

Mario J. Buschiazzo

S. O. M.









Universidad de Buenos Aires

Facultad de Arquitectura y Urbanismo

Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas



THE UNIVERSITY OF CHICAGO  
PRESS

THE UNIVERSITY OF CHICAGO  
PRESS

THE UNIVERSITY OF CHICAGO  
PRESS



THE UNIVERSITY OF CHICAGO  
PRESS

**Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas**

**Marlo J. Buschiazzo**

Director

**Héctor H. Schenone**

Secretario

Mario J. Buschiazzo

# Skidmore, Owings y Merrill

Buenos Aires - 1958





### **El panorama histórico.**

La arquitectura contemporánea de los Estados Unidos de Norte América ofrece el edificante ejemplo de la recuperación de sus valores tradicionales, después de medio siglo de extravíos académicos de indudable procedencia europea. El neoclacisismo y las evasiones románticas imperantes desde 1893 en adelante, fueron tan fuertes que ahogaron prácticamente todo intento de renovación hasta bien avanzada la centuria actual. Cuando después de la Primera Guerra Mundial comenzaron a oirse en Europa voces aisladas que pedían una revisión total acorde con el espíritu de los nuevos tiempos, no encontraron eco del otro lado del océano. Ni siquiera la llegada de grandes maestros europeos, desplazados por el clima postbélico o las persecuciones raciales, fué suficiente para sacudir la rutina que imponía inexorablemente las fórmulas del academismo para todas las obras, incluso aquellas totalmente nuevas como podían ser las emisoras de radio o los aeropuertos. Durante muchos años Wright, Saarinen, Mies van der Rohe, Neutra o Gropius fueron **vox clamantis in deserto**, y sus realizaciones no trascendieron más allá del grupo de los iniciados, sin alcanzar a revolucionar la enorme masa de actividad constructiva norteamericana. Este fenómeno de incompreensión perduró hasta hace muy pocos años, y si bien es necesario reconocer que en el problema de los rascacielos ya

había alcanzado soluciones discretas despojadas del recetario pasatista, debemos aceptar que el resto de la arquitectura, tanto privada como pública, continuó por los viejos cauces impuestos por figuras como McKim Mead y White, Goodhue, Gilbert, Cram, Ferguson, Carrere, Hastings, etc., de indudable valía todos ellos pero más proclives a tomar la senda de los éxitos fáciles que a afrontar una lucha de improbable y dudoso resultado.

Es curioso observar que en tanto que el problema de la arquitectura del rascacielos fué abordado con valentía entre los años 1930 y 1940, el resto continuó por los cauces consabidos, especialmente en lo que se refiere a bancos, museos y edificios oficiales. El neogoticismo que impuso Cass Gilbert en el Woolworth (1912) continuó en boga hasta que Hood y Howells rompieron abiertamente con él en el Daily News (1930), magnífica solución basada en una acentuación del verticalismo con el juego de luces y sombras producidas por el vigor de los elementos portantes. Luego vendrían toda una serie de enormes rascacielos, en los que la búsqueda de nuevos efectos se concentró en un formalismo exterior que si bien logró impresionantes resultados, no consiguió jamás liberarse del muro macizo y pesado como elemento de cerramiento. El mejor ejemplo de esto es el monumental conjunto del Rockefeller Center, con su babilónico sentido de masas en receso fuertemente enraizadas al suelo, totalmente recubiertas de piedra, donde las ventanas parecen abiertas con sacabocados en el grosor del muro.

Lo dramático de este planteo y el valor de la reciente recuperación estriban en que los Estados Unidos tuvieron anteriormente una auténtica arquitectura propia, que dejaron perder lamentablemente. Sin

necesidad de remontarnos a los antecedentes de la época de los pioneros, en la que la pobreza de recursos y la improvisada artesanía llevaron a una simplicidad de formas que influyeron sobre lo que vendría después, recordaremos las fachadas totalmente vidriadas con estructura de hierro fundido que se levantaron a mediados del siglo pasado en la ciudad de Saint Louis. Ese notable tipo de arquitectura comercial tenía sus precedentes en edificios similares de Glasgow, perfeccionados en la próspera ciudad del Missisipi, donde se llegó a una solución excelente aunque concretada a la fachada principal constreñida entre medianeras. Pero el comercio de pieles que dió riqueza a la ciudad de Saint Louis fué superado por el de cereales e industria frigorífica, trasladándose la expansión comercial hacia la zona de Michigan, donde tendría lugar el milagro de la fusión de todos los elementos aislados precedentemente usados en una arquitectura auténticamente representativa del espíritu de su época.

Henry Hobson Richardson preparó el camino para el advenimiento de la **escuela de Chicago** al simplificar las formas, reduciéndolas a un concierto de volúmenes primarios, que si bien tenían reminiscencias románicas, extraían de éstas un noble sentido de fuerza y verdad. Es cierto que en toda su obra y en especial en los Almacenes Marshall Field (1885) el predominio del lleno sobre los vacíos fué dominante, pero en cambio dió la primera lección a los arquitectos de Chicago acerca de cómo se podía lograr belleza con la simple utilización de volúmenes despojados de todo ornato superfluo. Tan fuerte fué el impacto que cuando en 1887-89 Adler y Sullivan levantaron el Auditorium, enorme edificio en el que se reunían oficinas, hotel y teatro, la influencia de Richardson resultó evidente en la

masa exterior del edificio. Recordemos de paso que el Auditorium tenía notables adelantos técnicos, especialmente la forma cónica del techo del teatro y un ensayo de climatización de los ambientes principales.

Dos conquistas técnicas señalan definitivamente el advenimiento de la escuela de Chicago: en primer lugar el sistema de cimentación flotante sobre emparrillado de vigas de acero aplicado por los arquitectos Burnham y Root en el edificio Montauk (1882), que hizo posible el lanzamiento hacia las alturas en proporciones hasta entonces ignoradas, y en segundo término la aparición del esqueleto metálico, perfeccionado en el rascacielos de la Compañía Home Insurance (1885), obra de William Le Baron Jenney. Giedion ha expurgado con habilidad varios antecedentes europeos que acreditan la aparición de esqueletos rudimentarios mucho antes del que acabamos de mencionar, pero hay que reconocer que en tanto que esos casos tentativos fueron esporádicos y aislados, en Chicago el nuevo sistema fué adoptado por todos con entusiasmo y llevado a sus extremas posibilidades. Ya estaba definitivamente conquistado el camino que conduciría a solucionar los problemas vitales que un rápido desarrollo comercial había creado en la gran ciudad del Medio Oeste, resurgida después del incendio que la destruyó parcialmente en 1871.

Estos adelantos técnicos no bastarían para justificar la designación de **escuela de Chicago** si no hubiesen sido seguidos por una lógica interpretación de las posibilidades que brindaban, llegando a soluciones sencillas y claras. El aventanamiento se hizo de columna a columna, con lo cual las superficies vidriadas abarcaron prácticamente la totalidad de



la fachada. El gran ventanal utilizado se componía de un paño central fijo y dos laterales de abrir. Estas superficies cristalinas permitían la entrada abundante de luz, factor importantísimo en el clima de Michigan, brumoso y gris la mayor parte del año. Le Baron Jenney perfeccionó esta búsqueda de la luz en el edificio Manhattan (1891) al agregar en fachada una serie de ventanales poligonales que avanzaban en voladizo; prueba del raciocinio con que fueron aplicados es el hecho de que esos cuerpos en saledizo sólo abarcan dos tercios de la altura del edificio, suprimiéndoselos en la parte superior donde la mayor abundancia de luz los hace innecesarios.

Otro perfeccionamiento importantísimo introducido por los arquitectos de Chicago fué la articulación de las plantas, siempre en procura de mejores condiciones de luz y ventilación. Holabird y Roche en el rascacielos Marquette (1894) adoptaron una planta en forma de **U**, que al producir un patio interior abierto en uno de sus lados permitió que todas las oficinas tuviesen luz directa y que ninguna mesa de trabajo quedase a más de nueve metros de las ventanas. Aún más, las oficinas que daban sobre la calle principal estaban separadas por tabiques fijos, pero las de los brazos laterales de la **U** se dejaron sin tabicar a fin de que los ocupantes lo hiciesen de acuerdo a sus necesidades. Prácticamente era esto un rudimento de planta libre; Clinton J. Warren, discípulo de Burnham y Root, aplicó este mismo sistema a viviendas privadas y hoteles.

Todos estos adelantos fueron acompañados de una adecuada interpretación arquitectónica, lográndose una armónica fusión de lo puramente ingenieril con lo artístico; el vacío que se había producido durante

la primera mitad del siglo XIX entre ingenieros y arquitectos quedaba salvado con el puente que tendió la escuela de Chicago. Desde luego hubo todavía algunas concesiones al pasatismo, como por ejemplo los encadenados de piedra en los ángulos del edificio Marquette, o las finas columnillas del Leiter, o el friso de cardinas dibujado por Sullivan en la tienda Carson-Pirie-Scott, pero por encima de estos detalles se podía leer con claridad la estructura metálica transformada en instrumento de expresión artística, superando así al estilismo histórico. Chicago, la formidable ciudad que en esa época parecía superar a Nueva York, había logrado una auténtica arquitectura; una técnica nueva, apoyada por la enorme afluencia de dinero que trajo el auge económico, y unos cuantos artistas de genio crearon edificios comerciales que representaban genuinamente los valores vitales de esa época.

Y aquí comienza el segundo acto del drama. Mientras la arquitectura del Medio Oeste iba madurando, un divorcio se gestaba entre dicha zona y el Este. El contacto directo con Europa, la llegada de varios arquitectos americanos egresados de la Escuela de Bellas Artes de París, la ausencia de los valores tradicionales creados por el pionero en su ruda lucha expansiva, y una riqueza producida más por la especulación que por la iniciativa creadora, hicieron de la zona costera y en especial de Nueva York un campo propicio para que el academismo se desarrollase. En esta sorda lucha de ambas tendencias por el predominio bastó un acontecimiento trascendental para que triunfara la rama menos representativa de los auténticos valores americanos. En ocasión de celebrarse el cuarto centenario del descubrimiento de América, Chicago resolvió manifestar su adhesión levantando una exposición interna-

cional, que por razones circunstanciales abrió sus puertas con un año de retraso. Un tribunal en el que predominaban los representantes de la zona del Este preparó las bases para la erección de los pabellones, estipulándose que se preferiría para ello el uso de los órdenes clásicos. La comisión estaba presidida por Burnham y Root, dos de los arquitectos más destacados de la escuela de Chicago, pero acaso porque el segundo de ellos falleció al iniciarse las tareas preliminares, o porque la mayoría de la comisión se impuso, lo cierto es que el academismo predominó. Sólo dos arquitectos se animaron a apartarse de los severos dictados de la comisión: Louis Sullivan y Henry I. Cobbs, en los pabellones de Transportes e Industrias Pesqueras respectivamente, pero su valentía se perdió en medio del entusiasmo que despertó ese despliegue de propíleos, termas y foros destinados a exhibir una industria nueva y poderosa. La batalla quedó decidida en favor del anacronismo proveniente del Este, y todas las formas claras y lógicas que vimos nacer en Chicago fueron arrolladas por la avalancha académica. Sullivan, con voz profética, lo predijo en una célebre frase: **el daño producido por la exposición universal perdurará por medio siglo, o acaso más. Ha penetrado tan profundamente en la mente americana que ha causado lesiones rayanas en la demencia.**

Es evidente que la desaparición de John Wellborn Root contribuyó a que se desmoronase el limpio andamiaje levantado por la escuela de Chicago. Root era hombre de ideas claras y convicciones más firmes que su socio Burnham, como lo prueba el siguiente párrafo de una conferencia suya, que transcribo por considerarlo de notable valor para la época en que fué escrito: **en América estamos**

**libres de tradiciones artísticas. Nuestra libertad engendra licencias, es cierto. Hacemos cosas chocantes, producimos obras de arquitectura irremediablemente malas; ensayamos experimentos que resultan desastres. Sin embargo, en esta suma de energías incontroladas se encuentra el principio vital. Un nuevo espíritu de belleza está siendo desarrollado y perfeccionado, y ya sus primeros resultados comienzan a deleitarnos. No es la vieja cosa superada: es algo nuevo. Brota del pasado, pero no está ligado a él; estudia las tradiciones, pero no se esclaviza a ellas. Compárese lo mejor de nuestra reciente arquitectura —algunos de los proyectos de Richardson, por ejemplo— con los más pretenciosos edificios recientemente erigidos en Europa. En los trabajos americanos encontramos fuerza y conveniencia y una cierta espontaneidad y frescura, como de música majestuosa o de canciones en medio de los verdes bosques.**

No es admisible que quien así se expresaba tuviese posturas duales ante los problemas que su profesión le planteaba, encarando soluciones nuevas y racionales para los edificios de oficinas en tipo vertical y adoptando columnatas neoclásicas y espacios abovedados a la manera de termas romanas para los pabellones de exposición. Pero su muerte abrió el camino a la reacción, a la que su antiguo asociado se plegó dócilmente.

