

## ■ Escenas de la cultura moderna en argentina 1930-1935 <sup>1</sup> Un edificio en sesenta imágenes

Noemí Adagio

(CIC-UNR)

En julio de 1933 el edificio *Comega* recién inaugurado (Avenida Alem y Corrientes, Buenos Aires)<sup>2</sup> aparece retratado en una impactante serie de fotografías exteriores, interiores y de detalles realizadas por Manuel Gómez reproducidas en *Revista de Arquitectura* y por Roberto Carlos Baldisserotto publicadas en *Nuestra Arquitectura*. Nos interesan estas imágenes no tanto para conocer el edificio –que ellas permiten–; sino para centrarnos en ellas y comprender su especificidad. Nos perdemos en sus lógicas como construcciones visuales de la realidad y nos iluminan ‘miradas nuevas’ -que desde 1933 quedaron registradas allí, sin haber llamado la atención de historiadores de la arquitectura y la cultura moderna en Argentina-.

Estas fotografías simultáneas sobre el mismo objeto demuestran que aún en la función de documentar un edificio, la mirada se hace singular, selectiva y crítica: la fotografía no es un acto automático, ingenuo o incontaminado. Estas dos miradas, igualmente modernas, ponen en juego de distinta manera la subjetividad en la construcción de la imagen y utilizan los medios a su disposición bajo programas artísticos diversos.

Pueden inscribirse en el campo del «arte de la fotografía» que en el período seleccionado (entre 1930 y 1935) se debate por un lado, en la afirmación de su existencia y por otro, en la exploración de sus posibilidades. Tanto en Argentina como en ámbito internacional los extremos de esta práctica se ubican en un pictorialismo para acercar la imagen fotográfica a los resultados de la pintura de caballete y un «arte mecánico» que no debe privar a la técnica fotográfica de sus propiedades específicas.

Más allá del campo fotográfico, el carácter artificial/cultural de las figuraciones que construyen estas imágenes «ponen en escena» una coincidencia de objetivos artísticos y críticos entre fotógrafos, arquitectos y críticos y nos permiten tomar conciencia de interesantes presupuestos de la cultura local sobre la modernización del arte y la arquitectura hasta ahora poco considerados.

### 1.

La extensa obra de Manuel Gómez Piñeiro (1900-1985) como fotógrafo de arquitectura, hace sólo diez años fue destacada en un perfil general en una agenda ilustrada con parte de su obra que constituye la única referencia con la que contamos sobre el autor.<sup>3</sup> De las veintiséis imágenes reproducidas en *Revista de Arquitectura*, en este escrito nos detenemos sólo en algunas de ellas para sintetizar su modo de captar el espacio arquitectónico.<sup>4</sup>

Tapa de <i>Revista de Arquitectura</i> , julio 1933 Fotografía de Manuel Gómez	El Comega tomado desde Avda. Corrientes <i>Revista de Arquitectura</i> , julio 1933, p. 279 Fotografía de Manuel Gómez
---	--

La fotografía elegida para la portada de *Revista de Arquitectura* tomada por Manuel Gómez desde Plaza Roma (Alem y Lavalle) tiene en primer plano una casa de una planta -paralela a la base de la imagen que por su posición frontal no da idea de volumen ni de profundidad-, más

atrás un edificio de siete pisos de la primera década del siglo y detrás de ese entorno histórico emerge el Omega con sus veintiún pisos altos. Delante de todo, unos autos estacionados connotan el ritmo de la vida urbana. En un conjunto de variedad de formas, la geometría del edificio se destaca y singulariza por su simplicidad formal acentuada por sus tonos claros. A pesar de la repetición rítmica de los vanos idénticos que aparecen en ambas fachadas con variantes de tonos, el edificio se lee como una forma única. Las interrelaciones plásticas redundan en la demostración de la simplicidad del edificio y en su claridad visual dentro de la imagen. El peso del árbol en la derecha, compensa la variedad de situaciones de la toma que se presenta en una apariencia texturada y oscura frente al acabado pulido del nuevo edificio. La lectura de los elementos visuales viene determinada por el orden de la composición: de la planta baja a los siete pisos y de allí al Omega con todo su desarrollo vertical (ubicado en dos de los tercios izquierdos). Parte de la imagen es tapada en la toma por la arboleda y otra parte es tapada por las letras sobreimpresas del nombre de la revista en primer plano; por lo tanto, la tapa de la publicación queda conformada por dos operaciones sucesivas -la del fotógrafo y la del editor- que se potencian para resaltar la importancia del nuevo edificio.

