

La casa-atelier Paternosto: Síntesis moderna del patrimonio local¹

Martín Carranza^(*)

Resumen: Entrado el siglo XXI, la nueva historiografía sobre la arquitectura moderna producida en la Argentina del siglo XX ha propiciado una reinterpretación respecto de la narrativa canónica. Durante mucho tiempo, esta arquitectura fue considerada una versión degradada o un reflejo opaco de la "gran" arquitectura heredada del Movimiento Moderno europeo.

Si bien existen numerosas obras reconocidas historiográficamente como ejemplos de la arquitectura moderna "de Buenos Aires", una mirada crítica revela que muchas de ellas no han recibido el mismo reconocimiento fuera del núcleo urbano porteño. Esto ha contribuido, en cierta medida, a silenciar al más amplio "universo bonaerense". En este contexto, numerosas construcciones emergen como mudos testigos de una "modernidad periférica": obras dispersas en publicaciones especializadas, pero apenas visibles en el relato dominante.

Estas edificaciones representan una historia cultural y arquitectónica que, en gran parte, ha permanecido desconocida o incluso desatendida. En otras palabras, constituyen una porción de nuestra memoria colectiva que nunca nos fue enseñada.

La arquitectura moderna comienza a desarrollarse en estas latitudes a partir de la visita de Le Corbusier en 1929, y cobra impulso masivo en la inmediata posguerra, momento en que empieza a incorporar una revisión crítica con raíces locales. Entre 1965 y 1975 se destaca particularmente la llamada "corriente casablanquista".

En el plano internacional, la demolición del conjunto habitacional de Pruitt-Igoe en St. Louis (EE. UU.), y la posterior demonización posmoderna liderada por Charles Jencks, marcaron simbólicamente la "muerte" de la arquitectura moderna el 16 de marzo de 1972. No obstante, desde una perspectiva territorial y situada, proponemos el año 1979 como cierre de una etapa en el contexto argentino. Esta afirmación se basa en el impacto generado por la concesión del primer premio en el concurso para el Teatro Argentino de La Plata: un hito de hormigón armado que refleja un cambio de paradigma en el campo proyectual, caracterizado por el pasaje de la "arquitectura objeto" a la "arquitectura-ciudad".

Caracterizada esta periodización (1929-1979), el presente escrito se enfoca en la casa-atelier Paternosto como un emergente de la cultura arquitectónica de los años sesenta. Este caso de estudio se analiza en función de sus búsquedas expresivas, su innovación formal y su lenguaje matérico renovador. La investigación se desarrolla mediante una metodología de análisis histórico, con el fin de ejercer una labor crítica y operativa propia del historiador de la arquitectura: evaluar si una obra, como esta o cualquier otra, posee valor patrimonial, para así fundamentar su eventual protección, conservación o restauración frente al deterioro.

Palabras clave: Historia - Patrimonio – Moderno – Hormigón Armado – Innovación – Tecnología - Expresionismo

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 206]

(^c) Arquitecto (UNLP). Magíster y Especialista en Historia y Crítica de la Arquitectura, Diseño y del Urbanismo (FADU-UBA). Doctorando en Historia (FAHCE-UNLP). Especializando en Docencia Universitaria (UNLP). Profesor Adjunto Ordinario (Departamento de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, Universidad Nacional de Avellaneda, DADU-UNDAV). Ayudante de Curso Diplomado (FAU-UNLP). Investigador principal en el Centro de Estudios del Habitar Popular (CEHP-UNDAV). Miembro del Comité Editorial de la revista *Cartografías del Sur* (UNDAV). Docente-Investigador en el Instituto de Historia, Teoría y Praxis de la Arquitectura y la Ciudad (HiTePAC-FAU-UNLP). Categoría III por el Sistema de Categorización de Docentes Investigadores (SICADI-UNLP). Autor de numerosas publicaciones en su especialidad

Introducción

Durante la segunda década del siglo XXI, el concepto de patrimonio adquirió una nueva dimensión al ser entendido como un valor cultural en permanente transformación, condicionado por su propia historicidad. No obstante, cuando se aplica al ámbito de la arquitectura moderna, este concepto exige ciertas precisiones, ya que, en principio, resulta paradójico asociar la idea de “lo moderno” con la de “patrimonio”.

El aparente oxímoron que encierra el término “patrimonio moderno” revela una tensión inherente entre ambos conceptos. Esta contradicción se acentúa si consideramos la naturaleza transitoria con que fueron concebidas muchas de estas obras, especialmente las más radicales, cuyos autores promovían una ruptura con el pasado, desechando arquitecturas y ciudades heredadas. Para estos arquitectos, la noción de construir “para la eternidad” era ajena a una visión revolucionaria que apostaba por el cambio constante y la superación de lo establecido. Reconocer lo que algunos autores denominan “la paradoja del patrimonio moderno” resulta, por tanto, fundamental, sobre todo si recordamos que muchos de estos edificios reemplazaron construcciones históricas que hoy también serían consideradas valiosas desde una perspectiva patrimonial.

En este contexto, se vuelve pertinente concebir el patrimonio moderno como testimonio material de un tiempo que, aun en su afán de renovación, ha devenido parte esencial de la memoria colectiva.

Actualmente, la valoración de este tipo de patrimonio ha superado muchas de las barreras conceptuales que lo limitaban. Su reconocimiento ha alcanzado instancias decisorias a nivel global, como lo demuestra la inclusión de la Ciudad Universitaria de la UNAM

(México) y la Ópera de Sídney en la Lista del Patrimonio Mundial de la UNESCO. A estos casos se suman otras obras emblemáticas del siglo XX, como la Ciudad Universitaria de Caracas, Brasilia o la Casa Luis Barragán en Tacubaya (México).

En este sentido, la arquitectura moderna argentina representa una parte fundamental de la historia material del país en el siglo XX, y por ende constituye un patrimonio invaluable para la conservación de su memoria cultural. En los últimos años, se ha producido un cambio significativo en su apreciación, reflejado en diversas declaraciones de la Comisión Nacional de Monumentos, Lugares y Bienes Históricos. Entre los bienes destacados figuran el edificio Kavanagh (Decreto 349/1999), el Centro Cultural General San Martín y el Cine Teatro Gran Rex (ambos por Decreto 837/2011), así como el Planetario Galileo Galilei (Ley 26.203/2007), entre otros.

Sin embargo, fue recién en 1987 cuando se declaró Monumento Histórico Nacional una de las obras más emblemáticas de la arquitectura moderna argentina: la Casa Curutchet, proyectada por Le Corbusier y construida entre 1948 y 1955 en la ciudad de La Plata. Esta vivienda unifamiliar, clara heredera de los principios del Movimiento Moderno europeo, fue posteriormente reconocida como Patrimonio Mundial por la UNESCO en 2016.

En definitiva, su temprana declaratoria como “patrimonio moderno” marcó un hito en el proceso de reconocimiento y valorización de otras obras con un lenguaje arquitectónico afín, abriendo el camino hacia una concepción más amplia e inclusiva del patrimonio arquitectónico del siglo XX.

¿Para qué nos sirve la historia?

