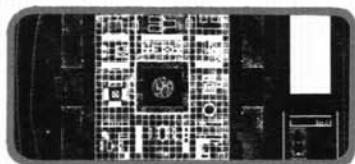
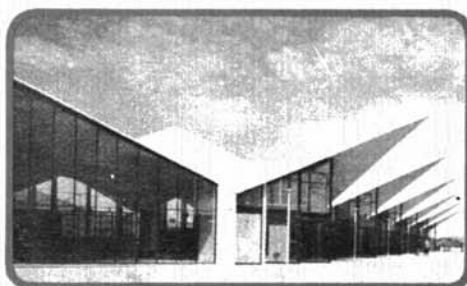




LA FERIA MUNDIAL DE NUEVA YORK.



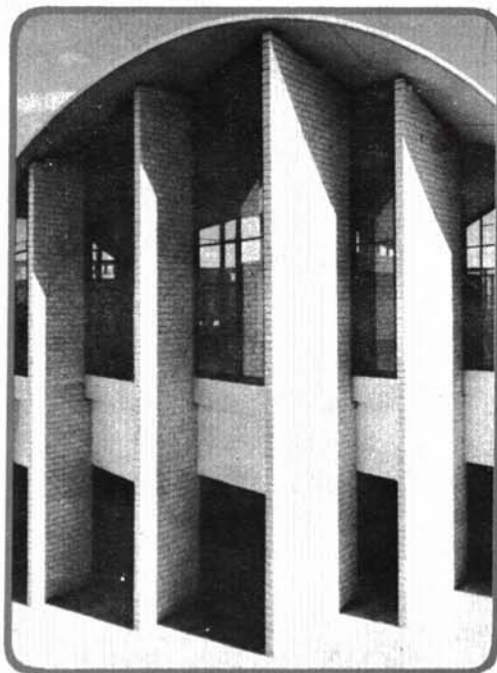
ARQUITECTURA NORTEAMERICANA.



Calli

12

marzo-abril



ESTACION DE PASAJEROS EN NOGALES.

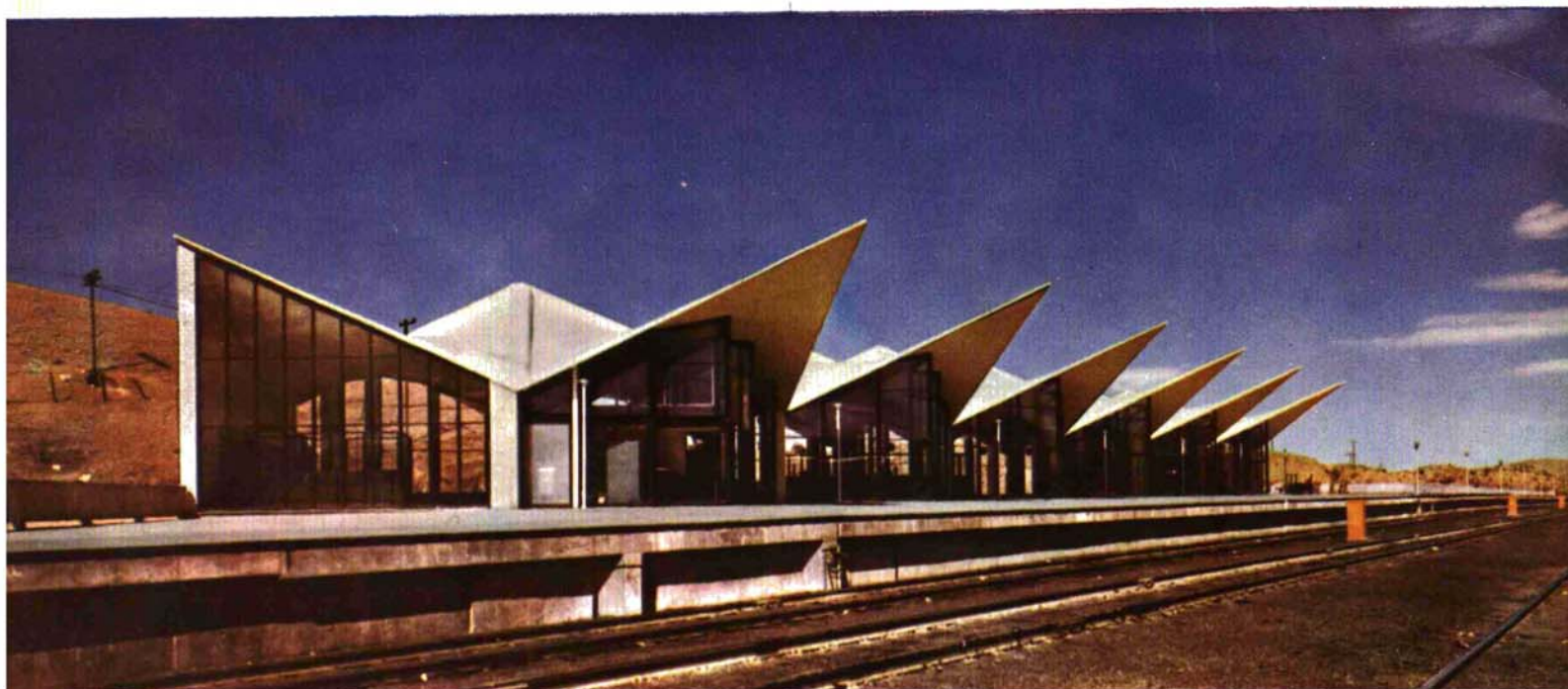


SOLDADO, ALCAHUETE, BUROCRATA.

**Nueva estación del
FERROCARRIL DEL PACIFICO
Nogales, Sonora**

Proyecto: AUTONOMA DE ARQUITECTOS

Contratista: INMOBILIARIA Y CONSTRUCTORA MEXICANA, S. A.



Los trabajos de aislamiento de techos, sellado de ventanería y juntas de expansión fueron confiados a FESTER DE MEXICO, S. A. Además, en todo el concreto de la obra se utilizaron nuestros aditivos de acuerdo con las especificaciones desarrolladas en colaboración con nuestro laboratorio de concreto.



¡protegemos lo que usted construye!

**IMPERMEABILIZANTES
ADITIVOS PARA CONCRETO
SELLADORES ELASTICOS
ENDURECEDORES DE PISOS
JUNTAS DE EXPANSION**



**MUSEO NAL. DE ARTES
E INDUSTRIAS POPULARES**

A V. J U A R E Z N o. 44, M E X I C O D. F.



CONSTRUCCIONES METALICAS.

"INDEPENDENCIA"

RUMANIA ESQ. ELEUTERIO MENDEZ, PORTALES

45-24-61



HERRERIA DE LA ESTACION
DEL FERROCARRIL DEL
PACIFICO EN NOGALES, SON.

Cimentaciones **FRANKI** de México, S.A.

Guadalquivir 105, Desp. 604

México, D. F.

- o CIMENTACIONES
- o PILOTES
- o ATAGUIAS
- o PERFORACIONES
- o POZOS INDIOS
- o RECIMENTACIONES

Tel. 11-26-01
14-12-07
14-12-52

• FABRICA
DE
PINTURAS

• ESMALTES

• THINER

• SELLADORES

• BARNICES

• CANALETA Y METAL
DESPLEGADO

• Y TODO LO
RELACIONADO
CON EL RAMO.



APLICABLE
SOBRE
HUMEDO
O SECO

PINTURAS

Roal

TLAPALERIA Y FERRETERIA

LA VENCEDORA

Av. Martí No. 155-A (Col. Escandón) Tel. 15-45-52
México, D. F.

MODULO

decoración

PUEBLA No. 162 ESQ. JALAPA
TELEFONO 11-50-47

El Mueble como complemento de la
Arquitectura Moderna.

Diseños de Carlos Capdevielle Licastro.



**acondiciona
el aire
al servicio
de usted...**

S F pone a su disposición sus funcionales plantas de aire acondicionado y calefacción, las que le permitirán ejercer un completo control individual del clima.

S F tiene la solución a sus necesidades en los diferentes tipos de construcción, como hoteles; oficinas; fábricas; restaurantes; comercios; casas habitación; edificios de departamentos, etc.

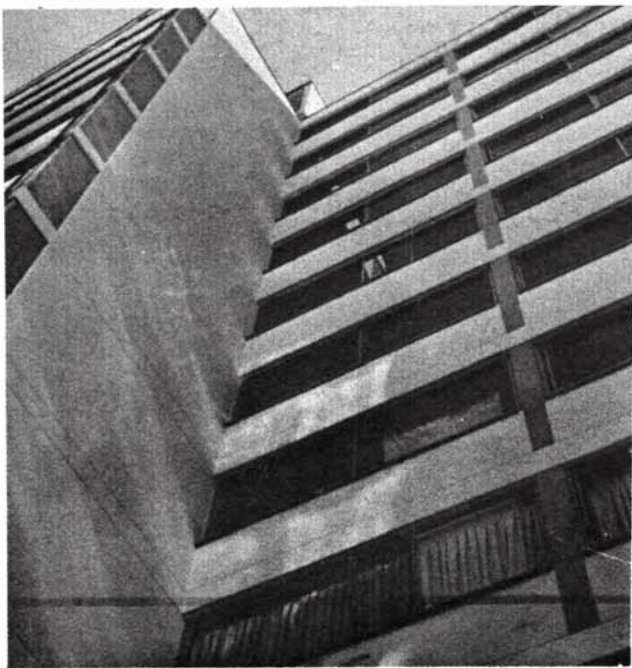
Por eso, S F orgullosamente acondiciona el aire al servicio de usted.

S F de México, S. A. 40 años de experiencia en el mundo, ahora al servicio de México.

SF de MEXICO, S. A.

OFICINAS: Buenavista No. 3 Tel. 35-13-40 México, D. F.
FABRICA: Km. 6.5 de la carretera circunvalación, tramo
San Bartolo Tlalnepantla, Edo. de México Tel. 38-24-24

- Aire Acondicionado
- Ventilación
- Extractores
- Refrigeración
- Calefacción
- Humidificación
- Colectores de Polvo
- Secadores Industriales
- Transportadores neumáticos

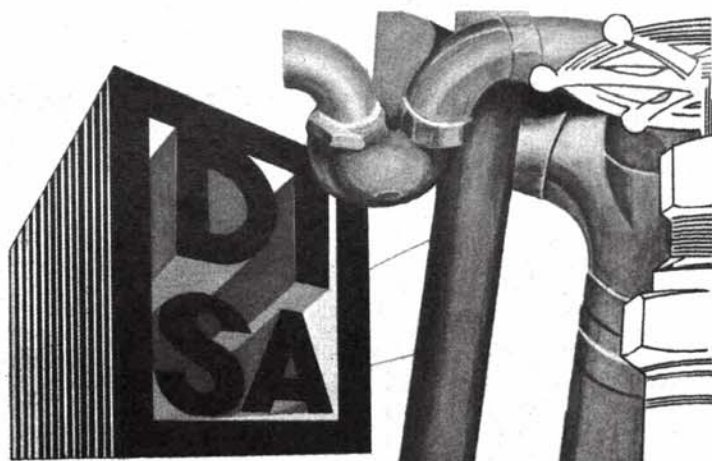


Constructora Bamo, S. A.

