

Vínculos inter-culturales

ENTRE EUROPA Y AMÉRICA LATINA:
construyendo la arquitectura de la modernidad

Guillem Carabí-Bescós / Federica Ciarcià (eds.)



Imagen de portada:

Casa del Puente, Mar del Plata, 1943-1945

©Amancio Williams fonds. Canadian Centre for Architecture, Montreal.

Vínculos inter-culturales

ENTRE EUROPA Y AMÉRICA LATINA:
construyendo la arquitectura de la modernidad

Guillem Carabí-Bescós / Federica Ciarcià (eds.)



Exchanges of Modern Movement
Inter-University Research Group

El presente libro se edita con motivo de la exposición itinerante celebrada en las ciudades de Buenos Aires, Barcelona y Torino, durante los meses de agosto de 2022, mayo-junio de 2023 y diciembre-enero de 2024 respectivamente, organizada por el grupo de investigación interuniversitario eX_MoMo | Exchanges of Modern Movement.

Edición

Guillem Carabí-Bescós
Federica Ciarcia

Publicación

Iniciativa Digital Politècnica

Comisarios Exposición

Federica Ciarcia
Guillem Carabí-Bescós

Impresión y encuadernación

MEDIAactive

Primera impresión, diciembre de 2024

© de los textos, sus autores
© de las imágenes, sus autores y archivos de procedencia
© de la edición, eX_MoMo Exchanges of Modern Movement
info@ex-momo.com
© Iniciativa Digital Politècnica
Oficina de Publicacions Acadèmiques Digitals de la UPC
Jordi Girona, 31 edifici K2M 08034 Barcelona
Tel.:934 015 885
www.upc.edu/idp
E-mail: info.idp@upc.edu

ISBN: 979-13-87613-10-5

e-ISBN: 979-13-87613-11-2

DL: B 23075-2024

DOI: 10.5821/ebook-9791387613112

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo se puede hacer con la autorización de sus titulares, salvo la excepción prevista a la ley.

Organiza:



Exchanges of Modern Movement
Inter-University Research Group

Con la colaboración de:



UNIVERSITAT POLITÈCNICA
DE CATALUNYA
BARCELONATECH

ETSAB

Escola Tècnica
Superior d'Arquitectura
de Barcelona



iniciativa
digital politècnica
politecnica.comunicacion.upc



Politecnico
di Torino



UNIVERSITÀ
DI TORINO



DIPARTIMENTO
INTEGRATO DI SCIENZE
PROGETTUALI E POLITICHE
DEL TERRITORIO

Como había despertado en mí y en un grupito de amigos, el interés frente a esta nueva expresión de la arquitectura, gracias a maestros como Gropius y Le Corbusier. En mí, empezó como una comezón, un ansia de deshacerme del amontonamiento de cosas que me había rodeado. Tenía hambre de paredes blancas y sin molduras, sin adornos por fuera como por dentro. Hacía unos años que no iba a Europa y sólo en ciertas revistas vislumbré algo que respondía a lo que me atraía. Con un hombre de buena voluntad, constructor de galpones, hicimos los planos de una casa pelada: unos cubos. La casa estaba destinada a un terrenito que compré en Mar del Plata, frente al mar. Allí se edificó, con sus ventanas por donde entraba una increíble cantidad de Atlántico.

Victoria Ocampo
“A propósito de la Bauhaus”
La Nación, Buenos Aires, 10 de octubre 1970

ÍNDICE

PRESENTACIÓN

- 12 Federica Ciarcià / Guillem Carabí-Bescós
UB - FAU / ETSAB - UPC

TRES MIRADAS

- 22 **Confluencias, Contaminaciones, *Re-Escrituras***
Antonio Pizza
ETSAB - UPC
- 26 **Tracce del Moderno in Latino America: gli antieroi dell'architettura**
Annalisa Dameri / Paolo Mellano
DAD - POLITO
- 30 **Redes, intercambios y multidireccionalidad, la base del pensamiento**
Fernando Luis Martínez Nespral
UB - FAU

MAPA GIS

- 36 Barbara Constantinidis
UB - FAU

VÍNCULOS INTER-CULTURALES

- 42 **La construcción del patrimonio compartido entre Europa y América Latina. Idas y vueltas entre 1920 y 1970**
Federica Ciarcia
UB - FAU
- 58 **Transferencias intercontinentales durante la arquitectura de la modernidad. Teoría y preexistencias identitarias**
Guillem Carabí-Bescós
ETSAB - UPC
- 78 **Agency in Archives**
Inés Zalduendo
GSD - Frances Loeb Library
- 90 **Mujeres del Movimiento Moderno**
Carolina Quiroga
FADU - UBA

CATÁLOGO DE LA EXPOSICIÓN

- 106 **Buenos Aires | Barcelona | Torino**
Grupo eX_MoMo | Exchange of Modern Movement

PRESENTACIÓN

Federica Ciarcià / Guillem Carabí-Bescós
Universidad de Belgrano / Universitat Politècnica de Catalunya

PRESENTACIÓN

Federica Ciarcia / Guillem Carabí-Bescós

eX_MoMo, Exchanges of Modern Movement, es un grupo de investigación interdisciplinario fundado en el año 2020, en la Universidad de Belgrano de Buenos Aires, y que con la voluntad de formalizar una red internacional de investigadores ha establecido convenios con otras instituciones universitarias, entre las cuales se encuentran el Politecnico di Torino, la Universitat Politècnica de Catalunya y, durante el cierre del catálogo, la Universidad Politécnica de Madrid.

El tema central de las líneas de investigación del grupo es abrir una nueva fase de debate relativa a los intercambios del Movimiento Moderno europeo y latinoamericano, acerca de autores, obras y proyectos, a escala arquitectónica y urbana, a partir de su patrimonio archivístico. El estudio de las fuentes de archivo nos permite interrogar de manera interdisciplinaria los proyectos surgidos a partir de los intercambios de arquitectos, ingenieros y diseñadores entre los años veinte y setenta del siglo XX desde las experiencias académicas y/o profesionales entre Europa y América Latina, así como valorizar y difundir el patrimonio cultural resultante. El objetivo es reflexionar sobre los intercambios teóricos, proyectuales y sobre la nueva arquitectura que surge de esta fusión, expresión de la modernidad entre Europa y América Latina, así como reconstruir los aportes de sus diferentes autores.

eX_MoMo, Exchanges of Modern Movement, è un gruppo di ricerca interdisciplinare fondato nel 2020, presso l'Università di Belgrano a Buenos Aires, con l'obiettivo di istituire una rete internazionale di ricercatori, concludendo accordi con altre istituzioni universitarie, tra cui il Politecnico di Torino, Universitat Politècnica de Catalunya e, al momento della chiusura di questo catalogo, l'Università Politécnica de Madrid.

Tema centrale delle linee di ricerca del gruppo è quello di aprire una nuova fase di dibattito relativa agli scambi del Movimento Moderno europeo e latinoamericano, sugli autori, opere e progetti, a scala architettonica e urbana, a partire dal loro patrimonio archivistico. La valorizzazione delle fonti d'archivio consente di interrogare in modo interdisciplinare i progetti sorti dai flussi migratori di architetti, ingegneri e designer tra gli anni venti e settanta del XX secolo, in seguito alle esperienze accademiche e professionali sviluppate tra Europa e America Latina, diffondendo il patrimonio culturale che ne deriva. L'obiettivo è quello di riflettere sugli scambi teorici e progettuali e sulla nuova architettura che nasce da questa fusione, espressione di modernità tra i due continenti, oltre che di ricostruire i contributi dei differenti progettisti.

La exposición, objeto del presente catálogo, tiene su origen en un análisis desarrollado a lo largo de los ciclos 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” (septiembre–diciembre 2020), “ROUNDTRIP II: From the Alps to the Andes and vice-versa. Le Corbusier and the members of the Latin America Modern Movement” (mayo–diciembre 2021) y de las publicaciones en los números especiales de la revista *Perspectivas: Revista Científica de la Universidad de Belgrano*, volúmenes 3-4 del 2021.

*La mostra, oggetto del catalogo, nasce da un'analisi sviluppata durante i cicli di conferenze “ROUNDTRIP: From the Seine to the Rio de La Plata and vice-versa. Le Corbusier and the members of the Argentinean Modern Movement” (settembre–dicembre 2020), “ROUNDTRIP II: From the Alps to the Andes and vice-versa. Le Corbusier and the members of the Latin America Modern Movement” (maggio–dicembre 2021) e dalle pubblicazioni dei numeri monografici della rivista *Perspectivas: Rivista Scientifica dell'Università di Belgrano*, Volumi 3-4 del 2021.*

Roundtrip

FROM THE SEINE TO THE RIO DE LA PLATA AND VICEVERSA

Le Corbusier and the members of the Argentinean Modern Movement

Ana Esteban Maluenda
Universidad Politécnica de Madrid

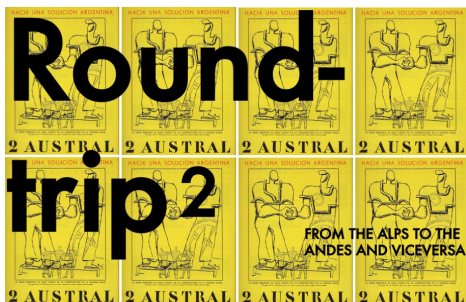
Lectures series
October 23rd - December 11th 2020

Antonio Bonet: transatlantic dialogues
Friday November 13th
18:00 CET

To register:
send an email to info@ex-momo.com
The lectures will be in Spanish with English subtitles.

organized by
Federica Ciarcia
Universidad de Salinas (PAUS)
Visiting Professor Politecnico di Torino





Le Corbusier and the members of the Latin America Modern Movement

Gonzalo FUZZ, Universidad Nacional de Córdoba Lectures series
Grupo Austral, Buenos Aires 1938. May 28th - December 10th 2021
¡Ciudad Universitaria o Zona Cultural Universitaria?

Valentina Milon, Neuquén
Aleksa Korolija, collection of Miran
Trading rural pathways. Exchanges of modernity
between Argentina and Italy around the 1930s.

SOUTHERN edge
Friday **September 17th**
6:00 pm Turin | 1:00 pm Buenos Aires

Guillem Carabi-Bescós, Universitat Politècnica de Catalunya
Sobre la recepción de los principios de la arquitectura orgánica
en Argentina de Zevi a Yoshida

Free lecture
To register:
send an email to info@e-momo.com
The lecture will be in Spanish and Italian

Image: Milon, Korolija, Carabi-Bescós, FUZZ, 2021

curated by
e-momo
Exchanges of Modern Movement
Universidad de Bergamo | Politecnico di Torino

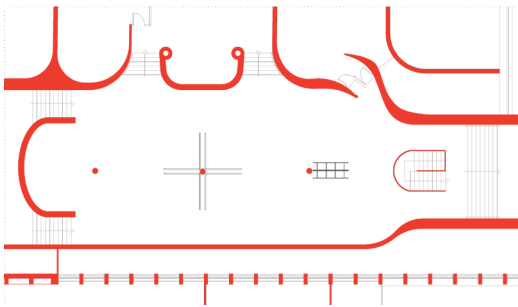


El objetivo de esta antología expositiva es reflexionar sobre los proyectos, realizados o conservados en los archivos, que surgieron como resultado de los intercambios transatlánticos, proponiendo una nueva perspectiva. Todos los arquitectos y arquitectas, centro de este análisis, cruzaron las fronteras cambiando su mirada hacia el país de procedencia y al contexto social y cultural con el cual se enfrentaron. Esta experiencia incide en una evolución progresiva de su percepción de la arquitectura y el territorio, contribuyendo al desarrollo de un patrimonio que sintetiza identidad, necesidades locales e innovación tecnológica, además de convertirse en el testimonio de esta fase de modernidad compartida.

L'obiettivo di questa mostra antologica è quello di proporre una riflessione sui progetti, realizzati o rimasti negli archivi, sorti come risultato degli scambi transatlantici, attraverso una nuova chiave di lettura. Gli architetti al centro di questa analisi hanno varcato i confini fisici e progettuali, modificando il proprio sguardo verso il paese di origine ed il contesto sociale e culturale con cui si confrontano. Quest'esperienza incide in una progressiva evoluzione della loro percezione dell'architettura e del territorio, contribuendo allo sviluppo di un patrimonio, che ben sintetizza identità, necessità locali ed innovazione tecnologica, oltre a divenire testimonianza

En las líneas de acción de eX_MoMo tiene un rol significativo el vice-versa, entendido como una ida y vuelta entre Europa y América Latina, no sólo de profesionales, sino sobre todo de modelos ideológicos, en el centro de los procesos de modernidad que han persistido a lo largo de los años, convirtiéndose en la base de nuestro debate. Propuestas teóricas que en algunos casos se concretan en proyectos mientras que en otros contribuyen a la construcción de fondos archivísticos, no menos significativos y base de nuestro patrimonio.

di questa fase di modernità condivisa. Nelle linee di azione di eX_MoMo ha un ruolo significativo il vice-versa, inteso come viaggio di andata e ritorno tra Europa e America Latina, non solo di professionisti, ma soprattutto di modelli ideologici, al centro dei processi di modernità che perdurano negli anni e che divengono la base del nostro dibattito. Proposte teoriche che, in alcuni casi, prendono forma in progetti mentre, in altri, contribuiscono alla costruzione di fondi archivistici, non meno significativi ed alla base del nostro patrimonio.



El personaje que en este análisis se convierte en el emblema de los grandes maestros europeos y se reconoce como el inicio de la construcción de este entramado histórico de protagonistas, obras e ideas, es Le Corbusier. Una lectura completa y transversal del maestro suizo, en este viaje de ida y vuelta, que pierde progresivamente su imagen mificada investida del papel de héroe, y se convierte en uno de los numerosos

Il personaggio, che in quest'analisi diviene l'emblema dei grandi maestri europei ed è riconosciuto come l'incipit della costruzione di questa rete storica di protagonisti, opere e idee, è Le Corbusier. In catalogo presenta una lettura completa e trasversale di questo viaggio di andata e ritorno del maestro svizzero, in cui perde progressivamente il ruolo del quale è stato investito come eroe, e diviene uno dei

actores de esta narrativa transatlántica dejando espacio a otros autores y proyectos. Todo ello permite construir una nueva clave de lectura del patrimonio latinoamericano y europeo, resultado de historias cruzadas que analizan, a través de una perspectiva más equitativa, las realidades locales y regionales de ambos continentes.

numerosi attori di questa narrativa transatlantica, lasciando spazio ad altri autori e progetti. Questo permette la costruzione di una nuova prospettiva della lettura del patrimonio latinoamericano ed europeo, esito di storie incrociate che consentono di analizzare, attraverso una prospettiva più equa le realtà locali e regionali di entrambi i continenti.



30 paneles A1 dan forma a los argumentos expresados, acompañados de un mapa GIS —vivo, en proceso de actualización permanente— que lista un conjunto de 105 autores cuyas reflexiones y proyectos fueron objeto de intercambios transcontinentales.

La mostra, organizzata in 30 pannelli A1, accompagnati da una mappa GIS —in continuo aggiornamento— riunisce e propone una riflessione sulle traiettorie transatlantiche di 105 progettisti e progettiste.

Vínculos inter-culturales entre Europa y América Latina: construyendo la arquitectura de la modernidad se articula así a través de cuatro ejes temáticos: *Patrimonio compartido*, como resultado de los intercambios transoceánicos no solo en su legado constructivo, sino también como aprendizaje mutuo. El encuentro

Vinculos inter-culturales entre Europa y América Latina: construyendo la arquitectura de la modernidad si struttura attraverso quattro assi tematici: *Patrimonio compartido*, risultato degli scambi transatlantici non solo nel lascito materiale delle costruzioni, ma anche in un processo di

de dos continentes separados por diez mil kilómetros pero con un anhelo común: construir la modernidad; *Mujeres de la modernidad*, reivindicación y análisis de aquellas arquitectas que difundieron y experimentaron las ideas del Movimiento Moderno; *Viaje de ideas* y los numerosos cruces humanos que iban construyendo una constelación de pensamiento necesaria durante la recepción de la arquitectura moderna, cuando lejos de su original ámbito geográfico se mezclará y enriquecerá con otras realidades; y *Archivos del Movimiento*

apprendimento reciproco. L'incontro tra due continenti, separati da diecimila chilometri ma con l'aspirazione comune di contribuire alla costruzione della modernità; Mujeres de la modernidad, un riconoscimento ed un'analisi dei progetti di quelle professioniste che hanno diffuso e sperimentato i principi proposti del Movimento Moderno; Viaje de ideas che hanno contribuito a plasmare una rete di pensiero necessaria per la reinterpretazione dell'architettura moderna, arricchita da nuove realtà al di fuori



Moderno, como punto de partida para la preservación, valorización y difusión de un patrimonio, cuya digitalización no solo es necesaria sino urgente, con el objeto de facilitar su revisión y consulta a escala global. Una muestra expositiva

del contesto geografico d'origine; e Archivi del Movimento Moderno, da considerarsi come la base per una riflessione sulla preservazione, valorizzazione e diffusione di un patrimonio la cui digitalizzazione rappre-

cuyo valor argumental fundamenta sus análisis en la reproducción de las fuentes primarias —textos autógrafos, planos, croquis, obra construida— pero que también se ha querido acompañar de otros documentos como publicaciones de la época, libros y revistas que testifican la velocidad de viaje de las ideas.

Los intercambios entre Europa y América Latina durante el desarrollo del denominado Movimiento Moderno deben revisitarse periódicamente, al menos, por dos razones —aunque podríamos encontrar muchas más. En primer lugar porque el número de archivos personales y familiares que, poco a poco, se va abriendo a los investigadores, permite incorporar nuevos nombres que añadir a la lista siempre incompleta de protagonistas y, en consecuencia, incrementar y multiplicar los distintos puntos de vista sobre las relaciones que se establecieron entre ambos continentes desde el estudio y la construcción de la arquitectura. Y en segundo lugar, porque seguramente todavía sigue siendo necesario insistir, en especial entre los dos continentes, en aquello que Tafuri llamaba los incidentes técnicos alrededor de cualquier fenómeno socio-cultural como son las ideologías subterráneas, las técnicas de dominio o la evolución de los sistemas de producción que, en último término generan reflejo en las distintas respuestas tanto de la arquitectura proyectada como de la construida.

senta un'esigenza non solo necessaria, ma urgente, al fine di garantirne la consultazione a scala globale. Questa mostra ha un impianto argomentativo fondato sulla riproduzione di fonti primarie accompagnate da materiali complementari, quali pubblicazioni d'epoca, libri e riviste, che testimoniano la velocità di diffusione delle idee.

Gli scambi intercorsi tra Europa e America Latina durante lo sviluppo del cosiddetto Movimento Moderno richiede periodiche revisioni critiche, almeno, per due ragioni —benché se ne potrebbero individuare molte altre. Da un lato, l'apertura progressiva di archivi personali e familiari permette di integrare nuovi protagonisti nella sempre incompleta lista degli attori di questo fenomeno, arricchendo così le prospettive di analisi sulle relazioni stabilite tra i due continenti nel contesto di studio e della realizzazione dell'architettura. Dall'altro, appare tuttora necessario sottolineare, in modo particolare tra Europa e America Latina, ciò che Tafuri definiva gli incidenti tecnici legati a qualsiasi fenomeno socio-culturale, ossia le ideologie sotterranee, le tecniche di dominio e l'evoluzione dei sistemi produttivi, le cui dinamiche si riflettono inevitabilmente nelle diverse risposte dell'architettura, sia progettata che costruita.



TRES MIRADAS

Antonio Pizza
Universitat Politècnica de Catalunya

Annalisa Dameri / Paolo Mellano
Politecnico di Torino

Fernando Luis Martínez Nespral
Universidad de Belgrano

Confluencias, Contaminaciones, *Re-Escrituras*

Antonio Pizza

A partir de la primera visita de Le Corbusier en América del Sur (1929), las múltiples actividades que definen el proyecto de investigación *Vínculos interculturales entre Europa y América Latina: construyendo la arquitectura de la modernidad*, examinan con detenimiento la creación de alianzas interpersonales y una presencia activa de representantes de la cultura arquitectónica, procedentes de los dos continentes, en publicaciones, exposiciones y congresos internacionales.

Una aproximación novedosa que permite individualizar o compartir parámetros de comparación, como el establecimiento de redes, las lecturas histórica-críticas y los modelos programáticos o didácticos, en función de cada contexto, planteando además una mirada retrospectiva hacia ciertos aspectos o figuras de la arquitectura, marginadas por la historiografía oficial. Además, en estas líneas facetadas de la investigación se enfatiza justamente el rescate y puesta en valor de la presencia femenina, en todos los ámbitos culturales y políticos que favorecieron la aparición de una arquitectura innovadora, propiciando lecturas transversales y multidisciplinarias.

Se trata de un proyecto que perfila una re-escritura de la historia; una historia que necesariamente deberá superar las meras informaciones descriptivas y que ambiciona desestabilizar los tópicos historiográficos al uso, invalidando el recurso a etiquetas estériles, como —por ejemplo— la de ‘movimiento moderno’. Definición esta que, ya desprovista en sus pretensiones institucionales de cualquier integridad, resulta aún más ineficaz para enfocar y comprender la aportación original que —desde América Latina— la cultura arquitectónica local proporciona al debate sobre la arquitectura moderna en el siglo XX.

Gracias al recurso a fuentes documentales dispersas o inéditas, con la intención de sustanciar una revisión crítica de la historia contemporánea basada en nuevos conocimientos, se ha llegado a documentar y catalogar diferentes tipos de redes y sus canales de difusión —publicaciones periódicas, exposiciones, corresponsalías y congresos—, en arquitectura y urbanismo, estableciendo genealogías en las que figuran como ámbito prioritario de investigación desplazamientos y contactos bilaterales entre Europa y Latinoamérica, de manera que se puedan analizar los distintos acontecimientos en su propio contexto, invalidando apriorismos interpretativos.

En estas circunstancias, la noción de “viaje” asume los rasgos de una metáfora absoluta, en una acepción que va mucho más allá de su sentido primario de

desplazamiento físico; entendiendo por consiguiente el viaje no sólo como trayectoria geográfica de alejamiento de unos lugares habituales de asentamiento, sino sobre todo como experiencia metamórfica del conocimiento.

Las figuras profesionales aquí consideradas asimilan pues la experiencia del viaje como ocasión para reformular una identidad sometida a la prueba suprema de tener que aprender nuevas reglas en un mundo que a menudo no está hecho para el recién llegado; y —sin embargo— sin querer desestimar el patrimonio cultural de procedencia. De ahí una condición casi *anfibia*, por parte de personalidades capaces de compaginar sin rémoras mundos diferentes y distantes.

Descifrar las valencias que se proponen por medio de un pensamiento arquitectónico y de unos proyectos itinerantes facilita, entonces, el centrar la atención en las alteraciones, las mutaciones, las dislocaciones, más que en la estabilidad, los principios permanentes, una supuesta ortodoxia. Desde luego, hay que rememorar que la misma arquitectura moderna ha utilizado ampliamente un bagaje conceptual vinculado a premisas que privilegian la mutación; siendo la máquina, tomada como referencia prioritaria del mundo de la producción y de la manipulación de la materia, la que remarcará campos semánticos inestables, alimentados por valores como la velocidad, el movimiento, la *trans-formación*.

El tránsito y la incesante metamorfosis, de hecho, nunca llegan a determinar patrias estables; constituyen un camino de experiencias intelectuales sin límites y metas prefijadas, aboliendo fronteras inhibitorias que, por el contrario, predisponen fenómenos de regresión. El viaje como desafío no admite pues reconciliaciones, reanudación de relaciones quebradas; una vez emprendida la travesía, la marcha atrás, el restablecimiento de un consolador *status quo* ante, será inviable.

Actuar en lugares limitáneos, en áreas de polarización tensional, donde las definiciones pierden la presunción de los dogmatismos, puede llegar a determinar configuraciones arquitectónicas fronterizas; dando sustancia a trazar nuevas vías a partir de contraposiciones, que sin duda proporcionan resultados más prometedores respecto de un pasivo acomodarse en las condiciones previas de lo existente.

Es cierto que a veces estas obras pueden motivarnos cierto sentimiento de extrañación: son de hecho arquitectura definibles como modernas, pero que

hallan su razón de ser en un ambiente ajeno a las interrelaciones características de un paisaje metropolitano europeo. Como cuando tipologías racionales, elementos estructurales de acero, paneles prefabricados, volumetrías neoplasticistas, interactúan con bosques extensos, masas espesas de vegetación, entornos remotos: se siguen aplicando los principios de la comunidad arquitectónica internacional, pero en una configuración insólita, desplazante, casi desviadora.

En tales ocasiones, moderno y primitivo, gran ciudad y naturaleza exuberante, artificio radical e idílicos espejismos parecen pronunciarse según un lenguaje conflictivo e irreconciliable: *exilios* que representan emblemáticamente el vagabundeo de la arquitectura moderna por lugares que no le son consustanciales. Sin embargo, si el paisaje llega aquí a jugar un protagonismo visual y configurador no parece que la arquitectura ceda a tentaciones miméticas; al contrario, hay a menudo en ellas una voluntaria “distancia”, que garantiza una conquistada independencia desde las supuestas fuentes originales, sugiriendo significativas potencialidades.

Obras, en definitiva, que podemos reconocer como modernas, exactamente porque renuncian a compromisos y adaptaciones conciliadoras; podríamos incluso definir su realidad como heterotópica; de hecho, representan partículas de una determinada utopía —la de la civilización occidental— que llegan a una fase coyuntural de concreción, dispersándose por un universo contextual heterogéneo, discontinuo, sin interrelaciones explícitas con sus orígenes.

Sin embargo, será justo en la ausencia de un lugar exacto, categórico, de identidad donde podremos distinguir el perfil de su inestimable valor histórico.

Tracce del Moderno in Latino America: gli antieroi dell'architettura

Annalisa Dameri / Paolo Mellano

I cambiamenti delle realtà sociali e le nuove opportunità tecnologiche che coinvolgono il Nord America e l'Europa tra la fine del XIX e i primi vent'anni del XX secolo sono alla base della nascita del Movimento Moderno, che tra questi due continenti pone le fondamenta della sua affermazione e della successiva diffusione in tutto il mondo.

Al di qua e al di là dell'oceano Atlantico sono diverse le premesse che danno origine a ciò che gli storici definiranno poi *International Style*: da un lato i grattacieli della Scuola di Chicago e l'architettura organica di F. L. Wright, fino alla mostra "International Style" curata da P. Johnson al MoMA di New York nel 1932; dall'altro il prorazionalismo di Loos, la scuola del Bauhaus e la ventata rivoluzionaria di Le Corbusier, fino all'Esposizione di Stoccarda del 1927: il Weissenhof di Mies diventa il nuovo riferimento culturale per l'architettura contemporanea e presenta per la prima volta al pubblico europeo, e non solo, il *Movimento Moderno* in forma unitaria.

In tutto questo fermento, l'America Latina e l'Asia accolgono e amplificano la ricerca architettonica in atto e quasi subito divengono teatro di esperienze importanti, indotte prevalentemente dai "maestri" nordamericani o europei. In particolare, in America Latina la situazione politica ed economica, soprattutto in alcuni stati più aperti a riferimenti europei e statunitensi, è foriera di sperimentazioni e ibridazioni sorrette dall'industrializzazione nascente, dall'incremento demografico e dal diffondersi di abitudini, mode e costumi sempre più all'avanguardia.

I viaggi che, a partire dal 1929, Le Corbusier effettua in Sud America sono fra gli avvenimenti che segnano in modo indelebile il passaggio alla modernità in questa parte del mondo. Ma anche le riviste di settore (fra le altre "Domus" e "Casabella" in Italia, "Architectural Forum" e "Architectural Record" negli Stati Uniti) contribuiscono allo scambio, pubblicando e disseminando le nuove esperienze progettuali che si realizzano ovunque. Con un minimo scarto temporale anche in Latino America, parallelamente alla istituzione delle principali scuole di architettura, si fondano alcune riviste destinate ad accogliere nelle proprie pagine il dibattito vivace di quegli anni.

Approfondire lo studio degli architetti che, in questo contesto di rinnovamento culturale, rappresentano i pionieri del Movimento Moderno nel "nuovo mondo" costituisce un passaggio fondamentale che, oggi, la storiografia e la teoria dell'architettura devono svolgere per comprendere e riflettere sugli scambi teorici e progettuali che hanno condotto all'espandersi e all'ibridarsi

di linguaggi, tecniche costruttive e materiali, determinando una rivoluzione epocale nel modo di pensare e costruire la città e i paesaggi in cui viviamo.

Il Dipartimento di Architettura e Design del Politecnico di Torino, nell'ambito della propria missione di internazionalizzazione, da anni ha aperto gli orizzonti di ricerca in molte direzioni: in particolare, dal 2016, un gruppo multidisciplinare di docenti e ricercatori, con il progetto "La Cultura della Città" ha intrapreso rapporti di scambio e collaborazione con alcune delle principali Università sudamericane, aprendo nuovi fronti di investigazione verso figure di progettisti e casi di studio molto interessanti e per certi versi inediti.

Il nostro gruppo si è focalizzato soprattutto sulla Colombia, anche se non sono mancate sortite di lavoro in Ecuador, Bolivia, Panama e Messico. Altri colleghi da anni collaborano assiduamente con l'Argentina e il Brasile.

Il progetto "La Cultura della Città" si è concretizzato in esperienze di ricerca e di didattica, nello scambio di docenti e dottorandi, in workshop e studi pubblicati in italiano, spagnolo e inglese, e con la creazione di una collana editoriale omonima. E noi per primi abbiamo sperimentato la complessità e la grande opportunità di studiare e confrontarci con una realtà per molti versi simile, e per altri molto differente.

In un continuo scambio di esperienze, background e prospettive di ricerca, in una pratica di lavoro dove la curiosità è il carburante principale, abbiamo toccato con mano quanto le ibridazioni culturali, e i continui rimandi tra culture architettoniche possano costituire un melting pot architettonico.

Il caso di Vicente Nasi, architetto torinese emigrato in Colombia, e là diventato uno dei precursori del Movimento Moderno con esempi di architetture di grande qualità, è uno di questi.

Nasi ha lavorato per cinquant'anni in Colombia, e poi in Venezuela, in Italia, in Africa e negli Stati Uniti, sempre in bilico fra gli stilemi, forse anacronistici, dell'eclettismo e le austere regole del razionalismo, quasi camminando su un filo teso fra i ricordi della sua Torino dei primi vent'anni del Novecento e il mito della modernità e del progresso, la cultura del presente, che forse lo ha spinto a viaggiare per il mondo.

Il suo incontro con Le Corbusier, fissato in una fotografia in bianco e nero scattata di fronte alla *quinta Mazuera* di Fusagasugà, è diventato quasi un'icona del passaggio di testimone tra il maestro e suoi giovani allievi, molto lontani geograficamente, ma intellettualmente affini.

Con questa ricerca, e con quelle che verranno (stiamo per aprire un fronte su Giovanni Buscaglione, architetto salesiano, ancora imbrigliato nelle maglie di un eclettismo fuori tempo) crediamo di poter scrivere nuove pagine di una storia ancora incompleta, sicuramente non chiusa, per sensibilizzare la cultura architettonica, in particolare del mondo accademico e universitario, oltre che gli organismi ministeriali, le fondazioni culturali e gli archivi, a un impegno comune e a una fattiva assunzione di responsabilità nella “tutela operativa” di un Patrimonio, relativamente recente, ma straordinariamente importante per la Cultura della Città e del paesaggio latino-americano.

Redes, intercambios y multidireccionalidad, la base del pensamiento

Fernando Luis Martínez Nespral

Uno de los pilares que históricamente ha caracterizado a la Universidad de Belgrano en general y a su Facultad de Arquitectura y Urbanismo en particular es su vocación por la internacionalización. Esto se refleja desde hace décadas en el campo de la docencia a través de los múltiples programas de intercambio internacional, especialmente con universidades europeas, por los cuales se han generado convenios de doble diploma en los que han participado una gran cantidad de estudiantes argentinos y extranjeros dando forma a un verdadero *Roundtrip* Intercultural de arquitectos entre Europa y Argentina que de alguna manera ya presagiaba la exposición y el proyecto eX_MoMo que hoy nos ocupa.

En el campo de la investigación, también se ha denotado claramente esta voluntad internacionalista desde los orígenes. Desde los primeros proyectos promovidos por la decana, arquitecta Mónica Fernández, fundamentalmente orientados hacia temáticas ligadas a la representación arquitectónica y sus correlatos en el mundo digital, se dio forma a una línea de investigación inscripta en el Programa Alfa de la Unión Europea a través de diversos proyectos por lo que permitió el intercambio con numerosas universidades de Francia, España e Italia, entre otros países europeos, integrándose también a la red una gran cantidad de universidades latinoamericanas.