Partiendo del supuesto de que la historia es una disciplina académica y una herramienta auxiliar en la conservación arquitectónica, podemos afirmar también que cumple una función social: nos permite recordar, forjar una identidad y proyectarnos hacia el futuro. La historia —tanto en su versión erudita como en su forma más divulgativa— siempre se construye desde el presente, y cobra sentido en la medida en que el ser humano se reconoce en ella.

Ahora bien, para que un estudio histórico sea considerado riguroso, debe fundamentar sus argumentaciones en el uso sistemático de fuentes. Las fuentes constituyen los materiales sobre los cuales el historiador apoya sus afirmaciones, y se clasifican en primarias y secundarias. Las fuentes primarias incluyen crónicas, diarios, fotografías (como documentos sociales), dibujos, escritos procedentes de archivos institucionales o personales, catastros, censos, mapas y todo aquello producido en el tiempo que se estudia. Estas permiten aproximarse de manera directa al objeto de análisis.

La arquitectura, en este sentido, también puede ser considerada una fuente histórica. Su análisis exige tener en cuenta la documentación proyectual: planos, cortes y vistas, que permiten interpelar la obra desde el proceso de diseño. Sin embargo, el valor de una edificación no reside exclusivamente en su mérito artístico; un edificio puede tener valor patrimonial por haber sido escenario de eventos significativos o por su carga simbólica en el marco de un proceso histórico.

Existen distintas técnicas de análisis histórico, y su elección depende del tipo de fuente utilizada. Por ejemplo, el estudio de fotografías exige una lectura desde la imagen; en cambio, el análisis de textos, datos estadísticos, fuentes orales o películas se aborda mediante el análisis del discurso, metodología proveniente de las ciencias sociales que puede adoptar enfoques tanto cuantitativos como cualitativos.

Una herramienta particularmente valiosa es el **testimonio oral**, ya que permite reunir múltiples voces y puntos de vista, contribuyendo a desmitificar visiones homogéneas u “oficiales” de la historia. A su vez, las **fuentes secundarias** —libros, artículos, ponencias, trabajos de investigación— aportan un marco interpretativo que complementa las evidencias primarias y permite contrastar versiones.

En síntesis, trabajar con ambas clases de fuentes es indispensable para construir un **estado de la cuestión** sólido y formular hipótesis fundadas. Cuanto más diverso y amplio sea el corpus documental, mayor será la solidez científica del estudio.

Esta afirmación, sin embargo, abre otra discusión: ¿es la historia una ciencia? Aunque no pertenece a las llamadas “ciencias duras”, como la física o la química, sí comparte con las “ciencias sociales” (sociología, antropología, psicología) un rigor metodológico propio. La historia trabaja con casos particulares, admite distintos niveles de análisis (desde la macro hasta la microhistoria) y reconoce la coexistencia de múltiples historias dentro de una narrativa general. Aunque se orienta hacia la objetividad, la historia implica necesariamente un grado de **subjetividad crítica**, ineludible en todo proceso de interpretación.

Frente a la fragmentación de las fuentes y la dispersión del material, surge una pregunta crucial: **¿cómo se construye un relato histórico coherente con esos fragmentos?** Primero, es esencial evitar el dogmatismo. No debe privilegiarse una línea historiográfica en detrimento de otras ni omitir fuentes que cuestionen una visión establecida. La honestidad intelectual es una condición básica para una práctica histórica responsable.

En segundo lugar, toda investigación debe partir de una **hipótesis**: una pregunta inicial que guíe el análisis. Esta se formula en relación con las evidencias materiales del objeto de estudio —fotografías, dibujos, relatos, correspondencias, antecedentes arquitectónicos, etc.— y se contrasta en el cruce de fuentes primarias y secundarias. Este proceso genera relaciones que permiten confirmar o refutar hipótesis previas y formular nuevas.

A partir de este trabajo, se construye un texto histórico —un producto— que debe sostenerse en un aparato erudito (citas, notas, referencias). Como señala Aliata, parafraseando a Manfredo Tafuri, “la forma de aprendizaje está en los propios textos”; de allí la importancia de saber analizarlos y extraer de ellos una enseñanza crítica.

En la fase de escritura, se articulan tres operaciones fundamentales: **narración, análisis y descripción**. El análisis es inevitablemente subjetivo; la narración y descripción, en cambio, deben aspirar a la claridad, precisión y dinamismo para facilitar la comprensión. Estas dimensiones se entrelazan para sortear el desafío de construir sentido a partir de una realidad siempre parcial y fragmentaria.

Un relato histórico bien construido puede incluso acercarse a la literatura narrativa, como sucede en ciertos textos de divulgación o biografías históricas, organizadas a partir de un “copete”, datos personales, análisis crítico, conclusiones y referencias bibliográficas.

En el campo específico de la historia de la arquitectura, destacan dos variables centrales: **la periodización y la definición estilística**. Las periodizaciones no son absolutas ni ho-

mogéneas entre disciplinas, pero permiten ordenar la complejidad del objeto de estudio. En arquitectura, este orden se ha dado tradicionalmente a partir de criterios estilísticos, conforme a la tradición historiográfica académica.

Actualmente, las facultades de arquitectura en las universidades nacionales organizan su labor en torno a tres pilares: **docencia, investigación y extensión**. Si bien el perfil del arquitecto ha sido históricamente profesionalista, hoy se demanda una mayor especialización en investigación disciplinar.

En este nuevo contexto, cabe preguntarse: **¿cómo se vincula la historia con la arquitectura? ¿Qué se investiga en relación con el patrimonio?** La historia opera como una disciplina instrumental: el historiador actúa como asesor, brindando una base analítica y crítica para la toma de decisiones sobre la conservación patrimonial. Su tarea consiste en fundamentar, a partir de un análisis histórico-metodológico, los valores —estéticos, materiales, simbólicos o históricos— que justifican el reconocimiento de un bien como patrimonio arquitectónico.

Consideraciones sobre el patrimonio

La definición y los criterios generales en torno al patrimonio histórico arquitectónico constituyen una tarea compleja y de especial relevancia, ya que implican conceptos fundamentales como cultura, historia e identidad. Como señala Novacovsky (1997: 23), es la dinámica propia de los procesos histórico-culturales lo que determina qué bienes pueden ser considerados patrimoniales. En este sentido, se entiende como patrimonio todo bien cultural que contribuya al fortalecimiento de la memoria urbana, al afianzamiento de la identidad colectiva y a la consolidación del sentido de pertenencia de una comunidad, favoreciendo además el desarrollo armónico de las ciudades.

Según Gandolfi y Silvestre (2004: 49-52), el concepto de patrimonio ha experimentado una expansión significativa respecto de su concepción original. En un comienzo, se restringía a monumentos o grandes obras artísticas, generalmente asociadas a hechos históricos relevantes. Sin embargo, en la actualidad se reconoce un patrimonio mucho más amplio, que incluye no solo bienes tangibles —como paisajes, sitios, conjuntos urbanos o grupos de objetos diversos—, sino también bienes intangibles, como tradiciones, costumbres, prácticas culinarias y formas de habitar con valor cultural o histórico.