Otra toma de Gómez que circunscribe el edificio en el entorno urbano es la que se reproduce sola a página plena en *Revista de Arquitectura*, página 279. El Omega, desde un punto de vista peatonal por Avenida Corrientes, queda enmarcado por dos edificios en sombras. La hora en que fue realizada la toma define una sombra en el cuerpo central del Omega sobre Avenida Alem que permite leer claramente los volúmenes que lo conforman. Gómez construye una imagen que contiene una separación constante entre la cornisa del edificio de la derecha en sombra lograda en negro absoluto con la dirección de la calle, lo cual redundando en una profundización de la fuga. En esta fotografía Gómez logra individualizar y resaltar el Omega en relación al entorno urbano en donde se inserta y para lograrlo de modo acabado recurre a manipulaciones en el copiado de la imagen: es destacable un trabajo de apantallado para lograr detalle en la vereda, en los autos de los primeros planos y en los planos del edificio expuestos al sol directo y un trabajo de pincelado sobre los detalles del edificio en primer plano de la izquierda que quitarían protagonismo al edificio objeto de la toma.

De acuerdo a lo visto, podemos decir que Manuel Gómez propone leer la modernización de Buenos Aires por contraste con el pasado, en relación al conjunto de las construcciones temporalmente acumuladas y en este sentido aparece una idea de contextualización que los arquitectos no tuvieron necesariamente en cuenta en el momento de definir su edificio moderno (más adelante volveremos sobre este tema).

En las fotografías de interiores, Manuel Gómez se obsesiona por retratar los objetos y sus sombras. Ilumina artificialmente el espacio arquitectónico de modo de proyectar sombras que se hacen presentes con una fuerza tal como para competir con sus referentes. Elige cosas de formas simples, reconocibles sin dificultad, típicas e impactantes; a veces mesas redondas, un lavatorio de pie, plafones de iluminación o un cactus en una maceta. Aún en una fotografía con la que ofrece su trabajo a los arquitectos, llama la atención esa desprejuiciada actitud de agregar la fuente de iluminación en las escenas fotografiadas.<sup>5</sup> Gómez utiliza tantas luces como protagonistas decide resaltar dentro del conjunto: en el caso de esta publicidad, una fuerte iluminación desde abajo proyecta sombras que se leen en tensión con la sombra proyectada de una planta (un árbol) que entra en escena desde una puerta abierta que no se ve. Esta imagen de la publicidad de sus servicios es

acompañada por la frase: «el arte de la buena obra vive en la belleza de la foto». Se trata de una operación consciente que busca el efecto de su acción, y en cierto sentido, inescrupulosa, como si con su mano señalara especialmente algo dentro de la imagen. No es común encontrar esta actitud en contra de lo considerado correcto técnicamente (en sentido académico). De acuerdo a las mínimas referencias biográficas, esta actitud podría explicarse en los antecedentes de Manuel Gómez, en su experiencia previa en la fotografía social en la que la iluminación artificial es un recurso importantísimo e ineludible al servicio de los rostros y los cuerpos en pose.

Publicidad de Manuel Gómez, fotógrafo. <i>Revista de Arquitectura</i> , mayo 1932	
--	--

Las fotografías de Gómez aparecen insertas en la presentación de los arquitectos Joselevich y Douillet en la que –con una descripción técnica y funcional exhaustiva- destacan haber priorizado los aspectos de confort y eficiencia por encima de cualquier programa estético. Delante del artículo principal, páginas de publicidad de varias empresas utilizadas en la construcción, con distintas tomas del Comega, destacan sus productos e insumos.<sup>6</sup> Todo esto conforma el conjunto de datos en el que el edificio llega al lector de la revista: desde las valorativas adjetivaciones de las publicidades respecto de la monumentalidad, la importancia y la modernidad del edificio hasta la editorial de Raúl Álvarez –en ese momento Director de la revista- que redunda sobre *La edificación como garantía del capital*. Álvarez promueve la construcción como la industria más segura frente al inestable e incierto momento económico: inversión en edificios que reditúan solidez y estabilidad, cualidades que el edificio también debía representar.<sup>7</sup>

## 2.

De Roberto Carlos Baldisserotto (1890- ) hasta ahora hemos podido recabar unos pocos datos biográficos. Sabemos que fue fotógrafo independiente que colaboró con frecuencia con Hylton Scott y *Nuestra Arquitectura*.<sup>8</sup> En el número de julio de 1933, se publican treinta y cuatro fotografías del Comega; nos detenemos sólo en algunas de ellas.<sup>9</sup>

La altura y las proporciones del Comega en el escorzo elegido para la portada de *Nuestra Arquitectura* obligan a un cambio de la diagramación: desaparece el plano de color superior que enmarcaba la superficie destinada a imagen/ilustración. La fotografía a sangría, sin márgenes, ocupa toda la superficie de la portada y se convierte en la tapa de la revista. Podrían haber optado por otra toma sin renunciar de modo excepcional –por única vez- a la diagramación permanente de la publicación.<sup>10</sup> Como se pretende una imagen «grande» para destacar las cualidades visuales del edificio en altura, se elige esta fotografía que tiene una de las fachadas del Comega en sombra, subexpuesta, con planos de oscuridad e indefinición en la base de la imagen, sumado a que la terminación del edificio queda tapada bajo un plano de color con las letras de la publicación.

