



RIDAA
Repositorio Institucional
Digital de Acceso Abierto de la
Universidad Nacional de Quilmes



Universidad
Nacional
de Quilmes

Brandoni, Ana

Arquitectura y revistas culturales : surgimiento y primeros pasos de Summa durante los años 60



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Argentina.
Atribución - No Comercial - Sin Obra Derivada 2.5
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/ar/>

Documento descargado de RIDAA-UNQ Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto de la Universidad Nacional de Quilmes de la Universidad Nacional de Quilmes

Cita recomendada:

Brandoni, A. (2023). *Arquitectura y revistas culturales: surgimiento y primeros pasos de Summa durante los años 60*. *Revista Intercambios*, 8(1), 64-81. Disponible en RIDAA-UNQ Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto de la Universidad Nacional de Quilmes <http://ridaa.unq.edu.ar/handle/20.500.11807/5232>

Puede encontrar éste y otros documentos en: <https://ridaa.unq.edu.ar>

Arquitectura y revistas culturales: surgimiento y primeros pasos de *Summa* durante los años 60



Ana Brandoni

Arquitecta por la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad Nacional de La Plata (FAU-UNLP). Doctoranda en Arquitectura y Urbanismo (FAU-UNLP) y maestranda en Historia Intelectual en la Universidad Nacional de Quilmes (UNQ). Desde 2021 es Becaria Doctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) bajo la dirección de Fernando Aliata y codirigida por Virginia Bonicatto. Sus temas de interés son: la historia de la arquitectura durante la segunda mitad del siglo XX, la construcción en altura y las revistas de arquitectura.

Introducción

Un punto de partida para este ensayo es el reconocimiento de que la historiografía de la arquitectura ha prestado mayor atención a los edificios proyectados y/o construidos a expensas de los discursos escritos y visuales. Este trabajo se sustenta en la premisa de que la historia de este campo disciplinar no se reduce solo a la historia de las construcciones, sino también a los debates y prácticas que se dan en relación con otros campos. Una de las posibilidades para acceder a estos discursos lo brinda el estudio de revistas dedicadas a esta temática, que resultan centrales para introducir profundizaciones, problematizaciones y relecturas sobre los edificios y la ciudad, entendiendo que tanto ideas como productos se interrelacionan y son partes esenciales de un mismo campo disciplinar.

En línea con lo planteado, estas revistas se caracterizan por una doble función: no solo actúan como una fuente testimonial de los procesos de consolidación de la Arquitectura, sino que también son agentes que participan activamente en la configuración disciplinar. Esta misma “bi-dimensionalidad” del propio medio, el cual representa la realidad en sí, es la que lo consolida como un producto cultural, escenario de debates y objeto constituyente del campo disciplinar.¹

Ahora bien, el estudio enfocado en las revistas de Arquitectura resulta particularmente apropiado para los años 60, ya que factores disciplinares propios de ese momento, como el aumento de la matrícula en las carreras, el fenómeno de los concursos nacionales y regionales de anteproyecto y el surgimiento de una nueva figura de arquitecto en relación con los *mass media*, generaron una ampliación y especialización del público interesado que

¹ C. Durán, “Arquitectura como arte público. Estado, arquitectos y cultura en la Revista de Arquitectura (Argentina, 1925–1943)”, tesis de Maestría en Historia y cultura de la Arquitectura y la ciudad, Buenos Aires, Universidad Torcuato Di Tella, 2017, p. 20.

dio lugar al surgimiento de nuevos espacios de debate y la renovación de medios tradicionales. Son representativos de este momento los suplementos semanales de arquitectura que comenzaron a publicar periódicos de gran trayectoria como *La Prensa* y *La Nación*, así como la actualización de un medio de larga data como *Nuestra Arquitectura*, con nuevas secciones y redactores. Una de las revistas de mayor tirada y circulación de este período fue *Summa*, revista de Arquitectura, tecnología y diseño fundada en 1963, sobre la que se enfoca este ensayo.

Summa se desarrolló en un momento de plena aceptación de la Arquitectura moderna, tanto por parte de los profesionales como por parte del Estado. La hipótesis que guía este trabajo es que esa revista tuvo un rol destacado en la renovación disciplinar de los años de 1960, pues fue portadora de una mirada intelectual crítica y revisionista del llamado "Movimiento Moderno".²

El ensayo se enfoca en los cinco primeros años de la Revista (1963 y 1968), cuando se publican los artículos teóricos que establecieron su tono crítico. El trabajo está conformado por cuatro apartados. En el primero se aborda la situación disciplinar de fines de los años 50 y principios de los 60. A continuación, se dedica un apartado al surgimiento de *Summa*, reconociendo su grupo editorial, sus antecedentes, sus principales búsquedas y su materialidad. La tercera parte integra los puntos precedentes con la intención de estudiar los discursos elaborados por la Revista ante la situación de la Arquitectura y el Urbanismo de ese momento. Este apartado presenta a *Summa* como escenario de debate y se aborda un estudio concreto de los artículos críticos del período. Por último, se presenta una reflexión sobre la relación entre

los artículos teóricos y la producción arquitectónica y urbana que publica la Revista, producción que constituye la efectiva construcción de la ciudad. De esta manera, el ensayo se propone, dentro de sus posibilidades, aplicar una mirada metodológica que busca subsanar la exclusión de los discursos y la dicotomía entre éstos y los objetos en la construcción de la historia de la arquitectura de nuestro país.

Un campo disciplinar en renovación

Antes de introducir la situación disciplinar de fines de los años 50 y principios de los 60, resulta relevante establecer que la idea de "contexto" no refiere a un mero telón de fondo de los hechos, sino que, como propone Fernanda Beigel, es necesario problematizar la relación concéntrica entre el texto y el contexto. Según ella, no se trata de discursos rodeados por condiciones sociales, hallables fuera de los textos.

En realidad, estamos ante un proceso de desarrollo cultural que muestra, en sus productos más significativos, las principales coordenadas que se juegan en el campo, en un período y lugar determinados. [...] La constelación de elementos que terminan por incidir en la 'hechura' de un ensayo literario o sociológico se encuentra presente en textos significativos, preñados de contexto.³

La historiografía arquitectónica contemporánea sitúa, hacia fines de los años 50, el momento en el que culminó el proceso de difusión, recepción y apropiación de la Arquitectura moderna. A la vez, que se liquidaron los preceptos de la tradición disciplinar decimonónica. Argentina no fue la excepción, y los años 60 constituyeron un momento de plena aceptación de la Arquitectura moderna, demostrada a partir de su adopción por parte del Estado. Los gobiernos desarrollistas y luego los auto-

² Por "Movimiento Moderno" nos referimos a una construcción historiográfica que fue consolidándose aproximadamente entre 1927 y 1941. Alude a expresiones arquitectónicas de Europa y Estados Unidos fuertemente identificadas con los Congresos Internacionales de Arquitectura Moderna (CIAM).

³ F. Beigel, "Las revistas culturales como documentos de la historia latinoamericana", en *Utopía y Praxis Latinoamericana*, vol. 8, nro. 20, 2003, pp. 109-110.

ritarios adoptaron un modernismo agotado en sus principios, adentrado ya en una fase crítica a partir de revisiones desde diferentes rincones de Occidente.

Es así que, durante los años de 1960, el Estado funcionó como promotor de grandes obras y planes, incorporó figuras importantes del modernismo en instituciones y en lugares clave de la administración, instaló en la Universidad el sueño integralista de la Bauhaus y el consecuente repudio a las formas academicistas de la tradición, trazó el relato canónico de la historia de la Arquitectura moderna argentina a partir del primer libro sobre esta temática publicado por Francisco Bullrich en 1963. El Movimiento Moderno, nunca antes entendido correctamente por las autoridades, ocupaba por primera vez un lugar central en la cultura y la política del país.⁴ Como indica el historiador William Curtis,

[...] la victoria de las formas modernas trajo consigo, sin duda, la responsabilidad de representar el poder establecido; y una vez que el devaluado Estilo Internacional se convirtió en una ortodoxia agotada, se hicieron absolutamente necesarios un nuevo rechazo y una nueva reevaluación.⁵

En este sentido, surgieron en el país nuevas miradas que se oponían al *establishment*, a la situación heredada, en la línea de los debates a escala internacional. En el campo de la Arquitectura argentina, los años 60 pueden entenderse como un momento de tensión entre el cambio y la resistencia en el que las críticas aún estaban mixturadas con proyectos y discursos que daban cuenta de la vigencia de ciertas ideas del Movimiento Moderno.

