solo algunos a modo de ejemplo, no son sistemáticos. No obedecen a un patrón lingüístico específico que identifique verbos, sustantivos o adjetivos. Sus subrayados funcionan siempre como excepciones: frases principales en ocasiones, subordinadas en otras, palabras aisladas que tanto pueden corresponder a un verbo como a un nombre. Una observación no menor en tanto que el énfasis de su discurso escrito funcionará de la misma manera que se define su arquitectura, esto es, orgánicamente. Y los términos empleados son términos que definen la arquitectura de Wright: espacio interior, método integral, crecimiento.

underlying substrate of organic architecture? Not transmissibility, not rapid diffusion for political convenience. For Wright, reality is nature—vegetation or parasites: “A cultural organism —like any other true organism— must grow. Growth *is* slow” (Fondazione Bruno Zevi, 1952: 15).¹² This slowness stood in direct contrast to the swings of fashion toward which, Wright claimed, so-called modern architecture was careening. His words were prophetic: only four years remained before the prominence of Team X in Dubrovnik would accelerate the dissolution, in 1959 in the city of Otterlo, of the famous International Congresses of Modern Architecture.

The underlining, represented here in italics, are not systematic. They do not follow a linguistic pattern identifying verbs, nouns, or adjectives. Instead, they function as exceptions: sometimes main clauses, sometimes subordinate clauses, sometimes isolated words, whether verbs or nouns. This is significant: the emphasis in Wright’s written discourse operates in the same organic manner that defines his architecture. The terms he highlights: interior space, integral method, growth are precisely those that define his architectural thought.

The letter sent to Zevi was written in 1952. Since 1945, the Italian professor had been corresponding with Wright to share his progress in research on organic architecture and to seek support for publishing his work on the topic. In 1945, Zevi also founded, together with Eugenio Gentile, Luigi Piccinato, Enrico Tedeschi, Cino Calcaprina, and Silvio Radiconcini, the journal *Metron*, a platform for the group’s studies on organic architecture. On July 15, at the Palazzo del Drago, the *Associazione per l’Architettura Organica* (APAO) was inaugurated¹³, and Zevi

¹¹ “Organic-architecture based upon fundamental human and structural principles insisted upon integral method and always significant form true to structure throughout. Or none.” (Fondazione Bruno Zevi, 1952: 12).

¹² “A cultural organism —like any other true organism— must grow. Growth is slow.” (Fondazione Bruno Zevi, 1952: 15).

¹¹ “Organic-architecture based upon fundamental human and structural principles insisted upon integral method and always significant form true to structure throughout. Or none.” (Fondazione Bruno Zevi, 1952: 12).

¹² “A cultural organism —like any other true organism— must grow. Growth is slow.” (Fondazione Bruno Zevi, 1952: 15).

La carta enviada a Zevi es redactada en 1952. Sabemos que, desde 1945, el profesor italiano se cartaba con Wright, tanto para mostrarle sus progresos con la investigación sobre la arquitectura orgánica como con el objeto de conseguir ayuda para publicar sus trabajos acerca del tema. También en 1945 Zevi funda, junto a Eugenio Gentile, Luigi Piccinato, Enrico Tedeschi, Cino Calcaprina y Silvio Radiconcini, la revista *Metron*, altavoz y difusor de los estudios que el grupo realiza sobre la arquitectura orgánica. Y el 15 de julio se inaugura, en el Palazzo del Drago, l'*Associazione per l'Architettura Organica* (APAO), organización¹³ que el profesor italiano dirigirá durante un bienio la *Scuola di Architettura Organica* (Zevi, 1977).

Llegados a este punto, la pregunta es obligada: ¿qué será recogido de todo ello y cómo lo estructurará en su discurso, Bruno Zevi, con motivo de su visita transoceánica para recibir el honoris causa e impartir un curso de verano sobre historia de la arquitectura en la facultad de Arquitectura y Urbanística de Buenos Aires?

directed the *Scuola di Architettura Organica* for two years (Zevi, 1977).

At this point, the question inevitably arises: what will Bruno Zevi take from all this, and how will he structure it within his discourse during his transoceanic visit to receive an honorary doctorate and deliver a summer course on the history of architecture at the Faculty of Architecture and Urbanism in Buenos Aires?

¹³ La organización entrará en crisis antes de los años cincuenta, y sus distintos órganos serán incapaces de pasar de la teoría a la práctica, más allá de tratar de establecer un *manierismo orgánico*, que siempre acabará por traducirse en una copia superficial de la arquitectura de Wright (Dulio, 2008, pp. 58-59).

¹³ La organización entrará en crisis antes de los años cincuenta, y sus distintos órganos serán incapaces de pasar de la teoría a la práctica, más allá de tratar de establecer un *manierismo orgánico*, que siempre acabará por traducirse en una copia superficial de la arquitectura de Wright (Dulio, 2008, pp. 58-59).

Zevi en Buenos Aires

Zevi in Buenos Aires

¹⁴ La segunda visita la realiza en 1980, cuyo estudio trasciende el presente texto y deberá abordarse desde otras páginas. La segunda visita es motivada por el segundo encuentro internacional de críticos de la arquitectura, organizado por el *Comité Internacional de Críticos de Arquitectura* (CICA) y que tuvo como comité directivo a Pierre Vagó -Francia-, Louise Merelles -México-, Bruno Zevi -Italia-, Dennis Sharp -Inglaterra-, y Jorge Glusberg -Argentina-. Los encuentros estuvieron patrocinados por la *Unión Internacional de Arquitectos*, la *Sociedad Central de Arquitectos de Buenos Aires*, la *Federación Argentina de Sociedades de Arquitectos*, el *Centro de Arquitectos de Rosario*, la *Sociedad de Arquitectos de Córdoba*, y la *Sección Argentina de la Asociación Internacional de Críticos de Arquitectura*.

¹⁵ Impresa originalmente, junto con la conferencia de clausura, en Bruno Zevi. (1952), 2 conferencias. Ministerio de Educación Universidad de Buenos Aires, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, la conferencia “La historia como instrumento de síntesis de la enseñanza de la Arquitectura” se ha reeditado en el primer número del boletín *Ah de la Asociación de historiadores de la Arquitectura y el Urbanismo*, dirigida por Julio Garnica (Zevi, 2019).

¹⁶ Zevi, en realidad, no asistió a las clases de máster de Gropius, un curso complejo y muy articulado al que Zevi, por cuestiones derivadas de convalidación del grado italiano en arquitectura, no pudo cumplir. Solo en 1970, y por motivos honoríficos, Harvard le conmutará el grado que cursó, en máster (Dulio, 2008, p.17).

¹⁴ The second visit took place in 1980, and its analysis lies beyond the scope of the present text and should be addressed elsewhere. This visit was prompted by the Second International Meeting of Architecture Critics, organized by the International Committee of Architectural Critics. Its executive committee included Pierre Vago (France), Louise Merelles (Mexico), Bruno Zevi (Italy), Dennis Sharp (United

Bruno Zevi viaja en dos ocasiones a la capital argentina. La primera¹⁴ y de la que nos ocupamos en este texto, con motivo de su nombramiento *honoris causa* y la invitación para impartir un curso de historia de la arquitectura, en la Facultad de Arquitectura y Urbanística de Buenos Aires. A tal efecto, impartirá la lección inaugural, “La historia como instrumento de síntesis de la enseñanza de la Arquitectura” (Zevi, 1952), el 3 de agosto de 1951 (Fig. 2).¹⁵ Esta primera estancia en la ciudad porteña le ocupa todo el mes de agosto; tiempo suficiente para desarrollar, durante el curso objeto de su visita, sus principales inquietudes docentes. El arquitecto, historiador y crítico de arquitectura es presentado en Buenos Aires como el joven profesor, organizador del movimiento de la arquitectura orgánica en Italia, que estudió con Gropius¹⁶ en Estados Unidos. Contaba entonces con treinta y tres años, desde 1948 ya impartía docencia en el *Istituto Universitario di Architettura di Venezia* y en la *Facoltà di Lettere e Filosofia* en Roma, y había publicado ya buena parte de su *corpus* teórico (Zevi, 1977: 148). En Argentina se traduce al castellano, durante ese mismo año y a través de la editorial Poscición (Zevi, 1951), *Saper vedere l'Architettura*. Pero el libro fundacional del pensamiento de Zevi, *Verso un'architettura organica: saggio sullo sviluppo del pensiero architettonico degli ultimi cinquant'anni* (1945), únicamente será traducido al inglés. En realidad, su contenido se verá ampliado en *Storia dell'architettura moderna* cuya versión, en castellano, llegará a Latinoamérica a través de Emecé, pocos años más tarde (Zevi, 1954).

Bruno Zevi made two visits to the Argentine capital. The first visit¹⁴ –central to this discussion– was prompted by his honorary degree and invitation to teach a course in architectural history at the Faculty of Architecture and Urbanism of Buenos Aires. On this occasion, he delivered the inaugural lecture, “History as an Instrument of Synthesis in Architectural Education” (Zevi, 1952), on August 3, 1951 (Fig. 2).¹⁵ Zevi’s first stay in Buenos Aires lasted the entire month of August, providing sufficient time to develop, within the course, his principal pedagogical concerns. The architect, historian, and critic was introduced to the city as a young professor and organizer of the organic architecture movement in Italy, who had studied under Walter Gropius¹⁶ in the United States. At thirty-three years old, having taught since 1948 at the *Istituto Universitario di Architettura di Venezia* and the *Facoltà di Lettere e Filosofia* in Rome, he had already published a substantial portion of his theoretical *corpus* (Zevi, 1977: 148). In Argentina, his book *Saper vedere l'Architettura* was translated into Spanish the same year via Poscición (Zevi, 1951). However, the foundational text of Zevi’s thought, *Verso un'architettura organica: saggio sullo sviluppo del pensiero architettonico degli ultimi cinquant'anni* (1945), was only translated into English, while its expanded content appeared in *Storia dell'architettura moderna*, whose Spanish edition reached Latin America a few years later (Zevi, 1954).