Una toma exterior del Comega completo en un entorno de edificios fragmentados reproducida en la página 407 de *Nuestra Arquitectura*, es elocuente de la manera de trabajar de Roberto Baldisserotto. Tomada desde un punto de vista a media altura del Comega, (vista de pájaro) logra que éste se lea prácticamente sin fuga, restándole monumentalidad e importancia.<sup>11</sup> El conjunto, trabajado con una amplia y fenomenal gama de grises, logra buen contraste y detalles, en detrimento de la visualización destacada del edificio objetivo

de la toma. En esta toma Baldisserotto prioriza la lectura del objeto abstraído de su entorno porque el edificio se lee aislado de sus connotaciones urbanas, aunque allí están todos los datos de la calle, la vereda y la unión con sus vecinos que tienden a desaparecer debido a su reducido tamaño.

Tapa de <i>Nuestra Arquitectura</i> , julio 1933	Fotografía Roberto Carlos Baldisserotto. <i>Nuestra Arquitectura</i> , julio 1933, p. 407
--	--

La fotografía a nivel peatonal desde avenida Corrientes –comparable a la realizada por Gómez- plantea cuestiones interesantes. Desde la ubicación más alejada (respecto de la de Gómez) elegida por Baldisserotto en el medio de la imagen aparecen en primer plano dos faroles que impiden una buena lectura formal del edificio. La parte del edificio de la izquierda del primer plano que Gómez especialmente había difuminado de modo de resaltar las cualidades que le permitía el encuadre elegido, en la toma de Baldisserotto aparece con todo el detalle que le ha permitido la luz natural, llamando enormemente la atención. No podemos sostener que Baldisserotto no tomó conciencia de las consecuencias de su encuadre, en cambio pensamos que no se adelantó y no le molestó dejar los faroles de iluminación urbana en primer plano simplemente porque así aparecen. Esta actitud describe de modo sucinto el modo de trabajar de Baldisserotto: sus imágenes correctamente, aparecen sin ninguna manipulación en el copiado; no hay retoques porque eso sería engañar o agregar expresión al objeto.

De modo opuesto a cómo lo realiza Gómez, Baldisserotto busca en la expresividad del objeto a fotografiar. En el caso de los interiores del Comega el desafío es captar los reflejos de los novedosos materiales utilizados cuya característica más sobresaliente es duplicar y multiplicar las cosas y construir un espacio que se percibe difuso y de límites vagos. Por momentos esta actitud podría interpretarse como una representación fiel y «académica» –en el sentido de correcta técnicamente- sin otro objetivo que trasponer la realidad, sin embargo, esa sola decisión ya constituye una toma de partido.

Fotografía Roberto C. Baldisserotto. <i>Nuestra Arquitectura</i> , julio 1933, p. 408	Logia del Comega Club Fotografía Baldisserotto <i>Nuestra Arquitectura</i> , julio 1933, p. 432
--	--

En las fotografías interiores, en general, Baldisserotto tiende a descontextualizar el fragmento que selecciona; a veces un objeto menor o un recorte tal que sólo un ojo especialista puede interpretar el fragmento y ubicarlo en la información total de la obra. Por ejemplo: el escorzo del entrepiso del hall de ingreso; la fotografía desde ‘punto de vista ratón’ de la barra del Club ubicado en el piso quince y la fotografía del balcón que busca resaltar la descomposición en planos de las formas construidas, destacando sus cualidades abstractas, como replicando las exploraciones de las vanguardias alemanas y holandesas –que quizás conocía-.<sup>12</sup> Estas fotografías antes que documentar el edificio –que en realidad hacen de manera no convencional-, constituyen búsquedas de imágenes por parte del fotógrafo; una mirada que potencia ciertas cualidades de abstracción que encuentra en el espacio arquitectónico. Es posible encontrar otras fotografías de otras obras publicadas en los meses subsiguientes en la misma revista, repitiendo estas búsquedas.

Las fotografías de Roberto Baldisserotto aparecen en el desarrollo del artículo que seguramente escribió Walter Hylton Scott, a partir de sus propias notas recorriendo el edificio.

Casi la totalidad de las imágenes están acompañadas de epígrafes destacando los datos sobre materiales de terminación, colores y texturas; no casualmente, los datos que la fotografía sustrae de la experiencia del espacio arquitectónico y que arquitectos y fotógrafos quieren resaltar. Al respecto, la coincidencia de objetivos artísticos entre el escritor de la nota y el fotógrafo es manifiesta; incluso es posible que hayan realizado juntos la visita.

