

Sobre la recepción de los principios de la arquitectura orgánica, en Argentina: de Zevi a Tedeschi

Guillem Carabí-Bescós¹

Resumen

La actualidad de Bruno Zevi, pasados más de setenta años de *Saper vedere l'architettura* (Zevi, 1948), es irrefutable. Su presencia en las bibliografías actuales de las guías docentes de las asignaturas dedicadas a la historia en las escuelas de arquitectura, desde Helsinki a Ciudad del Cabo, desde Santiago de Chile a Seúl, es un hecho fácilmente comprobable. Argentina, país visitado por Zevi en dos ocasiones, no es una excepción. La primera visita la realiza con motivo de la invitación el año 1951 para dar un curso de historia de la arquitectura en la Facultad de Arquitectura y Urbanística de Buenos Aires, y recibir el *honoris causa*. La segunda ocasión se produce veintinueve años más tarde, en 1980, para asistir al II Encuentro Internacional de Críticos de la Arquitectura (CICA).

El presente artículo analiza la recepción de la obra de Zevi en Argentina, especialmente su teoría sobre la arquitectura orgánica, y los matices importantes que recogerá la presencia de Enrico Tedeschi en la Universidad Nacional de Tucumán institución donde, de manera más intensa, se llevará a cabo la difusión de la arquitectura moderna.

Palabras clave: Zevi; Tedeschi; Argentina; Arquitectura Orgánica; Frank Lloyd Wright

Abstract

After seventy years from *Saper vedere l'architettura* (Zevi, 1948), the Bruno Zevi's relevance is irrefutable today. His inclusion in the current bibliographies of the teaching guides of the subjects dedicated to the history of architecture, from Helsinki to Cape Town, from Santiago de Chile to Seoul, is very easy to check. Argentina, a country visited by Zevi twice, is no exception. Zevi will travel twice to Buenos Aires. First, to coincide with the invitation in 1951 to give a course on the history of architecture at the Faculty of Architecture and Urban Planning of Buenos Aires and receive an *honoris*

¹ Doctor en arquitectura. Profesor asociado de la Sección de Historia, del Departamento de Teoría, Historia de la Arquitectura y Técnicas de Comunicación (THATC), de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona, Universitat Politècnica de Catalunya (ETSAB-UPC).

causa. Second, twenty-nine years later, in 1980, to attend the II International Meeting of Architecture Critics (CICA).

This article analyses the reception of Zevi's work in Argentina, especially his theory on organic architecture, and the important nuances that Enrico Tedeschi's presence at the University of Tucumán, the institution where the dissemination of modern architecture will be most intensely carried out.

Keywords: Zevi; Tedeschi; Argentina; Organic Architecture; Frank Lloyd Wright

Preludio

1952. Frank Lloyd Wright tiene ochenta y cinco años,² y una dilatada trayectoria profesional —en cantidad y calidad— a sus espaldas. En una carta que envía a Bruno Zevi durante los preparativos de lo que debía ser el gran monográfico de su obra —un año después de la muestra en Florencia “*Sixty Years of Living Architecture*”³, comisariada por Carlo Ragghianti y con Zevi como Secretario del comité de la exposición (Canali, 2010)—, Wright le adjunta el texto “Organic architecture looks at modern architecture”⁴ (1952). 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: escrito a mano y encabezando el texto, a modo de íntima confesión después de tantos años de defender el organicismo, Wright expone a Zevi su fatiga frente a las imprecisiones en la interpretación de su arquitectura orgánica:

Querido Bruno,

Esto va “al Record” [*Architectural Record*] porque estoy cansado de tanta ambigüedad —de ida y vuelta. El Record publicó dicen el primer escrito en marzo de 1908. Es interesante leer esos artículos. Queremos que vengas este verano para trabajar en el gran libro.

² Compartimos las tesis de Thomas S. Hines respecto a la fecha de nacimiento de Wright, en 1867.

³ Para una documentación exhaustiva sobre la exposición, véase Canali, F. “La promozione della modernità: la stagione delle grandi mostre internazionali di architettura a Firenze. 1951: “*Frank Lloyd Wright: sixty years of living architecture*”, en *Bollettino della Società di Studi Fiorentini*. Vol. 2009-2010, n. 18-19.

⁴ “Organic architecture looks at modern architecture” se publica en el número 5 de mayo de 1952, en la revista *Architectural Record*, junto a los principios de la arquitectura orgánica de Wright que ya habían sido publicados en el número 3 de marzo de 1908, con el título “In the cause of Architecture”.

Tenemos que organizar la experiencia para Tullia y tú cuando podáis venir a Taliesin.

FLLW.⁵

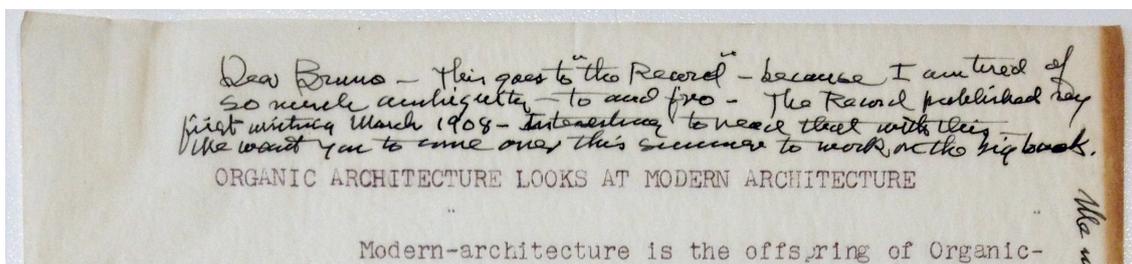


Fig. 1. Fragmento carta de Frank Lloyd Wright a Bruno Zevi, 1952. Fuente: *Fondazione Bruno Zevi*

Las palabras que a continuación inician el texto principal, tratan de zanjar cualquier duda sobre la cronología del término: “La arquitectura moderna descende de la arquitectura orgánica: una descendencia, extirpada y comercializada, en peligro de convertirse en estilo” (Fondazione Bruno Zevi, 1952). Según esta aseveración la arquitectura orgánica no puede ser leída como alternativa o derivación estilística de la arquitectura moderna cuya comercialización, en plena década de los cincuenta y pasados veinte años desde su entrada en crisis, es ya difícilmente recuperable. La arquitectura orgánica es matriz y origen de la arquitectura moderna. Pero el texto que Wright envía a Zevi contiene más pistas: algunas de las palabras y de las frases dactilografiadas se subrayan manualmente, señalando especialmente su contenido.

Reproducimos algunas, substituyendo el subrayado por la cursiva. “El espacio interior para ser habitado se convirtió *en la realidad de todo proyecto*. El edificio, como caja, había desaparecido”.⁶ Para Wright existe una realidad por encima de la técnica, los materiales, las estructuras o la configuración formal, y esa realidad es el espacio interior. Un nuevo sentido del espacio a escala humana que cubrió todas las otras cuestiones y las amplió a una nueva dimensión.

Wright también se refiere al alejamiento que, desde Norteamérica, existe de las influencias europeas entre 1893 y 1900: “*Pero esta amplia negativa fue sólo la base sobre la que se afirmaron* estos nuevos principios de vida y de construcción

⁵ “Dear Bruno. This goes to ‘the Record’ because I am tired of so much ambiguity —to and fro. The Record published my first writing March 1908. Interesting to read these articles. We want you to come over this summer to work on the big book. We must arrange the experience for you and Tullia when can you two come to Taliesin. FLLW.” (Fondazione Bruno Zevi, 1952).