El tercer acto del drama es ya historia contemporánea. El derrumbe arquitectónico se extendió a todo el país, que se llenó de palacetes-castillos, casas neogriegas, capitolios corintios, bancos dóricos y universidades góticas realizadas con la calidad y riqueza que les permitía su poderosa industria y pujante economía pero con absoluta falta de



sentido creador. Aquella claridad de expresión lograda por los arquitectos de Chicago desapareció para dar lugar a una búsqueda formalista en procura de un predominio verticalista en el caso de los rascacielos, o a un lujoso despliegue de recursos en el resto de los edificios. Sólo voces aisladas se dejaban oír de tanto en tanto, perdiéndose en el fácil ensueño de la rutina dorada; las realizaciones geniales y solitarias de Frank Lloyd Wright, los ensayos de utilización de la **balloon frame** por Richard J. Neutra, el retorno al purismo en el Instituto Tecnológico de Illinois por Mies van der Rohe, o el funcionalismo de los nuevos pabellones de Harvard por Gropius, cuentan entre los mejores intentos de recuperación.

Este estado caótico perduró durante el primer cuarto del siglo actual, hasta que la reacción se fué abriendo camino. El país no podía continuar de espaldas al resto del mundo, en un desacuerdo entre sus expresiones artísticas y la realidad de su vida económica, social y política. A los maestros europeos mencionados se fueron uniendo los arquitectos americanos que supieron recapacitar a tiempo, especialmente en la zona de California, la primera en plegarse abiertamente al movimiento moderno.

Una institución contribuyó poderosamente a crear una conciencia en el ambiente artístico norteamericano, el Museo de Arte Moderno de Nueva York. Sus exposiciones y publicaciones, y sobre todo el creciente éxito de público que tuvo desde su inauguración, probaron que el clima era propicio y que el país estaba ya maduro, preparado para comprender el sentido de la arquitectura actual.



mental edificio de las Naciones Unidas, pese a su evidente falta de unidad como consecuencia del improvisado equipo internacional que lo proyectó; recordemos que veinte años antes se había producido en Ginebra el escandaloso fallo del concurso para el edificio de la Liga de las Naciones, y ahora Nueva York, la otrora sede del academismo pasatista, levantaba una de las más impresionantes expresiones de la arquitectura contemporánea, a la que habría que sumar entre otras el conjunto de la General Motors, en Warren, por Saarinen; el pabellón para la Feria de Raleigh, de Nowicki, y las revolucionarias estructuras de Buckminster Fuller.

Pero un conjunto de obras constructivas, por importantes y numerosas que sean, no bastan para justificar una auténtica arquitectura, si ellas no trasuntan el espíritu de su época, si no son la expresión de aquellos factores que constituyen una nacionalidad. No podemos decir que la arquitectura actual de los Estados Unidos haya logrado de modo cabal esa aspiración, pero indudablemente ha conseguido traducir el triunfo de la técnica y la potencialidad económica, las dos características más notorias del pueblo norteamericano, plenamente realizadas en la obra de Skidmore, Owings y Merrill.

## **La organización S.O.M.**

En la mayoría de los países, especialmente los latinoamericanos, las obras de gran envergadura llevan casi siempre el respaldo estatal, con todos los inconvenientes que suponen las trabas burocráticas y las interferencias políticas. En cambio en los Estados Unidos un auténtico régimen federal, la escasa intromisión gubernamental en los problemas de la cultura y del arte, y la fe en los hombres de empresa, ha hecho que las grandes obras arquitectónicas se encomienden a entidades privadas, ya sean artistas aislados de reconocida capacidad o firmas que justifiquen por su probada eficacia esa selección. No solamente el Estado sino también y muy principalmente el capital privado busca para sus realizaciones a quienes por sus medios técnicos y su organización les garanticen un resultado óptimo. Las colosales empresas industriales y comerciales no arriesgan su dinero en ensayos de dudoso resultado; buscan en cambio a quienes signifiquen un máximo de seguridad en el éxito. En tal sentido el grupo S.O.M., gracias a su organización y a su conexión con las grandes entidades comerciales e industriales ha logrado que el espíritu de empresa, con sus enormes posibilidades económicas y los medios técnicos que les brinda un gigantesco adelanto comercial, se ordene y jerarquice, respetando en el hombre su potencialidad espiritual y creadora. La seriedad y eficiencia de sus obras los ha hecho representantes

del capitalismo norteamericano, trascendiendo sus actividades los límites de un estudio corriente de arquitectura para transformarse en una empresa nacional y hasta internacional, si nos atenemos al campo geográfico que cubren sus actividades.

En un país de elevado nivel de vida y enorme población, donde los grandes programas de obras públicas, comerciales y fabriles alcanzan proporciones gigantescas, el trabajo en equipo y la producción en serie se imponen como única solución posible para los problemas que esa escala colosal plantea. Sólo organizaciones vastísimas, con numeroso personal especializado, están en condiciones de afrontar las dificultades de tales programas. Es claro que en razón misma de la vastedad del campo que de las empresas abarca y de lo numeroso de sus laboradores, es muy difícil obtener una compenetración como para que el organismo funcione con auténtico sentido de equipo que Gropius define

**Los valores independientes que trabajan en íntima cooperación para llevar adelante una causa común y no músicos de una orquesta obedientes a una batuta única.** Pero ya veremos cómo si bien el grupo que caracteriza S.O.M. no ha llegado a lograr esa unidad espiritual, ha creada en cambio una extraordinaria organización cuya eficacia y claridad de los propósitos se ha traducido en obras serias, equilibradas, eficientes. Su formidable crecimiento unido en paralelo con el de sus grandes clientes y la descentralización de sus actividades es simplemente la consecuencia de la vastedad de los territorios que abarca. Las industrias como la de productos alimenticios Heinz, la corporación papelerá Kimberly Clark, la de bebidas Pepsi-Cola, o la cadena de hoteles Hilton, han necesitado obras dispersa por todos los Estados Unidos y aun fuera del

mismo. Esto ha obligado, para la mejor atención de los trabajos, a una diáspora que arranca de los orígenes mismos de la sociedad.

Los arquitectos Louis Skidmore y Nathaniel A. Owings se asociaron en 1936, en Chicago. Tres años más tarde se agregó el ingeniero John O. Merrill, naciendo así la organización S.O.M., que contó desde los comienzos con oficinas en Chicago y Nueva York. A medida que el número de obras fué en aumento, nació la idea de ir subdividiendo la empresa en sucursales independientes que pudiesen atender las diversas zonas con la misma eficiencia que podrían hacerlo las firmas pequeñas radicadas en las localidades donde habrían de erigirse los edificios. Es así como manteniendo siempre la central administrativa en Chicago, se crearon cuatro ramas con sede respectivamente en dicha ciudad, Nueva York, San Francisco y Portland. La sucursal de Chicago atiende las obras del centro del país; la de Nueva York las del este, más las de Europa, Medio Oriente y Sudamérica; la de San Francisco abarca la costa medio y sud occidental y el Extremo Oriente; y la de Portland —constituída originariamente con Pietro Belluschi— controla los trabajos de la costa noroeste y Alaska. Cuando la importancia de alguna obra lo justifica, se crean nuevas ramas dedicadas exclusivamente a su atención, como por ejemplo la de Colorado Springs, que tiene a su cargo el vasto programa de la Academia de la Fuerza Aérea.

La firma, constituida originariamente por sólo dos arquitectos, como ya hemos dicho, consta actualmente de quince socios o directores, **partners**, que se fueron integrando en el siguiente orden cronológico:

Louis Skidmore

(actualmente retirado, actuando sólo como consultor)

Nathaniel A. Owings - John O. Merrill

William S. Brown - Gordon Bunshaft

Robert W. Cutler - J. Walter Severinghaus

John B. Rodgers - William E. Hartmann

Elliott F. Brown - James W. Hammond

Edward J. Mathews - Walter A. Netsch

John O. Merrill Jr - Fred W. Kraft

David H. Hughes

A este grupo de directores le suceden 18 miembros asociados, **associated partners**, arquitectos, ingenieros, urbanistas y paisajistas, que tienen a su cargo aspectos puramente especializados de los trabajos. Un tercer escalón está constituido por 44 participantes asociados, **participating associates**, con funciones técnicas más subdivididas, y finalmente el grueso del personal, que llega en la actualidad al millar. Los directores, miembros asociados y participantes asociados tienen jerarquía nacional, es decir que sus atribuciones y responsabilidades abarcan las cuatro sucursales, en tanto que el resto del personal queda concretado a la rama que se le asigne.

Cada uno de los quince socios tiene a sus órdenes dos grupos de personal —técnico y administrativo— y es absolutamente responsable de las obras que se le encomiende. De tal modo, la firma está integrada por una serie de equipos vertebrados en forma vertical. Las cuatro ramas o sucursales de S.O.M. están organizadas de modo similar, divididas cada una en cinco grupos de tareas que abarcan desde el anteproyecto hasta la liquidación de la obra, a saber:



## 1. Dirección de proyectos

## 2. Proyecto

programa  
dibujo del proyecto  
arquitectura interior  
materiales y métodos

## 3. Ejecución de planos

planos arquitectónicos de detalle  
planos ingenieriles (construcción, obrador, cimientos, estudio del suelo)  
instalaciones (electricidad, obras sanitarias, calefacción, ventilación, aire acondicionado)

## 4. Ejecución de la obra

adjudicación  
dirección y vigilancia de la obra  
dirección del obrador

## 5. Administración

organización burocrática  
archivos  
contabilidad  
personal no técnico

Esta estructura básica no es totalmente rígida, pudiendo alterarse según las necesidades, tanto en la organización general como en las ramas menores, para lo cual todo el personal sin excepción es considerado móvil. De tal modo, teniendo en cuenta las condiciones y experiencia de los múltiples integrantes, es factible formar para cada caso particular el equipo más adecuado.

Indudablemente la escala descomunal de la organización S.O.M. significa una tremenda dificultad para que las obras que salen de sus talleres mantengan esa unidad que suele ser característica del artista aislado. Ante un medio social, económico e industrial que genera problemas descomunales, el juicio crítico deja de lado ciertos aspectos estéticos

para interesarse esencialmente por la postura del equipo. Se podrá o no coincidir con el resultado de sus realizaciones, pero es indudable que ha sabido enfrentarse con ese medio y encontrar soluciones cuya escala está acorde con la de los problemas planteados. Antes que la unidad artística, ha interesado al S.O.M. lograr en todos sus miembros un sentido de eficiencia y seriedad, una conciencia de la función que desempeña la firma en el engraje capitalista donde le toca actuar.