Tels.: { 24-00-12
24-00-13
24-00-14

PATRICIO SANZ No. 1804

MEXICO 12, D. F.



Diseños e Instalaciones, S.A.

MONTERREY No. 89 2o. PISO TEL. 25-17-88 11-88-43 31-92-17
MEXICO D.F.

Proyecto y ejecución de obras

HIDRAULICAS
SANITARIAS
ELECTRICAS: FUERZA Y ALUMBRADO

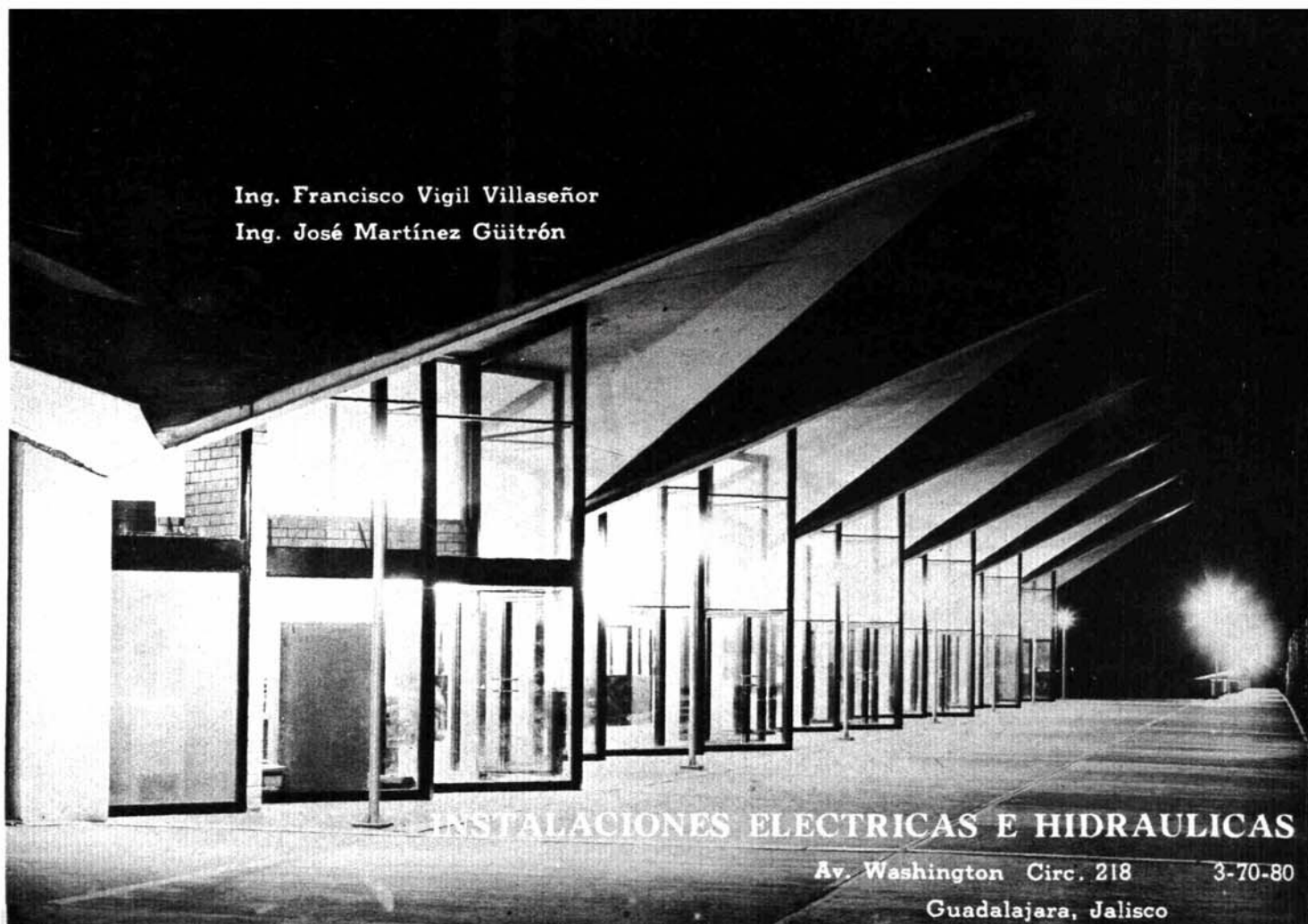
AIRE ACONDICIONADO
SISTEMAS DE DISTRIBUCION
DE VAPOR
SISTEMAS DE RIEGO.

Instalaciones de Equipos

ALBERCAS
HIDRONEUMATICOS
CALDERAS

LAVANDERIAS
SUBESTACIONES ELECTRICAS
PLANTAS ELECTRICAS

Ing. Francisco Vigil Villaseñor
Ing. José Martínez Güitrón



INSTALACIONES ELECTRICAS E HIDRAULICAS

Av. Washington Circ. 218 3-70-80

Guadalajara, Jalisco



EFFECTIVAMENTE...



EL MEJOR AISLANTE TERMICO

¡RINDE EL DOBLE!

Lo que le permite usar espesores 50% más delgados.

Cuando el factor ESPACIO es importante en instalaciones que operan a bajas temperaturas y es necesario pensar en un aislamiento "delgado" THURANE® la extraordinaria espuma rígida de poliuretano, es su lógica selección, ya que para obtener resultados comparables, THURANE® le permite usar espesores 50% más delgados que los que emplearía con materiales aislantes convencionales.

Las cámaras congeladoras ofrecen un ejemplo contundente. Supóngase que en tal aplicación, la temperatura debe mantenerse a -42.7°C (45°F). Al emplear un aislamiento convencional, se requeriría un espesor de 30.5 cm. (12"), lo que daría por resultado una considerable pérdida, tanto en el área

libre del piso, como en la altura aprovechable. El espesor de THURANE® necesario para esta misma aplicación sería de menos de 15.2 cm. (6"). ¡REDUCCION DEL 50%! Esto es posible gracias al bajísimo factor "K" de THURANE®, que oscila entre 0.11 y 0.14.

THURANE® ofrece excelentes propiedades mecánicas, alta temperatura de distorsión (116°C) y magnífica resistencia a la mayoría de los solventes.

Ofrece además, magnífica estabilidad dimensional, gran resistencia a la penetración de agua y buena resistencia a la flama. Puede obtenerse en amplia variedad de dimensiones que satisfacen todas las necesidades de aislamiento.

Hecho en México por:

LA DOMINANCIA, S. A. de C. V.

(Antes PROQUIMIA, S. A.)

Reforma 122-2 Tels. 46-06-27 y 46-20-77

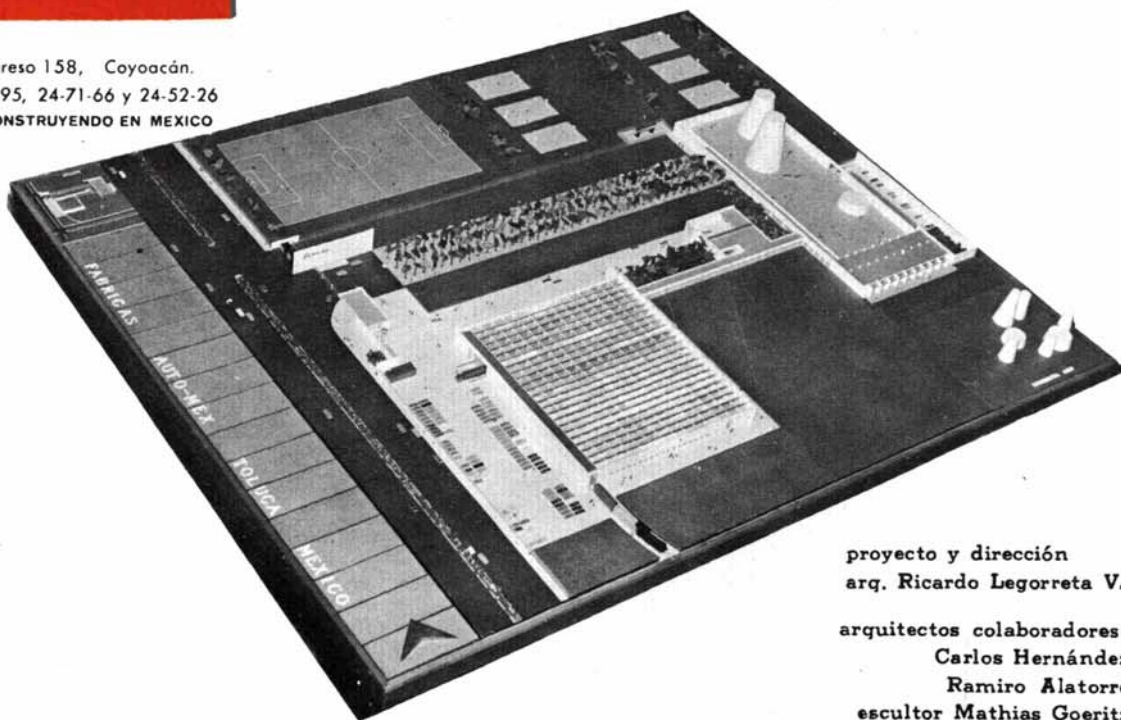
THURANE® ES EL AISLANTE DE PROPIEDADES UNICAS

© Marca Reg. de The Dow Chemical Co. U.S.A.