⁶ “The interior space to be lived in become *the reality of the whole performance*. Building, as a box, was gone”. (Fondazione Bruno Zevi, 1952: 4).

económica”.⁷ Desde el Oeste y Medio Oeste americano se empieza a imponer la flexibilidad de la prefabricación; una prefabricación posible gracias a la “producción en masa de vigas de madera de gran dimensión y a los clavos fabricados a máquina, y a su inmediata distribución por ferrocarril” (Kostof, 1988: 1136) que podía adaptarse con mayor facilidad a los grandes graneros de las zonas rurales, y que también reformulaba el cottage como residencia de verano de la clase media. Una arquitectura orgánica —las casas de Wright— que se dará a conocer en Alemania a partir de 1910, gracias a la insistencia del profesor de estética Kuno Francke⁸, y que contrastan con la progresiva desaparición del ornamento hasta dejar la caja desnuda —una caja alta que, dice el maestro norteamericano, se contraponía a otra caja baja, o unas cajas altas que contrastaban con otras cajas cuadradas, siempre pintadas de blanco— en clara alusión a la arquitectura de Gropius y Le Corbusier. Una esterilizante acción, muy fácil de comercializar y de enseñar, que estaba dedicada a la máquina, tal y como el tópico de la era de la máquina necesitaba, pero no con “*la maquinaria dedicada a ella como en la arquitectura orgánica*”.⁹

Su principio fundamental lo define así: “La arquitectura orgánica, basada en principios humanos y estructurales fundamentales, insiste en *un método integral y en una forma siempre relevante y fiel a la estructura. O ninguna*”.¹⁰ Wright hace referencia a la dificultad por practicar una arquitectura cuya forma se revela como un estrato profundo, necesitada a su vez de un cliente exigente y muy lejos de las facilidades populares. ¿Cuál es el substrato subyacente de la arquitectura orgánica? No su facilidad de transmisión, no su rápida difusión para acomodar necesidades políticas. La realidad para Wright es la naturaleza, como la vegetación o los parásitos: “Un organismo cultural —como cualquier otro organismo verdadero— debe *crecer*. El crecimiento es lento”.¹¹ Una lentitud contrapuesta frontalmente a los vaivenes de la moda hacia cuyo fondo, afirmaba Wright, se estaba precipitando la llamada arquitectura moderna. Las palabras de Wright fueron proféticas. Desde 1952, faltaban solo cuatro años para que el protagonismo del Team X en Dubrovnik acelerase la

⁷ “*But this sweeping negation was only the platform upon which to affirm these new principles of life and economic building-construction.* (Fondazione Bruno Zevi, 1952: 5).

⁸ El primer contacto con el profesor Francke lo tendrá Wright en Oak Park, cuando un amigo común alemán los presenta, aprovechando que el profesor había sido invitado a la universidad de Harvard por el presidente Roosevelt. El profesor alemán, muy interesado en la arquitectura de las casas de la pradera de Wright, le hizo una primera invitación para ir a Europa a explicarla, pero Wright declinará la invitación durante unos años hasta 1910, cuando expondrá su famoso portfolio Wasmuth. (Wright, 1998: 200).

⁹ “This sterilizing performance was duly dedicated to machinery, as any cliché should be, not *machinery dedicated to it as in organic architecture*”. (Fondazione Bruno Zevi, 1952: 8).

¹⁰ “Organic-architecture based upon fundamental human and structural principles insisted upon *integral method and always significant form true to structure throughout. Or none.*”(Fondazione Bruno Zevi, 1952: 12).

¹¹ “A cultural organism —like any other true organism— must grow. Growth is slow.” (Fondazione Bruno Zevi, 1952: 15).

disolución, en 1959, de los famosos Congresos Internacionales de Arquitectura Moderna, en Otterlo.

Los subrayados de Wright —hemos mostrado solo algunos a modo de ejemplo— no son sistemáticos, no obedecen a un patrón lingüístico específico que identifique verbos, sustantivos o adjetivos. Sus subrayados funcionan siempre como excepciones: frases principales en ocasiones, subordinadas en otras, palabras aisladas que tanto pueden ser un verbo como un nombre. Una observación que no es menor en tanto que el énfasis de su discurso escrito funciona de la misma manera que funciona su arquitectura, esto es, orgánicamente. Y los términos empleados son términos que definen la arquitectura de Wright: espacio interior, método integral, crecimiento.

La carta enviada a Zevi es de 1952. Sabemos que, desde 1945, Zevi se carteaba con Wright tanto para mostrarle sus progresos con la investigación sobre la arquitectura orgánica como con el objeto de conseguir ayuda para publicar sus trabajos acerca del tema. También en 1945 Zevi funda, junto a Eugenio Gentile, Luigi Piccinato, Enrico Tedeschi, Cino Calcaprina y Silvio Radiconcini la revista *Metron*, altavoz y difusor de los estudios sobre arquitectura orgánica. Y el 15 de julio inaugura, en el Palazzo del Drago, *l'Associazione per l'Architettura Organica* (APAO), organización¹² que dirigirá durante un bienio la *Scuola di Architettura Organica* (Zevi, 1977).

Llegados a este punto, la pregunta es obligada: ¿qué será recogido, de todo ello, y cómo lo estructura en su discurso Bruno Zevi?

Zevi en Argentina

Bruno Zevi viaja en dos ocasiones a la ciudad de Buenos Aires. La primera, y de la que nos vamos a ocupar, con motivo de la invitación para dar un curso de Historia de la Arquitectura en la Facultad de Arquitectura y Urbanística de Buenos Aires cuya lección inaugural, “La historia como instrumento de síntesis de la enseñanza de la Arquitectura” (Zevi, 1952), imparte el 3 de agosto de 1951.¹³ Esta primera estancia en

¹² La organización entrará en crisis antes de los años cincuenta, y sus distintos órganos serán incapaces de pasar de la teoría a la práctica, más allá de tratar de establecer un *manierismo orgánico*, que siempre acabará por traducirse en una copia superficial de la arquitectura de Wright (Dulio, 2008, pp. 58-59).

¹³ Impresa originalmente, junto con la conferencia de clausura, en Bruno Zevi. (1952). *2 conferencias*. Ministerio de Educación Universidad de Buenos Aires, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, la conferencia “La historia como instrumento de síntesis de la enseñanza de la Arquitectura” se ha reeditado en el primer número del boletín *Ah de la Asociación de historiadores de la Arquitectura y el Urbanismo*, dirigida por Julio Garnica (Zevi, 2019).

la ciudad argentina le ocupa todo el mes de agosto; tiempo suficiente para desarrollar, durante el curso objeto de la visita, sus principales inquietudes docentes. El arquitecto, historiador y crítico de arquitectura es presentado en Buenos Aires como el joven profesor, organizador del movimiento de la arquitectura orgánica en Italia, que estudió con Gropius¹⁴ en Estados Unidos. Contaba entonces con treinta y tres años, desde 1948 ya impartía docencia en el *Istituto Universitario di Architettura di Venezia* y en la *Facoltà di Lettere e Filosofia* en Roma, y había publicado ya buena parte de su *corpus* teórico (Zevi, 1977: 148). En Argentina se traduce al castellano *Saper vedere l'Architettura*, durante ese mismo año y a través de la editorial Poseidón (Zevi, 1951), pero el libro fundacional del pensamiento de Zevi, *Verso un'architettura organica: saggio sullo sviluppo del pensiero architettonico degli ultimi cinquant'anni* (1945), únicamente será traducido al inglés. En realidad su contenido se verá ampliado en *Storia dell'architettura moderna*, cuya versión en castellano llegará a Latinoamérica, a través de Emecé, pocos años más tarde (Zevi, 1954).