En el plano internacional, los antecedentes inmediatos sobre conservación patrimonial surgen tras la Segunda Guerra Mundial, cuando se comienza a considerar a los bienes culturales como parte del patrimonio de la humanidad. En este contexto cobran importancia organismos como la UNESCO y diversas convenciones internacionales, que buscan establecer principios comunes para la protección del patrimonio en distintas culturas. Además, entidades no gubernamentales como *Heritage at Risk*, *The World Conservation Union*, *The World Conservation Fund* e *ICOMOS* asesoran activamente en la valoración y protección del patrimonio mundial.

Alfredo Conti (2000: 5-7), evaluador de ICOMOS, ha subrayado que el concepto de patrimonio arquitectónico no solo se ha ampliado de forma constante, sino que también ha

incorporado progresivamente una mayor diversidad de bienes. Si bien en sus orígenes el patrimonio arquitectónico se limitaba a edificaciones de alto valor histórico o artístico, hoy se reconocen también aquellas estructuras que testimonian modos específicos de concebir y construir el entorno en el que se desarrolla la vida comunitaria. Para Conti, esta concepción del patrimonio está indisolublemente ligada a la identidad cultural, en la que la historia material ocupa un lugar central. En este marco se incluye, de manera creciente, la producción arquitectónica del siglo XX, que abarca expresiones tan diversas como el Art Nouveau o las formas más recientes de la alta tecnología.

En relación con la conservación del patrimonio moderno, el interés por las obras del Movimiento Moderno es relativamente reciente. Un antecedente clave es la Declaración de Ámsterdam de 1975, donde se reconoce por primera vez que los edificios contemporáneos forman parte del patrimonio. A partir de 1988, la creación de DOCOMOMO (International Working Party for Documentation and Conservation of Buildings, Sites and Neighborhoods of the Modern Movement) ha sido decisiva en la conformación de un corpus teórico y práctico dedicado a este tipo de bienes. Por su parte, el Consejo Internacional de Monumentos y Sitios (ICOMOS) ha profundizado en esta temática, dedicando incluso una sesión de su Asamblea General en México (1999) al análisis y valoración del patrimonio arquitectónico del siglo XX.

La casa-atelier Paternosto

Me di cuenta de que existen hombres en nuestro tiempo que crean belleza, objetos bellos, bellos porque fueron hechos lógicamente, según los principios racionales del ser de los objetos y según las leyes exactas, necesarias y naturales del material empleado en su fabricación (Siegel, 1966: 5) Henry van de Velde (tomado de “Kunstgewerbliche Laienpredigten”, 1902)

Este apartado tiene como objetivo aplicar los conceptos previamente expuestos en la elaboración de una monografía que permita realizar un análisis histórico-metodológico de un objeto arquitectónico específico: la casa-atelier del pintor César Paternosto. Ubicada en la localidad de City Bell (Barrio Nirvana), esta obra fue proyectada en 1960 y construida en 1962 por el arquitecto Vicente C. Krause. Se considera una de las piedras fundacionales de una comunidad de pintores que, a orillas del arroyo Rodríguez y a metros del Camino General Belgrano, conformaron una agrupación artística en la década de 1960.

Partiendo de la afirmación del Dr. Arq. Fernando Aliata, citando al arquitecto, historiador y crítico italiano Manfredo Tafuri—“cada cosa tiene el problema que hay que ver”—se han formulado tres ejes de análisis:

- 1.- ¿Es únicamente el objeto arquitectónico lo que debe analizarse? ¿Cómo se ha transformado territorialmente el área?
- 2.- ¿Cuál es la representación actual del barrio Nirvana de City Bell? ¿Quiénes fueron los actores que posibilitaron la construcción material de la obra? ¿Qué grado de importancia tuvieron en el ámbito cultural local e internacional? ¿Cuál es su relevancia en la actualidad?

3.- ¿Qué características distintivas presenta la casa-atelier Paternosto? ¿Existían antecedentes similares contemporáneos? ¿Cuál fue el legado de su impronta?

Territorio y sociedad

Abordar un análisis histórico del área en cuestión implica reconocer que el objeto arquitectónico no puede ser entendido de manera aislada. Desde una perspectiva diacrónica, las transformaciones territoriales evidencian una dinámica espacio-temporal donde aún persiste una tensión fundacional: la convivencia entre lo natural y lo artificial (Goenaga, 2000). A lo largo del tiempo, pueden identificarse cuatro momentos históricos diferenciados, cada uno enmarcado en contextos socioculturales y políticos particulares.

1. El paisaje pampeano: territorio original

El primer momento remite al paisaje pampeano en su estado original. Clásicamente descrito por su llanura sin interrupciones, ausencia de árboles, predominio de pastizales y una fauna libre, este entorno fue transformado por la acción antrópica: el arado, los alambrados que parcelaron la tierra, los cultivos, los montes de árboles exóticos, el ganado, las rutas, los barrios y las ciudades comenzaron a reconfigurar el paisaje.

El área objeto de estudio no escapó a este proceso. Las tierras, anteriormente consideradas “desierto”, se integraron a la lógica de urbanización impulsada por el desarrollo político, económico y social. En este contexto, comenzaron a surgir chacras y quintas destinadas al abastecimiento hortícola de la ciudad de La Plata y sus alrededores. El Camino General Belgrano —originalmente proyectado como trazado ferroviario— fue y continúa siendo la principal vía de conexión del lugar.

2. La impronta japonesa: el Edén de Rodolfo Moreno

El segundo momento histórico comienza en la década de 1940, cuando Rodolfo Moreno (1879–1953), entonces gobernador de la provincia de Buenos Aires, introduce una transposición cultural singular. Tras una misión diplomática en Japón (1939–1940), trae consigo la inspiración para recrear un jardín japonés en su quinta de fin de semana, ubicada en el actual Barrio Nirvana de City Bell.

Este jardín, integrado al paisaje del Parque Venecia, replicaba elementos simbólicos del oriente: pagodas, linternas de piedra, un portal hacia el “Nirvana” y un buda policromado de más de cuatro metros. Testimonios de antiguos vecinos recuerdan la atmósfera nocturna del jardín, iluminado por linternas, y los paseos en bote del gobernador y su esposa por el arroyo Rodríguez, cuya navegación era posible gracias a un dique que mantenía constante el nivel del agua.

Sin embargo, esta escenografía efímera —de carácter “acultural” en términos fenomenológicos— se disuelve tras la muerte de Moreno en 1953. A partir de entonces, la propiedad fue fraccionada, y los terrenos pasaron a manos de nuevos habitantes, entre ellos un grupo de artistas que sentaron las bases del siguiente momento histórico.

3. La comunidad de pintores: arte como forma de vida

A inicios de la década de 1960, el área cobra un nuevo significado con la llegada de jóvenes artistas plásticos vinculados a la Escuela Superior de Bellas Artes de La Plata: Alejandro Puente, César Paternosto y Jorge Mieri, integrantes del Grupo SI, vinculado a la vanguardia informalista. La particularidad de los terrenos —económicos, pequeños e irregulares— llevó a Mieri a comprar varias parcelas contiguas, lo que impulsó a sus colegas a hacer lo mismo y “tomar” prácticamente una manzana completa.