Luego, a partir del comienzo del siglo XXI, se creó el GIAH —Grupo de Investigaciones en Arquitecturas Hispánicas— que tuvo el honor de dirigir y que surgió a partir de un convenio de cooperación internacional con el Taller Gaudí de la Universidad de Barcelona, dedicado también a estudiar los cruces arquitectónicos entre ambos continentes y que incluyó en una larga serie de proyectos la participación conjunta de variados profesionales de ambas orillas del Atlántico.

Más recientemente, la iniciativa eX_MoMo, promovida por Federica Ciarcia, constituye un nuevo hito en el crecimiento y desarrollo de la internacionalización en los proyectos de investigación promovidos desde la Universidad de Belgrano. Para comenzar, se debe puntualizar en este sentido que la propia Ciarcia, en sus orígenes estudiantiles fuera una participante europea en los programas de doble diploma de la Universidad de Belgrano, con lo cual, su propia vida académica, familiar y personal constituye un perfecto ejemplo del *roundtrip* al que hoy su proyecto se dedica.

Nos encontramos así ante una red internacional de universidades europeas y latinoamericanas interesadas en el estudio y promoción conjunta del

patrimonio compartido en el periodo del Movimiento Moderno desde una perspectiva innovadora que, en vez de centrarse en los flujos unidireccionales de Europa a América que la historiografía tradicional de la arquitectura tanto ha estudiado, se orienta a entender estas arquitecturas como un proceso intercultural, horizontal y multidireccional en donde todos los actores son protagonistas y los flujos de ideas son recíprocos.

Y es que, si analizamos nuestras historias, no tiene sentido hablar de influencias. La influencia, según la acepción oficial —en el caso de la lengua española, la de la RAE— es la acción de un agente externo, por lo cual implica algo que necesariamente se hace desde una posición externa, desde fuera. Por el contrario, las experiencias culturales a las que eX_MoMo se dedica, se caracterizan por una profunda interacción de los participantes en la cual ninguno de ellos puede ser considerado realmente externo ante los otros. Nos encontramos así frente a verdaderos procesos interculturales, caracterizados por la hibridación y por el intercambio horizontal y multidireccional de experiencias, saberes e ideas, luego del cual ninguno de los actores vuelve a ser quien era pues todos se han transformado por el proceso mismo.

Más allá de la obvia alusión al periodo estudiado, en este caso el Movimiento Moderno, eX_MoMo se define por dos términos clave que dan cuenta de la posición antes enunciada: primero *Exchanges*, que más allá de ser una palabra inglesa tiene etimología latina que alude al intercambio y luego la idea de *Roundtrip* que, en tanto viaje de ida y vuelta, pone énfasis en la bi —o multi— direccionalidad de dichos intercambios.

Se destaca así una serie de fenómenos que son en todo compatibles con la vocación internacionalista de la Universidad de Belgrano que ha promovido e integra esta red consciente de la íntima conexión con sus valores, de la trascendencia de su aporte a los estudios de la historia de la arquitectura y de su promisorio futuro a partir del continuo crecimiento de la red y la consiguiente exponencial producción de frutos académicos que ya aquí se vislumbran.

Y es que justamente lo que este proyecto aborda, y aquello de lo que la exposición y la red mismas están conformadas, constituye una estructura compleja y horizontal de múltiples intercambios que circulan en todas las direcciones. Con ello se recrea un sistema como el de las redes neuronales, y por ende, como el pensamiento y a partir de ello e inevitablemente, como nosotros mismos.

MAPA GIS

Barbara Constantinidis
Universidad de Belgrano



Fig.1. Mapa de vínculos interculturales eX_MoMo
 Autora: Bárbara Constantinidis Mígoya, 2023.



fuente: elaboración eX_MoMo 2021-2023

Esri, FAO, NOAA, USGS

Mapa de vínculos interculturales

Barbara Constantinidis

El “Mapa de vínculos interculturales eX_MoMo” (Fig. 1), comunica el resultado de la colaboración interdisciplinaria lograda a lo largo de dos años de investigación, donde el uso de Sistemas de Información Geográfica (SIG) representó el factor de innovación tecnológica central del proyecto. Este recurso aplicado por primera vez como método estructurante de la gestión de fondos de archivos en el contexto histórico, se adoptó como una premisa desde el inicio del proceso de recolección de los datos, hasta su clasificación, análisis y publicación de resultados, inspirado en el concepto Smart Heritage, Gestión Documental Inteligente.

En este sentido tecnológico y geográfico, el poder de la localización asociado a variables de tiempo y la propia caracterización de los archivos, dio luz a una nueva perspectiva sobre los estudios históricos, cuestionando modelos tradicionales y aportando dinámica, sistematización y automatización a las oportunidades de integración que ofrecen investigaciones complementarias en el ámbito internacional que define los estudios archivísticos históricos.

Las bases de datos georreferenciadas que alimentaron el mapa se construyeron en forma sumativa a partir de los ciclos de conferencias y publicaciones, poniendo en discusión las capacidades de analizar, valorizar y difundir el rol de este patrimonio, con sus enlaces y vínculos transoceánicos mediante la correlación de los casos, sus relatos documentados, y la extracción de categorías específicas de atributos.

Para consolidar esta información, se definieron categorías y estándares básicos, que garantizaran la calidad y actualización de los datos procesados dentro del software ArcGIS Pro (esri), cuyos atributos responden a la catalogación de los archivos del Movimiento Moderno europeo y latinoamericano, que se gestionaron a lo largo de todo el proyecto.

El diseño del mapa vivo, dentro de la plataforma GIS, incluye una base de 105 autores, tratados como una capa vectorial de puntos que fueron georreferenciados registrando atributos cualitativos tales como su ciudad de nacimiento y muerte, lugar de su formación académica, nómina de obras principales, referencia de archivos y el enlace a los profesores e historiadores que contribuyeron con sus ponencias a alimentar este primer repositorio. El esquema metodológico conducente al diseño de los mapas incorporó una etapa de evaluación de plataformas digitales, accesible a través de aplicaciones web y que permitiera compartir en forma abierta los hallazgos y las relaciones descubiertas a futuro.

A los efectos de la comunicación que tuvo lugar en la exposición itinerante eX_MoMo, se definió un recorte temático acotado a los casos por nacionalidad, haciendo foco en las relaciones transoceánicas dadas entre las personas, sus obras y los archivos disponibles en los diferentes países, a la vez que subyace detrás de su plano, la búsqueda de nuevos recursos geo - estadísticos para ampliar el entendimiento e interpretación de estas relaciones dadas por un marco de colaboración internacional.

Es importante destacar que el uso de estándares interoperables fue una de las claves de buenas prácticas orientadas a complejizar futuras etapas de proyecto, integrando datos no estructurados, originados por diversas fuentes de información para garantizar la trazabilidad de su carga y la incorporación de los nuevos aportes y vínculos.

Mientras el primer mapa integra una breve selección de datos (nombre_arquitecto; ciudad_nacimiento; pais_nacimiento; año_nacimiento; ciudad_muerte; pais_fallecimiento; año_muerte; instituto_graduacion; ciudad_graduacion) con sus correspondientes coordenadas, eX_MoMo dispone de información complementaria para la construcción de cartografía centrada en las obras y archivos, con su correspondiente componente geográfica.

En conclusión, la implementación tecnológica constituye una de las principales fortalezas de este proyecto, aportando un nuevo enfoque sobre la reconstrucción historiográfica y el análisis patrimonial del Movimiento Moderno europeo y latinoamericano. Entre los beneficios de aplicar herramientas geotecnológicas como soporte en la investigación sobre obras de arquitectura del Movimiento Moderno y sus autores, se destaca un incremento mensurable sobre la intercambiabilidad de registros, alimentados por el descubrimiento de nuevas conexiones y redes transatlánticas. Nuestra interpretación patrimonial bajo una perspectiva pluridimensional.

Finalmente, el mapa expresa la validación del Sistema Smart Heritage, Gestión Documental Inteligente, y su aporte a la administración sostenible de las bases de datos históricas con sus conexiones y redes transatlánticas, producto del legado del Movimiento Moderno.

BIBLIOGRAFÍA

- Cigola, Michela; Assunta Pelliccio. “Análisis, documentación y recuperación de centros históricos con sistemas de información geográfica (gis).” En *Actas XVII Congreso Internacional de INGEGRAF. De la tradición al futuro*. Departamento de Ingeniería Gráfica., Universidad de Sevilla. 2005.
- Constantinidis, Barbara. “GIS para el planeamiento urbano patrimonial: contribución de las geotecnologías en el análisis y reconstrucción histórica de las ciudades”. En *Perspectivas: Revista Científica de la Universidad de Belgrano*, Vol. 4, núm. 4 (2021): 310-321.
- Goodchild, Michael F. “GIS and basic research: The national center for geographic information and analysis.” En *Government Information Quarterly* 7.3 (1990): 343-355. [https://doi.org/10.1016/0740-624X\(90\)90029-N](https://doi.org/10.1016/0740-624X(90)90029-N).
- Owens, J. B., Yuan, M., Wachowicz, M., Kantabutra, V., Coppola Jr, E. A., Ames, D. P., & Gangemi, A. (2009). “Visualizing historical narratives: geographically-integrated history and dynamics GIS”. En *Workshop on Visualizing the Past*, Richmond, USA, Abril (2016): 20-21.
- Rodríguez-Lora, Juan Andrés; Navas-Carrillo, Daniel; Pérez-Cano, María Teresa. “Contemporary heritage in the historic city of Seville. The preservation of the Modern Movement (1925-1975) through urban planning”. En *Urbe*, núm. 13 (2021): 1-20. <https://doi.org/10.1590/2175-3369.012.E20200153>
- Book reviews: Peuquet, Donna J.; Marble, Duane Francis, eds. *Introductory readings in geographical information systems*. London: Taylor and Francis. En *Progress in Human Geography*, vol. 16, núm. 3 (1992): 474-476. <https://doi.org/10.1177/030913259201600342>.

VÍNCULOS INTER-CULTURALES

Federica Ciarcia
Universidad de Belgrano

Guillem Carabí-Bescós
Universitat Politècnica de Catalunya

Inés Zaldueño
Harvard Graduate School of Design
Frances Loeb Library

Carolina Quiroga
Universidad de Buenos Aires

La construcción del patrimonio compartido entre Europa y América Latina. Idas y vueltas entre 1920 y 1970

Federica Ciarcia

El flujo de encuentros e intercambios entre Europa y América Latina a partir del siglo XVI ha sido constante desde las primeras exploraciones europeas y procesos de colonización, perdurando así por los siguientes cinco siglos. A finales de 1700 las olas migratorias modificaron sus aspectos y objetivos, empezando a impulsar los modelos académicos europeos y plasmando los propósitos a nivel local, por un lado, y favoreciendo el desarrollo de la modernidad latinoamericana por el otro.

El año 1783 podría ser definido como el momento inicial de este proceso, siendo el año en el cual el académico valenciano Manuel Tolsà fundó, según el modelo de la Real Academia de las Tres Nobles Artes de San Fernando en Madrid, la Real Academia de las Nobles Artes de San Carlos de la Ciudad de México, bajo el decreto del monarca español Carlos III. Momento de gran impulso a la producción teórica arquitectónica latinoamericana que continuó desarrollándose, incluso después de la independencia de México¹, y que marcó el momento de transición de los últimos vestigios del Barroco, al inicio, y luego a la plena afirmación del Neoclasicismo.

La independencia política lograda por los países latinoamericanos a principios del siglo XIX marcó el fin de la arquitectura colonial, cuya intensidad e impacto varía según las distintas áreas geográficas del continente.

A mediados de siglo, la región del Río de la Plata atravesó una fase de europeización y cosmopolitismo. Las grandes olas migratorias de españoles, italianos, franceses e ingleses alteraron la estructura étnica y cultural de la población nativa². Este cambio radical fue más evidente en Chile, Uruguay y Argentina, mientras que en países como México y Brasil la tradición local siguió prevaleciendo. En el área mexicana, la reacción política logró superar primero los intentos expansionistas franceses y luego el porfirismo³, mientras que en el área brasileña la clase aristocrática continuó apoyando las tradiciones culturales africanas, basadas en la cultura del latifundio.

Los fenómenos de crecimiento demográfico, industrial y urbano, que afectaron a los países occidentales desde el siglo XIX, mostraron sus primeros resultados en los países latinoamericanos con la apertura de nuevos debates culturales hacia la primera mitad de los años veinte, con una afirmación plena sólo

1. México, hasta su independencia en 1810, fue la única colonia española en la que se produjeron transformaciones culturales al mismo tiempo que lo que ocurría en España.

2. James Scobie, *Buenos Aires del Centro a los Barrios* (Buenos Aires:ed. Solar-Hachette,1977).

3. Daniel Costó Villegas, *Historia Moderna de México. El Porfiriato vida social México* (Ciudad de México: Editorial Hermes, 1972).

entre los cuarenta y cincuenta.

En 1910⁴ en la ciudad de Buenos Aires más del 40% de la población estaba constituida por extranjeros⁵, situación similar se puede encontrar en Montevideo con un porcentaje del 18%. En Brasil, Río de Janeiro y Sao Paulo, más de un tercio de la población estaba formada por inmigrantes europeos. Es importante subrayar que en América Latina las olas migratorias no sólo son de origen europeo, sino también asiático. Por ejemplo, la población china comenzó a extenderse en Perú y México y la población japonesa en Brasil. En el área centroamericana, la inmigración europea de ingleses, franceses, holandeses y alemanes fue acompañada de un importante número de inmigrantes procedentes de Oriente Medio. A principios del siglo XX en las principales capitales de América Latina estaban conformadas por un importante mosaico cultural con una dinámica fragmentación de diferentes comunidades.

La modernidad de América Latina no puede analizarse de manera unitaria por su extrema heterogeneidad cultural que necesariamente atrae propuestas diferentes. En 1969 el argentino Francisco Bullrich⁶ publicó un artículo en el cual subrayaba cómo cada región tenía una visión distinta sobre su pasado y presente, y cada estado había desarrollado una forma propia de mirar a las manifestaciones arquitectónicas, considerando como único elemento unitario su matriz europea común.

En este contexto las migraciones, en uno y otro sentido, acompañaron a la producción teórica y proyectual, caracterizada de la relación entre continentes, y teniendo como resultado más evidente la transculturación, donde el patrimonio arquitectónico es el reflejo tangible de esta historia compartida. El término *compartido* asociado al de *patrimonio*, quiere evocar el concepto introducido por primera vez, de ICOMOS para el Día Internacional de los Monumentos y Sitios, el 18 abril de 2020, cuyo tema central fue “Culturas Compartidas, Patrimonio Compartido, Responsabilidad Compartida”. En esa oportunidad la idea de patrimonio se refería a la identidad cultural mientras, la de *compartido* proponía reflexionar desde “un punto de vista histórico, de cómo culturas y sociedades han compartido prácticas culturales, formas de

4. Mario Buschiazio, *La arquitectura en la República Argentina 1810-1930* (Buenos Aires: Artes Gráficas Bartolomé U. Chiesino, 1966).

5. Durante el período reconocido como la *Gran Inmigración*, ocurrido entre 1860 y 1930, llegaron a la Argentina aproximadamente seis millones de europeos.

6. Francisco Bullrich, “Pasado y presente”, *Arquitectura Latinoamericana 1930-1970* (1969).

hacer y puntos de vista comunes”⁷.

El concepto de *patrimonio compartido*, propuesto por el grupo de investigación eX_MoMo| Exchanges of Modern Movement⁸ en la exposición “Vínculos inter-culturales entre Europa y América Latina: construyendo la arquitectura de la modernidad”, incluye toda aquella producción con un carácter transnacional y de multivariables culturales, económicas, históricas, sociales, territoriales. Por *patrimonio compartido* se entienden todos los resultados, que sean a escala arquitectónica, urbana o relativos a productos de diseño que surgieron de experiencias entre Europa y América Latina, donde el bagaje cultural y técnico diferentes permitieron el desarrollo de un patrimonio que refleja ese intercambio.

En la primera mitad del siglo XX las ideas vanguardistas, que acompañaron la afirmación del Movimiento Moderno, favorecieron la formación de nuevas rutas de doble sentido de migrantes profesionales e impulsaron una vasta producción, no siempre realizada, pero que es el claro reflejo de la estratificación cultural, social, histórica y económica de los dos continentes.

Si consideramos ese patrimonio no sólo como el legado construido o conservado en archivos, sino que también incluimos los aprendizajes y aportes teóricos, podemos visualizar un profundo y enriquecedor intercambio. En los años al centro de esta reconstrucción, las consecuencias de los conflictos mundiales, antes, y los procesos de industrialización, después, llevaron a muchos arquitectos europeos a interesarse en las oportunidades territoriales y de desarrollo económico ofrecidas por el otro continente. Los profesionales al centro de este

7. ICOMOS, 8 de abril – Día Internacional de los Monumentos y Sitios. Tema 2020: Culturas Compartidas, Patrimonio Compartido, Responsabilidad Compartida, consultado 18 de septiembre, https://www.icomos.org/images/2020-ICOMOS-18th_April-SharedCultures_New_flyer_spanish_AP.pdf

8. Grupo interuniversitario de investigación, fundado en el 2020 en la Universidad de Belgrano de Buenos Aires y que estableció convenios con el Politecnico di Torino, la Universitat Politècnica de Catalunya y la Universidad Politécnica de Madrid. Investiga alrededor de temas sobre el patrimonio como resultado de los intercambios entre Europa y América Latina en el siglo XX. Fue organizador del 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” y “ROUNDTRIP II: From the Alps to the Andes and vice-versa. Le Corbusier and the members of the Latin America Modern Movement”, curador de la exposición Vínculos inter-culturales entre Europa y América Latina: construyendo la arquitectura de la modernidad (Universidad de Belgrano, Universitat Politècnica de Catalunya, Politecnico di Torino).

intercambio, desde los grandes nombres de la historia de la arquitectura⁹, con mirada colonizadora, como Josep Lluís Sert, Le Corbusier¹⁰ entre otros, hasta proyectistas al comienzo de su trayectoria profesional, como el caso del catalán Antoni Bonet i Castellana¹¹, encontraron un espacio donde hacer florecer sus propuestas aun experimentales. Tal vez hubo mayor cantidad de arquitectos europeos con proyectos en América que latinoamericanos con obra propia en Europa o donde fueron reconocidos sus aportes. Si pensamos a la vasta producción y contribución de estos últimos en el *atelier de Rue de Sèvres*, en proyectos que supieron dejar una huella en la arquitectura y urbanismo contemporáneo, como la Unité d’Habitation de Marsella (Fig. 1) o el caso de Chandigarh o que atrás del *Ulm model* estuvo el argentino Tomas Maldonado, quizás nos permitirían leer la historia de ese patrimonio de forma más completa, permitiendo de comprender el origen de las líneas proyectuales. Estos profesionales, a raíz del trabajo en estudios de reconocidos colegas en Europa, se capacitaron y al mismo tiempo aportaron visiones nuevas, propias de su contexto de origen, sobre las ideas acerca de la arquitectura de la modernidad.

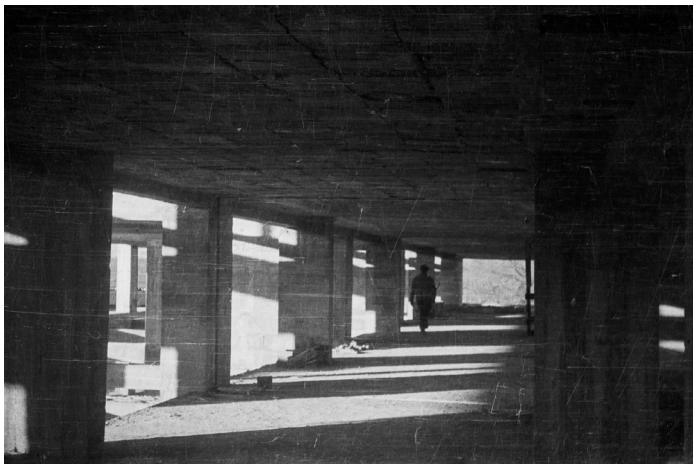


Fig. 1. Foto de Germán Samper en la obra de la Unité d’Habitation, Marsella, abril 1949.
Fuente: @Germán Samper Archivo Privado, Bogotá. [Inedita]

9. Federica Ciarcia, “La otra modernidad. El patrimonio del Movimiento Moderno latinoamericano”, *Perspectivas: Revista Científica de la Universidad de Belgrano*, 2021, <https://revistas.ub.edu.ar/index.php/Perspectivas/article/view/169/163>

10. Federica Ciarcia, *Le Corbusier e l’Argentina: Voyage d’Occident* (Roma, 2022).

11. Ana Esteban Maluenda, *Conexiones transatlánticas. Antonio Bonet y Eladio Dieste: la alteridad constructiva*, (Buenos Aires: Anales del IAA, 2021) vol.51, n.2, 1-13.

De hecho, numerosos sudamericanos desarrollaron sus primeras prácticas profesionales en el estudio de la *Rue de Sèvres*; se pueden contar al menos 21¹² entre 1932 y 1965, de Jorge Ferrari Hardoy a Roberto Dávila Carson, de Germán Samper a Emilio Duhart, mientras algunos se convirtieron en colaboradores locales del maestro suizo, como los argentinos Itala Fulvia Villa, Antonio Vilar y Amancio Williams, otros acabaron rebelándose contra las teorías de su maestro, como en el caso de Rogelio Salmona. Hay casos que, al revés, dejaron que su influencia brillara en sus obras posteriores, aplicando los aprendizajes europeos y continuando a explorar posibilidades, como para el colombiano Germán Samper¹³, que como otros recién graduados latinoamericanos, durante el canónico Gran Tour europeo, terminó trabajando en el estudio de Le Corbusier. Llegó a París el 17 diciembre de 1948 con la esperanza de ser bienvenido en el *atelier*, donde, a pesar del desinterés inicial mostrado por Le Corbusier, permaneció hasta el 1 de noviembre de 1953, participando en los proyectos de villas Rob y Roq (1949), la redacción del Plan Director para Bogotá (1949-51), Marsella Sur y Veyre, los planes directores (1951), el Concurso de Estrasburgo, el urbanismo de Chandigarh (1951), el Centro de la ciudad y Capitolio (1951-1953), el proyecto definitivo de las Casas Jaoul (1951-1953) y el barrio experimental H.E.M. de Roubaix (1952-1953).

A su regreso a Colombia, Samper siguió vinculado con el viejo continente y el maestro, llevando las enseñanzas, dejadas por el suizo, a partir de la importancia del dibujo a mano alzada (Fig. 2), que se transformará en el sustituto de la cámara fotográfica, y desarrollando una mayor sensibilidad en la relación entre arquitectura y contexto, hombre y espacio. Regresó a Europa entre 1959 y 1961, durante su *Viaje por el mundo* y posteriormente en 1976 y 1986, en esas rutas que se pueden reconstruir a través de sus notas de viaje.

Al revés hay un porcentaje más elevado de europeos que se trasladaron temporalmente o definitivamente a América, hasta transformarse en arquitectos o arquitectas icónicos también para los lugares que los hospedaron, como en el emblemático caso de Lina Bo Bardi. A estos, hay que agregar un número importante de profesionales europeos que, por motivos de exilio político, como es el caso de la fotógrafa alemana Grete Stern que emigró a Argentina -lugar

12. Ingrid Guerrero Quintana, *Hijos de la Rue de Sèvres: los colaboradores latinoamericanos de Le Corbusier en París (1932-1965)* (Bogotá: Editorial Universidad de Los Andes, 2018).

13. Federica Ciarcia y Pompeiana Iarossi, "Modulor latino. La ricerca della misura nelle traiettorie transatlantiche di Germán Samper", in *Misura / Dismisura. Atti del 45° Convegno Internazionale dei Docenti delle Discipline della Rappresentazione*, ed. Francesco Bergamo, Antonio Calandriello, Massimiliano Ciammaichella, Isabella Friso, Fabrizio Gay, Gabriella Liva and Cosimo Monteleone (Milano: FrancoAngeli, 2024).

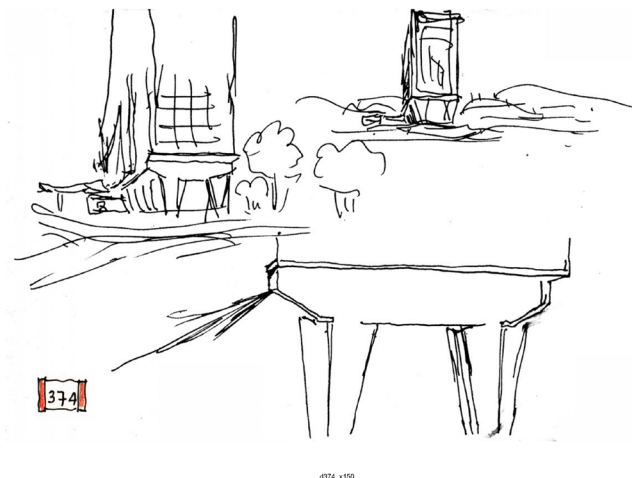


Fig. 2. Croquis de Germán Samper en la obra de la Unité d'Habitation, Marsella, 26 de septiembre del 1950. Fuente: Croquis de viaje – Germán Samper Gnecco, Germán Samper Archivo Privado, Bogotá. [Inedito]

donde desarrolló su trayectoria profesional junto a Horacio Coppola –o el arquitecto polaco Leopoldo Rother–, quien llegó a Colombia en 1936, consolidándose como proyectista y docente universitario, convirtiéndose en uno de los referentes de la arquitectura local. El arquitecto suizo y segundo director de la Bauhaus, Hannes Meyer, también desarrolló una serie de experiencias profesionales en México entre 1938 y 1949, donde llegó como delegado al XVI Congreso Internacional de Planificación y Vivienda y fue propuesto para la dirección del Instituto de Planificación y Urbanismo (IPU).

Además, el fin de la guerra civil española propició el éxodo¹⁴ de medio millón de exiliados políticos y entre ellos se identificó a una cincuentena de arquitectos, como Joseph Luis Sert que se dirigió hacia Estados Unidos, el citado Antoni Bonet¹⁵ en Argentina y luego Uruguay; mientras que la mayoría eligió México; de hecho, hablamos de al menos 25 arquitectos, ya establecidos en España, como es el caso de Félix Candela, Óscar Coll y otros.

14. Dino Del Cueto Ruiz-Funes, *Arquitectos españoles exiliados en México* (Ciudad de México: Bonilla Artigas Editores, 2014).

15. A su regreso a España, en los años 60, fue autor de la obra *La Ricarda*, emblema de la fusión entre sus experiencias profesionales en ambos continentes, convirtiéndose en uno de los más significativos exponentes del Movimiento Moderno español.

Luego hay otras personas que interprendieron la misma ruta para proyectos puntuales y conferencias, como es el caso del turinés Alberto Sartoris¹⁶ que en 1932 llegó a Buenos Aires para la presentación de una serie de conferencias y publicó una segunda edición del volumen *Los elementos de la arquitectura funcional*, la primera enciclopedia iconográfica del Movimiento Moderno internacional, que incluía por primera vez dos países latinoamericanos, Argentina y México. Otro ejemplo emblemático es el caso de Marcel Breuer –arquitecto húngaro y uno de los primeros alumnos de la Bauhaus, que emigró a Estados Unidos y quien, junto a sus colaboradores argentinos Carlos Coire y Eduardo Catalano, es el autor del proyecto del Parador Ariston, construido en la zona costera de Mar del Plata.

En esos mismos años fue significativo el número de conferenciantes europeos invitados en América Latina, como Werner Hegemann, el periodista y crítico de arte Pietro Maria Bardi, organizador de la *Exposición moderna de la arquitectura Italiana*, Auguste Perret, Richard Neutra, Marco Zanuso, Bruno Zevi. Incluso Walter Gropius, un año antes de su muerte, viajó a Buenos Aires, para el desarrollo del proyecto Embajada Alemana en Argentina, en colaboración con Amancio Williams, que no llegó a su realización.

Sin duda fue un encuentro de dos mundos complementarios: Europa aportó los principios éticos de la nueva arquitectura y la inspiración para desarrollarla haciendo uso de los recursos de avanzada tecnología e industria, con el objetivo y la necesidad de mejorar la calidad del hábitat; Latinoamérica aportó una visión libre de preconcepciones academicistas y sobre todo una dimensión desconocida del impacto del extenso territorio y el paisaje en la arquitectura y, a su vez, cómo la arquitectura genera *lugar* en esa inmensidad.

En estas nuevas rutas de profesionales migrantes se conformaron grupos de trabajo mixtos, donde europeos y latinoamericanos empezaron a trabajar codo a codo en proyectos, en algunos casos epistolares, para el uno y otro lado del océano, como el Grupo Austral¹⁷, formado en Europa por Antonio Bonet, Jorge Ferrari Hardoy y Juan Kurchan, a los que se sumaron a su regreso¹⁸ a

16. Alberto Sartoris, *Gli elementi dell'architettura funzionale* (Milano: Hoepli, 1932).

17. Gonzalo Fuzs, “Grupo Austral, Buenos Aires 1938-1939. ¿Ciudad Universitaria o Zona Cultural Universitaria?”, *Perspectivas: Revista Científica de la Universidad de Belgrano*, 2021, <https://revistas.ub.edu.ar/index.php/Perspectivas/article/view/179/172>

18. El primero que llegará a la Argentina será Antonio Bonet, el 9 de abril de 1938; Juan Kurchan regresa en la primera mitad de septiembre de 1938, mientras que Jorge Ferrari Hardoy lo hace a mediados de octubre del mismo año. El 23 de noviembre de 1938 se redacta en Buenos Aires la primera acta de Austral.

Argentina, José Le Pera, Abel López, Samuel Sánchez de Bustamante, Simón Ungar, Ricardo Vera Barros, Itala Fulvia Villa y Hilario Zalba:

El grupo de los alumnos que formaron parte de él —Kurchan, Ungar, Vivanco, Zalba y algunos otros, nombro sólo los que más recuerdo haber buscado— a los que se incorporó Bonet tras su llegada al país, fueron el grupo pionero de la Facultad de en ese momento, y esto puede ser gracias a quienes secretamente pertenecían a la Escuela Mundial de Arquitectura que dirigía Le Corbusier de Francia¹⁹.

El Grupo Austral fue el primer estudio argentino vanguardista, cuya constitución surgió en París, aunque se estableció y empezó el desarrollo de los primeros proyectos en Buenos Aires a partir del 1938 con oportunidades como la Casa de estudios para artistas²⁰ de calle Suipacha y Paraguay o la Ciudad Universitaria, donde la experiencia de un catalán, y un grupo de argentinos se reunieron reflexionando sobre las exigencias y contexto local, proponiendo soluciones experimentadas en Europa. El Grupo Austral sostenía que la nueva arquitectura requería de nuevos materiales, que expresen el lenguaje de la modernidad y las necesidades de la sociedad emergente. Un factor que caracteriza la producción arquitectónica de este período es la búsqueda y uso de materiales de construcción disponibles en la producción nacional; en cuanto debido al conflicto mundial habría sido complicada la gestión de las importaciones, como en el caso de los metálicos. En caso de que no hubiese sido posible tenerlos disponibles en el mercado nacional, sus miembros se ocuparon de la gestión para convertirse ellos mismos en sus representantes y poderlos importar de forma directa.

Otras figuras centrales, alrededor del concepto de patrimonio compartido, fueron las de los hermanos Vilar²¹: Antonio Ubaldo y Carlos. El primero fue uno de los principales precursores del Movimiento Moderno Argentino, que a partir de principios de los años treinta reinterpretó el lenguaje de la modernidad internacional a través de las necesidades locales. Su formación académica como ingeniero y posteriormente como arquitecto le permitió proponer nue-

19. Jorge Ferrari Hardoy, *Conferencia sobre Le Corbusier*, Archivo Jorge Ferrari Hardoy, 1965.

20. Realizado por Antoni Bonet, Ricardo Vera Barros e Abel López Chas de la pequeña sociedad que constituyen a la llegada del primero en Buenos Aires y que durará solo hasta el 1940. El proyecto surge retomando algunos principios adoptados en *Maison de verre* de Pierre Chareau y Bernard Bijvoet en París y será la sede del Grupo Austral en Buenos Aires.

21. Stella Maris Casal; Fernando Couturier; Carolina Quiroga, *Patrimonio arquitectónico del siglo XX en Buenos Aires: el legado Vilar*, Documento de Trabajo n.310, (Buenos Aires: Universidad de Belgrano, 2015).

vas soluciones tecnológicas. A diferencia de otros colegas de su época, completó su formación en Argentina y no estudió ni trabajó en el exterior. El mismo, en 1932 fue publicado²² en la revista alemana *Moderne Bauformen* con el proyecto del polideportivo Hindú Club (Fig. 3), y unos años más tarde también seleccionado por Alberto Sartoris para su catálogo de arquitectura moderna internacional, convirtiéndose así en una de las obras que mejor definen las características de la temprana modernidad argentina.