Fig. 2. Portada publicación *2 conferencias*. 1952.

Ministerio de Educación. Universidad de Buenos Aires.

Fuente: *Fondazione Bruno Zevi*

Volvamos al curso impartido en Buenos Aires. La conferencia inaugural, “La historia como instrumento de síntesis de la enseñanza de la Arquitectura”, articula desde el comienzo tres cuestiones que asientan sus argumentos. En primer lugar, su deuda *paterna* con el profesor Lionello Venturi, director de la Escuela de Perfeccionamiento de Historia del Arte de la Universidad de Roma, y muy especialmente con Benedetto

¹⁴ Zevi, en realidad, no asistió a las clases de máster de Gropius, un curso complejo y muy articulado al que Zevi, por cuestiones derivadas de convalidación del grado italiano en arquitectura, no pudo cumplir. Solo en 1970, y por motivos honoríficos, Harvard le conmutará el grado que cursó, en máster (Dulio, 2008, p. 17).

Croce y su identificación entre espíritu —filosofía— e historia. En segundo lugar, el autorreconocimiento a su aportación a los estudios históricos de arquitectura, en un momento de expansión económica e industrial de Argentina. Y por último, su crítica al contiguo modelo continental, Estados Unidos, cuyo pragmatismo les ha hecho olvidar su pasado. Estas tres premisas —soporte intelectual, confirmación curricular personal y crítica al modelo estadounidense— le permiten enhebrar un discurso en contra de lo que él denominará las cuatro herencias del siglo XIX: la erudición arqueológica, la resurrección estilística, la moderna crítica de arte, y la arquitectura moderna. Una herencia que no funciona como un sistema, dice Zevi, sino como compartimentos estancos incapaces de autorrelacionarse. Una herencia que Zevi compara con dos extremos generacionales: la vieja arqueología, y la joven historia de la arquitectura pero que, lejos de aprender una de la otra, esta última deja de crecer para ensimismarse en la defensa de la arquitectura moderna, una arquitectura que “quería aparecer como inventora de un nuevo estilo desestimando toda la aportación del *Arts and Crafts*, del *Art Nouveau* o del Modernismo y del movimiento protorracionalista.”¹⁵

Solo agrupando arte, técnica y plástica de manera que la teoría de la arquitectura devenga historia de la arquitectura —siguiendo los postulados de Croce—, el curso habrá obtenido su objetivo principal. Y acaba la conferencia, Zevi, con una imagen: el banco ondulado del Park Güell, de Gaudí, como símbolo de la continuidad entre pasado y presente, de intercambio entre arquitectura antigua y moderna. Pero sobretodo, como manifiesto de un autor cuya exclusión de la historia denuncia precisamente la necesaria revisión de la misma. La imagen, olvidando momentáneamente su arquitectura, no ofrece dudas: una directriz geométrica que se aleja de la severidad funcional de la recta, un *collage* de colores y texturas, y una riqueza rítmica que se impone a la estricta función del motivo fotografiado.¹⁶

Cuatro semanas de curso impartidas entre el viernes 3 de agosto y el miércoles 29 del mismo mes (Ministerio de Educación Universidad de Buenos Aires, 1951), que darán lugar a ocho clases —incluyendo la lección inaugural—, en las que sus reiterativos títulos harán énfasis en el evidente interés de Zevi por contemporaneizar la historia de la arquitectura: “tradición” y “arquitecto moderno” serán las dos expresiones que atravesarán, desde los griegos hasta el barroco, el curso de la historia de la

¹⁵ La crítica a la ausencia de los programas de historia en la Bauhaus no se hace esperar. Y para Zevi, será precisamente esa la gran tragedia que provocará la caída, en el manierismo, de las actividades artísticas de la mítica escuela (Zevi, 1952).

¹⁶ La imagen, autoría de Joaquín Gomis, la toma prestada del libro *El arte de Gaudí*, de Juan Eduardo Cirlot, y se halla reseñada en la reedición de la conferencia a cargo de Julio Garnica (Zevi, 2019).

arquitectura para intercambiar sus miradas en clave de espejo y eliminar así cualquier duda sobre la necesaria conexión operativa entre tradición y modernidad. Tras esas cuatro semanas, Zevi dará su última conferencia coincidiendo con su nombramiento como profesor *honoris causa*, el 27 de agosto de 1951. La conferencia de clausura, impartida en la Facultad de Derecho, llevará por título “La estética moderna y la historiografía arquitectónica”.

El discurso de Zevi afrontará principalmente la disociación mental entre el conocimiento filosófico y epistemológico que incorpora el espacio-tiempo a las artes, y la percepción de las mismas; es decir, la separación en experiencias distintas, de dos realidades que deberían ser la misma. Para resolverlo, Zevi renuncia a explicarlo en términos de teoría para desarrollarlo en términos de crítica aplicada. Su argumento se centra en la crítica a los recursos que utiliza la historiografía arquitectónica: la fría exposición de datos, la estéril retórica romántico-literaria —con sus evidentes excepciones, naturalmente—, y muy especialmente el olvido del autor objeto de la obra analizada. Esta ausencia del componente *humano*, del protagonismo explícito del creador resta, mantiene Zevi, interés en la historia de la arquitectura. Una “filología sin alma” (1952: 32) que trata solo con abstracciones que no permiten hacer historia, porque son estáticas, incorpóreas, carentes de realidad física. Y aquí es donde Zevi sentencia: el deber del historiador es hacer dinámica la historia, y ello solo es posible con experiencias vitales: “quién es el arquitecto en las condiciones sociales y políticas de su tiempo, en su ambiente, con sus clientes, con el terreno sobre el cual debe edificar” (1952: 34). Una historia compleja, dinámica y humana, de nuevo en palabras de Zevi.

En realidad, en estas dos conferencias de inicio y final del curso —sus dos intervenciones oficiales en Buenos Aires—, Zevi expone solo una parte de su aparato teórico acerca del movimiento orgánico que, fundamentalmente —y enunciado en términos hegelianos—, se sustenta sobre tres soportes: la idea de espacio —la tesis—, la revolución de la enseñanza de la historia de la arquitectura —la antítesis—, y el movimiento orgánico —la síntesis—. Pero su recorrido a través de las ocho lecciones recorren un itinerario suficientemente explícito como para eliminar cualquier sombra de duda sobre su lectura del maestro norteamericano: en primer lugar, que la búsqueda proyectual de Wright era fundamentalmente la búsqueda del espacio continuo; y en segundo lugar, y otorgándole el liderazgo del devenir de la arquitectura moderna, que la historia de la arquitectura pasaría a ser la historia del nuevo espacio continuo.

Argentina, años previos

La visita de Zevi a Buenos Aires se produce en un momento de intensa actividad académica. En la Facultad de Arquitectura de la capital argentina existe, a través de la dirección de Francisco Montagna, una clara voluntad de tomar distancia y alejarse de una arquitectura y una manera de entender el tejido de la ciudad, que había marcado la década anterior. Un anhelo de modernización que también deberá hacer frente a la eterna polémica entre ingeniería y arquitectura, resuelta por Montagna apostando por la incorporación inmediata de disciplinas más humanísticas que complementasen la necesaria visión técnica —cuyo desarrollo ha explicado detalladamente Noemí Adagio (2017). Es como consecuencia de esta voluntad de construir la transformación de la academia argentina, y conocedor —a través de Pier Luigi Nervi¹⁷, primer *Doctor Honoris Causa* en Arquitectura por la Universidad de Buenos Aires, en 1950— de la joven y prometedora trayectoria de Bruno Zevi en Roma y en Venecia, que Montagna solicita su presencia como revulsivo para acometer la profunda transformación de la enseñanza de la historia en la facultad de arquitectura.