El objetivo no era solo construir sus casas-atelier, sino crear un espacio comunitario donde convivieran arte y vida. Esta experiencia, influida por las lecturas existencialistas de Sartre y Camus y por la arquitectura moderna, buscaba desarrollar un tejido abierto para la producción y el intercambio artístico. Aunque esta iniciativa duró pocos años —por diferencias entre sus integrantes— dejó una impronta singular en la historia urbana y cultural de la región.

4. Urbanización y resistencia ecológica

Zweifel y Carbonari (2007) contextualizan este proceso en el marco de un crecimiento urbano desordenado que se vivía en La Plata desde mediados del siglo XX. Mientras el crecimiento poblacional se mantenía dentro del anillo de circunvalación, el cincuentenario de la ciudad (1932) marcó un punto de inflexión: la expansión más allá del casco fundacional comenzó a generar nuevos barrios desconectados, producto de la especulación inmobiliaria y del parcelamiento indiscriminado de suelos rurales. La falta de planificación, el alto costo de los servicios básicos y los conflictos por el uso del suelo impulsaron la necesidad de diseñar instrumentos normativos, como el Plan Regulador URBIS, que intentó recuperar la lógica morfológica de la ciudad original, mediante la sectorización de usos (residencial, industrial, recreativo, universitario, etc.).

En este marco, se proyecta y construye la casa-atelier de César Paternosto, en un contexto económico desarrollista y con una incipiente sociedad de consumo que comienza a demandar nuevas formas de confort. La explotación inmobiliaria del antiguo Parque Venecia —ya parcelado para uso residencial— y la lenta dotación de servicios, dan cuenta de este proceso, aunque también se identifican factores positivos, como la cercanía al Camino General Belgrano y la accesibilidad a La Plata y Buenos Aires.

A pesar de la expansión urbana, la zona mantuvo durante décadas una baja densidad y un entorno relativamente preservado. En los años 90, en pleno auge de la inversión inmobiliaria en Argentina, el Barrio Nirvana resistió los procesos de densificación gracias a la conciencia colectiva de sus habitantes. Esta movilización dio lugar a la presentación de un anteproyecto de preservación ante la Municipalidad de La Plata, que derivó en la sanción de la ordenanza N.º 8607/96, declarando el área como “**Área Ecológica Protegida Barrio Nirvana**”. Desde entonces, el sector es reconocido como un entorno natural de particular interés ambiental y social, destinado a su preservación y mejora (Goenaga, 2000: 17-28).

El “peso” de los actores

En relación con la segunda hipótesis, resulta fundamental considerar la incidencia de los dos actores principales en la materialización de la obra que nos ocupa. Por un lado, se en-

cuentra **César Paternosto**, comitente de la casa-atelier, abogado de formación y, tempranamente, un prometedor artista plástico. Por el otro, **Vicente Carlos Krause**, arquitecto perteneciente a la primera promoción de la Escuela de Arquitectura y Urbanismo de la UNLP, autor de esta singular obra.

Con el objetivo de fundamentar la importancia de este cruce de trayectorias, presentamos una semblanza de ambos protagonistas, para luego analizar cómo sus recorridos individuales convergen en una producción arquitectónica que trasciende lo funcional.

César Paternosto: arte, ruptura y búsqueda

Nacido en La Plata en 1931, Paternosto se forma como abogado en la UNLP, graduándose en 1958. Sin embargo, su pasión por el arte lo lleva a transitar otros caminos. Entre 1957 y 1961, estudia Visión con Héctor Cartier en la Escuela Superior de Bellas Artes y cursa Estética en el Instituto de Filosofía. En este mismo período se ve influenciado por las corrientes del informalismo, especialmente por la obra del artista catalán Antoni Tàpies. En 1962, año en que se construye su casa-atelier, realiza su primera exposición individual en la Galería Rubbers de Buenos Aires. Durante esa década, en pleno auge del Instituto Di Tella, alterna entre el expresionismo y una progresiva inclinación hacia una estética geométrica. A comienzos de los años setenta, desarrolla una poética del “borde”, desplazando la atención hacia los laterales del cuadro, en un juego visual que integra tridimensionalidad y ruptura de la frontalidad pictórica. En 1972 recibe la prestigiosa beca Guggenheim (Févre, 1981). Este ascenso en su carrera lo aleja progresivamente del proyecto comunitario del “barrio de los pintores” en City Bell, al igual que su colega Alejandro Puente. No obstante, será en Estados Unidos donde Paternosto encuentre un nuevo impulso: el descubrimiento de la semántica visual de las culturas precolombinas marca un giro en su obra, orientado a visibilizar el vínculo entre el arte moderno y el arte geométrico ancestral de América. Su obra forma hoy parte de colecciones internacionales como el MoMA, el Guggenheim, el Reina Sofía, el Thyssen-Bornemisza, entre otras (Paternosto, 1989).

Vicente Carlos Krause: sensibilidad artística y oficio arquitectónico

Vicente Carlos Krause nace en La Plata en 1929, en un entorno familiar marcado por el gusto por las artes visuales. Inicia estudios de arquitectura en Rosario en 1947, influenciado por el arquitecto Tito Ciochini, para luego continuar su formación en La Plata a partir de 1950. Paralelamente trabaja como topógrafo en YPF, lo cual retrasa su formación académica. En 1951 ingresa a la carrera de Ingeniería, pero pronto se traslada a Arquitectura, carrera recientemente inaugurada dentro de la misma Facultad. Durante su formación, recibe una influencia decisiva del arquitecto Alfredo C. Casares, cuya impronta marcará toda su trayectoria. Krause se gradúa en 1961 y rápidamente desarrolla una prolífica labor como proyectista y constructor, caracterizada por una fuerte sensibilidad estética y una atención constante a las artes plásticas (Krause, 2006).

Su obra se mantiene, en gran medida, alejada de los dictados de la moda arquitectónica, consolidando un lenguaje propio. Realiza viviendas unifamiliares de notable calidad expresiva, un edificio en altura junto al arquitecto Carlos Lenci, y se asocia con los ingenieros Jorge Tapia y Conrado Bauer en varios proyectos. Durante su exilio (1976–1983) trabaja en Venezuela, primero en el estudio Sisso Shaw Asociados y luego en forma independiente. A su regreso al país, desarrolla un proyecto (finalmente frustrado) para un complejo de laboratorios, y en los años noventa participa en obras significativas como la ampliación del Museo de Ciencias Naturales de la UNLP y la sede del Registro de la Propiedad de la Provincia de Buenos Aires. También ejerce la docencia en las universidades nacionales de La Plata y Mar del Plata (Gentile, 2004: 42-43).