La ruptura con la tradición y la mayor autonomía disciplinar derivó en búsquedas de nuevas referencias por fuera

de la Arquitectura, hacia el campo de las nuevas tecnologías, la Filosofía, el Arte Pop y la Semiótica, entre otros conocimientos disciplinares. Es así que, forma, función y tectónica fueron repensados en función de aportes externos a lo estrictamente disciplinar. En cuanto a los postulados urbanos, también se detectó la presencia solapada de ideas propias de la Carta de Atenas.⁶ Es decir: el urbanismo moderno basado en la zonificación de la ciudad en distintas actividades, y las propuestas de arquitectos contemporáneos que complejizaban ese funcionalismo, como el Team X, los metabolistas japoneses y las ciudades utópicas de Archigram y Yona Friedman.

En relación con la práctica profesional, los modos de gestión y las condiciones de los encargos también se vieron afectados. Es característico de esos años el progresivo reemplazo de la figura del arquitecto individual por los grandes estudios de Arquitectura, así como las nuevas lógicas empresariales relacionadas con la combinación de unidad de proyecto con empresa constructora.

Respecto a los encargos, el fenómeno de los concursos resultó central en esos años, ya que fue la principal forma de los arquitectos para acceder a encargos de importancia y materializar sus ideas. En su mayor parte promovidos desde el Estado, los concursos, de la mano de la universidad de masas, permitieron una renovación generacional importante.⁷

Es así que el clima intelectual se caracterizó por cierta ambigüedad en relación con las ideas modernas —tanto en el plano arquitectónico como en el urbano—, lo que resultó en tema de debate central en los primeros números de *Summa*, medio que construyó un espacio donde

⁴ J. F. Liernur, *Arquitectura en la Argentina del siglo XX. La construcción de la modernidad*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 2001, p. 298.

⁵ W. Curtis, "Arquitectura moderna desde 1900", *Phaidon*, 1996, p. 398.

⁶ Manifiesto urbanístico creado en el IV Congreso Internacional de Arquitectura Moderna (CIAM) celebrado a bordo del Patris II en el año 1933 durante la ruta Marsella-Atenas-Marsella.

⁷ J. F. Liernur, *Arquitectura en la Argentina del siglo XX. La construcción de la modernidad*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 2001.

se entrelazaron los postulados de la modernidad, la incertidumbre del tiempo presente y las diferentes visiones de futuro.

La Revista fue parte de una paradoja que combinó la materialización de la ciudad con ideas modernas y una introducción de propuestas nuevas que venían a reformular aquel canon. En línea con lo planteado por la filósofa Beatriz Sarlo,

[...] la mayor parte de las revistas del período 1940-1970 –como sus antecesoras de los años 20– tiene un programa para cambiar el canon: el pasado es el fantasma paterno que se agita en las batallas presentes.⁸

Como indica Nuviala Antelo en referencia al desarrollo de la disciplina durante aquellos años, las tensiones y controversias son espacios desde donde muchas veces se construyen las ideas. Esos espacios fluctúan entre cambios y resistencias, y dejan al desnudo los procesos de transición que sufren los discursos propios de cualquier campo disciplinar. Pero se trata de una transición no entendida como el simple pasaje de un estado a otro, sino una transición conflictiva en constante disputa.⁹

Surgimiento de *Summa*

Summa se originó en 1963 como revista argentina especializada en arquitectura, tecnología y diseño. Emergió en alternativa a dos publicaciones de larga data: *Nuestra Arquitectura* (revista que salió entre 1929 y 1985) y *Revista de Arquitectura* (órgano oficial de la Sociedad Central de Arquitectos que salió entre 1915 y 1962). *Summa* se

publicó con una frecuencia constante aunque irregular durante treinta años (hasta 1993), contó con dos directores y una colección de 300 números. Se trata, entonces, de una revista longeva, con un proyecto sólido y estabilidad en su equipo editorial.

Los creadores fueron Carlos Méndez Mosquera y Lala Méndez Mosquera, una pareja de arquitectos argentinos. Además de dedicarse a la Arquitectura, desarrollaron tareas pioneras en el campo del diseño industrial, gráfico y de la comunicación, sumadas a las actividades publicitarias y editoriales. Solo por nombrar algunas: en 1950 Carlos fundó *Axis*, primera agencia de comunicación integral, junto a Tomás Maldonado y Alfredo Hlito; en 1954, participó en la creación de la editorial *Nueva Visión*; ese mismo año integró el grupo *Harpa* (dedicado principalmente al diseño de muebles modernos); y poco tiempo después fundó la *Editorial Infinito* y *Cícero Publicidad*. Lala, por su parte, trabajó en la *Editorial Abril* en la edición de revistas de historietas, fue co-creadora de *Cícero Publicidad* y creó los *Seminarios de Arquitectura Latinoamericana* (SAL). En 1963 ambos fundaron la revista *Summa*: Carlos fue el director general de los primeros cuatro números y continuó como editor, Lala asumió la dirección para el resto de la colección.

Como parte del proceso de modernización que en esos años vivía en el país, la Revista reconoció e hizo evidente las nuevas tendencias intelectuales, y se posicionó como referente en el campo de la crítica y la teoría. A su vez, se extendió al Diseño Gráfico y el Diseño Industrial –áreas que estaban dando sus primeros pasos– a la Ingeniería y las Artes Plásticas, que encontraron en las páginas de *Summa* un espacio fecundo para la expresión de ideas. No solo abordaba las obras, sino también los debates sobre problemas tecnológicos y nuevos materiales, lo mismo que la difusión de actividades profesionales y académicas dentro y fuera del país, con referencias a congresos, seminarios, cursos, exposiciones y concursos

⁸ B. Sarlo, "Intelectuales y revistas: razones de una práctica", en *Les discours culturels dans les revues latino-américaines* (1940-1970), Paris, Centre de la Sorbonne Nouvelle, 1990, p. 13.

⁹ N. Antelo, "La ciudad cambia: una mirada desde la *Revista Summa* a Buenos Aires en los años sesenta", en actas del VII Seminario Internacional de Investigación en Urbanismo, Barcelona-Montevideo, 2015.

que marcaron el tiempo de una mirada apasionada y optimista sobre el campo disciplinar.¹⁰

Como sugiere Malecki, *Summa* debería ser considerada como parte de la genealogía comenzada por la revista *Nueva Visión*, fundada en 1951 por Tomás Maldonado, Alfredo Hlito y el mismo Carlos Méndez Mosquera. *Nueva Visión* fue un medio que, si bien planteó una empresa de renovación integral de las artes con eje en la plástica, resultó de gran importancia para el desarrollo de las nuevas corrientes de Arquitectura de la década de 1950.¹¹ Con *Nueva Visión*, *Summa* “comparte no solo a sus principales protagonistas, sino también a una misma voluntad de renovación y actualización de los debates arquitectónicos en conexión con lo más avanzado de la cultura arquitectónica internacional”, y aunque presentan claras discontinuidades, estas revistas deben ser tematizadas como dos momentos particulares de un mismo ciclo que encontró su fin hacia mediados de los 70, con el comienzo de las primeras expresiones de la llamada “arquitectura posmoderna”.¹²