Por otra parte, un poco más al norte del país se funda, en el año 1946, el Instituto de Arquitectura y Urbanismo (IAU) de Tucumán, que ambiciona posicionar la región noroeste del país como un centro de renovación teórico-práctica en el modo de entender la enseñanza arquitectónica. Liderada por Eduardo Sacriste, Horacio Caminos y Jorge Vivanco, al año siguiente incorporará un nutrido grupo de profesores italianos, algunos muy efímeros como Ernesto Nathan Rogers, y otros que harán de Tucumán su residencia permanente, como Enrico Tedeschi (Montaner, 2011: 44). Pier Luigi Nervi, quien gestionará la invitación de Zevi a la Universidad de Buenos Aires, desde Roma, colaboraba con el grupo de arquitectos que lideraban el proyecto de la Ciudad Universitaria de Tucumán. Una operación —truncada en 1950 como consecuencia de las crisis económicas que sufrirá el país, pero que sí provocará sus reflejos en los edificios de la ciudad universitaria de Buenos Aires, obra de Horacio Caminos, Eduardo Sacriste y Eduardo Catalano (Montaner, 2011)— que formará parte del plan de renovación académica de la ciudad, y que servirá de experimentación previa a los planes de actualización académica bonaerenses, publicados en revistas de gran difusión como *Nuestra arquitectura*, *Urbanistica* y *Architectural Review* (Alvite,

¹⁷ El origen de la presencia de los arquitectos italianos en Argentina se debe a un primer contacto de Richards Rogers durante el sexto CIAM, celebrado en la ciudad inglesa de Bridgwater, con la delegación argentina representada por Jorge Ferrari y Jorge Vivanco. Allí presentan el proyecto de la ciudad universitaria para la Universidad Nacional de Tucumán, causando muy buena impresión y estableciendo ese primer contacto con Ernesto Nathan Rogers, quien será invitado a impartir unas clases en Tucumán y quien, a su vez, les pondrá en contacto con Nervi, Calcaprina, Piccinato y Tedeschi (Liernur, 1995).

2018). Es, pues, en esta doble dirección de intereses compartidos Tucumán—Buenos Aires, articulados desde la voluntad de una declarada renovación docente y arquitectónica, que debe situarse la visita de Bruno Zevi a la ciudad porteña.

Pero hablar de *arquitectura moderna* es excesivamente ambiguo, en un momento de transición cultural más cuando uno de los líderes indiscutibles del racionalismo europeo, Le Corbusier, empieza a dar muestras de un creciente interés por cuestiones menos racionales. ¿Qué quiere decir arquitectura moderna, qué quiere ser la arquitectura moderna para las escuelas de arquitectura argentinas en 1950? El primer número de la revista *Canon*, publicación oficial de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires, da algunas pistas. En la presentación de la revista el decano Montagna es claro: se trata de una publicación fiel reflejo de la producción y el pensamiento de la Facultad, es decir, de la voz propia de la institución académica que deberá satisfacer “la clara prescripción que contiene la actual ley universitaria cuando establece que las universidades deben ‘afirmar y desarrollar una conciencia nacional histórica’”, y en la que

se debatirá en sus páginas el problema que plantean los nuevos sistemas constructivos y los hallazgos modernos que determinan una concepción nueva del ‘hecho arquitectónico’, debidamente vinculado con la actual realidad económica, base en que se sustenta toda aspiración de este carácter (Montagna, 1950: 18).

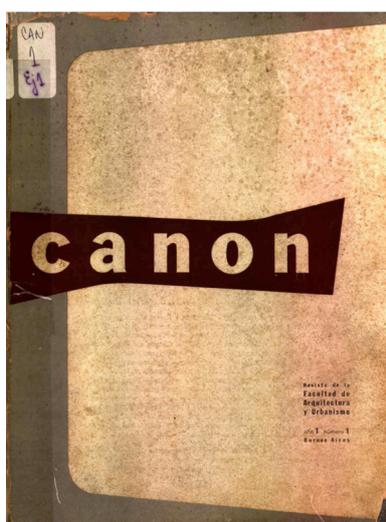


Fig. 3. Revista Canon n. 1. 1950. FAU.

Fuente: Repositorio digital Centro de Documentación, Biblioteca FADU
https://biblioteca.fadu.uba.ar/tiki-index.php?page=Revista_Canon

Técnica y espíritu cultural serán los dos conceptos base sobre los cuales deberá

construirse el armazón estructural que sustentará el espíritu crítico de la Facultad, y que queda reflejado en los artículos fundacionales de la revista. Los textos de Sartoris —“Ideal de la Arquitectura”—, Zevi —“Historia de la arquitectura e Historia *para* la arquitectura”—, Julio Pizzetti —“La lección permanente de la naturaleza”— y el propio Montagna —“Enseñanza de la arquitectura”— convergen en un mismo objetivo: la manifestación de la convicción que la arquitectura moderna debe salir del constreñido corsé científico y mecanicista para agrupar bajo un solo concepto arte y técnica integrada en la materia cardinal, la composición arquitectónica. Una necesaria reivindicación para evitar equívocos, por cuanto durante buena parte de los años cuarenta y cincuenta las revistas de arquitectura argentinas, alentadas por una reacción nostálgica frente a la creciente burocratización de las ciudades,¹⁸ publican entre sus páginas numerosos ejemplos de arquitectura de reminiscencias rústicas. Un *estilo* que trataba de cumplir con las exigencias del público del campo emigrado a la ciudad, que deseaba conservar consigo aquellas invariantes que le permitían convivir con la metrópolis pero alejados del “ambiente tóxico e insalubre, del vicio y de los placeres de la noche, y la arquitectura del modernismo técnico era considerada como resultante y corresponsable de esa enfermedad” (Liernur, 2001: 242). Unas exigencias que, de algún modo, hallaban solución en las casas de fin de semana situadas en zonas geográficas más acordes para llevar a cabo agrupaciones rurales como Mar del Plata, San Carlos de Bariloche, Villa Carlos Paz o La Cumbre. En este contexto cultural no es difícil hallar incipientes réplicas de aquella arquitectura del desierto que el maestro Wright había iniciado a principios del siglo XX aunque, como afirma Liernur, fuera uno de sus más sofisticados discípulos, Richard Neutra, quien tuviera mayor fortuna en su difusión¹⁹

En consecuencia, la reacción al estricto mecanicismo —que debía permitir una evolución que recogiera las particularidades latinoamericanas de la arquitectura moderna—, se perfila a través de dos vías geográficamente entrecruzadas: una interna —desde Argentina, constructiva, a través de la recepción de las publicaciones en revistas de arquitectura de las obras de Wright²⁰ y Neutra, que reverberarán en

¹⁸ En 1943 se crea en Argentina el Instituto Nacional de la Tradición; en 1944 Jordán Bruno Genta genera y promueve la Comisión de Folklore y nativismo en el Consejo Nacional de Educación; en 1946 se incluye la música folklórica en los programas de Enseñanza de la Escuela Secundaria, y en 1948 se convalida la conmemoración del Día de la Tradición (Liernur, 2001).