Let us return to the course delivered in Buenos Aires. The Buenos Aires course opened with the lecture “History as an Instrument of Synthesis

Volvamos al curso impartido en Buenos Aires. La conferencia inaugural, “La historia como instrumento de síntesis de la enseñanza de la Arquitectura”, articula desde el comienzo tres cuestiones que asientan sus argumentos. En primer lugar, su deuda paterna con el profesor Lionello Venturi, director de la Escuela de Perfeccionamiento de Historia del Arte de la Universidad de Roma, y muy especialmente con Benedetto Croce y su identificación entre espíritu —filosofía— e historia. En segundo lugar, el autorreconocimiento a su aportación a los estudios históricos de arquitectura, en un momento de expansión económica e industrial de Argentina. Y por último, su crítica al contiguo modelo continental, Estados Unidos, cuyo pragmatismo les ha hecho olvidar su pasado. Estas tres premisas —soporte intelectual, confirmación curricular personal y crítica al modelo estadounidense— le permiten enhebrar un discurso en contra de lo que él denominará las cuatro herencias del siglo XIX: la erudición arqueológica, la resurrección estilística, la moderna crítica de arte, y la arquitectura moderna. Una herencia que no funciona como un sistema, dice Zevi, sino como compartimentos estancos incapaces de autorrelacionarse. Una herencia que Zevi compara con dos extremos generacionales: la vieja arqueología, y la joven historia de la arquitectura pero que, lejos de aprender una de la otra, esta última deja de crecer para ensimismarse en la defensa de la arquitectura moderna. Una arquitectura que “quería aparecer como inventora de un nuevo estilo desestimando toda la aportación del Arts and Crafts, del Art Nouveau o del Modernismo y del movimiento protorracionalista.”¹⁷

Solo agrupando arte, técnica y plástica de manera que la teoría de la arquitectura devenga historia de la arquitectura —siguiendo los postulados de Croce—, el curso habrá obtenido su objetivo principal. Y acaba la conferencia, Zevi, con

in Architectural Education”, which articulated three key themes from the outset. First, his intellectual debt to Lionello Venturi, director of the School for Advanced Studies in Art History at the University of Rome, and particularly to Benedetto Croce, linking philosophy and history. Second, self-recognition of his contribution to historical studies in architecture, at a time of Argentina’s economic and industrial expansion. Third, his critique of the contiguous model of the United States, whose pragmatism had led it to forget its past. These three premises —intellectual foundation, personal curricular confirmation, and critique of the U.S. model— enabled Zevi to construct a discourse against what he termed the four inheritances of the 19th century: archaeological erudition, stylistic revival, modern art criticism, and modern architecture. Zevi argued that this inheritance did not function as a coherent system but as isolated compartments incapable of interrelation. He contrasted the generational extremes: the old archaeology and the nascent history of architecture, which, rather than learning from the former, ceased to grow, focusing instead on defending modern architecture. This architecture “sought to appear as the inventor of a new style while disregarding the contributions of Arts and Crafts, Art Nouveau, Modernism, and the proto-rationalist movement.”¹⁷

Only by combining art, technique, and aesthetics in a way that architectural theory became the history of architecture—following Croce’s principles—could the course achieve its main objective. Zevi concluded the lecture with an image: the undulating bench of Park Güell, by Antoni Gaudí, symbolizing continuity between past and present and the exchange between ancient and modern architecture. More importantly, it manifested the necessary reconsideration of authors traditionally excluded from architectural history. The image itself,



Fig. 2. Portada de la publicación *2 conferencias*. 1952. Ministerio de Educación, Universidad de Buenos Aires. Fuente: *Fondazione Bruno Zevi*.

Fig. 2. Cover of *2 conferencias*. 1952. Ministerio de Educación, Universidad de Buenos Aires. Source: *Fondazione Bruno Zevi*.

¹⁷ La crítica a la ausencia de los programas de historia en la Bauhaus no se hace esperar. Y para Zevi, será precisamente esa la gran tragedia que provocará la caída, en el manierismo, de las actividades artísticas de la mítica escuela (Zevi, 1952).

Kingdom), and Jorge Glusberg (Argentina). The meetings were sponsored by the Unión Internacional de Arquitectos, the Sociedad Central de Arquitectos de Buenos Aires, the Federación Argentina de Sociedades de Arquitectos, the Centro de Arquitectos de Rosario, the Sociedad de Arquitectos de Córdoba, and the Asociación Internacional de Críticos de Arquitectura.

una imagen: el banco ondulado del Park Güell, de Gaudí, como símbolo de la continuidad entre pasado y presente, de intercambio entre arquitectura antigua y moderna. Pero sobretodo, como manifiesto de un autor cuya exclusión de la historia denuncia precisamente la necesaria revisión de la misma. La imagen, olvidando momentáneamente su arquitectura, no ofrece dudas: una directriz geométrica que se aleja de la severidad funcional de la recta, un collage de colores y texturas, y una riqueza rítmica que se impone a la estricta función del motivo fotografiado.¹⁸

Cuatro semanas de curso impartidas entre el viernes 3 de agosto y el miércoles 29 del mismo mes (Ministerio de Educación Universidad de Buenos Aires, 1951), que darán lugar a ocho clases—incluyendo la lección inaugural—, en las que sus reiterativos títulos harán énfasis en el evidente interés de Zevi por contemporaneizar la historia de la arquitectura: “tradición” y “arquitecto moderno” serán las dos expresiones que atravesarán, desde los griegos hasta el barroco, el curso de la historia de la arquitectura para intercambiar sus miradas en clave de espejo y eliminar así cualquier duda sobre la necesaria conexión operativa entre tradición y modernidad. Tras esas cuatro semanas, Zevi dará su última conferencia coincidiendo con su nombramiento como profesor honoris causa, el 27 de agosto de 1951. La conferencia de clausura, impartida en la Facultad de Derecho, llevará por título “La estética moderna y la historiografía arquitectónica”.

El discurso de Zevi afrontará principalmente la disociación mental entre el conocimiento filosófico y epistemológico que incorpora el espacio-tiempo a las artes, y la percepción de las mismas; es decir, la separación en experiencias distintas, de dos realidades que deberían ser la misma. Para resolverlo, Zevi renuncia a explicarlo

momentarily detached from its architectural context, conveys a clear message: a geometric directive diverging from the functional severity of the straight line, a collage of colors and textures, and rhythmic richness asserting itself over the strict function of the photographed motif.¹⁸

The four-week course, held from Friday, August 3, to Wednesday, August 29 (Ministerio de Educación, Universidad de Buenos Aires, 1951), consisted of eight classes—including the inaugural lecture—whose repetitive titles underscored Zevi’s interest in contemporizing architectural history. “Tradition” and “modern architect” were recurring concepts, linking Greek to Baroque architecture in a mirrored exchange, thereby removing any doubt about the operative connection between tradition and modernity. Zevi delivered his final lecture, coinciding with his honorary degree, on August 27, 1951. The closing lecture, held at the Faculty of Law, was titled “Modern Aesthetics and Architectural Historiography.”

Zevi’s discourse addressed the mental dissociation between philosophical-epistemological knowledge, which incorporates space-time into the arts, and the perception of the arts; that is, the separation of two realities that should be unified. To address this, Zevi avoided theoretical abstraction, focusing instead on applied critique. His argument centered on flaws in architectural historiography: the cold exposition of data, the sterile romantic-literary rhetoric—save for some exceptions—and, most importantly, the omission of the author of the analyzed work. This absence of the human component, the explicit protagonism of the creator, diminished, according to Zevi, the relevance of architectural history—a “soulless philology” (1952: 32) dealing only with abstractions incapable of making history, being static, incorporeal, and devoid of physical reality.

¹⁸ La imagen, autoría de Joaquín Gomis, la toma prestada del libro *El arte de Gaudí*, de Juan Eduardo Cirlot, y se halla reseñada en la reedición de la conferencia a cargo de Julio Garnica (Zevi, 2019).

¹⁵ Originally published, together with the closing lecture, in Bruno Zevi (1952), 2 conferencias (Ministerio de Educación, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Arquitectura y Urbanismo), the lecture “History as an Instrument for the Synthesis of Architectural Education” was later republished in the first issue of the bulletin *Ah* of the Asociación de historiadores de la Arquitectura y el Urbanismo, edited by Julio Garnica (Zevi, 2019).

¹⁶ In fact, Bruno Zevi did not attend Walter Gropius’s master’s classes—a demanding and highly structured programme which he was unable to complete due to issues related to the validation of his Italian architecture degree. It was only in 1970, and on an honorary basis, that Harvard University converted the qualification he had pursued into a master’s degree (Luca Dulio, 2008, p. 17).

¹⁷ Criticism of the absence of history programs at the Bauhaus was swift. For Zevi, this omission represented the fundamental tragedy that ultimately led the artistic production of the legendary school into mannerism (Zevi, 1952).

¹⁸ The image, authored by Joaquín Gomis, is reproduced from the book *El arte de Gaudí* by Juan Eduardo Cirlot, and is referenced in the reissue of the lecture edited by Julio Garnica (Zevi, 2019).

en términos de teoría para desarrollarlo en términos de crítica aplicada. Su argumento se centra en la crítica a los recursos que utiliza la historiografía arquitectónica: la fría exposición de datos, la estéril retórica romántico-literaria — con sus evidentes excepciones, naturalmente—, y muy especialmente el olvido del autor objeto de la obra analizada. Esta ausencia del componente *humano*, del protagonismo explícito del creador resta, mantiene Zevi, interés en la historia de la arquitectura. Una “filología sin alma” (1952: 32) que trata solo con abstracciones que no permiten hacer historia, porque son estáticas, incorpóreas, carentes de realidad física. Y aquí es donde Zevi sentencia: el deber del historiador es hacer dinámica la historia, y ello solo es posible con experiencias vitales: “quién es el arquitecto en las condiciones sociales y políticas de su tiempo, en su ambiente, con sus clientes, con el terreno sobre el cual debe edificar” (1952: 34). Una historia compleja, dinámica y humana, de nuevo en palabras de Zevi.

En realidad, en estas dos conferencias de inicio y final del curso, —sus dos intervenciones oficiales en Buenos Aires—, Zevi expone solo una parte de su aparato teórico acerca del movimiento orgánico que, fundamentalmente — y enunciado en términos hegelianos —, se sustenta sobre tres soportes: la idea de espacio — la tesis, la revolución de la enseñanza de la historia de la arquitectura —la antítesis—, y el movimiento orgánico —la síntesis—. Pero su recorrido a través de las ocho lecciones transita un itinerario suficientemente explícito como para eliminar cualquier sombra de duda sobre su lectura del maestro norteamericano: en primer lugar, que la búsqueda proyectual de Wright era fundamentalmente la búsqueda del espacio continuo; y, en segundo lugar, y otorgándole el liderazgo del devenir de la arquitectura moderna, que la historia de la arquitectura pasaría a ser la historia del nuevo espacio continuo.

Zevi concluded that the historian’s duty is to render history dynamic, achievable only through lived experience: “Who the architect is within the social and political conditions of his time, in his environment, with his clients, on the site where he must build” (1952: 34). A complex, dynamic, and human history, in Zevi’s terms.

In these two official lectures, the first and last of the Buenos Aires course, Zevi presented only part of his theoretical framework on the organic movement, which fundamentally —and framed in Hegelian terms— rests on three pillars: the idea of space - thesis - , the revolution of architectural history teaching - antithesis - , and the organic movement - synthesis - . However, his progression through the eight lessons follows a sufficiently explicit trajectory as to dispel any doubt regarding his interpretation of the American master: first, that Wright’s projectual pursuit was fundamentally a quest for continuous space; and second, by assigning him a leading role in the evolution of modern architecture, that the history of architecture would henceforth be understood as the history of the emergence of continuous space.

Argentina: los años previos

Argentina: The years leading up to it

¹⁹ El origen de la presencia de los arquitectos italianos en Argentina se debe a un primer contacto de Richards Rogers durante el sexto CIAM, celebrado en la ciudad inglesa de Bridgwater, con la delegación argentina representada por Jorge Ferrari y Jorge Vivanco. Allí presentan el proyecto de la ciudad universitaria para la Universidad Nacional de Tucumán, causando muy buena impresión y estableciendo ese primer contacto con Ernesto Nathan Rogers, quien será invitado a impartir unas clases en Tucumán y quien, a su vez, les pondrá en contacto con Nervi, Calcaprina, Piccinato y Tedeschi (Liernur, 1995).

¹⁹ The origins of the presence of Italian architects in Argentina can be traced back to an initial encounter involving Ernesto Nathan Rogers during the Sixth CIAM, held in the English town of Bridgwater. There, he met the Argentine delegation represented by Jorge Ferrari and Jorge Vivanco. On that occasion, they presented the project for the university campus of the Universidad Nacional de Tucumán, making a very favorable impression and establishing this initial contact. As a result, Rogers was invited to deliver lectures in Tucumán and, in turn, facilitated connections with other Italian architects, including Pier Luigi Nervi, Annibale Calcaprina, Luigi Piccinato, and Enrico Tedeschi (Jorge Francisco Liernur, 1995).