Entre 1963 y 1965 se publicaron los cuatro primeros números de *Summa*, desarrollados en las oficinas de *Cícero*. Carlos sostuvo el motor creativo, dirigió el proyecto ocupándose de lo económico, además de aportar diversos ingresos –varios clientes de su agencia de publicidad apoyaron el proyecto con sus avisos–. Lala estaba a cargo de la edición: formaba parte del planteo editorial, la

visión, la dirección de arte, el diseño de la revista y la ponderación de los contenidos. A partir de 1965, Lala tomó la dirección de la revista con la idea de transformarla en una publicación periódica, para lo que mudó las oficinas de *Summa* a un edificio de la Organización de la Arquitectura Moderna (OAM)¹³ en pleno centro de la Ciudad de Buenos Aires, gracias a la gestión de Francisco Bullrich con Victoria Ocampo, su dueña.¹⁴

Los principales actores que en esos años formaron parte de la Revista con artículos abocados al diseño y las actividades del Centro de Investigaciones de Diseño Industrial (CIDI) fueron Carlos Méndez Mosquera, Tomás Maldonado, Frank Memelsdorff y Misha Black. En la publicación de obras, reseñas bibliográficas y artículos teóricos participaron los arquitectos Francisco Bullrich, Juan Manuel Borthagaray, Jorge Grisetti, Odilia Suárez, Jorge Goldemberg, Tony Díaz, Enrico Tedeschi, Ernesto Katzenstein y Justo Solsona. También fue un gran aporte la inclusión de artículos extranjeros traducidos de Reyner Banham, Christopher Alexander y Lewis Mumford.

Los arquitectos argentinos nombrados que participaron de *Summa* tienen en común el haberse graduado durante la década de 1950, en su mayoría en la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires (FADU-UBA). El ensayo “Arquitectura y Urbanismo”, de 1961, de Carlos Méndez Mosquera (una de las primeras producciones sobre la Historia de la Arquitectura moder-

¹⁰ M. M. Acosta, “Utopía tecnológica, utopía social: ideas en las revistas de arquitectura a principios de los años 60”, XI Jornadas Interescuelas, San Miguel de Tucumán, Departamento de Historia, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Tucumán, 2007, s/p.

¹¹ G. Silvestri, Voz “Nueva Visión”, en Liernur, J. y Aliata, F., *Diccionario de Arquitectura en la Argentina*, Tomo i-n, Buenos Aires, Clarín Arquitectura, 2004.

¹² S. Malecki, “Federico Deambrosis. Nuevas visiones, Buenos Aires, Ediciones Infinito, 2011, 304 páginas”, en *Prismas. Revista de Historia Intelectual*, vol. 16, nro. 1., 2012, p. 306.

¹³ La OAM se constituyó como cenáculo de estudiantes de la FAU-UBA entre 1948 y 1957. Estaba integrada por Horacio Baliero, Juan Manuel Borthagaray, Francisco Bullrich, Alberto Casares Ocampo, Alicia Cazzaniga, Gerardo Clusellas, Carmen Córdova, Jorge Goldenberg, Jorge Grisetti y Eduardo Polledo. Fue una agrupación con pronunciado interés en la arquitectura moderna de referencias heterogéneas (Le Corbusier, Frank Lloyd Wright y Richard Neutra). Muchos de los arquitectos nombrados participarán durante los 70 de *Summa*.

¹⁴ C. Mercé, “Lala Méndez Mosquera 1930”, 13 de marzo de 2019, disponible en: <https://undiaunaarquitectura4.wordpress.com/2019/03/13/lala-mendez-mosquera-1930/>

na en Argentina) ilumina a aquel grupo de jóvenes profesionales. Méndez utiliza la categoría de “generación” para proponer la existencia de una “primera generación” que incluye a quienes “llevaron a la práctica las nuevas ideas y prepararon el campo para la realización de la Arquitectura moderna en el país”.¹⁵

Para Méndez Mosquera, él y su grupo conforman la “segunda generación” o la “generación joven” que debe su existencia a los llamados “pioneros”. Como indica Federico Ricci, se trata de un grupo que se propone continuar y afianzar el programa de la transformación disciplinar iniciada por el Grupo Austral –la “primera generación”–, presentado a través de una estrategia para consolidar su lugar central tras la renovación de la enseñanza producida años antes.¹⁶

Volviendo a *Summa*, al comienzo del primer número se lee:

Esto es pues, más que un Editorial. Es una invitación a la colaboración. Colaboración mediante la sana crítica, colaboración mediante el envío de artículos y trabajos. *Summa* está abierta a todos los aportes progresistas y actuales que signifiquen una justa utilización de los medios contemporáneos. *Summa* está en contra de todo lo regresivo, lo pasatista. *Summa* cree que existe un vasto sector que trabaja por la concreción de un mundo futuro mejor. *Summa* quiere ayudar a su construcción.¹⁷

La introducción da cuenta de la necesidad de que haya un medio integral de comunicación relacionada al Diseño que *Summa* viene a suplir, no solo en un ámbito nacional sino también regional. La propuesta se lleva a

cabo desde los primeros años, cuando la revista dedica números a la producción arquitectónica de países latinoamericanos como Uruguay (*Summa* nro. 3), México y Brasil (*Summa* nro. 4) y Chile (*Summa* nro. 11).

En este tipo de revistas, la materialidad resulta un punto clave a tener en cuenta ya que el diseño no es sólo una temática sobre la que se escribe y debate, sino que la misma Revista es un novedoso producto de diseño gráfico. Con el fin de realizar un breve análisis de la expresión gráfica, tomamos los primeros cuatro números que presentan el mismo formato.

La portada se caracteriza por su contundencia y solidez (fig. 1). Los números tienen el fondo blanco y el nombre de la Revista en diferentes colores, en letra imprenta minúscula girado en vertical para ser leído de abajo hacia arriba. El cuerpo temático se desarrolla entre dos series de páginas destinadas a publicidades, una al inicio y otra al final. Varias de estas publicidades, como se comentó, pertenecen a la agencia *Cícero*, con lo cual hay una continuidad entre las lógicas de diseño y la edición propiamente dicha: tipografías *sans serif*, colores planos y elementos geométricos.



Fig. 1. Portada de los primeros cuatro números de la revista *Summa*. Archivo Biblioteca FAU-UNLP.

Todas las páginas están impresas en blanco y negro, lo que varía es el tipo de hoja en función de las diferentes secciones. Las hojas blancas y satinadas se destinan a los artículos de crítica, de producción arquitectónica y de diseño. También hay hojas color azul opacas y de mayor gramaje que se destinan a una especie de anexo con la documentación gráfica de obras mencionadas en los ar-

¹⁵ C. Méndez Mosquera, “Arquitectura y Urbanismo”, en *Argentina 1930-1960*, Buenos Aires, Editorial Sur, 1961, p. 320.

¹⁶ F. Ricci, “Carlos Méndez Mosquera y un esquema de generaciones”, en Rigotti, A. M. y Leidenberger, G. *Sobre la biografía y el gran arquitecto*, Buenos Aires, Editorial Nobuko, 2019, p. 177.

¹⁷ C. Méndez Mosquera, “Introducción”, *Summa*, nro.1, 1963, p. 11.



Fig. 2. Páginas de la revista *Summa* nro. 9. De izquierda a derecha: orden de suscripción, publicidades de mobiliario, publicidad de la agencia *Cícero*.

títulos. Una tercera calidad de hoja que aparece hacia el final es color gris y de menor gramaje, en la que se distingue la sección de resúmenes con una síntesis de cada artículo. Con un claro interés en proyectar la Revista al ámbito internacional, esos resúmenes se reproducen en español, inglés y francés. Como indica Laura Corti,

[...] todo el material visual aparece dialogando entre sí sobre la base de las mismas matrices conceptuales y formales. La grilla, el módulo, la serie, la síntesis y la economía formal, así como la necesidad de vincular los procesos de diseño con los productos y productores industriales.¹⁸ (Fig. 2).

Este diseño cuidado del soporte material encuentra su matriz en el campo más extendido de la cultura visual de su época, en una genealogía que haya sus raíces locales en la vanguardia concreta y en la revista *Nueva Visión*, así como en referencias internacionales que reúnen propuestas como las de la Escuela de Ulm, la Bauhaus y las vanguardias artísticas de principios del siglo XX. La mate-

rialidad de *Summa* es la clara prueba de que no solo difunde lo que acontece en el campo del Diseño, sino que participa en su configuración.