Ante este extraordinario despliegue de organización, viene a nuestra mente el recuerdo de una anécdota vinculada a la escuela de Chicago: estaba el arquitecto Root cierto día dibujando detalles de una de las muchas obras que la firma tenía entre manos, cuando entró su socio Burnham, y al verlo trabajar afanosamente le dijo: **John, debieras delegar esas cosas. La única forma de manejar un gran negocio es delegar, delegar, delegar.** Burnham, menos artista que Root pero hombre de empresa, representaba plenamente el espíritu emprendedor de Chicago. Y es una coincidencia altamente significativa que la organización S.O.M. haya nacido precisamente en esa ciudad.

## La obra

En el transcurso de los veintidós años de vida que tiene la organización S.O.M. son tan innumerables las obras realizadas que forzosamente escapan a una breve reseña cual es ésta. Como además lo que interesa es mostrar aquellas donde mejor se puede apreciar la posición del equipo frente al medio en que actúa, he seleccionado las que revelan mejor la eficiencia de los resultados obtenidos. Ellas son, a mi juicio, los edificios para oficinas de las firmas Lever, Income Steel, Connecticut Life Insurance, Warren-Petroleum, y los bancos Manufacturers Trust y Chase.

Cuando en 1952 se inauguró el edificio Lever, los diarios neoyorquinos lo saludaron alborozados llamándolo **un pequeño rascacielos**, sin que probablemente dieran a esa definición la trascendencia que en verdad tenía. En realidad, el Lever inauguraba una nueva era en la vida de los edificios grandes, así como el de las Naciones Unidas era el último representante de los viejos rascacielos, aun cuando para el hombre de la calle ambos tengan un aspecto similar. Resulta paradójal que, en tanto que en el palacio donde se discuten los problemas de la humanidad se ha antepuesto el gigantismo jerárquico al factor humano, en un edificio estrictamente comercial se haya cuidado por sobre todas las cosas

el bienestar de quienes iban a habitarlo durante las horas de trabajo. La desmedida elevación del rascacielos de la ONU es resabio de esa época en que la importancia se medía por las dimensiones, en tanto que el Lever ha marcado el retorno a la escala humana.

La generosidad que la firma propietaria puso en la construcción de su casa resultó finalmente premiada, pues la popularidad que alcanzó rápidamente se ha transformado en la más extraordinaria de las propagandas. El edificio no tiene avisos, no tiene letrero alguno, y es, sin embargo, todo un inmenso cartel propagandístico. Con sus discretos 21 pisos, con sus cualidades estéticas y humanas, el Lever ha decretado la muerte de aquellos enormes rascacielos que trataban de aplastar al rival por la simple magnitud, en una loca carrera por alcanzar el cetro de la máxima altura. Lamentablemente el reciente caso del edificio Seagram, de Mies van der Rohe y Johnson, así como el Banco Chase, de los propios Skidmore, Owings y Merrill, viene a contradecir en parte esto, si bien no alcanzan las desmedidas alturas del Chrysler o el Empire State. De ahora en adelante ya no se podrá buscar solamente el rendimiento financiero sin atender antes al sentido humano que toda arquitectura debe tener, no sólo para quienes la habitan sino también para el ciudadano que vive en esos callejones sombríos y ambientes malsanos que son las urbes modernas. La generosidad de la firma Lever alcanzó a la ciudad misma, puesto que en un lote donde el elevadísimo costo exigiría un máximo aprovechamiento del espacio, permitió a los arquitectos utilizar sólo una parte para obtener así luz, sol y hermosas vistas. Al dejar la planta baja totalmente libre, con un patio-jardín en el centro, se ha agregado una

nueva plaza a la ciudad. Gordon Bunshaft —el proyectista del Lever— ha incorporado su nombre al de los grandes arquitectos, no sólo por la limpia belleza de su concepción sino también por haber impuesto en la urbe monstruosa el retorno a la escala humana y a los espacios abiertos.

El conjunto está formado por dos paralelepípedos, uno horizontal, yacente, de sólo dos plantas, y el otro vertical, en forma de delgada lámina de 21 pisos. Este cuerpo alto, al aparentar que no apoya sobre el anterior puesto que lo atraviesa con sus columnas a la vista, adquiere una sensación de ligereza, de vuelo, diametralmente opuesta al viejo concepto del rascacielos fuertemente asentado en el suelo. La planta baja es totalmente abierta en tres de sus costados, es decir, con acceso directo para los peatones, ya sea desde Park Avenue o desde las calles 53 y 54. El cuarto lado está cerrado por un pequeño local de reuniones, la batería de ascensores y la rampa que conduce al garage del subsuelo, con capacidad para 55 autos. Para lograr la máxima transparencia en la planta baja, el vestíbulo para público y empleados está formado por un recinto totalmente vidriado, dentro del cual se introduce parte del jardín contiguo. En el primer piso están situados un salón de descanso para los empleados, la sala de reunión de las estenógrafas y otros locales de servicios accesorios.

El segundo piso corresponde al comienzo de la torre de oficinas. Allí está ubicada la cafetería y comedor ocupando el área de la torre, en tanto que el resto forma una terraza, con una abertura central que se corresponde con el jardín de la planta baja. La refinada ambientación de estos locales, y la terraza contigua llena de plantas, hacen de ellos



uno de los más lujosos restaurants de Park Avenue, nueva prueba de la generosidad con que la firma Lever trata a sus empleados.

Luego comienza la torre de oficinas, delgada losa vertical totalmente resuelta en acero inoxidable y vidrios solex antitérmicos. Está colocada perpendicularmente a Park Avenue, distando 30 metros de la calle 53 y 12 metros de la calle 54. Como la avenida es muy ancha, la torre queda así bien aislada de toda la edificación vecina, excepto en el lado restante, donde se colocaron los ascensores, escaleras de incendio y servicios sanitarios.

Todo el mobiliario de acero y la decoración fué proyectada y ejecutada por la firma Raymond Loewy, en tonos gris y marrón, con un despliegue de lujo y color que contrasta con la sobriedad del revestimiento exterior de la torre.

El edificio está envuelto en un cerramiento-cortina, **curtain-wall**, cuyas ventanas son fijas. El aire acondicionado, de sistema radiar, provee de clima artificial a todos los locales, lo que hace innecesarias las aberturas al exterior. Los vidrios, de color verde azulado, poseen la cualidad de rechazar un 45 % del calor solar. Los antepechos están hechos también de vidrio, de color verde oscuro obtenido con pulverizaciones de plástico granulado aplicado interiormente.

Un problema nuevo se planteó a los arquitectos con la limpieza de tan vasta superficie vidriada. Para resolverlo se proyectó un tren móvil que recorre el perímetro del edificio sobre rieles, a la altura de la azotea. De esa maquinaria pende una barquilla desde la cual se pueden efectuar los comandos, de modo que bastan dos obreros para efectuar la lim-

pieza, pudiendo ellos mismos manejar todos los movimientos de la barquilla. Los parantes del aventanamiento de la fachada sirven de guías para el ascenso o descenso del balancín. Este sistema de limpieza, aunque costoso, resultó otra eficaz propaganda para la firma Lever, pues el balancín de limpieza ha llegado a ser popular y un motivo de atracción para los peatones, que asisten a ese derroche de jabón y detergentes fabricados precisamente por la Cía. Lever.

Por primera vez vemos utilizada la pantalla de vidrio en el cerramiento total de un edificio de semejantes dimensiones, y en ello radica precisamente uno de sus valores estéticos más notables. La pureza del volumen es absoluta; nada interrumpe o distrae la visual; una envolvente ideal transforma el edificio en una caja de cristal, limpia, transparente, elevándose ingrávida sobre el extenso cuerpo bajo que hace de plataforma. Claro está que no se llegó a esta solución sino después de una larga evolución que arranca de los frentes comerciales de Saint Louis y alcanza plenitud en los edificios de Sullivan, directos antecesores de la moderna arquitectura comercial.

Lewis Mumford ha comparado el Lever con el edificio Larkin, de Búffalo, una de las primeras obras de Frank Lloyd Wright, por cuanto ambos representan en sus respectivas épocas el máximo de eficiencia en edificios para negocios. Pero acaso más que las analogías —buena luz, mobiliario diseñado especialmente, excelente acústica— sea de interés destacar las diferencias, que acusan el curso del tiempo. El edificio de Wright era un bloque de ladrillo, de hermosa textura y pesado aspecto monumental, con luz cenital y lateral, pero en el que los

empleados no podían ver del exterior más que trozos de cielo a través de ventanas colocadas a un par de metros del suelo, con miras a obtener el máximo rendimiento por el aislamiento. En cambio, en el Lever se ha intentado llegar al mismo resultado por un procedimiento opuesto: la alegría de trabajar en la plenitud del espacio, con vistas sobre la ciudad gigantesca y el East River, sin tener esa sensación de enclaustramiento que seguramente sufrirían los empleados de Larkin. Desde luego, también Wright se preocupó por el bienestar de los trabajadores, y probablemente esa introversión del edificio obedeciera a un sentido de defensa ante el gris y ceniciento ambiente de Búffalo; mas no olvidemos que fué construido en 1903 y que no en vano ha transcurrido medio siglo entre uno y otro. Hoy tenemos otro concepto acerca de la vida y sabemos hallar belleza y energías aun en medio de una urbe afanosa y gigantesca.

Una de las características más significativas de la arquitectura contemporánea es el uso del vidrio en proporciones vastísimas. Desde la época del Palacio de Cristal esa idea ha venido preocupando a los arquitectos, hasta que recientemente la técnica nos ha dado la posibilidad y los medios para triunfar; tan es así que cuando en 1920 Mies van der Rohe proyectó sus dos rascacielos totalmente vidriados, pareció aquello una fantasía a lo Julio Verne. Hoy, tan solo treinta años después, es una realidad, y si el edificio Lever señala en tal sentido un jalón, la sede de la Compañía Manufacturers Trust es la superación y perfeccionamiento de ese propósito. Cinco pisos totalmente cerrados por cristales que dejan de ser aventanamientos para convertirse en tabiques transparentes, son el más reciente ejem-



plo de las posibilidades que brinda ese material. El rompimiento con el convencional aspecto de los edificios bancarios es total. Todavía está cercana la época en que era de rigor colocar en fachada co-lumnas corintias, gruesas rejas protectoras de bronce, y un par de leones esculpidos sobre la portada, defendiendo simbólicamente los caudales. El grupo S.O.M. pensó que la mejor defensa era la vigilancia de los millares de personas que desfilan día y noche por la 5ª Avenida, por lo cual Gordon Bunshaft no vaciló en poner el tesoro directamente a la vista, con su formidable puerta de 30 toneladas a un par de metros del ventanal exterior. Y no se detuvo aquí el rompimiento con el esquema tradicional: al convertirse el banco en caja de cristal eliminó aquel frío salón central que parecía una estación de ferrocarril, reemplazada ahora por ambientes confortables y a escala humana.

La solución estructural es similar a la del Lever: un esqueleto con losas en voladizo, columnas alejadas de la fachada para dar lugar al cerramiento-pan-talla limpio, fina trama vertical y horizontal de aluminio, y enormes paños de cristal incoloro. La ubicación de este banco hace innecesario el vidrio anticalórico, porque está rodeado de rascacielos que lo sumergen en sombra casi todo el día. Los cristales, en lugar de estar apoyados sobre los bastidores de aluminio cuelgan de ellos para evitar las fisuras que podría causar su peso. La separación de los dos últimos pisos está señalada por tres fajas de vidrio gris oscuro, en tanto que la de la planta baja al primer piso es un macetero perimetral con plantas tropicales. También hay una línea de estas plantas en el piso bajo, sobre la 5ª Avenida, y árboles en la terraza, lo que constituye una nota insólita y simpática en medio de la frialdad de los blo-

ques grises que rodean a este pequeño edificio. Los paisajistas fueron Clarke y Rapuano.