La visita de Zevi a Buenos Aires se produce en un momento de intensa actividad académica. En la Facultad de Arquitectura de la capital argentina existe, a través de la dirección de Francisco Montagna, una clara voluntad de tomar distancia y alejarse de una arquitectura y una manera de entender el tejido de la ciudad, que había marcado la década anterior. Un anhelo de modernización que también deberá hacer frente a la eterna polémica entre ingeniería y arquitectura, resuelta por Montagna apostando por la incorporación inmediata de disciplinas más humanísticas que complementasen la necesaria visión técnica — cuyo desarrollo ha explicado detalladamente Noemí Adagio — (2017). Es como consecuencia de esta voluntad de construir la transformación de la academia argentina, y conocedor — a través de Pier Luigi Nervi¹⁹, primer *Doctor Honoris Causa* en Arquitectura por la Universidad de Buenos Aires, en 1950 — de la joven y prometedora trayectoria de Bruno Zevi en Roma y en Venecia, que Montagna solicita su presencia como revulsivo para acometer la profunda transformación de la enseñanza de la historia en la facultad de arquitectura.

Por otra parte, un poco más al norte del país se funda, en el año 1946, el *Instituto de Arquitectura y Urbanismo* (IAU) de Tucumán, que ambiciona posicionar la región noroeste del país como un centro de renovación teórico-práctica en el modo de entender la enseñanza arquitectónica. Liderada por Eduardo Sacriste, Horacio Caminos y Jorge Vivanco, al año siguiente incorporará un nutrido grupo de profesores italianos, algunos muy efímeros como Ernesto Nathan Rogers, y otros que harán de Tucumán su

Zevi's visit occurred during a period of intense academic activity. At the Faculty of Architecture in the Argentine capital, under the leadership of Francisco Montagna, there was a clear intention to distance the institution from the architectural approaches and urban practices that had dominated the previous decade. This aspiration for modernization also had to confront the perennial debate between engineering and architecture, which Montagna addressed by immediately incorporating more humanistic disciplines to complement the essential technical vision— an approach detailed extensively by Noemí Adagio (2017). It was within this context, driven by the desire to transform Argentine academia, and informed— through Pier Luigi Nervi¹⁹, the first *Doctor Honoris Causa* in Architecture at the Universidad de Buenos Aires in 1950—of Bruno Zevi's young and promising career in Rome and Venice, that Montagna requested Zevi's presence as a catalyst to undertake a profound transformation in the teaching of architectural history at the Faculty of Architecture.

Similarly, in 1946, the *Instituto de Arquitectura y Urbanismo* (IAU) in Tucumán was founded, aiming to establish the country's northwest as a center for theoretical and practical renewal in architectural education. Led by Eduardo Sacriste, Horacio Caminos, and Jorge Vivanco, the institute incorporated Italian professors the following year, including transient figures like Ernesto Nathan Rogers, and permanent residents such as Enrico Tedeschi (Montaner, 2011: 44). Pier Luigi Nervi, who facilitated Zevi's invitation to Buenos Aires, collaborated

residencia permanente, como Enrico Tedeschi (Montaner, 2011: 44). Pier Luigi Nervi, quien gestionará la invitación de Zevi a la Universidad de Buenos Aires, desde Roma, colaboraba con el grupo de arquitectos que lideraban el proyecto de la *Ciudad Universitaria* de Tucumán. Una operación —truncada en 1950 como consecuencia de las crisis económicas que sufrirá el país, sí provocará sus reflejos en los edificios de la ciudad universitaria de Buenos Aires, obra de Horacio Caminos, Eduardo Sacriste y Eduardo Catalano (Montaner, 2011)— que formará parte del plan de renovación académica de la ciudad. Una operación que servirá de experimentación previa a los planes de actualización académica bonaerenses, publicados en revistas de gran difusión como *Nuestra arquitectura, Urbanística y Architectural Review* (Alvite, 2018). Es, pues, en esta doble dirección de intereses compartidos —Tucumán, Buenos Aires—, articulados desde la voluntad de una declarada renovación docente y arquitectónica, que debe situarse la visita de Bruno Zevi a la ciudad porteña.

Pero hablar de *arquitectura moderna* es excesivamente ambiguo, en un momento de transición cultural, más cuando uno de los líderes indiscutibles del racionalismo europeo, Le Corbusier, empieza a dar muestras de un creciente interés por cuestiones menos racionales. ¿Qué quiere decir arquitectura moderna, qué quiere ser la arquitectura moderna para las escuelas de arquitectura argentinas en 1950? El primer número de la revista Canon (Fig. 3), publicación oficial de la *Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires*, da algunas pistas. En la presentación de la revista, el decano Montagna es claro: se trata de una publicación fiel reflejo de la producción y el pensamiento de la Facultad, es decir, de la voz propia de la institución académica que deberá satisfacer “la clara prescripción

with the group responsible for Tucumán’s *Ciudad Universitaria*. Although the project was truncated in 1950 due to economic crises, its influence extended to the Ciudad Universitaria in Buenos Aires, built by Caminos, Sacriste, and Eduardo Catalano (Montaner, 2011). This initiative was part of a broader plan for academic renewal in Buenos Aires, serving as an experimental precedent for subsequent updates in the city’s architectural curriculum, published in widely circulated journals such as *Nuestra Arquitectura, Urbanística, and Architectural Review* (Alvite, 2018). Thus, Zevi’s visit to Buenos Aires must be understood within this dual axis of shared interests —Tucumán and Buenos Aires— articulated through a declared agenda of pedagogical and architectural renewal.

However, speaking of *modern architecture* remained excessively ambiguous during this cultural transition, especially as one of the undisputed leaders of European rationalism, Le Corbusier, began showing a growing interest in less strictly rational concerns. What did “modern architecture” mean, and what was it meant to be for Argentine architecture schools in 1950? The first issue of Canon (Fig. 3), the official journal of the *Facultad de Arquitectura y Urbanismo of the Universidad de Buenos Aires*, offers some clues. In the journal’s introduction, Dean Montagna stated clearly that it was a publication reflecting faithfully the Faculty’s production and thought—its institutional voice—which needed to fulfill “the clear prescription contained in the current university law, establishing that universities must ‘affirm and develop a historical national consciousness’,” and in which

the problems posed by new construction systems and modern innovations determining a new conception of the ‘architectural fact,’ properly linked to

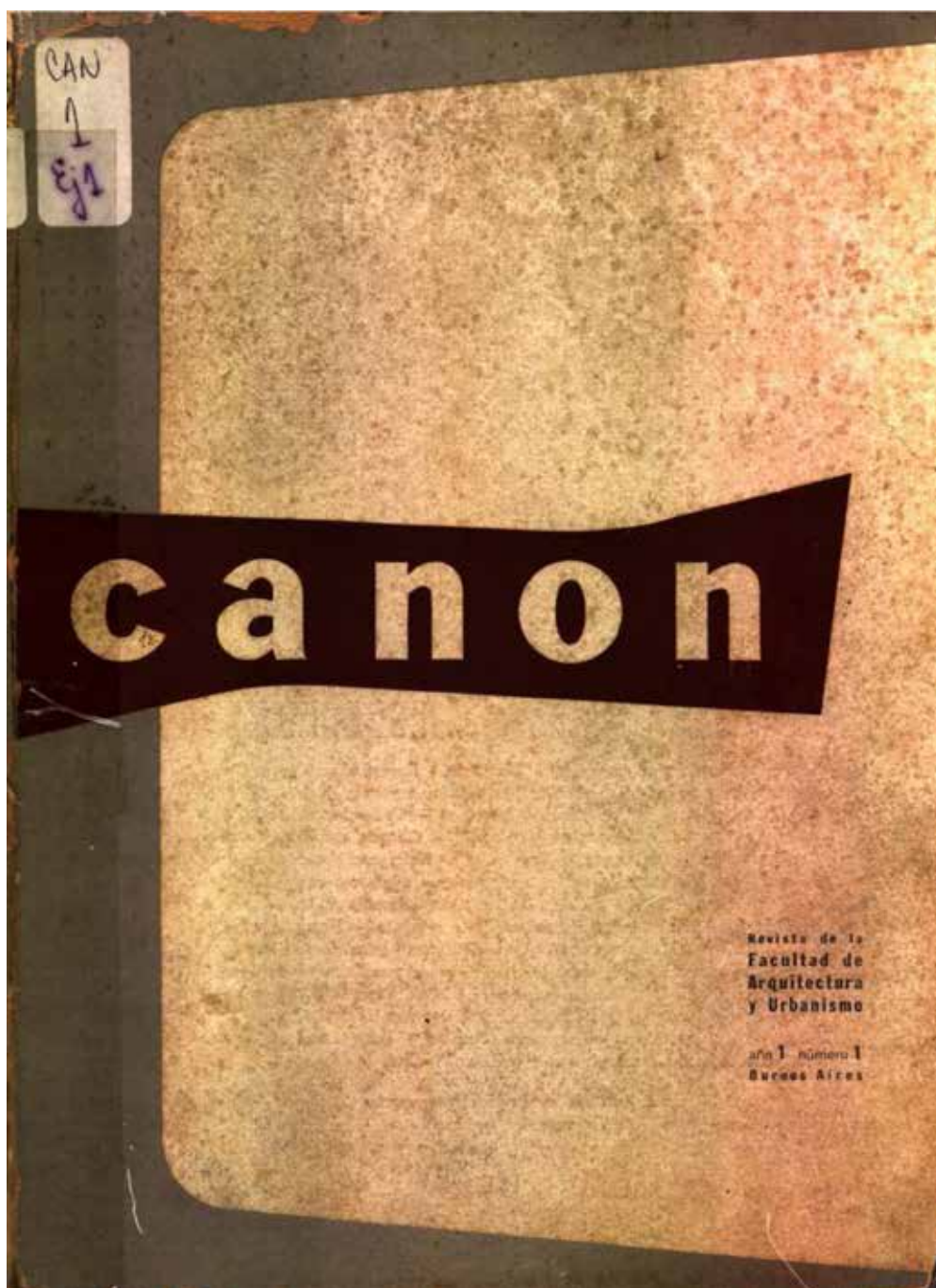


Fig. 3. Revista *Canon*, n. 1. 1950. FAU. Fuente: Repositorio digital Centro de Documentación, Biblioteca FADU. https://biblioteca.fadu.uba.ar/tiki-index.php?page=Revista_Canon

Fig. 3. Journal *Canon*, n. 1. 1950. FAU. Source: Repositorio digital Centro de Documentación, Biblioteca FADU. https://biblioteca.fadu.uba.ar/tiki-index.php?page=Revista_CanonFondazione Bruno Zevi.

que contiene la actual ley universitaria cuando establece que las universidades deben ‘afirmar y desarrollar una conciencia nacional histórica’”, y en la que

se debatirá en sus páginas el problema que plantean los nuevos sistemas constructivos y los hallazgos modernos que determinan una concepción nueva del ‘hecho arquitectónico’, debidamente vinculado con la actual realidad económica, base en que se sustenta toda aspiración de este carácter (Montagna, 1950: 18).