Si bien la creación de *Summa* fue bien recibida por otros agentes del campo —por ejemplo, por la Sociedad Central de Arquitectos y la revista *Nuestra Arquitectura*—, resulta interesante que el apoyo se contrapuso a cierta desaprobación respecto a su diseño y materialidad.

El *Boletín de la Sociedad Central de Arquitectos* introduce un comentario en el que se lee: “Es remarcable la presentación gráfica y tipográfica aunque merece observarse un discutible ‘preciosismo’ en la diagramación de algunos textos, donde lo formal se impone al lector dificultando su lectura”.¹⁹

En la introducción a *Summa* nro. 3, Carlos Méndez Mosquera indica que los dos números publicados tuvieron una respuesta favorable y dejaron como saldo algunas críticas de interés, a lo que adhiere:

¹⁸ L. Corti, “Discurso del Diseño: la revista *Summa* y el desarrollo del campo disciplinar del Diseño Gráfico en la Argentina (1963-1993)”, en *Seminarios de crítica* nro. 178, Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas Mario J. Buschiazzi, 2012.

¹⁹ Comentario sobre *Summa* en la sección “Noticias de revistas” del *Boletín de la Sociedad Central de Arquitectos*, abril-mayo de 1963, nros. 51 y 52, s/p.

Se nos dijo que la revista era un 'alarde gráfico', fuera de escala con la realidad argentina y latinoamericana. No estamos de acuerdo con esa crítica: adoptar la mejor técnica de comunicación gráfica no es alarde, y la realidad argentina y latinoamericana merecen aún más que nuestra revista".²⁰

El debate entre la superficialidad o la necesidad del diseño gráfico es propio de este campo en renovación, y resulta un asunto interesante para revisar de manera diacrónica en las revistas que atravesaron esos años.

Summa: escenario de debate

Si bien gran parte de la bibliografía sobre revistas culturales se refiere a publicaciones de otras áreas —historia, sociología, crítica literaria—, se pueden trazar ciertos paralelismos con el tipo de publicaciones objeto de este estudio. En términos generales, todas estas revistas operan como plataformas de posicionamiento de los actores en la esfera pública. Como indica Mabel Moraña, la Revista es un vehículo del gusto de determinados sectores sociales o intelectuales, que buscan proponer, difundir y legitimar apuestas estético-ideológicas.²¹

Sin embargo, las publicaciones destinadas a Artes Visuales, Diseño y Arquitectura tienen sus particularidades y deben ser estudiadas en función de ellas. Si bien estamos frente a un campo en construcción, se pueden detectar ciertas especificidades de esas publicaciones que las diferencian del resto de publicaciones culturales. Como ya se propuso, el soporte material adquiere una relevancia mayor: hay un cuidado en la elaboración de la publicación que requiere una mayor atención por su mismo valor como producto de diseño. A diferencia de, por ejemplo, una revista literaria, el objeto que se estudia y sobre el que se establecen posturas y debates es externo a la

misma materialidad: en el caso de la Arquitectura, los edificios y la ciudad se hallan por fuera de la publicación.

Ello deriva en la inevitable introducción de un discurso visual que representa los objetos físicos externos, y que requiere familiarizarse con un código diferente al puramente verbal. Las fotografías o ilustraciones, en apariencia fieles representaciones de la realidad, deben entenderse, en términos de Roland Barthes, como un objeto trabajado, escogido, compuesto, elaborado y tratado de acuerdo con unas normas profesionales, estéticas e ideológicas que constituyen otros tantos factores de connotación.²²

Es así que el acercamiento hacia un tipo de publicación como *Summa* no debería llevarse a cabo como una inocente representación de la realidad, sino como una realidad mediada por, si se quiere, una triple relación entre una materialidad minuciosamente diseñada, un discurso visual connotado, y un discurso escrito denso y crítico, todas construcciones de agentes que remiten a determinada cultura de la que son parte. Además, el hecho de que se trate de una revista programática con nombre y apellido —que se refleja en el juego de la doble "m" en su nombre—, no remite necesariamente a la existencia de un discurso único, sino a una pluralidad de voces complejizada por la presencia de campos distintos (Arquitectura, Urbanismo, Diseño, Tecnología, Arte). Las variaciones sincrónicas y diacrónicas requieren una desconfianza y problematización de la idea del discurso único.

Retomando la hipótesis acerca de la cual *Summa* generó una renovación disciplinar en los años 60, poniendo en cuestión al Movimiento Moderno y buscando alternativas, se toman los catorce números publicados entre 1963 y 1968, particularmente los artículos teóricos que condensan tono crítico.

²⁰ C. Méndez Mosquera, "Introducción", *Summa* nro. 3, 1964.

²¹ M. Moraña, "Las revistas culturales y la mediación letrada en América Latina", en *Ilha de Santa Catarina*, 2 semestre, 2003, p. 68.

²² R. Barthes, "El mensaje fotográfico", en *Lo obvio y lo obtuso: imágenes, gestos, voces*, Barcelona, Paidós, 2002.

Summa construye sus discursos partiendo de una realidad que identifica como mundo en cambio, caracterizado por la inestabilidad política, la locura bélica, los adelantos de la ciencia, las posibilidades de difusión a partir de nuevos medios y un acortamiento de las distancias y el tiempo. Este punto de partida reaparece en las breves introducciones que presentan la mayoría de los números. Por ejemplo, en la introducción de la *Summa* nro 5, la directora de la revista, indica: “El paso del hombre de nuestra época se condiciona por múltiples avances y retrocesos, algunos lentos, la mayoría bruscos casi inesperados, en los campos más diversos”.²³ La respuesta de la Revista a esta condición es presentar un panorama agitado, polémico, preocupado pero eminentemente constructivo. Partiendo de la premisa del mundo en cambio, su búsqueda se dirige a poner sobre la mesa alternativas factibles de dar una salida a la crisis en la que la profesión estaba subsumida, alternativas vinculadas por la crítica hacia los ya agotados principios modernos.

Con respecto a la Arquitectónica, en *Summa* nro. 1 se encuentra el artículo “El caso contra la Arquitectura Moderna”, traducción al español de un texto de Lewis Mumford, publicado originalmente un año antes –en 1962– con el nombre de “The Case Against Modern Architecture”, como parte de la revista estadounidense *Architectural Record*. En ese artículo, conformado solo por texto, Mumford hace una crítica a la situación de la Arquitectura Moderna y elabora una propuesta para enriquecerla, tanto con nuevos preceptos como restaurando los “despiadadamente descartados”. Hacia el inicio, plantea que

[...] la situación de la Arquitectura Moderna es profundamente insatisfactoria; casi tan caótica e irracional como la situación política del mundo moderno, en el cual los jefes de Estado se amenazan solemnemente con resolver sus problemas, si el otro lado no cede, mutilando la raza humana y borrando

del mapa la civilización.²⁴

El autor elabora un relato para comprender el estado actual de la Arquitectura que inicia con la fe en el progreso y su deriva en la dominación de la máquina. En esta disciplina, las nuevas posibilidades mecánicas dieron como resultado, con el paso del tiempo, una estética superficial (el *International Style*) que expresó indiferencia hacia las auténticas funciones mecánicas y biológicas de los seres humanos. Esta estética, según Mumford, se expresa en un “envase tecnológico” que, a la vez que ofreció una gran cantidad de nuevos materiales, reveló también la posibilidad de perversiones arquitectónicas caracterizadas por ideas tan alejadas como el sensacionalismo y la misma desaparición de los edificios como tales, reducidos a “habitaciones improvisadas en un medio controlado mecánicamente que produzca temperatura e iluminación uniformes”.²⁵ Ante este panorama, el autor indica que el progreso mecánico no servirá mientras deje afuera el elemento que da sentido al progreso (el hombre). Para esto, presenta tres posibles fuentes de enriquecimiento: la naturaleza, la historia y la *psiquis* humana.