Fig. 3. Antonio Ubaldo Vilar, Hindú Club, Buenos Aires, 1932.
Fuente: "Nuestra Arquitectura", n.33, Buenos Aires, abril 1932.

De su biografía se desprende que la mayoría de las obras se realizaron en la provincia de Buenos Aires a excepción del proyecto de escala nacional para la construcción de la sede del Automóvil Club Argentino. Su trabajo consistía en la creación de arquitectura vinculada al territorio, sin buscar colaboradores en el extranjero para poder realizar proyectos internacionales o recibir publicaciones que recibieran circulación mundial. A pesar de ello, desde finales de los años treinta estuvo influenciado por el lenguaje racionalista alemán y en el febrero de 1938 inició una colaboración con el arquitecto, emigrado a Argentina, Guillermo Ludewig²³, quien se incorporó a su estudio como diseñador, ya que poseía un título profesional extranjero que en ese momento no era posible convalidar. Ludewig, que pertenecía a la categoría de migrantes, impulsados por el contexto político, tenía una larga experiencia

22. Julius Hofmann, "Sporthaus des Hinduklub in Buenos Aires", *Moderne Bauformen*, December, 591-595.

23. Ramón Gutiérrez, *Alemanes en la arquitectura rioplatense* (Buenos Aires: CEDODAL, 2005).

en el desarrollo de barrios populares y casas económicas prefabricadas, realizadas durante la fase de reconstrucción de la Alemania de entreguerras. Otro aspecto significativo de su formación y experiencia profesional en su país de origen que puede reinterpretarse en la influencia posterior con Vilar, es la colaboración con Hans Poelzig y Walter Gropius, aspectos que confluyeron en su manera de concebir la arquitectura, transformándola en el encuentro entre exigencias locales y propuestas teóricas europeas. El segundo, Carlos Vilar, fue arquitecto y autor de viviendas individuales y casas para departamentos (Fig. 4) además que de oficinas. Como el primero, Carlos propuso al centro de sus proyectos la funcionalidad y la eficiencia, transformando sus obras en un punto de referencia local. Entre la significativa producción realizada por estos

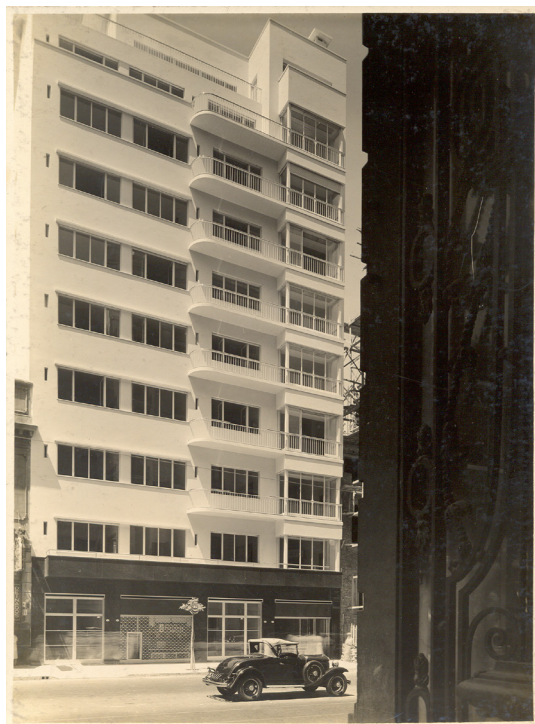


Fig. 4. Antonio Ubaldo Vilar, Edificio de renta Av.Libertador 1200, Buenos Aires.
Fuente: Fondo Antonio U. Vilar, IAA, FADU, UBA.

hermanos, se destacaron distintas casas de rentas²⁴, en particular la realizada en Buenos Aires, en calle Ugarteche 3370 y posteriormente publicada en la revista especializada “Nuestra Arquitectura” en el enero del 1931. Esta obra fue probablemente la más significativa entre las pertenecientes a esta tipología, por el impacto que tuvo en referentes internacionales, como Le Corbusier. De hecho, el arquitecto suizo la mencionó en *Precisiones*²⁵, recordando el día en que Vilar lo acompañó a visitarla, y de la cual recuerda al departamento privado del autor. En las notas del maestro suizo es evidente la fascinación por la relación con el paisaje y, en particular, con el río y su visual que quedará presente en los proyectos posteriores a partir del *plan Obus*.

El arquitecto Vilar me condujo a un pequeño rascacielos —uno pequeñito— que está edificado al borde de la Avenida Alvear. Los dos últimos pisos son su propio chalet, con terrazas y jardines suspendidos. Señoras y Señores, desde el corazón de la ciudad, se puede ver el río, como una barra de color rosa del oleaje, ¡bajo el azul del cielo! Es un espectáculo grandioso. Además: a una altura de 25 metros, en Buenos Aires, el aire seco. Ustedes consideran una calamidad el aire húmedo de la ciudad, húmedo y cálido. Muchos de los que trabajan en el centro de la ciudad, podrían escapar a esta estufa, respirar de un modo sano y ver el río. Respirar, ver el río, estar debajo de los árboles, ver por encima el mar ondulante de los árboles, éste el regalo de las técnicas modernas.²⁶

A finales de los años veinte las circunstancias sociales y económicas llevaron a algunos profesionales aprovechar de oportunidades laborales latinoamericanas, dejando su lugar de origen, como el caso del arquitecto turinés Vicente Nasi²⁷, probablemente maestro mayor de obra que solo después de su mudanza se graduó como arquitecto en la Universidad Nacional de Colombia. Se transformó luego en uno de los referentes nacionales de las primeras propuestas del Movimiento Moderno colombiano, evidente en la Casa Gazzera Brando en Bogotá o en Quinta Blanca en Teusaquillo aunque con un fuerte legado a las tradiciones y al eclecticismo, visible en propuestas como en la casa Córdoba del 1928

24. Federica Ciarcià, “Sulle orme di Le Corbusier. Gli esordi e la diffusione del Movimento Moderno in Argentina: dibattito, tutela e valorizzazione del patrimonio” (PhD diss., Politecnico di Torino, 2019), 229-231.

25. Le Corbusier, *Precisiones. Respecto a un estado actual de la arquitectura y urbanismo* (Barcelona: 9ª ed., Editorial Poseidón, 1978), 237.

26. *Ibidem*, 237.

27. Annalisa Dameri e Paolo Mellano, *Vicente Nasi. Un architetto italiano in Colombia, fra eclettismo e modernità* (Politecnico di Torino, 2020).

o en el Country Club de Bogotá realizado en el 1929. En sus primeras obras permanece una clara influencia de las experimentaciones vanguardistas propuestas en las exposiciones internacionales de comienzo de siglo, característica común a muchos latinoamericanos que empezaron su carrera profesional a finales años veinte y comienzo treinta.

También los arquitectos europeos, cuando retornaron al continente, llevaron consigo este aprendizaje incorporándolo a sus propuestas. En la segunda posguerra, a partir de la década de 1940, en Argentina se abrió una densa red de colaboraciones entre proyectistas locales²⁸ y arquitectos, ingenieros y diseñadores italianos, formados²⁹ en el Politécnico de Milán, entre ellos Guido Oberti (1947; 1949) (Fig. 5), Maurizio Mazzocchi (1947-1953), Ernesto Nathan Rogers (1948), Marco Zanuso (1954-1961) y Gae Aulenti (1966). Algunos de ellos desarrollaron una relación temporal con el país, con participación en concursos internacionales o experiencias académicas, como es el caso de Oberti, Rogers, Aulenti. Otros entrelazaron una relación



Fig. 5. G. Oberti, Perspectiva del proyecto presentado para el Concurso internacional de ampliación del Aeropuerto Nacional de Buenos Aires, 1947. Fuente: Fondo Guido Oberti, ISMES, Bergamo. [inedito].

28. Amancio Williams, Clorindo Testa, Irene van der Poll, Luis Hevíá Paul e Horacio Torrello contribuyeron a la realización de la ‘red olivetiana’.

29. Federica Ciarcia, Pompeiana Iarossi, Fabio Marino, Cecilia Santacroce and Francesca Giudetti, *NEST Project. Focus on Milanese polytechnic design culture in Argentina since 2nd Postwar* (Milano: Maggioli editore, 2022) 97-108.

duradera, mudándose por períodos más largos, como Mazzocchi, o regresando en múltiples ocasiones, como Zanuso. Este último designado por Adriano Olivetti para realizar el proyecto de la fábrica de Buenos Aires, que entre los años 1950 y 1970 conduciendo a la formación de la red Olivetti y reuniendo los intercambios teórico-proyectuales entre los autores de formación politécnica milanesas y locales. Gae Aulenti, contribuyó a la construcción de la red local Olivetti, creando, en los años sesenta, el showroom de la firma en Buenos Aires, donde resurgieron sus estudios sobre las condiciones ambientales preexistentes y el intento de vincular visualmente y proyectualmente el espacio comercial al tejido urbano del centro histórico de la capital. Ernesto Nathan Rogers tras la sexta conferencia de Bridgewater y su primer contacto con el grupo CIAM latinoamericano³⁰, fue invitado a dictar un curso en la reciente Facultad de Arquitectura de Tucumán. Otro representante de esta generación de proyectistas milaneses fue el ingeniero Guido Oberti quien colaboró, entre 1946 y 1951, en la construcción de la Ciudad Universitaria de Tucumán y participó en el concurso para la ampliación del aeropuerto de Ezeiza, a través de la realización de nuevos hangares. En los mismos años fue el caso del arquitecto Maurizio Mazzocchi quien inicialmente viajó ocasionalmente al país sudamericano por encargos puntuales y que luego de una serie de conferencias en la Universidad de Tucumán relacionadas con la reconstrucción italiana de posguerra se mudó a Buenos Aires y luego a San Pablo.

Estas experiencias son algunos de los casos emblemáticos de una red constituida por más de un centenar de arquitectos que desarrollaron su formación académica y/o experiencias profesionales entre los dos continentes, viajando, realizando proyectos, a menudo por correspondencia, y alimentando la construcción de un patrimonio compartido entre Europa y América Latina, que hoy en día es el testimonio de cincuenta años de una rica producción de historias entrelazadas.

30. Federica Ciarcia, "Complejidades y contradicciones de un extenso intercambio epistolar. El largo proceso de formación del grupo CIAM argentino", *EdA Esempi di Architettura*, 2018, http://www.esempidiarchitettura.it/sito/journal_pdf/PDF%202018/58.%20CIARCIA%20EDA_3_2018.pdf

BIBLIOGRAFÍA

- Buschiazio, Mario. *La arquitectura en la República Argentina 1810-1930*. Buenos Aires: Artes Gráficas Bartolomé U. Chiesino, 1966.
- Bullrich, Francisco. “Pasado y presente”. En *Arquitectura Latinoamericana 1930-1970*. Buenos Aires: Sudamericana, 1969. Hofmann, Julius. “Sporthaus des Hinduklub in Buenos Aires”, *Moderne Bauformen*, December, 591-595.
- Sartoris, Alberto. *Gli elementi dell'architettura funzionale*. Milano: Hoepli, 1932.
- Casal, Stella Maris; Couturier, Fernando; Quiroga, Carolina. *Patrimonio arquitectónico del siglo XX en Buenos Aires: el legado Vilar*. Documento de Trabajo núm. 310. Buenos Aires: Universidad de Belgrano, 2015.
- Ciarcia, Federica. “Complejidades y contradicciones de un extenso intercambio epistolar. El largo proceso de formación del grupo CIAM argentino”. En *EdA Esempi di Architettura* (2018).
- “La otra modernidad. El patrimonio del Movimiento Moderno latinoamericano”. En *Perspectivas: Revista Científica de la Universidad de Belgrano*, vol. 4, núm. 4 (2021).
- *Le Corbusier e l'Argentina: Voyage d'Occident*. Roma: Aracne, 2022.
- Ciarcia, Federica; Iarossi, Pompeiana; Marino, Fabio; Santacroce, Cecilia; Giudetti, Francesca. *NEST Project. Focus on Milanese polytechnic design culture in Argentina since 2nd Postwar*. Milano: Maggioli editore, 2022: 97-108.
- “Modulor latino. La ricerca della misura nelle traiettorie transatlantiche di Germán Samper”. En Bergamo, Francesco; Calandriello, Antonio; Ciammaichella, Massimiliano; Friso, Isabella; Gay, Fabrizio; Liva Gabriella; Monteleone, Cosimo (eds.). *Misura / Dismisura. Atti del 45° Convegno Internazionale dei Docenti delle Discipline della Rappresentazione*. Milano: FrancoAngeli, 2024.

- Cosío Villegas, Daniel. *Historia Moderna de México. El Porfiriato vida social México*. Ciudad de México: Hermes, 1972.
- Dameri, Annalisa; Mellano, Paolo. *Vicente Nasi. Un architetto italiano in Colombia, fra eclettismo e modernità*. Torino: Politecnico di Torino, 2021.
- Esteban Maluenda, Ana. “Conexiones transatlánticas. Antonio Bonet y Eladio Dieste: la alteridad constructiva”. En *Anales del IAA*, vol. 51, n.2 (2020): 1-13.
- Fuzs, Gonzalo. “Grupo Austral, Buenos Aires 1938-1939. ¿Ciudad Universitaria o Zona Cultural Universitaria?”. En *Perspectivas: Revista Científica de la Universidad de Belgrano*, vol. 4, núm. 4 (2021).
- Guerrero Quintana, Ingrid. *Hijos de la Rue de Sèvres: los colaboradores latinoamericanos de Le Corbusier en París (1932-1965)*. Bogotá: Universidad de Los Andes, 2018.
- Gutiérrez, Ramón. *Alemanes en la arquitectura rioplatense*. Buenos Aires: CEDODAL, 2005.
- Le Corbusier. *Precisiones. Respecto a un estado actual de la arquitectura y del urbanismo*. Barcelona: Poseidón, 1978.
- Pizza, Antonio; Granell, Enrique (eds.), *Atravesando fronteras. Redes internacionales de la arquitectura española (1939-1975)*. Madrid: Ediciones Asimétricas, 2021.
- Pratt, Imperial, Mary Louise. *Eyes: Travel Writing and Transculturation*. Routledge, London – New York: Routledge, 1992.
- Scobie, James. *Buenos Aires del Centro a los Barrios*. Buenos Aires: Solar-Hachette, 1977.

Transferencias intercontinentales durante la arquitectura de la modernidad. Teoría y preexistencias identitarias

Guillem Carabí-Bescós

Cuando Luis Alberto Romero prologa a su padre, José Luis Romero, en *Latinoamérica. Las ciudades y las ideas*, se refiere al conjunto de países de estudio como “ese objeto esquivo que es la historia de Latinoamérica”.¹ Sin duda los circuitos económicos que imponían los países europeos y los Estados Unidos durante el desarrollo de la segunda industrialización, así como la conversión de las ciudades en metrópolis no fue recibido al mismo tiempo ni con la misma intensidad en el continente. Fueron las ciudades que eran capitales y disponían de puerto, como observa José Luis Romero, las que intensificarían en mayor grado su desarrollo gracias a su contacto por mar con el exterior, y su condición de capitales políticas y administrativas. Así, el autor menciona los casos de Río de Janeiro, Montevideo, Buenos Aires, Panamá, La Habana, San Juan de Puerto Rico, Santiago de Chile entre otras, y algunas excepciones como Caracas o Lima hermanadas con sus puertos vecinos La Guayra o El Callao respectivamente.²

Pero aquellas ciudades que se sumaron a la *nueva economía* requerían igualmente de un cambio social: los antiguos patriciados deberían incorporarse a las nuevas olas de trabajo y de progreso, dejando atrás “actitudes de clase” y modernizando sus negocios y explotaciones en sus áreas de actividad privada, modernizando instrumentos y asociándose con capital extranjero.³ Una imagen mental que bien podría corresponder a cualquier ciudad europea del cambio de siglo. Dos diferencias, sin embargo, alejan la realidad de los dos continentes. En primer lugar, porque “la expansión económica provocada desde el exterior se reflejó en los centros que mantenían contacto con él, y acentuó la diferencia que ya existía entre ellos y el resto de las ciudades. Hubo como dos mundos que se separaban, uno moderno y otro colonial, pero que coexistían”.⁴ Una coexistencia que a menudo imponía un relato por parte de los partidarios del progreso y la mentalidad burguesa, apelando al olvido y la marginación de todo aquello que perteneciera al sustrato indígena. Espejarse en Europa pasaba por eliminar cualquier rémora que significara atraso y ruralidad. Y aunque los reflejos del París de Haussmann solo llegaron a materializarse en pocas capitales, como Río de Janeiro, Montevideo, Buenos Aires o México, sus ecos alcanzaban también la configuración de otras ciudades de provincias en forma de inmensas plazas o grandes avenidas incompletas.

1. José Luis Romero, *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*, 2a ed, Historia y cultura (Buenos Aires: Siglo XXI, 2008), 10.

2. *Ibidem*, 250.

3. *Ibidem*, 264.

4. *Ibidem*, 282.

En segundo lugar,

esa imagen del progreso era inseparable del alto grado de avance que habían alcanzado las ciencias y las técnicas aplicadas a la industria, e inseparable también del prestigio alcanzado por el mundo industrial. Era la imagen que predominaba en la Inglaterra victoriana, en la Francia del Segundo Imperio y la Tercera República, en la Alemania imperial. Pero en Latinoamérica nada de todo aquello se había producido.⁵

La particular coyuntura de los países latinoamericanos, arraigados en la tradición y un pasado colonial reciente chocaría inevitablemente con unas falsas costumbres llegadas desde el exterior. No era, en definitiva, tanto una consecuencia como un espejo, un anhelo común: entender el proceso de modernización de las ciudades como un objetivo a cumplir.



Fig. 1. Mapa independencia países de América latina. Fuente: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

5. *Ibidem*, 310.

Sin duda los matices de la realidad latinoamericana no dibujan un panorama ni unitario, ni homogéneo. Pero pocas dudas caben que, a principios del siglo XX, y estimulados por el resurgimiento de un sentimiento identitario a partir de los centenarios de las independencias (Fig. 1) de las existentes repúblicas del continente —la mayoría de ellas proclamadas entre las décadas diez y veinte del siglo XIX—, se fortalece un sentimiento a través de las corrientes culturales indigenistas que se opone a los valores heredados de la cultura europea. Unas corrientes de opinión que llevarán el valor de las tradiciones indígenas y su empobrecimiento táctico durante la industrialización, a numerosos congresos y debates de variada condición profesional: arquitectos, novelistas, sociólogos, antropólogos, periodistas y otros.⁶

Ejemplos como, nos indica Roberto Segre⁷, la publicación argentina *Revista de Arquitectura*. Su primer número de 1915 (Fig. 2) está dedicado a la defensa y enaltecimiento de la arquitectura colonial a través de una claramente explícita bienvenida editorial:

Debemos orientarnos definitivamente en el terreno de nuestra especialidad. Hemos de emprender el camino con rumbo cierto, provistos del bagaje que nos pertenece, el más adecuado por imponerlo así la tradición (*sic*), las causas geográficas y las bases mismas de nuestra idiosincrasia social y económica. (...) Nuestras columnas quedan, pues, abiertas a todos los que se hallen en condiciones de aportar un inteligente y noble esfuerzo en el sentido enunciado, a fin de contribuir a arraigar cada día más, en el país, el gusto por la arquitectura y las artes plásticas, de acuerdo con la adaptación de las mismas a las exigencias de nuestro medio natural y étnico.⁸

Las bases estaban definidas: condiciones climáticas y valor de las formas coloniales como reflejo del medio étnico, deberán ser los vectores de dirección de la arquitectura de principios del siglo XX en Argentina. Pero si estas bases tendrán, en las primeras décadas del siglo XX, un protagonismo renovador en el sistema académico, será en las exposiciones universales donde tomarán fuerza

6. Un estudio al respecto es el que realiza Larraín Ibáñez, Jorge, «La identidad latinoamericana. Teoría e historia», *Estudios Públicos* invierno, núm. 55 (1944): 64.

7. Roberto Segre, *América Latina fin de milenio: raíces y perspectivas de su arquitectura* (La Habana: Editorial Arte y Literatura, 1999), 124.

8. «Propósitos», *Revista de Arquitectura*, julio, núm. 1 (1915): 2. Otros artículos de este número serán: «Estilo colonial», de Juan Kronfuss; «Comentario sobre monumentos en México», de René Karman; «Sobre arquitectura colonial», de Pablo Hary; y «Capilla colonial para una estancia», de Raúl Álvarez —lámina de estudiante de un proyecto en estilo colonial que inaugura la reproducción de trabajos de alumnos en la revista.

las expresiones de arquitectura vernácula latinoamericana:

En 1915, Cuba participa en la Exposición de San Francisco, con una versión del barroco habanero, realizada por Francisco Centurión. En 1922, la Exposición Internacional del Centenario de la Independencia, que se celebra en Río de Janeiro, reúne una diversidad de modelos, desde la recuperación de tradiciones locales, hasta el empleo virtuoso de motivos portugueses y españoles. (...) El clímax de los ejercicios estilísticos dentro del repertorio formal de la colonia es alcanzado en la Exposición Iberoamericana de Sevilla, en 1929 (...). Mientras Colombia y México recurrieron a motivos decorativos indigenistas, Argentina recibió en Sevilla el Gran Premio, por el proyecto de Martín Noel (...). Mezclas similares estuvieron presentes en los pabellones de Brasil y Uruguay, mientras Perú y Cuba apelaron a la transferencia de elementos tomados de las mansiones señoriales del siglo XVIII.⁹



Fig. 2. Revista de arquitectura, núm. 1 julio (1915).

Frente al anhelo de una búsqueda de identidad, provocada por las transformaciones socioeconómicas —entre ellas el aluvión migratorio llegado de Europa y la proliferación de riqueza en manos de no autóctonos—, el recurso a la tradición será un valor seguro. Sin embargo, y tomando de nuevo como termómetro las páginas de *Revista de Arquitectura*, ya en su segundo número el responsable de la cátedra de Teoría de la Arquitectura, en la Escuela de

9. Segre, *América Latina fin de milenio*, 126-27.

Arquitectura adscrita a la Facultad de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales de la Universidad de Buenos Aires desde 1907, Pablo Hary —siempre bajo el epígrafe “a mis alumnos de Teoría”, detalle que pone de manifiesto su compromiso y responsabilidad como formador de los nuevos arquitectos— advierte: “El pasado colonial americano es de exclusiva incumbencia del historiógrafo, del literato o del poeta. Puede inspirar *La Gloria de Don Ramiro* o *Les Conquistants* de José M. de Heredia. Al arquitecto no le inspiraría sino escenografía si quisiera aplicarlo *prácticamente* a nuestras necesidades actuales”.¹⁰ Una admonición temprana ante lo que iba a suponer la profunda grieta a partir de la cual las oligarquías agrícola-ganaderas se verían arrolladas por los cambios de la sociedad de masas, principalmente la consolidación de las clases medias y la aparición del proletariado.

Un proceso que se verá acompañado de distintos acontecimientos políticos, como el triunfo del candidato del partido radical, Hipólito Irigoyen, en las primeras elecciones elaboradas por sufragio universal en Argentina (1914); la elección de Getulio Vargas en Brasil dando fin a la *República Velha* y al poder de las oligarquías agrarias (1930); o el derroque de la dictadura de Gerardo Machado en Cuba (1933).¹¹ Un proceso complejo que se acompañará de una voluntad por desplazar normas y costumbres como el gusto historicista —utilizando el término en toda su amplitud— y aproximarse al cambio de códigos formales —el racional-funcionalismo arquitectónico— que, desde finales del siglo XIX y especialmente a principios del siglo XX, iba ganando hegemonía en Europa y Estados Unidos. Las conexiones intercontinentales entre artistas por motivos puramente profesionales o de aprendizaje e intercambio, los movimientos migratorios originados por los numerosos exilios que evitaban las persecuciones del fascismo italiano primero, alemán y español después, y un decidido empeño en asimilar las nuevas corrientes en afinidad a los avances tecnológicos y el conocimiento cada vez más exhaustivo del comportamiento de los nuevos materiales —hormigón, hierro y vidrio— construirá una combinación óptima para los anunciados cambios de imagen de los estados latinoamericanos. Cambios que se entienden desde la interacción de lo político, lo social, lo tecnológico, lo económico, lo artístico y lo cultural, e inextricablemente ligados a la condición urbana que, en síntesis, Antonio Pízza ha denominado como “la experiencia moderna”¹². Ciudad como escenario matriz

10. Hary, Pablo, «Sobre arquitectura colonial», *Revista de Arquitectura*, Agosto, núm. 2 (1915):

12. Este artículo matiza el escrito con el que inauguraba sus intervenciones en el primer número de la revista, titulado “Sobre originalidad”.

11. Segre, *América Latina fin de milenio*, 155.

12. Antonio Pízza, *Intersecciones. Cultura urbana, arte y vanguardia en los siglos XIX y XX* (Madrid: ediciones asimétricas, 2019), 16.

de la experiencia moderna cuya asimilación, a partir de los años veinte en América Latina —y a distintas velocidades, según países— caracterizará su paisaje urbano. La recepción de las ideas que llevarían a la *nueva* arquitectura y al cambio de códigos formales también dependerá de su procedencia —importación de líneas de pensamiento teórico— y su acogida —implementación en una realidad concreta— en cada uno de los universos locales que compone la vasta superficie del territorio latinoamericano.

Lejos de analizar el asunto como un fenómeno global trataremos de aproximarnos, parcialmente, a algunas de las situaciones acaecidas durante los años centrales de la primera mitad del siglo XX — mientras en Europa los estragos de la Segunda Guerra Mundial primero paralizan buena parte del continente, y obliga a replantear la posición del individuo respecto a la máquina después—, a través de los textos de sus protagonistas. Sus principios y reflexiones señalan, específicamente, la importancia de la conexión con las preexistencias locales tanto desde una óptica constructiva, como climática y social.¹³ Me refiero a las reflexiones teóricas de Lucio Costa y Lina Bo Bardi en Brasil, José Villagrán García en México, Luis Miró Quesada en Perú, y Enrico Tedeschi en Argentina.¹⁴

De la ortodoxia maquinista a la convivencia con la tradición

En un temprano manifiesto de 1925 Gregori Warchavchik, arquitecto ruso licenciado en Roma en 1920 y trasladado a Brasil tres años más tarde, publica desde Sao Paulo un pequeño manifiesto que llevará por título “Acerca de la arquitectura moderna”.¹⁵ Se trata de un texto cuyas columnas —tres— se adecuan a las exigencias formales del periódico *Correio da Manhã*, más una cuarta acomodada a los inevitables anuncios publicitarios que acompañan el diario. En el mismo no duda en reverberar su adhesión a la estética de la máquina.

13. Una mirada más exhaustiva, y pionera de textos panorámicos que indagan sobre el pensamiento arquitectónico en Latinoamérica se encuentra en Josep Maria Montaner, *Arquitectura y crítica en Latinoamérica* (Buenos Aires: Nobuko, 2011).

14. Todas ellas alrededor de los veinte años que transcurren de 1935 a 1955, y que fueron acompañadas de realizaciones arquitectónicas en Latinoamérica como —entre muchas otras— el Ministerio de Educación y Salud en Río de Janeiro (1936), la Universidad Central de Venezuela (1952), en Caracas, la Ciudad Universitaria de la UNAM (1952) en Ciudad de México o la Universidad Nacional de Tucumán (1952). Edificios que mostrarán la voluntad de necesaria interrelación entre las dinámicas europeas y la capacidad de haber sabido adaptarse culturalmente a cada contexto concreto.

15. Warchavchik, Gregori, «Acerca da arquitectura moderna», *Correio da Manhã*, 1 novembre 1925, sec. Suplemento, 9.

Hacia solo cuatro años que Le Corbusier había acuñado, en un artículo de la revista *L'Esprit Nouveau* y firmado junto a Amedée Ozenfant, su célebre expresión “machine à habiter”.¹⁶ El texto de Le Corbusier —uno de los varios de su especie que compilará, unos años más tarde, bajo el título *Vers une architecture*— impele a seguir los caminos de los ingenieros en la industria de la aviación y a fabricar en serie máquinas para habitar. Tanto la revista como el libro eran conocidos por Warchavchik, quien se adherirá sin concesiones a las teorías maquinistas de Le Corbusier.

La respuesta a la ortodoxia *lecorbusierana* llegará de la mano de Lucio Costa, socio de Warchavchik en el despacho de Rio de Janeiro entre 1930 y 1932, quien publica “Razones de la nueva arquitectura”.¹⁷ Su texto queda contextualizado en lo que él mismo denomina “periodo de transición”, tiempo de cambios caracterizado precisamente por la dificultad de los contemporáneos para aprehender la magnitud de la nueva realidad. Tras un extenso conjunto de reflexiones acerca de la adaptación de la arquitectura a las nuevas realidades sociales, técnicas y artísticas, en las que la metáfora es la herramienta omnipresente —“no permitiéndonos las piezas que todavía faltan ni la seguridad de afirmar si se trata de un ángel sin alas”; “Los gruñidos del lobo se han hecho oír”; “Cuando, cansados, llegamos al piso, donde están el cuarto y la cama”; “Conseguida la necesaria estabilidad, estará cumplida su única misión: vencer la cuesta”—, Costa recoge lo que, en su parecer, enturbia el natural desarrollo de la industria, la máquina y la nueva arquitectura: la apariencia de “un irremediable conflicto entre el pasado y el futuro”.¹⁸ Para Costa tal dicotomía no existe dado que el advenimiento de una posible tecnocracia no deberá ser más que el medio que debe dirigir la transformación radical de los procesos técnicos y de construcción. Será necesario comprender las ventajas que aporta la industria para aprovechar las posibilidades que la nueva técnica, punto esencial de partida, permita a través de materiales ligeros, acústicamente evolucionados, térmicamente eficaces del que la industria del automóvil —las consignas dadas unos años antes por Le Corbusier siempre presentes— es un estimulante.

Uniformidad, expresión, ornato, internacionalismo, serán otros tantos conceptos tratados en el discurso de Lucio Costa desde la nueva óptica que reclama la modernidad. Pero si el primer caballo de batalla que Lucio Costa

16. Le Corbusier, Sagnier, «Des yeux qui ne voient pas...II. Les avions», *L'Esprit Nouveau*, 1921, 888.

17. Costa, Lucio, «Razones de la nueva arquitectura», *DC PAPERS, revista de crítica y teoría de la arquitectura*, núm. 3 (1999): 7-18. Publicado originalmente en la «Revista de Diretoria de Engenharia da Prefeitura do Distrito Federal», enero, núm. 1 (1936).

18. Costa, Lucio, 10.

abordará será la *cruzada* por la arquitectura moderna el segundo, no menos importante, consistirá en la defensa del patrimonio arquitectónico tradicional. Desde su implicación con el Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Sphan), dirigido por Rodrigo Mello Franco de Andrade, Costa escribirá, en el primer número de la revista oficial de la entidad (Fig. 3), las virtudes de las construcciones populares portuguesas transferidas a Brasil. Frente a las villas italianas, los castillos franceses o las mansiones inglesas es el estudio de las casas anónimas las que evitarán caer en los errores estilísticos importados de las anteriores. En una defensa de los maestros de obras de 1910, Costa apela la sencillez y sentido común de una arquitectura que formaba la verdadera tradición, lejos de la farsa que suponía la incorporación de los “elementos ya sin vida de la época colonial”.¹⁹ Una nueva arquitectura que, insiste, se ancla en las tradiciones mediterráneas de igual manera como se transmite los secretos y las minucias de la técnica de padres a hijos. Relación estable y perdurable con las arquitecturas que ya pasaron y que suman, a su evolución, las novedades plásticas y técnicas propias de un sistema constructivo general y el progreso de la industria. Años alrededor de la década de 1930 que en Brasil, y a pesar de la máquina, no se apartan de ideales como belleza y tradición.



Fig. 3. Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, núm. 1 (1937).