El cerramiento-pantalla está realizado con perfecto sentido de lo que debe ser: al estar las columnas separadas unos tres metros del frente sobre la 5ª Avenida y a unos seis metros de la calle 43, la pantalla vidriada se ofrece nítida a la vista, sin esas desagradables interrupciones que ponen los elementos portantes cuando quedan cerca de la pantalla. Los cielorrasos, de entramado plástico que oculta los tubos de luz, prolongándose hasta la pantalla vidriada contribuyen a acentuar esa sensación de ligereza y vuelo de los entresijos, que parecen flotar en el espacio. Dos notas excepcionales realzan la ambientación interior: el confort logrado por Eleanor Le Maire, proyectista del mobiliario, y la verja de Harry Bertioia. En el salón principal, que abarca la totalidad del primer piso, las puertas de los ascensores y caja de escalera que ocupan todo el muro medianero del fondo, están ocultas por una estupenda pantalla o biombo de metal dorado, obra del citado escultor, constituida por piezas rectangulares que dejan ligeras aberturas entre sí, con relieves no figurativos trabajados con lámpara de acetileno.

Esta pequeña joya de aluminio y cristal constituye nuestro acierto del grupo S.O.M., no sólo por su belleza, sino porque ha utilizado técnicas y materiales, para lograr una caja exterior nítida y clara y un interior donde colores, texturas y formas se organizan en muebles y divisiones espaciales diseñadas con miras al aprovechamiento de esas técnicas, pero sin olvidar al hombre y sus necesidades físicas y espirituales. Ocupar con sólo cinco pisos uno de los terrenos más valiosos

del mundo; ofrecer el descanso de las flores y plantas al peatón apresurado, y hacer un rincón cordial de lo que habitualmente es un frío recinto mercantil, significa recuperar el lado amable de la vida, devolver al hombre algo de la personalidad perdida en los engranajes de la ciudad monstruosa.

En el rascacielos de 20 pisos de la Corporación de Aceros Inland, levantado en el Loop o zona comercial que surgió cuando el auge de la escuela de Chicago, el grupo S.O.M. ha introducido varias innovaciones interesantes. En primer lugar ha agrupado todos los servicios verticales —ascensores, cajas de escaleras, grupos sanitarios, tuberías de aire acondicionado, etc.— en una torre aislada, de 25 pisos, que se conecta con el cuerpo principal por puentes. Esta torre está totalmente construida en acero inoxidable, con muy escasas ventanas por ser allí innecesarias. El cuerpo principal o de oficinas se encierra en un rectángulo flanqueado por columnas solamente en los lados mayores, en tanto que los lados menores avanzan en voladizo sobre el vacío. La finísima pantalla de acero y vidrio, de sólo cinco centímetros de espesor, se encuentra detrás de las columnas; de esta manera los pisos quedan totalmente libres, sin locales accesorios ni columnas que entorpezcan el espacio interno. Consecuentes con su idea de compensar la altura de los edificios cediendo espacio a la ciudad, han colocado el muro vidriado del frente principal a unos seis metros de la línea municipal; como los pisos superiores avanzan en voladizo, queda así en planta baja una amplia recova, muy útil en esa zona donde las veredas son angostas e insuficientes.

así un efecto estético distinto a lo habitual: en lugar de esa envolvente del cerramiento-pantalla que pasa por delante de las columnas escondiéndolas. aquí son los elementos verticales los que dominan dando la sensación de que toda la caja de oficinas está suspendida en el aire. La hermética masa de acero de la torre de servicios produce fuerte impacto al contrastar con la transparente caja de vidrio que está a su lado.

Una vez más cabe citar aquí la preocupación de S.O.M. por el bienestar físico y espiritual de los empleados, pues no sólo han proyectado con generosidad y adecuado diseño el mobiliario sino que han llamado a colaborar con ellos a artistas consagrados como la pintora Georgia O'Keeffe y los escultores Richard Lippold y Seymour Lipton, quienes han conseguido armonizar el vestíbulo de entrada y algunos de los salones principales.

Al proyectar el nuevo edificio para el Banco Chase, en pleno corazón de Wall Street, la organización S.O.M. tuvo que afrontar dificultades poco comunes. El sitio elegido era una pequeña manzana separada del antiguo rascacielos Chase por la calle Cedar. En primer término se optó por conservar el viejo edificio considerando que podía prestar servicios todavía por muchos años, estudiándose entonces el nuevo banco en función del que se iba a mantener. A condición de que el nuevo sólo ocupase un 30 % del terreno, el municipio de Nueva York permitió que se cerrase la calle Cedar al tráfico de autos, agregándose así a la plaza que los arquitectos iban a dejar delante del rascacielos. Esto significó incorporar un espacio abierto de considerables dimensiones en plena Wall Street, calle angostísima



ma y sombría por los rascacielos que la bordean. El ejemplo sentado por este **corazón de la ciudad** ha hecho escuela, como lo prueba la reciente obra de Mies van der Rohe, el rascacielos Seagram, que se levanta en medio de una plaza con fuentes y escalinatas.

Otro problema fué el de obtener grandes luces y espacios totalmente libres en los pisos de oficinas, porque el directorio sostenía que **no se tenía idea de la clase de máquinas que se usarían dentro de diez años, ni cómo serían ni qué espacio necesitarían**. Recurrieron entonces a la misma solución del Inland Steel Corporation de Chicago, sacando las columnas exteriores fuera de la pantalla vidriada, y colocando las columnas interiores dentro de las baterías de ascensores y servicios auxiliares. Esto obligó a utilizar columnas de  $0,90 \times 1,50$  y losas mucho más costosas, pero el mayor gasto quedó compensado con haber obtenido un 6 % más de superficie útil.

El edificio que la Connecticut General Life Insurance hizo levantar hace dos años en las afueras de la ciudad de Hartford es, dentro de la obra de S.O.M., el que plantea aspectos más revolucionarios, pese a que su apariencia se encuadra dentro de las líneas sobrias que caracterizan todas sus concepciones. En realidad, la trascendental idea de llevar las oficinas al campo es debida a los directores de la Compañía, quienes sopesaron muy bien el pro y el contra de tan audaz resolución. Se corría el riesgo de perder parte del personal —sumamente cotizado y buscado por las empresas rivales— al obligarles a trasladarse diariamente a las afueras, como también podría suceder algo parecido con parte de la

clientela. Pero las comodidades que se dió al personal en el nuevo edificio fueron tales que la deserción se redujo a un mínimo imperceptible, y en cuanto a la clientela aumentó notablemente, en parte debido a la propaganda que significó el flamante local, y sobre todo por el agrado con que la típica mentalidad americana acoge cuanto es audacia y renovación. El traslado de toda la empresa es un principio de realización de los paradojales conceptos wrightianos: llevar la ciudad al campo.

Desde 1950 se iniciaron los estudios preliminares, ya que estaba calculado que para 1957 el viejo edificio que tenían en Hartford no serviría más. Cuidadosamente se preparó el programa teniendo en vista fundamentalmente la mecanización de las tareas, la máxima flexibilidad en la distribución de locales, el bajo costo de mantenimiento, y las posibilidades de ampliación. El directorio eligió directamente a la firma S.O.M. para el proyecto y a la Compañía Turner para la construcción, con el asesoramiento de Walter C. Voss, profesor emérito del Instituto Tecnológico de Massachusetts, para la selección de los materiales, e impuso la condición de formar un equipo en el que la compañía, los arquitectos y el constructor trabajarían de común acuerdo.

El emplazamiento elegido fué una zona rural llamada Bloomfield, a unos 9 kilómetros de la ciudad, de 280 acres de extensión, con las típicas características de la Nueva Inglaterra, ondulada y boscosa. Una curiosa afloración de roca volcánica en medio de las colinas facilitó el emplazamiento y cimentación del edificio. La excelente red caminera existente fué otra de las causas de selección de dicha zona.



El proyecto aceptado comprendía un edificio central, con sótano, planta baja y dos pisos altos; otro bloque más pequeño para el directorio y oficina de asuntos legales, de cinco pisos, unido al cuerpo central por un puente de metal y vidrio, y un tercer cuerpo, de un solo piso en voladizo sobre una alberca, destinado a comedor de empleados. Luego, en los alrededores, una extensa playa para autos, estación de servicio, canchas de tenis, pistas de equitación y una zona reservada para camping. Los dos pisos altos del cuerpo central se proyectaron totalmente libres, en tanto que en la planta baja se pusieron los locales que exigían cierta separación: servicio médico, biblioteca, tienda de ropas y comestibles para empleados, peluquería y salón de belleza, salones de esparcimiento, etc.; y en el subsuelo las maquinarias, canchas de bowling, y un auditorio-cine con capacidad para 416 butacas.

Además del traslado al campo, la otra idea audaz del equipo Compañía-Arquitectos-Constructor fué la de levantar una maqueta tamaño natural, con todos los servicios mecánicos en funcionamiento; es decir, no un simulacro sino un sector real y verdadero del edificio definitivo, de 18 x 21,60 metros y dos pisos de altura. Como desde un comienzo estaba destinada esa maqueta a ser demolida, se calculó que su costo incidiría en un 1 % sobre el total del edificio, pero las modificaciones beneficiosas que surgieron a raíz de ese ensayo fueron de tal magnitud que produjeron grandes economías, algunas inmediatas y otras que se irán acumulando a lo largo de la vida del edificio. Además, dadas las proporciones del ensayo, muchísimas compañías proveedoras de materiales ofrecieron gratis su colaboración; incluso hubo alguna, como la que su-

ministró los pisos, que envió sus técnicos y todo el material por avión desde la costa oeste del país, donde tenía sus depósitos.

La primera reforma importante resultante de la maqueta fué la disminución del área de las oficinas comunes, calculadas previamente en 180 a 200 pies cuadrados, y reducidas finalmente a 144 pies una vez que se colocó el mobiliario previsto. Este cambio de dimensiones fijó definitivamente el módulo de todo el edificio en 9 pies: esqueleto, cerramiento en cortina, tabiques, louvers, muebles, todo quedó dimensionado de acuerdo a esa cifra modular.

Otro problema solucionado con una novedosa variante fué el de la colocación de los grandes paños de cristal para el cerramiento, que en la maqueta se hizo simplemente a mano y en la obra definitiva se realizó llevando al lugar las máquinas con ventosas que se utilizan en las fábricas de vidrio; mediante ellas, cada fachada quedó cerrada en solo dos días de trabajo, sin rotura alguna.

Una innovación importantísima fué la supresión de los cielorrasos, reemplazados por un sistema de aletas verticales o louvers, que deja a la vista todas las cañerías y produce en conjunto un hermoso efecto de entramado luminoso. Al observarse que los cielorrasos translúcidos producían un exceso de deslumbramiento, se hizo un ensayo quitando los paneles; pintadas en colores armónicos las tuberías de electricidad, aire acondicionado y rociadores contra incendio y colocadas las aletas en sentido normal al de las tuberías, se logró un efecto estético agradable, con enorme economía, ya que hubo que reducir los tubos fluorescentes de 80 a 55 bu-

jías. Las aletas verticales se estudiaron de modo que ajustasen perfectamente con los tabiques móviles de separación de oficinas; todo ello fué realizado en Formica, lo que da idea de la calidad de los materiales utilizados.

Dos artistas de renombre colaboraron con S.O.M. en la terminación del edificio: Florence Knoll, que diseñó todo el mobiliario, e Isamu Noguchi, que labró en granito rojo tres grandes esculturas de marcado sabor oriental, simbolizando el padre, la madre y el hijo. Este mismo artista proyectó los bancos de piedra y la jardinería de los patios interiores y del estanque sobre el cual avanza en vuelo la cafetería.