Una convergencia inesperada

A pesar de la relevancia que ambas trayectorias adquirirán con el tiempo, el vínculo inicial entre Paternosto y Krause se da de forma casual, según relata el propio arquitecto:

Paternosto era un individuo que tenía una trayectoria como pintor, aunque en ese momento era un joven abogado que trabajaba en la fiscalía de La Plata. Por entonces, se había casado con su primera mujer —vivían en 7 entre 47 y 48—, que casualmente era la hija del ingeniero Marino (‘aquel profesor que tuve en el Albert Thomas’ y con quien entablamos amistad), quien les sugirió que se acercaran a mí. Era el año 1960 y vinieron a casa para conversar sobre el proyecto. Es decir, que el contacto entre nosotros no fue por afinidad social o cultural, sino estrictamente profesional” (Krause, 2006)

Así, lo que comienza como un encargo profesional sin mayores pretensiones sociales, se transforma en la oportunidad de crear una obra singular: una casa-atelier ajustada a las necesidades y al imaginario de un pintor, que logra fundir arquitectura y arte en un mismo gesto. Esta colaboración da lugar a una pieza arquitectónica que trasciende su función habitacional para inscribirse como objeto artístico en sí mismo.

Podemos afirmar entonces que esta obra representa una **síntesis del espíritu de los años sesenta**, una época atravesada por el surgimiento de nuevos valores en la cultura argentina y global. La convergencia entre Paternosto y Krause da lugar a una producción que expresa, tanto en su forma como en su sentido, una mirada renovadora del habitar, del arte y de la arquitectura. A la luz de sus trayectorias, el objeto de estudio adquiere una **valoración simbólica e intangible**, que potencia su relevancia en la historia del territorio y la cultura local.

Expresividad formal e innovación tecnológica

En la localidad de City Bell, sobre la ribera del arroyo Rodríguez y en el área que alguna vez fue el Parque Venecia —actualmente conocido como Barrio Nirvana—, se emplaza

la que fuera la casa-atelier del pintor César Paternosto. Ubicada a aproximadamente 250 metros del Camino General Belgrano, esta construcción constituye un ejemplo singular de integración entre espacio de vida y espacio de creación artística. (*Figura 1*)

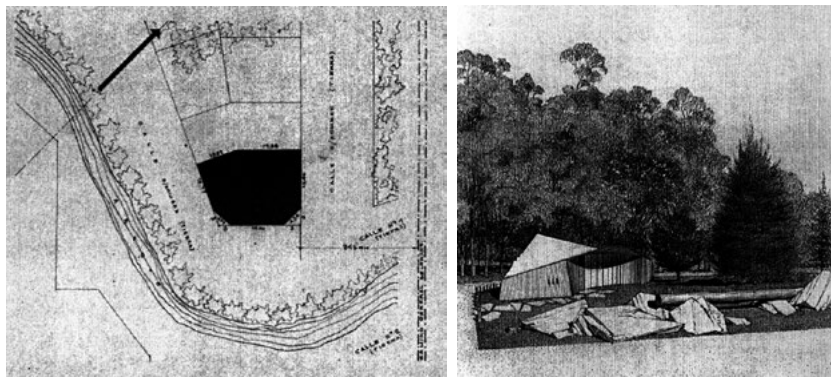


Figura 1.- Estudio del pintor César Paternosto / La casa-atelier, ex Parque Venecia, hoy barrio Nirvana, City Bell, La Plata, 1960-1962. Planta baja. Parcela del terreno (en pleno negro) frente al arroyo Rodríguez, rodeada de calles de tierra -por entonces- sin nombre.

El proyecto fue concebido en 1960 y construido durante los primeros meses de 1962. Esta obra arquitectónica se revela únicamente ante la mirada atenta del observador, al mimetizarse sutilmente con el entorno natural que la rodea. En su configuración formal destacan dos elementos clave: los muros y la cubierta, cuya interacción define el carácter expresivo de la obra. (*Figura 2*)

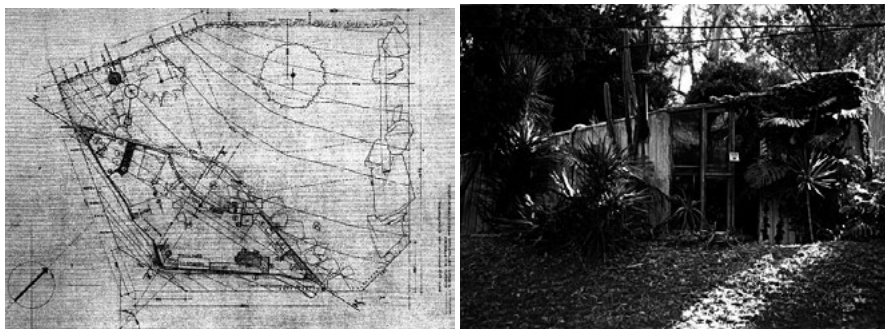


Figura 2.- Estudio del pintor César Paternosto / La casa taller, Vicente Krause, ex Parque Venecia, hoy barrio Nirvana, City Bell, La Plata, 1960-1962. Planta baja. Vista exterior desde la calle lindera al arroyo Rodríguez.



Figura 3.- Estudio del pintor César Paternosto / La casa taller, Vicente Krause, ex Parque Venecia -hoy barrio Nirvana-, City Bell, La Plata, 1960-1962. Vista exterior (acceso) con orientación norte. Dibujo de Krause (15.06.2006) sobre la generatriz formal y proceso constructivo, utilizando un sistema de encofrados en base a tablas de madera estándar de escuadría constante. Vista interior de la cocina-comedor. Muros perimetrales de hormigón armado.

Por un lado, los muros de hormigón armado a la vista son el resultado de una investigación constructiva que dio lugar a un sistema original de encofrado, basado en tablas estándar de escuadría constante. Su disposición, parcialmente superpuesta, permite generar superficies alabeadas sin desperdicio de material ni cortes innecesarios de madera. Por otro lado, la cubierta —un paraboloides hiperbólico apoyado de manera continua sobre los muros de hormigón, salvo en el sector de ingreso— está compuesta por dos capas de madera de media pulgada de espesor, unidas entre sí mediante resinas epoxídicas. Sobre esta base se dispuso un aislamiento térmico semirrígido, que a su vez soporta la cubierta exterior, compuesta por delgadas láminas de plomo. (Krause, 1999: 22) (**Figura 3**)

La característica principal de esta cáscara reglada de doble curvatura radica en que puede construirse a partir de elementos laminares rectos. Esto facilita la realización del encofrado con métodos sencillos para el vertido del hormigón. En este caso particular, destaca el uso de madera finlandesa como material para el encofrado. Además, el cálculo estructural del paraboloide y la ejecución de los muros de hormigón armado estuvieron a cargo del ingeniero Pedro Enrique Villareal, dando origen a un estudio pionero de este modelo en nuestro país.

Las decisiones formales y el planteo arquitectónico respondieron a dos factores de especial relevancia: primero, las condiciones físico-ambientales específicas del sitio; y segundo, el tipo de vida propuesto por un grupo de artistas plásticos, críticos y escritores que, en esa época, habitaron el lugar, impregnándolo de un carácter único, abierto, bohemio y hospitalario que aún perdura.