En línea con lo planteado, Mumford propone que la máquina, en vez de dominar nuestra vida y de pedir, dentro de esta modalidad, sacrificios cada vez mayores, debe necesariamente llegar a ser un instrumento más dúctil para lograr un diseño más humano, usado, modificado o rechazado a voluntad. Se trata de un enfoque funcionalista complejizado o, en sus propias palabras, “multifuncional”. En la posición de Mumford no se lee un puro abandono de los principios modernos; sino, por el contrario, su recuperación y complejización, como si ellos hubiesen desaparecido o se hubiesen tergiversado y requieran ser rescatados bajo una perspectiva contemporánea.

²⁴ L. Mumford. “El caso contra ‘La arquitectura moderna’”, *Summa* nro. 1, 1963, p. 21.

²⁵ *Ibid.*, p. 25.

²³ L. Méndez Mosquera, “Editorial”, *Summa* nro. 5, 1966, p. 17.

Otro artículo crítico publicado un número después del de Mumford es "Arquitectura: año 1963". Se trata de un artículo corto del arquitecto Justo Solsona, exponente, según la Revista, de la "nueva generación". Representante de la Arquitectura argentina de los años 60 y 70, la figura de Solsona fue central para *Summa*, tanto a partir de su producción teórica como arquitectónica. El artículo inicia con la siguiente cita:

La edad heroica de la arquitectura moderna ha pasado, los maestros han dejado su enseñanza y su obra. Conocemos su enseñanza y de alguna manera hemos agotado sus fuentes; las premisas humanísticas de Le Corbusier y el funcionalismo orgánico de Wright, no sirven hoy de la misma manera que sirvieron ayer, y es cada vez más difícil encarar la respuesta a los nuevos programas arquitectónicos mirando hacia atrás ¿Entonces, qué hacer?.²⁶

Es así que a la vez que busca despojarse del clisé "moderno", también se opone a las primeras manifestaciones de la Arquitectura que años después llevará el nombre de "posmoderna"; es decir, una arquitectura que se inspira en ideas y formas antiguas.

Solsona indica que el problema de la experiencia formal debe ser secundario, ya que las pautas funcionales son las que definen el planteo estético. Sin embargo, y como proponía Mumford, estamos frente a un funcionalismo más complejo que expresa la premisa contemporánea de cambio, flexibilidad, fluidez e indeterminación. Solsona presenta como representantes de este tipo de Arquitectura al estadounidense Louis Kahn y al japonés Kenzo Tange. No solo cristalizan las propuestas de una nueva Arquitectura sino que también resultan importantes sus ideas urbanas, alejadas ya de la Carta de Atenas, en la que "las necesidades humanas no están debidamente expresadas".²⁷

²⁶ J. Solsona, "Arquitectura: año 1963", *Summa*, nro. 2, 1963, p. 83.

²⁷ *Ibid.*, p. 84.

El discurso es acompañado de dos imágenes que buscan contraponerse. Por un lado, el Pabellón de Ciencias de los Estados Unidos para la Feria Mundial de Seattle de Minoru Yamasaki, de claras reminiscencias góticas, referenciado como "Arquitectura de recursos decorativos". Por otro lado, el Plan para la Bahía de Tokio de Kenzo Tange, una síntesis expresiva y formal, resultado de las exigencias funcionales del programa, da la respuesta total, contundente e inédita a las exigencias arquitectónicas. En este caso, la oposición se da entre dos edificios de formas contundentes, solo que uno llega a ella a través de la función y el otro a través del uso desprejuiciado de la historia.

Resulta interesante ampliar esta situación de crisis a disciplinas cercanas a la Arquitectura (al diseño gráfico e industrial). Todas ellas son trabajadas en un texto publicado en *Summa* nro. 6 y 7 de Tomás Maldonado, artista, diseñador y uno de los teóricos con mayor participación en la Revista.

En el artículo "La formación del diseñador en un mundo en cambio", Maldonado se pregunta por la formación de urbanistas, arquitectos y diseñadores industriales. Su visión, pesimista en primera instancia remite al malestar y al desasosiego por la incapacidad de los profesionales para cumplir con la responsabilidad de modelar el entorno humano en las diferentes escalas. Reiterando la idea del "mundo en transformación", Maldonado plantea:

Un nuevo mundo está en formación, un mundo que necesitará para su desarrollo y expansión de nuestro ingenio inventivo, de nuestra facultad de síntesis, de nuestro saber técnico y científico, de nuestra sensibilidad cultural, de nuestra experiencia en la apreciación de los valores más sutiles de la vida cotidiana.²⁸

Para el teórico, hay ciertas vías de escape que deben

²⁸ T. Maldonado, "La formación del diseñador en un mundo de cambio", *Summa* nro. 6 y 7, 1966, p. 75.

cancelarse. Entre ellas, continuar con las ideas del “Movimiento Moderno”:

Hemos quedado absortos ante nuestras propias desilusiones, humillados ante la comprobación de la imperfectibilidad del mundo. Muchas de las ideas que habíamos heredado de precursores del Movimiento Moderno de arquitectura y diseño industrial, se han demostrado en los últimos años de difícil o imposible aplicación. Ideas muy importantes, ideas indudablemente fascinantes, pero incapaces de fecundar lo real. Otras, por el contrario, han tenido un éxito de tal naturaleza que no se sabe si ello debe ser motivo de regocijo o de repudio. Personalmente, creo en lo segundo.²⁹

Así también, se opone al formalismo, a la profecía fantástica y al retorno a la historia. Su posición, no demasiado desarrollada en el artículo, aboga por otorgar mayor importancia al enfoque científico en pos de liberarse de la arbitrariedad subjetivista en la que estarían subsumidas estas disciplinas.

Una constante en estos artículos es la referencia a los llamados “maestros de la arquitectura moderna”.³⁰ La aparición de estas figuras ilumina nuevos planteos, que no deben entenderse como rupturas radicales con respecto al pasado reciente, sino como revisiones y reformulaciones de ideas modernas que aún estaban presentes y de personalidades que aún eran admiradas. Un ejemplo es el homenaje elaborado por Carlos Méndez Mosquera en *Summa* nro. 4 para Le Corbusier luego de su fallecimiento. El director de la Revista escribe:

[...] pienso que su figura perdurará en la historia de la arquitectura, el diseño y las artes visuales. Porque fue un hombre maravilloso, que no trabajó nunca para él, sino para la comunidad. Porque todos sus

esfuerzos como creador se concentraron en lograr hacer más feliz al hombre. Le Corbusier ha muerto. Viva Le Corbusier!.³¹

El tema de los “Maestros” tiene tal importancia que, en *Summa* n°1, el lector es invitado a participar de una encuesta en la que debe responder:

¿Cuáles son y por qué los grandes Maestros de la arquitectura cuyos mensajes tienen vigencia para la labor actual? y ¿Cuáles son y por qué los jóvenes realizadores que apuntarían como nuevos maestros para la segunda parte del siglo?³²

La búsqueda de una guía en los tiempos tormentosos que le toca vivir a la profesión en esos años es una constante en la Revista, y el hecho de que se mantenga la categoría de “maestros” resulta representativo.

Los artículos comentados son reflejo de una crisis en la disciplina que no deriva en una inacción; por el contrario, en un punto de partida movilizante para proponer y hacer. Entre estos artículos que dan el tono crítico a la Revista, resultan de especial interés los que, dentro del área de la Historia, buscan problematizar y enriquecer el canon construido por la Historiografía de la Arquitectura del siglo XX. Su intención es ampliar el panorama de realizaciones, haciendo foco en aquellas que fueron invisibilizadas y que tienen un potencial valor operativo, es decir: podrían inspirar alternativas a la crisis disciplinar.

Uno de estos artículos es “La arquitectura expresionista”, traducción de una parte del libro de 1960 *Theory and Design in the First Machine Age*, de Reyner Banham, crítico de la arquitectura británica. En el texto introducido en *Summa* n° 2, el autor desarrolla la génesis y la evolución de la escuela expresionista alemana, una tendencia que se reconoce como “antirracionalista”. Según Banham, “la arquitectura del siglo XX resultó empobrecida formal-

²⁹ *Ibid.*, p. 76.