19. Costa, Lucio, «Documentação necessária», *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, núm. 1 (1937): 39.

Recogerá el testimonio Lina Bo Bardi quien, articulando desde sus textos el acento sobre el medio natural y sin renunciar a técnica, estética y función, señalará la naturaleza como aquel conjunto de variables fundamentales que dan forma a la vivienda: “Las montañas, los bosques, el mar, los ríos, las rocas, los prados y los campos son los factores que determinan la forma de la casa: el sol, el clima y los vientos establecen su posición, y la tierra que hay entorno ofrece los materiales para su construcción”.²⁰

Iniciada en el mundo editorial a través de Giò Ponti en la revista *Lo Stile*, Lina Bo Bardi será editora de *Domus* y *Quaderni di Domus*. En 1946 decide coger distancia tras el auge político de Democracia Cristiana en los comicios de la reunificada Italia en 1946, continuando su producción textual en Sao Paulo, a través de artículos de opinión en distintas publicaciones periódicas brasileñas. Para la arquitecta conceptos como paisaje y naturaleza no apelan al folclore regional sino a una profunda revisión de la arquitectura que enlaza directamente con el lugar del que se origina. Una relación que no depende de una condición ultra local —“un arquitecto no tiene que haber nacido en determinado país o pertenecer a determinada raza para satisfacer las necesidades específicas de una región”²¹— sino que viene referido al espacio común que acompaña al proyecto. Sus reflexiones mantienen la *frescura* —la ausencia de abstracción que le permite no distinguir entre teoría y práctica—, una condición que estimula una comprensión rápida y eficaz de su pensamiento a través de su propia obra. El vocabulario, el tema y su convicción de que el individuo es parte de la naturaleza queda recogido en su memoria acerca de la *casa de vidrio*:

Esta residencia representa un intento de comunión entre la naturaleza y el orden natural de las cosas: opone a los elementos naturales el menor número de medios de defensa y procura respetar ese orden natural con claridad y no ser nunca una casa cerrada que huye de la tempestad y de la lluvia, temerosa de los demás seres humanos, que, cuando se acerca a la naturaleza, lo hace, casi siempre desde un punto de vista decorativo o de composición y, por lo tanto, ‘externo’”.²²

20. Bo Bardi, Lina, «Arquitectura y Naturaleza: la casa en el paisaje», en *Lina Bo Bardi por escrito. Textos escogidos 1943-1991* (México: Alias, 2014), 53. Publicado originalmente en «Architettura e natura», *Domus*, núm. 191 (1943): 464-471.

21. Bo Bardi, Lina, «Teoría y filosofía de la arquitectura», en *Lina Bo Bardi por escrito. Textos escogidos 1943-1991*, Alias (México: Alias, 2014), 98. Manuscrito editado de la primera clase impartida en el curso de arquitectura de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Federal de Bahía, en 1958.

22. Bo Bardi, Lina, «Residencia en el Morumbi», en *Lina Bo Bardi por escrito. Textos escogidos 1943-1991* (México: Alias, 2014), 93. Publicado originalmente en «Residência no Morumbi», *Habitat*, enero-marzo, núm. 10 (1953): 31-40.

El valor de lo propio

En México, José Villagrán García, entre 1933 y 1935 director de la Escuela Nacional de Arquitectura Autónoma de México, y profesor de Elementos de Composición desde 1924, interrumpe a través de sus lecciones la clásica formación arquitectónica cuyo programa de l'École Nationale et Speciale de Beaux Arts de París, seguía la UNAM.²³ Villagrán perseguía la modernidad en arquitectura desde su docencia que, a partir de 1927, afinará desde la asignatura de Teoría de la Arquitectura. Una de sus compulsivas obsesiones será la de mantener el sello personal y nacional acorde a las necesidades de su país: “Comenzar a estudiar soluciones verdaderamente mexicanas a nuestros genuinos problemas mexicanos... a partir del conocimiento perfectamente real de la situación social de nuestro pueblo en las distintas regiones de la República...”²⁴ Villagrán no disimula lo que será desde sus inicios su específica ocupación del sentido *social* de la arquitectura. Una cuestión que formará parte de su particular cuatripartita estructura de valores: útiles —conveniente o económico, mecánico-constructivo—, lógicos —concordancia elemental entre forma, fin y medios, estéticos —lo bello y la composición—, y sociales —referentes a la cultura y la sociedad. A este último apartado dedicará Villagrán una atención especial como profesor en la Escuela de Arquitectura y que, pasados los años, reflejará en la carta que desde Nueva York envía a su amigo y colega Ramón Vargas Salguero, el 21 de mayo de 1961. El texto responde a los comentarios tras la llegada a la ciudad norteamericana de un grupo de estudiantes mexicanos que, acompañados de sus profesores, visitan los edificios de las compañías Seagram, de Mies van der Rohe y los de las compañías Times y Life:

¡Cuando considera uno lo que Seagram, Times, y Life podrían hacer con igual producto de publicidad invirtiendo los cientos de millones que han gastado en sus opulentos y manidos inmuebles en obras de beneficio directo a las masas paupérrimas, que hay en Nueva York, pero aún más en América!²⁵

Y es también Mies quien será objeto de crítica por parte de Villagrán, cuando reflexiona sobre la belleza. Belleza y verdad, dice Villagrán, son utilizados por Mies como conceptos separados aun cuando sostiene que son insolubles. En el edificio del Lake Shore Drive, dice Villagrán, “la estructura metálica

23. Vargas Salguero, Ramón, «José Villagrán, a cien años de su nacimiento», *Bitácora arquitectura* agosto, núm. 6 (2011): 48.

24. Vargas Salguero, Ramón, 49.

25. Villagrán, José, «Teoría de la Arquitectura», *Cuadernos de arquitectura*, Suplemento de Cuaderno de Bellas Artes, agosto, núm. 13 (1964): 26.

interna, nada tiene que ver con las vigas H que sirven para formar el cancel de la fachada”.²⁶ El arquitecto mexicano sostiene que la estructura interna podría ser de hormigón y no por ello alteraría el orden seleccionado por el maestro alemán, en base a un gusto personal y no como consecuencia de la lógica interna. Esta dicotomía la utiliza Villagrán para citar a Santo Tomás, Hegel, Schelling y Schopenhauer como los nombres de aquellos pensadores que han tratado, desde la disciplina de la Estética, de poner en relación belleza, expresión, formalidad, etc. En definitiva, una *unidad* que, reconoce Villagrán, ahora se denomina *orgánico* en palabras de Frank Lloyd Wright, autor a quien le dedica la calificación de “gran arquitecto contemporáneo”.²⁷ La arquitectura de Mies van der Rohe, Gropius y otros arquitectos internacionales, cuyas formas se repetirán hasta la extenuación, sirven a Villagrán para identificarlas como la nueva *academia* y, consecuentemente, reclamar para la arquitectura mexicana unas formas de creación propia.

El espacio como ecosistema



Fig. 4. Luis Quesada, Espacio en el tiempo : la arquitectura moderna como fenómeno cultural (Lima: Compañía de Impresiones y Publicidad, 1945).

26. Villagrán, José, 56.

27. Villagrán, José, 60.

En 1945, Luis José Antonio Miró Quesada Garland publica (Fig. 4) *Espacio en el tiempo: la arquitectura moderna como fenómeno cultural*.²⁸ Se trata de una recopilación y de un conjunto de textos publicados anteriormente en el diario *El Comercio*, entre 1937 y 1945, ya entonces propiedad de la familia Miró Quesada. De manifiesta posición antimarxista, el diario fue el activo empresarial que volvió rica a la familia²⁹ y que permitió a Luis José Antonio Miró publicar sus primeras columnas sobre arquitectura, que más tarde ampliaría a temas de actualidad. El arquitecto pertenecía a la *Agrupación Espacio* que, en la década de los cuarenta, difundía los ideales estéticos modernos provenientes de Europa frente a la arquitectura colonial y renacentista académica de Lima.

La *Agrupación Espacio* instaurará una sección fija semanal en el diario de manera que tanto desde la agrupación como desde los renovados planes de estudio del Departamento de Arquitectura de la Escuela Nacional de Ingenieros se orientó la dirección de los talleres de arquitectura hacia la arquitectura funcionalista, desplazando definitivamente los estilos históricos.³⁰ Sin embargo la realidad constructiva era otra: la nueva estética que se aplicará a las primeras viviendas modernas, será vehiculada aún a través de procesos artesanales, muy lejos de la prefabricación y los sistemas industriales que deberían llevar aparejadas. Así difundía sus principios en 1947, aseverando que

emplear nuevos materiales y disponerlos de acuerdo a un 'nuevo estilo', no es realizar arquitectura actual. Mucho menos, combinar aspectos de arquitectura nacidas en anteriores épocas sobre el mismo suelo, aunque estas alquimias y extrañas amalgamas lleven prefijos de novedad supuesta. Con profundo dolor, pero al mismo tiempo con una fecunda esperanza en el futuro, debemos declarar que en el Perú y en relación al panorama universal contemporáneo, no existe arquitectura.³¹

La declaración de *Agrupación Espacio* se cerraba con la llamada a una nueva conciencia arquitectónico-social que se identificaba con el nuevo habitante de lo humano. La tesis principal de *Espacio en el tiempo: la arquitectura moderna como fenómeno cultural*, desarrolla el contexto preciso que permita el

28. Miró Quesada, Luis, *Espacio en el tiempo: la arquitectura moderna como fenómeno cultural* (Lima: Compañía de Impresiones y Publicidad, 1945).

29. Gilbert, Dennis, «La cohesión de la élite y el poder oligárquico», trad. Samamé, Liliana, *Histórica* 43, núm. 1 (2019): 97.

30. García Bryce, José, *La arquitectura en el virreinato y la República* (Lima: Editorial Juan Mejía Baca, 1980), 154.

31. Agrupación Espacio, «Expresión de principios de la Agrupación Espacio», *El arquitecto peruano* XI, núm. 119 (1947).

cambio de nomenclatura, de *arquitectura moderna* a *arquitectura viviente*. Una arquitectura viviente es una arquitectura que cambia, que muta, que crece y evoluciona en relación a los cambios histórico-sociales y, en consecuencia, representa su presente: “El término arquitectura moderna es impreciso, difuso y limitado; por eso vamos a referirnos, en término más general y explícito, a un renovador movimiento arquitectónico, a una arquitectura viviente”.³² Miró Quesada divide su publicación en dos mitades que se corresponden, respectivamente, primero con los temas que han cambiado y que anuncian la *nueva* arquitectura y después con los valores arquitectónicos adecuados a un nuevo tiempo. Un recorrido que “defiende una síntesis de la triada espacio, cultura y tiempo, y rechaza el pseudomodernismo que ridiculiza lo antiguo, hace tabula rasa del pasado y se convierte en estilo”.³³ Cabe señalar, especialmente, el interés de Miró Quesada en resaltar las cuestiones derivadas del clima, el aire, la luz y el verde como aquellas condiciones relativas al medio ambiente.

Años más tarde, en 1992, publicará *Introducción a la teoría del diseño arquitectónico*, dirigido a los jóvenes arquitectos, donde volverá a cobrar un importante espacio de reflexión la noción del medio ambiente como principio arquitectónico en relación a la vida humana: “En otras palabras, de lo que se denomina Bio-Arquitectura. Una arquitectura en consideración a la vida que se origina y se da en un hábitat natural, una vida que es parte de la naturaleza”.³⁴ Para Miró Quesada la noción fundamental de la arquitectura será la del espacio en su sentido más amplio: entendido como perteneciente a un ecosistema, ya sea desde su vertiente biológica, constructiva o formal, la cual derivará en su especial interés por la idea de *membrana* como espacio de condicionamiento ambiental climático, sonoro, lumínico y de seguridad.

Espacio, crítica, arquitectura y clima

La figura de Tedeschi y la articulación de su docencia en el Instituto de Arquitectura y Urbanismo (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

32. Miró Quesada, Luis, *Espacio en el tiempo : la arquitectura moderna como fenómeno cultural*.

33. Josep Maria Montaner, *Arquitectura y crítica en Latinoamérica* (Buenos Aires: Nobuko, 2011), 79-80.

34. Miró Quesada Garland, Luis, *Introducción a la teoría del diseño arquitectónico* (Lima: Dirección de Publicaciones y Multimedia de Empresa Editora El Comercio S.A., 2003), 25.



Fig. 5. Enrico Tedeschi, *Una Introducción a la Historia de la arquitectura. Notas para una cultura arquitectónica* (Tucumán: Instituto de Arquitectura y Urbanismo, Universidad de Tucumán, 1951).

Berletti, Fiorentino, Marabotto y Calcabrina 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. El arquitecto publicará, ese mismo año, su personal visión de la historia de la arquitectura fruto de las lecciones de Historia de la arquitectura impartidas desde 1948 en el IAU (Fig. 5). El título es suficientemente explícito: *Una introducción a la historia de la arquitectura. Notas para una cultura arquitectónica*.³⁵ Tedeschi explica, de la manera más pedagógica posible, la unidad existente entre cultura y arquitectura 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 en-

35. Enrico Tedeschi, *Una Introducción a la Historia de la arquitectura. Notas para una cultura arquitectónica* (Tucumán: Instituto de Arquitectura y Urbanismo, Universidad de Tucumán, 1951).

caminarían la arquitectura hacia la fórmula académica. Y encaminarla hacia la fórmula académica equivaldría a su manierismo involutivo, es decir, a su cese como actividad de expresión humana.³⁶ 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”.³⁷

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.

Sus deudas metodológicas con Bruno Zevi son evidentes. El autor se centra 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. Pero tomar conciencia del valor espacial es algo más para Tedeschi. Si para Zevi “el juicio arquitectónico es fundamentalmente un juicio acerca del espacio interno de los edificios”³⁸, Tedeschi entiende que el espacio no solo es práctico —es decir 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

36. 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 plagio”. La cita es de Josep M. Sostres, extraída del artículo de Josep M. Sostres “Creación arquitectónica y manierismo” en *Arquitectura Cuba*, marzo (1956) y recogida actualmente en el volumen recopilatorio *José María Sostres. Opiniones sobre arquitectura* (Murcia: Comisión de Cultura del Colegio de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 1983).

37. Tedeschi, *Una Introducción a la Historia de la Arquitectura. Notas para una cultura arquitectónica*, 27.

38. Bruno Zevi, *Saber ver la arquitectura: ensayo sobre la interpretación espacial de la arquitectura* [1951] (Buenos Aires: Poseidon, 1981), 31.

nv Ediciones Nueva Visión
Buenos Aires

Enrico Tedeschi

Teoría de la arquitectura

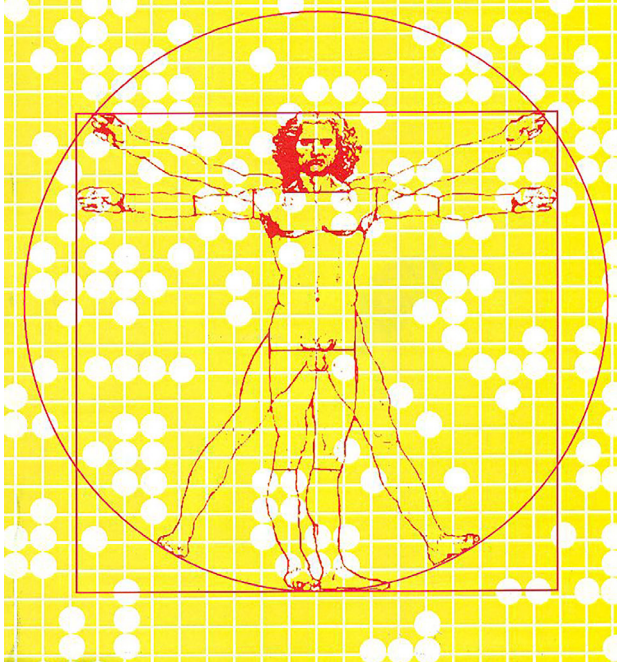


Fig. 6. hi, Teoría de la Arquitectura (Buenos Aires: Nueva Visión, 1962).

éste, las condiciones humanas y 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.

La respuesta completa llegará pocos años después con la publicación, en 1962 (Fig. 6), de *Teoría de la arquitectura*.³⁹ La tríada Naturaleza-Sociedad-Arte le servirá a Tedeschi de crítica radical al *tipo*, es decir, a

la ilusión de encontrar la solución de valor general, que no existe en arquitectura, y el error del tipo del edificio, tipo que debería ser igualmente bueno en un lugar o en otro, en un clima o en otro, en cualquier forma de sociedad o de comunidad humana. Utopía peligrosa que quiere encerrar la realidad en moldes que no le corresponden, cuando la solución está, por el contrario, en aprovechar las posibilidades que nacen de situaciones reales, naturales, humanas.⁴⁰

Regreso —o búsqueda de un origen— de la arquitectura hacia su *humanización*, verdadera declaración de intenciones situada en las antípodas del camino que pocos años más tarde, desde Milán, abriría Aldo Rossi hacia una arquitectura autónoma pensada desde la forma y gestada a través de la idea del tiempo por y desde la ciudad o, desde Nueva York, instigaba Robert Venturi hacia la polisemia del lenguaje arquitectónico.

Si el viaje y la transmisión de ideas de la arquitectura moderna, formalmente basada en la concepción volumétrica del espacio, ha sido un lugar común en la compleja red de países que conforman Latinoamérica, podemos señalar una invariante que define un filtro específico de dicha transmisión: la asunción de unas características preexistentes —sociales, económicas y, especialmente geoambientales— que inevitablemente provocarán una interpretación de la arquitectura moderna, ni ortodoxa ni radical. Una arquitectura cuya recepción se verá adaptada a una realidad distinta de la europea: un vasto territorio sobre el que la conciencia de las preexistencias ambientales no es un accidente sino una compañía constante, y en el que la consecuente construcción de las respectivas identidades acordes a la *modernidad* deberá friccionar, inevitablemente, con un progreso cuyo origen no era tanto un lugar determinado —Europa— como una imparabla substitución de la experiencia humana por el valor de cambio.

39. Enrico Tedeschi, *Teoría de la Arquitectura* (Buenos Aires: Nueva Visión, 1962).

40. Tedeschi, 22.

BIBLIOGRAFÍA

- Agrupación Espacio. “Expresión de principios de la Agrupación Espacio”. En *El arquitecto peruano*, XI, núm. 119 (1947).
- Bo Bardi, Lina. “Arquitectura y Naturaleza: la casa en el paisaje”. En *Lina Bo Bardi por escrito. Textos escogidos 1943-1991*, 241. México: Alias, 2014.
- . “Residencia en el Morumbi”. En *Lina Bo Bardi por escrito. Textos escogidos 1943-1991*, 241. México: Alias, 2014.
- . “Teoría y filosofía de la arquitectura”. En *Lina Bo Bardi por escrito. Textos escogidos 1943-1991*. México: Alias, 2014.
- Costa, Lucio. “Documentação necessária”. En *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, núm. 1 (1937): 31-39.
- . “Razones de la nueva arquitectura”. En *DC PAPERS, Revista de crítica y teoría de la arquitectura*, núm. 3 (1999): 7-18.
- García Bryce, José. *La arquitectura en el virreinato y la República*. Lima: Editorial Juan Mejía Baca, 1980.
- Gilbert, Dennis; Samamé, Liliana “La cohesión de la élite y el poder oligárquico”. En *Histórica*, vol. 43, núm. 1 (2019): 81-112.
- Hary, Pablo. “Sobre arquitectura colonial”. En *Revista de Arquitectura*, agosto, núm. 2 (1915).
- Larraín Ibáñez, Jorge. “La identidad latinoamericana. Teoría e historia”. En *Estudios Públicos*, invierno, núm. 55 (1944): 31-64.
- Le Corbusier, Sagnier. “Des yeux qui ne voient pas...II. Les avions”. *L'Esprit Nouveau* (1921).

- Miró Quesada Garland, Luis. *Introducción a la teoría del diseño arquitectónico*. Lima: Dirección de Publicaciones y Multimedia de Empresa Editora El Comercio S.A., 2003.
- . *Espacio en el tiempo : la arquitectura moderna como fenómeno cultural*. Lima: Compañía de Impresiones y Publicidad, 1945.
- Montaner, Josep Maria. *Arquitectura y crítica en Latinoamérica*. Buenos Aires: Nobuko, 2011.
- Pizza, Antonio. *Intersecciones. Cultura urbana, arte y vanguardia en los siglos XIX y XX*. Madrid: ediciones asimétricas, 2019.
- “Propósitos”. En *Revista de Arquitectura*, julio, núm. 1 (1915): 2.
- Romero, José Luis. *Latinoamérica: las ciudades y las ideas. Historia y cultura*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2008.
- Segre, Roberto. *América Latina fin de milenio: raíces y perspectivas de su arquitectura*. La Habana: Editorial Arte y Literatura, 1999.
- Tedeschi, Enrico. *Teoría de la Arquitectura*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1962.
- . *Una Introducción a la Historia de la arquitectura. Notas para una cultura arquitectónica*. Barcelona: Editorial Reverté, 2017.
- Vargas Salguero, Ramón. “José Villagrán, a cien años de su nacimiento”. En *Bitácora arquitectura*, agosto, núm. 6 (2011): 46-51.
- Villagrán, José. “Teoría de la Arquitectura”. En *Cuadernos de arquitectura, Suplemento de Cuaderno de Bellas Artes*, agosto, núm. 13 (1964).
- Warchavchik, Gregori. “Acerca da arquitectura moderna”. En *Correio da Manhã*, 1 noviembre 1925, sec. Suplemento.
- Zevi, Bruno. *Saber ver la arquitectura : ensayo sobre la interpretación espacial de la arquitectura*. Buenos Aires: Poseidón, 1981 [1948].

Agency in Archives

Inés Zalduendo

Access to archival collections unlocks information that enables a constellation of novel ideas, interpretations, and narratives to be constructed. This is the reason archives are at the core of the research and teaching mission of academic institutions. In this context, as curators and archivists, I argue we have agency in the production of knowledge. We do this by building collections, establishing connections within and between collections, surrounding a work with a network of metadata. In sum, a series of actions that will enable researchers to discover and access archives. And we also teach. We do so when we engage students, faculty, and researchers in navigating archival collections that relate to their research interests. We also have agency to do more: to highlight the role of archives in supporting deeper thinking, the sort of thinking that can help us make sense of the world. Archives document people, places, and events: their relationships and networks, their physical environments, their activities, and cultural contexts. In a way archives document the human condition. That is the essence of archives: documenting the human condition, in the sense that Hannah Arendt understood it: *our way of being and acting in the world*. The question of archives in academic institutions then becomes two-fold. First, how do we *think* about archives in academic institutions? Second, what are we *doing* with archives to actively engage in the research and teaching mission of the university? How do archives inspire our collective thinking and expand our understanding of being and acting in the world—and how to do this through architectural archives and that of its allied design disciplines, landscape architecture and urban design—?

PART ONE

How do we *think* about archives in academic institutions?

Not everything is an archive. In a time when everyone seems to be archiving or curating everything, it is worth reminding ourselves what an archive really is and what the process of archiving entails. Archiving is not collecting, archiving is not curating, archiving is different: it is a process. It entails a diversity of actions from the moment of deciding what collections to accession to making them accessible well into the future. Archiving is practically and theoretically based and requires appraising the evidential value of materials—when their reliability and authenticity is ensured—, accessioning them—when the legal ownership of materials is transferred to an institution and its contents registered—, arranging them in a manner consistent with that of their creators—following principles of provenance and original order—, describing their

physical and intellectual content —through systems that facilitate their discovery and access—, and committing to their long-term care —implementing adequate preservation strategies.

In the book “Silencing the Past”, Michel-Rolph Trouillot —when discussing silences in the archive— writes about four critical moments in relation to archives: “the moment of fact creation —the making of sources—; the moment of fact assembly —the making of archives—; the moment of fact retrieval —the making of narratives—; and the moment of retrospective significance —the making of history.” Through archiving we foster the repositioning of archival evidence now and in the long-term so that there is that potential for new narratives today and in the future —in our case, of the modern movement and its vast international reach. The context then, for thinking of architectural archives of the modern movement in academic institutions, is this understanding of the significance of archives and of archiving as a process that entails sources, assemblage, retrieval, and interpretation.

Sources

The moment of documenting facts —be it in writings, drawings, photographs, or other textual and visual forms of representation and imagination— is foundational because these are the ‘sources’ that in archives document people, places, events, and their relationship as the result of an action. In archival science, as explained by archival scholar Luciana Duranti in *Concepts and principles for the management of electronic records, or records management theory is archival diplomacy*, the reliability —trustworthiness— of sources or records is assessed by the completeness of form. The document is a fact of what itself it is evidence of. She explains that the authenticity —genuineness— of sources or records in archives, is ensured by their identity —authorship—, their integrity —without losses or alterations—, and their chain of transmission —provenance. The document is indeed what it claims to be, and this is only possible to prove if there is a clear provenance from the moment of creation of those documents —by its creators/authors— to a person, or better yet, to a repository through a legal document transferring ownership —and increasingly rights— to an institution. These sources, for architectural archives that document modern architecture include correspondence, lectures, writings, project files, photographs, audio, and visual tapes, as well as hundreds of drawings. The drawings of most modern architectural archives include a myriad of variations of media and support that speak to the material culture of twentieth

century analog drawings and their modes of production. In these archives we have ink and graphite on trace, vellum, and mylar; color pencil on paper; blueprints, diazotypes, and other copies produced by reprographic processes; plus, the addition of a diversity of drawing and representation techniques such as sketching, coloring, scaling, tracing, redrawing, cutting, and pasting. It is through this documentation of architecture—with its historical and cultural references—and through its modes of representation—with their specificity and techniques—that the ideas documented in modern architectural archives reach future generations for inspiration and interpretation. The research value of these sources is that they document the references and techniques of the production of architecture, from within the discipline, in a specific moment in time. A time that was by nature international in its vision, if not yet global.

Assemblage

The moment of *'assembly'* of sources is of equal significance when thinking about archives. In addition, a series of actions need to take place for there to be an archive. Creators generate archives by producing and keeping sources that document their activities and relationships as they conduct their daily professional and personal lives. But institutions that receive archives also collaborate in that assemblage of sources. As mentioned, they do so by carrying out a series of actions that entail stewardship responsibilities of an archive: appraising the evidential value of records—to ensure their research potential—, accessioning—to register their contents—, preserving—to ensure continued availability into the long-term future—, processing—when the arrangement and description of the collection is carried out in preparation for retrieval—and lastly, for there to be retrieval, archives require discovery—which increasingly depends on reliable and interconnected digital infrastructures—and access—which is, and will continue to be, both by analog and digital means.

Processing, an essential action of archiving, entails both the arrangement and the description of a collection in preparation for access. This provides physical and intellectual control of archival collections. The specificity of archival science has to do with a core set of archival principles that inform this arrangement and description. Together, they document, capture, and ensure contextual relationships and the maintenance of internal relationships among records. In terms of arrangement, a hierarchical structure of series, subseries, and folders, tubes, or items is devised following the archival principles of provenance and original order. For description, archival collections can have from

a minimal level—an online catalog record only—to a value-added level of description—with a detailed inventory or finding aid, an index of sorts to a collection. The hierarchical structure in the arrangement, together with the multilevel description allows for the description from the general to the particular. The collection level includes associated metadata or specific fields of description—biography, contextual history, arrangement of the collection, citation information, processing notes, and provenance with donor and date of donation. These elements or fields are not repeated in the series level immediately below or at the file level, which can be comprised of boxes, folders, or tubes with rolls of drawings. Each level loses certain information that has been described in its immediately pre-existing hierarchical level and acquires more specific information as to the items themselves as you go down the hierarchy. This hierarchical structure and the associated metadata used in the description fields have the purpose of enhancing retrieval. Modern architecture archives, when compared to archives from other disciplines, are characterized by specific formats: manuscript and typescripts, but also large drawings, reprographic processes, slides, photographs, and models. They impact and inform their assemblage given the diversity of housing and storage needs.

Retrieval

The moment of ‘retrieval’ of information is key to modern archives. New insight generates new knowledge and advances the understanding of a field of study. As explained by archival studies scholar Anne J. Gilliland in *Perpetuating and Extending the Archival Paradigm: The Historical and Contemporary Roles of Professional Education and Pedagogy*, if the practice of archiving originated in the pragmatics of record keeping—the preservation and use of records as proof of a transaction that related to property, rights, or lineages—the notion of access to these records by citizens is a later development resulting from the French Revolution. If access to records by anyone was a novelty in 1789, currently at academic institutions we strive to make archival collections discoverable worldwide. Historically, the description of architectural collections was most successfully accomplished in one of two ways: either an illustrated catalog—printed volumes with surrogate images of each architectural drawing—or a finding aid or descriptive inventory—where the description is text-based, rather than image-based. Text-based descriptions include information about the physical qualities (intrinsic qualities) of the archival items, together with their intellectual content (extrinsic qualities). The intrinsic qualities are defined as those that make up the physical makeup of the item—in

drawings: size, medium, support, scale—; while the extrinsic qualities refer to something outside of the object, which are essential for access —names, subjects, project titles, geographic locations. This text-based format has the advantage that it supports online access depending on its metadata. It is critical in a global landscape where information is increasingly distributed, systems are interoperable, and researchers expect access through digital means across discovery platforms. Discoverability depends on the contextual information included in the descriptive metadata. This context of data that archivists create, known in archival circles as *contextual mass* enables meaningful discoverability, retrieval, and access. Furthermore, with possibilities of scanning we can implement a hybrid approach to strengthen discoverability and access: the text-based finding aid is linked to the digitized surrogate images. This enables broad worldwide access to drawings, images, and texts. Academic institutions should strive to ensure that metadata and digital files continue well into the future through robust data management systems, digital preservation management, and trusted digital repositories —sustainable, large-scale, and that can manage heterogeneous research collections. The drawings, photographs, and writings of modern architectural archives can then be discovered, browsed, zoomed in and out, cited, and downloaded directly from a viewer that enables such functionality, by anyone anywhere in the world. As already mentioned, as archivists and curators we build collections, establish connections within and between collections, surround a work with a network of data and contextual information, and connect researchers to collections to open them up for research. In sum, we conduct a series of actions that make collections available and open for interpretation.

Interpretation

The moment of retrospective significance is the moment of ‘interpretation’. Access to archival collections and retrieval of documentary evidence in archives unlocks sources with information that allows for that constellation of novel ideas, interpretations, and narratives to be constructed. This is why archives matter. The context in which architectural archival collections are held varies greatly: from museums to research centers and institutes, and academic institutions. Each is defined by its mission, purpose, and values. This impacts how we operate to serve our communities, and it guides the work that needs to be done, from collection building to collection administration and outreach. Museums tend to collect individual items or groups of items of value for exhibitions and broad audiences. In fact, they often generate exhibitions in order to collect. Academic institutions on the other hand tend to collect

more broadly and deeply because the focus is on the research potential of larger bodies of work, a more complete archive, or as complete as possible. How we each manage archival collections depends very much on the context in which we operate, including a collection's content, budgetary constraints, and the operational capacity of the institution where the collection is held. In academic institutions such as ours—with strong twentieth century collections and archives directly related to the modern movement—we make our archival collections open for research purposes not only locally, but also to a vast worldwide network of students, faculty, researchers, authors, and curators; and by supporting research, publications, and exhibitions that rely on the breadth and depth of our collections to further interrogate and understand design practices. Together with many other modern architectural archives, the global reach of these archives is significant because they open new lines of research as more of them are held in academic institutions that commit to making them available for research. They are a network of archives, and they reveal a time of international collaborations at different scales and across geographies. These archives have enabled making history now, and projecting forward new understandings of architecture and its role in the world tomorrow. The actions of documenting, assembling, retrieving, and interpreting—conducted in the process of archiving—are what make this possible. Archives matter.

PART TWO

What are we *doing* with archives in academic institutions?

As archivists and curators, we understand the potential and power of design to effect change both globally and locally, and we recognize that archives have agency in design education and the making of design history. I mentioned that we also have agency to do more: to highlight the role of archives in supporting deeper thinking, the sort of thinking that can help us make sense of the world. So, when belonging in an academic institution what are we doing, as archivists and curators, to support research, teaching and learning? What are we doing with archives to actively engage in the research and teaching mission of a university to inspire our collective thinking and expand our understanding of being and acting in the world? To explain what we are doing at Harvard's Graduate School of Design in relation to research and teaching with archives, I will limit myself to three models I use—with diverse levels of engagement in teaching and learning—, that I refer here to as: awareness, instruction, and synthesis.

Awareness

The first teaching model, ‘awareness,’ is a one-off opportunity where we connect with faculty because ‘something,’ it could be a single item or a whole collection, relates to a studio or a seminar they are teaching. These are opportunities to raise awareness about the context of archival collections within academic institutions. Students want to know why do we have specific archives, what do archivists do with them, why are archives relevant to a university? For students and faculty to get a sense of what is entailed when bringing in a collection it helps to explain the process from accession —when the collection is received— to access —when the collection is available for research. We discuss how archives come into a collection, the legal implications of taking on a collection within institutions, and the work it takes to make them open to the world. In our case, some archives of modern architecture, which are exemplary in their international reach are the Josep Lluís Sert Collection, the Jorge Ferrari Hardoy Archive, the Alison and Peter Smithson Archive, and the Kenzo Tange Archive as well.