Buscando expresar de manera sensible estas condiciones, la casa-atelier fue concebida desde el inicio como un espacio unitario. En él, los distintos “ambientes” —excepto el sector sanitario— se definen mediante los elementos mínimos que facilitan su función, como artefactos de iluminación, alfombras y objetos tales como placares, camas, sillones, mesas, caballetes, telas y estufas. Todo esto, junto con las distintas alturas del techo continuo en cada sector y un cerramiento externo envolvente, ajeno a la rigidez vertical, contribuye a la espacialidad del lugar. Esta envolvente sólo se interrumpe en dos grandes planos de vidrio, ubicados al sur y al norte, que convocan y enmarcan dos tipos de luz y dos paisajes diferentes (Krause, 1999: 23)

Esta dualidad se refleja también en el lenguaje tectónico: en el interior predominan los revoques de yeso, maderas claras y naturales, y superficies tersas que crean un ambiente sencillo, cálido y confortable, propicio para el trabajo creativo y hospitalario. En contraste, el exterior remite a un elemento natural duro y agreste, casi pétreo, que, ubicado en el punto de inflexión del sendero que bordea el arroyo, define un límite dentro del área y contribuye a caracterizar un grado mínimo de dominio privado (Krause, 1999: 24) (*Figura 4*).

En cuanto a la existencia de antecedentes históricos, especialmente respecto a la forma del techo, no abundan referencias claras. En la búsqueda de superficies adecuadas para la construcción de cascarones, podemos identificar varias condiciones clave: primero, que tengan doble curvatura; segundo, que puedan ser calculadas matemáticamente; tercero, que sean fáciles de construir; y cuarto, que resulten bellas y expresivas.

La forma del paraboloide hiperbólico tuvo que ser descubierta, ya que la geometría clásica no se interesó particularmente por ella. Sus ecuaciones se definieron recién en el siglo XVII, aunque durante mucho tiempo los textos de matemáticas y geometría solo mencionaron esta figura de manera marginal. Las grandes obras arquitectónicas del siglo XIX reflejaron un nuevo espíritu, donde la geometría estuvo al servicio del diseño estructural, pero fue recién en los albores del siglo XX, con la llegada del hormigón armado y la arquitectura moderna, que se superó el esqueleto reticular y las invenciones estructurales propias de la vanguardia (Siegel, 1960 [1966]: 254).



Figura 4.- Estudio del pintor César Paternosto / La casa-atelier, Vicente Krause, ex Parque Venecia, hoy barrio Nirvana, City Bell, La Plata, 1960-1962. Vista interior con orientación sur, la más fría, donde se ubica la salamandra y el vano con su envolvente vertical transparente que permite recibir la luz indirecta que el pintor necesitaba para ubicar el atril y hacer su trabajo. Vista exterior desde la calle tierra linder a al arroyo Rodríguez.

Es importante destacar que el hormigón no nació vinculado a la retícula, sino al puente en arco, un ámbito donde los ingenieros encontraron un nuevo repertorio formal. Destaca en este sentido Maillart, quien propuso un innovador catálogo basado en “formas de igual resistencia”. En estas estructuras, la barra no es recta ni prismática, sino que su forma es dictada por el comportamiento mecánico. Este enfoque produjo una revolución formal muy significativa, especialmente en los puentes.

Posteriormente, la atención se desplazó hacia las láminas, que plantearon una revolución sin precedentes. Ingenieros y arquitectos como Torroja, Fuller, Candela, Nervi, entre otros, exploraron estas posibilidades, dando origen a un repertorio sorprendente de formas insólitas. De ellos, Félix Candela es reconocido como el principal impulsor de la construcción de cáscaras con forma de paraboloide hiperbólico (Araujo Armero, 2004: 10-12) (**Figura 5**). Es importante tener en cuenta que no cualquier superficie de doble curvatura funciona eficazmente como una lámina estructural. Sin el tamaño, la forma y las condiciones de apoyo adecuadas, las fuerzas de flexión dominarán, lo que obliga a aumentar exponencialmente el espesor y el peso de la estructura hasta hacerla impracticable.

La segunda gran limitación está en el proceso constructivo: en el caso del hormigón armado, el principal desafío es el encofrado; en el caso del acero, se requiere descomponer la superficie en una red de barras y nudos estandarizados, lo que siempre implica una ejecución compleja. Por lo tanto, la experiencia de los pioneros en este campo se centró en encontrar soluciones a estos problemas, estableciendo así los límites a la libertad formal que inicialmente parecía ilimitada.

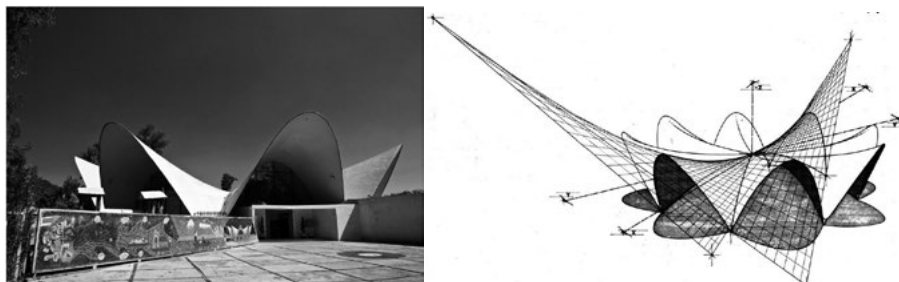


Figura 5.- Restaurante Los Manantiales, Félix Candela y Joaquín Álvarez Ordóñez, Xochimilco, México, 1958. Vista exterior y dibujo de la generatriz formal.

Debido a estas restricciones, se suele recurrir a superficies de curvatura simple. Dentro de las superficies sinclásticas, la esfera es la predominante; mientras que, entre las anticlásticas, destacan los paraboloides e hiperboloides (Ibidem).

En Argentina, un antecedente significativo en el uso de cáscaras regladas de doble curvatura se encuentra en los hospitales para Corrientes (1951) del arquitecto Amancio Williams. Como señala Liernur (2004: 195), esta investigación fue la base para proyectos posteriores como las estaciones de servicio, la casa Di Tella y el monumento en Berlín, entre otros (*Figura 6*).

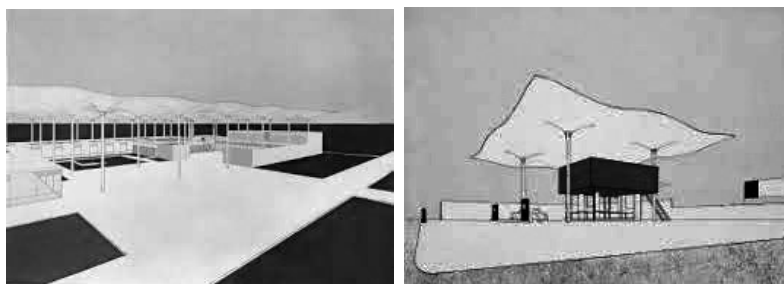


Figura 6.- Proyecto de uno de los hospitales en Corrientes, Amancio Williams, Argentina, 1951 y proyecto para una estación de servicio en Avellaneda, Amancio Williams, Provincia de Buenos Aires, 1954-1955.