³⁰ El término “maestros” es una construcción historiográfica y una categoría nativa que hace referencia a reconocidos arquitectos modernos como Le Corbusier, Mies van der Rohe, Frank Lloyd Wright y Walter Gropius.

³¹ C. Méndez Mosquera, “Introducción”, *Summa* nro. 4, 1965.

³² Encuesta publicada en *Summa* nro. 1, abril, 1963, p. 67.

mente por la desaparición de esta manera de proyectar³³ que, aunque integró el núcleo principal de la arquitectura europea antes de 1914, resultó cada vez más inaceptable formalmente desde 1918. El artículo contiene tres imágenes de edificios: el Gran Teatro de Berlín de Hans Poelzig y la Torre Einstein junto con el estudio para un observatorio de Erich Mendelsohn (fig. 3).

Otro artículo con intención similar es “Presentación y defensa de la arquitectura fantástica”, de Jorge Goldemberg, arquitecto y sociólogo argentino que integró en su juventud la ya mencionada OAM. Goldemberg inicia su texto diciendo:

[...] evidentemente, al evaluar los críticos 40 años de arquitectura más o menos moderna, han hallado extraños residuos laterales, indefinibles e inalineables en escuelas, sólo vinculados entre sí por su gran vuelo imaginativo, una peculiar coherencia y fuerza formal, y el hecho de que en su gran mayoría son proyectos no construidos.³⁴

El objetivo del autor es estudiar este fenómeno e intentar predecir el sentido de futuro que puede llevar implícito. Para eso, inicia con una breve historia en ejemplos, en la que introduce obras y tendencias tan variadas y distantes como el Manierismo del Renacimiento, el Rococó del Barroco, la Arquitectura francesa del siglo XVIII de arquitectos como Ledoux, el Eclecticismo del siglo XIX y las experimentaciones vanguardistas del Futurismo, el Expresionismo y el Suprematismo ruso. Estas últimas serían, según Goldemberg, los padres de la “arquitectura fantástica actual”.

A partir de la segunda década del siglo pasado, “estos temas figurativos desaparecieron y solo quedó declarada la libertad de forma del funcionalismo y el ceñimiento

del binomio forma–función”.³⁵ Hacia 1950, el agotamiento del “Movimiento Moderno”, la frustración del arquitecto que desea huir de lo comercial, la desaparición de los “maestros”, junto con la consecuente confusión que de ella se deriva y la necesidad de explorar fórmulas nuevas, fueron las razones para el resurgimiento de una arquitectura fantástica, aunque ya no paralela al funcionalismo sino como evolución natural.

El recorrido histórico incorpora un discurso visual de fotografías e ilustraciones de obras entre el siglo XVI y el siglo XX que tienen en común su diseño expresivo, en clara oposición a la incomunicación y falta de “carácter” del *International Style*. Se pueden ver, por ejemplo, detalles de la obra de Antoni Gaudí, la *Cittá Nuova* de Antonio Sant’Elia, los rascacielos horizontales de El Lissitzky, el proyecto para el centro de Filadelfia de Louis Kahn, el Plan para Tokio de Kenzo Tange y la terminal TWA del aeropuerto de Nueva York de Eero Saarinen (fig. 4). Goldemberg indica que este tipo de arquitectura, cuyos principales exponentes son los últimos tres arquitectos nombrados, es el único hecho nuevo profesional en los últimos 30 años.

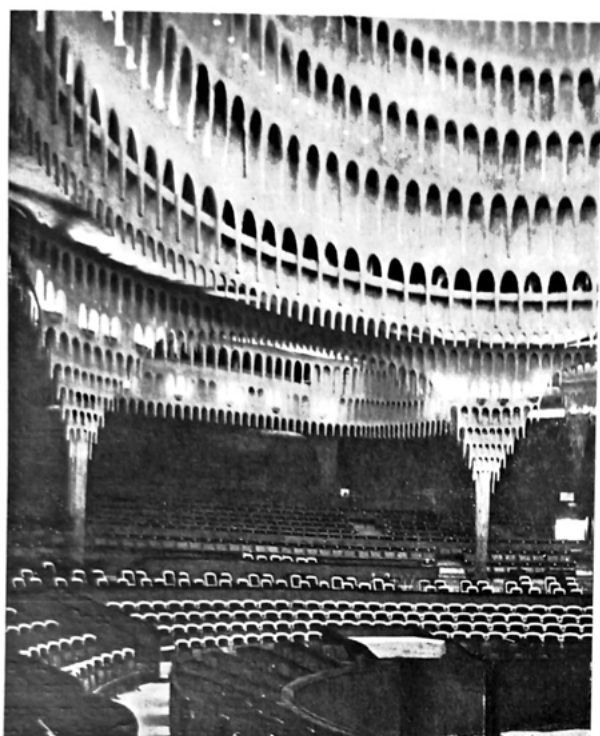
Lo que muestran estos artículos enfocados en la arquitectura, es que el discurso crítico de estos años de *Summa* sí tenía un punto de partida común: el rechazo a volver al canon del modernismo de las primeras décadas del siglo XX. Sin embargo, ese punto de partida se ramifica en diversos y hasta opuestos posibles puntos de llegada según lo que propone cada autor: el multifuncionalismo, el enfoque científico, la arquitectura fantástica, entre otras.

Respecto al Urbanismo, las nuevas ideas sobre la ciudad pueden reconocerse en el primer artículo de *Summa* n° 1. Se trata de un artículo del Director Ejecutivo de la Revista, el arquitecto José Le Pera, compuesto por una cita inicial y una serie de fotografías.

³³ R. Banham, “La arquitectura expresionista”, *Summa* nro. 2, 1963, p. 77.

³⁴ J. Goldemberg, “Presentación y defensa de la arquitectura fantástica”, *Summa* nro. 2, 1963, p. 85.

³⁵ *Ibid.*, p. 88.



Hans Poelzig. Teatro, Berlín, 1919.
Hans Poelzig. Theatre, Berlin, 1919.
Hans Poelzig. Théâtre, Berlin, 1919.

Erich Mendelsohn. Torre Einstein en Potsdam, 1920-21.

Erich Mendelsohn. Einstein Tower at Potsdam, 1920-21.

Erich Mendelsohn. Tour Einstein à Potsdam, 1920-21.

Erich Mendelsohn. Estudio de un observatorio, 1919.

Erich Mendelsohn. Study for an observatory, 1919.

Erich Mendelsohn. Etude d'un observatoire, 1919.



Fig. 3. Imágenes del artículo "La arquitectura expresionista" de Reyner Banham, *Summa* nro. 2.



El Lissitzky proyecto. Una configuración brillante que no logró sobrevivir.

El Lissitzky, project. A brilliant configuration that could not survive.

El Lissitzky, projet. Une configuration éblouissante qui ne put survivre.

Louis Kahn, proyecto (abajo), y Kenzo Tange, urbanización de Tokio (derecha). Las más completas realizaciones actuales de la arquitectura fantástica.

Louis Kahn, project (below) and Kenzo Tange, Tokio's plan (right). Most complete present fulfillment of fantastic architecture.

Louis Kahn, projet (en bas) et Kenzo Tange, urbanisation de Tokio (à droite). Les plus complètes réalisations actuelles de l'architecture fantastique.