When students and faculty become aware that a twentieth century archive can have over 20,000 drawings, and when they see the condition of many of these drawings, they immediately understand why the processing of an archive takes time and why the archive is not instantly available online, nor in some cases will it ever be completely online. Some collections can take years to process given their size and condition. We then discuss the preservation work needed to make a collection available, and we also talk about the work needed to arrange and describe a collection so that it can be discovered through library systems and accessed in person or online. For some collections we work with students that have the subject and language expertise needed for a specific collection. When seeing an original drawing in parallel to its digital representation students become aware of the resources available to them and they appreciate the work undertaken with library systems to provide online access. With this newly acquired awareness of the collaborative work undertaken behind the scenes, and why some universities are committed to making this same information open worldwide, they further appreciate the global reach universities can have.

Then we delve into the specifics that brought them to the archive. Sometimes it is a studio trip, where they come to see drawings of buildings they would visit the following week, and we can also compare competition drawings to construction drawings of those same buildings. With the originals in front of them they further understand the specifics of drawing types, drawing tech-

niques, and the mediums and supports of drawings in twentieth century archives. A complete set of construction drawings allows a different notion of scale to be understood, and they see drawings as conveyors of information, be it for presentation to a client or for communication with a contractor. In these sessions students experience the drawings at a material culture level—they learn about the identification of media and its analysis through spectrometer and nano readings for preservation purposes—, while at the same time discuss the ideas, scale, and structure behind a specific project—that deal with their own disciplinary concerns. These visits inform their specific course interests, but also their own future practices, as new questions arise when analyzing the work of architects represented in the archive. When confronted with the design thinking behind alternative proposals for inhabiting the water in a country with limited land availability, they can question their own assumptions about the built and natural environments. When confronted with large span structures, they can imagine spaces at a scale they may have never experienced before. When confronted with photographs of the damage left behind in cities and landscapes after human-caused wars or natural disasters, they have a deeper understanding of the scale of reconstruction needed and environmental impact left behind. For some students, a course assignment can turn into a publishing opportunity. For others, a studio trip can turn into an ambassadorship of sorts when showing how to access our collections from afar. In these sessions students become aware and learn different things in unexpected ways and take on new opportunities because they have personal experience with our archival collections, both in analog and digital form.

Instruction

The second teaching model, that I am referring to as ‘instruction’ is a more structured kind of teaching and learning through a multi-session archival research workshop. The idea is to build research skills, so that students gain knowledge that is transferable to other archival research settings. Here students engage directly with archival sources and gain experience with archival research. They learn how to find archival collections, how archival principles inform the arrangement and description of a collection, what metadata to look for in different online discovery platforms so that they can efficiently evaluate the potential research value of an archival collection for their research, explore navigating a finding aid, and they then compare their research results with that of their peers. Specific intellectual activities provide the structure for each session, that I broadly define as ‘discover,’ ‘explore,’ and ‘propose.’ With

active learning activities they engage with the content of the workshop and archival collections through a firsthand iterative process of individual work and group discussions.

In session one, 'discover' they learn how to search different discovery platforms and find archival collections of interest to them. In session two, 'explore' they learn how to efficiently navigate a finding aid, strategically select archival materials to review, and make requests through our online systems. In session three, 'propose' they work with the actual archival materials and assess their findings at a deeper level. They can propose new questions for their research based on the selected archival sources or can completely review their research strategy. The content can be easily adapted to different pedagogical goals of specific courses, even to the point of pre-selecting collections for students to develop certain tasks or activities with the archival materials on hand: for example, thinking about the context and content of the collection and providing a narrative of their findings based on specific questions they are asked to discuss. Some students are compelled enough by what they have in front of them to completely change their initial research topics.

Synthesis

The third teaching model, 'synthesis,' requires engaging critically and creatively with archives, because it involves interpretation and a design proposal. In a course collaboratively taught with architecture faculty, that we titled *Interpreting an Archive*, the archive under study for the course was a collection recently donated to the school. We proposed a combination of seminar and workshop to broaden the content of the course to topics generated by practices associated with architectural design and its interpretation, specifically architectural archives, and architectural exhibitions. Although inextricably related to architecture, architectural archives and architectural exhibitions operate in media and locations completely different from the works they refer to. We wanted to research that paradox with a critical stance and were therefore seeking to immerse ourselves and our students in the act of interpretation.

Methodologically we divided the course into four parts. Each of the three first parts of the course were three weeks each, and each week consisted of one class with presentations, and a written response from students that we discussed in a seminar format during a second class that same week. Part one was devoted to architectural archives. We introduced students to the stewardship of archival collections, and to archival theory and practice, both in terms of its

history and current considerations and novel approaches in building archival collections today for alternative histories to be possible tomorrow. We exposed them to different material formats and preservation strategies, with a visit to the university's preservation center, and we had our first encounter with an archival collection, engaging students with a firsthand inspection of the diversity of drawings that make up a collection, and specific environmental and display considerations when thinking about exhibiting architectural drawings. Part two was devoted to architectural exhibitions. We had many online discussions coming from all over the world with curators who had differing perspectives, diversity of references, interests, and preoccupations. Part three was devoted to architectural practice as reflected by the authors of the archive under study. In the manner of a self-reflection the donor architects made quite explicit the themes and ideas behind their architecture, their recurring theoretical and critical preoccupations, their sources of iconographic and ideological references, their formal methods and techniques, and their insight into the role of architectural representation. In sum, the ideas that connect the work internally and that also point to other architectures and sources of inspiration.

Part four, the final part of the course was a collaborative curatorial and exhibition design project in teams of three students, in a span of three weeks, with three critiques, before the final presentation. They were to present a curatorial statement, a list of exhibition items, and were free to use any space in the school for the design of their exhibition. The content of the course was therefore about the diversity of products—drawings, photographs, models—of the architectural creative process and the production and construction of architecture, and it was also about the documentation, preservation, display, and reception of architectural works. Thus, we immersed students entirely in curatorial work in all its manifestations: curation of archives, curation of exhibitions, and curation of an architectural practice. This integrative approach of archives, exhibitions and architectural practice was the foundation for students to develop a theoretical framework to ground and exercise their curatorial approach together with a design project that involved positioning themselves in relation to archives, exhibitions, and architecture.

Conclusion

Given the increasing number of architecture publications and exhibitions related to the modern movement, there is no doubt that there has recently been a renewed interest in architecture archives. These archives are now reaching

institutions and becoming more accessible, and therefore open to interpretation. Furthermore, they enable us to constantly reassess influences, lineages, and legacies across national boundaries and international waters because they document the programmatic and geographic expansion of the design disciplines during the twentieth century, and the resulting international networks of those involved in the modern movement. Archives of modern architecture are increasingly discovered, accessed, and interpreted. As archivists and curators in academic institutions our best resources are the archives themselves and how engaged we want to be with their content and with the mission of our universities. We are continuously *thinking* theoretically about archives and *doing* pragmatically with archives. We are raising awareness about archives and archiving as a process, building transferable research skills by using archives, and collaboratively engaging with students and faculty in producing—through archives—knowledge that aspires to move our disciplines forward. A final note: we now also have a monthly Archive Party to inspire and draw more students and faculty into the archives. We choose a subject and bring out items related to that subject from across our archives to foster discussion and inspire curiosity outside of academic schedules and requirements. They are highly awaited and attended. These are all ways of thinking and doing with, about, and through archives—ways of being and acting in the world. There is agency in archives.

BIBLIOGRAPHY

- Arendt, Hannah. *The Human Condition*. University of Chicago Press, 1989.
- Duranti, Luciana. “Concepts and principles for the management of electronic records, or records management theory is archival diplomacy.” In *Records Management Journal*, Vol. 9, No. 3, December 1999.
- Gilliland, Anne, and Kelvin White. “Perpetuating and Extending the Archival Paradigm: The -Historical and Contemporary Roles of Professional Education and Pedagogy.” In *InterActions: UCLA Journal of Education and Information Studies*, 5(1), 2009.
- Trouillot, Michel-Rolph. *Silencing the Past: Power and the Production of History*. Beacon Press, 2015.

Mujeres del Movimiento Moderno

Carolina Quiroga

Las mujeres han sido parte fundamental del Movimiento Moderno y de los diálogos culturales establecidos entre Latinoamérica y Europa y viceversa. Ellas han pensado, diseñado, construido, promovido, registrado, discutido y enseñado este nuevo conjunto de conceptos y materialidades que transformaron la arquitectura, el urbanismo y el diseño, legado que aún hoy encuentra plena vigencia.

Durante las primeras décadas del siglo 20, numerosas mujeres artistas dieron inicio al alejamiento de la estética académica. Anita Malfatti (1889–1964) realizó en 1917 la *Exposición de Pintura Moderna*, luego de sus estudios en Berlín. Tarsila do Amaral (1886–1973) tomó cursos en la *Académie Julien* de París, dirigida por la pintora feminista Amélie Beauvy-Saurel (1849–1924). La academia posibilitó la formación de las mujeres ya que no fueron admitidas por la *École des Beaux-Arts* hasta 1895. Aquí también se formaron las argentinas María Obligado (1857–1938) y Hortensia Berdier (1862–1938). Anita Malafati y Tarsila do Amaral también formaron el *Grupo dos Cinco*¹, generando un punto de inflexión en la construcción de una modernidad arraigada a las tradiciones culturales brasileras.

La modernidad como fenómeno intercultural fue posible gracias a mujeres que fueron promotoras, mecenas, activadoras de redes y hasta creadoras ellas mismas de arquitecturas precursoras. En esta vertiente, se destaca la chilena Eugenia Huici Arguedas (1860, Valparaíso–1951, Santiago) nacida en el seno de una familia aristócrata boliviana vinculada al comercio de la minería de plata. En 1882, con su esposo el pintor y diplomático Tomás Errázuriz se trasladaron a Europa. Sus residencias, el departamento de París y la villa en Biarritz, expresaron sus ideas de diseño minimalista que fueron de suma influencia en su momento, como en la obra del reconocido decorador francés Jean-Michel Frank. (Fig. 1)

A través de ella se conocieron artistas e intelectuales de ambos continentes como la pintora y crítica Sara Malvar (1894–1970, Santiago de Chile) con Sonia Delaunay (1885, Hradyzk–1979, París), pintora y diseñadora.² Eugenia Huici Arguedas marcó tendencias también en la moda vistiendo las creaciones de Elsa Schiaparelli y Coco Chanel. Fue mecenas de Pablo Picasso, Igor Stravinsky, Blaise Cendrars y Jean Cocteau, entre otros.

1. El grupo estaba integrado por las artistas Anita Malafati y Tarsila do Amaral, y los poetas Paulo Menotti Del Picchia, José Oswald de Souza Andrade y Mário Raul de Morais Andrade.

2. Gloria Cortés Aliaga, *Modernas: Historias de mujeres en el arte chileno (1900-1950)* (Santiago de Chile: Origo, 2013)



Fig. 1. Eugenia Huici Arguedas, departamento en París. Fuente © Revista *Harper's Bazaar*, Febrero de 1938

La escritora argentina Victoria Ocampo (1890, Buenos Aires–1979, Beccar) fue otra de las figuras claves de la modernidad. En 1927 proyectó y realizó su casa racionalista en la ciudad de Mar del Plata con la ayuda de Pedro Botazzini, un constructor de galpones. (Fig. 2) Se inspiró en la casa en Hyères (Mallet Stevens, 1923–1927) de Marie-Laure Bischoffsheim Noailles (1902–1970, París), otra de las importantes mujeres mecenas modernas. La villa contenía diseños de Eileen Gray, Charlotte Perriand y Sonia Delaunay. Al próximo año, ella encargó dos proyectos de casas modernas en Buenos Aires: uno al arquitecto Alejandro Bustillo que fue construido y otro a Le Corbusier nunca realizado. También encargó al arquitecto Alberto Prebisch tres significativos edificios: los ateliers para artistas en la calle Tucumán 689 y 675 (1936), el edificio en Chile 1368 (1937) y la galería comercial El Emporio Económico (1941). Victoria Ocampo promovió la arquitectura moderna en la Revista *Sur* y fue una de las impulsoras de la visita de Le Corbusier a Argentina en 1929. En 1962 creó la Fundación Sur.



Fig. 2. Victoria Ocampo, casa en Mar del Plata, 1927.
Fuente © Fundación Sur.

Tampoco podemos olvidar a la artista Hélène Revilliod de Muralt de Mandrot (1867, Génova–1948, Pradet) quien desde 1922 organizó reuniones sobre arte moderno e inició con Le Corbusier los Congresos Internacionales de Arquitectura Moderna CIAM cuya primera reunión (1928) se realizó en su castillo de La Sarraz.

Desde los inicios de la humanidad las mujeres construyeron el hábitat, pero fue a partir del siglo 19 que pudieron tener una educación formal universitaria en arquitectura como resultado de las luchas de los movimientos feministas de la primera ola que bregaron por el acceso a los derechos políticos, laborales y educativos. La inserción académica de las mujeres estuvo fuertemente condicionada por una idea generalizada de la arquitectura como una disciplina masculina. Esto no solo ocurría en las escuelas tradicionales sino en aquellas

representativas del cambio moderno como la Bauhaus.³ Lo mismo sucedía en la práctica con normas culturales que impedían un pleno ejercicio laboral.

A modo de homenaje, recordamos a seis pioneras arquitectas de cada orilla: Signe Homborg (Finlandia, 1890), Georgine Marie Hansen (Noruega, 1894), Julisaveta Na i (Serbia, 1900), Elisabeth von Knobelsdorff (Alemania, 1911), Tamara Davydovna Katsenelenbogen (Rusia, 1916), Grada Wolffensperger (Países Bajos, 1917), Julia Guarino Fiechter (Uruguay, 1923), Filandia Pizzul (Argentina, 1927), Mary Doris Clark Núñez (Perú, 1928), Dora Riedel Seinecke (Chile, 1930), María de la Concepción Bancells y Quesada (Cuba, 1937), María Luisa Dehesa Gómez Farías (México, 1939).⁴

Un factor que posibilitó los lazos y transferencias fue el desplazamiento concreto de arquitectas y diseñadoras entre ambos continentes. Los motivos fueron amplios, desde decisiones personales y familiares hasta viajes de estudio y encargos profesionales. La segunda guerra mundial produjo una emigración europea hacia el continente americano buscando mejores oportunidades laborales y de vida. Otra causa fue el exilio por la persecución política por el régimen nazi en Europa y los gobiernos de facto de las dictaduras militares en Latinoamérica.

Varias de las pioneras arquitectas latinoamericanas eran de origen europeo. Julia Guarino Fiechter (1897, Ebolí–1985, Montevideo) emigró de Italia y fue la primera graduada en Uruguay (1923) por la Universidad de la República. Su carrera combinó una intensa tarea en el Ministerio de Obras Públicas, obras particulares, la docencia y la política como senadora. Fue autora de numerosas escuelas destacándose la Escuela Superior de Vitivinicultura (Canelones, 1944). En 1958 volvió a Italia para realizar una beca dedicada a la asistencia de infancias y adolescencias. Colette Boccara (1921, París–2006, Mendoza) nació en Francia y a los 10 años se trasladó a Argentina donde se graduó en la Universidad de Buenos Aires (1945). Se destacan sus proyectos experimentales como el Edificio suspendido de oficinas (1946) y el aeropuerto internacional

3. El artículo de Inés Moisset analiza estas experiencias y presenta un estado de la cuestión sobre los estudios referidos al tema: Inés Moisset, «Los silencios de la historia: mujeres en la Bauhaus», Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación, núm. 113 (2020): 165-180.

4. Para un panorama internacional de la actuación de las mujeres en arquitectura y sus biografías ver el sitio Un día/una arquitecta, creado por Inés Moisset: <https://undiaunaarquitecta.wordpress.com/> y Ana Gabriela Godinho Lima. *Arquitectas e Arquitetura na América Latina do Século XX* (São Paulo: Altamira, 2014). Sobre el contexto europeo, el proyecto MoMoWo conducido por María Elena Garda y Caterina Francini: <http://www.momowo.eu/>; Marjan Groot, Helena Serazin, Caterina Franchini, y María Emilia Garda. *MoMoWo: Women Designers, Craftswomen, Architects and Engineers between 1918 and 1945* (Ljubljana: ZRC SAZU, 2018)

de Buenos Aires (1945) así como su aporte al diseño industrial: la vajilla Colbo y las sillas K, Piola y W.⁵

En un sentido inverso, las mujeres formadas en las escuelas de arquitectura latinoamericanas se desplazaron al territorio europeo. Dora Riedel Seinecke (1906, Valdivia-1982, Innsbruck) fue la primera arquitecta chilena (1930). Luego de trabajar en la obra pública, en 1931 se trasladó a Alemania para estudiar. Se doctoró en arquitectura de interiores en la Universidad de Stuttgart y luego continuó viviendo en Europa.

Teresa Gisbert (1926, La Paz–2018) se diplomó en la Universidad Mayor de San Andrés en 1950, siendo la primera arquitecta boliviana. Se destacó en la docencia y la investigación en temas de historia y patrimonio. En España realizó una maestría en historia del arte hasta 1953 y recibió la beca Guggenheim en 1967 por la cual trabajó un año en Europa con sede en Madrid. Gisbert recibió durante dos décadas estudiantes franceses en Bolivia.

En Ecuador, la colombiana Cecilia Rosales fue la primera titulada en 1967 y luego de graduada se fue a estudiar a Francia donde ejerció la profesión por varios años. Cabe mencionar, que Otilia Plaza fue en 1939 la primera mujer en ingresar a la escuela de arquitectura sin culminar y Julia Bruja egresó en 1958 pero no se tituló.⁶

Ana María Barrenechea Grünwald (1928–2017) egresada de la Universidad de Chile (1952) estuvo exiliada en Dinamarca entre 1975 y 1984⁷ donde tuvo una prolífica carrera docente en la Facultad de Arquitectura de Copenhague. Su ejercicio profesional combinó el trabajo académico y en su estudio particular donde fue co-autora de edificios residenciales y comerciales.

Sobre las obras construidas, la primera arquitecta colombiana Luz Amorocho Carreño (1922-2019), graduada en 1945 y figura clave en el surgimiento de la modernidad, trabajó en París (1960-1966) con la arquitecta francesa Nicole

5. Silvia Clirvini, «*Colette Boccara: La trayectoria singular de una mujer arquitecto.*», Registros (Universidad Nacional de Mar del Plata. Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Diseño), 2015: 41-52.

6. Ver el proyecto Pioneras de la arquitectura ecuatoriana <https://www.pionerasarquitecturaec.com/> y sus publicaciones: Verónica Rosero, María José Freire Silva, y Néstor Lorca, *Pioneras de la arquitectura ecuatoriana. Estudio e inclusión de sus aportes. 1930-1980* (Editorial Trama / Universidad Internacional SEK, 2021)

7. Ana Grünwald y Miguel Lawner, su socio y esposo, fueron perseguidos durante la dictadura de Augusto Pinochet.

Sonolet (1923–2015). Amorocho participó en el Hospital “L’Eau Vive” en Soisy-sur-Seine (1960–65) y el Centro médico-pedagógico y de readaptación en Fontenay-sous-Bois (1963–1968).⁸ Otro ejemplo a destacar es el Colegio Mayor Argentino Nuestra Señora de Lujan en Madrid de la argentina Carmen Córdova (1929–2011) graduada en 1957, miembro del grupo OAM Organización de arquitectura moderna y autora de una extensa obra de gran sensibilidad con el paisaje y el tejido urbano.⁹

Desde Europa, emigró Nina Livia Viterbo (1902, Trieste)¹⁰ arquitecta de la Escuela Superior de Arquitectura de Roma en 1926. Durante la década del 30, trabajó en Milán, se dedicó al diseño de muebles y construyó chalets en Cortina D’Ampezzo que fueron publicados en la revista *Domus* (1938). Nina Viterbo tuvo que dejar Italia por las leyes raciales fascistas (1938) que ordenaron la cancelación de los nombres de personas judías de los registros profesionales prohibiendo todo ejercicio laboral (1940). En 1939 llegó a Río de Janeiro junto a su hermano y al año siguiente se trasladó a Buenos Aires¹¹. Su carrera se desarrolló entre Italia, Argentina y Brasil. En Argentina, ella construyó los Laboratorios Atanor en Munro y una serie de casas desmontables en Córdoba.

En 1939 también la arquitecta Gertrud Louise Goldschmidt conocida como *Gego* (1912, Hamburgo–1994, Caracas) egresada de la Universidad de Stuttgart (1932) se estableció en Venezuela huyendo del régimen nazi. Su carrera integró arquitectura, arte, diseño industrial y docencia. Fue autora de la urbanización Los Caobos (1940), las Quintas El Urape y Tulipán (1948) y varios locales comerciales. Fue docente en la Escuela de Artes Plásticas Cristóbal Rojas, la Facultad de Arquitectura de la Universidad Central de Venezuela y fundó el Instituto de Diseño. Gego diseñó lámparas, muebles, desplegó variadas técnicas artísticas, así como experimentó con la luz, el espacio y los materiales en esculturas de papel y alambre tejido (Fig. 3).

8. Diego Romero Sánchez, «Luz Amorocho en tránsito: experiencias del Movimiento Moderno en Bogotá y París.» *Perspectivas: Revista científica de la Universidad de Belgrano* (Universidad de Belgrano) 4, núm. 4 (2021): 112-133.

9. Carolina Quiroga, «Carmen Córdova, los paisajes y las memorias de la modernidad.» *Perspectivas: Revista científica de la Universidad de Belgrano* (Universidad de Belgrano) 4, núm. 3 (2021): 180-205.

10. La escasa información sobre Nina Livia Viterbo se encontró en el artículo de Ramón Gutierrez “Las primeras arquitectas” en la Revista SCA (1993) y una breve biografía en: Silvia Cirvini, *Nosotros los Arquitectos* (Zeta editores, 2004, p. 384).

11. Camillo Viterbo (1900, Trieste -1948, Buenos Aires) fue abogado profesor en la Universidad de Caligari.

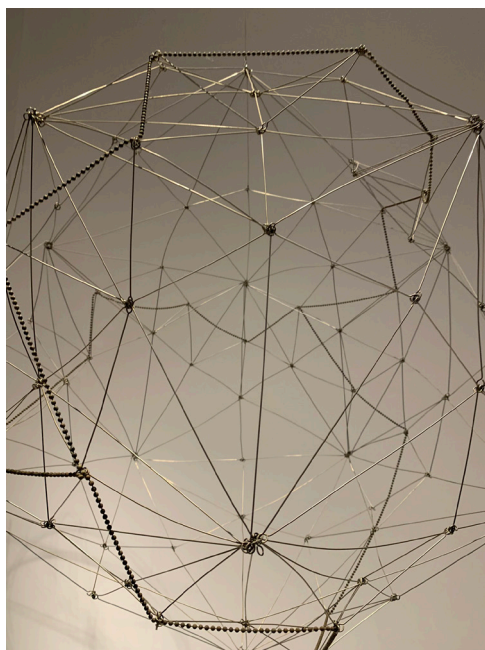


Fig. 3. Gego, Esfera Número 9, 1976, Colección MALBA.
Fuente © Carolina Quiroga 2023

Lina Bo Bardi (1914, Roma–1992, São Paulo) llegó a Brasil en 1947 y es una de las figuras más reconocidas especialmente por su casa de vidrio y el Museo de Arte de São Paulo. Sin embargo, su legado trasciende estas obras icónicas para mostrar una modernidad comprometida con las comunidades locales en la iglesia de Uberlandia. O la recuperación del pasado y la conservación del patrimonio en todo su trabajo realizado en la ciudad de Bahía.¹²

Las mujeres de la Bauhaus en la diáspora latinoamericana son un caso significativo de estas transferencias y entrecruces culturales.¹³ Martha Erps (1902, Frankfurt–1972, San Pablo) estudió en Weimar (1921–1924) y asistió a talleres en Dessau (1926–1928). En medio, fue a Brasil a visitar a su hermano y, tras un breve matrimonio con Marcel Breuer, se instaló en San Pablo en 1931. Su valiosa carrera mezcló arte e investigación científica primero como ilustradora de obras y, a partir de 1935, como técnica en el Departamento de

12. Carla Zollinger, *Mirar, cuidar y regenerar. Lina Bo Bardi en Bahía* (Valencia: CTAV, 2022)

13. En 1933 el partido nazi decide cerrar la escuela. La lista de quienes estudiaron en Bauhaus está disponible en: <https://bauhauskooperation.com/wissen/das-bauhaus/koepfe/biografien>

Genética y Biología de la Universidad de San Pablo. Se abocó al estudio de dos tipos de moscas donde integró las técnicas de dibujo, textiles y modelos de la Bauhaus.¹⁴

Grete Stern (1904, Elberfeld–1999, Buenos Aires) asistió al taller de fotografía en Bauhaus Dessau (1932) y en 1935 se estableció en Argentina donde realizó una destacada carrera como fotógrafa registrando la arquitectura moderna y los pueblos originarios. Como artista, sus collages feministas en la revista *Idilio* mostraron la inequidad de las mujeres.

Edith Rindler (1913, Budapest–1986, Praga) estudió en los talleres de construcción en Dessau (1931–32) y se graduó en Praga (1936). En 1938 emigró a Chile donde trabajó como traductora y participó en la red de desmantelamiento de los nazis en la ciudad de Valdivia. Regresó a su país en 1948, separada y embarazada.¹⁵

Léna Bergner (1906, Coburg–1981, Basel) se formó en Dessau (1926–1929) en el taller de textiles y trabajó en Moscú donde llevó adelante la dirección técnica de la fábrica de tejidos *Decorativtkan*. Con su esposo Hannes Mayer, se trasladan a Suiza y luego a México en 1939. Tuvo una prolífica actuación en el campo de las artes visuales siendo la creadora de la identidad gráfica de catálogos y publicaciones del Taller de Gráfica Popular y el Comité Administrador del Programa Federal de Construcción de Escuelas.¹⁶

Margot Loewe o Mounia André (1905, Berlín–1974, Ashville) estuvo en Dessau (1929–1933) donde asistió a los talleres de arquitectura, interior y color. En 1933 huyó a París, se trasladó a Niza, España y residió en República Dominicana (1948–1957) trabajando en las artes visuales con un importante rol en muestras y formación en la Escuela Nacional de Bellas Artes y la de Artes Plásticas, luego continuando su carrera en Estados Unidos.

La red establecida entre las mujeres de la Bauhaus y las profesionales latinoamericanas puede ejemplificarse en proyectos innovadores como la Urbanización

14. Ana Melo Almeida y Maria Santos. «Design and Science, from the Bauhaus to Neotropical Research at USP: the Trajectory of Marta Erps-Breuer.» *PAD Pages on Arts and Design*, núm. 18 (2020): 146-172.

15. Su historia ha sido recuperada en el documental *Edita* realizado por su bisnieta Pamela Pollak Aguiló.

16. Farfás Barba, María Montserrat, Marco Santiago Mondragón y Viridiana Zavala Rivera, «Léna Bergner: de la Bauhaus México.» *Bitácora Arquitectura*, núm. 34 (2016): 4-15.

del Bajo Flores en Buenos Aires. La arquitecta pionera Itala Fulvia Villa¹⁷ y el arquitecto Jorge Nazar fueron responsables del proyecto, la arquitecta María Enriqueta Méoli fue la asesora en asuntos económicos y jurídicos y Grete Stern se encargó de la diagramación y el lenguaje gráfico. La propuesta fué ganadora del Primer Premio del VI Salón de Arquitectura y anticipó varios conceptos actuales como la noción de unidad de paisaje enlazando las dos orillas del Riachuelo, o de hábitat inclusivo al integrar bloques de viviendas para personas solteras y mujeres obreras (Fig.4).

Otro modo de vínculo entre ambas orillas fueron las publicaciones donde las mujeres participaron tanto en la edición y producción crítica como en la divulgación de sus obras a través de ellas. Lina Bo Bardi fue editora de *Domus, A – Cultura della Vita* y fundó *Hábitat* (1950-1965). Delfina Gálvez Bunge trabajó en *La Arquitectura de Hoy* (1947-48)¹⁸, versión castellana de *L'Architecture d'Aujourd'hui* y tradujo la *Carta de Atenas. El urbanismo de los CIAM* (1954), de la cual fuera co-editora la arquitecta polaca Helena Niemirska Syrkus (Warsaw, 1900–1982).

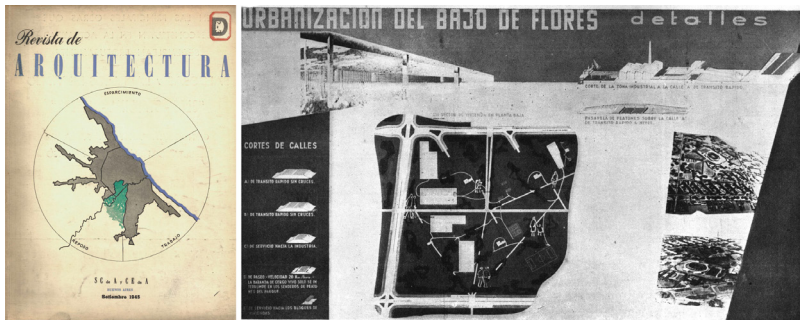


Fig. 4. Itala Fulvia Villa, Grete Stern y María Enriqueta Méoli, Urbanización del Bajo Flores, 1945.
Fuente © *Revista de Arquitectura* No. 297, 1945.

Como ejemplo de la importancia que tuvieron las publicaciones para dar a conocer el Movimiento Moderno en general y las obras de mujeres en particular puede mencionarse el conjunto residencial Alcalde Mendes de Moraes,

17. Ver Inés Moisset, «Itala Fulvia Villa 1913-1991», *Un día / Una arquitecta* (2015). <https://undiunaarquitecta.wordpress.com/2015/05/11/itala-fulvia-villa-1913-1991/>.

18. Se publicaron 14 números entre 1947 y 1948. Delfina Gálvez Bunge realizó la corrección de las traducciones, editó la sección Bibliografías a partir del número 3 y la sección dedicada a artes plásticas a partir del 8.

conocido como Pedregulho (Fig. 5), de la ingeniera civil y urbanista brasilera Carmen Velasco Portinho (1903, Corumbá–2001). Este caso fue publicado en *Architectural Forum*, *Domus*, *L'Architecture d'Aujourd'hui*, *Architectural Record*, *Architectural Review*, *Techniques et Architecture*, *El Emara & Fonoun*, *Werk*, *Progressive Architecture*, *Architect & Buildings News*, *Arquitetura México*, entre muchas otras.

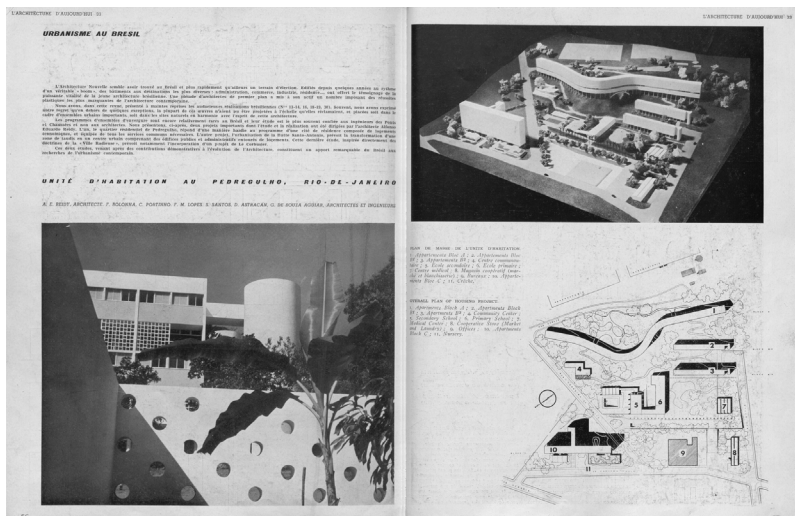


Fig. 5. Carmen Portinho, conjunto Pedregulho. Fuente © *L'Architecture d'aujourd'hui*, No. 33, 1950.

El momento en que la arquitectura moderna se convierte en patrimonio moderno, es decir bienes a ser valorados, cuidados y preservados, implicó la necesidad de tomar conciencia de acciones para su documentación, difusión y criterios de conservación específicos. En lo referido a la identificación y catalogación patrimonial, las mujeres han sido autoras de gran parte de las obras modernas incluidas en la lista de Patrimonio Mundial UNESCO, ejemplos que han sido reconocidos e influyentes en su momento histórico y hasta la actualidad.