### 3.

Escalera principal. Fotografía de Roberto Baldisserotto. <i>Nuestra Arquitectura</i> , julio 1933, p. 422	Escalera principal. Fotografía de Manuel Gómez
---	--

Para ejemplificar la diferencia entre estos dos fotógrafos, nos basta con poner en relación las fotografías de la escalera principal del edificio que ambos realizaron. Roberto Baldisserotto fotografía la escalera a contraluz –en su situación «natural»- y deja fuera de la toma parte del marco del gran vidriado de la escalera para que la luz continúe aún fuera de la fotografía, a la manera de los cuadros de Mondrian. De este modo, convierte a la escalera y el pasamano en formas plásticas netamente contrastadas. La toma de Manuel Gómez, iluminada artificialmente desde la ubicación del fotógrafo contrarresta la situación de la escalera a contraluz, conforma entonces una imagen con más grises, sin negro, quitándole contraste –casi parece lavada-. Por otro lado, Gómez abarca en su encuadre mayor plano de techo para incorporar el plafón de la iluminación y su sombra proyectada sobre el cielorraso. Un mismo objeto con encuadres e iluminación diferentes definen cambios en la calidad y la plasticidad de los elementos. Queda claro –algo obvio y no tanto- que cada opción afecta enormemente la lectura de las cualidades espaciales.

Aún con sus diferencias respecto de la construcción de la imagen, ambos fotógrafos aportan una mirada artística y crítica del mismo fenómeno de la modernidad que documentan.

Manuel Gómez deja una señal de su voluntad y planificación previa a la toma; no se trata solamente de accionar un dispositivo. Además hay otras señales de la manipulación y tratamiento manual a las que somete el proceso de la copia.<sup>13</sup> Roberto Baldisserotto en cambio, decide el recorte ó la parte que va a extraer con un exquisito control de la iluminación que no deja marcas de ese fatigoso trabajo. En el caso de Baldisserotto, la búsqueda de la abstracción; en el caso de Gómez, la búsqueda del sentido e interpretación del edificio en la sociedad que lo produce. Mientras Gómez agrega una expresividad personal subjetiva, Baldisserotto se detiene en la expresividad de los materiales como si bastara con poner en evidencia las cualidades que se encuentran en el objeto a fotografiar. Además hay una convergencia productiva entre las cualidades que el edificio Comega exhibe y las que construyen estas miradas sobre él.

### 4.

El Comega presentado en sociedad según la clave de Manuel Gómez, de contraste con el pasado, nos llevaría a señalar al edificio en su diferencia con las prácticas previas y vigentes. En ese caso, deberíamos mencionar un edificio de volúmenes puros, blancos (en realidad, claros); una caja toda idéntica de un mismo material monocromo desprovista de los sistemas de ornamentación historicistas. La opción señalada por Roberto Baldisserotto,

en cambio, nos llevaría a especificar sus cualidades como objeto sin relacionarlo con lo previo, sino valorando su propia constitución de modo de no privarlo de sus propiedades específicas.

Del edificio como «proyecto» (realizado en 1931) deberíamos considerar y valorar su ubicación respecto de la tecnología, la técnica, la ciudad, en definitiva, la modernidad.

En primer término, es destacable la autonomía en las leyes formales que los proyectistas se fijan. El edificio aparece posado en el tejido existente sin ninguna concesión a las leyes materiales en donde se implanta –excepto las condiciones del reglamento de edificación, por supuesto-. El edificio de veintiún pisos altos no hace de su altura un tema de tensión vertical a trabajar: Joselevich & Douillet no destacan el ritmo ascendente ni en la fachada ni en la composición del remate. De este modo, el Comega no tiene nada que se refiera a la figuratividad de los rascacielos norteamericanos.

Los proyectistas priorizan en el Comega una buena iluminación natural para los espacios principales del edificio: las oficinas y para ello definen un esquema para lograr mayor superficie de fachada a partir del pliegue sobre Avenida Alem. Pero la definición de sus espacios no termina en la definición de sus volúmenes; las cualidades de los materiales asumen una centralidad inédita. El tema de la luz, su presencia y su percepción en el espacio, tiene que ver con las cualidades de las superficies. Materiales reflejantes como acero inoxidable, estaño, pinturas brillantes al duco, componen un mundo de reflejos, resultado del juego de luz natural y artificial rebotando en las superficies espejantes. Granito negro, puertas vidrieras de bronce, muros y parte del techo del hall principal, así como las puertas de los ascensores, revestidos de chapas de acero inoxidable pulido mate; piso de goma bermellón, luz difusa a través de vidrios lechosos. Algunos ambientes (servicios de peluquería y baños en planta baja) están revestidos de vidrio de color verde con muebles de bronce cromado y mármol negro. Ventanas de acero, puertas y marcos metálicos, paredes de oficinas enlucidas y pintadas al aceite con colores claros, artefactos de luz de globos con barrales cromados. La escalera principal con un ventanal corrido en toda su extensión (de cincuenta metros) ilumina los halls de ascensores revestidos en travertino. En el living y bar del piso quince, el cielorraso es de hojas de estaño, la barra de acero inoxidable y pinturas brillantes al duco. ... Creemos que no es necesario seguir con esta enumeración.