Av. Progreso 158, Coyoacán.
Tels: 24-71-95, 24-71-66 y 24-52-26
10 AÑOS CONSTRUYENDO EN MEXICO



proyecto y dirección
arq. Ricardo Legorreta V.

arquitectos colaboradores:
Carlos Hernández
Ramiro Alatorre
escultor Mathias Goeritz

FABRICA AUTO-MEX TOLUCA, MEXICO

cuatello S.A.
PISOS Y REPRESENTACIONES
AV. HIDALGO 75-104 TEL. 10-37-69

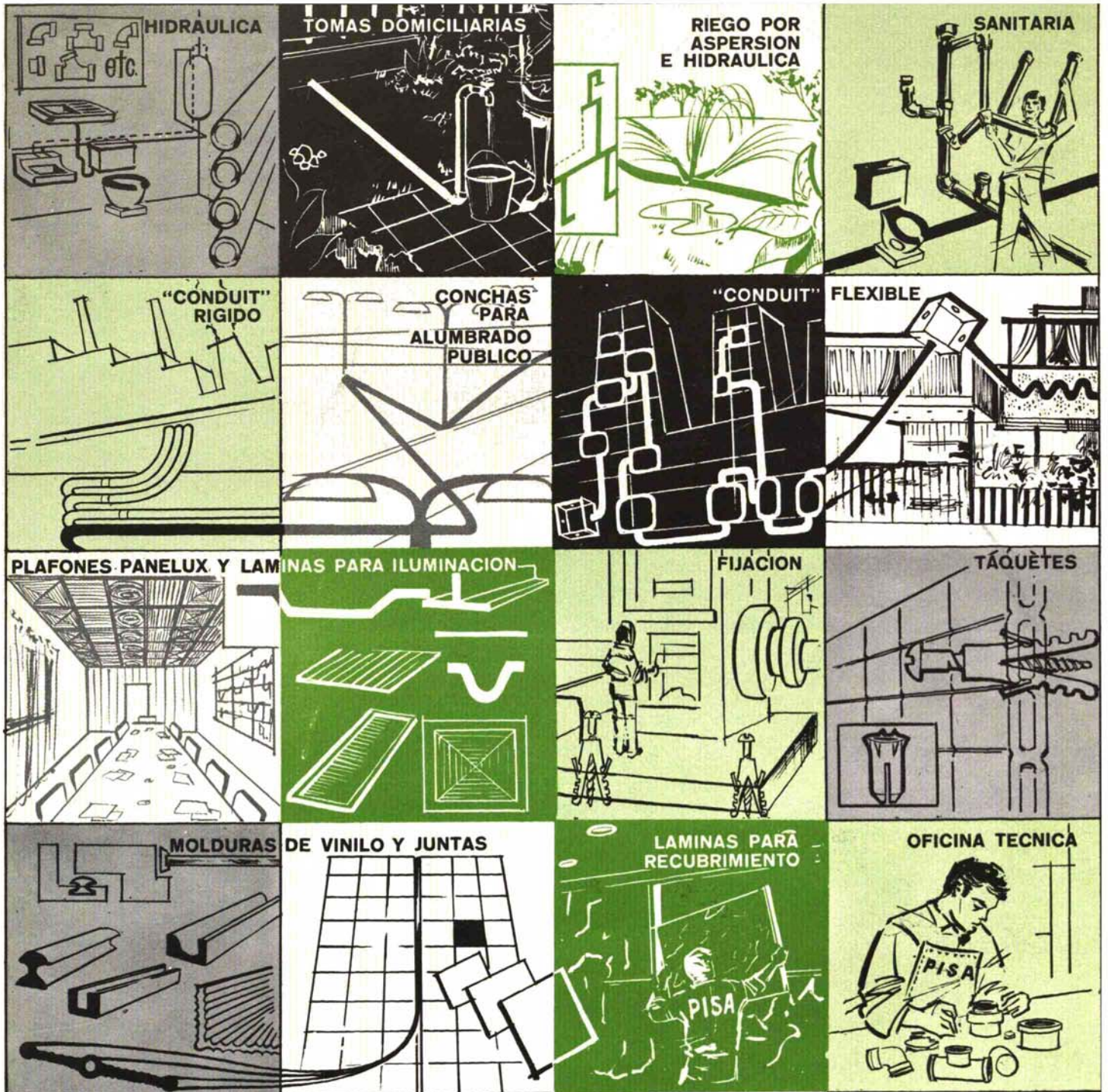
**PISOS DE TERRAZO
CONTRA EXPLOSION
PARA QUIROFANOS**

**PISOS DE TERRAZO
DECORATIVO**

enrique rivera t.
AV. SERDAN 119 PTE.
TELEFONO 2-16 APARTADO No. 11
HERMOSILLO, SONORA

DISTRIBUIDOR

Nacional
CALIDAD EN MUEBLES DE ACERO



Y miles de productos más, en los que P.I.S.A. aprovecha al máximo las características propias de los materiales plásticos en beneficio de sus ideas. Oficina Técnica de información y diseño para productos industriales. Oficina Técnica de información y diseño para artículos de construcción. Anteproyectos, libres de costo a cargo de técnicos especializados.

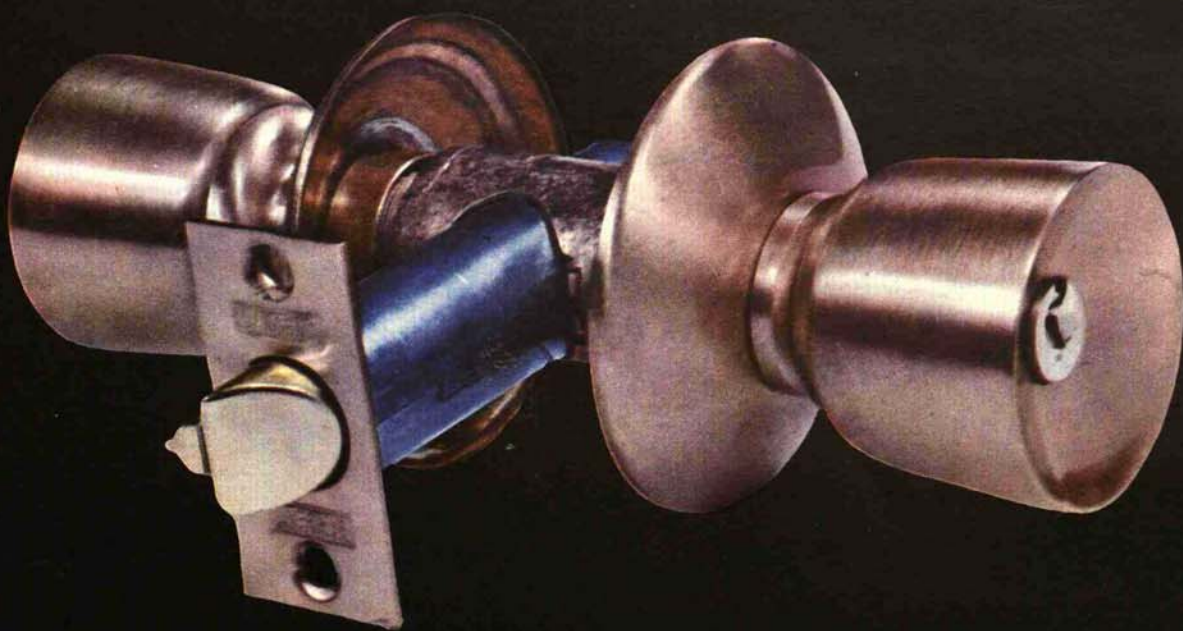


Plásticos Internacionales, S. A.

Calzada Ingenieros Militares No. 77 (junto al Toreo de 4 Caminos), San Bartolo Naucalpan, Edo. de México.
Tel. 20-93-20 con 10 líneas directas. Apartado Postal: 10-763. México 10, D. F.



PI-R-1/64



cuando sólo lo mejor es aceptado...

 **SARGENT**

lo más fino en cerraduras residenciales

SEGURIDAD:

Con pestillo de seguridad, cilindros de pivotes.

ANTIPANICO:

Debido a que los pomos interiores quedan siempre libres.

INSTALACION SIMPLIFICADA:

Nueva característica de la línea 4600.

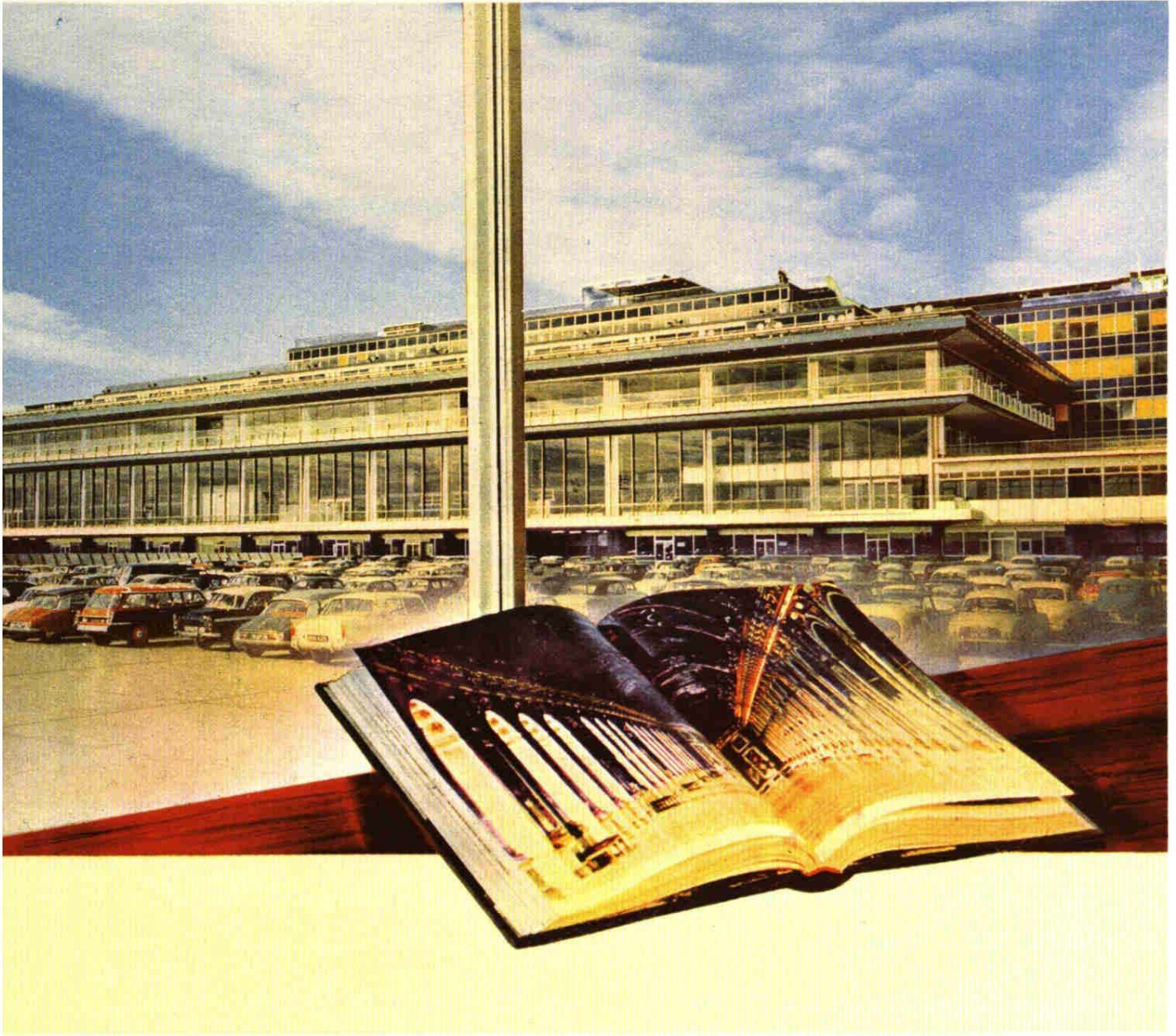
Diseñada para cubrir las necesidades de residencias, hoteles y construcciones comerciales.