En cuanto al patrimonio de la humanidad latinoamericano, Clara Porset (1895, Matanzas–1981, México DF) diseñó el mobiliario de la Casa estudio de Luis Barragán combinando objetos tradicionales y antiguos con formas racionales que dan como resultado una identidad moderna local. María Stella Flores Barroeta (1921–2001) llevó adelante la jefatura del proyecto de la Ciudad Universitaria de la Universidad Autónoma de México (Fig. 6). Marie



Fig. 6. María Stella Flores Barroeta Ciudad Universitaria de la Universidad Autónoma de México.
Fuente © Carolina Quiroga 2010

Anne Antoinette Hélène Peretti (1927, París–2022, Recife) diseñó los vitrales de la Catedral de Brasilia. Helvidia Toscano fue sobrestante de la dirección de obra de la Casa del doctor Curutchet en la ciudad de La Plata en Argentina.¹⁹ Si bien resulta complejo establecer un estado de la cuestión, este breve, pero contundente panorama da cuenta de los aportes socio-culturales, formales, espaciales y tecnológicos de las mujeres de la modernidad y sus transferencias en múltiples campos. Pero también es una evidencia de que reconocer a las mujeres como protagonistas pone en discusión los relatos que construyeron la historiografía del Movimiento Moderno. Por ejemplo, el punto de partida de la internacionalización de la modernidad en los Congresos de CIAM (1928) o el primer viaje de Le Corbusier a Sudamérica (1929). Esto resulta incompleto sin comprender el rol de las redes femeninas que, no solo hicieron posible estos eventos sino desde antes venían promoviendo y creando una nueva forma de entender el diseño y la arquitectura.

19. Helvidia "Pampa" Toscano trabajó en el estudio de Amancio Williams y Delfina Gálvez Bunge y fue sobrestante en el período en que Williams realizó la dirección técnica de la construcción de la casa entre 1950 y 1951.

En la misma línea, puede mencionarse la extensa bibliografía que define como el momento de surgimiento de la modernidad argentina a la casa de Victoria Ocampo construida por el arquitecto Alejandro Bustillo en Buenos Aires en 1929. Ella misma dos años antes se hizo una verdadera casa moderna, Bustillo no creía en la modernidad ni se asumió como autor de la obra.²⁰

Por otra parte, si observamos las publicaciones, nombre de los archivos o bienes protegidos en muchas ocasiones son omitidas o figuran a nombre de sus socios. Todos los casos mencionados en la lista de Patrimonio Mundial UNESCO están registrados como propiedades individuales o en serie a nombre de arquitectos varones.²¹

Entonces, podemos decir que gran parte de la historia moderna fue contada en torno a los héroes, los maestros arquitectos europeos y sus edificios icónicos que tuvieron sus discípulos héroes en todo el mundo sembrando la modernidad. Esta mirada parcial, no solo borró u ocultó a las mujeres sino cualquier producción arquitectónica fuera de este canon.

Como contracara, durante los últimos años numerosas acciones, proyectos y publicaciones han surgido para poner en valor sus trayectorias. Se pueden mencionar dos acciones realizadas en 2023 para poner en valor la obra de dos arquitectas que forman parte de esta exposición. En Argentina, el programa Nuestras Arquitectas y la red SoyArquitecta.net lanzaron una convocatoria por la cual los Panteones subterráneos del cementerio de la Chacarita, obra de la pionera Itala Fulvia Villa, fue declarado bien cultural de la ciudad de Buenos Aires. Esta iniciativa obtuvo casi mil apoyos.²² En Uruguay, el colectivo Arquitectas del Uruguay impulsó el Ciclo Julia Guarino Fietcher con motivo de los cien años de su egreso. Entre sus actividades, se lanzó el Día del Patrimonio en la Escuela de Vitivinicultura donde se descubrió una placa con el nombre de la arquitecta.²³

20. Manuela Barral, «Victoria Ocampo y la Arquitectura Moderna: una extraña invisibilización,» *Vivienda y Ciudad* 8 (2021): 210-226.

21. Carolina Quiroga, «Arquitectas en la lista Patrimonio Mundial UNESCO: hacia un patrimonio con perspectiva de género.», en *Debates, reflexiones y prácticas contemporáneas del patrimonio cultural*, de Xóchitl Del Alba León Estrada y Sergio Rafael Vásquez Zárate, (Xalapa: El Colegio de Veracruz, Universidad Veracruzana, 2024, 83-95)

22. Itala Fulvia Villa desarrolló este proyecto en colaboración con Lelia Cornell, Raquel S. de Dias, Günter Ernst, Carlos Gabutti, Ludovico Koppman y Clorindo Testa. La convocatoria y proceso de la declaratoria puede seguirse en la página de Nuestras Arquitectas. <https://nuestrasarquitectas.wordpress.com/2022/04/09/solicitud-de-proteccion-patrimonial-panteones-subterranos-de-chacarita/>

23. Ver el proyecto en: <https://arquitectasdeluruguay.com/>

En este contexto, esta exposición presenta la valiosa obra de Luz Amorcho, Lina Bo Bardi, Carmen Córdova, Delfina Gálvez Bunge, Julia Guarino Fletcher e Itala Fulvia Villa. Pero además propone continuar sacando a la luz y volver a unir a través del océano las vidas, obras y memorias de quienes son parte indisoluble de nuestro patrimonio: las mujeres de la modernidad.

BIBLIOGRAFÍA

- Barral, Manuela. “Victoria Ocampo y la Arquitectura Moderna: una extraña invisibilización”. En *Vivienda y Ciudad* 8 (2021): 210-226.
- Cirvini, Silvia Augusta. *Nosotros los arquitectos : campo disciplinar y profesión en la Argentina moderna*. Mendoza: Zeta editores, 2004.
- . “Colette Boccara: La trayectoria singular de una mujer arquitecto”. En *Registros* (Universidad Nacional de Mar del Plata. Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Diseño), 2015: 41-52.
- Cortés Aliaga, Gloria. *Modernas: Historias de mujeres en el arte chileno (1900-1950)*. Santiago de Chile: Origo, 2013.
- Farías Barba, María Montserrat, Marco Santiago Mondragón, y Viridiana Zavala Rivera. «Léna Bergner: de la Bauhaus a México.» *Bitácora Arquitectura*, núm. 34 (2016): 4-15.
- Groot, Marjan, Helena Serazin, Caterina Franchini, y María Emilia Garda. *MoMoWo: Women Designers, Craftswomen, Architects and Engineers between 1918 and 1945*. Ljubljana: ZRC SAZU, 2017.
- Gutierrez, Ramón. “Las primeras arquitectas”. En *Sociedad Central de Arquitectos*, 1993: 176.
- Lima, Ana Gabriela Godinho. *Arquitetas e Arquitetura na América Latina do Século XX*. São Paulo: Altamira, 2014.
- Melo Almeida, Ana, y Maria Santos. “Design and Science, from the Bauhaus to Neotropical Research at USP: the Trajectory of Marta Erps-Breuer”. En *PAD. Pages on Arts and Design*, núm. 18 (2020): 146-172.

- Moisset, Inés. “Itala Fulvia Villa 1913-1991”. En *Un día / Una arquitecta*. 2015. <https://undiaunaarquitecta.wordpress.com/2015/05/11/itala-fulvia-villa-1913-1991/>.
- “Los silencios de la historia: mujeres en la Bauhaus”. En *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación*, núm. 113 (2020): 165-180.
- Moisset, Inés, y Carolina Quiroga. *Nuestras Arquitectas Re-mapeo y nuevas cartografías. Buenos Aires 1*. Buenos Aires: Un Día I Una Arquitecta, Moisset Inés, 2020.
- Ogalde, Manola, Javiera Rodríguez, Valentina Rojas, Bárbara Rozas, y Fabiola Solari. *Entre líneas: Relecturas de la historia a través de las arquitectas en Chile*. Santiago de Chile: Ediciones UC, 2023.
- Quiroga, Carolina. “Arquitectas en la lista Patrimonio Mundial UNESCO: hacia un patrimonio con perspectiva de género”. En *Debates, reflexiones y prácticas contemporáneas del patrimonio cultural*, de Xóchitl Del Alba León Estrada y Sergio Rafael Vásquez Zárate, 83-95. Xalapa: El Colegio de Veracruz, Universidad Veracruzana, 2024.
- “Carmen Córdova, los paisajes y las memorias de la modernidad.” En *Perspectivas: Revista científica de la Universidad de Belgrano* (Universidad de Belgrano) 4, núm. 3 (2021): 180-205.
- “Delfina Gálvez Bunge y la Casa sobre el Arroyo en Mar del Plata: visibilizando el patrimonio de las arquitectas modernas”. En *Perspectivas: Revista científica de la Universidad de Belgrano* (Universidad de Belgrano) 4, núm. 3 (2021): 138-163.
- Romero Sánchez, Diego. “Luz Amorocho en tránsito: experiencias del Movimiento Moderno en Bogotá y París”. En *Perspectivas* 4, núm. 4 (2021): 112-133.
- Rosero, Verónica, María José Freire Silva, y Néstor Lorca. *Pioneras de la arquitectura ecuatoriana. Estudio e inclusión de sus aportes. 1930-1980*. Editorial Trama / Universidad Internacional SEK, 2021.
- Zollinger, Carla. *Mirar, cuidar y regenerar. Lina Bo Bardi en Bahía*. Valencia: CTAV, 2022.

CATÁLOGO DE LA EXPOSICIÓN

BUENOS AIRES | BARCELONA | TORINO

Organización

eX_MoMo | Exchanges of Modern Movement

PATRIMONIO COMPARTIDO

GRUPO AUSTRAL, BUENOS AIRES 1938-1939.

¿CIUDAD UNIVERSITARIA O ZONA CULTURAL UNIVERSITARIA?

Gonzalo Fuhs

Universidad Nacional de Córdoba

EL LEGADO VILAR.

PUESTA EN VALOR DE LA OBRA INDIVIDUAL Y LA OBRA
COLECTIVA

Stella Maris Casal

Universidad de Belgrano

GERMÁN SAMPER GNECCO, 1924-2019.

VIDA Y OBRA. SU OBRA VISTA A TRAVÉS DEL PLAN PILOTO DE
LE CORBUSIER PARA BOGOTÁ

Maria Cecilia O'Byrne

Universidad de Los Andes

VICENTE NASI.

ENTRE ECLECTICISMO Y MODERNIDAD

Annalisa Dameri, Paolo Mellano

Politecnico di Torino

CULTURA DE PROYECTO

ENTRE ITALIA Y ARGENTINA DESDE LA SEGUNDA POSGUERRA

Federica Ciarcia

Universidad de Belgrano

M. Pompeiana Iarossi, Fabio Marino, Francesca Giudetti, Cecilia Santacroce

Politecnico di Milano

MUJERES DE LA MODERNIDAD

LUZ AMOROCHO EN TRÁNSITO.
EXPERIENCIAS DEL MOVIMIENTO MODERNO EN BOGOTÁ Y
PARÍS

Diego Romero Sánchez
Universidad Nacional de Colombia

ITALA FULVIA VILLA.
PROYECTISTA DE CIUDADES

Inés Moisset
Universidad de Buenos Aires

CARMEN CÓRDOVA.
LOS PAISAJES Y LAS MEMORIAS DE LA MODERNIDAD

Carolina Quiroga
Universidad de Belgrano

LINA BO BARDI.
CONSTRUIR UN HÁBITAT INCLUSIVO, SOCIAL Y SOSTENIBLE

Eva Àlvarez, Carlos Gómez
Universitat Politècnica de València
Carla Zollinger
Universitat de Girona

FELICIA GILBOA.
LA TECNOLOGÍA COMO COMPROMISO SOCIAL

Mariana Añón, Alma Varela
Colectivo Arquitectas del Uruguay

SEÑORITA ARQUITECTO.
LA PRIMERA ARQUITECTA TITULADA DEL URUGUAY

Mariana Añón, Alma Varela
Colectivo Arquitectas del Uruguay

VIAJE DE IDEAS

ZEVI Y TEDESCHI EN ARGENTINA.LA LECCIÓN DE WRIGHT

Guillem Carabí-Bescós

Universitat Politècnica de Catalunya

VILLA PLACHART, DE GIO PONTI.

CARACAS (1953-1957)

Andrea Canziani

Docomomo International

Giorgio Danesi, Sara di Resta

Università IUAV di Venezia

DELFINA GÁLVEZ BUNGE.

ARQUITECTURAS EXPERIMENTALES Y TRANSFERENCIA DE
CONOCIMIENTOS MODERNOS

Carolina Quiroga

Universidad de Belgrano

JORGE VIVANCO, ARQUITECTO. BUENOS AIRES, 1912- SAN

MIGUEL DE TUCUMÁN, 1987

Adriana Collado, Pedro Conrado Sonderéguer

Universidad Nacional del Litoral

AUGUSTO TOBITO EN EL TALLER DE LE CORBUSIER

Ingrid Quintana Guerrero

Universidad de Los Andes

ARCHIVOS DEL MOVIMIENTO MODERNO

EL PAPEL DEL ARCHIVO Y EL ARCHIVO DE DIBUJOS EN PAPEL,
DE GERMÁN SAMPER

Cristina Albornoz Rugeles, Catalina Samper Martínez

Universidad de Los Andes

LA CASA EN VICENTE LÓPEZ DE ANTONIO BONET Y ERNESTO
KATZENSTEIN.

DOS CONTINENTES, DOS GENERACIONES, UNA OBRA

Fernando Martínez Nespral

Universidad de Belgrano

DEAR FRIEND.

A CROSS-CONTINENTAL FRIENDSHIP BETWEEN AMANCIO
WILLIAMS AND REGINALD MALCOMSON

Martien de Vletter

Canadian Centre for Architecture

FROM THE "ISLAND OF PAPER" TO THE CREATION OF LE
CORBUSIER FOUNDATION.

AN HISTORY OF AN HERITAGE AND A LEGACY WITHOUT
HEIRS

Arnaud Dercelles

Fondation Le Corbusier

PATRIMONIO COMPARTIDO

El flujo de encuentros e intercambios entre Europa y América ha sido constante por más de cinco siglos. Migraciones en uno y otro sentido, transculturación, aportes culturales y materiales han caracterizado la relación entre ambos continentes. El patrimonio arquitectónico lo refleja a lo largo de la historia compartida, y en la primera mitad del siglo XX las ideas modernas establecieron nuevas rutas de doble sentido.

Si tomamos como patrimonio de la arquitectura moderna no sólo el legado construido, sino que también incluimos los aprendizajes y aportes de ideas con respecto a la arquitectura, podemos visualizar un activo, profundo y enriquecedor intercambio entre los dos continentes.

Tal vez de promedio hubo mayor cantidad de arquitectos europeos con proyectos en América que latinoamericanos con obra propia en Europa pero estos últimos, a raíz de su trabajo en estudios de reconocidos colegas en Europa, no sólo se capacitaron sino que aportaron visiones nuevas, propias de su contexto de origen, sobre las ideas acerca de la arquitectura moderna. Cuando retornaron a sus países las aplicaron y continuaron explorando posibilidades.

Sin duda fue un encuentro de dos mundos complementarios. Europa aportó los principios éticos de la nueva arquitectura y la inspiración para desarrollarla haciendo uso de los recursos de avanzada tecnología e industria, con el objetivo de mejorar la calidad del hábitat de todas las personas. Latinoamérica aportó la visión descargada de preconcepciones y sobre todo una dimensión desconocida del impacto del extenso territorio y el paisaje en la arquitectura y, a su vez, cómo la arquitectura genera “lugar” en esa inmensidad. También los arquitectos europeos, cuando retornaron al continente, llevaron consigo este aprendizaje incorporándolo a sus propuestas.

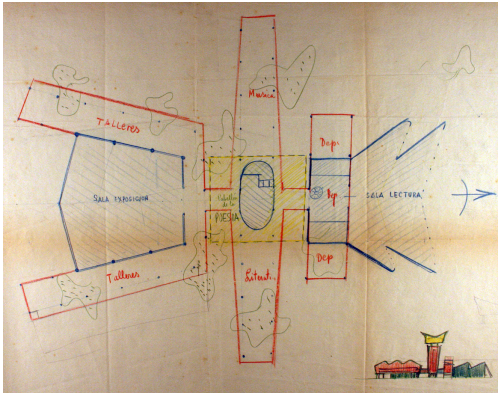
GRUPO AUSTRAL, BUENOS AIRES 1938-1939 **¿CIUDAD UNIVERSITARIA O ZONA CULTURAL UNIVERSITARIA?**

Gonzalo Fuzs_Universidad Nacional de Córdoba

Los debates que tomaron estado público en Buenos Aires en 1938 en torno a la posibilidad de agrupación de las distintas facultades de la Universidad de Buenos Aires (UBA) en una Ciudad Universitaria (CU), coincidieron con el momento formativo del grupo Austral, la primera sociedad arquitectónica que se reconoció y actuó como vanguardia en Argentina. De hecho, la propuesta de Austral para la CU de la UBA que ellos llamaron “Zona Cultural Universitaria”, fue el primer trabajo colectivo que desarrollaron. Esta caracterización de CU como “Zona Cultural” se constituyó en una propuesta radical, no solo por concentrar el área de enseñanza de todas las facultades en un único edificio, sino al establecer una interacción de la propuesta a dos niveles: urbana y social. La primera, contrarrestando el carácter de “islote” aislado al generar una zona con equipamiento apto para ser usado por el resto de la ciudad, y la segunda, abriendo su uso a la masa social no universitaria, especialmente a los sectores populares.

Esta doble apertura permite diferenciarlas de las propuestas que circulaban en la época para la tipología, especialmente en Latinoamérica: agrupamientos segregados del resto de la ciudad destinados a la formación de élites dirigentes. Además, permite dar cuenta de las circulaciones de ideas y profesionales entre América del Sur, América del Norte y Europa, por un lado provenientes de las transformacio-

nes propiciadas por las ideas reformistas, y por otro por la recepción del modelo norteamericano vinculado a la investigación científica, en un contexto general de modernización pedagógica y espacial de las universidades latinoamericanas. También da cuenta de los procesos de modernización urbana a partir de la difusión del urbanismo como disciplina autónoma y del establecimiento de los planes reguladores que propiciaban la separación y especialización de funciones y la inclusión del concepto de “centros especializados”, de los cuales el agrupamiento de edificios universitarios formaba parte, que circulaba en la región incluso antes de aquellos relacionados a la “ciudad funcional” que irrumpieron a partir del CIAM de 1933. Por último el carácter “popular” del planteo de Austral, permite dar cuenta de los vínculos que algunos integrantes del grupo establecieron con personalidades provenientes del reformismo universitario y algunos dirigentes de la clase obrera, especialmente del comunismo, en un contexto de acercamiento entre ambos sectores producido a partir de 1935 como consecuencia de la política de Frentes Populares en reacción a la emergencia del fascismo a nivel internacional.



Palacio de las Artes. Jorge Ferrari Hardoy Archive, B068. Cortesía de Frances Loeb Library Special Collections, Harvard University Graduate School of Design.



Palacio de las Artes. Jorge Ferrari Hardoy Archive, B068. Cortesía de Frances Loeb Library Special Collections, Harvard University Graduate School of Design.

EL LEGADO VILAR

PUESTA EN VALOR DE LA OBRA INDIVIDUAL Y LA OBRA COLECTIVA

Stella Maris Casal_ Universidad de Belgrano

El legado de obras construidas por Antonio y Carlos Vilar constituye un extenso y relevante aporte a la arquitectura del Movimiento Moderno en Argentina. Mientras la producción de Antonio Vilar fue fundamentalmente –aunque no exclusivamente– dedicada a la obra pública y proyectos de gran escala, la de Carlos Vilar, quien colaboró con su hermano en algunos casos, se focalizó mayormente en edificios para vivienda individual y colectiva. Ambos adoptaron los principios internacionales de la modernidad pero supieron arraigarlos al contexto local.

Antonio Vilar fue un pionero en distintos campos: diseño integral, construcción racional e incluso preservación cultural. También fue, en palabras de Mabel Scarone, “un dador de tipos”, generando propuestas tipológicas de gran eficiencia y luego adoptadas por otros colegas.

Carlos Vilar exploró con dedicación las posibilidades del programa de vivienda privada y de los edificios de departamentos y de oficinas. Sus propuestas estéticas, basadas en el estricto respeto de la funcionalidad y la eficiencia también se convirtieron en una referencia habitual para la arquitectura de mediados del siglo 20. Más allá de sus trabajos individuales y compartidos, fundamentalmente por el tipo de trabajos que realizó, Antonio Vilar apeló más de una vez a convocar a otros colegas para la concreción de proyectos. Es el caso del Hospital Churrucá,

realizado junto a su hermano Carlos, Martín Noel y Manuel Escasany y Pedro Fernández Saralegui. Responsable del diseño integral de redes de estaciones de servicio del Automóvil Club Argentino, para el proyecto de la Sede Central trabajó conjuntamente con Héctor Morixe, Arnoldo Jacobs, Rafael Giménez y Abelardo Falomir, Jorge Bunge, Gregorio Luis Sánchez, Ernesto Lagos y Luis María de La Torre. Vilar además contó en su oficina varios años con el aporte destacado del arquitecto alemán Willi Ludewig, con una interesante obra previa en su país.

Las obras de Antonio y Carlos Vilar expresan un sólido manejo de los recursos técnicos y proyectuales. Siguen teniendo vigencia y su presencia es imprescindible para entender el impacto y la concreción de las ideas modernas y constituyen un valioso aporte al patrimonio arquitectónico nacional.

Al comparar las publicaciones de archivo con las imágenes actuales se puede observar que muchas de ellas continúan desempeñando su función original de manera eficiente pero otras necesitaron adaptarse a nuevas circunstancias y la comparación evidencia la necesidad de optimizar los resultados. Preservar su carácter a través de intervenciones adecuadas es una responsabilidad y un compromiso del presente y del futuro.



Sede Central Automóvil Club Argentino. Obra conjunta de Antonio Vilar, Héctor Morixe, Arnoldo Jacobs, Rafael Giménez y Abelardo Falomir, Jorge Bunge, Gregorio Luis Sánchez, Ernesto Lagos y Luis María de La Torre (1941).

a. imagen reproducida de *Nuestra Arquitectura*, núm. 173 (diciembre 1943).

b. Foto Stella Maris Casal.



Edificio Nordiska. Obra pionera por su concepción flexible que incluía la posibilidad estructural de agregar pisos, como se hizo en décadas posteriores (1933).

a. Imagen reproducida de *Nuestra Arquitectura*, núm. 71 (junio 1935).

b. Foto Stella Maris Casal.

GERMÁN SAMPER GNECCO **SU OBRA VISTA A TRAVÉS DEL PLAN PILOTO DE LE CORBUSIER** **PARA BOGOTÁ**

Maria Cecilia O'Byrne_Universidad de Los Andes

La vida y obra de Germán Samper Gnecco, uno de los arquitectos y urbanistas más importantes del siglo XX en Colombia, quien trabajó durante cinco años en París en el atelier de Le Corbusier, se resume aquí con imágenes de sus más importantes proyectos, tanto individuales como los realizados junto con sus socios en la compañía Esguerra, Sáenz, Urdaneta, Suárez y Samper–E.S.U.S. (1959-1995). Una obra que aportó una manera de entender la modernidad en arquitectura donde, la escala humana, la riqueza espacial y la calidad urbana fueron tan importantes como el desarrollo de aportes técnicos.

Se resaltan la Sala de Conciertos de la biblioteca Luis Ángel Arango y el museo del Oro, como ejemplos donde logra la maestría en la concepción del paseo arquitectónico; las torres de oficinas como el ejercicio que permitió construir una ciudad moderna en una decimonónica, dando calidad al espacio público a partir de la riqueza espacial de la planta baja; es el parque de Santander en Bogotá donde varias obras de E.S.U.S. se juntan con la ciudad histórica y otros edificios, formando uno de los lugares más vitales de la capital colombiana; la vivienda social marcó el quehacer de Samper a partir del proyecto de La Fragua, donde la experiencia permitirá que la vivienda por autoconstrucción dirigida y productiva fuera una posibilidad para las clases con

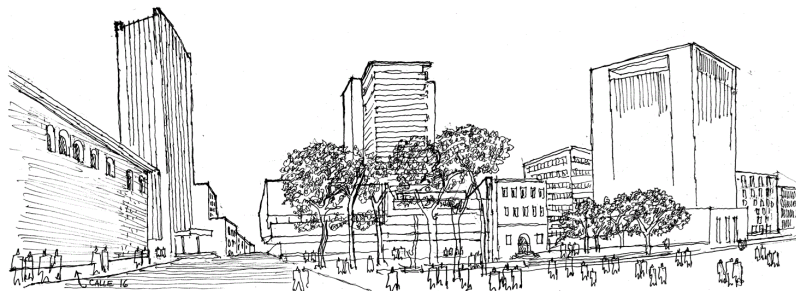
menores ingresos económicos en el país y en Latinoamérica. Con una sola imagen se hace un reconocimiento al principal proyecto en la vida de Samper: su familia.

Recorrer visualmente los aprendizajes que Samper realiza en uno de los proyectos que trabaja en el taller de Le Corbusier – el proyecto del Plan director para Bogotá (1949-1951)– y que impregnan su obra urbanística y arquitectónica, es aquí presentado como analogías visuales. Samper dio vida a algunas de las ideas plasmadas en el plan que Le Corbusier nunca llegó a construir, adaptándolas a un entorno social, económico y geográfico, donde demostraron su vigencia y adaptabilidad.

Un fecundo viaje de ida y regreso entre Bogotá y París. La obra de Samper encarna la triada que Vitruvio indicó que debería tener la mejor arquitectura: utilitas, firmitas y venustas. Mucho se ha escrito de las dos primeras en la obra de E.S.U.S., pero no nos debe asustar contar al mundo, que aquí, y en otras muchas obras de la firma, es posible ver y sentir el espacio encarnando la belleza.



Germán Samper, E.S.U.S., sala de conciertos de la biblioteca Luis Ángel Arango. Bogotá 1962.
Vista del interior de la sala. © A.P. E.S.U.S.



Germán Samper, Parque Santander: panorámica realizada a varios tiempos, 2015
© GS. AP.

VICENTE NASI ENTRE ECLECTICISMO Y MODERNIDAD

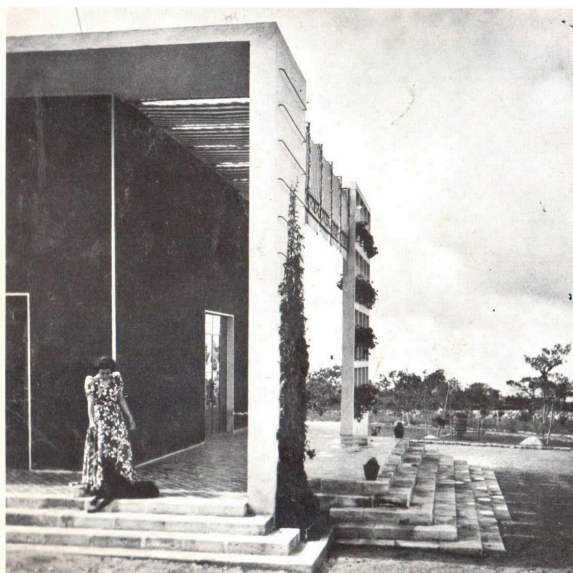
Annalisa Dameri, Paolo Mellano_Politecnico di Torino

Vicente –nacido Vincenzo– Nasi es un arquitecto turinés de nacimiento y colombiano de adopción que, habiendo emigrado a Sudamérica a los veintidós años, supo conquistar una posición de liderazgo en la jet set bogotana, diseñando y construyendo edificios que han marcado la historia de arquitectura contemporánea, no solo en Colombia.

Su obra se ubica en la delgada y frágil frontera entre el pasado, la memoria y las tradiciones, y la modernidad, entendiendo por este término uno de los períodos históricos más controvertidos de la historiografía contemporánea, y representa un importante punto de transición entre dos modalidades radicalmente diferente de comprender la arquitectura. Nasi trabajó durante cincuenta años, en Colombia, y luego en Venezuela, Italia, África y Estados Unidos, siempre en equilibrio entre los rasgos estilísticos quizás anacrónicos del eclecticismismo y las austeras reglas del racionalismo, o si preferimos, International Style, casi caminando sobre una cuerda entre los recuerdos de su Turín en los primeros veinte años del siglo XX y el mito de la modernidad y el progreso, la cultura del presente, que quizás lo llevó a viajar por el mundo.

Con esta investigación creemos que estamos escribiendo una nueva página sobre la figura de este arquitecto y

queremos sensibilizar a la cultura arquitectónica colombiana, en particular al mundo académico y universitario, así como a los órganos ministeriales, fundaciones culturales y archivos, en un compromiso común y eficaz y una asunción de responsabilidad en la “protección operativa” de un patrimonio, relativamente reciente, pero de extraordinaria importancia para la cultura de la ciudad y el paisaje colombiano.



Vicente Nasi, Quinta Jaramillo Arango (1935).
Fuente: *Arquitectura*, 1983.



Vicente Nasi. Quinta Jaramillo Arango (1935) Fuente: archivo privado INGASER SaS.

CULTURA DE PROYECTO ENTRE ITALIA Y ARGENTINA DESDE LA SEGUNDA POSGUERRA

Federica Ciarcia_ Universidad de Belgrano
M. Pompeiana Iarossi, Fabio Marino, Francesca Giudetti,
Cecilia Santacroce_ Politecnico di Milano

Las estrechas relaciones económicas, sociales y culturales entre Italia y Argentina han sido ampliamente estudiadas, produciendo una amplia narración, centrada en la epopeya de la migración transatlántica, como escape de las condiciones de miseria y retraso de ciertas regiones italianas. Por otra parte, parece menos investigado el fenómeno de las migraciones intelectuales y profesionales que –impulsadas por la necesidad de encontrar nuevas oportunidades laborales y, al mismo tiempo, de ampliar el horizonte de experiencias– no sólo contribuyó a la difusión al exterior de un *know-how* italiano consolidado, sino constituyó también una formidable oportunidad para confrontarse con diferentes contextos y culturas, provocando un replanteamiento general y un impulso para el desarrollo ulterior de ese mismo saber.

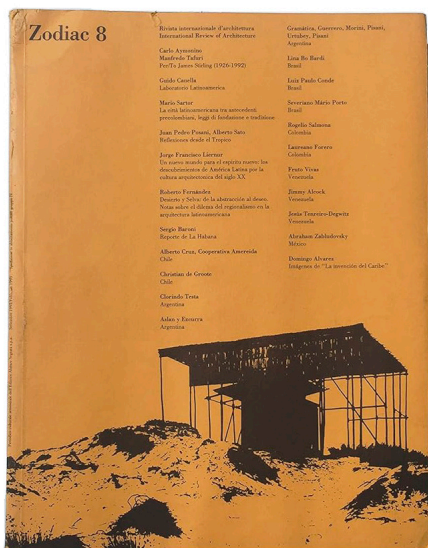
Fue así que, en el clima de fervor económico y cultural de la segunda posguerra, muchos proyectistas italianos –arquitectos, ingenieros, diseñadores– decidieron probar suerte de las oportunidades profesionales y académicas ofrecidas por la favorable coyuntura económica de Argentina. Un importante contingente de estos “migrantes licenciados”, formados en el Politecnico di Milano, asumieron los desafíos que ofrecía América Latina, fortalecidos por ese bagaje técnico e intelectual, que, por

un lado, a lo largo del tiempo, ayudará a perfilar las características de la llamada ‘Escuela de Milán’ y, por otro lado, estimulará el interés hacia un escenario físico, económico, social y cultural diferente.

Esas experiencias sinérgicas entre Italia y Argentina se prolongaron durante décadas tanto en el ámbito profesional como académico, como documenta el número monográfico que la revista *Zodiac* dedica en 1992 a ese panorama designado como “Laboratorio Latinoamerica”. Experiencias que se han materializado en un patrimonio de conocimientos y documentos extenso, pero dispersado en muchos archivos, públicos y privados, en Italia y en el mundo, sobre figuras destacadas, como Ernesto Nathan Rogers, Franca Helg, Gae Aulenti, Guido Canella, Marco Zanuso, Guido Oberti, Maurizio Mazzocchi y Fabrizio Schiaffonati, que han estimulado el nacimiento de una densa red de colaboraciones e intercambios con técnicos e intelectuales sudamericanos, fecundando y enriqueciendo también la cultura del proyecto en Milán, en un marco permanente de contribuciones mutuas y fructíferas.



Poster del proyecto NEST, financiado por el Departamento de Arquitectura, Ingeniería de la Construcción y del Entorno Construido (ABC) del Politecnico di Milano.



Portada de la revista *Zodiac* núm. 8, 1992.