Estas terminaciones inciden en la definición plástica y espacial tanto como en la expresividad técnica. A cada hora del día estos revestimientos absorben y reflejan los fenómenos luminosos en direcciones cambiantes; recuerdan los materiales utilizados por Mies van der Rohe unos años antes en el Pabellón montado en Barcelona (1929) y el programa que Moholy-Nagy proponía para la dinaminación del espacio-.

La memoria del edificio –no del proyecto-, realizada por los proyectistas especialmente para *Revista de Arquitectura*, es escueta pero no ahorra detalles técnicos y funcionales; nada de costos, tiempos de ejecución y records como suelen presentarse los edificios del género. Con el empeño que se describen todas las terminaciones se detallan los procedimientos realizados para drenar el agua en las fundaciones del edificio, las indicaciones técnicas de ascensores y máquinas. Del mismo modo que los autores necesitan describir con palabras para acompañar la serie de imágenes fotográficas, también agregan detalles constructivos en grandes escalas, por ejemplo de las Vidrieras en bronce de la recova realizadas por Paul Marcus, en Berlín. También se menciona el ingeniero que intervino en la dirección de la obra.

En definitiva, una exhaustiva presentación que instruye al público general y a otros arquitectos. Joselevich & Douillet publicitan su obra pero con esto no queremos limitarnos a señalar una función propagandística sino la actividad del arquitecto como productor cultural, consciente de su rol y de su programa artístico:

«... seguros de que si se lograba establecer una relación exacta entre el instrumento y su función, la conformidad estética vendría por añadidura»<sup>14</sup>

### 5. Escenas del «post expresionismo» en Argentina

«devotamente alza el post expresionismo un cristal ante la luz y se asombra de que no se derrita, de que no se transforme necesariamente, de que le sea concedida una breve estancia en la eternidad». Franz Roh, 1927

Franz Roh (en 1927) utiliza el término «post expresionismo» para nombrar las experiencias artísticas contemporáneas que habrían renunciado tanto a las osadas simplificaciones del expresionismo como a las figuraciones de la superficie cromática y a las abstracciones de la estereometría y del color escamoteando al contemplador la integridad seductora del fenómeno objetivo.<sup>15</sup> El post expresionismo, según Franz Roh, pretende reintegrar la realidad en el nexo de la visibilidad (volver a ver y reconocer las cosas). Esta «nueva objetividad», sería algo más que simple respeto a lo objetivo en que se estaría sumido, sostiene el autor; podría decirse que sin perder la conciencia de su propia fuerza modeladora, se pretende apresar la realidad como tal, en vez de soslayarla en súbita y genial arrancada, como quería el expresionismo. El crítico aclara que este nuevo arte no utiliza *en la misma medida* todos los medios posibles, sino que, principalmente evoca el sentimiento táctil más prolijo y detallado.<sup>16</sup>

Traemos a colación este aparato crítico interpretativo de Franz Roh sobre la pintura europea porque es utilizado por Jorge Romero Brest para defender la obra fotográfica de Horacio Coppola y Grete Stern.<sup>17</sup> En 1935, el grupo en torno a la revista *Sur* auspicia y propicia una exposición con la obra de estos fotógrafos recién llegados de Alemania. Romero Brest presenta la exposición como «acaso la primera manifestación seria de «arte fotográfico» que nos es dado ver». Arma su argumentación en defensa de este «arte mecánico», para dilucidar su especificidad.<sup>18</sup> Luego, se detiene en la obra de estos artistas (aunque ellos no se crean tales) señalando la «extraordinaria unidad de concepción y de realización», la «honestidad técnica y un sentido fidelísimo de la objetividad»:

«El realismo crítico de Coppola y Stern ni busca la expresividad anecdótica de las cosas o sujetos en sus relaciones con el mundo, ni menos aún el parecido natural (el primero lo llevaría a una simbología de la que están muy lejos, el segundo a un efectismo ingenuo». A partir de las categorías de Franz Roh, el autor ubica la producción de Coppola y Stern en la búsqueda de la exactitud minuciosa del post-expresionismo. Habla de «realismo moderno» para nombrar el «empeño de lograr la más fiel realidad en sus imágenes»; en definitiva, un programa en cierto sentido «documentalista». Esto es importante; el crítico de arte propone que el documento puede ser artístico, señalando una orientación opuesta a lo que sucedía sólo cinco años antes, en el momento del *Primer Salón Internacional*, realizado en Buenos Aires en 1930. Eduardo Blidner describe la experiencia del salón como un momento del «arte fotográfico» en que dominan los procesos y técnicas manuales posteriores a la toma, un cierto pictorialismo.<sup>19</sup> Un momento en el que -destaca Blidner- la imagen nítida se consideraba «documental» y como tal, lejana al arte. Romero Brest intenta separarse de la experiencia del *Primer Salón Internacional*—que no podía descono-

cer en función de la trascendencia y magnitud que tuvo- polemizando justamente con esa manera de entender al arte de la fotografía.<sup>20</sup>