Técnica y espíritu cultural serán los dos conceptos base sobre los cuales deberá construirse el armazón estructural que sustentará el espíritu crítico de la Facultad, y que queda reflejado en los artículos fundacionales de la revista. Los textos de Sartoris – “Ideal de la Arquitectura” –, Zevi – “Historia de la arquitectura e Historia para la arquitectura” –, Julio Pizzetti – “La lección permanente de la naturaleza” – y el propio Montagna – “Enseñanza de la arquitectura” – convergen en un mismo objetivo: la manifestación de la convicción que la arquitectura moderna debe salir del constreñido corsé científico y mecanicista para agrupar bajo un solo concepto arte y técnica integrada en la materia cardinal, la composición arquitectónica. Una necesaria reivindicación para evitar equívocos, por cuanto durante buena parte de los años cuarenta y cincuenta las revistas de arquitectura argentinas, alentadas por una reacción nostálgica frente a la creciente burocratización de las ciudades²⁰, publican entre sus páginas numerosos ejemplos de arquitectura de reminiscencias rústicas. Un estilo que trataba de cumplir con las exigencias del público del campo emigrado a la ciudad, que deseaba conservar consigo aquellas invariantes que le permitían convivir con la metrópolis, pero

the current economic reality, would be debated, the very foundation of all aspirations of this kind (Montagna, 1950: 18).

Technique and cultural spirit were the two foundational concepts upon which the structural framework sustaining the Faculty’s critical spirit was to be constructed, as reflected in the journal’s founding articles. The texts by Sartoris – “Ideal de la Arquitectura” –, Bruno Zevi – “Historia de la arquitectura e Historia para la arquitectura” –, Julio Pizzetti – “La lección permanente de la naturaleza” –, and Montagna – “Enseñanza de la arquitectura” – converge on a single objective: the assertion that modern architecture must break free from the constrained scientific and mechanistic corset and unify art and technique under a single concept, embedded in the essential matter of architectural composition. This was a necessary corrective to avoid misunderstandings, given that for much of the 1940s and 1950s, Argentine architectural journals – spurred by a nostalgic reaction against the growing bureaucratization of cities²⁰ – published numerous examples of architecture with rustic reminiscences. Such a style sought to meet the needs of rural populations migrating to cities, who wished to preserve certain invariants that allowed them to coexist with the metropolis, while remaining distant from the “toxic and unhealthy environment, vice, and nightlife pleasures,” for which technical modernist architecture was considered both a cause and a co-responsible agent of that disorder (Liernur, 2001: 242). These demands were in part addressed by weekend houses located in geographically favorable areas suitable for rural-style groupings, such as Mar del Plata, San Carlos de Bariloche, Villa Carlos Paz, or La Cumbre. In this cultural context, early echoes of the desert architecture initiated by Frank Lloyd Wright in

²⁰ En 1943 se crea en Argentina el *Instituto Nacional de la Tradición*; en 1944 Jordán Bruno Genta genera y promueve la Comisión de Folklore y nativismo en el Consejo Nacional de Educación; en 1946 se incluye la música folklórica en los programas de Enseñanza de la Escuela Secundaria, y en 1948 se convalida la conmemoración del Día de la Tradición (Liernur, 2001).

²⁰ In 1943, the *Instituto Nacional de la Tradición* was established in Argentina; in 1944, Jordán Bruno Genta created and promoted the Commission of Folklore and Nativism within the Consejo Nacional de Educación; in 1946, folkloric music was incorporated into the secondary school curriculum; and in 1948, the commemoration of the Day of Tradition was officially recognized (Jorge Francisco Liernur, 2001).

alejados del “ambiente tóxico e insalubre, del vicio y de los placeres de la noche, y la arquitectura del modernismo técnico era considerada como resultante y corresponsable de esa enfermedad” (Liernur, 2001: 242). Unas exigencias que, de algún modo, hallaban solución en las casas de fin de semana situadas en zonas geográficas más acordes para llevar a cabo agrupaciones rurales como Mar del Plata, San Carlos de Bariloche, Villa Carlos Paz o La Cumbre. En este contexto cultural no es difícil hallar incipientes réplicas de aquella arquitectura del desierto que el maestro Wright había iniciado a principios del siglo XX aunque, como afirma Liernur, fuera uno de sus más sofisticados discípulos, Richard Neutra, quien tuviera mayor fortuna en su difusión.²¹

En consecuencia, la reacción al estricto mecanicismo —que debía permitir una evolución que recogiera las particularidades latinoamericanas de la arquitectura moderna—, se perfila a través de dos vías geográficamente entrecruzadas: una interna —desde Argentina, constructiva, a través de la recepción de las publicaciones en revistas de arquitectura de las obras de Wright y Neutra, que reverberarán en viviendas elaboradas por los arquitectos del país— y otra externa —desde Italia, técnica y reflexiva, que dará lugar a otras tantas derivadas a partir de las conferencias, estadas y cursos de profesores como Pier Luigi Nervi, Bruno Zevi y Enrico Tedeschi, así como del conjunto de arquitectos emigrados a causa de la Segunda Guerra Mundial que se establecen en el país después de 1947. Y todo ello sin olvidar las experiencias previas de Le Corbusier o Antonio Bonet Castellana, durante la década de los años treinta y cuarenta, en las que el uso de materiales tradicionales y su implicación con el territorio determinará gran parte de sus obras en Latinoamérica.

the early twentieth century are evident, though, as Liernur notes, it was his sophisticated disciple Richard Neutra who achieved greater success in its diffusion.²¹

Consequently, the reaction against strict mechanistic approaches—which should allow an evolution attentive to Latin American particularities of modern architecture—unfolded along two geographically intertwined channels: an internal one —from Argentina, constructive, through the reception of architectural journals showcasing the works of Wright and Neutra, reverberating in local housing—; and an external one —from Italy, technical and reflective, giving rise to derivative developments through lectures, residencies, and courses delivered by professors such as Pier Luigi Nervi, Zevi, and Enrico Tedeschi, as well as by the cohort of architects who emigrated due to World War II and settled in Argentina after 1947. All this occurred without overlooking the prior experiences of Le Corbusier or Antonio Bonet Castellana in the 1930s and 1940s, in which the use of traditional materials and their integration with the local territory shaped much of their work in Latin America.

²¹ Liernur da numerosos ejemplos que ponen de manifiesto la complejidad de las distintas formas bajo las que se tradujo en Argentina la arquitectura moderna. Respecto la recepción de la variante wrightiana, Liernur menciona distintos proyectos que siguen dicha línea, como la Estación de pasajeros del Aeroparque de Buenos Aires, de Álvarez de Toledo, Krag y Eilzondo; la casa en Olivos, de Quirós y Vedoya Green; la vivienda de Devoto y Martín, en Castelar; la casa de Tortugas, de Baliero, Cazzaniga de Bullrich y Polledo. (2001).

²⁴ La reseña publicada en *Metron*, n. 41-42, se ampliará en su traducción al castellano en *Nuestra arquitectura*, n. 267, 1951. Citado en Alvite (2020), p. 87.

²¹ Liernur provides numerous examples that highlight the complexity of the various ways in which modern architecture was interpreted in Argentina. Regarding the reception of the Wrightian variant, he mentions several projects following this line, including the passenger terminal at Aeroparque Jorge Newbery by Álvarez de Toledo, Krag, and Eilzondo; the house in Olivos by Quirós and Vedoya Green; the residence in Devoto by Martín, in Castelar; and the Tortugas House by Baliero, Cazzaniga de Bullrich, and Polledo (2001).

Enrico Tedeschi: la crítica prudente

Enrico Tedeschi: prudent critique

La figura de Tedeschi y la articulación de su docencia en el IAU de la Universidad Nacional de Tucumán, iniciada en 1948 en la asignatura de “Historia de la Arquitectura” y a continuación con “Teoría de la Arquitectura”, construirá una avanzada docente en la directa recepción oral de las teorías de Bruno Zevi impartidas en agosto de 1951. Miembro del consejo editorial de *Metron*, revista que Zevi junto a Berletti, Fiorentino, Marabotto y Calcaprina fundan en el año 1945 como órgano difusor de la *Associazione per l'Architettura Organica* –APAO– Tedeschi, desde Tucumán, se situará en una simbólica periferia tanto geográfica como intelectual, que le permitirá establecer algunas diferencias y alejarse prudentemente del maestro Zevi.

Un primer documento para el contraste. En 1951 Tedeschi redacta en la revista *Metron* la reseña del libro de Zevi *Storia dell'architettura moderna*²², que será traducida ese mismo año y publicada en la revista argentina Nuestra arquitectura (Fig. 4). El texto de Tedeschi elabora un primer estado de la cuestión y sitúa el volumen de Zevi en comparación a sus predecesores, *Pioneers of Modern Design, from William Morris to Walter Gropius* (1936), de Pevsner, *Modern Building* (1937), de Walter Curt Behrendt y *Space, Time and Architecture* (1941), de Siegfried Giedion, identificando cada publicación con su objetivo: para Pevsner, la situación cronológica entre dos momentos claramente acotados, y la incorporación de familiares lejanos como origen del movimiento moderno que otros textos nunca habría osado reconocer; para Behrendt, partiendo del academicismo del siglo XIX, sitúa el acento en las arquitecturas

The figure of Tedeschi and the structure of his teaching at the IAU of the National University of Tucumán, beginning in 1948 with the course “History of Architecture” and later “Theory of Architecture,” would establish an advanced pedagogical approach grounded in the direct oral reception of Bruno Zevi’s theories, delivered in August 1951. A member of the editorial board of *Metron*, the journal founded in 1945 by Zevi together with Berletti, Fiorentino, Marabotto, and Calcaprina as the organ of the *Associazione per l'Architettura Organica* (APAO), Tedeschi, from Tucumán, occupied a symbolic periphery, both geographical and intellectual, that allowed him to establish differences and prudently distance himself from his mentor.

A first document for comparison: in 1951 Tedeschi wrote, in the journal *Metron*, a review of Bruno Zevi’s book *Storia dell'architettura moderna*²², which was translated the same year and published in the Argentine journal Nuestra Arquitectura (Fig. 4). Tedeschi’s text situates Zevi’s volume in relation to its predecessors: Pevsner’s *Pioneers of Modern Design, from William Morris to Walter Gropius* (1936), Behrendt’s *Modern Building* (1937), and Giedion’s *Space, Time and Architecture* (1941). He identifies each publication with its goal: Pevsner established the chronological situation between two clearly delimited moments, recognizing distant familial influences that others ignored; Behrendt emphasized organic architectures, particularly Wright’s, while critiquing Le Corbusier as his nemesis; Giedion highlighted the role of technique and industrial exhibitions in the development of modern

²² La reseña publicada en *Metron*, n. 41-42, se ampliará en su traducción al castellano en Nuestra arquitectura, n. 267, 1951. Citado en Alvite (2020), p. 87.

²² The review published in *Metron*, nos. 41–42, was expanded in its Spanish translation in Nuestra Arquitectura, no. 267 (1951). Cited in María Alvite (2020, p. 87).