¹⁹ Liernur da numerosos ejemplos que ponen de manifiesto la complejidad de las distintas formas bajo las que se tradujo en Argentina la arquitectura moderna. Respecto la recepción de la variante wrightiana, Liernur menciona distintos proyectos que siguen dicha línea, como la Estación de pasajeros del Aeroparque de Buenos Aires, de Álvarez de Toledo, Krag y Eilzondo; la casa en Olivos, de Quirós y Vedoya Green; la vivienda de Devoto y Martín, en Castelar; la casa de Tortugas, de Baliero, Cazzaniga de Bullrich y Polledo. (2001).

²⁰ Para una visión específica de la temprana recepción de Wright en Córdoba y Tucumán véase MALECKI, J.S, FUZS, G., “La recepción temprana de Frank Lloyd Wright en Argentina: el caso de Carlos Lange (1942-1953)” (2019).

viviendas elaboradas por los arquitectos del país— y otra externa —desde Italia, técnica y reflexiva, que dará lugar a otras tantas derivadas a partir de las conferencias, estadas y cursos de profesores como Pier Luigi Nervi, Bruno Zevi y Enrico Tedeschi, así como del conjunto de arquitectos emigrados a causa de la Segunda Guerra Mundial que se establecen en el país después de 1947. Y todo ello sin olvidar las experiencias previas de Le Corbusier o Antonio Bonet Castellana, durante la década de los años treinta y cuarenta, en las que el uso de materiales tradicionales y su implicación con el territorio determinará gran parte de sus obras en Latinoamérica.

Una crítica prudente: Enrico Tedeschi

La figura de Tedeschi y la articulación de su docencia en el IAU de la Universidad Nacional de Tucumán, iniciada en 1948 en la asignatura de “Historia de la Arquitectura” y a continuación con “Teoría de la Arquitectura”, construirá una avanzada docente en la directa recepción oral de las teorías de Bruno Zevi impartidas en agosto de 1951. Miembro del consejo editorial de *Metron*, revista que Zevi junto a Berletti, Fiorentino, Marabotto y 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, que le permitirá establecer algunas diferencias y alejarse prudentemente del maestro Zevi.

LA HISTORIA DE LA ARQUITECTURA MODERNA DE PEVNER A ZEVI

ENRICO TEDESCHI

Desde que apareció, en 1936, el "Pioneers of Modern Design, from William Morris to Walter Gropius", la suerte de los estudios históricos de la arquitectura moderna ha progredido rápidamente. El "Pioneers" era un libro de un centenar de páginas; el "Modern Building", de Walter Curt Behrendt, en 1937, un volumen de más de doscientas páginas; el "Space, Time and Architecture", de Siegfried Giedion, de 1941, presenta 600 páginas de texto y figuras en conjunto; la "Storia dell'Architettura Moderna", de Bruno Zevi, recientemente aparecida, es un volumen grueso, de casi 800 páginas de texto denso y figuras, además de las láminas fuera del texto. En el título de Pevner era voluntaria la limitación del tema entre dos términos de tiempo bien establecidos; Reburnt se escurre del problema historiográfico con un título ambiguo; para Giedion es el aspecto doctrinal el que tiene importancia, la tesis de carácter ideológico; Zevi se enfrenta deliberadamente con el planteo historiográfico. En esta diferencia de volúmenes del texto y de posición del autor, está la rápida síntesis de un proceso que aclaró la jaula mitológica con que apocreaos evasivos durante un tiempo los comienzos del movimiento moderno de la arquitectura, que permitió una explicación de carácter histórico de acontecimientos, que por ser cercanos y activos, parecían eludir un examen completo y un juicio suficientemente objetivo. La publicación reciente del libro de Zevi no sólo merece ser destacada por su importancia, sino que actualiza un examen del panorama historiográfico que va desde el libro de Pevner a su "Storia", en el objetivo más o menos claro y significativo del proceso crítico enmarcado por los límites indicados.

El "Pioneers" desarrolla en siete capítulos el tema: Las teorías sobre arte desde Morris a Gropius (aquí el autor afirma que la "historia de las teorías artísticas desde 1890 hasta la guerra... prueba que la fase que va desde Morris a Gropius es una unidad histórica comprensible sólo como tal"); de 1891 a Morris y a la "Arts and Crafts"; la pintura de 1890; el "Art Nouveau"; los ingenieros del siglo XIX; Inglaterra de 1890 a 1914; el movimiento moderno antes de 1914 (termina con Gropius, en cuyos aditicios Pevner reconoce el lenguaje plástico peculiar de la arquitectura moderna, llamado a su madurez). No sólo por la cantidad de noticias y documentos recogidos, sino también por la visión crítica que le guía. El movimiento de Morris, el "Art Nouveau" y la arquitectura de las nuevas estructuras metálicas y de hormigón, son las tres fuentes principales del movimiento moderno que él indica; y el capítulo sobre pintura muestra como síntesis la importancia que ésta —a las ideas artísticas que la acompañaron en el siglo pasado— han tenido para la arquitectura. Allá es muy bien los motivos de la revolución industrial son presentados con un enfoque algo lateral, en sus consecuencias sobre la producción de artesanía y artística, más que en su transformador alcance social.

310

La exactitud del planteo de Pevner ha sido verificada por el hecho de que aún en el presente los motivos principales señalados por él en 1936 mantienen su validez, aun cuando su importancia respectiva pueda ser estimada de manera distinta y otros elementos hayan venido a enriquecer el panorama. Se puede decir más, el valor y mérito principal de este libro se ha evidenciado con el tiempo. Se debe el hecho a que por vez primera se planteara el tema con método histórico-crítico, en un estudio sereno y documentado, sin que la pasión de partido desvirtuara el juicio —como había ocurrido hasta entonces en la mayor parte de los escritos sobre arquitectura moderna—, atendiendo a los hechos, a la realidad representada por el movimiento moderno, con el mismo criterio de investigación que hubiera podido aplicar a un período lejano en la historia del arte. Esto permitió a Pevner reconocer relaciones no observadas hasta entonces, valorizar arquitectos desconocidos o poco conocidos por el público internacional. Casi podría afirmarse, con un poco de malicia, que desde ese tiempo empezó a extenderse entre los críticos la moda del "descubrimiento" de pinturas y profetas ignorados de la arquitectura moderna, así como ha estado en boga el "descubrimiento" o la "revelación" de los pintores por los críticos de arte. Y no es de lamentarlo si consideramos que sirvió para dar a conocer arquitectos interesantes como Ledoux o Mackintosh, Olbrich o Gropius. Asimismo el uso de un método crítico permitió a Pevner aclarar la importancia de corrientes y momentos del gusto que tantas veces los modernos del movimiento racionalista habían rechazado despectivamente como residuos del eclecticismo ya pasado, y de los cuales se encontraban ahora hijos o mitos, con cierta consternación.

Por tales razones, a pesar de que una parte importante del libro está constituida por trabajos de recopilación y de clasificación, indispensables entonces, en virtud del nivel alcanzado por los estudios de la especialidad, sus méritos exceden en mucho estas limitaciones, y podemos señalarlo como el fundador de los estudios de arquitectura moderna.



Telford: proyecto de un puente de hierro fundido para reemplazar al Puente de Londres, 1801.

Fig. 4. Primera página del artículo Tedeschi, E. (1951)

“La historia de la arquitectura moderna. De Pevner a Zevi”. *Nuestra arquitectura*, n. 267.