Dejando de lado disputas del campo específicamente fotográfico, encontramos en las posiciones explicitadas por Romero Brest en 1935, los fundamentos de la mirada de Roberto Baldisserotto y en cierto sentido, el programa de los arquitectos Joselevich & Douillet. Romero Brest no hace más que poner en palabras lo que constatamos dos años antes.

Volviendo un momento al edificio, es necesario destacar que en el Comega no hay subordinación de las decisiones formales y estéticas al criterio práctico; el espacio arquitectónico no se define en función de su utilización práctica. No se necesitan esos revestimientos para satisfacer las necesidades de uso de las oficinas; no es en relación a la función –ni siquiera higiénica- que se deciden los revestimientos y las terminaciones de sus superficies que se colocan con funciones plásticas y espaciales. Los paneles reflejantes son una respuesta de luz fluctuante y oscilante al espacio arquitectónico.

Joselevich & Douillet construyen una realidad espacial nueva a partir de un ‘efectismo’ ni ingenuo ni complaciente que busca una expresividad tan artificial como los procesos de realización, lo más alejado posible de cualquier huella artesanal. Una estética de lo objetivo, en la que la obra depende de las leyes y de la secuencia de su producción que debe seguirse cuidadosa y rigurosamente para arribar a los resultados prefigurados (proyecto, construcción, montaje y revestimiento).

En los treinta nadie dudaba de la existencia del «arte fotográfico». La fotografía había ingresado al terreno del arte para cambiar sustancialmente tradiciones y convenciones. Del carácter eminentemente de medio ó instrumento de reproducción, se ubicó en el centro de la producción creativa artística. Por lo tanto, la fotografía se constituye en un medio idóneo y efectivo para revelar a los productores del campo de la construcción de la gran ciudad, especialmente a los arquitectos –que en este proceso cumplen un rol fundamental- las nuevas opciones de la modernización tecnológica -por ejemplo, con la mirada de Baldisserotto-, al mismo momento que el rostro de una Buenos Aires que iba quedando atrás, modificada y transformada –con la mirada de Gómez-. Tampoco dudaban que en esta acción cultural transformadora debían nuclearse profesiones distintas y medios productivos también diversos como lo ponían de manifiesto las aspiraciones de ciertos grupos de vanguardia, por ejemplo, *Sur*.<sup>21</sup>

Estas miradas y estas imágenes ponen en escena una coincidencia de objetivos artísticos entre fotógrafos, arquitectos, críticos, intelectuales, con plena conciencia de sus roles en el mecanismo de producción y reproducción cultural. ‘Naturalidad’ y ‘artificialidad’ están en juego y en reflexión. Los fotógrafos crean sus imágenes para registrar y documentar la arquitectura con total conciencia del manejo de sus medios artísticos. Los arquitectos también desde el manejo y control de los medios a su disposición, deciden, fijan, construyen una crítica a la relación del hombre y su entorno cultural: la ciudad/ metrópolis, su relación con la tecnología. Los críticos de arte igual que los editores y en general los intelectuales y artistas reunidos en *Sur*, defienden las obras de fotografía que entran al «mercado artístico». Con teorías de las artes plásticas se evalúa y defiende a la fotografía como «arte mecánico». Una trama de experiencias de campos cercanos (fronterizos) que se solidarizan y destruyen los bordes tradicionales de sus competencias.

Desde 1933 estas miradas quedaron registradas allí, sin haber llamado la atención de historiadores de la arquitectura y la cultura moderna en Argentina. Rescatar estas repre-



sentaciones visuales, supuso para nosotros tomar conciencia de la diferencia de las miradas. «Naturalizar» o «desnaturalizar» el edificio en el contexto de las prácticas contemporáneas fueron dos opciones que a setenta años de distancia pueden parecer sutiles y menores, sin embargo, señalan unas experiencias sobre las que vale la pena volver para problematizar su diferencia con la cultura hegemónica del modernismo, para revisar esta «variante» particular y para nada «natural» de la cultura moderna argentina.