LA HISTORIA DE LA ARQUITECTURA MODERNA DE PEVSNER A ZEVI

ENRICO TEDESCHI

Desde que apareció, en 1936, el "Pioneers of Modern Design, from William Morris to Walter Gropius", la suerte de los estudios históricos de la arquitectura moderna ha progresado rápidamente. El "Pioneers" era un librito de un centenar de páginas; el "Modern Building", de Walter Curt Behrendt, en 1937, un volumen de más de doscientas páginas; el "Space, Time and Architecture", de Siegfried Giedion, de 1941, presenta 600 páginas de texto y figuras en conjunto; la "Storia dell'Architettura Moderna", de Bruno Zevi, recientemente aparecida, es un volumen grueso, de casi 800 páginas de texto denso y figuras, además de las láminas fuera del texto. En el título de Pevsner era voluntaria la limitación del tema entre dos términos de tiempo bien establecidos; Behrendt se escurre del problema historiográfico con un título ambiguo; para Giedion es el aspecto doctrinal el que tiene importancia, la tesis de carácter ideológico. Zevi se enfrenta deliberadamente con el planteo historiográfico. En esta diferencia de volumen del texto y de posición del autor, está la rápida síntesis de un proceso que aclaró la niebla mitológica con que aparecieron envueltos durante un tiempo los comienzos del movimiento moderno de la arquitectura, que permitió una explicación de carácter histórico de acontecimientos, que por ser cercanos y activos, parecían eludir un examen completo y un juicio suficientemente objetivo. La publicación reciente del libro de Zevi no sólo merece ser destacada por su importancia, sino que actualiza un examen del panorama historiográfico que va desde el libro de Pevsner a su "Storia", con el objeto de aclarar más el significado del proceso crítico encerrado entre los límites indicados.

* * *

El "Pioneers" desarrolla en siete capítulos el tema: Las teorías sobre arte desde Morris a Gropius (aquí el autor afirma que la "historia de las teorías artísticas desde 1890 hasta la guerra... prueba que la fase que va desde Morris a Gropius es una unidad histórica comprensible sólo como tal"); de 1851 a Morris y a la "Arts and Crafts"; la pintura de 1890; el "Art Nouveau"; los ingenieros del siglo XIX; Inglaterra de 1890 a 1914; el movimiento moderno antes de 1914 (termina con Gropius, en cuyos edificios Pevsner reconoce el lenguaje plástico peculiar de la arquitectura moderna, llegado a su madurez).

El valor del libro de Pevsner es notable. No sólo por la cantidad de noticias y documentos recogidos, sino también por la visión crítica que le guía. El movimiento de Morris, el "Art Nouveau" y la arquitectura de las nuevas estructuras metálicas y de hormigón, son las tres fuentes principales del movimiento moderno que él indica; y el capítulo sobre pintura muestra como siente la importancia que ésta —y las ideas artísticas que la acompañaron en el siglo pasado— han tenido para la arquitectura. Aclara muy bien los motivos de la transformación del gusto, mientras que los efectos de la revolución industrial son presentados con un enfoque algo lateral, en sus consecuencias sobre la producción de artesanía y artística, más que en su transformador alcance social.

La exactitud del planteo de Pevsner ha sido verificada por el hecho de que aún en el presente los motivos principales señalados por él en 1936 mantienen su validez, aun cuando su importancia recíproca pueda ser estimada de manera distinta y otros elementos hayan venido a enriquecer el panorama. Se puede decir más: el valor y mérito principal de este libro se ha evidenciado con el tiempo. Se debe el hecho a que por vez primera se planteara el tema con método histórico-crítico, en un estudio sereno y documentado, sin que la pasión de partido desviase el juicio —como había ocurrido hasta entonces en la mayor parte de los escritos sobre arquitectura moderna—, atendiendo a los hechos, a la realidad representada por el movimiento moderno, con el mismo criterio de investigación que hubiera podido aplicar a un período lejano en la historia del arte. Esto permitió a Pevsner reconocer relaciones no observadas hasta entonces, valorizar arquitectos desconocidos o poco conocidos por el público internacional. Casi podría afirmar, con un poco de malicia, que desde ese tiempo empezó a extenderse entre los críticos la moda del "descubrimiento" de patriarcas y profetas ignorados de la arquitectura moderna, así como ha estado en boga el descubrimiento o la "invención" de los pintores por los críticos de arte. Y no es de lamentarlo si consideramos que sirvió para dar a conocer arquitectos interesantes como Ledoux o Mackintosh, Olbrich o Greene. Asimismo el uso de un método crítico permitió a Pevsner aclarar la importancia de corrientes y momentos del gusto arquitectónico —Morris, Art Nouveau, Secesión Vienesa— que tantas veces los modernos del movimiento racionalista habían rechazado despectivamente como resabios del eclecticismo ya pasado, y de los cuales se encontraban ahora hijos o nietos, con cierta consternación.

Por tales razones, a pesar de que una parte importante del libro esté constituida por trabajos de recopilación y de clasificación, indispensables entonces, en virtud del nivel alcanzado por los estudios de la especialidad, sus méritos exceden en mucho estas limitaciones, y podemos señalarlo como el fundador de los estudios de arquitectura moderna.

* * *



Telford: proyecto de un puente de hierro fundido para reemplazar al Puente de Londres. 1801.

310

Fig. 4. Primera página del artículo de Enrico Tedeschi, "La historia de la arquitectura moderna. De Pevsner a Zevi". Nuestra arquitectura, n. 267. Fuente: Repositorio digital Centro de Documentación, Biblioteca FADU. https://biblioteca.fadu.uba.ar/tiki/tiki-list_file_gallery.php?galleryId=162#

Front page of the article by Enrico Tedeschi, "La historia de la arquitectura moderna. De Pevsner a Zevi". Nuestra arquitectura, n. 267. Source: Repositorio digital Centro de Documentación, Biblioteca FADU. https://biblioteca.fadu.uba.ar/tiki/tiki-list_file_gallery.php?galleryId=162#

de carácter orgánico, especialmente en Frank Lloyd Wright y la denuncia de su némesis, Le Corbusier: si Pevsner le negaba el valor de pionero, Behrendt le negaba el valor de guía de la arquitectura moderna; para Giedion, el papel de la técnica y de las exposiciones industriales en el desarrollo de la nueva arquitectura, cuyo origen orbitaría alrededor de la visión perspectiva del renacimiento y la plasticidad del barroco.

A partir de una articulada opinión sobre los tres autores precedentes, que le ocupa la mitad de la extensión del artículo, Tedeschi glosa las virtudes del libro de Zevi basadas en cuatro pilares: la estructura de la obra, el método, el tratado y el material. Pero finaliza la recensión del libro señalando algunos puntos de crítica. El primero de ellos es inherente al propio discurso de Zevi: la polémica. La necesidad del profesor romano de confrontar continuamente argumentos torna la exposición, en ocasiones excesivamente pesada, del mismo modo que algunos pasajes debido a su profundidad histórica alejada en algunos momentos de la actividad arquitectónica. En segundo lugar, una visión declaradamente enciclopédica de Zevi que entra en crisis precisamente por las ausencias del tratado; entre ellas Tedeschi señala la arquitectura danesa y la sueca, cuyas obras antes de 1930 son imprescindibles para argumentar la posterior valoración de Erik Gunnar Asplund y evitar, así, su aparición espontánea. Y por último, el punto de mayor disensión aparece también en las relaciones entre la pintura y la arquitectura, que Tedeschi recrimina a Zevi como, en alguna ocasión, poco rigurosas. Tedeschi cita, en su observación, los mismos autores empleados por Lionello Venturi en el capítulo “La crítica acerca del siglo XX”, en *Historia de la crítica del arte* (Venturi, 1982: 298). No es extraño. Tanto para Tedeschi como para Zevi, la deuda contraída con Venturi es fundacional, y la posibilidad de hallar lugares y nombres comunes es frecuente.

architecture, tracing its origins to Renaissance perspective and Baroque plasticity.

Based on a detailed critique of these three authors, occupying half the review’s length, Tedeschi praises Zevi’s book according to four pillars: structure, method, treatise, and material. Yet he concludes with points of criticism. First, Zevi’s penchant for polemics, which sometimes makes the exposition overly dense, especially when historical depth diverges from contemporary architectural activity. Second, Zevi’s encyclopedic vision, which falters due to omissions, such as Danish and Swedish architecture pre-1930, essential for later evaluation of Erik Gunnar Asplund. Third, the treatment of painting-architecture relations, which Tedeschi finds occasionally lacking rigor, citing the same authors used by Lionello Venturi in *La crítica acerca del siglo XX*, in “Historia de la crítica del arte” (Venturi, 1982: 298). It is therefore unsurprising that, for both Enrico Tedeschi and Bruno Zevi, their intellectual debt to Lionello Venturi was foundational, and that shared references and overlapping figures frequently emerge in their work.

In my view, the relationship between painting and architecture is much closer than Zevi seems willing to admit, and the dates on which he bases his reasoning should, I believe, be revised. How is it possible, for instance, to speak of Expressionism emerging around 1910, when the roots of all pictorial Expressionism lie in the work of Van Gogh? And the Fauves? And does not the Post-Impressionism of Seurat and Signac already clearly offer a volumetric reconstruction in the Cubist sense?

Tedeschi refers here to the genealogy that Zevi constructs for modern architecture, grounded in the influence of painting but

El autor se refiere a la génesis que Zevi establece para la arquitectura moderna, basada en la influencia de la pintura, pero descartando el papel de los precedentes a los “ismos”. Para Tedeschi son precisamente esos precedentes los que señalarán la formación del nuevo concepto espacial —algo que es también explicitado por Venturi (1951: 299)—, atendiendo a la voluntad de desafección por las emociones directas y su búsqueda de mayor profundidad. Se trata de aquello que otros denominarán abstracción. Finalmente, y aunque agradece la discusión sobre el expresionismo en la arquitectura moderna, manifiesta su expectativa no cumplida al no haber sido desarrollado con mayor profundidad el valor del expresionismo dentro del movimiento moderno, con autores como Mendelsohn, Scharoun o la Escuela de Ámsterdam. Unas primeras observaciones que, aunque formuladas desde un prudente ámbito metodológico —exceso de voluntad enciclopédica, rigor en las fechas y los autores— difieren en la concepción fundamental de la génesis de la arquitectura moderna. No hay que perder de vista que el objetivo de Zevi era construir esos orígenes que justificaran el papel de la historia, junto a la evolución de la arquitectura moderna, y cuyo necesario entendimiento con las nuevas sensibilidades artísticas le permiten articular el centro de sus inquietudes: la nueva idea de espacio.

Tedeschi también publicará, ese mismo año, su personal visión de la historia de la arquitectura (Fig. 5) fruto de las lecciones de “Historia de la arquitectura” impartidas desde 1948 en el IAU. El título es suficientemente explícito: Una introducción a la historia de la arquitectura (Tedeschi, 2017). Pero lejos de polemizar con el joven y prometedor Bruno Zevi —dieciocho años más joven y socio de inquietudes teóricas— evita elaborar una historia de la arquitectura paralela y se focaliza en tratar de explicar, de la manera más pedagógica posible, la unidad existente

dismissing the role of pre- “isms” precedents. For Tedeschi, it is precisely these antecedents that signal the formation of the new spatial concept —an argument also articulated by Venturi (1951: 299)—, insofar as they reflect a deliberate distancing from immediate emotional expression and a search for greater depth. This corresponds to what others would later define as abstraction. While Tedeschi acknowledges the value of Zevi’s discussion of Expressionism within modern architecture, he notes the missed opportunity to explore more fully its role within the movement, particularly in relation to figures such as Mendelsohn, Scharoun, and the Amsterdam School. These initial observations, though framed within a cautious methodological critique—excessive encyclopedic ambition, chronological rigor, and authorial precision—ultimately diverge from Zevi’s fundamental conception of the origins of modern architecture. It should not be overlooked that Zevi’s aim was to construct a genealogy that would justify the role of history alongside the development of modern architecture, articulating, through its necessary dialogue with new artistic sensibilities, his central concern: the new concept of space.