Fuente: Repositorio digital Centro de Documentación, Biblioteca FADU

https://biblioteca.fadu.uba.ar/tiki/tiki-list_file_gallery.php?galleryId=96

Un primer documento para el contraste. En 1951 Tedeschi redacta en la revista *Metron* la reseña²¹ del libro de Zevi *Storia dell'architettura moderna*, que será traducida ese mismo año y publicada en la revista argentina *Nuestra arquitectura*. El texto de Tedeschi elabora un primer estado de la cuestión y sitúa el volumen de Zevi en comparación a sus predecesores, *Pioners of Modern Design, from William Morris to Walter Gropius* (1936), de Pevsner, *Modern Building* (1937), de Walter Curt Behrendt y *Space, Time and Architecture* (1941), de Siegfried Giedion, identificando cada publicación con su objetivo: para Pevsner, la situación cronológica entre dos momentos claramente acotados, y la incorporación de familiares lejanos como origen del movimiento moderno que otros textos nunca habría osado reconocer; para Behrendt, partiendo del academicismo del siglo XIX, sitúa el acento en las arquitecturas de carácter orgánico, especialmente en Frank Lloyd Wright y la denuncia de su némesis, Le Corbusier: si Pevsner le negaba el valor de pionero, Behrendt le negaba el valor de guía de la arquitectura moderna; para Giedion, el papel de la técnica y de las exposiciones industriales en el desarrollo de la nueva arquitectura, cuyo origen orbitaría alrededor de la visión perspectiva del renacimiento y la plasticidad del barroco.

A partir de una articulada opinión sobre los tres autores precedentes, que le ocupa la mitad de la extensión del artículo, Tedeschi glosa las virtudes del libro de Zevi basadas en cuatro pilares: la estructura de la obra, el método, el tratado y el material. Pero finaliza la reseña del libro señalando algunos puntos de crítica. El primero de ellos es inherente al propio discurso de Zevi: la polémica. La necesidad del profesor romano de confrontar continuamente argumentos torna la exposición, en ocasiones, excesivamente pesada, del mismo modo que algunos pasajes debido a su profundidad histórica alejada en algunos momentos de la actividad arquitectónica. En segundo lugar, una visión declaradamente enciclopédica de Zevi que entra en crisis precisamente por las ausencias del tratado; entre ellas Tedeschi señala la arquitectura danesa y la sueca, cuyas obras antes de 1930 son imprescindibles para argumentar la posterior valoración de Erik Gunnar Asplund y evitar, así, su aparición espontánea. Y por último, el punto de mayor disensión aparece también en las relaciones entre la pintura y la arquitectura, que Tedeschi recrimina a Zevi como, en alguna ocasión, poco rigurosas. Tedeschi cita, en su observación, los mismos autores empleados por Lionello Venturi en el capítulo "La crítica acerca del siglo XX", en *Historia de la crítica del arte* (Venturi, 1982: 298). No es extraño. Tanto para Tedeschi como para Zevi, la

²¹ La reseña publicada en *Metron*, n. 41-42, se ampliará en su traducción al castellano en *Nuestra arquitectura*, n. 267, 1951. Citado en Alvite (2020), p. 87.

deuda contraída con Venturi es fundacional, y la posibilidad de hallar lugares y nombres comunes es frecuente

A mi manera de ver, la relación pintura-arquitectura es mucho más estrecha de lo que Zevi parece consentir, y también las fechas sobre las que apoya su razonamiento, creo que hace falta revisarlas. Cómo es posible hablar, por ejemplo, de expresionismo aparecido alrededor de 1910, cuando en las raíces de todo expresionismo pictórico está la obra de Van Gogh ? ¿Y los "Fauves"? ¿Y el postimpresionismo de Seurat y de Signac, no ofrece ya claramente una reconstrucción volumétrica en el sentido cubista?" (Tedeschi, 1951: 316).

El autor se refiere a la génesis que Zevi establece para la arquitectura moderna, basada en la influencia de la pintura, pero descartando el papel de los precedentes a los "ismos". Para Tedeschi son precisamente esos precedentes los que señalarán la formación del nuevo concepto espacial —algo que es también explicitado por Venturi (1951: 299)—, atendiendo a la voluntad de desafección por las emociones directas y su búsqueda de mayor profundidad. Se trata de aquello que otros denominarán abstracción. Finalmente, y aunque agradece la discusión sobre el expresionismo en la arquitectura moderna, manifiesta su expectativa no cumplida al no haber sido desarrollado con mayor profundidad el valor del expresionismo dentro del movimiento moderno, con autores como Mendelsohn, Scharoun o la Escuela de Ámsterdam. Unas primeras observaciones que, aunque formuladas desde un prudente ámbito metodológico —exceso de voluntad enciclopédica, rigor en las fechas y los autores— difieren en la concepción fundamental de la génesis de la arquitectura moderna. No hay que perder de vista que el objetivo de Zevi era construir esos orígenes que justificaran el papel de la historia, junto a la evolución de la arquitectura moderna, y cuyo necesario entendimiento con las nuevas sensibilidades artísticas le permiten articular el centro de sus inquietudes: la nueva idea de espacio.

Tedeschi también publicará, ese mismo año, su personal visión de la historia de la arquitectura fruto de las lecciones de "Historia de la arquitectura" impartidas desde 1948 en el IAU. El título es suficientemente explícito: *Una introducción a la historia de la arquitectura* (Tedeschi, 2017). Pero lejos de polemizar con el joven y prometedor Bruno Zevi —dieciocho años más joven y socio de inquietudes teóricas— evita elaborar una historia de la arquitectura paralela y se focaliza en tratar de explicar, de la manera más pedagógica posible, la unidad existente entre cultura y arquitectura —cosa explicitada en el subtítulo: "Notas para una cultura arquitectónica"—, con el

objeto de profundizar en la conciliación de la práctica y la crítica de la arquitectura. ¿Qué está haciendo Tedeschi? Fundamentalmente advertir de los dos peligros derivados del movimiento moderno, lo científico-técnico y lo formalista-abstracto, que encaminarían la arquitectura a la fórmula académica. Y encaminarla hacia la fórmula académica equivaldría a su manierismo involutivo, es decir, a su cese como actividad de expresión humana²².

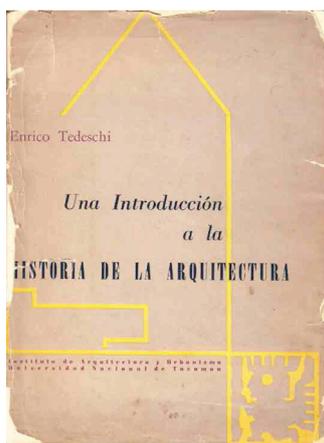


Fig. 5. Portada Tedeschi, E. (1951).
Una introducción a la Historia de la Arquitectura.
IAU Universidad Nacional de Tucumán

A partir del enunciado de su tesis lo que sigue a continuación es la defensa de la historia, de la conciencia histórica, como condición indispensable para madurar el siguiente paso, la crítica, y en consecuencia “establecer la exigencia de una unidad de cultura en el campo arquitectónico que reconcilie la práctica y la crítica” (Tedeschi, 2017: 27). O, dicho de otro modo, el establecimiento de un método histórico-crítico, basado en indagaciones que ayuden a alcanzar los valores estéticos intrínsecos de la obra analizada que permita establecer un juicio de valor, con el que afirmar o negar el carácter artístico de una obra y la condición o no de artista de su autor. Y para ello, es imprescindible considerar al arquitecto y a la obra.