Audacia en el emplazamiento campestre de un conjunto hasta ahora considerado como forzosamente urbano; extremo cuidado en los detalles técnicos; máxima flexibilidad en las plantas; y por sobre todo, preocupación por el bienestar de quienes van a habitarlo: he aquí una serie de características que pueden considerarse como definitorias de la labor del grupo S.O.M.

Varias de las condiciones de los edificios que acabamos de describir reaparecen en las oficinas de la Warren-Petroleum, en Tulsa, Oklahoma. Sin llegar a la audacia de trasladarse a la campiña, se buscó en este caso una solución intermedia, ubicando el conjunto a un par de kilómetros del centro de la ciudad, que es relativamente pequeña y de edificación más bien baja. El terreno fuertemente ondulado, la abundancia de árboles y un clima recio, de fuerte sol, configuran en cierto modo un planteo semirrural; los arquitectos no pudieron aquí exten-

derse como en el caso de la Connecticut General, pero de todos modos lograron amplio espacio alrededor de la torre de oficinas y magníficas vistas sobre la campiña cercana, en una solución que participa de lo urbano y lo campestre.

En forma parecida al Inland Steel agruparon todos los servicios auxiliares en el centro de la torre, quedando así completamente libres las oficinas. Como el fuerte sol exige en Oklahoma cierta protección contra los rayos directos, una balconada en voladizo encerrando perimetralmente a la torre hace las veces de quiebra-sol; el edificio queda así envuelto en un doble cerramiento-cortina protector. La torre de oficinas sólo ocupa una sexta parte del área total del terreno; como el otro cuerpo, destinado a comedor de empleados, es de planta baja, queda libre una gran extensión para luz, aire y sol. Aprovechando el fuerte desnivel del terreno y ocupando toda la extensión del mismo se proyectó un subsuelo, a manera de plataforma de la cual emergen los dos cuerpos de edificación, ubicándose en dicho sótano la playa de estacionamiento. Por lo demás, se repiten en el edificio de la Warren-Petroleum los cuidados detalles que hemos visto en la Connecticut General: pureza de formas, particiones modulares, flexibilidad en la distribución interna, excelente iluminación, máximo confort. Una vez más encontramos en este edificio lo que parece ser leit-motiv de la obra de S.O.M: preocupación por el aprovechamiento de las nuevas técnicas con miras a mejorar el standar de vida del hombre; búsquedas de soluciones claras y limpias al servicio de un comercio e industrias pujantes, pero sin perder jamás de vista el sentido humano de toda arquitectura noble.

## Bibliografía







Mario J. Buschiazzo: **Un precursor americano del funcionalismo**, en Revista de Arquitectura, Nº 172, Buenos Aires, abril de 1935.

Mario J. Buschiazzo: **De la cabaña al rascacielos**, edición Emecé, Buenos Aires, 1945.

Carl W. Condit: **The rise of the skyscraper**, edición The University of Chicago Press, Chicago, 1952.

Sigfrido Giedion: **Espacio, tiempo y arquitectura**, edición Hoepli, Barcelona, 1955.

Sigfrida Giedion: **The experiment of S.O.M.**, en Bauen-Wahnen, Zürich, abril de 1957.

Talbot Faulkner Hamlin: **The american spirit in architecture**, edición The Yale University Press, New Haven, 1926.

Henry-Russell Hitchcock: **The architecture of H. H. Richardson and his times**, edición The Museum of Modern Art, New York, 1936.

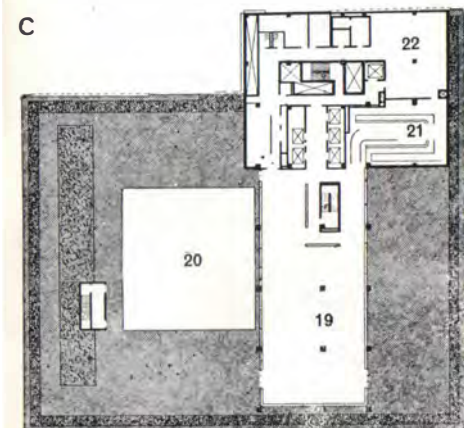
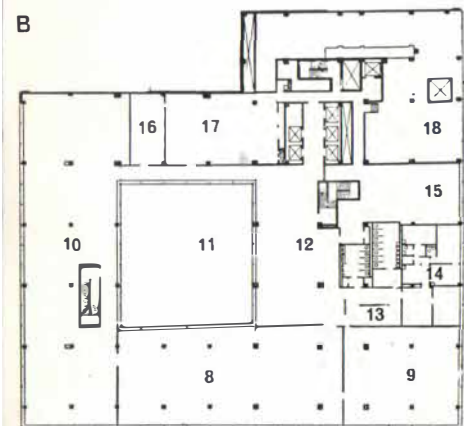
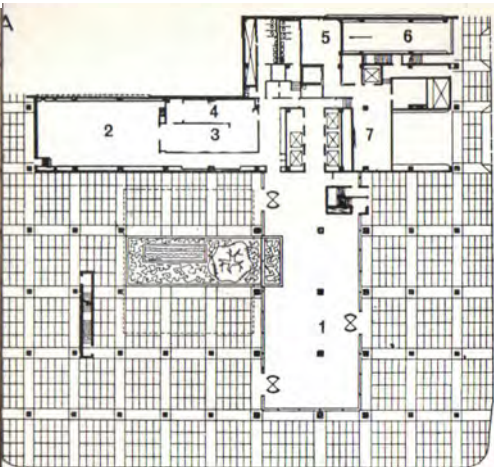
Lewis Mumford: **The brown decades**, edición Dover Publications, New York, 1931.

Lewis Mumford: **From the ground up**, edición Harvest Books, New York, 1956.

Louis Sullivan: **The autobiography of an idea**, edición Press of the American Institute of Architects, New York, 1926.



## **Ilustraciones**





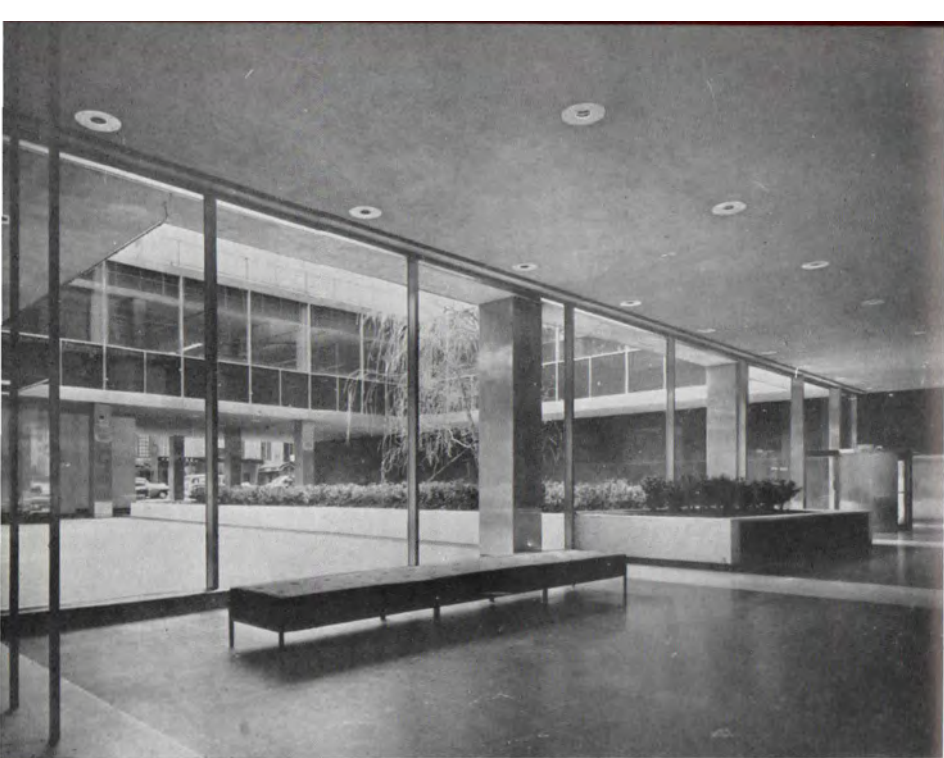
## Lever House

1. hall de entrada
2. sala de reuniones
3. control
4. dep. de cocina
5. residuos
6. rampa para autos
7. plataforma carga
8. oficinas I.B.M.
9. estenógrafas
10. máquinas I.B.M.
11. patio
12. hall
13. guardarropa
14. médico
15. depósito
16. telégrafo
17. correo
18. sala máquinas
19. comedor
20. patio
21. cafetería
22. cocina
23. correo
24. oficinas