That same year, Tedeschi published his own interpretation of architectural history (Fig. 5), derived from his lectures on “History of Architecture” delivered at the IAU since 1948 under a sufficiently explicit title: *An Introduction to the History of Architecture* (Tedeschi, 2017). Rather than engaging in polemics with the younger and promising Zevi—eighteen years his junior and a partner in shared theoretical concerns—Tedeschi avoided constructing a parallel architectural history. Instead, he focused on explaining, in the most pedagogical terms possible, the unity between culture and architecture—explicit in the subtitle “Notes for an Architectural Culture”—with the aim of reconciling practice and criticism.

entre cultura y arquitectura –cosa explicitada en el subtítulo: “Notas para una cultura arquitectónica”–, con el objeto de profundizar en la conciliación de la práctica y la crítica de la arquitectura.

¿Qué está haciendo Tedeschi? Fundamentalmente advertir de los dos peligros derivados del movimiento moderno, lo científico-técnico y lo formalista-abstracto, que encaminarían la arquitectura a la fórmula académica. Y encaminarla hacia la fórmula académica equivaldría a su manierismo involutivo, es decir, a su cese como actividad de expresión humana.²³

A partir del enunciado de su tesis lo que sigue a continuación es la defensa de la historia, de la conciencia histórica, como condición indispensable para madurar el siguiente paso, la crítica, y en consecuencia “establecer la exigencia de una unidad de cultura en el campo arquitectónico que reconcilie la práctica y la crítica” (Tedeschi, 2017: 27). O, dicho de otro modo, el establecimiento de un método histórico-crítico, basado en indagaciones que ayuden a alcanzar los valores estéticos intrínsecos de la obra analizada que permita establecer un juicio de valor, con el que afirmar o negar el carácter artístico de una obra y la condición o no de artista de su autor. Y para ello, es imprescindible considerar al arquitecto y a la obra.

Como bien afirma Silvia Alvite, “el vínculo intelectual entre Tedeschi y Zevi era profundo” (2020: 86), no solo a través de su colaboración en la revista *Metron*, sino en la propuesta de base que unía a los dos profesores: teoría y práctica eran estadios intercambiables de un mismo concepto: la crítica, es decir, la historia. Su instrumental, también, responde a la misma reivindicación que hacía Zevi: la necesidad de incorporar la experiencia vital del autor en el análisis de su

What, then, is Tedeschi doing? Fundamentally, he is warning against two dangers inherent in the modern movement: the scientific-technical and the formalist-abstract tendencies, both of which risk reducing architecture to an academic formula. Such a trajectory would result in involutive mannerism, that is, the cessation of architecture as a form of human expression.²³

From this premise, Tedeschi advances a defense of history and historical consciousness as indispensable conditions for the maturation of criticism, and thus for “establishing the necessity of a unity of culture within the architectural field that reconciles practice and criticism” (Tedeschi, 2017: 27). In other words, he proposes a historical-critical method grounded in inquiry, aimed at uncovering the intrinsic aesthetic values of the work under analysis, thereby enabling a value judgment capable of affirming or denying both the artistic character of the work and the artistic status of its author. To this end, consideration of both the architect and the work is essential.

As Silvia Alvite observes, “the intellectual bond between Tedeschi and Zevi was profound” (2020: 86), not only through their collaboration in *Metron*, but also through their shared premise: theory and practice are interchangeable stages of a single concept—criticism, that is, history. Their methodological tools likewise respond to the same claim advanced by Zevi: the necessity of incorporating the lived experience of the author into the analysis of his work. This aesthetic judgment—once again derived from Venturi’s assertion that “the focus of attention is the personality of the artist” (Venturi, 1982: 328)—ultimately provides coherence and unity to a method of analysis that, by its very nature, is as diverse as the critics who employ it. Its value lies precisely in its opposition to earlier methods, from Winckelmann onward, based on

²³ Una postura opuesta es la que defendía James Maude Richards, en el número 630 del *Architectural Review*, en la sección “Current Architecture”. Según Richards: “En las demás artes figurativas puede ser necesario que cada artista haga su propia revolución y así justifique que tiene algo personal que decir, pero en arquitectura no es necesario que cada cual haga su propia revolución para evitar así ser calificado de plagiarista”. La cita es de Josep M. Sostres, extraída del artículo “Creación arquitectónica y manierismo” (Josep M. Sostres, 1956), y recogida actualmente en el volumen recopilatorio José María Sostres. Opiniones sobre arquitectura (Sostres, 1983).

²³ An opposing position was that defended by James Maude Richards in issue no. 630 of *Architectural Review*, in the “Current Architecture” section. According to Richards: “In the other visual arts, it may be necessary for each artist to make their own revolution in order to justify that they have something personal to say, but in architecture it is not necessary for everyone to make their own revolution merely to avoid being labeled a plagiarist.” This quotation is taken from Josep M. Sostres, from the article “Creación arquitectónica y manierismo” (Sostres, 1956), and is currently included in the collected volume José María Sostres: Opiniones sobre arquitectura (Sostres, 1983).



Fig. 5. Portada del libro de Enrico Tedeschi, Una introducción a la Historia de la Arquitectura. IAU Universidad Nacional de Tucumán. 1951.

Fig. 5. Cover of Enrico Tedeschi's book, Una introducción a la Historia de la Arquitectura. IAU Universidad Nacional de Tucumán. 1951.

obra. Este juicio estético —incorporado, una vez más, desde Venturi: “El centro de atención lo constituye la personalidad del artista” (Venturi, 1982: 328)— es, finalmente, el último fin que otorga coherencia y unidad a un método de análisis que, por su propia naturaleza, es tan diverso y numeroso como críticos existen sobre la Tierra, pero cuyo valor reside precisamente en su contraposición al método hasta entonces existente, desde Winckelmann en adelante, referido siempre a un modelo de belleza ideal que señalaba el canon al cual debía acercarse la obra y el artista. La Formulación de la tesis de Tedeschi y su desarrollo llega, en este punto, a su momento más significativo. El autor se centra, a partir de entonces, en el movimiento moderno y en la revolución que representa superar la idea de que el espíritu renovador de la arquitectura no debe focalizarse en la envolvente —como había sucedido por la influencia de las artes plásticas—, sino a través de la conciencia del valor espacial como protagonista de la arquitectura. Y es aquí donde Tedeschi se aleja decididamente de Zevi, si bien es cierto que la esencia es común a ambos autores:

este modo de pensar en el espacio (...) es una concreción de la vinculación con la esfera social, motor de la acción orgánica, en la medida en que es en el espacio de la casa y en el de la ciudad donde vive el ser humano; de este modo, la atención se centra en el contenido humano antes que en el continente construido (Tedeschi, 2017: 126).

El punto fundamental de la arquitectura orgánica, para mí, es esta declaración de independencia, no solo del hecho decorativo, sino de la composición volumétrica y plástica, la acentuación del espacio, tanto en la casa como en la ciudad donde el hombre vive y donde se

ideal models of beauty that prescribed the canon to which both work and artist should conform. At this point, the formulation of Tedeschi’s thesis reaches its most significant moment. He turns to the modern movement and the revolution it represents: the overcoming of the notion that architectural renewal should focus on the envelope—an approach inherited from the influence of the visual arts—and instead foregrounding spatial value as the central protagonist of architecture. It is here that Tedeschi decisively distances himself from Zevi, even though their underlying concerns remain shared:

This way of thinking about space (...) is a concretization of its connection to the social sphere, the driving force of organic action, insofar as it is within the space of the house and the city that human beings live; thus, attention is focused on human content rather than on the constructed container. (Tedeschi, 2017: 126).

The fundamental point of organic architecture, in my view, is this declaration of independence—not only from the decorative element, but from volumetric and plastic composition—the emphasis on space, both in the house and in the city where man lives and where the social dimension is expressed. (Zevi, 1949: 15-16).

Yet awareness of spatial value entails more. For Zevi, “architectural judgment is fundamentally a judgment about the internal space of buildings” (Zevi, 1981: 31). Tedeschi, however, understands space not only as practical—i.e., physical, constructed—but also as aesthetic and psychological: a space generated through relationships with its environment, extending into external space, as exemplified by the

expresa el aspecto social (Zevi, 1949: 15-16).

Pero tomar conciencia del valor espacial es algo más. Si para Zevi “el juicio arquitectónico es fundamentalmente un juicio acerca del espacio interno de los edificios” (Zevi, 1981: 31), Tedeschi entiende que el espacio no solo es práctico —es decir, espacio físico, construido— sino que también es estético y psicológico; un espacio que se genera a través de las relaciones de cierto carácter con el entorno, y que le hace participar del espacio exterior, como por ejemplo las torres de San Gimignano, o la Acrópolis de Atenas. En ese sentido un paisaje también crea arquitectura cuando se transforma el espacio natural en espacio pensado y, justamente por ello, participa de la obra de arte; y Tedeschi lo ejemplifica con los jardines de Versalles. La diferencia con Zevi estriba en que, para éste, las condiciones humanas y las condiciones psicológicas del espacio —interno— se dan una vez se reconoce ese espacio, mientras que en Tedeschi el espacio ya existe en tanto en cuanto existen esas relaciones. Malecki escribe que “la principal referencia para ambos es *La arquitectura del humanismo* (1914) de Geoffrey Scott” (2013: 143), y mantiene que la probabilidad de que Tedeschi leyera a Scott, a través de Zevi, aunque no concluyente es muy elevada. Defiende Malecki que la posición de Tedeschi se aproxima más a las teorías de Scott que la de Zevi. Para Scott,

el método científico es útil intelectual y prácticamente, pero el método ingenuo, antropomórfico, que humaniza el mundo y lo interpreta por analogía con nuestros propios cuerpos y nuestros propios deseos, sigue siendo el método estético; es la base de la poesía y es el fundamento de la arquitectura (1970: 179).

towers of San Gimignano or the Acropolis of Athens. In this sense, even a landscape creates architecture when natural space is transformed into conceived space, thereby participating in the work of art, as in the gardens of Versailles. The difference lies in the fact that, for Zevi, the human and psychological conditions of space arise once interior space is recognized, whereas for Tedeschi, space already exists insofar as such relationships exist.

Malecki writes that “the principal reference for both is *The Architecture of Humanism* (1914) by Geoffrey Scott” (2013: 143), and argues that the likelihood that Enrico Tedeschi read Scott, through Bruno Zevi, is very high, although not conclusive. Malecki maintains that Tedeschi’s position is closer to Scott’s theories than Zevi’s. For Scott,

the scientific method is intellectually and practically useful, but the naïve, anthropomorphic method—which humanizes the world and interprets it by analogy with our own bodies and desires—remains the aesthetic method; it is the basis of poetry and the foundation of architecture (1970: 179).