Sin embargo, Aliata (2004: 47-48) sostiene que el arquitecto argentino Eduardo Catalano se destaca por una preocupación constante y profunda en su obra por la evolución de la ingeniería estructural y las posibilidades estéticas que esta ofrece. Su objetivo principal fue establecer una relación continua entre arte y geometría.

Los proyectos que desarrolló durante su primera etapa en Estados Unidos se alinean con las investigaciones de los años cincuenta, que buscaban lograr una mayor expresividad formal en la arquitectura moderna a través de los principios de la nueva ingeniería estructural.

A diferencia de muchos seguidores de esta tendencia, y en sintonía con figuras como Nervi o Candela, las obras de Catalano se caracterizan por un rigor notable y un estudio minucioso para adaptar estas innovadoras geometrías estructurales a espacios habitables. Un ejemplo paradigmático de esta dedicación es su propia residencia en Carolina del Norte, conocida como Raleigh House (1954), construida a partir de un paraboloide de doble curvatura con una luz de 28 metros (*Figura 7*).



Figura 7.- Casa en Raleigh, Eduardo Catalano, Carolina del Norte, EE. UU., 1954.

Definitivamente, esta obra constituye el antecedente principal de nuestro objeto de estudio, dada su estrecha afinidad con la tecnología empleada para materializar el paraboloide hiperbólico. En este sentido, las afirmaciones de Gazaneo y Scarone (1956: 34) resultan clave, ya que sostienen que la casa en Raleigh representa la primera aplicación práctica de las experiencias vinculadas a las propiedades geométricas y estructurales de las superficies regladas de doble curvatura.

Su construcción marcó el inicio de una serie de estudios basados en este prototipo, cuyos modelos aún hoy se someten a ensayos en laboratorios con el objetivo de ser construidos en aluminio.

El sistema constructivo empleado en la casa —un antecedente fundamental— consiste en una bóveda cáscara con forma de paraboloide hiperbólico, materializada mediante tablas de madera de pino, un recurso local abundante en la región.

Conclusiones

Queda claro que, en el siglo XXI, el concepto de patrimonio se ha ampliado significativamente. En relación con el objeto de estudio aquí analizado, hacemos propias las palabras de Novacovsky, Roma y París-Benito (1997: 23), quienes destacan la importancia de

valorar también las expresiones de la vida cotidiana, representativas de diversos estratos sociales, no siempre protagonistas ni individuales: el patrimonio “no monumental” -o “doméstico”- y “anónimo”, como añadimos nosotros.

Estas son las arquitecturas que conforman el tejido urbano, los barrios homogéneos o particulares que reflejan modos de vida marcan costumbres e identifican a un grupo social a lo largo del tiempo. Son capaces de configurar imágenes urbanas y hábitos visuales, creando un ambiente singular mediante el uso del espacio y la vegetación, lo que expresa el valor integral del conjunto.

Todos estos elementos, aún reconocibles en nuestra ciudad, forman parte de un patrimonio valioso que merece ser consolidado y conservado. Para lograrlo, es imprescindible establecer “puentes” que permitan diseñar políticas adecuadas y articular acciones coordinadas entre organismos públicos, privados y académicos (municipios, ONG, fundaciones, facultades, etc.), con el fin de evitar la desaparición o el deterioro irreversible del patrimonio urbano y arquitectónico de cada país, región o localidad.

En definitiva, esta labor auxiliar del historiador de la arquitectura pretende, desde una metodología rigurosa de análisis histórico, establecer criterios sólidos para la selección de bienes patrimoniales. Precisamente, una selección adecuada puede constituir un aporte significativo para la comunidad en su conjunto, en la medida en que se pongan en valor elementos objetivos que promuevan una mayor conciencia sobre la identidad cultural propia.

Nota

1. Este artículo es producto del Seminario de Posgrado sobre “Metodología de la Investigación. Análisis Histórico y Crítico” dictado por el Dr. Arq. Fernando Aliata, perteneciente a la *Maestría en Conservación, Restauración e Intervención del Patrimonio Arquitectónico y Urbano* (CRIP) que dirige el Arq. Fernando Gandolfi en la FAU-UNLP.

Bibliografía utilizada

- Aliata, Fernando, 2004, “Catalano, Eduardo”, en: J. F. Liernur y F. Aliata -directores-, *Diccionario de Arquitectura en la Argentina*, Buenos Aires: AGEA, pp. 47-48.
- Araujo Armero, Ramón, 2004, “Geometría, técnica y arquitectura”, en: *Tectónica. Monografías de arquitectura, tecnología y construcción* 17, Madrid: ATC Ediciones, S.L., pp.4-17.
- Conti, Alfredo; Codesido, Pablo y Sánchez, Martín, 2000, “Arquitectura Moderna. La Plata / Berisso / Ensenada. 1930 - 1955”, Buenos Aires: LINTA / CIC. Dirección General de Cultura y Educación.
- Févre, Fermín, 1981, “Paternosto. Pintores Argentinos del Siglo XX”, Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Gandolfi, Fernando y Silvestre, Graciela, 2004, “Patrimonio”, en: J. F. Liernur y F. Aliata -directores-, *Diccionario de Arquitectura en la Argentina*, Buenos Aires: AGEA, pp. 49-59.

- Gazaneo, Jorge O. y Scarone, Mabel, 1956, *Eduardo Catalano*, Buenos Aires: Instituto de Arte Americano, FADU-UBA.
- Gentile, Eduardo, 2004, "Krause, Vicente Carlos", en: J. F. Liernur y F. Aliata -directores-, *Diccionario de Arquitectura en la Argentina*, Buenos Aires: AGEA, pp. 42-43.
- Goenaga, Victoria, 2000, "El paisaje como dimensión cognitiva. Pautas para diseñar el paisaje en área ecológica protegida barrio Nirvana. Estudio preliminar", Tesis para optar al grado de Magíster en Diseño, Planificación y Gestión de Paisaje. Director de Tesis: Prof. Dr. Hermann A. Mühlhauser, Santiago de Chile, Mimeo.
- Krause, Vicente C., 1999, "Estudio del pintor César Paternosto / La casa taller", en revista 47AF 4, La Plata: FAU-UNLP, pp. 22-27.
- Liernur, Jorge F., 2004, "Williams, Amancio", en: J. F. Liernur y F. Aliata -directores-, *Diccionario de Arquitectura en la Argentina*, Buenos Aires: AGEA, pp. 194-199.
- Novacovsky, Alejandro H., Roma, Silvia y París-Benito, Felicidad, 1997, *El Patrimonio Arquitectónico y Urbano de Mar del Plata. Cien Obras de Valor Patrimonial. Inventario de Bienes Declarados de Interés Municipal*, Mar del Plata: Centro de Estudios Históricos, Arquitectónicos y Urbanos / FAUD-UNMDP.
- Paternosto, César, 1989, *Piedra abstracta. La escultura inca: una visión contemporánea*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Rossi, Cristina, 2001, "Grupo SI, el informalismo platense de los '60", La Plata: Secretaría de Cultura de la Municipalidad de la Plata y Centro Cultural Borges. Catálogo de exposición.
- Siegel, Curt, 1960 [1966], *Formas estructurales en la arquitectura moderna*. Edición autorizada por Verlag Georg D. W. Callwey – Manchen (1960). Traducido por el ingeniero civil Francisco Luis Maigler. Primera edición en español: agosto de 1966.
- Zweifel, Teresa y Carbonari, Fabiana, 2007, "El Patrimonio construido de la Ciudad de La Plata y la modernización de los '60", en: *Actas V Jornadas de Investigación en Arte y Arquitectura en Argentina*, La Plata.