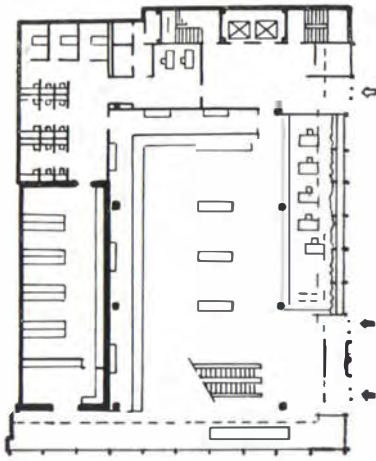




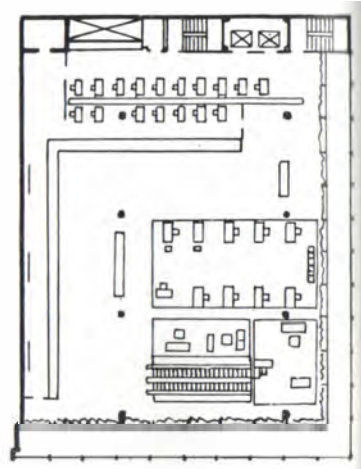






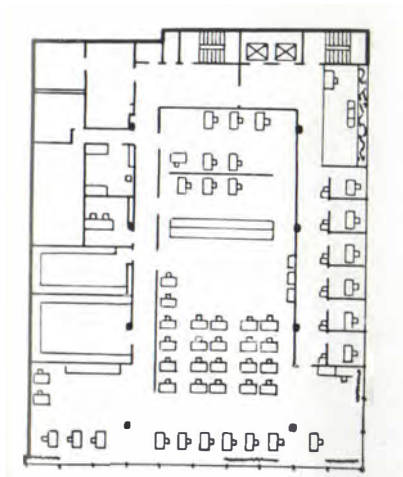


A

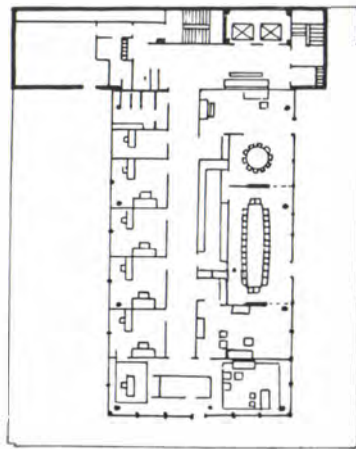


B

**Banco Manufacturers Trust**

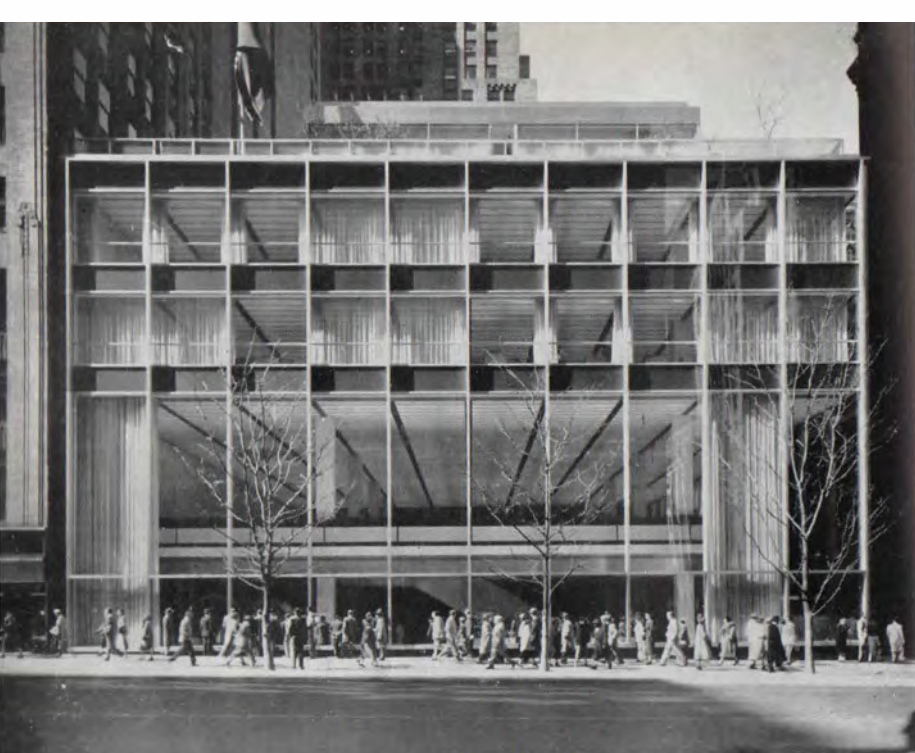


C



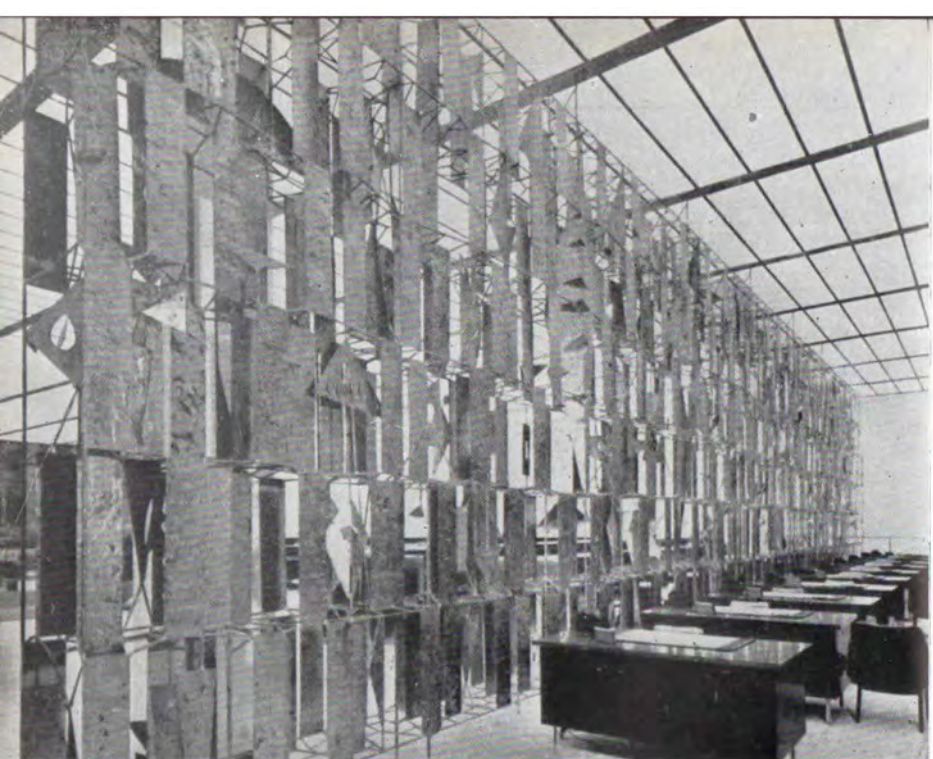
D

- A planta baja
- B primer piso
- C segundo piso
- D cuarto piso

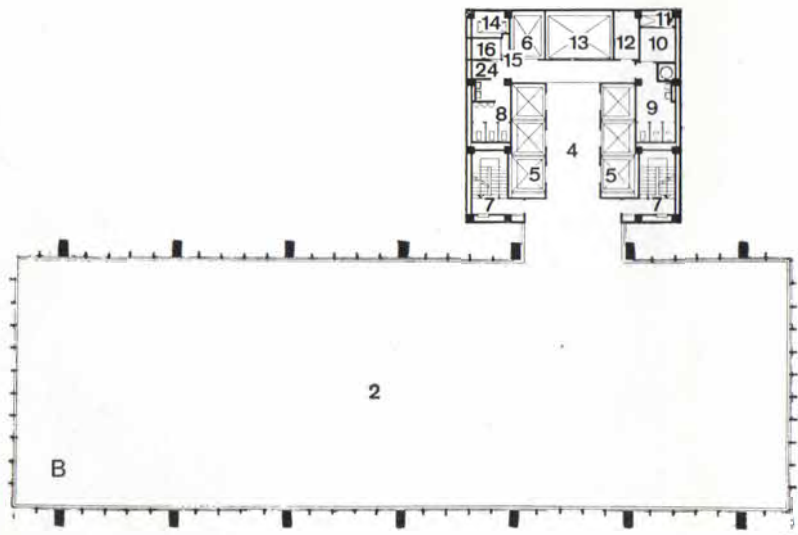
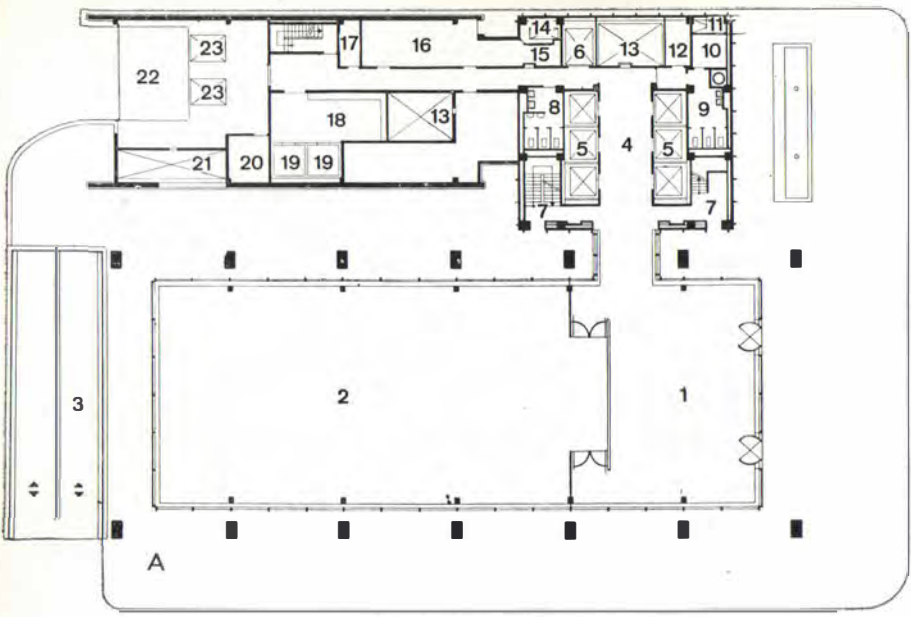












## **Inland Steel Co.**

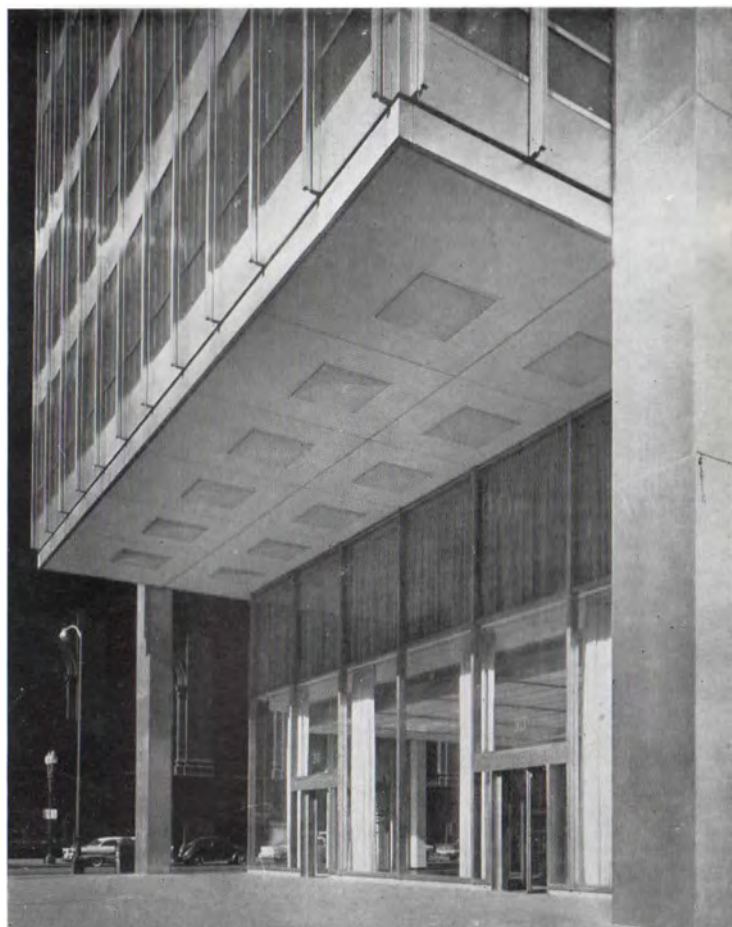
1. hall de entrada
2. oficinas
3. rampa para autos
4. hall de ascensores
6. montacargas
7. escaleras
8. baño de hombres
9. baño de mujeres
10. sala de descanso de mujeres
11. conductos sanitarios
12. conductos eléctricos
13. conductos aire acondicionado y ventilación
14. montacarga de correspondencia
15. teléfono
16. correo
17. registro de combustibles
18. dep. de cafetería
19. refrigeradores
20. recepción y control
21. toma de aire
22. descarga de camiones
23. aparejo de descarga
24. conserje