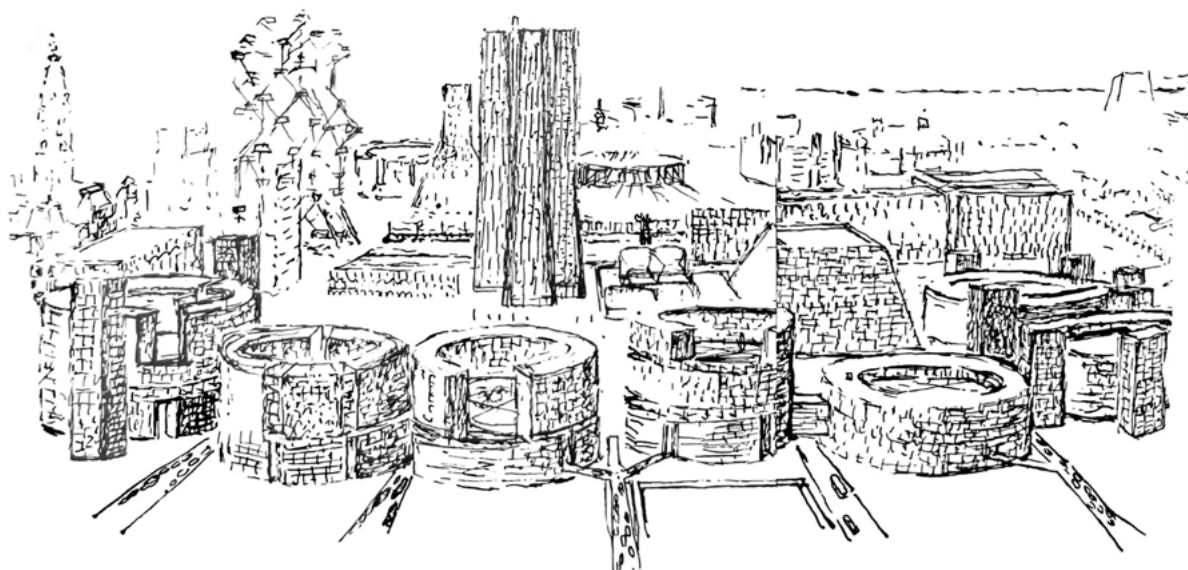
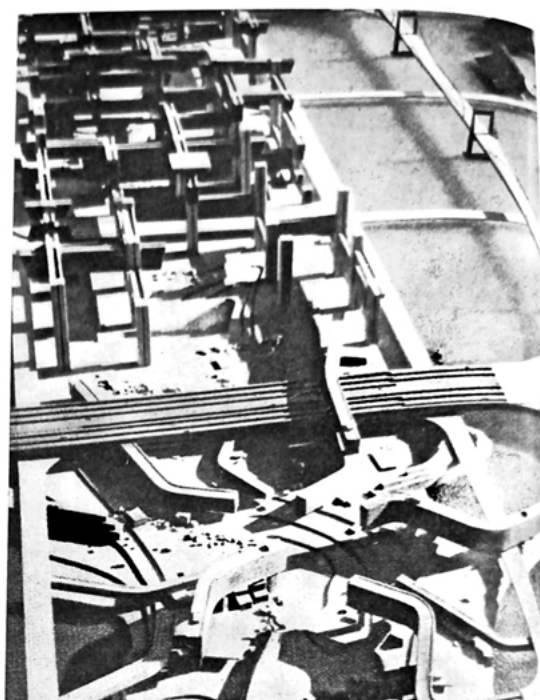


Fig. 4. Imágenes del artículo "Presentación y Defensa de la Arquitectura Fantástica", de Jorge Goldemberg, *Summa* nro. 2.

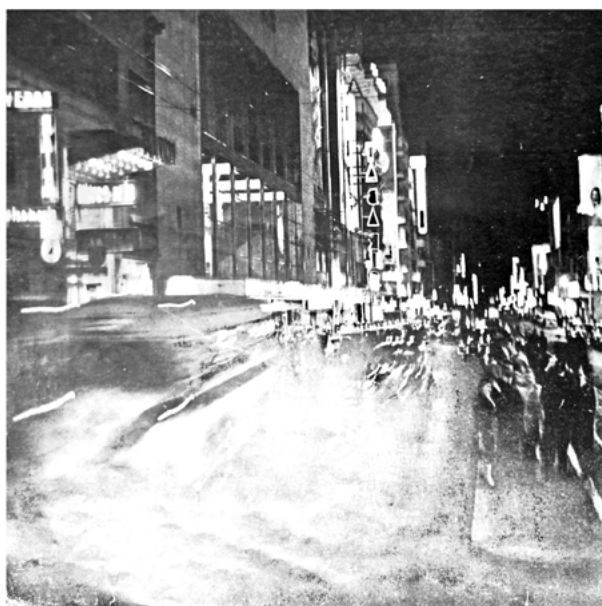


Fig. 5. Imágenes del artículo "Imágenes de la ciudad". José A. Le Pera, *Summa* nro. 1.

La cita es la siguiente:

Escenarios reales, vivientes. Mundos individuales y socializados. Historia materializada; envases sobrepuestos de nostalgias y presiones. Creaciones espontáneas: lecciones para los expertos que diseñan *ab ovo* ámbitos inéditos, demasiado rígidos, excesivamente "perfectos". Imágenes de la ciudad, proyecciones presentes de comunidades ansiosas de futuro".³⁶

En el resto del artículo se introduce una serie de fotografías de Picadilly Circus en Londres y de la Avenida Corrientes en Buenos Aires. Se trata de imágenes que muestran a la ciudad en pleno movimiento y cambio, con figuras humanas y automóviles borrosos por ese ajetreo constante, llenas de estímulos a partir de sus carteles publicitarios luminosos (fig. 5). Las fotografías nos cuentan sobre ciudades reales, vivas, en crecimiento, de

una modernidad distinta a aquella estática, rígida o "perfecta" del urbanismo moderno. Muestran ciudades llenas de contradicciones, espontáneas y superpuestas, en un discurso visual que pone sobre la mesa muchos de los temas que pocos años después se tratarán en un texto central de la disciplina de mediados del siglo XX como "Aprendiendo de Las Vegas" de Robert Venturi y Denise Scott Brown.

Poco tiempo después se publica en *Summa* 6 y 7, de 1966, una traducción del ensayo de Christopher Alexander titulado "Una ciudad no es un árbol"; publicado originalmente el año anterior como "A city is not a tree" en la revista norteamericana *Architectural Forum*. Este ensayo, luego convertido en libro, se transformará años más tarde en un referente sobre el pensamiento sistémico referido a la ciudad. Para el autor, la ciudad se puede clasificar según su organización en dos esquemas básicos: el modelo "semi-trama" es una ciudad natural, el modelo

³⁶ J. Le Pera, "Imágenes de la ciudad", *Summa* nro. 1, 1963, p. 14.

“árbol” es una ciudad artificial, diseñada y planificada. Las imágenes del artículo muestran esquemas que conceptualizan ambos modelos.

La estructura de árbol es un sistema simple y primario que desemboca en una ciudad excesivamente rígida. La estructura de semi-trama genera un modelo complejo de superposiciones. Alexander plantea que la primera conduce al zooning social –típico del urbanismo moderno–, a lo insatisfactorio de la vida que generan estas ciudades *ex novo*, a la pérdida de escala de los espacios públicos y a la aburrida monotonía con que estos se configuran. El autor identifica nueve ejemplos de este tipo de ciudades y suma sus representaciones, entre las que se encuentran Brasilia y Chandigarh. Su teoría tiene como punto de partida, claramente, el segundo modelo.

Otro de los importantes referentes de los nuevos acercamientos a la ciudad es Georges Candilis, entrevistado en su visita a Buenos Aires por *Summa* para el número 12. La entrevista gira en torno a la problemática de las grandes ciudades, y ante la pregunta de cómo modificarlas y controlarlas, el arquitecto griego dijo:

Hacer grandes planes, sea para París, Londres o Buenos Aires, es un método falso e igualmente superado. (...) Una ciudad cambia continuamente. Lo que hay que hallar es un sistema, una organización tan viviente como la ciudad misma, que permita cambios en las diferentes escalas de tiempo.³⁷

El Plan, como instrumento del urbanismo moderno, debe ser superado a partir de la Teoría de los Sistemas, un marco conceptual que parte de las relaciones entre las partes y el todo, relaciones que no son estáticas, sino que van mutando a la vez que transforman al sistema.