Como bien afirma Silvia Alvite, “el vínculo intelectual entre Tedeschi y Zevi era profundo” (2020: 86), no solo a través de su colaboración en la revista *Metron*, sino en la propuesta de base que unía a los dos profesores: teoría y práctica eran estadios intercambiables de un mismo concepto: la crítica, es decir, la historia. Su instrumental,

²² 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 “Creación arquitectónica y manierismo” (Josep M. Sostres, 1956), y recogida actualmente en el volumen recopilatorio *José María Sostres. Opiniones sobre arquitectura* (Sostres, 1983).

también, responde a la misma reivindicación que hacía Zevi: la necesidad de encajar la experiencia vital del autor en el análisis de su obra. Este juicio estético — incorporado, una vez más, desde Venturi: “El centro de atención lo constituye la personalidad del artista” (Venturi, 1982: 328)— es, finalmente, el último fin que otorga coherencia y unidad a un método de análisis que, por su propia naturaleza, es tan diverso y numeroso como críticos existen sobre la Tierra, pero cuyo valor reside precisamente en su contraposición al método hasta entonces existente, desde Winckelmann en adelante, referido siempre a un modelo de belleza ideal que señalaba el canon al cual debía acercarse la obra y el artista.

La formulación de la tesis de Tedeschi y su desarrollo llega, en este punto, a su momento más significativo. El autor se centra, a partir de entonces, en el movimiento moderno y en la revolución que representa superar la idea de que el espíritu renovador de la arquitectura no debe focalizarse en la envolvente —como había sucedido por la influencia de las artes plásticas—, sino a través de la conciencia del valor espacial como protagonista de la arquitectura. Y es aquí dónde Tedeschi se aleja decididamente de Zevi, si bien es cierto que la esencia es comuna a ambos autores:

este modo de pensar en el espacio (...) es una concreción de la vinculación con la esfera social, motor de la acción orgánica, en la medida en que es en el espacio de la casa y en el de la ciudad donde vive el ser humano; de este modo, la atención se centra en el contenido humano antes que en el continente construido (Tedeschi, 2017: 126).

El punto fundamental de la arquitectura orgánica, para mí, es esta declaración de independencia, no solo del hecho decorativo, sino de la composición volumétrica y plástica, la acentuación del espacio, tanto en la casa como en la ciudad donde el hombre vive y donde se expresa el aspecto social (Zevi, 1949: 15-16).

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” (Zevi, 1981: 31), Tedeschi entiende que el espacio no solo es práctico —es decir, espacio físico, construido— sino que también es estético y psicológico; un espacio que se genera a través de las relaciones de cierto carácter con el entorno, y que le hace participar del espacio exterior, como por ejemplo las torres de San Gimignano, o la Acrópolis de Atenas. En ese sentido un paisaje también crea arquitectura cuando se transforma el espacio natural en espacio pensado y,

justamente por ello, participa de la obra de arte; y Tedeschi lo ejemplifica con los jardines de Versalles. La diferencia con Zevi estriba en que para éste, las condiciones humanas y psicológicas del espacio —interno— se dan una vez se reconoce ese espacio, mientras que en Tedeschi el espacio ya existe en tanto en cuanto existen esas relaciones.

Malecki escribe que “la principal referencia para ambos es *La arquitectura del humanismo* (1914) de Geoffrey Scott” (2013: 143), y mantiene que la probabilidad de que Tedeschi leyera a Scott, a través de Zevi, aunque no concluyente es muy elevada. Defiende Malecki que la posición de Tedeschi se aproxima más a las teorías de Scott que la de Zevi. Para Scott “el método científico es útil intelectual y prácticamente, pero el método ingenuo, antropomórfico, que humaniza el mundo y lo interpreta por analogía con nuestros propios cuerpos y nuestros propios deseos, sigue siendo el método estético; es la base de la poesía y es el fundamento de la arquitectura” (1970: 179). Por método estético Scott entiende ese impulso merced al cual la arquitectura se convierte en arte, un impulso que representa un instinto específico de la arquitectura y que puede satisfacer simultáneamente al resto de requerimientos —mecánicos, materiales, de servicio, constructivos, etc. Zevi no niega la validez de los principios de Scott —incluye una cita de tres páginas en su *Saper vedere...* (Zevi, 1981: 146-148)— pero también reconoce su distanciamiento respecto la filosofía que aunque necesaria, “para nuestro objeto no tenemos necesidad de adentrarnos en este espinoso terreno ya que en las tres clasificaciones fundamentales en que se dividen las interpretaciones del nacimiento y de la realidad de la arquitectura, hay un elemento común que condiciona y determina su validez: el reconocimiento de que en arquitectura lo que guía y tiene valor es el espacio” (1981: 151).

La contundencia y vehemencia de la tesis de Zevi señala también su propio resquicio; su fijación en el espacio interior, y en consecuencia construido, físico, le conduce inevitablemente a su condición de material de proyecto. La historia empleada por Zevi para teorizar sobre el movimiento orgánico es una historia —lo veíamos en su curso impartido en Buenos Aires— que actualiza, que hace contemporáneo cualquier relato histórico. Pero en sus esfuerzos por *modernizar* la historia, por mostrarla de manera viva y contemporánea se acercaba, peligrosamente, a lo que tanto criticaba: la supresión de la historia por cuanto marginaba en sus análisis las condiciones del pasado. Algo que Tedeschi, en sus aproximaciones a la historia, trataba de resolver.

Post Scriptum

La carta con el texto que Wright envía a Zevi, en febrero de 1952, tiene un final. El texto, recordemos, se publicará ese mismo año en la revista *Architectural Record*. Un texto a modo de manifiesto personal frente a la confusión generada tanto tiempo alrededor de sus postulados teórico-proyectuales que incorpora, fruto del marco personal en el que es enviado, un encabezamiento y un epílogo que no se verán reflejados en la versión editorial que publica la revista. Un principio que ya hemos visto. Un final, escrito bajo el epígrafe latino N.B. —*nota bene*— que, atendiendo a la diversidad circunstancial y los vuelos transoceánicos que el concepto ha tomado, permite presagiar su contenido:

N.B.

Mientras tanto, en lugar de preocuparse por el crecimiento o la decadencia de la arquitectura orgánica original —con el afán de promover o defender la idea de mayor transcendencia cultural de la historia de la civilización—, encontramos a nuestros críticos altamente cualificados escribiendo sobre ella como si estuvieran viendo un combate de boxeo en la calle.

Estos Maestros de la execrable comparación se acercan tanto a la Verdad como un cobarde picador se acerca al toro.

F.L.I.W. Taliesin West. Febrero 1952²³

Wright no es filósofo, Wright no es poeta. Wright es arquitecto y dedicará su vida a la Arquitectura Orgánica, pero su mensaje es tan ácido como claro. Frente a las explotaciones en forma de -ismo y de -ista, frente al conjunto de palabras vacías generadas con la voluntad de clasificar, comparar y exponer la arquitectura orgánica, su propuesta seguía siendo la misma: “una Forma estructural para la vida libre”.

²³ “Meantime, instead of being concerned with the growth or decline or original Organic-architecture —eager to promote or defend the greatest cultural idea in the history of civilization— we find our highly personalized critics writing of it as though they were watching a slugging match in the street.

These Masters-of-the-odious-comparison come about as near Truth as any cowardly picador comes to the bull.
F.L.I.W. Taliesin West. February 1952” (Fondazione Bruno Zevi, 1952).