Una función para cada necesidad.



PRODUCTORA FERRETERA MEXICANA, S.A.

Calle Poniente 44 No. 408 México 16, D.F.



De la galeria de espejos del palacio
de Versailles al aereopuerto de Orly...
los materiales de la arquitectura de
luz son productos **SAINT-GOBAIN**

Cristal pulido templado "SECURIT" 4100 m²
Cristal y Baldosa Pulidos 6000 m²
"MURCOLOR" 3500 m²

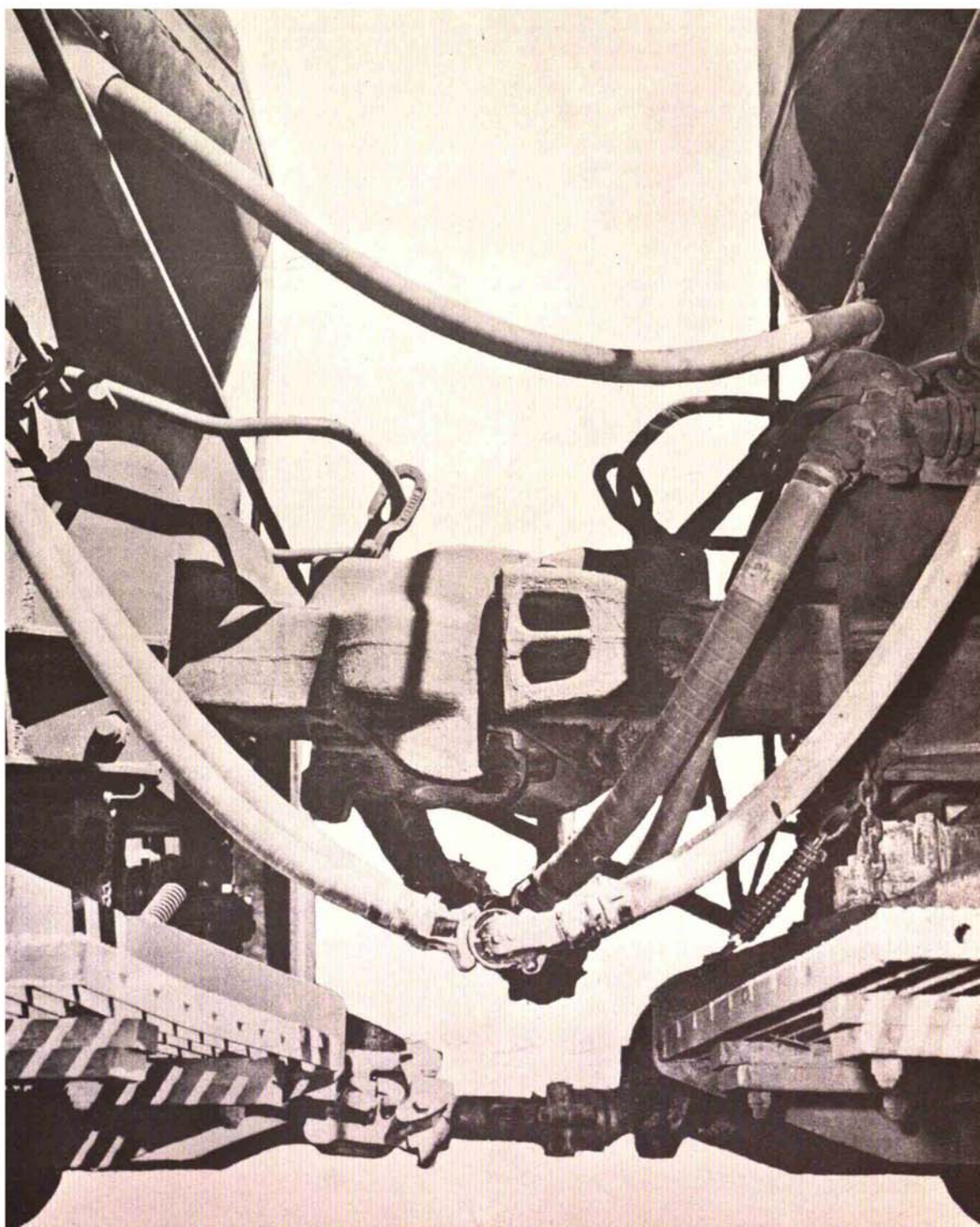
CIE DE SAINT-GOBAIN, DIVISION GLACES, SERVICE EXPORTATION, 62, BOULEVARD VICTOR-HUGO - NEUILLY-SUR-SEINE (SEINE) - FRANCE
CENTRE DE DOCUMENTATION, 16, AVENUE MATIGNON - PARIS-8^e - FRANCE

Representante en Mexico : RUDEFSA Paseo de la Reforma N° 133 - 11 o. piso - Tels. : 46-16-38, 46-16-39 y 46-16-40



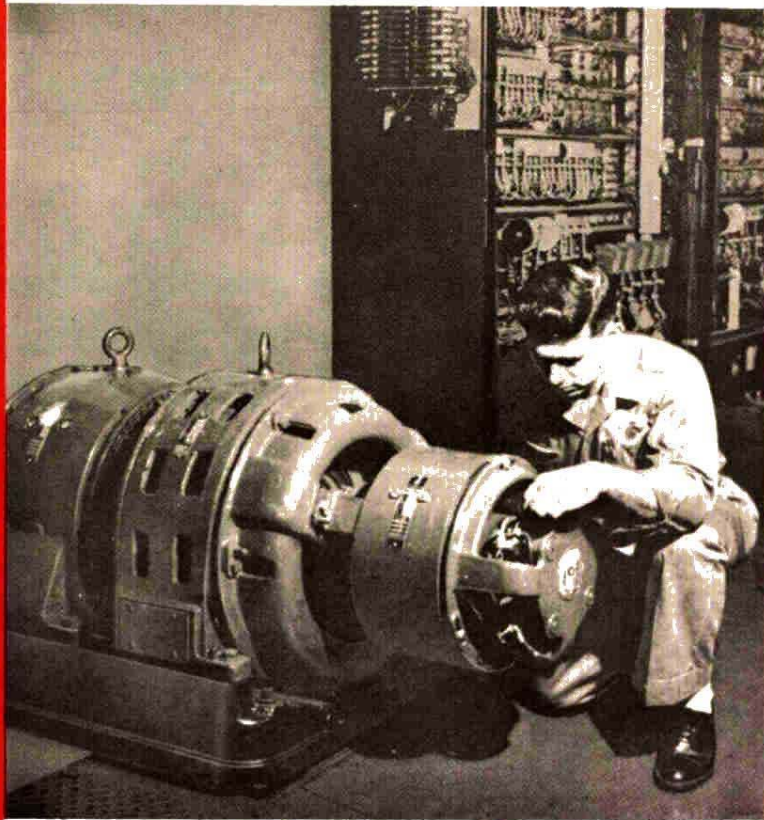
FERROCARRILES NACIONALES DE MEXICO

UNIDOS PARA SERVIR A MEXICO



*Marca Registrada de OTIS ELEVATOR, CO.

Mundialmente insuperable en funcionamiento y seguridad



rendimiento

ELEVADORES

OTIS*, S. A.

Abedules No. 75

Sta. María Insurgentes

Tel. 47-03-70

México 4, D. F.

PLUMILLAS
Pelikan
Graphos

PELIKAN-GRAPHOS PARA TINTA CHINA

IDEAL EN EL DIBUJO TECNICO Y LA ESCRITURA ARTISTICA



ESTUCHE DE BOLSILLO K
de material plástico blanco



Estuches de bolsillo
de madera, forrados de terciopelo



● **RAPIDO** ● **LIMPIO** ● **EXACTO**

Con el PELIKAN-Graphos domina Ud. todas las técnicas:
dibujo técnico, dibujo a pulso, bosquejos a pluma, escritura artística y uso con plantillas.

GUNTHER WAGNER
PELIKAN - WERKE
HANNOVER

DE VENTA EN LAS
BUENAS CASAS DEL RAMO

Distribuidor Exclusivo
JUAN KLINGBEIL, S. A.
Apartado 1063 - México, D. F.



LOS COMPLEMENTOS INDISPENSABLES

para: ● Ingenieros ● Arquitectos ● Dibujantes en general



Tintas Chinas



Gomas de Borrار

Pelikan DE VENTA EN LAS BUENAS CASAS DEL RAMO.

CONTRATISTAS

SONORA Y MANUEL GONZALEZ
APARTADO 499

**GARCIA
Y
PLATT**

S.A. DE C.V.