En general, el desarrollo de la Arquitectura Moderna en Argentina se clasifica en dos actos: el primero correspondiente a una simplificación de las formas, un 'partido por la austeridad' y un segundo acto centrado en las experiencias del grupo Austral a partir de 1939. El Comega por la fecha de su realización debe relacionarse con la arquitectura de las formas abstractas que comienzan a poblar el paisaje urbano de Buenos Aires a partir de los '30. Sin embargo, no es fácil entenderlo bajo las mismas lógicas. No se trata sólo de 'clasicismo', ni de simple austeridad formal. Justamente la opción por la tecnología altamente industrializada, lejos de representar una opción de austeridad debemos pensarla como un manifiesto por la tecnología industrializada centrandolo en ella y en la prefiguración y definición de las formas hasta sus últimas consecuencias constructivas y de montaje, el plus artístico.<sup>22</sup>

Esta experiencia del Comega no logró hacerse hegemónica –no por eso es menos valiosa en el momento de considerar la cultura moderna y sus tópicos-. Quizás la ubicación que hacemos en este trabajo de ella en relación a una trama abarcativa de otros campos artísticos, comience a compensar en parte, la poca importancia que ha recibido hasta ahora en la historia de la arquitectura, ya que la importancia dada en su momento histórico no puede dejar de destacarse.<sup>23</sup>

## Notas

<sup>1</sup> Este trabajo parte de una elaboración previa: Noemí Adagio y Guillermo Amame: *Retratos de Arquitectura Moderna de 1933. Dos miradas: Manuel Gómez y Roberto Carlos Baldisserotto* presentado al 9º Congreso de Historia de la Fotografía en Argentina (1839-1939), Rosario, 11 y 12 de agosto de 2006.

<sup>2</sup> Edificio de oficinas de veintidós pisos de altura, propiedad de la Compañía Mercantil y Ganadera Comega, proyectado por los arquitectos Alfredo Joselevich y Enrique Douillet.

<sup>3</sup> Manuel Gómez Piñeiro nació en Vigo, Galicia, el 1 de diciembre de 1900. Llegó a la Argentina en 1907 donde se estableció definitivamente hasta su muerte (10 de junio de 1985). Comenzó a dedicarse a la fotografía desde muy joven trabajando en tradicionales casas como «Griensu» ubicada en Bartolomé Mitre y Callao o «Glukman» en la calle Florida. A mediados de la década del '20 empezó a trabajar en forma independiente, dedicándose exclusivamente de la fotografía de arquitectura. Durante casi cincuenta años tuvo a su cargo el registro de las obras y proyectos de los más importantes arquitectos y estudios de la época. Fabio Grementieri, Buenos Aires 1925-1945, Buenos Aires, Editarq, 1996.

<sup>4</sup> Otras trece imágenes del mismo edificio forman parte de publicidades de las empresas involucradas en su construcción. *Revista de Arquitectura*, julio de 1933.

<sup>5</sup> Manuel Gómez, *Revista de Arquitectura*, mayo de 1932.

<sup>6</sup> Las fotografías de las publicidades desde otra lógica en general incluyen elementos del entorno que los editores de la revista recortan en el momento de reproducir la misma toma en el artículo. Por ejemplo, una fotografía que en la publicidad de Heinlein & Cía aparece con los edificios antiguos vecinos, un árbol, un tranvía y un hombre en la calle, es recortada en la reproducción de la misma para aislar al nuevo edificio de sus connotaciones cotidianas y sus referencias urbanas.

<sup>7</sup> «el medio más racional y por lo tanto más simple, de estabilizar el capital y ponerlo a cubierto de las graves contingencias del intercambio especulativo». Raúl Alvarez: «La edificación como garantía del capital», editorial, *Revista de Arquitectura*, julio de 1933.

<sup>8</sup> Roberto Carlos Baldisserotto nació en Venecia el 5 de agosto de 1890. Se casó en Argentina en 1921 con María Loustaunau (argentina). Tenía su estudio y su casa en Ayacucho 344 en donde vivió hasta mudarse a Rumipal (provincia de Córdoba). Datos aportados por Marta Vago de Baldisserotto, mujer de Roberto José Carlos, uno de sus hijos.