Lo que se deriva de estos artículos es una clara necesidad de repensar la ciudad desde renovados horizontes

teóricos (a través de conceptos como sistema, megaestructura, trama y retícula, entre otras) que revalorizan las condiciones de la ciudad existente. Si bien las propuestas comentadas son, como en el caso de la arquitectura, diversas, todas se encuentran más cerca de la ciudad cambiante y superpuesta publicada en el primer número de *Summa*, que de la ciudad rígida y estática de la Carta de Atenas.

Materialización de los discursos

Mientras que los artículos teóricos tomaban una posición distanciada del llamado “Movimiento Moderno”, las obras que estaban construyéndose y que encontraron un espacio en *Summa* no necesariamente tenían la misma postura. Por ejemplo, en *Summa* n° 1 se publican obras disímiles que se acercan a los postulados del *International Style*, como el concurso para el Jockey Club de la Ciudad de Buenos Aires ganado por el estudio de Mario Roberto Álvarez, y otras que se alinean con nuevas propuestas. Entre estas últimas se puede reconocer la publicación del concurso de anteproyectos para la construcción de la Biblioteca Nacional, ganado por Clorindo Testa, Alicia Cazzaniga y Francisco Bullrich, tres importantes colaboradores de *Summa* (fig. 6).

En cuanto a la construcción de la ciudad real, se publican en la Revista reflexiones sobre proyectos urbanos construidos o a construirse, como por ejemplo, el Concurso para la zona céntrica de la ciudad, la Remodelación del Barrio Sur, el Plan Piloto: Lugano I y II y las transformaciones en el barrio residencial de Belgrano. Este último es un ejemplo representativo. Se trata de un área tradicionalmente residencial cuya morfología fue afectada por un nuevo tipo de edificación en torre. Esto sucedió a partir de 1957 cuando se reguló la construcción de los edificios de gran altura designados como Edificios de Iluminación Total (EIT). El origen de esta regulación “debe buscarse en la idea urbanística modernista de propugnar una ciudad con plantas bajas libres, sobre las que se erigirían cons-

³⁷ J. Le Pera, “Candilis y las grandes ciudades”, en *Summa* nro. 12, 1968, p. 18.

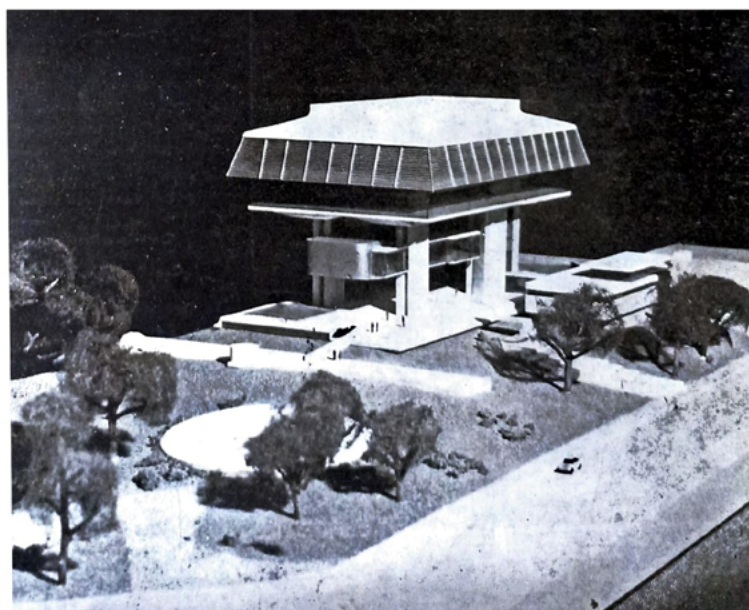


Fig. 6. A la izquierda: proyecto para el Jockey Club. A la derecha: proyecto para la Biblioteca Nacional. *Summa* nro. 1.

trucciones de gran altura, de acuerdo con los criterios de la Carta de Atenas”.³⁸

En *Summa* nro. 13 se publica un artículo sobre las nuevas torres redactado por el arquitecto Juan Manuel Boggio titulado “Belgrano: morfología de un cambio”.

[Las torres] plantearían una concreción efectiva, surgida por la natural gravitación de los hechos, de muchas de las clásicas imágenes teóricas propias del urbanismo CIAM, materializadas, empero, en función de una dinámica vital que las libera del rígido formalismo de las planificaciones basadas en dichos postulados.³⁹

En este tipo de ejemplos se puede reconocer cómo, a pe-

sar del giro en el discurso sobre el pensamiento arquitectónico y urbano que iba adoptando *Summa*, los proyectos que efectivamente configuraban la ciudad física aún presentaban fuertes lazos con la modernidad, aunque mixturados con nuevas ideas y modelos. Como indica la autora Nuviala Antelo:

Buenos Aires es una y es muchas. La ciudad material, la ciudad simbólica, sus imaginarios, sus relatos, sus vivencias, sus rincones, sus personajes y sus discursos. La ciudad de los años sesenta, es particular, es conflictiva, es creativa y es incierta. Sumergida en un mundo en cambio, y en una Latinoamérica que anhela un cambio radical. Anhelo que se hace visible en muchas de las experiencias, de las imágenes y de los discursos sobre los cuales se construye y reconstruye la ciudad.⁴⁰

³⁸ J. Liernur, “Torre”, en Liernur y Aliata, *Diccionario de Arquitectura en la Argentina*, Tomo s-z, Buenos Aires, Clarín arquitectura, 2004, p. 120.

³⁹ J. M. Boggio, “Belgrano: morfología de un cambio”, *Summa* nro. 13, 1968, p. 30.

⁴⁰ N. Antelo, “La ciudad cambia: una mirada desde la Revista *Summa* a Buenos Aires en los años sesenta”, en actas del VII Seminario Internacional de Investigación en Urbanismo, Barcelona-Montevideo, 2015.

Consideraciones finales

Si bien son muchas las aristas que pueden analizarse en las páginas de *Summa*, este ensayo se dedicó a estudiar los discursos elaborados sobre Arquitectura y ciudad que la Revista presentó durante sus primeros años de publicación. Eran discursos marcados por la conciencia de estar viviendo en un “mundo nuevo”: los revolucionados años 60.

En ese mundo nuevo, las disciplinas abarcadas por *Summa* –Arquitectura, Urbanismo y el Diseño– debían encontrar nuevas formas para responder a los requerimientos contemporáneos de su área de trabajo; es decir, del entorno humano en su totalidad, “de la cuchara a la ciudad”. Los actores que formaron parte de *Summa* se vieron a sí mismos en una encrucijada que les impedía volver a los postulados pasados, pero a la vez se les presentaba un futuro incierto, por lo que la búsqueda para resolverla fue amplia e integradora, con diversos enfoques. En otras palabras, el estudio de esos primeros números permite problematizar la aparente unidad de la Revista y reconocer su propuesta variada y compleja ante la incertidumbre disciplinar. En la introducción a la *Summa* n° 2, Carlos Méndez Mosquera escribe:

La arquitectura y el diseño industrial entran sin lugar a dudas en un período de madurez. No obstante, esa madurez no se nos muestra como un estilo definido, sino como una dinámica búsqueda. Los grandes maestros de la arquitectura han marcado un camino, han definido nuevas formas de expresión con respecto al pasado. ¿Pero, qué pasa con la arquitectura y el diseño HOY? Es necesario crear nuevas formas para tiempos nuevos. (Mayúsculas corridas originales).⁴¹

Es así que la Revista fue escenario de una aceptación y legitimación de la enseñanza moderna acompañada de su debida crítica y revisión, combinación que atravesó

los debates del medio por lo menos hasta mediados de la década de 1970, cuando se vislumbraron las primeras expresiones de la llamada “arquitectura posmoderna”.

Para concluir, este trabajo intentó abordar a *Summa* como un producto cultural significativo, portador de las principales coordenadas que estaban en juego en el campo de las disciplinas dedicadas al entorno humano en la década de 1960 en Argentina. Fue portadora también en su materialidad, como un objeto constituyente del campo disciplinar en toda su complejidad.



Maestría en Historia Intelectual

<https://n9.cl/mhiunq>

⁴¹ C. Méndez Mosquera, “Introducción”, *Summa* nro. 2, 1963.