TELEFONOS 3-54-03 Y 3-59-13
HERMOSILLO, SONORA



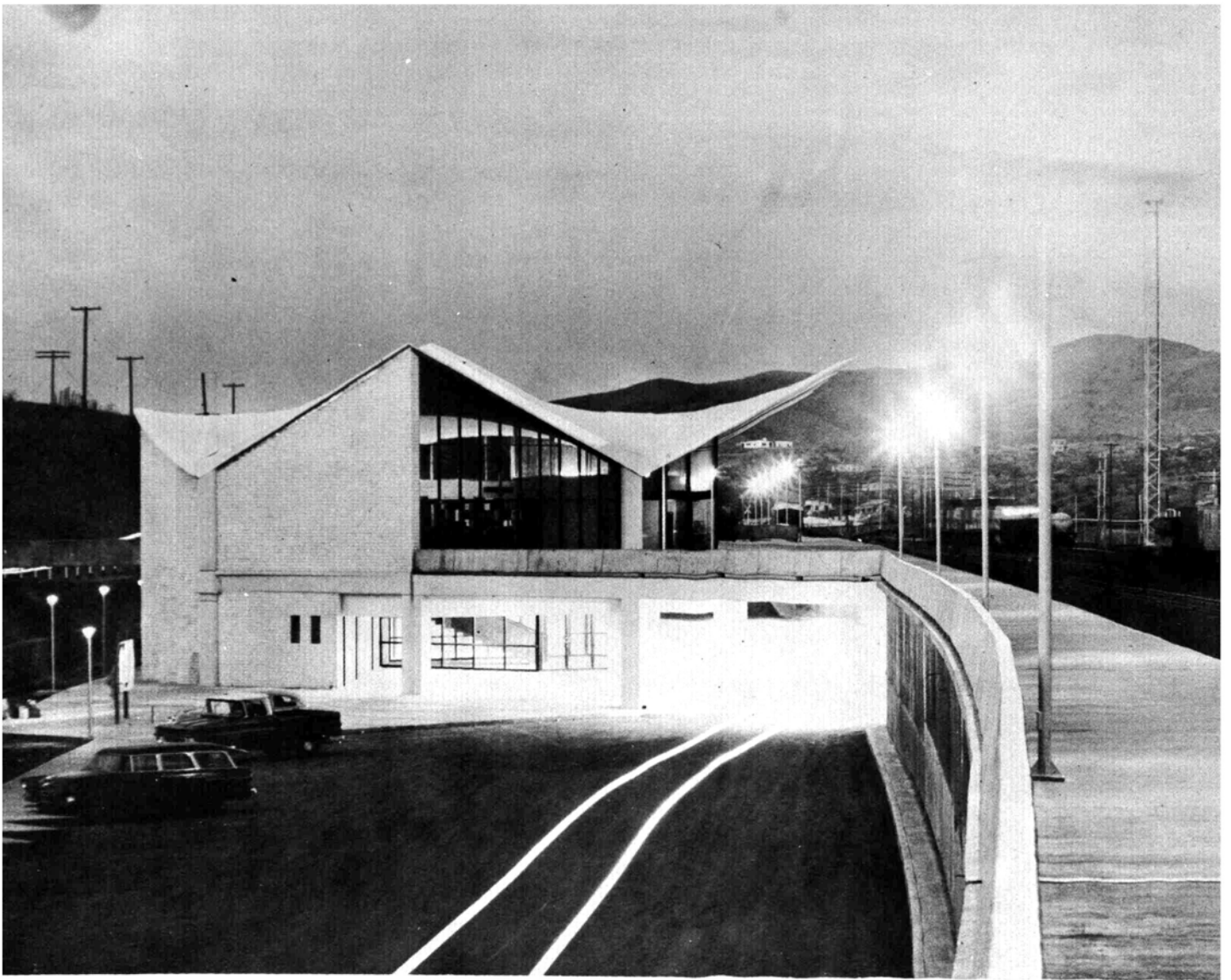
ACONDICIONAMIENTO DE AIRE:

REFRIGERACION

CALEFACCION

HUMIDIFICACION

conozca el noroeste de México
viaje con comodidad, seguridad y rapidez
FERROCARRIL DEL PACIFICO, S. A. de C. V.



NUEVA ESTACION EN NOGALES, SONORA

SUMARIO :

	EDITORIAL	2	
	EL ARTISTA EN LA SOCIEDAD ACTUAL (siete entrevistas).		
	LA DELIMITACION PROFESIONAL	4	LIC. ARTURO LLORENTE GONZALEZ.
INTERPRETACION DEL ARTICULO 4o. CONSTITUCIONAL		5	LIC. GERMAN AGUILAR ORTIZ.
	DISEÑO	6	CLAUDIO CEVALLOS.
	MUSICA	8	HECTOR QUINTANAR.
	LITERATURA	9	LUIS RIUS.
	PINTURA	10	JOSE DE JESUS FONSECA.
	ESCULTURA	11	MATHIAS GOERITZ.
LA JOVEN ARQUITECTURA NORTEAMERICANA;		13	
LA OBRA DE CRAIG ELWOOD		14	CRAIG ELWOOD
LA MAQUINA Y LA ARQUITECTURA		14	Arq. PEDRO RAMIREZ VAZQUEZ
EL PABELLON DE MEXICO EN LA FERIA MUNDIAL DE NUEVA YORK		41	Arq. RAFAEL MIJARES ALCERRECA.
ESTACION DE PASAJEROS Y CARGA EN NOGALES, SONORA		45	Autónoma de Arquitectos. Arq. PASCUAL BROID Arq. BENJAMIN MENDEZ SAVAGE. Arq. CARLOS ORTEGA VIRAMONTES.
LA NUEVA DIRECTIVA DEL COLEGIO DE ARQUITECTOS Y SU RESPONSABILIDAD CON EL GREMIO		49	
LA COMISION DE ADMISION DE PERITOS RESPONSABLES CAMBIA SU DIRECTIVA		50	
LA RAMA ACADEMICA DE ARQUITECTURA Y URBANISMO DEL INSTITUTO MEXICANO DE CULTURA		51	Arq. JOSE VILLAGRAN GARCIA.
LA ESTRUCTURA TEORETICA DEL PROGRAMA ARQUITECTONICO: SUBJETIVIDAD Y OBJETIVIDAD		57	
ENGLISH TRANSLATION		59	
TRADUCTION FRANÇAISE			

Calli 12

DONDE PUEDE ADQUIRIRSE

CALLI.

Librería Británica
Villalongín No. 32
México 6, D. F.

**Librería de la Universidad
Ibero Americana**
Col. Prado Churubusco
México 13, D. F.

Librería Londres
Londres No. 51
México 6, D. F.

Librería de Porrúa y Hnos. y Cia., S. A.
Argentina y Justo Sierra
México 1, D. F.

Porrúa Hnos., Suc. Juárez
Avenida Juárez No. 16
México 1, D. F.

Librería Robredo
Argentina y Guatemala
México 1, D. F.

Librería Manuel Porrúa
5 de Mayo No. 49
México 1, D. F.

Librería Ana Matilde
Julio Verne No. 84
México 5, D. F.

Librería Góngora
Orizaba No. 32
México 7, D. F.

Librería IDEEA
Avenida 5 de Mayo No. 6
México 1, D. F.

Librería Horr y Choperena, S. A.
Avenida Madero No. 40
México 1, D. F.

Librería Madero, S. A.
Avenida Madero No. 12
México 1, D. F.

Central de Publicaciones
Avenida Juárez No. 4
México 1, D. F.

Librería Letrán, S. A.
San Juan de Letrán No. 8
México 1, D. F.

Librería de la Universidad
Cd. Universitaria
México, D. F.

Casa Calpini, S. A.
Madero No. 34
México 1, D. F.

Librería Nave
Filomeno Mata No. 18-G
México 1, D. F.

**Importadora y Distribuidora
Edit. España-América, S. A.**
Insurgentes Sur No. 317
México 7, D. F.

Librería Bellas Artes
Avenida Juárez No. 18
México 1, D. F.

Librería Dalys
Amberes No. 12
México 6, D. F.

DIRECTORIO

DIRECCION EJECUTIVA

GERENTE ADMINISTRATIVO
REDACCION
SUPERVISION LITERARIA
ADMINISTRACION
TRADUCCIONES

FOTOGRAFIA
PUBLICIDAD

IMPRENTA
REGISTROS

ARQ PASCUAL BROID F.
ARQ BENJAMIN MENDEZ SAVAGE
ARQ CARLOS ORTEGA VIRAMONTES
RAMON VARGAS SAIGHERO
SALVADOR F. PINONCELLY
DR LUIS RIUS
ARQ BENJAMIN MENDEZ SAVAGE
SERVICIO DE TRADUCCIONES PROFESIONALES
Tel. 23-54-16
ANTONIO DIAZ JIMENEZ
CALLI A. C. PLAZA DE MIRAVALLE 2-210
TEL.: 14-30-19, MEXICO 7, D. F.
POLICROMIA DR OLVERA No. 63 MEXICO, D. F.
SECRETARIA DE HACIENDA No. 66428
SECRETARIA DE EDUCACION PUBLICA No. 32042
AUTORIZADO COMO CORRESPONDENCIA DE 2a CLASE POR LA
DIRECCION GRAL. DE CORREOS CON FECHA 6 DE
FEBRERO DE 1964, CONFORME OFICIO 2151
PUBLICACION BIMESTRAL

EDITORIAL.

LA
 INCERTIDUMBRE
 ECONOMICA
 DEL
 ARQUITECTO
 Y
 DEL
 ARTISTA.

DIBUJOS: MANUEL REYES.



Así como los factores que confluyen en la pervivencia de las llamadas profesiones liberales no son escasos ni simples, del mismo modo las consecuencias a que dan lugar no son mínimas ni intrascendentes.

Entre muchos otros aspectos que podrían citarse, la libre empresa, que en un porcentaje muy considerable estructura la obtención de trabajo dentro del campo de la arquitectura, ocasiona que los profesionistas se enfrenten cotidianamente a una desigual lucha de la que lógicamente no serán siempre los más capacitados o los más idóneos los que salgan triunfantes, sino aquellos que pueden cobijarse bajo las prerrogativas que una descollante situación económica les proporciona. No obstante que, en última instancia, es esta organización la que da lugar a la anómala situación por la que atraviesa el gremio de arquitectos, así como de los que día con día vienen a sumarse activamente al campo profesional provenientes de las aulas escolares, y no obstante que fuera de desear un impulso decidido en pos de la socialización de la profesión, que de una vez por todas sustrajera al trabajador arquitecto de la incertidumbre económica en que vive,

y que a cambio le proporcionara la seguridad de contar con trabajo, con atención médica y con descanso y retiros remunerados, por los que implícita o explícitamente labora, el hecho de que aun en la actualidad no se encuentre delimitada nuestra profesión en la Dirección General de Profesiones, da pie a que proliferen los gambusinos con arrestos, que, a pesar de ser ajenos a ella, no paran mientes en roturar sus vetas, amparados como están en la carencia de esa delimitación, que, al mismo tiempo que determinar obligaciones, daría fin al abigeato de todos los que la han convertido en su industria extractiva.

Mientras estos soliloquios —cuyas palabras parecen diluirse en indiferentes conciencias— no encuentren eco y se transformen en fértiles diálogos, y siga siendo perpetuamente la ley del más fuerte, aunque ya no encubierta bajo la égida divina, la que determine las condiciones reales en que esporádicamente aflora la capacidad de trabajo del arquitecto, la Declaración de los Derechos Humanos será letra muerta y no, como se supone, una conquista de los pueblos.