LAS MUJERES DE LA MODERNIDAD

Reivindica este espacio el papel de la mujer en la construcción del patrimonio compartido del Movimiento Moderno. Victoria Ocampo, como íncipit, es la figura que fomentó la experimentación arquitectónica argentina y que apoyó los viajes transatlánticos de los intelectuales coetáneos. Sin formación como arquitecto, en 1927 proyectó a través de unos dibujos su Casa Cubo, el primer edificio argentino que resume el nuevo ideal de la modernidad arquitectónica. Solo un año después, nuevamente a través de bocetos y correspondencia, encargó a Le Corbusier, por un lado, y a Alejandro Bustillo, por otro, la construcción de la Casa Ocampo en Buenos Aires. Será así, una intelectual aristocrática argentina quien alejará a la élite local de los gustos neoclásicos, profundamente enraizados.

En esta sección se trata de mujeres que identifican y reúnen los ámbitos de difusión y experimentación de las ideas del Movimiento Moderno, como es el caso de Achil(L)ina Bo Bardi, a partir de su proyecto de prototipo de casa mediterránea, con Carlo Pagano, de una Casa frente al mar de Sicilia, a su Casa de Vidrio donde el paisaje cambia de formas y colores sin renunciar a su arquitectura. También Itala Fulvia Villa, Julia Guarino o Luz Amorochó, las primeras arquitectas de Argentina, Uruguay y Colombia que, además de su aporte a la producción arquitectónica de los últimos años, son el símbolo del impacto de la transformación del ámbito social.

Carmen Córdova, quien será la autora junto a su esposo y colega Horacio Baliero, de la obra que identifica la llegada de las ideas del último Movimiento Moderno Argentino en España con la creación del Colegio Mayor Universitario Hispano Argentino Nuestra Señora de Luján, en Madrid. Concluimos con Felicia Gilboa quien llevó a cabo sus ideas desarrolladas en Uruguay, antes en Europa y hasta llegar a África.

LUZ AMOROCHO EN TRÁNSITO EXPERIENCIAS DEL MOVIMIENTO MODERNO EN BOGOTÁ Y PARÍS

Diego Romero Sánchez_ Universidad Nacional de Colombia

Luz Amorocho Carreño (Bogotá, 22 de abril de 1922 – 29 de septiembre de 2019) fue la primera arquitecta colombiana. Su obra, que no ha sido suficientemente reconocida por la historiografía, da cuenta de los diversos roles que, aparte del diseño, han abordado arquitectas y arquitectos a lo largo de la historia: el dibujo, la construcción, la gestión o la investigación, que han constituido escenarios importantes de construcción disciplinar y profesional. Luz Amorocho fue una constructora transnacional del Movimiento Moderno en su trabajo como arquitecta en Colombia y Francia.

En los primeros años de su carrera, Luz Amorocho perteneció a la vanguardia de Proa, la revista de la vanguardia arquitectónica colombiana. Simultáneamente, trabajó en el Ministerio de Obras Públicas en el plan de reconstrucción de Tumaco, bajo la asesoría de Town Planning Associates. Desde 1950, trabajó durante una década en Cuéllar Serrano Gómez, una de las más prominentes firmas de arquitectura y construcción en Colombia durante la segunda mitad del siglo XX, donde adquirió el dominio del oficio técnico de la arquitectura.

Como algunos de su generación, Luz Amorocho viajó a París en 1960. Sin embargo, a diferencia de muchos de ellos,

no siguió los caminos de la Rue de Sèvres para buscar el atelier de Le Corbusier. Por el contrario, trabajó con Nicole Sonolet, la primera arquitecta francesa en tener una oficina independiente de arquitectura, en el desarrollo de diferentes equipamientos para la salud mental. Estos proyectos abordaron el problema de cómo adaptar el programa del edificio a las necesidades cambiantes del entorno urbano donde se emplaza.

De regreso en Bogotá, de 1966 a 1982, trabajó en la planta física de la Ciudad Universitaria de Bogotá, su alma mater. En esos años, implementó lo que aprendió en París y manifestó, en diferentes escenarios, su preocupación por la historia de la arquitectura y la ciudad. Su experiencia en la planta física fue publicada en la monografía *Universidad Nacional de Colombia. Planta física 1867-1982*, editado por Ediciones Proa. Desde su jubilación hasta sus últimos años, trabajó en diversos proyectos arquitectónicos privados de pequeña escala.



Hospital Eau Vive Soissy-sur-Seine, Francia.



Conjunto de casas en el barrio La Soledad (Bogotá), proyecto de Cuéllar, Serrano, Gómez. Luz Amorochó trabajó en su diseño en 1952. Fotografía del autor.

ITALA FULVIA VILLA PROYECTISTA DE CIUDADES

Inés Moisset_ Universidad de Buenos Aires

Villa (1913-1991) se graduó en la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Buenos Aires en 1935. Junto a Violeta Lorraine Pouchkine realizaron en el año 1939 el edificio de la calle Arcos 2952 en el Barrio de Núñez. Itala Fulvia Villa participó activamente, desde su formación en 1938, del Grupo Austral, colectivo que ejerció gran influencia en la arquitectura moderna argentina. Coincidió con algunos de sus integrantes realizando la facultad. Es ella quien envió información gráfica y fotografías a Jorge Ferrari Hardoy cuando estaba en París trabajando con Le Corbusier para armar el Plan de Buenos Aires. En el número 2 de Austral (1939) que apareció como un suplemento de *Nuestra Arquitectura*, se propone una subdivisión del territorio nacional en diversas regiones relacionadas a los datos del clima. Este criterio fue decidido por Villa.

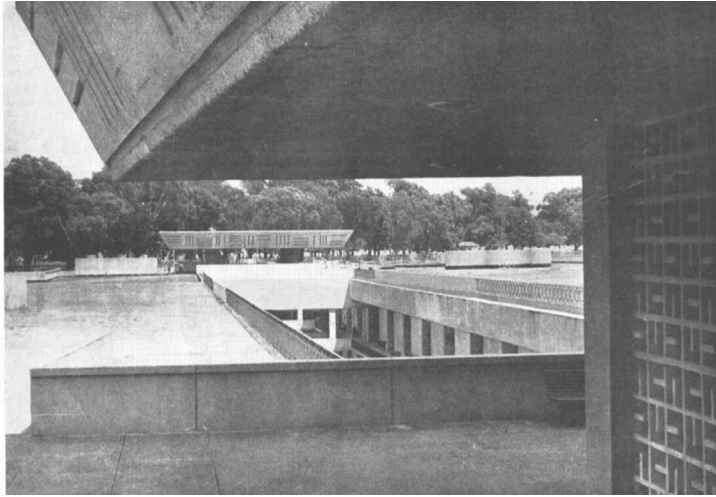
El urbanismo fue uno de sus principales intereses y fue discípula de uno de los primeros urbanistas argentinos, el ingeniero Carlos María Della Paolera. Trabajó en organismos estatales relacionados al diseño de la ciudad. En 1945 realizó junto a Horacio Nazar, una propuesta de urbanización del Bajo Flores por la que obtuvo Primer Premio del VI Salón de Arquitectura. También ganaron la Medalla de Plata en el VI Congreso Panamericano de Arquitectos realizado en Lima en 1947. En el proyecto trabajaron

también Grete Stern, Enriqueta Meoli y Antonio Fontana. Estuvo a cargo, junto a Campos Urquiza y Nazar de la División de Información Urbana de la Dirección General de Obras Públicas y Planeamiento Municipal. Allí se comenzó a trabajar de un modo sistemático para poder entender la «evolución de la ciudad». Junto a Miguel C. Roca y Enrique Gebhard, obtuvieron el quinto lugar en el concurso de anteproyectos para el Plan Regulador de Necochea, realizado en 1949.

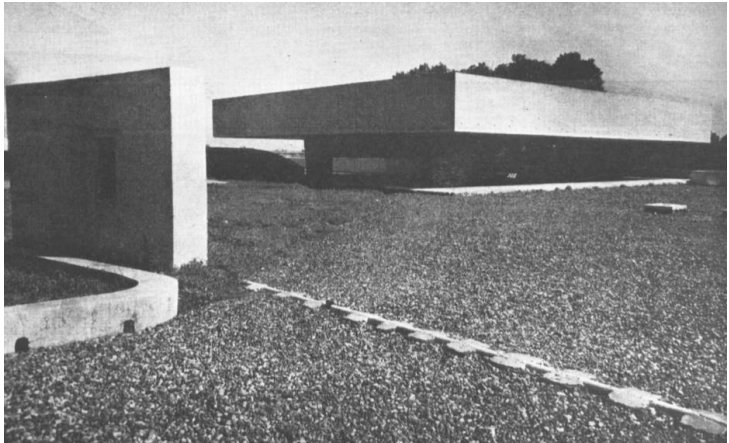
Entre 1949 y 1956, desde la Dirección General de Arquitectura y Urbanismo de la Municipalidad de Buenos Aires proyectó y dirigió los Panteones del Cementerio de la Chacarita y del Cementerio de Flores que se construyeron en 1958.

Participó también junto a destacados colegas como los arquitectos Francisco García Vázquez, Odilia Suárez y Jorge Goldemberg entre otros muchos de la Organización del Plan Regulador de la Ciudad de Buenos Aires en el año 1959. Presentó un Estudio de planeamiento urbano para la Subsecretaría de planeamiento de la provincia de Entre Ríos, en 1978.

Su labor en la profesión se combinó con activismo feminista. Se desempeñó como representante de la Federación Argentina de Mujeres Universitarias en 1979.



VI Panteón Cementerio de Chacarita, Buenos Aires Fuente: Panteones en dos cementerios porteños, Revista *Nuestra Arquitectura* n°379, junio 1961.



Panteón en Cementerio de Flores, Buenos Aires. Panteones en dos cementerios porteños, Fuente: Revista *Nuestra Arquitectura* n°379, junio 1961.

CARMEN CÓRDOVA LOS PAISAJES Y LAS MEMORIAS DE LA MODERNIDAD

Carolina Quiroga_Universidad de Belgrano

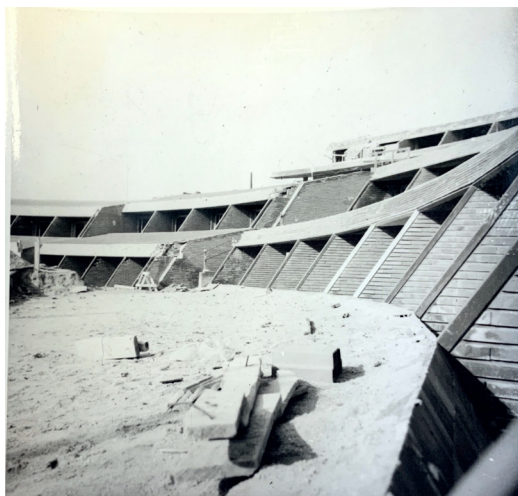
Carmen Córdova de la Serna (1929-2011) egresó en 1957 de la Universidad de Buenos Aires. Su carrera se destaca por combinar una significativa producción arquitectónica rigurosa, pero a la vez cargada por una enorme sensibilidad social y paisajística con una valiosa actividad académica donde transmitió los valores de la modernidad. En 2004 recibió el Premio Trayectoria Artística del Fondo Nacional de las Artes de Argentina.

Córdova fue una interesada por la cultura y el arte, estudió danzas y fue aficionada a la poesía y al teatro. En 1954 ingresó al taller del pintor Emilio Pettoruti donde conoció al arquitecto Horacio Baliero, su socio y esposo. También participó en el grupo OAM, organización de arquitectura moderna, círculo de debate y difusión sobre las teorías y prácticas modernas. Su extensa obra arquitectónica fue asociada con Horacio Baliero, integrantes de OAM y diversos estudios para obras específicas: Alicia Cazzaniga, Francisco Bullrich, Juan Manuel Borthagaray, Alberto Casares Ocampo, Jorge Goldemberg, Eduardo Polledo, Ernesto Katzenstein. Una modernidad comprometida con el territorio, el paisaje y la cultura pueden ejemplificarse en el Cementerio Parque en Mar del Plata (1961-68) y el Colegio Mayor Argentino Nuestra Señora de Lujan en Madrid (1964-1969). Sobre la arquitectura doméstica, las casas Castro Valdés (1960), Soko (1969), Moore de

la Serna (1972) y el Country Sociedad Hebráica Argentina (1969) En edificios públicos y comerciales, el Templo Sislú (1965, Salta), el Parque Industrial Oks (1978) y las Sucursales del Banco Galicia (1978).

Un patrimonio relevante son las viviendas colectivas en el tejido urbano heredado: edificios Ayacucho 1950 (1956), Parera II (1953), Demaría 4470 (1965) Viamonte 486 (1971), Paraná (1971), Sargento Cabral 826 (1969), Montañeses 1939 (1977). Tuvo una destacada trayectoria en concursos: Hoteles en Misiones (1956, 2° premio), Hosterías en Misiones (1956, 3°), Ciudad Universitaria de Córdoba (1962, 2°), Hotel en Cipoletti (1962, 2°), Auditorio Ciudad de Buenos Aires (1972, 2°), Embajada Argentina en Paraguay (4°), Museo del Cemento en Olavarría (1973, 4°), Planificación de Laguna de los Padres (1°).

Su actividad académica se inició en el taller de proyectos del arquitecto Wladimiro Acosta, fue Profesora Asociada Regular en Diseño Arquitectónico (1985-1995), secretaria académica (1986-1994) y decana (1994-1996), siendo la primera y única mujer en ocupar ese cargo en la Universidad de Buenos Aires. Tomando de referencia la escuela Bauhaus, ella impulsó la apertura de las carreras de diseño ampliando el campo formativo de profesionales.



Colegio Mayor Argentino Nuestra Señora de Lujan en Madrid (1964-1970) Carmen Córdova y Horacio Baliero, Javier Feduchi Benlliure (arquitecto dirección de obra), Jesús García Vela (aparejador). Imagen de la construcción hacia el patio. Fuente: Archivo Baliero-Córdova, Dirección de Archivos de Arquitectura y Diseño Argentino -DAR, FADU UBA.



Cementerio Parque de Mar del Plata (1961-68), Carmen Córdova y Horacio Baliero. Puestos de flores. Fuente: Libro Baliero, Buenos Aires: FADU UBA, 2016.

LINA BO BARDI

CONSTRUIR UN HÁBITAT INCLUSIVO, SOCIAL Y SOSTENIBLE

Carla Zollinger_Universitat de Girona

Eva Álvarez, Carlos Gómez_Universitat Politècnica de València

Lina Bo Bardi (1914-1992), nacida en Roma y nacionalizada brasileña en 1951, egresó en 1939 de la Escuela Superior de Arquitectura de Roma. En una ciudad y contexto nacional marcados por el academicismo y conservadurismo, optó, al acabar la carrera, por el ambiente progresista en Milán, donde llegó a formar parte en movimientos comprometidos con el programa social moderno, como el Movimiento Studi Architettura M.S.A. y el grupo Architetti Associati, en un periodo marcado por su intenso trabajo editorial junto a Carlo Pagani, compañero de estudio, colaborando con Gio Ponti en las revistas *Domus* y *Stile*, así como en la concepción de *"A" Architettura de la Vita*, junto a Bruno Zevi.

Al acabar la Guerra, otra mudanza implicó en un nuevo giro en su vida y actuación como arquitecta. Después de casarse en 1946 con el crítico y coleccionista de arte Pietro Maria Bardi, la pareja viajó a Brasil, que sería la primera estancia de un viaje de meses por Sudamérica. Sin embargo, a raíz de la invitación a Bardi para fundar y dirigir un museo, la pareja decidió establecerse en el país. En Brasil, Lina Bo Bardi construyó su obra, en un principio vinculada a Bardi, y al Museu de Arte de São Paulo (MASP), dirigido y concebido por él, en el que ella actuó como arquitecta y diseñadora. Pero de manera cada vez más autónoma, la arquitecta se construyó un camino

propio y comprometido, con un nuevo giro a partir del momento en que ella fue invitada a crear y dirigir un museo en el estado de Bahía.

En el periodo de 1958 a 1964, Lina Bo Bardi vivió mayoritariamente en Salvador de Bahía, como directora y curadora del Museu de Arte Moderna da Bahía, hasta el golpe que instauró una dictadura militar en Brasil, cerrando las puertas a su proyecto considerado transgresor por contestar la noción moderna de progreso hegemónico. Ella trabajaba en la creación de una Escuela de Artesanía y Diseño Industrial como parte de una Universidad Popular vinculada al museo, transformando el legado y mito de escuelas como la Bauhaus en la semilla de un camino alternativo de modernidad.

La reflexión sobre la construcción del Habitat –título de la revista que editó junto a Bardi en Brasil– y sus experiencias en Italia, pensando la casa como un jardín, extensión de un entorno vivo, han nutrido sus proyectos emblemáticos de vivienda, como la Casa de Vidro, la casa para la arquitecta y el crítico de arte (São Paulo, 1951) o la Casa Chame-Chame, para un abogado y su familia (Salvador, 1963).

La preocupación social, política y con la sostenibilidad del hábitat ha marcado su trayectoria, colmada de intervenciones de regeneración y apropiación ciudadana. Son ejemplo, el réuso de un teatro como sede del Museu de Arte Moderna da Bahia (Salvador, 1960), y su ampliación con la rehabilitación del Conjunto de Unhão (Salvador, 1963), el réuso de una fábrica

para situar el SESC Pompeia (São Paulo, 1977), así como las diversas actuaciones de rehabilitación y regeneración en su Projeto Piloto para el Centro Histórico de Salvador de Bahia. Entre estas últimas, la Ladera de Misericórdia y el restaurante Coatí, el teatro Gregório de Mattos, la Casa do Olodum y la Casa de Benin en Bahia (Salvador, 1987-1990).



Lina Bo Bardi en la Casa de Vidro, São Paulo (ca. 1952).
Archivo Instituto Lina Bo e P. M. Bardi.



SESC Pompeia, São Paulo, Lina Bo Bardi (con Marcelo Carvalho Ferraz y André Vainer). Archivo Leonardo Finotti.

FELICIA GILBOA

LA TECNOLOGÍA COMO COMPROMISO SOCIAL

Mariana Añón, Alma Varela_Colectivo Arquitectas del Uruguay

Nació en Lituania en 1928. Siendo pequeña se estableció junto a su familia en Uruguay, donde, al igual que su hermana, pudo acceder a la educación terciaria. Se tituló de arquitecta en 1945.

Desarrolló su actividad profesional y académica con énfasis en cálculo estructural vinculado al proyecto. Destaca su trabajo asociada a sus colegas Bisogno, Reverdito y Rodríguez Juanotena, con quienes en 1958 obtuvo el primer premio en el Concurso para la Sede del Centro de Protección de Choferes. Posteriormente, asociada con Chao, Daners, Mato y Reverdito, obtuvo el primer premio en el Concurso Público de Anteproyectos para el Conjunto Habitacional “Piloto 70” para la definición de 1800 viviendas con servicios comunitarios e infraestructura, proyecto finalmente no construido.

A causa de la dictadura militar, se exilió en Italia, y luego en Francia, donde continuó su actividad universitaria y profesional centrada en la ciudad de Estrasburgo. A inicios de los años ochenta participó en la consolidación de la enseñanza universitaria de arquitectura en África, desafío que la llevó a viajar periódicamente durante casi un lustro.

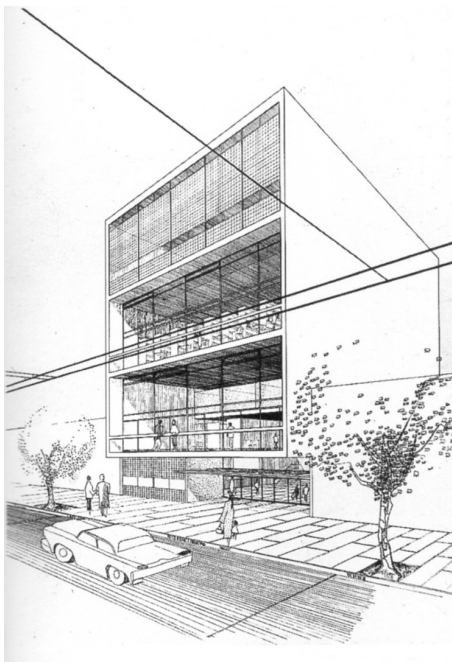
Con la vuelta a la Democracia en 1985, regresó a Uruguay en lo que ella misma llamó “su segundo exilio”, y a la Facultad de Arquitectura de UdelaR, como

Profesora Titular en cursos de Estabilidad de las Construcciones y Directora del Instituto de la Construcción de Edificios hasta su fallecimiento en 1999, siendo la primera mujer que se tenga registro en ocupar dicho cargo.

Su intensa actividad en enseñanza, investigación y extensión universitaria, resalta por una postura de fuerte compromiso ético y político enfocado a la mejora de la calidad del hábitat social. Colegas que fueron consultadas, recuerdan particularmente su meticulosidad y aplomo, y su imperturbable actitud con la que dirigió durante años Instituto y Cátedras, así como su capacidad de concentración y su activa participación en equipos de proyecto en los que aportaba a las propuestas colectivas, a través de su especialidad.

(...) se ha desarrollado el ensanchamiento de la brecha que nos separa en el campo tecnológico de los países desarrollados. Es condicionante principal intentar salvar esa brecha, no por la tecnología en sí, sino para dejar de sufrirla como parte de la relación de dependencia y comenzar a utilizarla como herramienta liberadora y de avance en la solución de los problemas de la construcción. En particular las tecnologías de la vivienda de interés social

Felicia Gilboa, 1996



Centro de Protección de Choferes, proyecto de autoría de los arquitectos Bisogno, Reverdito y Rodríguez Juanotena, junto a la arquitecta Felicia Gilboa. Primer premio de concurso, Montevideo 1958. ElArqa 19, 1996.



Toneles Bodega Spinoglio. Fuente: Alma Varela, 2019.

SEÑORITA ARQUITECTO LA PRIMERA ARQUITECTA TITULADA DEL URUGUAY

Mariana Añón, Alma Varela_Colectivo Arquitectas del Uruguay

Julia Guarino nació en el pueblo de Éboli, en Salerno (Italia) el 17 de julio de 1897. A principios de siglo, su familia se instaló en Uruguay por el trabajo de su padre, veterinario de profesión, contratado por la empresa Liebig.

Llegado el momento, decidió estudiar la carrera de arquitectura, apoyada por este, quien en muchas ocasiones debía acompañarla y buscarla. Comenzó sus estudios en 1916, y se recibió siete años después, en 1923, con notas sobresalientes y un permiso que la eximía de tener que permanecer en el recinto educativo durante los esquiocios, pudiendo realizar las tareas en su hogar. Se convirtió entonces en la primera arquitecta del pequeño y pionero país.

A pesar de que los títulos expedidos la nombraban como arquitecto y la prensa especializada se refirió a ella como “señorita arquitecto” con motivo de obtener el segundo puesto del concurso de anteproyectos para el Frigorífico y Matadero Municipal, firmó sus obras como “arquitecta”, grabado que aún puede leerse en algunas de sus obras, como Domus Emilia, su propia casa en el barrio Atahualpa, en Montevideo.

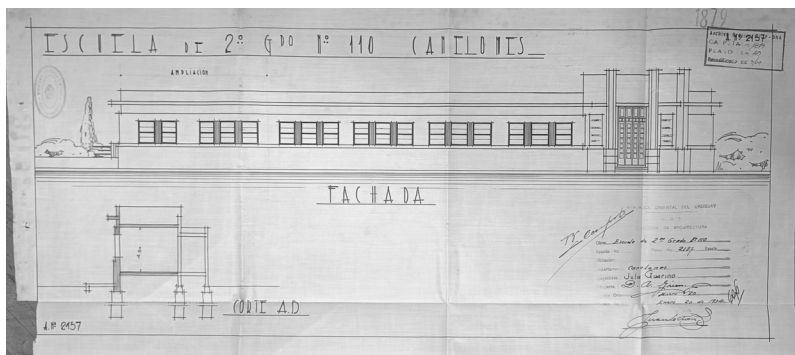
En 1920 ingresó como dibujante en la Dirección de Arquitectura del Ministerio de Obras Públicas, donde desempeñó tareas como subdirectora, permaneciendo

en el cargo hasta entrados sus 70 años a pedido del propio Ministerio. En 1935 fue socia fundadora e integró la Directiva, junto a la Doctora Paulina Luisi, de la Asociación de Mujeres Tituladas de la Universidad de la República, asociación que estudiaba y proponía soluciones a problemas de salud pública y bienestar social, así como el papel que la mujer universitaria debía ejercer en la sociedad.

En 1958 fue becada a Italia, con la misión de ocuparse de la asistencia infantil en casas cuna y de adolescentes con problemas. Volvió al mencionado país en reiteradas ocasiones, tanto para visitar a su familia, como por motivos laborales. Al día de hoy, los descendientes mantienen relación con la familia, quienes desde Salerno, se encargan de difundir el legado de la primera arquitecta titulada del Uruguay, una italiana.



Julia Guarino, Fachada Principal Escuela de Enología (proyecto original 1937). Fuente: Archivo del Departamento de Patrimonio Edilicio del Ministerio de Transporte y Obras Públicas (Uruguay).



Julia Guarino, Fachada posterior Escuela de Enología (proyecto original 1937). Archivo del Departamento de Patrimonio Edilicio del Ministerio de Transporte y Obras Públicas (Uruguay).

VIAJE DE IDEAS

Si el desembarco de Le Corbusier a Latinoamérica en el año 1929 fue el acontecimiento que permitió al arquitecto franco-suizo tanto aportar nuevas maneras de entender la intervención urbana en Buenos Aires, Montevideo, Sao Paulo y Río de Janeiro como de iniciar, a partir del viaje, una deriva profesional hacia la exploración del espacio indecible, tal embarque y desembarque de ideas fue precedido e igualmente sucedido por otras historias cruzadas menos publicitadas, pero igualmente necesarias, para conformar esa constelación de ideas que irá consolidando la recepción de la arquitectura moderna, lejos de su inicial ámbito geográfico.

Gregori Warchavchik llegando desde Odessa y Roma, en 1923, para construir racionalismo en Sao Paulo y Rio; Santiago Dávila volviendo a Chile tras recorrer Europa y contactar con los principales arquitectos del movimiento moderno en 1930; Delfina Gálvez traduciendo y elaborando la versión castellana de la revista francesa *L'Architecture d'Aujourd'hui*; Enrico Tedeschi construyendo un proyecto pedagógico en la Universidad Nacional de Tucumán, cuando deja Roma en 1948; Bruno Zevi impartiendo un curso de teoría e historia de la arquitectura a partir de los principios adaptados de Lionello Venturi y Benedetto Croce, en Buenos Aires en 1951; o Augusto Tobito trasladando las ideas de los CIAM para el Plan piloto de Bogotá, en 1953, después de su paso por el despacho de Le Corbusier, son solo algunos de los numerosos cruces y viajes de ideas que se producirán, durante el segundo tercio del siglo XX, a uno y otro lado del Atlántico.

ZEVI Y TEDESCHI EN ARGENTINA LA LECCIÓN DE WRIGHT

Guillem Carabí-Bescós_Universitat Politècnica de Catalunya

Bruno Zevi viaja por primera vez a Argentina, en 1951, con el objeto de impartir un curso de historia de la arquitectura en la Facultad de Arquitectura y Urbanística de Buenos Aires y recibir el Doctorado honoris causa. Su viaje vendrá precedido, en 1948, por la traducción al castellano de Saper vedere l'architettura a manos de la editorial bonaerense Poseidón, y del establecimiento en Tucumán de Enrico Tedeschi, miembro del consejo editorial de la revista Metron, fundada por Zevi junto a Berletti, Fiorentino, Marabotto y Calcaprin, en 1945. Desde sus páginas los arquitectos llevarán a cabo una defensa de la arquitectura orgánica como legítima y democrática evolución al funcionalismo.

Zevi expondrá, en el curso impartido, solo una parte de su aparato teórico acerca del movimiento orgánico que sustenta sobre tres soportes: la idea de espacio, la revolución de la enseñanza de la historia de la arquitectura, y el movimiento orgánico. Ese mismo año Tedeschi impartirá una conferencia sobre la arquitectura orgánica, a petición de la Sociedad Central de Arquitectos de Córdoba. Y publicará Una Introducción a la historia de la arquitectura: notas para una cultura arquitectónica, una reflexión basada en los dos años de docencia en la Universidad de Tucumán, y que servirá para afianzar su defensa, pero también sus diferencias, respecto las tesis de Zevi sobre

la arquitectura orgánica. La diferencia con Zevi estriba en que para éste, las condiciones humanas y psicológicas del espacio –interno– se dan una vez se reconoce ese espacio, mientras que para Tedeschi el espacio ya existe en tanto en cuanto existen esas relaciones.

Un año más tarde y durante los preparativos de lo que debía ser el gran monográfico sobre su obra, en 1952, Wright envía a Zevi el texto “Organic architecture looks at modern architecture”. Un escrito que insiste, una vez más y para evitar equívocos, en la génesis, el concepto y la relación de la arquitectura orgánica con la arquitectura moderna. Pero la preocupación de Wright va más allá. El texto lo finaliza con el epígrafe latino N.B. –nota bene–, bajo el que afirma:

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. Ll. W. Taliesin West, Febrero 1952



Bruno Zevi. 1960. Fuente: Wikimedia commons.



Enrico Tedeschi, Daniel Ramos Correas y Raúl Pano Gelly, 1960.
© Archivo de la Sociedad de Arquitectos de Mendoza.

VILLA PLANCHART, DE GIO PONTI CARACAS (1953-1957)

Andrea Canziani_Docomomo International
Giorgio Danesi, Sara di Resta_Università IUAV di Venezia

Villa Planchart fue diseñada en Milán por el conocido arquitecto y diseñador italiano Gio Ponti entre 1953 y 1955 y construida en Caracas en colaboración con los arquitectos locales Mario De Giovanni y Graziano Gasparini entre 1955 y 1957. Los mismos años en que en Caracas también se construye Villa Arreaza.

La tarea, comisionada por Armando y Anala Planchart, fue abordada por el entonces director de la revista *Domus* a través de notas, croquis, dibujos, cartas y breves viajes de inspección a la obra del otro lado del Atlántico: en Venezuela el cliente y los directores de obra, en Italia el diseñador y proveedores de materiales preciosos y elementos de decoración.

El resultado de este proceso de diseño articulado es un volumen en forma de diamante revestido con mosaicos de gres porcelánico italiano que domina la ciudad desde el cerro de San Román como una mariposa blanca posada en el suelo: una secuencia de muros aparentemente suspendidos y extremadamente delgados de lo que son en realidad, obtenida gracias a hábiles trucos constructivos capaces de engañar la percepción visual. Una arquitectura que resulta tanto de los estudios poncianos sobre la “casa de estilo italiano” como de las solicitudes específicas de una pareja de clientes extremadamente culta; todo ello mediado

por técnicos locales, quienes en ocasiones se vieron obligados a modificar algunos aspectos del proyecto para adaptarlos al clima y la normativa venezolana. Cada detalle de construcción es concebido y diseñado en Milán, revisado en Caracas por los técnicos del astillero, revisado nuevamente por Gio Ponti en Italia, para luego regresar una vez más a Venezuela para ser construido en sitio por trabajadores locales.

El diálogo entre los dos países también se expresa a través de materiales y técnicas que son una expresión del potencial de la arquitectura moderna –como las ventanas VIS de altura completa– y la posibilidad de contaminación con materiales locales y con la calidad de fabricación italiana –particularmente mármol, telas finas y cerámica artesanal.

De hecho, las numerosas colaboraciones con artistas italianos fuertemente deseadas por Ponti y apoyadas por los clientes contribuyen a la extraordinaria migración de ideas que representa la villa: las decoraciones de paredes de cerámica de Fausto Melotti, las placas de metal esmaltado de Romano Rui para la chimenea en el patio, las paredes de madera decoradas por Giordano Chiesa, las lámparas de Arteluce y Fontana Arte, los numerosos sillones de Cassina diseñados especialmente para Villa Planchart.



Villa Planchart, escalera de acceso al primer piso desde el salón, 1961. Paolo Gasparini. Cortesía Fondo Giorgio Casali, Archivio Progetti, Università Iuav de Venecia.



Villa Planchart, marquesina de entrada en el alzado este, 1961. Paolo Gasparini. Cortesía Fondo Giorgio Casali, Archivio Progetti, Università Iuav de Venecia.

DELFINA GÁLVEZ BUNGE

ARQUITECTURAS EXPERIMENTALES Y TRANSFERENCIA DE CONOCIMIENTOS MODERNOS

Carolina Quiroga_Universidad de Belgrano | LINA Plataforma

Delfina María Teresa Gálvez Bunge (1913-2014) egresó en 1941 de la Universidad de Buenos Aires y fue una de las arquitectas pioneras argentinas. Su producción arquitectónica se destaca por abordar la modernidad como una plataforma para la experimentación conceptual, formal y material. Asimismo, ella tuvo un rol relevante en la promoción, la transferencia y el intercambio de conocimientos entre Latinoamérica y Europa.