By “aesthetic method,” Scott refers to the impulse through which architecture becomes art—an instinct specific to architecture that can simultaneously satisfy all other requirements: mechanical, material, functional, and constructive. Zevi does not deny Scott’s principles —indeed, he quotes him extensively in *Saper vedere l’Architettura* (Zevi, 1981: 146–148)— but he also acknowledges his distance from the philosophical dimension, which, although necessary, he deliberately sets aside:

for our purposes, there is no need to venture into this thorny terrain, since in the three fundamental classifications into

Por método estético Scott entiende ese impulso merced al cual la arquitectura se convierte en arte, un impulso que representa un instinto específico de la arquitectura y que puede satisfacer simultáneamente al resto de requerimientos —mecánicos, materiales, de servicio, constructivos, etc. Zevi no niega la validez de los principios de Scott —incluye una cita de tres páginas en su *Saper vedere...* (Zevi, 1981: 146-148)— pero también reconoce su distanciamiento respecto la filosofía que, aunque necesaria,

para nuestro objeto no tenemos necesidad de adentrarnos en este espinoso terreno ya que en las tres clasificaciones fundamentales en que se dividen las interpretaciones del nacimiento y de la realidad de la arquitectura, hay un elemento común que condiciona y determina su validez: el reconocimiento de que en arquitectura lo que guía y tiene valor es el espacio (1981: 151).

La contundencia y vehemencia de la tesis de Zevi señala también su propio resquicio; su fijación en el espacio interior, y en consecuencia construido, físico, le conduce inevitablemente a su condición de material de proyecto. La historia empleada por Zevi para teorizar sobre el movimiento orgánico es una historia —lo veíamos en su curso impartido en Buenos Aires— que actualiza, que hace contemporáneo cualquier relato histórico. Pero en sus esfuerzos por modernizar la historia, por mostrarla de manera viva y contemporánea se acercaba, peligrosamente, a lo que tanto criticaba: la supresión de la historia por cuanto marginaba en sus análisis las condiciones del pasado. Algo que Tedeschi, en sus aproximaciones a la historia, trataba de resolver.

which interpretations of the origin and reality of architecture are divided, there is a common element that conditions and determines their validity: the recognition that in architecture what guides and has value is space. (1981: 151).

The force and vehemence of Zevi's thesis also reveal its own limitation: his fixation on interior space—and therefore on constructed, physical space—inevitably leads to its reduction as a material of design. The history he employs to theorize the organic movement is a history that updates, that renders any historical narrative contemporary—as seen in his lectures in Buenos Aires. Yet, in his effort to modernize history, to present it as living and immediate, he risks approaching precisely what he criticizes: the suppression of history itself, insofar as it marginalizes the conditions of the past within his analyses. This is precisely the issue that Enrico Tedeschi sought to address in his own historiographical approach.

Nota bene

Nota bene

La carta con el texto que Wright envía a Zevi, en febrero de 1952, tiene un final (Fig. 6). El texto, recordemos, se publicará ese mismo año en la revista *Architectural Record*. Un texto a modo de manifiesto personal frente a la confusión generada tanto tiempo alrededor de sus postulados teórico-proyectuales que incorpora, fruto del marco personal en el que es enviado, un encabezamiento y un epílogo que no se verán reflejados en la versión editorial que publica la revista. Un principio que ya hemos visto. Un final, escrito bajo el epígrafe latino N.B. – *nota bene* – que, atendiendo a la diversidad circunstancial y los vuelos transoceánicos que el concepto ha tomado, permite presagiar su contenido:

N.B.

Mientras tanto, en lugar de preocuparse por el crecimiento o la decadencia de la arquitectura orgánica original —con el afán de promover o defender la idea de mayor transcendencia cultural de la historia de la civilización—, encontramos a nuestros críticos altamente cualificados escribiendo sobre ella como si estuvieran viendo un combate de boxeo en la calle. Estos Maestros de la execrable comparación se acercan tanto a la Verdad como un cobarde picador se acerca al toro.

F.L.I.W. Taliesin West. Febrero 1952²⁴

Wright no es filósofo, Wright no es poeta. Wright es arquitecto y dedicará su vida a la arquitectura Orgánica, pero su mensaje es tan ácido como claro. Frente a las explotaciones en forma de –ismo y de –ista, frente al conjunto

The letter containing the text that Frank Lloyd Wright sent to Bruno Zevi in February 1952 has an ending (fig. 6). As noted, the text was published that same year in *Architectural Record*. Conceived as a personal manifesto in response to the longstanding confusion surrounding his theoretical and design principles, it includes—owing to the private context in which it was sent—both a heading and an epilogue that do not appear in the journal’s published version. The opening we have already considered. The conclusion, written under the Latin heading N.B. (*nota bene*), anticipates its content, given the diverse circumstances and transoceanic trajectories the concept had acquired:

N.B.

Meantime, instead of being concerned with the growth or decline or original Organic-architecture—eager to promote or defend the greatest cultural idea in the history of civilization—we find our highly personalized critics writing of it as though they were watching a slugging match in the street. These Masters-of-the-odious-comparison come about as near Truth as any cowardly picador comes to the bull.

F.L.I.W., Taliesin West, February 1952

Wright is not a philosopher, nor is he a poet. He is an architect, and he devoted his life to Organic Architecture. Yet his message is as incisive as it is clear.

Against the proliferation of “-isms” and “-ists”, against the accumulation of empty terminology

²⁴ “Meantime, instead of being concerned with the growth or decline or original Organic-architecture—eager to promote or defend the greatest cultural idea in the history of civilization—we find our highly personalized critics writing of it as though they were watching a slugging match in the street.

These Masters-of-the-odious-comparison come about as near Truth as any cowardly picador comes to the bull.

F.L.I.W. Taliesin West. February 1952” (Fondazione Bruno Zevi, 1952).

de palabras vacías generadas con la voluntad de clasificar, comparar y exponer la arquitectura orgánica, su propuesta seguía siendo la misma: “una forma estructural para la vida libre”

produced to classify, compare, and exhibit organic architecture, his proposal remained unchanged: “a structural form for free life.”

begin to build again on the basis of what was lacking when
the gutter was reached.”

I hope.
Frank Lloyd Wright
Frank Lloyd Wright Taliesin West . February 1952

N. B.

Meantime, instead of being concerned with the
growth or decline of original Organic[™]architecture -- eager

page 17

to promote or defend the greatest cultural idea in the
history of civilization, we find our highly personalized
critics writing of it as though they were watching a
slugging match in the street.

These Masters-of-the-odious-comparison come
about as near Truth as any cowardly picador comes to the
bull.

Flw
F. L. W.

Taliesin West . February 1952

Fig. 6. Fragmento N.B. (Nota bene / note well) en la carta de Frank Lloyd Wright a Bruno Zevi, 1952. Fuente: Fondazione Bruno Zevi.

Fig. 6. Excerpt N.B. (Nota bene / note well) in the letter from Frank Lloyd Wright to Bruno Zevi, 1952. Source: Fondazione Bruno Zevi.

Bibliografía

Bibliography

Adagio, N. (2017). Una vez más la FAU-UBA. La renovación curricular del Decano Montagna (1949-1952). *VII Encuentro de Docentes E Investigadores En Historia Del Diseño, La Arquitectura Y La Ciudad - Actas*.

Alvite, S. M. (2018). La Ciudad Universitaria de Tucumán (1947-1951): Región, paisaje y organicismo. *Registros. Revista de Investigación Histórica*, 14(2), 113–129.

Alvite, S. M. (2020). Arte y naturaleza en Enrico Tedeschi: Perspectivas distintivas en la enseñanza de la arquitectura en Argentina. *Registros. Revista de Investigación Histórica*, 16(1), 84–99.

Canali, F. (2010). La promozione della modernità: la stagione delle grandi mostre internazionali di architettura a Firenze: 1951: Frank Lloyd Wright: Sixty Years of Living Architecture... e il contributo di Oskar Stonorov, di Carlo Ludovico Ragghianti e di Edoardo Detti. Per Una Storia “militante” *Storia dell'Architettura Tra Scienza E Società*, 2009-2010(18-19), 52–88.

Dulio, R. (2008). *Introduzione a Bruno Zevi*. Laterza.

Fondazione Bruno Zevi. (1952). *10/47 Frank Lloyd Wright* (No. 74; Serie 10 Corrispondenza).

Josep M. Sostres. (1956). Creación arquitectónica y manierismo. *Arquitectura, Cuba*, marzo.

Kostof, S. (1988). Historia de la arquitectura / Spiro Kostof; versión española de María Dolores Jiménez-Blanco Carrillo de Albornoz. In *Historia de la arquitectura*. Alianza.

Liernur, J. F. (1995). Architetti italiani nel secondo dopoguerra nel dibattito architettonico della “nuova Argentina” (1947-1951). *Metamorphosi. Quaderni Di Architettura*, 25(26), 71–80.

Liernur, J. F. (2001). *Arquitectura en la Argentina del siglo XX: la construcción de la modernidad*. Fondo Nacional de las Artes.

Malecki, J. S. (2013). Historia y crítica. Enrico Tedeschi en la renovación de la cultura arquitectónica argentina, 1950-1970. *Ladem Uraque Europa*, 9(14), 137–174.

Malecki, J. S., & Fuzs, G. (2019). La recepción temprana de Frank Lloyd Wright en Argentina: el caso de Carlos Lange (1942-1953). *Estudios Del Hábitat*, 17(2), 21.

Ministerio de Educación Universidad de Buenos Aires. (1951). *Curso que dictará durante el mes de agosto el Profesor Arquitecto*.

- Montagna, F. N. (1950). Presentación. *Canon. Revista de La Facultad de Arquitectura Y Urbanismo*, 1(1), 90.
- Montaner, J. M. (2011). *Arquitectura y crítica en Latinoamérica*. Nobuko.
- Scott, G. (1970). *La arquitectura del humanismo: un estudio sobre la historia del gusto* (J. L. C. Tembleque, trans.). Barral.
- Sostres, J. M. (1983). *Opiniones sobre arquitectura* (X. F. Carreras (ed.)). Comisión de Cultura del Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos.
- Tedeschi, E. (1951). La historia de la arquitectura moderna de Pevsner a Zevi. *Nuestra Arquitectura*, 10(267), 310–317.
- Tedeschi, E. (2017). *Una Introducción a la Historia de la arquitectura. Notas para una cultura arquitectónica* (1951 ed.or.). Editorial Reverté.
- Venturi, L. (1982). *Historia de la crítica del arte* ([1936] ed.). GG.
- Wright, F. L. (1952). Organic architecture looks at modern architecture. *Architectural Record*, 111(5), 148–154.
- Wright, F. L. (1998). *Autobiografía : 1867-[1943]* / Frank Lloyd Wright ; presentación, traducción y notas de José Avendaño. Autobiografía : 1867-[1943]. El Croquis.
- Zevi, B. (1945). *Verso un'architettura organica : saggio sullo sviluppo del pensiero architettonico negli ultimi cinquant'anni*. G. Einaudi.
- Zevi, B. (1948). *Saper vedere l'architettura*. G. Einaudi.
- Zevi, B. (1949). La arquitectura orgánica frente a sus críticos. *Boletín de DGA*, 12.
- Zevi, B. (1951). *Saber ver la arquitectura*. Poseidón.
- Zevi, B. (1952). *2 conferencias*. Ministerio de Educación; Universidad de Buenos Aires Facultad de Arquitectura y Urbanismo.
- Zevi, B. (1954). *Historia de la Arquitectura moderna*. Emecé.
- Zevi, B. (1977). *Zevi su Zevi*. Editrice Magma.
- Zevi, B. (1981). *Saber ver la arquitectura : ensayo sobre la interpretación espacial de la arquitectura* (4a ed.). Posidon.
- Zevi, B. (2019). La historia como instrumento de síntesis de la enseñanza de la Arquitectura. En *Ah* (Vol. 1). AhAU.