No insistiríamos en estos problemas si sus nefastos resultados no evidenciaran con dramática certeza la onerosa carga que a nuestra sociedad le representa el incongruente desperdicio de capacidades en las que tantos esfuerzos colectivos han sido puestos.

No insistiríamos si no consideráramos que el camino indicado para obtener mejores condiciones de vida colectiva depende de una planificación rigurosa que acompase nuestras necesidades a los recursos naturales y humanos de que disponemos, evitando la anarquía en que actualmente se desenvuelven, y consecuentemente, la baja calidad de los productos que se le ofrecen a la sociedad, y que proviene de no utilizar para la solución de cada problema al profesionista indicado.

Pero sería cerrar los ojos si pensáramos que esta situación sólo es aplicable a los arquitectos. La más superficial consideración nos mostraría que los demás profesionistas y artistas se enfrentan a condiciones semejantes, y que, en el caso de estos últimos, salvo escasas excepciones que han acaparado galerías de exposición, y aún los premios, por vías que por el momento no interesa discutir, la gran mayoría deambula tratando vanamente de encontrar mediante su profesión la manera de ocupar su puesto en la sociedad, y para sí mismo, la posibilidad de llevar una vida decorosa.

De vez en cuando algún bien intencionado se pregunta alarmado por qué carecemos de un movimiento musical, sin darse cuenta de que nuestros músicos cada vez serán menos mientras de la música no se viva.

¿Queremos pensar por un momento tan sólo en nuestros escultores?

¿Cuántos hay? Por la escultura hace tiempo que se están rezando los *Réquiem*. Y no es mera casualidad que se mencionen nombres que no pasan de una docena en un país de 30 millones de habitantes.

Las huestes de los literatos no alcanzan para formar un batallón.

Y no es extraño. Aun en la actualidad, ser artista, más que una profesión, es una concepción del mundo.

¿Responde a nuestra época la pervivencia de las profesiones liberales? Creemos que no. Las ventajas que significa la socialización de las actividades han sido bastante notorias en los casos en que han sido aplicadas como para que no aceptemos la conveniencia de hacerla extensiva a las demás profesiones que aún en la actualidad no gozan de ella.

Mientras perdure esta desprotección a las artes, ni éstas pueden considerarse como una profesión, ni mucho menos suponer que pueden ser sociales, en el sentido que en la actualidad otorgamos a este término, y que se aleja mucho del simple pintar engendros, tocar huapangos, esculpir indígenas, y mucho más, por supuesto, de la plétora de manchas en las que críticos dilectos vislumbran nexos con el Todo.

No se trata por el momento de discutir si en esas producciones existe calidad o no, de lo que se trata es de hacer conciencia de que mientras el arte siga creándose con ese sentido "de obra original", que las lleva en el mejor de los casos a poder ser apreciadas solamente en galerías, cuando no son enclaustradas en colecciones particulares, el arte no

podrá ser social, puesto que sigue conservándose como lujo de quienes pueden costearlo, sin que nunca llegue a ser patrimonio de toda la sociedad.

¿En qué sentido podemos considerar que obras tan aclamadas por la crítica como lo es el cuadro de Rembrandt "Aristóteles viendo el busto de Homero" coadyuvan a elevar el sentido estético, pedagógico, y en suma, a desarrollar la cultura de una sociedad, si la obra en cuestión ha sido adquirida por el Museo Metropolitano de Nueva York por el estratosférico precio de dos millones y cuarto de dólares y se encuentra escondida en alguna de sus salas? ¿Dónde se encuentra gran parte de la obra de caballete de Diego Rivera y Orozco? En estas condiciones, ¿el arte es patrimonio de la sociedad?

Mientras el gran porcentaje de la producción de nuestros grandes artistas sólo llegue a unos cuantos, están por demás las abigarradas discusiones acerca de la temática y orientación formal que deba otorgársele al arte, pues éste ya podrá expresar todo lo que se quiera y dentro de la corriente que se quiera, que, esto no obstante, seguirá sin cumplir su cometido social, ni estará al servicio de la sociedad.

Sólo una actualización en el arte de todo lo que la técnica contemporánea le puede brindar puede hacer que el arte llegue al pueblo, y sólo entonces se podrán plantear con claridad las posiciones que ante él se adopten, o el valor que históricamente posean las obras.

Mientras eso no sea así, continuaremos con los grupos, que entre ellos mismos avalan o niegan las producciones, y no será todo un pueblo educado, preparado para juzgar, el que tenga participación.

No se vaya a creer que pensamos que el valor de la obra de arte haya que proclamarse previo plebiscito; pero si no se permite a la sociedad tener voz y voto en la aceptación de las obras, las creaciones serán de grupo, de clase, al igual que sus aquiescencias o repudios.

Son unos cuantos los desorientados fuera de época los que todavía se adhieren a la libertad del arte, del artista y de la creación. No solamente a lo largo de toda la historia el arte ha surgido trascendiendo los terminantes predicados que quien pagaba le exigía al artista. No solamente la arquitectura ha creado obras representativas de su tiempo dentro de las limitadas márgenes de problemas terminantes. No solamente las obras de arte manifiestan los intereses, concepciones y estructuras de quienes las encargan. No solamente el arte ha supuesto siempre un proteccionismo o un mecenazgo, sino que así debiera continuar siéndolo.

Dictadores *marchands* los ha habido siempre: llámense clero, nobleza, burguesía o estado. Y todas las obras han manifestado con claridad lo que en la actualidad se considera indigna restricción: la estipulación de intereses, que deben ser vistos como todo lo contrario: la simiente de que el arte se engendra.

La creación artística no puede seguir pretendiendo alejar los intereses de sus obras; la nueva posición de los actuales artistas dependerá de a qué intereses se sirva.

No ignoramos que la libertad de creación ha sido uno de los grandes logros del arte, y que ponerlo al servicio de ciertos intereses podría acarrear, como de hecho ha sucedido, un constreñimiento que podría llegar al punto de acabar con él. Sin em-

bargo, es necesario encontrar la posibilidad de conciliar el compromiso con la libertad.

¿Será posible encontrarla, no estrictamente dentro del ámbito artístico, sino en la acción política de los artistas, que sin sustraer su creación del servicio de ideologías, actúen por la superación de éstas cuando se opongan a las finalidades históricas que propugna una sociedad?

Vistas así las cosas, la necesidad de transformar el sentido con el cual se ha creado hasta ahora el arte, es impostergable. Si cabalmente se espera que el arte llegue al pueblo, pues que llegue, y no que se estacione en galerías, museos y colecciones privadas. No queda más que la implantación de la técnica actual en el arte, y consecuentemente, en vez de la creación de la obra única, los grandes tirajes, y en vez de escoger como marco el respetable muro de algún salón, o la sala de conciertos de un teatro, que salga al sol y que lo veamos por todas partes: en los anuncios comerciales, en los calendarios, en las tarjetas de felicitación, y, en suma, en todo aquello que, si bien por el momento patrocina la iniciativa privada, algún día estará planeado, administrado y respondiendo a demandas sociales.

¿Nos espantamos de que se proponga que en los carteles esperemos ver la firma de grandes artistas? ¿Qué otra cosa son las pinturas de todos los renacentistas? ¿Qué otra cosa sino carteles son las iglesias medievales y las esculturas griegas y los templos y palacios y la música y todo el arte? Lo curioso es que aún en la actualidad, y contradiciendo lo que públicamente dicen, son muchos los artistas que lo hacen, pero se avergüenzan de la actitud única que puede transformar radicalmente el sentido del arte.

Esperamos que llegue el momento en que la feroz carrera por ganar mercado se anonade. Esperamos ver, como en algunas localidades, la desaparición de la propaganda comercial, y en vez de eso, la incitación al trabajo, a la solidaridad, a la emulación, a la superación individual y colectiva; pero también esperamos que para entonces nuestros artistas tengan la actitud necesaria para responder a esa situación, y que pongan su arte al servicio de esos intereses.

Dejando de lado a los anacrónicos prehistóricos, es a los nuevos artistas, conscientes de su auténtica función dentro del conglomerado social, a quienes les tocará llevar a cabo esta magna empresa.

Pero sólo será posible en tanto cuenten con los medios para hacerlo.

Mientras no haya quien les encargue estas obras, mientras no estén protegidos y se ponga a su alcance los medios técnicos indispensables para hacer girar sobre su centro la caduca concepción del arte, en suma, mientras el Estado no tome por su cuenta esta labor, el mismo trillado camino seguirá siendo andado.

El día en que los pintores en vez de realizar una única obra produzcan por serie, el día en que en cualquier casa y centro de trabajo, por ínfimo que éste sea, nos encontremos en vez de un insultante calendario una reproducción de una pintura maestra, el día en que los anuncios sean hechos por cabales compositores y que su texto haya pasado por la mano de los literatos, ese día creemos que el arte está llegando al pueblo. Antes no.

Pero CALLI ha querido consultar con los profesionistas indicados, y por esta razón entrevistó al licenciado Arturo Llorente, Director General de Profesiones, para obtener de su autorizada opinión la corroboración o la rectificación de las ventajas que para nuestra actividad representa la delimitación profesional, así como las vías u organismos indicados para llevarla a cabo. Igualmente, le pidió al licenciado Germán Aguilar que interpretara el artículo 4o. Constitucional, a fin de aclarar del modo más correcto todo aquello relacionado con el ejercicio del trabajo en nuestro país.

A los pintores, compositores, literatos y escultores, les hizo conocer su opinión respecto a la situación que guarda el arte y el artista en la actualidad, misma que quedó expresada en lo antes dicho, y pidió de ellos, profesionistas de esas actividades, que respondieran a CALLI, haciéndoles a todos las mismas preguntas; ¿Cuál es la situación del artista en nuestra sociedad?, ¿podemos considerar cabalmente su actividad como una profesión que responda a los intereses sociales?, y, según su opinión, ¿podrían mencionar vías tendientes al mejoramiento? . . .

**SU
RESPUESTA HA SIDO.**

LA DELIMITACION PROFESIONAL.

Lic. Arturo Llorente G.

1.—¿Cuáles son actualmente las profesiones que precisan título para su ejercicio?

Estas profesiones son las que constituyen la materia básica de la Ley Reglamentaria de los artículos 4o. y 5o. Constitucionales y se encuentran concretamente enumeradas en el Artículo 2o. del mencionado ordenamiento jurídico.