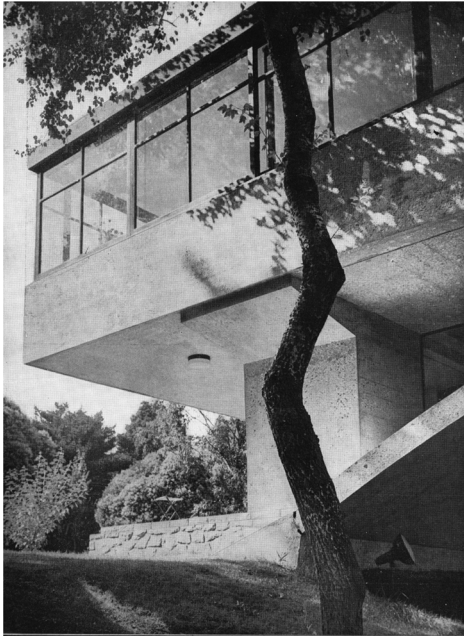
Dejando atrás su formación académica, apenas recibida se asoció con Amancio Williams y proyectó dos obras de significativo aporte sobre la ciudad y la vivienda moderna: las Viviendas en el Espacio (1942) y las Viviendas en el Espacio Conjunto de Blocs (1943), también con Jorge Vivanco. Entre 1943 y 1945, realiza uno de los ejemplos más notables del patrimonio moderno: la Casa sobre el Arroyo en la ciudad de Mar del Plata.

A partir del nacimiento de sus ocho hijos, ella combinó el trabajo de la crianza con su actividad en el estudio especialmente en paisajismo, representación gráfica, publicaciones y 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 la ampliación de una vivienda en San Isidro.

Entre 1947 y 1948, trabajó para los 14 números de la Revista La Arquitectura de Hoy, versión castellana de *L'Architecture d'aujourd'hui* donde realizó la corrección de las traducciones, editó la sección Bibliografías a partir del número 3 y la sección dedicada a artes plásticas a partir del 8. Fue traductora de la *Carta de Atenas. El urbanismo de los CIAM* (1954), del libro *Frank Lloyd Wright. Testamento* (1961) y los textos del artista Georges Vantongerloo a cargo de Ignacio Pirovano (1977). También escribió varios artículos sobre historia y arte. En literatura, es autora de los libros *Nosotros tres* (2004) y *Cuentos Creíbles* (2005).

Delfina Gálvez Bunge estuvo vinculada con significativas arquitectas modernas: Colette Boccara y Helvidia Toscano en el estudio y María Isabel Padilla y De Bordon en la Asociación de Amigos del Museo Larreta y la Asociación de Mujeres Hispanistas donde fue presidenta. Y con la artista Lidy Prati, fundadora del movimiento Arte Concreto-Invencción.



Casa sobre el Arroyo en Mar del Plata (1943-1945), Delfina Gálvez Bunge y Amancio Williams. Fuente: Revista *Nuestra Arquitectura* 217, agosto de 1947.



Casa sobre el Arroyo en Mar del Plata (1943-1945), Delfina Gálvez Bunge y Amancio Williams. Fuente: Revista *Nuestra Arquitectura* 217, agosto de 1947.

JORGE VIVANCO, ARQUITECTO
BUENOS AIRES, 1912 - SAN MIGUEL DE TUCUMÁN, 1987

Adriana M. Collado, Pedro C. Sonderéguer_
Universidad Nacional del Litoral

A fines de los años 30 del siglo pasado, terminaba la Guerra Civil española y en el mundo aparecían señales del comienzo de la Segunda Guerra Mundial. El Río de la Plata no estaba al margen de estas tragedias y recibía a los refugiados de una Europa perturbada. En 1940 Rafael Alberti desembarca en Buenos Aires, en un país que entraba en una larga crisis, todavía poco percibida: “Vine a tu mar de trigos y caballos, tu mar dulce tenía sabor de plata amargo, de plata, sin saberlo, en agonía”.

En ese marco comienza Jorge Vivanco su trayectoria como arquitecto. Acaba de egresar de la UBA y se sumerge en una búsqueda vertiginosa de fundamentos, en lo que finalmente será una carrera profesional tan prolífica como accidentada y dispersa.

Los primeros años 40 lo muestran explorando soluciones para la vivienda rural (concurso Banco Nación, 1939-40) y para la casa urbana (casas mínimas en Saavedra, 1941). Tendrá puntuales aproximaciones al Grupo Austral proyectando las casas en Martínez con Antonio Bonet y Valerio Peluffo (1942-44) e integrando el equipo para concursar el Plan de Mendoza (1941). Su interés por indagar el interior del país lo lleva a San Juan pos-terremoto (1944-45) y, años más tarde, a Tucumán.

Allí dirigirá la renovadora propuesta del Instituto de Arquitectura y Urbanismo (UNT, 1946) y coordinará, acompañado por un gran equipo, el colosal proyecto para la Ciudad Universitaria en el Cerro San Javier (1946-50). Es un período de intensa actividad académica, destacando su participación en el VI CIAM en Bridgwater, que expande sus contactos internacionales, especialmente con el grupo de italianos que convoca al IAU.

Fracasada la experiencia tucumana, en los 50 profundiza sus hipótesis sobre el problema de las escalas, tal vez su principal aportación teórica; gana un concurso para la Ciudad Universitaria de Mendoza, que no se concreta, y desarrolla el Plan Jujuy-Palpalá, con una aplicación actualizada de los postulados del CIAM.

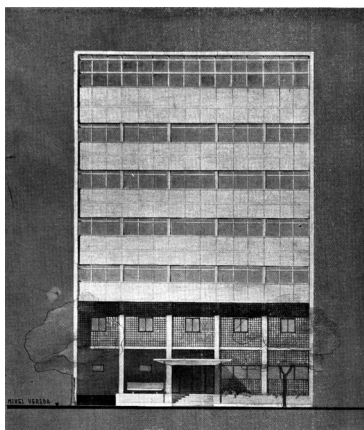
La Revolución Cubana, un imán para muchos intelectuales argentinos, dispara su fascinación por las transformaciones revolucionarias; en 1961 emigra a Cuba como “técnico extranjero solidario” y permanece hasta 1964, cuando atraído por otra experiencia de cambio, se traslada a Argelia (1964-66) para asesorar en planificación territorial y urbana. A mediados de 1966 se establece en Lima como consultor de la ONU sobre vivienda social.

A fines de los 60, cierra su etapa internacional y regresa a una Argentina convulsionada, en la que nuevamente trata de encontrar en el interior –planes para Posadas y Trelew– las claves de un equilibrio que no consigue. Hoy puede verse a Vivanco como la figura modélica

de una generación que abrazó los desafíos de la profesión, con sus demandas disciplinares y sociales y al mismo tiempo sostuvo un compromiso personal que lo mantuvo siempre vinculado al acontecer político del país.



Antonio Bonet, Valerio Peluffo y Jorge Vivanco. Cuatro casas en Martínez, Buenos Aires, 1942-44. Fuente: *Nuestra Arquitectura* n° 180, Buenos Aires, julio 1944, p. 227.



Eduardo Sacriste y Jorge Vivanco. Primer premio en el Concurso para el Sanatorio Mutualidad del Magisterio, Buenos Aires, 1939. *Revista de Arquitectura* núm. 227, Buenos Aires, nov. 1939.

AUGUSTO TOBITO EN EL TALLER DE LE CORBUSIER

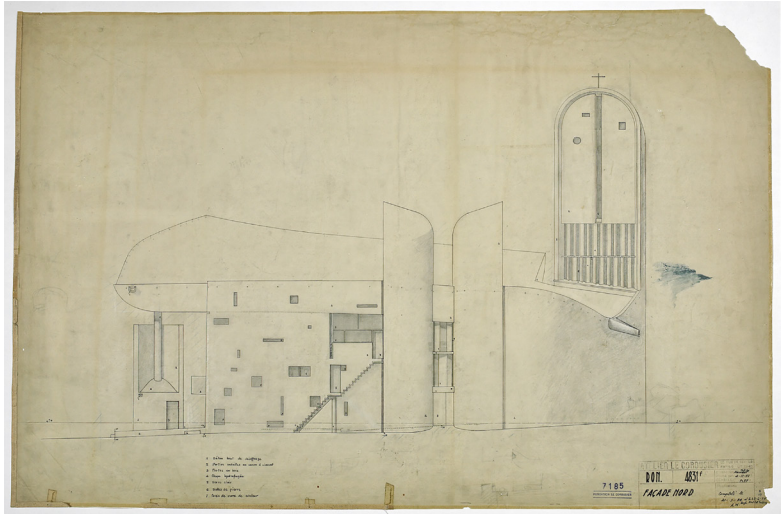
Ingrid Quintana Guerrero_Universidad de Los Andes

En el verano de 1959, tras una repentina decisión, Le Corbusier decidió renovar la fuerza laboral de su taller parisino y, con ello, despedir a sus tres colaboradores más directos. Entre este polémico grupo se encontraba un venezolano formado como arquitecto en la Universidad Nacional de Colombia, Augusto Tobito Acevedo, quien había sido identificado como potencial ficha clave para el desarrollo del Plan Piloto para Bogotá, mientras trabajaba en la oficina de Edificios Nacionales del Ministerio colombiano de Obras Públicas, con osadas propuestas para la renovación del centro bogotano, y en su despacho en sociedad con Fernando Martínez y Jaime Ponce de León, con quienes desarrolló algunos edificios de renta y viviendas económicas.

La acción de Tobito en el mítico Atelier de la Rue de Sèvres, iniciada en mayo de 1953, se concentró principalmente en el desarrollo de proyectos arquitectónicos destinados a ser íconos de sus respectivos entornos urbanos como la casa de cultura de Firminy (1956-1958), el estadio de Bagdad (1956-1957) y la asamblea y palacio gubernamental de Chandigarh (1953-1957). No obstante, fue a través de una serie de propuestas fallidas (1956-1959) para la transformación de Meaux, población industrial al oeste de París, –siguiendo el modelo urbano teórico lecorbusieriano de la “ciudad verde”– que Tobito tuvo ocasión de aproximarse

a problemas de mayor escala en el taller. La diversidad de tipologías habitacionales en el proyecto para Meaux hizo eco de las configuraciones para sectores residenciales en planes reguladores no ejecutados como el de Bogotá (1950). Entre esas tipologías, la unidad habitacional se destaca como la pieza clave, el módulo básico para la construcción un tejido urbano acorde con los postulados de los CIAM. Se trata de un arquetipo de la arquitectura doméstica lecorbusieriana explorado en otros expedientes de la Rue de Sèvres a cuyos equipos Tobito perteneció como el de “Maison Radieuse” de Rezé-les-Nantes (1953), la “Unite Typ Berlín” en Charlottenburg, y barrios experimentales Neuve-Ville-Briey en Briey-en-Fôret (1953).

El paso de Augusto Tobito por la Rue de Sèvres estuvo marcado por las complejidades de su relación personal con el maestro, pero más aún por las pretensiones urbanas de la arquitectura que en su taller se gestaba. Su figura, de notable trayectoria profesional y académica en Caracas, resulta aún desconocida en el contexto regional, en parte como consecuencia del difícil acceso a sus archivos personales.



Capilla de Notre Dame-du-Haut de Le Corbusier en Ronchamp, fachada norte dibujada por Tobito en 1953. Fuente: Fondation Le Corbusier (07185).



Plancha No. En. 059, Unidad de Habitación de Le Corbusier en Rezé-les-Nantes, perspectiva sur dibujada por Tobito en 1954. Fuente: Fondation Le Corbusier (02316 A).

ARCHIVOS DEL MOVIMIENTO MODERNO EN LATINOAMÉRICA

Existen en Latinoamérica una gran cantidad de archivos de los principales arquitectos modernos de la región. Algunos de ellos, lamentablemente, no están hoy en Latinoamérica, como el del mexicano Luis Barragán o los de los argentinos Amancio Williams y Jorge Ferrari Hardoy. Pero la mayor parte se conserva en el continente y está disponible para consulta.

Algunos están administrados por universidades como el Archivo de Arquitectura Mexicana y el Archivo DAR, de la Universidad de Buenos Aires, y otros por fundaciones ligadas a cada arquitecto como los de Rogelio Salmona, Oscar Niemeyer y Clorindo Testa entre otros. Entre las principales limitaciones comunes, ligadas por lo general a los limitados recursos financieros, se encuentra el bajo nivel de digitalización, lo que lleva a que las consultas por lo general deban ser presenciales y la dispersión y desconexión entre los distintos archivos, tema que también dificulta el acceso a los fondos que conservan.

Por ello, uno de los pasos más significativos para mejorar el acceso a las colecciones es la generación de una red de archivos con sus respectivos sitios web interconectados, así como de bases de datos accesibles on-line del material disponible en las colecciones.

EL PAPEL DEL ARCHIVO Y EL ARCHIVO DE DIBUJOS EN PAPEL, DE GERMÁN SAMPER

Cristina Albornoz Rugeles, Catalina SamperMartínez_
Universidad de Los Andes

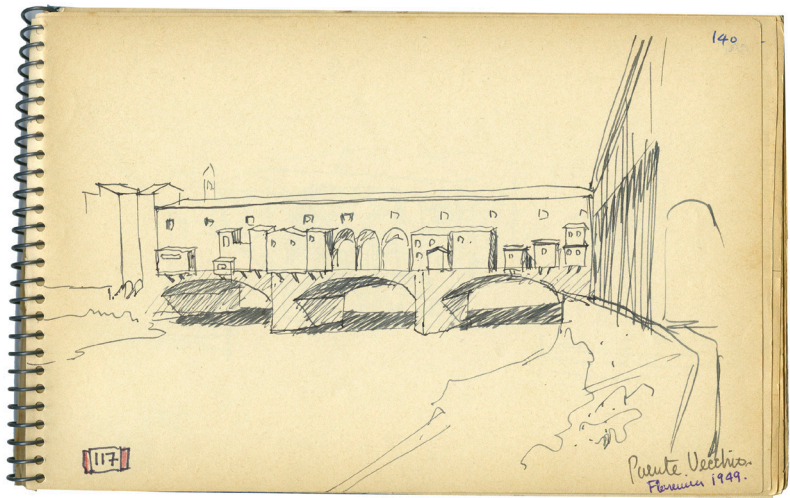
Germán Samper entendió desde joven que el oficio de guardar los registros gráficos de sus trabajos profesionales y experiencias biográficas era parte de su quehacer de arquitecto. Dividió en dos las colecciones, la faceta profesional se encuentra en el Archivo de Bogotá y el archivo personal se mantiene en el ámbito privado en espera de transitar a manos de nuevos albaceas y posibles observadores en la Biblioteca Luis Ángel Arango. Las dos colecciones han tenido una incidencia fundamental en el estudio y difusión de su obra.

El legado de Germán Samper es un insumo ineludible para dar cuenta de la manera en que la arquitectura y el urbanismo promulgados por el discurso moderno se instauró en Colombia. Los proyectos inaugurales de la década de los cincuenta y sesenta continuaron con un desarrollo de múltiples intervenciones institucionales, de urbanismo y de vivienda en las dos décadas siguientes. La crisis de la modernidad no fue ajena a esta trayectoria y la revisión de sus paradigmas se hizo evidente en las obras de los años noventa y comienzos del siglo XXI. Revisar la obra de Germán Samper es también revisar la inserción y desarrollo de la modernidad en Colombia y en América Latina.

En otro estante se encuentra el archivo personal. Aunque se puede ver una

evolución en sus más de cinco mil documentos no deja de sorprender la unidad en las temáticas, la constancia de su trazo o el repertorio selectivo de sus intereses. Durante siete décadas catalogó sus dibujos de manera minuciosa en físico, y llegado el momento, también en digital. Abrir cajas, tomos y carpetas era para Samper una manera de recordar lo vivido, de utilizar sus memorias como instrumento de investigación para sus propios proyectos y de apelar a sus registros gráficos para transmitir a terceros las lecciones aprendidas desde sus experiencias directas.

Hoy en día estos archivos tienen un valor histórico invaluable. Ojear sus dibujos es viajar a los tiempos de Germán Samper y conectar con su compañía en ausencia suya y de sus palabras. Estos archivos pueden invitar simplemente a mirar y sumergirse en ellos. Permiten también aprender a encontrar. A su vez es, aguardan el momento de algún encuentro inesperado como ya ha ocurrido con investigadores interesados en la influencia de Le Corbusier en América Latina y en la obra de uno de los mayores representantes de la modernidad en Colombia y la región.



Dibujo del Ponte Vecchio, Florencia, 1949. Archivo personal Germán Samper.



Praga. Visión dese el puente gótico hacia el castillo. 17/Ag/86.
Archivo personal Germán Samper, dibujo 3271, Tomo 9, página 11, Caja 18.

**LA CASA EN VICENTE LÓPEZ, DE ANTONIO BONET
Y ERNESTO KATZENSTEIN
DOS CONTINENTES, DOS GENERACIONES, UNA OBRA**

Fernando Martínez Nespral_ Universidad de Belgrano

Nos hemos centrado en un proyecto en particular, la casa (aún existente) ubicada en la calle Italia 1060, Partido de Vicente López, Provincia de Buenos Aires, Argentina. Fue encomendada por el ingeniero Alberto Levin al arquitecto Antonio Bonet en 1959. Bonet (Barcelona 1913-1989) era ya por entonces un autor consagrado y altamente reconocido en Argentina y Uruguay, donde vino a exiliarse luego del fin de la Guerra Civil Española. Pero en esta obra se suma un colega argentino, Ernesto Katzenstein (Buenos Aires 1932-1995) un joven que recién comenzaba su trabajo como arquitecto y era un gran admirador de Bonet. Katzenstein en 1955 funda el GAP (Grupo de Arquitectura y Planeamiento) junto con Eduardo Bell, Gregorio de Laferrère, Gian L. Peani, Josefina Santos y Justo Solsona, sociedad que continuará hasta 1967. Fue en el 1956 que comienza a colaborar con el arquitecto catalán.

Podemos observar en el rótulo de los planos su rol como “arquitecto colaborador” y también se puede ver su trabajo ocupándose de diversos temas del diseño y de la construcción en numerosos documentos que Katzenstein conservará referidos a esta obra. Merece destacar el detalle en la elección y diseño de elementos de mobiliario para ser incorporados a la casa. Entendemos que esta obra es un excelente ejemplo del trabajo conjunto entre maestros del

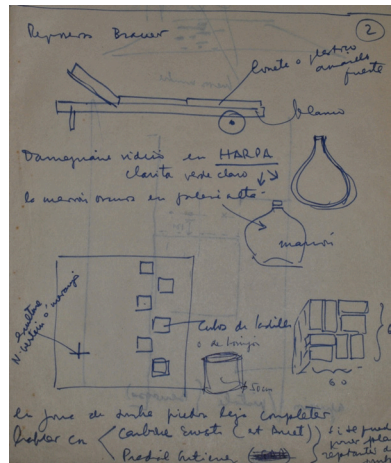
movimiento moderno europeo y sus pares americanos. Y particularmente los documentos conservados en el Archivo DAR de la FADU-UBA dan una muestra cabal de la trascendencia del aporte de Katzenstein a la obra, reflejando así la bidireccionalidad de los flujos e intercambios entre ambos continentes.

Toda la documentación se conserva en el DAR-FADU-UBA como parte de la colección Katzenstein, generosamente donada por su hijos a la facultad donde Ernesto se formara y en la que participó hasta sus últimos días. Katzenstein siempre estuvo interesado en la Arquitectura Moderna en Argentina, tema sobre el que publicará diversos artículos y dictará conferencias en el país y el extranjero.

Especialmente se destaca su participación en las publicaciones de Tomás Maldonado y Carlos Méndez Mosquera, para quien realizará la serie “Tendencias de la Arquitectura Actual” de los *Cuadernos Summa-Nueva Visión*. En 1985 publicará un libro sobre la obra de Antonio Bonet en el Río de la Plata que recoge una gran cantidad de material reunido a lo largo de su vida y trabajos conjuntos.



Antonio Bonet y Ernesto Katzenstein. Casa en Vicente López. Imagen de la fachada exterior. Archivo DAR, FADU-UBA.



Antonio Bonet y Ernesto Katzenstein. Bocetos de diseños elegidos para el interior de la casa en Vicente López. Archivo DAR, FADU-UBA.

DEAR FRIEND
A CROSS-CONTINENTAL FRIENDSHIP BETWEEN AMANCIO WILLIAMS
AND REGINALD MALCOLMSON

Martien de Vletter_Canadian Centre for Architecture

In 2018 the Amancio Williams archive arrived at the Canadian Centre for Architecture in Montreal. It soon turned out that Williams (1913-1989) already had some friends in the CCA Collection, particularly Reginald Malcolmson (1912-1992), architect and professor at Illinois Institute of Technology (1949-1964) and the University of Michigan (1964-1974), whose archive the CCA received in 1998.

The archives show a deep friendship between the two but also their individual projects and development. In the archive of Amancio Williams at CCA you find traces of his work as an architect –over 12000 drawings, 15000 photographs and 9 linear meter of textual documentation covering 80 architectural, planning and design projects, studies–, a teacher, a publisher, and an art dealer. He maintained strong ties with friends overseas, and for Malcolmson was instrumental for his relationship with the United States. Williams' work was first exhibited in the USA in 1951 and later in 1955. Williams was inducted into the American Institute of Architects as an honorary member in 1962.

The archive of Malcolmson stands out for its 600 sketchbooks, notebooks and diaries comprises some 50 projects and the close friendship with Amancio Williams. His Metro-linear book in 1956 was published by Amancio Williams in

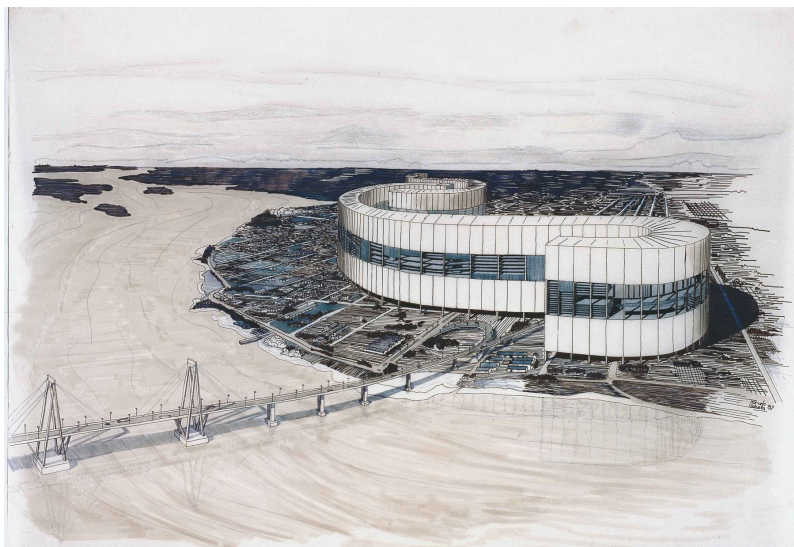
Buenos Aires, and in AD by Kenneth Frampton –whose archive also is at CCA.

Williams and Malcolmson met in 1951 and their friendship lasted for over 30 years. You can find their friendship in the archives but also in their works, which they discussed often.

In the 1960s their correspondence intensifies and even more so in the 1970s. They write about their texts, books, ideas, projects, and most of all about upcoming exhibitions where they would both appear.

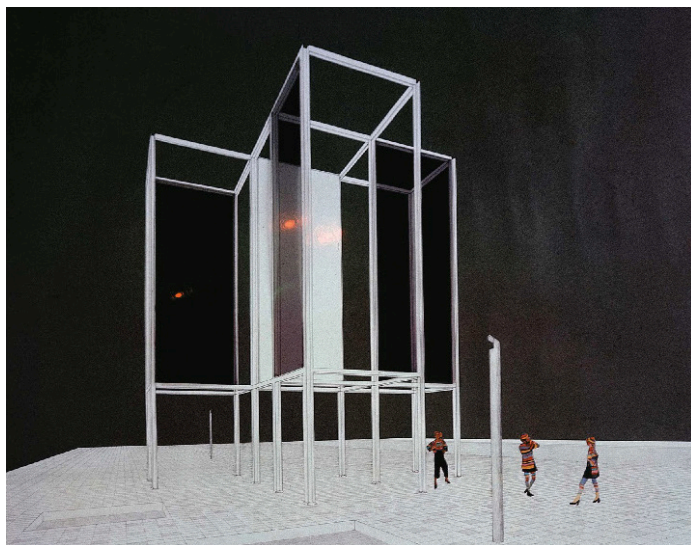
In one of Malcolmson's letters, he reflects on how their work is somehow left out of the architectural discourse of that time (1984):

This brings me to your wise and penetrating remarks –apercus– on the malaise of our time which rejects and prevents the acceptance of our work. I would go even further to expose the causes of such sloth, indifference and inertia by making a diagram as follows.



Amancio Williams, La Ciudad, 1973-1989.

Amancio Williams fonds. Canadian Centre of Architecture, Montreal.



Amancio Williams, Monumento Teatro Colón, 1973.

Amancio Williams fonds. Canadian Centre of Architecture, Montreal.

**FROM THE “ISLAND OF PAPER” TO THE CREATION OF
LE CORBUSIER FOUNDATION.
AN HISTORY OF AN HERITAGE AND A LEGACY WITHOUT HEIRS**

Arnaud Dercelles_Fondation Le Corbusier

24 Nungesser and Coli, I live in an archipelago. My sea is thirty years of accumulations of various intellectual and manual activities. On the ground, here and there, are groups of objects, machines, books, texts and drawings -these are my islands!

Quote by Le Corbusier from Carnet Nivola

Among the terms in fashion in recent years in the field of art history or architectural history, we often find the notion of “heritage”. Heritage refers to many issues, to preservation and conservation, but even more so to collective memory and awareness of the value of an asset.

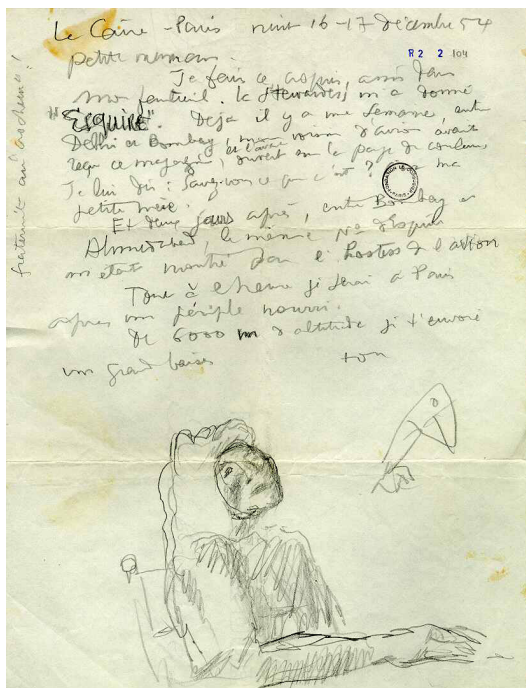
It’s necessary to come back to this word “heritage” and risk an analogy with the French word “héritage” which, in French, is an interesting false friend because its meaning is “legacy”. This lexical ambiguity should lead us to think of Le Corbusier’s legacy as something more complex. This heritage must therefore also be understood as a legacy that must be preserved and made available to researchers, lovers and aesthetes.

Understanding Le Corbusier’s heritage requires an effort, that of confronting the strategy he has deployed over the years to make his work sustainable and understandable. This willingness

is a precious help for any patrimonial enhancement, both to guarantee the authenticity of the work and to have the keys to read and support it so as not to distort it.

What do we have to discover from him? The study of his legacy, his “heir of paper”, we can think about the heritage of Le Corbusier, its non-material heritage, which is expressed through its memory, its architectural or pictorial work but also through its recognition as a UNESCO World Heritage Site. The patient conservation and accumulation of his archives, plans, letters, photographs, paintings, etc. has enabled to build up a collection that is accessible to researchers and the curious from all over the world, keeping alive this incredible memory and work.

We must therefore continue to approach Le Corbusier’s work by wandering through his buildings, but also by accepting to stroll through the immense archive that he wished to pass on to us.



Letter from Le Corbusier to his mother, 16-17 th of December 1954. Archives FLC R2(2)104. Fondation Le Corbusier.



Le Corbusier with the masterplan of Chandigarh, Chandigarh, circa 1955. Fondation Le Corbusier.

AGRADECIMIENTOS

Un proyecto como el que nos ocupa, no hubiera sido posible sin la participación de las personas y las instituciones que han intervenido. Los editores agradecen la inestimable colaboración de las tres instituciones universitarias participantes en el convenio marco *AGREEMENT BETWEEN POLYTECHNIC OF TURIN, UNIVERSIDAD DE BELGRANO AND THE UNIVERSITAT POLITÈCNIA DE CATALUNYA IN ORDER TO ADD THE UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE CATALUNYA TO THE MEMORANDUM OF UNDERSTANDING BETWEEN POLYTECHNIC OF TURIN AND UNIVERSIDAD DE BELGRANO SIGNED ON THE 17TH OF MAY 2021*, así como los responsables de las mencionadas instituciones que han cedido los espacios para la celebración de la exposición en Buenos Aires, Barcelona y Torino:

Universidad de Belgrano, Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona - Universitat Politècnica de Catalunya, y Politecnico di Torino.

También queremos agradecer el préstamo de las imágenes, pertenecientes a las siguientes instituciones y archivos que han cedido los derechos de autor para su difusión en esta exposición:

Frances Loeb Library Special Collections, Harvard University Graduate School of Design, Archivo personal Germán Samper, Archivo personal E.S.U.S., Archivo privado INGASER SaS, Archivo Baliero-Córdova, Dirección de Archivos de Arquitectura y Diseño Argentino - DAR, FADU UBA, Archivo Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, Archivo Leonardo Finotti, Archivo del Departamento de Patrimonio Edificio del Ministerio de Transporte y Obras Públicas de Uruguay, Archivo de la Sociedad de Arquitectos de Mendoza, Fondo Giorgio Casali, Archivio Progetti, Università Iuav de Venecia, Fondation Le Corbusier, Amancio Williams fonds. Canadian Centre of Architecture, Montreal.

Y especialmente a los autores que han colaborado con sus textos en el presente catálogo, así como los autores de los paneles presentados en la exposición:

Antonio Pizza, Annalisa Dameri, Paolo Mellano, Fernando Luis Martínez Nespral, Barbara Constantinidis, Inés Zalduendo, Carolina Quiroga, Gonzalo Fuzs, Stella Maris Casal, Maria Cecilia O'Byrne, Annalisa Dameri, Paolo Mellano, Federica Ciarcia, M. Pompeiana Iarossi, Fabio Marino, Francesca Giudetti, Cecilia Santacroce, Diego Romero Sánchez, Ines Moisset, Carolina Quiroga, Eva Álvarez, Carlos Gomez, Carla Zollinger, Mariana Añón, Alma Varela, Mariana Añón, Guillem Carabí-Bescós, Andrea Canziani, Giorgio Danesi, Sara di Resta, Adriana Collado, Pedro Conrado Sonderéguer, Ingrid Quintana Guerrero, Cristina Albornoz Rugeles, Catalina Samper Martínez, Fernando Martínez Nespral, Martien de Vletter, Arnaud Dercelles.



Este libro recoge y amplía la antología del mismo nombre, expuesta en Buenos Aires, Barcelona y Torino, que reflexiona sobre la construcción de la arquitectura de la modernidad resultado de los intercambios transatlánticos, con el fin de proponer una nueva lectura acerca de aquellos arquitectos y arquitectas que cruzaron las fronteras continentales orientando una nueva mirada desde su país de procedencia y en un contexto social y cultural al cual tuvieron que hacer frente a su regreso. Una experiencia intercontinental que cambió su percepción de la arquitectura y del territorio, contribuyendo al desarrollo de un patrimonio, resultado de una síntesis entre identidades y necesidades locales y el testimonio de aquella etapa de modernidad compartida.

Organiza:



Exchanges of Modern Movement
Inter-University Research Group

Con la colaboración de:



UNIVERSITAT POLITÈCNICA
DE CATALUNYA
BARCELONATECH

ETSAB

Escola Tècnica
Superior d'Arquitectura
de Barcelona



iniciativa
digital politècnica
Grup de Recerca i Innovació de la UPC



UNIVERSITÀ
DE BELGRANO



Politecnico
di Torino



UNIVERSITÀ
DI TORINO



DIRETTORIO
INTERATENEO DI SCIENZE
INGEGNERIE E TECNICHE
DEL TERRITORIO