Fuente de las imágenes

- Figura 1.- Krause, Vicente C., 1999, "Estudio del pintor César Paternosto / La casa taller", en: 47AF 4, La Plata: FAU-UNLP, pp. 22-23.
- Figura 2.- Krause, Vicente C., 1999, "Estudio del pintor César Paternosto / La casa taller", en: 47AF 4, La Plata: FAU-UNLP, pp. 25.
- Figura 3.- Gentileza de los Arqs. Eduardo Gentile y Vicente Krause. Fotos del Autor. Krause, Vicente C., 1999, "Estudio del pintor César Paternosto / La casa taller", en: 47AF 4, La Plata: FAU-UNLP, pp. 22.
- Figura 4.- Foto del Autor. Krause, Vicente C., 1999, "Estudio del pintor César Paternosto / La casa taller", en: 47AF 4, La Plata: FAU-UNLP, pp. 22.
- Figura 5.- Basterra, Alfonso y Valero Ramos, Elisa, 1998, "La aventura mexicana. Entrevista con Félix Candela", en: *Arquitectura Viva* 58, Madrid: Codeis SA., pp. 75-77.
- Figura 6.- Williams, Claudio, 2008, *Amancio Williams: obras y textos*, Buenos Aires: Donn., pp. 71 y 77.

Figura 7.- Gazaneo, Jorge O. y Scarone, Mabel, 1956, *Eduardo Catalano*, Buenos Aires: IAA-FAU-UBA, p. 41.

Comunicación personal oral

Entrevista a Jorge Mieri, y O. Pastorino realizada por la Mg. Arq. Victoria Goenaga en el año 2000.

Entrevista al Arq. Vicente C. Krause realizada por el autor el 28 de mayo de 2006.

Abstract: At the beginning of the 21st century, the new historiography on modern architecture produced in 20th-century Argentina has fostered a reinterpretation of the canonical narrative. For a long time, this architecture was considered a degraded version or an opaque reflection of the "great" architecture inherited from the European Modern Movement.

Although numerous works are historiographically recognized as examples of modern architecture "from Buenos Aires," a critical look reveals that many of them have not received the same recognition outside the urban core of Buenos Aires. This has contributed, to a certain extent, to silencing the broader "Buenos Aires universe." In this context, numerous buildings emerge as silent witnesses of a "peripheral modernity": works dispersed in specialized publications, but barely visible in the dominant narrative.

These buildings represent a cultural and architectural history that, for the most part, has remained unknown or even neglected. In other words, they constitute a portion of our collective memory that was never taught to us. Modern architecture began to develop in these latitudes following Le Corbusier's visit in 1929, and gained massive momentum in the immediate postwar period, when it began to incorporate a critical revision with local roots. Between 1965 and 1975, the so-called "Casablanca movement" stood out.

Internationally, the demolition of the Pruitt-Igoe housing complex in St. Louis (USA), and the subsequent postmodern demonization led by Charles Jencks, symbolically marked the "death" of modern architecture on March 16, 1972. However, from a territorial and situated perspective, we propose 1979 as the closing of an era in the Argentine context. This statement is based on the impact generated by the awarding of first prize in the competition for the Teatro Argentino in La Plata: a reinforced concrete landmark that reflects a paradigm shift in the field of design, characterized by the transition from "object architecture" to "city architecture."

Given this periodization (1929-1979), this paper focuses on the Paternosto House-Atelier as an emerging element of the architectural culture of the 1960s. This case study is analyzed based on its expressive searches, its formal innovation, and its innovative material language. The research is developed using a historical analysis methodology, aiming to perform the critical and operational task of an architectural historian: assessing whether a work, such as this one or any other, has heritage value, in order to justify its eventual protection, conservation, or restoration in the face of deterioration.

Keywords: History - Heritage - Modern - Reinforced Concrete - Innovation - Technology – Expressionism

Resumo: No início do século XXI, a nova historiografia sobre a arquitetura moderna produzida na Argentina do século XX tem fomentado uma reinterpretação da narrativa canônica. Por muito tempo, essa arquitetura foi considerada uma versão degradada ou um reflexo opaco da "grande" arquitetura herdada do Movimento Moderno Europeu.

Embora inúmeras obras sejam historiograficamente reconhecidas como exemplos da arquitetura moderna "de Buenos Aires", um olhar crítico revela que muitas delas não receberam o mesmo reconhecimento fora do núcleo urbano portenho. Isso contribuiu, em certa medida, para silenciar o "universo portenho" mais amplo. Nesse contexto, inúmeras construções emergem como testemunhas silenciosas de uma "modernidade periférica": obras dispersas em publicações especializadas, mas pouco visíveis na narrativa dominante. Essas construções representam uma história cultural e arquitetônica que, em grande parte, permaneceu desconhecida ou mesmo negligenciada. Em outras palavras, constituem uma parcela de nossa memória coletiva que nunca nos foi ensinada. A arquitetura moderna começou a se desenvolver nessas latitudes após a visita de Le Corbusier em 1929 e ganhou grande impulso no imediato pós-guerra, quando passou a incorporar uma revisão crítica com raízes locais. Entre 1965 e 1975, destacou-se o chamado "movimento Casablanca".

Internacionalmente, a demolição do complexo residencial Pruitt-Igoe em St. Louis (EUA) e a subsequente demonização pós-moderna liderada por Charles Jencks marcaram simbolicamente a "morte" da arquitetura moderna em 16 de março de 1972. No entanto, de uma perspectiva territorial e situada, propomos 1979 como o encerramento de uma era no contexto argentino. Essa afirmação se baseia no impacto gerado pela conquista do primeiro prêmio no concurso para o Teatro Argentino em La Plata: um marco em concreto armado que reflete uma mudança de paradigma no campo do design, caracterizada pela transição da "arquitetura de objetos" para a "arquitetura de cidade".

Considerando essa periodização (1929-1979), este artigo se concentra na Casa-Atelier Paternosto como um elemento emergente da cultura arquitetônica da década de 1960. Este estudo de caso é analisado com base em suas buscas expressivas, sua inovação formal e sua inovadora linguagem material. A pesquisa é desenvolvida utilizando uma metodologia de análise histórica, visando realizar a tarefa crítica e operacional de um historiador da arquitetura: avaliar se uma obra, como esta ou qualquer outra, possui valor patrimonial, a fim de justificar sua eventual proteção, conservação ou restauração em face da deterioração.

Palavras-chave: História - Patrimônio - Moderno - Concreto Armado - Inovação - Tecnologia – Expressionismo

[Las traducciones de los abstracts fueron supervisadas por el autor de cada artículo.]