No hay que perder de vista que esta reglamentación es para el Distrito y los Territorios Federales, y sólo en el orden federal para toda la República, y que en los términos del párrafo segundo del Artículo 4o. Constitucional, cada Estado puede determinar las profesiones que en su jurisdicción requieren título para su ejercicio.

Nació en Veracruz, Ver., el 3 de septiembre de 1920.

Hizo sus estudios de instrucción Primaria, Secundaria y Bachillerato en el mencionado puerto de Veracruz. Los profesionales los realizó en la Escuela Nacional de Jurisprudencia, de la U.N.A.M.

Rector de la Universidad Veracruzana.

Presidente Municipal de Veracruz.

Director General de las Juntas de Mejoramiento Moral, Cívico y Material.

Oficial Mayor del Departamento del Distrito Federal.

Diputado al Congreso de la Unión.

Director General de Profesiones.



Sin embargo, las Entidades Federativas que han llevado al cabo esa reglamentación, se han inspirado invariablemente en el contenido de la Ley que nosotros aplicamos, consagrando las mismas profesiones y las que reclaman sus propias necesidades y adelantos.

La enumeración a que aludimos, del Artículo 2o., es la siguiente:

Actuario, **Arquitecto**, Bacteriólogo, Biólogo, Cirujano Dentista, Contador, Corredor, Enfermera, Enfermera y Partera, Ingeniero en sus diversas ramas profesionales: agronomía, ingeniería civil, hidráulica, cerámica electricista, forestal, minería, municipal, sanitaria, petrolera, química y las demás ramas que comprenden los planes de estudios de la Universidad Nacional Autónoma de México y el Instituto Politécnico Nacional. Licenciado en Derecho, Licenciado en Economía, Marino en sus diversas ramas, Médico en sus diversas ramas profesionales, Médico Veterinario, Metalúrgico, Notario, Piloto Aviador. Profesor de Educación preescolar, primaria y secundaria. Químico en sus diversas ramas profesionales; farmacia (químico farmacéutico y químico farmacéutico biólogo, químico cimólogo y químico bacteriólogo y parasitólogo). Trabajador social.

2.—¿La construcción puede ser realizada por cualquier persona que no sea arquitecto?

Considerada literalmente, la construcción ofrece una gran amplitud, pues dentro de ella puede quedar incluida la actividad de diversos profesionales, cuya preparación les permite actuar en distintas ramas de la citada construcción.

Lo que se puede responder a esta pregunta es que, como en el caso de los arquitectos, todos los profesionales que actúen dentro del campo de la construcción, deben estar idóneamente preparados y debidamente autorizados para su desempeño profesional.

Además, toda construcción, en el sentido de proyectar, dirigir y realizar una obra que requiere conocimientos y patente de ejercicio profesional, es autorizada normalmente por la autoridad municipal, y en el caso de lo capital de la República, por el Departamento del Distrito Federal.

Estas autorizaciones solamente deben concederse, y entiendo que así se conceden, a profesionales que disponen de la patente de ejercicio, otorgada en los términos de ley como corrolario de su preparación universitaria o técnica.

3.—¿Cuáles son las ventajas que reportaría la delimitación de los campos profesionales, tanto para las autoridades como para los profesionistas?

Al quedar debidamente delimitados los campos profesionales, desde luego se facilita la tarea de evitar que personas que no han realizado estudios específicos, invadan con sus actividades terrenos reservados exclusivamente a determinada profesión, garantizando así los derechos de los auténticos profesionistas y protegiendo a la sociedad de personas que sin la debida preparación desempeñan algunas actividades que por su misma naturaleza son técnicamente calificadas y no producto de un ejercicio empírico.

4.—¿Qué pasos son necesarios dar o, en todo caso, qué organismos o qué personas y representaciones tendrían que intervenir para lograr la delimitación profesional en el ramo de la arquitectura?

En el caso concreto de la arquitectura se requiere la opinión del Colegio de Arquitectos como organismo que, de acuerdo con la Ley, es el abogado para promover y encauzar proyectos relativos a su gremio profesional. Para el mismo objeto, sería necesaria la opinión de los Colegios de Profesionales afines al de Arquitectos, así como de la Universidad Nacional Autónoma de México y del Instituto Politécnico Nacional.

5.—¿La delimitación profesional tendría alguna repercusión en la situación actual que permite que muy diversas personas detenten el campo de la Arquitectura?

Evidentemente la tendría, puesto que de este modo se evitaría la invasión de campos profesionales reservados a los arquitectos, por parte de profesionistas de ramas análogas; así como la hipótesis contraria, es decir, la invasión por parte de los arquitectos de ámbitos profesionales que no les son propios.

A. LL. G.

LAS PROFESIONES Y LA LIBERTAD DE TRABAJO.

Lic. Germán Aguilar Ortiz.



Licenciado en Derecho. UNAM. 1951.
Trabajó en la Dirección General de Profesiones. 1946.
Abogado de la Procuraduría Fiscal de la Federación. 1948.
Miembro del Congreso Mexicano de la Historia. 1952.
Abogado del Tribunal Fiscal de la Federación. 1952.
Consultor de varias empresas constructoras.
Consultor de la Cámara de la Industria de la Construcción. 1962.

En atención a la preocupación que se ha venido manifestando, especialmente a través de la agrupación de arquitectos de la Asociación Civil "Calli", en relación con el ejercicio de su profesión y del de otras que le son conexas y semejantes, a continuación paso a procurar hacer una descripción de lo que me parece impera en el sistema jurídico mexicano relacionado con la cuestión profesional. Forzosamente debemos empezar por intentar una explicación del Artículo 4o. Constitucional, de la manera más sencilla posible.

Para mejor comprender una disposición constitucional, es preciso hacer resaltar que en nuestro país la Ley Suprema es la Constitución Política, en la cual encuentran fundamento y derivan de ella toda la legislación ordinaria y los poderes del Gobierno. Que dicha Constitución reglamenta el ejercicio del poder político del Gobierno federal y del de los Estados; pero que ese poder público se entrega al Gobierno en forma limitada, por cuanto su actuación se debe ajustar a la propia Constitución y a las leyes que de ella emanen. Dentro de las principales limitaciones al Poder Público previstas por la Constitución, se encuentra una fundamental que, llamándose "de las garantías individuales", bien podría denominarse de los derechos del hombre, por cuanto vela por la integridad de la persona



en su ser biológico, en su patrimonio, como ciudadano, como ente de cultura, en su igualdad ante la ley, en su libertad, y, en términos generales, en su dignidad humana.

El ejercicio de estos derechos: "garantías individuales", debe ser respetado por las autoridades gubernamentales.

El Artículo 4o. Constitucional, que se encuentra dentro de dicho capítulo de Garantías Individuales, consagra la de la libertad de trabajo, que consiste en que a nadie se le puede prohibir que obtenga lo que necesite en la vida por medio del trabajo lícito, y así, el individuo puede elegir la clase de trabajo que mejor le parezca. Sin embargo, el Estado está facultado por la misma disposición legal para imponer limitaciones a cierta clase de trabajos, que pudiéramos llamar **calificados**, como una medida de seguridad para la sociedad de que las personas que desempeñan esos trabajos calificados o prestan los servicios de calidad que presuponen, están debidamente capacitados para desempeñarlos, y es necesario tener esa seguridad porque el público les entrega para su actividad intereses tan preciados como su propia vida, su patrimonio y su libertad, y, en muchos casos, intereses superiores de la colectividad.

Por lo anterior, el artículo 4o. Constitucional dispone que la Ley determinará en cada Estado cuáles son las profesiones que necesitan título para su ejercicio, las condiciones para obtenerlo y las autoridades que han de expedirlo.

En esa forma, garantizándose para el hombre la libertad de elegir su trabajo, también a la sociedad se garantiza la calidad de ciertos trabajos, que se han llamado profesionales, porque quien los desempeña es persona capacitada.

El artículo 4o. da potestad a los Estados (de la Federación) para reglamentar el ejercicio profesional, mediante Ley que determine cuáles son las profesiones que necesitan título para su ejercicio, las condiciones que deben llenarse para obtenerlo y las autoridades que han de expedirlo.

Como se ve, por cuanto al trabajo humano, solamente el de los profesionistas requiere título para ser ejercido; pero, además, solamente lo requieren las profesiones que en forma limitativa señala la ley; ya que si hubiera alguna profesión que no estuviera listada dentro de la misma ley, no sería necesario título para su ejercicio, en virtud de la garantía de libertad de trabajo.

Para el Distrito Federal, se expidió en mayo de 1945 la Ley Reglamentaria de los artículos 4o. y 5o. constitucionales, relativos al ejercicio de las profesiones, la cual en su artículo 2o. enumera las profesiones que necesitan título para su ejercicio, y, entre otras, menciona la de Arquitecto y las de Ingeniero en sus diversas ramas profesionales: agronomía, ingeniería civil, hidráulica, mecánico-electricista, forestal, minera, municipal, sanitaria, petrolera, química, y las demás ramas que comprenden los planes de estudios de la Universidad Nacional Autónoma de México y el Instituto Politécnico Nacional.

Si bien la Ley menciona esas profesiones como las que requieren un título para su ejercicio, ni la de profesiones, ni ninguna otra vigente, describe lo que se entiende por cada una de dichas profesiones, de tal suerte que queda a la interpretación de la Ley el concepto, objeto y fin de cada profesión. Y no podría ser de otra manera, ya que si las profesiones son actividades que suponen la aplicación de conocimientos científicos adquiridos por los titulados la intervención de la Ley, limitando el campo de acción de la ciencia, sería funesta para su evolución, que, como se sabe, ha de ser constante e irrestricta en bien de nuestra especie. Es por eso que el capítulo segundo de la Ley de Profesiones, al referirse a las condiciones que deben llenarse para obtener un título profesional, sin individualizar respecto a cada una de las profesiones, se refiere a los planes de estudios de los planteles profesionales, y el artículo 33 expresa que el profesionista está obligado a poner todos sus conocimientos científicos y sus recursos técnicos al servicio de su cliente.

Por otra parte, el capítulo XIII de la Ley Orgánica de la Educación Pública, que se refiere a la educación superior, técnica o profesional, solamente hace referencia a planes y programas de estudio, pero sin expresar en qué consisten éstos, o, mejor dicho, sin formularlos. Cabe en

este momento invocar los principios de libertad de pensamiento, de investigación, y, en forma especial, el de libertad de cátedra, conquistado por los universitarios, tanto, que en la fracción II del artículo 2o. de la Ley Orgánica de la Universidad Autónoma de México, se consagra como derecho de esta Institución la libertad de cátedra y de investigación.