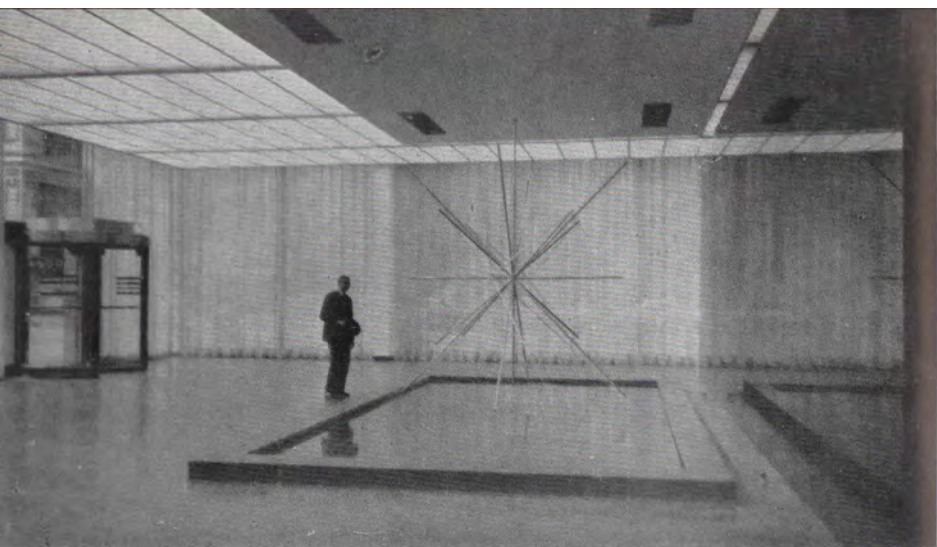






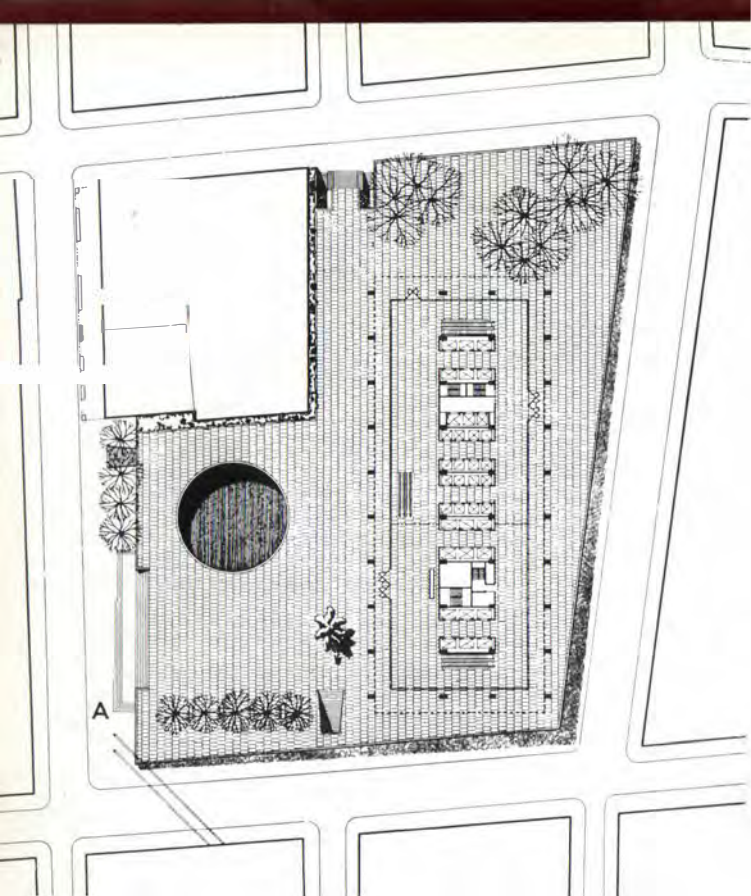






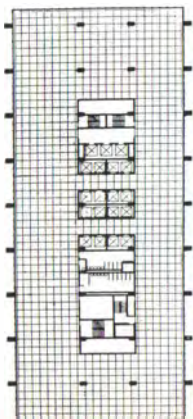




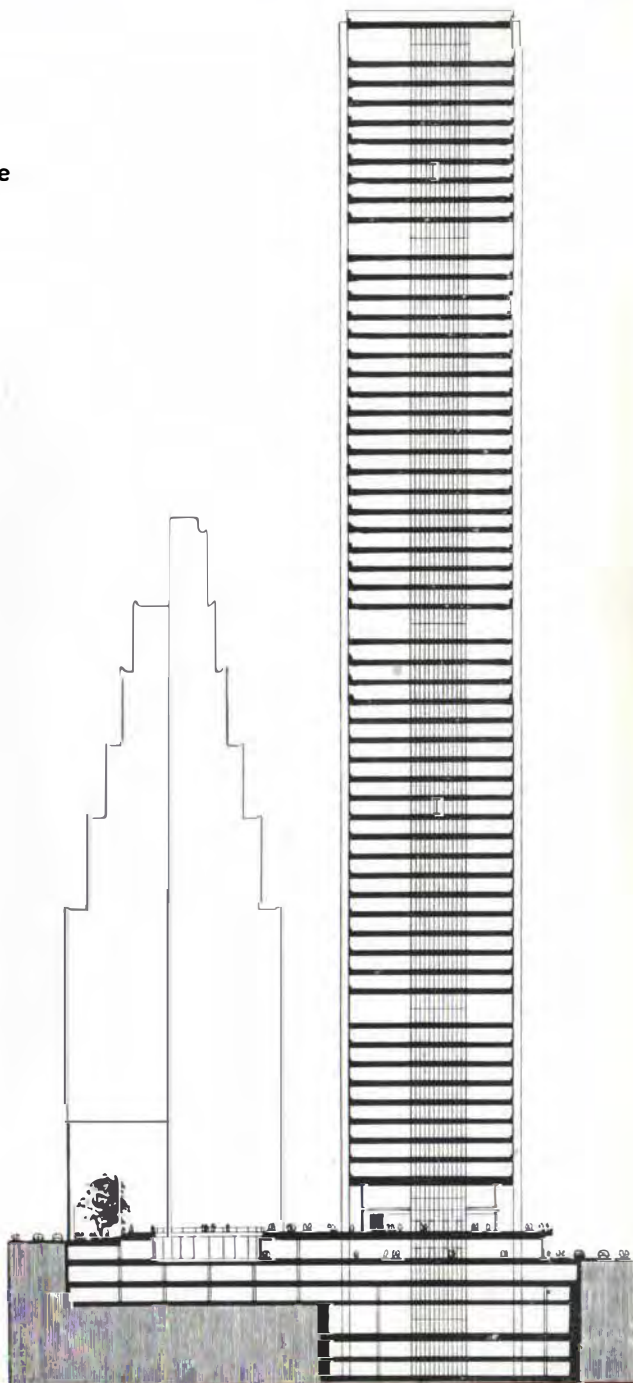


A planta baja

B planta de oficinas



# Banco Chase

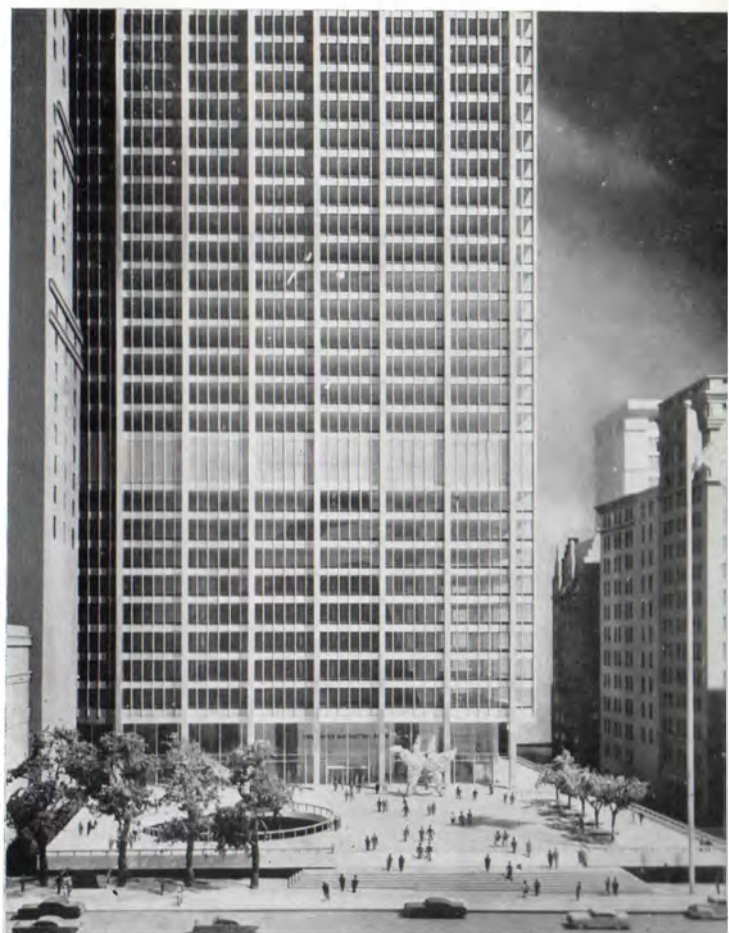


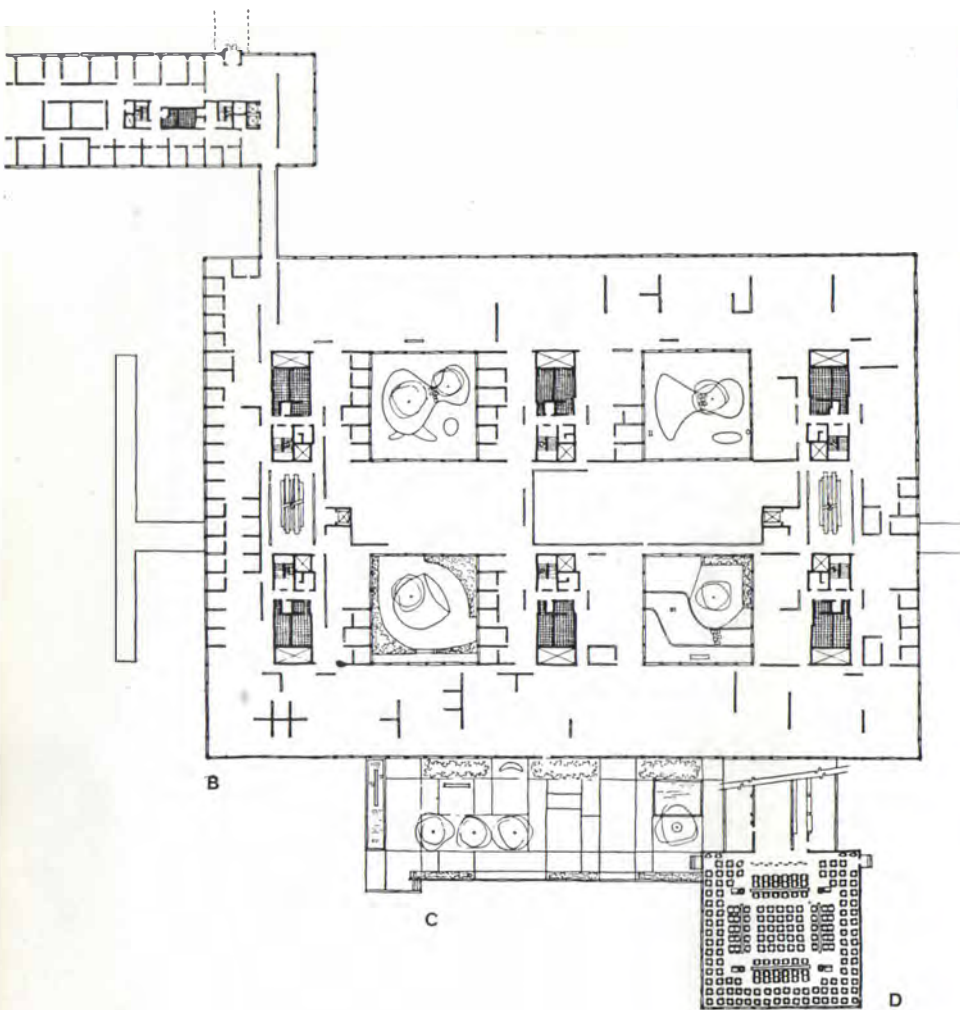












**Connecticut Life Insurance Co.**

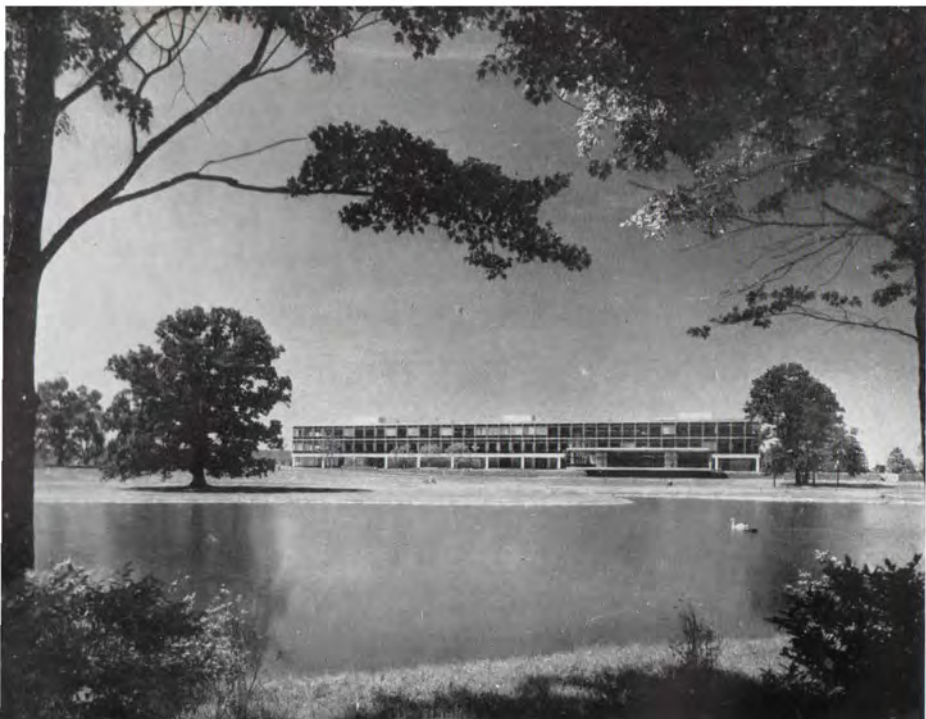
A directorio

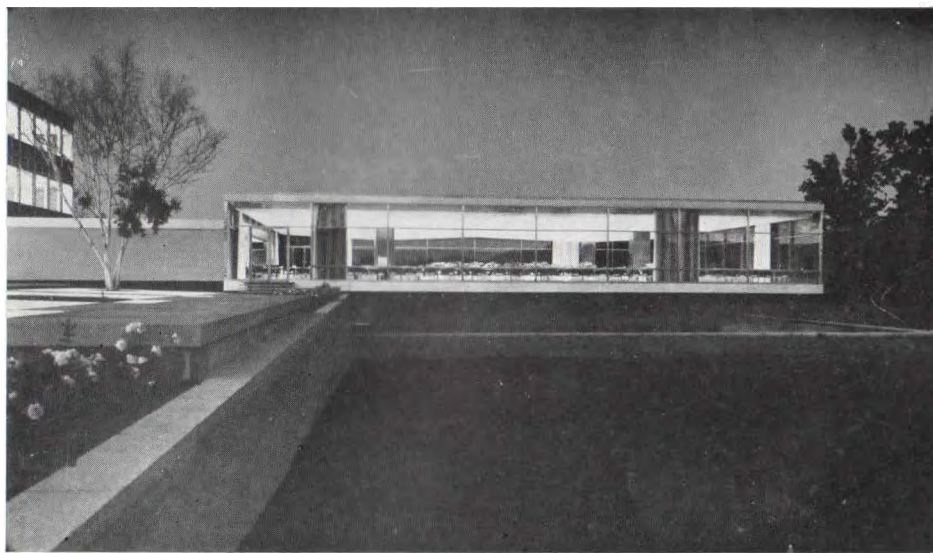
B oficinas

C terraza

D cafetería





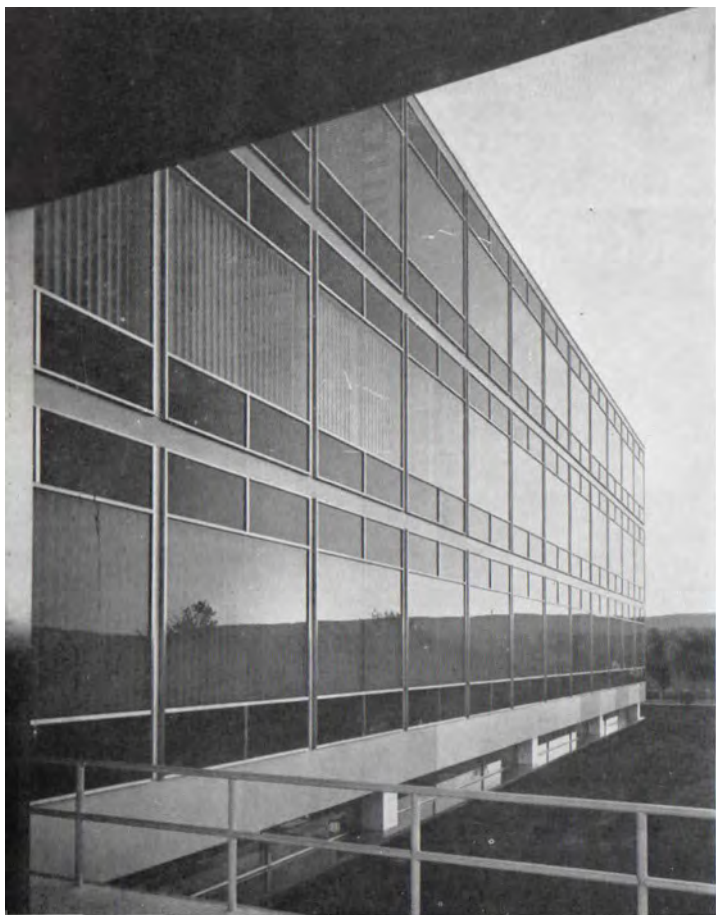




















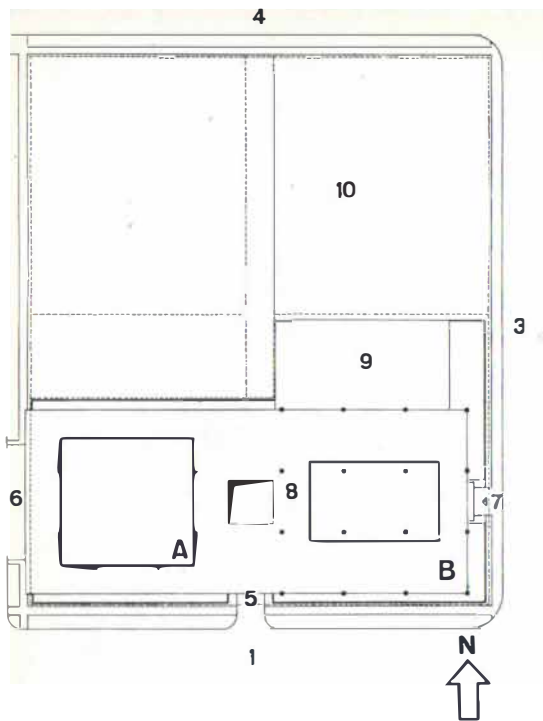








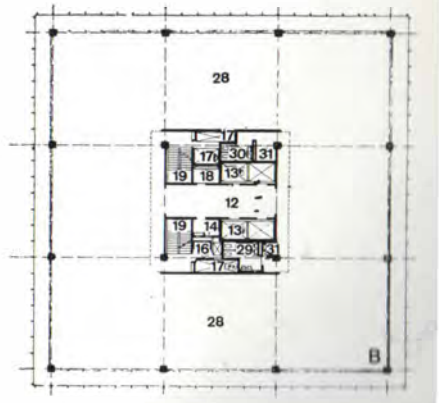
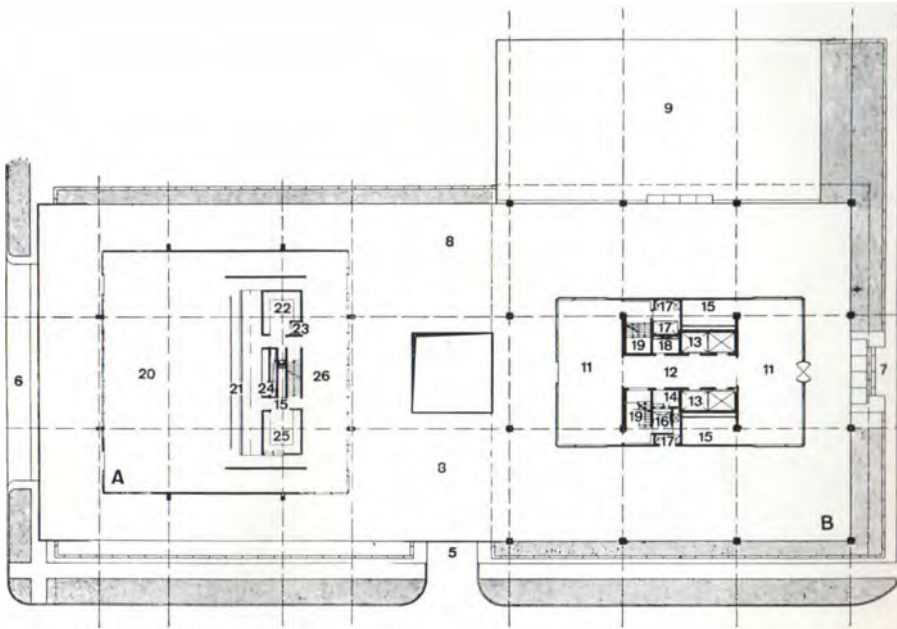
**Warren-Petroleum Co.**



A edificio de cafetería

B edificio de oficinas

- |  |   |
|--|---|
| 1. calle 14                                    | 16. montacarga de correspondencia       |
| 2. avenida South Cheyenne                      | 17. conductos mecánicos                 |
| 3. avenida Boulder                             | 18. Salo de teléfonos y electricidad    |
| 4. calle 13                                    | 19. escaleras                           |
| 5. entrado de autos                            | 20. cafetería                           |
| 6. entrada de camiones                         | 21. mostrado                            |
| 7. entrada de peatones al edificio de oficinas | 22. despensa                            |
| 8. terraza principal                           | 23. montacarga                          |
| 9. terraza norte                               | 24. conductos y cañerías                |
| 10. estacionamiento                            | 25. lavadero                            |
| 11. hall de entrada                            | 26. hall                                |
| 12. hall de ascensores                         | 27. plano superior de la so de máquinas |