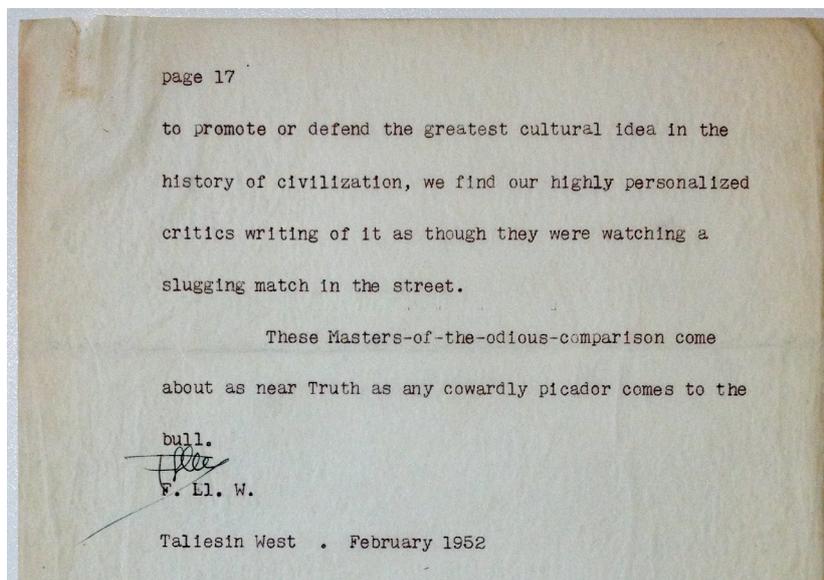
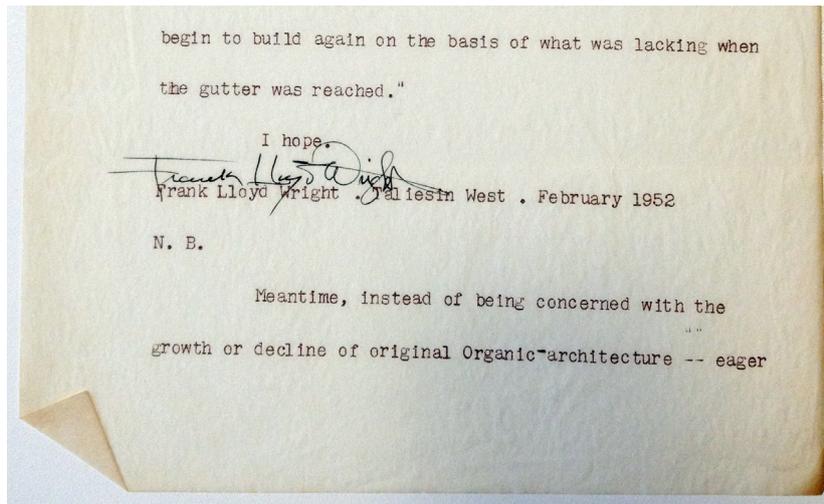


Fig. 6. Fragmento N.B. (*Nota bene / note well*) en carta de Frank Lloyd Wright a Bruno Zevi, 1952

Fuente: *Fondazione Bruno Zevi*

Bibliografía

Adagio, N. (2017). Una vez más la FAU-UBA. La renovación curricular del Decano Montagna (1949-1952). *VII Encuentro de Docentes E Investigadores En Historia Del Diseño, La Arquitectura Y La Ciudad - Actas*.

Alvite, S. M. (2018). La Ciudad Universitaria de Tucumán (1947-1951): Región, paisaje y organicismo. *Registros. Revista de Investigación Histórica*, 14(2), 113–129.

— (2020). Arte y naturaleza en Enrico Tedeschi: Perspectivas distintivas en la enseñanza de la arquitectura en Argentina. *Registros. Revista de Investigación Histórica*, 16(1), 84–99.

Canali, F. (2010). La promozione della modernità: la stagione delle grandi mostre internazionali di architettura a Firenze: 1951: Frank Lloyd Wright: Sixty Years of Living Architecture... e il contributo di Oskar Stonorov, di Carlo Ludovico Ragghianti e di Edoardo Detti. *Per Una*

- Storia "militante" Storia dell'Architettura Tra Scienza E Società, 2009-2010(18-19), 52–88.*
- Dulio, R. (2008). *Introduzione a Bruno Zevi*. Laterza.
- Fondazione Bruno Zevi. (1952). *10/47 Frank Lloyd Wright* (No. 74; Serie 10 Corrispondenza).
- Josep M. Sostres. (1956). Creación arquitectónica y manierismo. *Arquitectura, Cuba, marzo*.
- Kostof, S. (1988). Historia de la arquitectura / Spiro Kostof ; versión española de María Dolores Jiménez-Blanco Carrillo de Albornoz. In *Historia de la arquitectura*. Alianza.
- Liernur, J. F. (1995). Architetti italiani nel secondo dopoguerra nel dibattito architettonico della "nuova Argentina"(1947-1951). *Metamorposi. Quaderni Di Architettura, 25(26), 71–80.*
- (2001). *Arquitectura en la Argentina del siglo XX: la construcción de la modernidad*. Fondo Nacional de las Artes.
- Malecki, J. S. (2013). Historia y crítica. Enrico Tedeschi en la renovación de la cultura arquitectónica argentina, 1950-1970. *Ladem Utraque Europa, 9(14), 137–174.*
- Malecki, J. S., & Fuzs, G. (2019). La recepción temprana de Frank Lloyd Wright en Argentina: el caso de Carlos Lange (1942-1953). *Estudios Del Hábitat, 17(2), 21.*
- Ministerio de Educación Universidad de Buenos Aires. (1951). *Curso que dictará durante el mes de agosto el Profesor Arquitecto*.
- Montagna, F. N. (1950). Presentación. *Canon. Revista de La Facultad de Arquitectura Y Urbanismo, 1(1), 90.*
- Montaner, J. M. (2011). *Arquitectura y crítica en Latinoamérica*. Nobuko.
- Scott, G. (1970). *La arquitectura del humanismo: un estudio sobre la historia del gusto* (J. L. C. Tembleque, trans.). Barral.
- Sostres, J. M. (1983). *Opiniones sobre arquitectura* (X. F. Carreras (ed.)). Comisión de Cultura del Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos.
- Tedeschi, E. (1951). La historia de la arquitectura moderna de Pevsner a Zevi. *Nuestra Arquitectura, 10(267), 310–317.*
- (2017). *Una Introducción a la Historia de la arquitectura. Notas para una cultura arquitectónica* (1951 ed.or.). Editorial Reverté.
- Venturi, L. (1982). *Historia de la crítica del arte* ([1936] ed.). GG.
- Wright, F. L. (1952). "Organic architecture looks at modern architecture". *Architectural Record, 111(5), 148–154.*
- (1998). Autobiografía : 1867-[1943] / Frank Lloyd Wright ; presentación, traducción y notas de José Avendaño. *Autobiografía : 1867-[1943]*. El Croquis.
- Zevi, B. (1945). *Verso un'architettura organica : saggio sullo sviluppo del pensiero architettonico negli ultimi cinquant'anni*. G. Einaudi.
- (1948). *Saper vedere l'architettura*. G. Einaudi.
- (1949). La arquitectura orgánica frente a sus críticos. *Boletín de DGA, 12.*
- (1951). *Saber ver la arquitectura*. Poseidón.
- (1952). *2 conferencias*. Ministerio de Educación; Universidad de Buenos Aires Facultad de Arquitectura y Urbanismo.
- (1954). *Historia de la Arquitectura moderna*. Emecé.

- (1977). *Zevi su Zevi*. Editrice Magma.
- (1981). *Saber ver la arquitectura: ensayo sobre la interpretación espacial de la arquitectura* (4a ed.). Poseidon.
- (2019). La historia como instrumento de síntesis de la enseñanza de la Arquitectura. En *Ah* (Vol. 1). AhAU.