- <sup>9</sup> En ambas revistas aparecen otras fotografías de no hemos considerado porque no presentan un interés particular. En el margen izquierdo inferior de las copias se lee «frey», posiblemente de un fotógrafo de los arquitectos o de la empresa propietaria del edificio que ha acercado el material a ambas editoriales.
- <sup>10</sup> Esto llevó además a otros cambios en el diseño y diagramación de la tapa: el número que registra la publicación mensual conserva su lugar pero aparece en negativo (blanco) levemente más grande y el título que aparece en blanco sobre una banda de color sobreimpresa a la imagen fotográfica.
- <sup>11</sup> El forzamiento en el punto de vista también se encuentra en la fotografía del hall principal frente a los ascensores que acompaña el inicio del artículo; una toma sacada desde abajo que monumentaliza el espacio arquitectónico.
- <sup>12</sup> Reproducidas en *Nuestra Arquitectura*, julio de 1933, p. 415, 420. La fotografía del balcón en p. 431.
- <sup>13</sup> Vale la pena aclarar que la manera de Gómez, aunque apela a ciertas manipulaciones no busca una obra pictórica.
- <sup>14</sup> Joselevich y Douillet, presentación del Comega en *Revista de Arquitectura*, julio de 1933.
- <sup>15</sup> Franz Roh (1890-1965): *Realismo Mágico. Problemas de la pintura europea más reciente*. Ediciones Revista de Occidente, Madrid, 1927 (traducción del alemán por Fernando Vela, con 92 ilustraciones). Un extracto fue publicado en *Revista de Occidente* n° 49, 1927 (posiblemente a cargo de Antonio Espina que unos meses antes había realizado una presentación del libro en la misma publicación).
- <sup>16</sup> «El impresionismo y el expresionismo aspiraban a un arte excitante, sorprendente, sugerente que, con sus amplias cuadrículas, quería estimular en los hombres la labor de la fantasía, las resonancias y creaciones personales. Pero la pintura última quiere ofrecernos la imagen de lo absolutamente acabado y completo, de lo conformado minuciosamente, oponiéndola a la vida eternamente fragmentaria, hecha de harapos, como arquetipo de integral estructuración, incluso en lo más pequeño». Franz Roh, op. cit..
- <sup>17</sup> Romero Brest, Jorge, «Fotografías de Horacio Coppola y Grete Stern» en *Sur* n° 13, octubre de 1935, pp. 91-102. Horacio Coppola (1906) comenzó a los veinte años sus primeras series fotográficas sobre la ciudad, registrando los recorridos por los barrios que hacía con miembros de las vanguardias literarias y artísticas. Luego de un viaje por Europa, algunas de estas fotografías se publicaron en los n° 4 y 5 de la revista *Sur*. Entre 1935 y 1936, luego de su regreso del segundo viaje a Europa, por encargo del Gobierno de Buenos Aires, realiza el álbum conmemorativo del Cuarto Centenario de la Fundación de la ciudad: *Buenos Aires 1936*. Para más referencias ver: Adrián Gorelik: imágenes para una fundación mitológica en *Miradas sobre Buenos Aires. Historia cultural y crítica urbana*, XXI, Buenos Aires, 2004 y del mismo autor: Horacio Coppola: testimonios, en *Punto de vista* n° 53, Buenos Aires, 1995. Grete Stern, alemana, participó activamente del Bauhaus, y vino a Argentina con Coppola en 1935, radicándose definitivamente aquí.
- <sup>18</sup> «Ninguna otra técnica da una trasposición en blanco y negro de las cosas reales, reducidas a las dos dimensiones de la copia. No es una creación ciega sino un acto que decide cualidades luminosas, de profundidad, escorzo, estructura de formas en el espacio, relación plástica y morfológica. Hay un largo y calculado proceso de formación de la imagen. Hay intuición, comprensión y conocimiento del objeto de modo previo. Y finalmente hay expresión (lo que permite la comprensión también es medio de expresión).» Jorge Romero Brest, op. cit..
- <sup>19</sup> Eduardo Blidner, «Primer Salón Internacional de Arte fotográfico de Buenos Aires 1930» en *Memorias del II Congreso Historia de la Fotografía*, Buenos Aires, Sociedad Iberoamericana de Historia de la Fotografía, 1993, pp. 69-73
- <sup>20</sup> «modificar este proceso con un tratamiento manual posterior, significa «privar a la técnica fotográfica de sus propiedades específicas». Romero Brest, op. cit..
- <sup>21</sup> «Superar algo es más que la labor negativa de suprimir gestos vacuos en las cosas; es comenzar otra labor positiva y, frente al arte moderno, intentar la valoración que las cosas implican más allá de la equívoca afirmación vanguardista de la conciencia contemporánea nuestra; es afirmar la contemporaneidad y consecuencia del arte moderno preocupándose especialmente con ella, viviéndola reflexivamente». Horacio Coppola, *Superación de la polémica en Clave de Sol*, Buenos Aires, 1930.
- <sup>22</sup> Liernur ha destacado el vocabulario despojado que «acerca el edificio a la «arquitectura sin cualidad» de Ludwig Hilberseimer y el interés de los proyectistas por los postulados de las vanguardias europeas en la adopción de técnicas de montaje en seco. Jorge Francisco Liernur, voz *Rascacielos en Diccionario de Arquitectura en la Argentina*, Clarín, Buenos Aires, 2004.
- <sup>23</sup> Aún es posible que el edificio haya sido trabajado en otras publicaciones. No hemos verificado esto porque en esta oportunidad nuestro objetivo fue trabajar a partir de las dos miradas que proponían estos fotógrafos.