12

Autores

Authors



Federica Ciarcià

Arquitecta y doctora en Patrimonio Arquitectónico y Paisajístico por el Politecnico di Torino. Desde 2015 se desempeña como docente e investigadora en la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Belgrano. Ha sido Visiting Professor (2020–2021) en el Politecnico di Torino y Visiting Researcher (2022) en el Politecnico di Milano. Dirige el grupo eX-MoMo | Exchanges of Modern Movement (UB, POLITO, UPC, UPM). Es autora de *Le Corbusier e l'Argentina: Voyage d'Occident* (2022) y curadora de *Vínculos interculturales entre Europa y América Latina: construyendo la arquitectura de la modernidad* (2024, con Guillem Carabí-Bescós).

Architect and PhD in Architectural and Landscape Heritage from the Politecnico di Torino. Since 2015, she has been a lecturer and researcher at the Faculty of Architecture and Urbanism, Universidad de Belgrano. She was Visiting Professor (2020–2021) at the Politecnico di Torino and Visiting Researcher (2022) at the Politecnico di Milano. She leads the research group eX-MoMo | Exchanges of Modern Movement (UB, POLITO, UPC, UPM). She is the author of *Le Corbusier e l'Argentina: Voyage d'Occident* (2022) and curator of *Intercultural Links between Europe and Latin America: Building the Architecture of Modernity* (2024, with Guillem Carabí-Bescós).



Fernando Luis Martínez Nespral

Fernando Luis Martínez Nespral es arquitecto y doctor en historia. Se desempeña como profesor titular regular de Historia de la Arquitectura en la Universidad de Buenos Aires y es director del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas “Mario J. Buschiazso” y del Archivo de Arquitectura y Diseño Argentinos de la FADU-UBA. Sus investigaciones se han centrado en la historia de la arquitectura iberoamericana.

Fernando Luis Martínez Nespral is an architect and holds a PhD in History. He is Full Professor of Architectural History at the Universidad de Buenos Aires and serves as Director of the Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas “Mario J. Buschiazso” and of the Archivo de Arquitectura y Diseño Argentinos at FADU-UBA. His research has focused on the history of Ibero-American architecture.



Stella Maria Casal

Arquitecta especializada en conservación del patrimonio (UBA). Docente de grado y postgrado, investigadora y asesora en el campo de la rehabilitación de patrimonio industrial y moderno. Ha desarrollado su labor a nivel nacional e internacional.

Architect specialised in heritage conservation (University of Buenos Aires). Lecturer at the undergraduate and postgraduate levels, researcher, and consultant in the field of industrial and modern heritage rehabilitation. She has worked both nationally and internationally.



Claudio Williams

Claudio Williams estudió arquitectura y trabajó desde muy joven junto a su padre, Amancio Williams, hasta el final de sus días. Desde su muerte hasta marzo de 2020 dirigió el Archivo Williams, promoviendo y difundiendo su obra y conservando la totalidad de su archivo, que fue finalmente donado al Canadian Centre for Architecture (CCA). Publicó el libro sobre la obra completa de Amancio Williams y otros artículos más sobre algunos de sus proyectos. Es además titular de la empresa Lece Construcciones S.A. con la cual desarrolla una intensa actividad en el ámbito de la construcción y servicios afines.

Claudio Williams studied architecture and worked alongside his father, Amancio Williams, from a very young age until the end of his life. From his father's death until March 2020, he ran the Williams Archive, promoting and publicising his work and preserving the entirety of his archive, which was eventually donated to the Canadian Centre for Architecture (CCA). He published a book on the complete works of Amancio Williams and further articles on some of his projects. He is also the owner of the company Lece Construcciones S.A., through which he is heavily involved in the construction sector and related services.



Carolina Quiroga

Arquitecta Especialista en Preservación y Conservación Patrimonial y Doctoranda (UBA). Su trabajo docente y de investigación se sitúa en la intersección entre proyecto, arquitectura y patrimonio, desde enfoques inclusivos y con perspectiva crítica. Profesora Titular e investigadora en la en la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Belgrano y la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires. Directora de LINA Plataforma que dicta el Seminario Patrimonio y Perspectiva de Género y el Taller de Arquitectura Feminista. Coordinadora del programa Nuestras Arquitectas. Miembro de ICOMOS y DOCOMOMO.

Architect, Specialist in Heritage Preservation and Conservation, and PhD candidate (UBA). Her teaching and research work is situated at the intersection of architectural design, architecture, and heritage, approached through inclusive and critically informed perspectives. She is Full Professor and researcher at the Faculty of Architecture and Urbanism of the University of Belgrano and at the Faculty of Architecture, Design and Urbanism of the University of Buenos Aires. She is Director of LINA Plataforma, which runs the Seminar Heritage and Gender Perspective and the Feminist Architecture Design Studio. She coordinates the program Nuestras Arquitectas and is a member of ICOMOS and DOCOMOMO.



Inés Zalduendo

Special Collections Curator de la Frances Loeb Library, Harvard University Graduate School of Design (GSD). Es Arquitecta (Universidad de Bs. As.), Master in Architecture (Harvard University GSD), Master in Library Science, archives administration (Simmons College). Ha presentado ponencias en conferencias de la Society of Architectural Historians, Society of American Archivists, International Confederation of Architectural Museums, Royal Institute of British Architects, Politécnico di Milano, Politécnico di Torino, la Universidad di Tella, y GSD.

Special Collections Curator, Frances Loeb Library, Harvard University Graduate School of Design (GSD). She has a Diploma de Arquitecta (Universidad de Bs. As.), a Master in Architecture (Harvard GSD), and a Master in Library Science (Simmons College). She has presented papers at conferences of the Society of Architectural Historians, Society of American Archivists, International Confederation of Architectural Museums, Royal Institute of British Architects, Politécnico di Milano, Politécnico di Torino, Universidad di Tella, and the GSD.



Maria Pompeiana Iarossi

Arquitecta y PhD, es profesora titular de Representación al Politecnico di Milano - DABC Department, encargada de las relaciones con las universidades de Granada, UPV-Valencia, Belgrano-Buenos Aires, Santiago de Chile y Universidad Nacional de México.

Entre sus principales publicaciones: *La cultura dell'abitare a Buenos Aires alle soglie del XX secolo* (2019, con G. D'Amia), *Laboratorio La Boca. Tracce d'Italia a Buenos Aires* (2017), *Ritratti di città in un interno* (2014).

Architect and PhD, she is an associate professor of Representation at the Politecnico di Milano, DABC Department and responsible for relationships with the Universities of Granada, Valencia, Belgrano-Buenos Aires, Santiago de Chile and the National University of Mexico.

Among her main books: *La cultura dell'abitare a Buenos Aires alle soglie del XX secolo* (2019, con G. D'Amia), *Laboratorio La Boca. Tracce d'Italia a Buenos Aires* (2017), *Ritratti di città in un interno* (2014).



Guillem Carabí-Bescós

Arquitecto, Doctor en Historia, Arquitectura y Diseño y Profesor agregado del Departamento de Teoría e Historia de la Arquitectura y Técnicas de Comunicación ETSAB-UPC, donde imparte clases de Historia de la arquitectura. Ha publicado y editado diversos artículos y catálogos de exposición en torno a la arquitectura de la modernidad, entre ellos *Vínculos inter-culturales entre Europa y América latina: construyendo la arquitectura de la modernidad* (2024, con Federica Ciarcià), *Art i monument. Arquitectura conmemorativa i funerària del segle XX* (2019); *Modernidad(es). Arquitectura en Barcelona 1924-1975* (2015).

Architect, PhD in History, Architecture and Design, and Associate Professor in the Department of Theory and History of Architecture and Communication Techniques at ETSAB-UPC, where he teaches courses in the History of Architecture. He has published and edited numerous scholarly articles and exhibition catalogues on the subject, including *Vínculos inter-culturales entre Europa y América latina: construyendo la arquitectura de la modernidad* (2024, with Federica Ciarcià), *Art i monument. Arquitectura conmemorativa i funerària del segle XX* (2019), and *Modernity(ies): Architecture in Barcelona, 1924-1975* (2015).

El presente volumen reúne contribuciones dedicadas a las múltiples formas de intercambio arquitectónico y cultural entre Europa y América Latina a lo largo del siglo XX, con especial atención al papel del Movimiento Moderno en la construcción de una modernidad compartida, aunque articulada según especificidades locales. Los ensayos delinean un panorama complejo de relaciones profesionales, migraciones intelectuales y transferencias de saberes proyectuales y técnicos que atravesaron el Atlántico en ambas direcciones, cuestionando una lectura unidireccional de la difusión de la modernidad.

El volumen propone una perspectiva alternativa respecto de la historiografía tradicional, restituyendo la imagen de una modernidad transatlántica basada en procesos de apropiación, adaptación y negociación cultural. Los contribuyentes abordan protagonistas, redes profesionales y genealogías de la modernidad, con estudios sobre Antonio U. Vilar, Amancio Williams, Leon Dourge y Jorge Ferrari Hardoy, así como sobre figuras femeninas como Delfina Gálvez Bunge, Carmen Córdova y Carmen Renard, poniendo en evidencia las dinámicas de autoría, memoria y construcción del patrimonio.

Una sección adicional está dedicada a las migraciones profesionales de la posguerra y a la circulación de saberes entre Italia y Argentina, mientras que la parte final reflexiona sobre el papel de los archivos en la escritura de la historia de la arquitectura moderna y sobre la fragmentación de las fuentes entre instituciones europeas y latinoamericanas. En su conjunto, los ensayos proponen una lectura de la modernidad arquitectónica como un proceso plural y negociado, no reducible a la simple transmisión de modelos, sino entendido como un campo de traducciones e invenciones proyectuales. El objetivo del volumen es ofrecer una relectura crítica de un patrimonio aún en gran medida invisibilizado y contribuir al debate contemporáneo sobre patrimonio, migración y proyecto.

This volume brings together contributions devoted to the multiple forms of architectural and cultural exchange between Europe and Latin America throughout the twentieth century, with particular attention to the role of the Modern Movement in the construction of a shared modernity, albeit one articulated through irreducible local specificities. The essays outline a complex panorama of professional relationships, intellectual migrations, and transfers of design and technical knowledge that crossed the Atlantic in both directions, challenging any unidirectional account of the diffusion of modernity.

The volume proposes an alternative perspective to traditional historiography, reconstructing the image of a transatlantic modernity grounded in processes of appropriation, adaptation, and cultural negotiation. The contributions address key protagonists, professional networks, and genealogies of modernity, including studies on Antonio U. Vilar, Amancio Williams, Leon Dourge, and Jorge Ferrari Hardoy, as well as on women architects such as Delfina Gálvez Bunge, Carmen Córdova, and Carmen Renard, highlighting the intertwined dynamics of authorship, memory, and the construction of architectural heritage.

A further section is devoted to postwar professional migrations and the circulation of knowledge between Italy and Argentina, while the concluding part reflects on the role of archives in writing the history of modern architecture and on the fragmentation of sources across European and Latin American institutions.

Taken as a whole, the essays propose a reading of architectural modernity as a plural and negotiated process, not reducible to the simple transmission of models, but understood as a field of translation and design reinvention. The aim of the volume is to offer a critical reassessment of a still largely invisibilized heritage and to contribute to contemporary debates on heritage, migration, and design.