| 13. ascensores                                 | 28. oficinas                            |
| 14. distribución de correspondencia            | 29. baño de hombres                     |
| 15. depósito                                   | 30. baño de mujeres                     |
|  | 31. hall                                |











## Indice

El panorama histórico .....	9
La organización S.O.M. ....	19
La obra .....	25
Lever House .....	25
Banco Manufacturers Trust .....	30
Inland Steel Co. ....	33
Banco Chase .....	34
Connecticut Life Insurance Co. ....	35
Warren-Petroleum Co. ....	39
Bibliografía .....	41



Se acabó de imprimir  
en los talleres gráficos de  
Domingo E. Taladriz,  
San Juan 3875, Buenos Aires,  
el 29 de diciembre de 1958.

La diagramación de tapa y de páginas ilustradas  
estuvo a cargo de J. Gazaneo y M. Scarone.





## **Publicaciones aparecidas**

Morio J. Buschiazzo: **Bibliografía de Arte Colonial Argentino**, 1947.

**Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas**, nº 1, año 1948; nº 2, año 1949; nº 3, año 1950; nº 4 año 1951; nº 5, año 1952; nº 6, año 1953; nº 7, año 1954 nº 8, año 1955; nº 9, año 1956; nº 10, año 1957; nº 11 año 1958.

Adolfo L. Ribera y Héctor Schenone: **El arte de la imaginería en el Río de la Plata**, 1948.

Vicente Nadal Mora: **El azulejo en el Río de la Plata siglo XIX**, 1949.

K. J. Conant: **Arquitectura moderna en los Estados Unidos**, 1949.

Juan Giuria: **La arquitectura en el Paraguay**, 1950.

R. González Capdevila: **Amancio Williams**, 1955.

Martín S. Soria: **La pintura del siglo XVI en Sudamérica** 1956.

Jorge O. Gazaneo y Mabel M. Scarone

**Eduardo Catalano**, 1956.

Mario J. Buschiazzo: **S.O.M.**, 1958.

Toda correspondencia o pedido de canje debe dirigirse a

**Instituto de Arte Americano**

Director

Cosilla de correo 3790— Buenos Aires