En estas circunstancias, el problema de la delimitación profesional que existe respecto al ejercicio de las profesiones de Arquitecto y de Ingenieros en varias de sus ramas, no está resuelto en forma satisfactoria por la Ley, ya que las disposiciones legales dejan su solución a los planes de estudio de las diversas instituciones autorizadas para expedir los títulos respectivos, a la actividad de los colegios de profesionistas, y, en forma especial, a las comisiones técnicas consultivas que auxilian a la Dirección General de Profesiones, por ser las instituciones mencionadas las que pueden formular reglamentos a las profesiones en cuanto a su objeto individual, y quienes podrían resolver el conflicto de la delimitación profesional.

Toca, pues, a los profesionistas interesados, como peritos en su especialidad, hacer notar dentro de su colegio respectivo la necesidad de plantear, cuando surja, lo que pudiera llamarse controversia, que nacería al hacerse notoria la invasión de determinada actividad que se juzga propia de una profesión por otra que se le suponga ajena, conforme a los artículos 50 inciso b, de la Ley de Profesiones y 58 incisos a) é i) de su Reglamento. Asimismo, la promoción inmediata debe versar sobre la formulación de reglamentos en que se especifiquen las actividades propias de cada profesión.

Pero una reglamentación rigurosa pecaría contra los principios que hacen más nobles las actividades del espíritu, como son las libertades de pensar y de actuar en consecuencia, dentro de la técnica profesional y de la aplicación de la ciencia.

G. A. O.

EL SUB-MUNDO DE LAS CAVERNAS Y LOS TERRORES DIGESTIVOS.

Claudio Cevallos.



Nació el 2 de febrero de 1931.
1953. Proyectó, dirigió y realizó los primeros murales públicos de la República de El Salvador en el Centro Obrero "Romero Alvergue", con la colaboración de Violeta Bonilla. (Cinco murales interiores ejecutados con resinas plásticas.)
1955. Proyectó, dirigió y ejecutó el mural del monumento a la Revolución salvadoreña, con la colaboración de la pintora Violeta Bonilla. (Técnica mosaico de piedra. Altura 25 metros. Superficie 425 metros.)
1957. Proyectó y dirigió la ejecución de un monumento al Quijote en un parque público de El Salvador. Ejecutó Violeta Bonilla.
1958. Realizó, con la colaboración de Violeta Bonilla, un mural en relieve de concreto para el Palacio Presidencial de El Salvador.
1957 y 1958. Fue profesor de la Escuela de Arquitectura de El Salvador.
Desde 1962 trabaja en diseños de artesanía con madera.

Se me ha pedido opinar, dentro del marco de una entrevista, sobre la situación del pintor en el medio en que vive, de sus dificultades para realizar sus intenciones plásticas, y del alcance de sus posibilidades económico-productivas.

Creo entender que el propósito específico de estas entrevistas consiste en señalar los obstáculos objetivos con los que tropieza el pintor en su afán comunicativo; pues hay quienes hablan para no pintar, otros que pintan para no hablar, y algunos más que, autonombrándose pintores ni pintan ni hablan.

No es mi intención teorizar —vale decir intelectualizar— sobre los aspectos históricos, filosóficos o sociológicos de la pintura como actividad plástica; que no solamente no desdeño, sino que, creo, tienen verdadero inte-

rés tanto para el artista como para el espectador. Hasta sugiero la conveniencia de considerar un tema más: la psicología de la impotencia creadora, o bien el de la necesidad de imitación en nuestras artes plásticas para suplir a la creación artística, es decir, del simulacro de la obra de arte como manera de vivir o como justificación vital, hechos bastante generalizados en nuestro medio, pero que rebasan el marco que delimita mis impresiones.

Considero más honesto referirme a mi propia experiencia en el medio, que generalizar mi propia situación; así el propósito de esta charla se conseguiría, cuando menos al concretar una situación real, para que el lector obtenga de ella lo que tenga de tipificable.

Cuando aludo al "medio", quiero decir expresamente el ámbito que hace posible la comunicación del pintor con el espectador, y más concretamente: los vehículos que proporcionan esta relación. Estos son de dos clases: de patrocinio oficial y privado. Los primeros tienen una finalidad cultural; los últimos, lucrativa. Su forma es la de espacios de exposición o galerías, ya sean abiertos o enclaustrados. En las galerías oficiales no está vedado al artista comerciar su producción. En las galerías privadas este comercio constituye su finalidad.

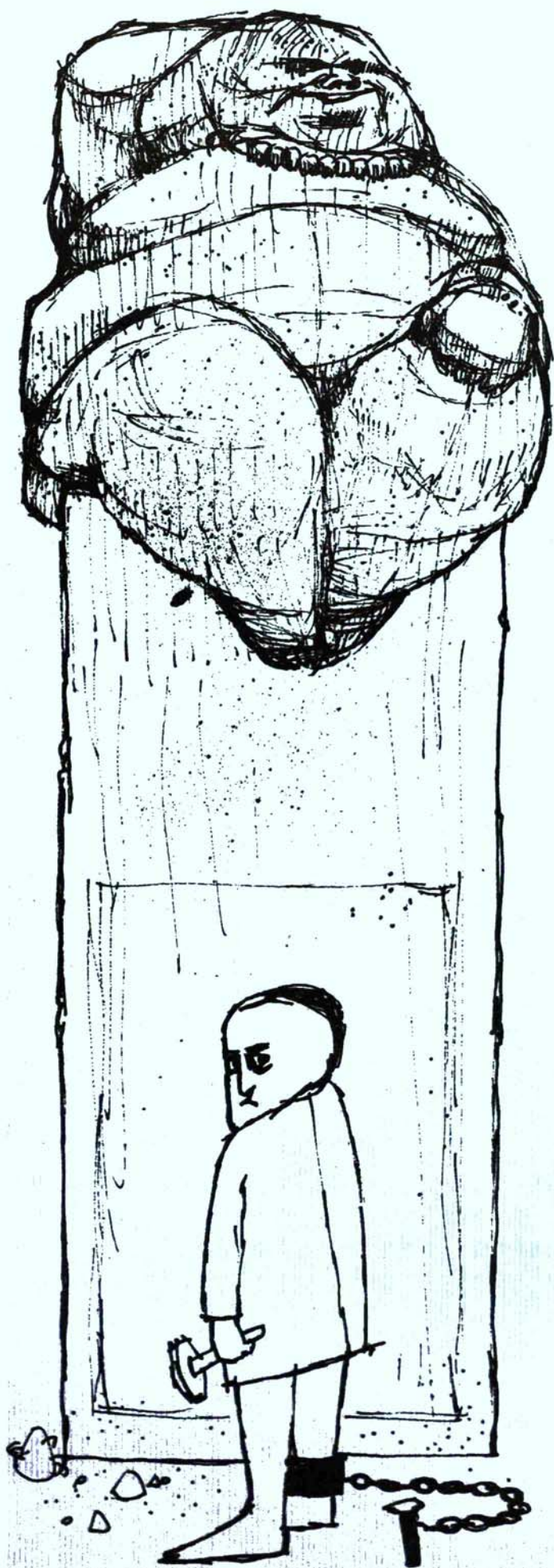
El artista se expresa por artefactos que, por ser susceptibles de adquisición, no pueden sustraerse a la ley de la oferta y la demanda. Si el artista no vende su producción debe resolver el problema de su subsistencia por medios extra artísticos. Por esta razón, es lo más frecuente que el artista, en un porcentaje abrumador, se vea precisado a renunciar a su productividad en beneficio de la satisfacción del imperativo de sus necesidades biológicas, convirtiéndose de posible artista en hombre frustrado. En el mejor de los casos, el artista en esta situación mengua su productividad plástica con todas las implicaciones que esto significa, y se dedica a una actividad aledaña o francamente ajena, y del artista profesional que debiera ser se convierte en aficionado a la pintura o pintor domingue-ro.

La otra posibilidad de la disyuntiva es que venda sus obras. De ocurrir esto, queda condicionado o involucrado al menos dentro de la ley antes mencionada, lo que significa que de un modo u otro ha de tener presentes a los compradores. Bien sé que también en este caso hay quienes hacen lo que les piden; asimismo hay algunos que venden aunque no les pidan; otros, a quienes ni les piden ni venden; y otros que no venden aunque les pidan (son los menos). Creo que la enumeración puede seguir hasta el hastigamiento.

El problema de la inadaptación del artista en la sociedad consiste en que el artista —aunque renuncie— no acaba por aceptar que para subsistir deba desligarse de su actividad plástica, de su finalidad cultural, como si ésta fuese ajena al hombre a quien se dirige y del hombre de quien proviene. No entiende por qué debe fracturar la integridad de su persona, al dividir estúpidamente su hacer, en hacer para **sobrevivir** y en hacer para vivir espiritualmente, culturalmente, socialmente.

Entonces ocurre lo que considera fatal, lo que aparece como paradoja desquiciante: el artista —un ser vital— o se hace zopilote y vive de los cadáveres de las colecciones particulares; o el artista —un ser vital— elige el submundo de las cavernas y los terrores digestivos, es decir, prefiere la parálisis mediata como modo de vida, sacrificando su dignidad humana; o devalúa su hacer original sometiéndose al capricho de la moda subestimando su condición creadora. ¿Acaso no es posible conciliar la satisfacción de las necesidades del ser biológico del hombre con las del ser espiritual del hombre, en el artista? ¿No puede acaso el artista comer tres veces diarias, sin dejar de ser artista, usar brocha electrónica y oprimir teclas —pagaderas en abonos— para oír música cuando le plazca, sin dejar de ser artista? A esta conciliación a la que me he referido, bien podría llamársele la conquista de las ubres anheladas. Ahora bien, ¿cómo lograrlo?

Como condición primera se requiere que el artista afronte la realidad en la que vive; que se sepa inserto en ella y no ajeno a ella o distante de ella; que emplee su facultad creadora no en distorsionarla, sino en aprovecharla hasta sus límites; que no le busque mamas gratuitas al Estado o a la Iglesia o algún otro ente curioso. Que los escultores olviden las estatuas y los pintores los caballe-



tes. Que se percate de que el arte crece en las ciudades y de que las ciudades crecen, y que este crecimiento reclama la presencia de todos los artistas plásticos. La única solución que yo vislumbro es la del arte conciliado con la vida del hombre y la ciudad; arte vital y contemporáneo: el arte urbano.

Resulta francamente imposible en un espacio tan limitado como el de que disponemos, pretender plantear una situación como la que nos ocupa e intentar indicar el vislumbramiento de alguna posible solución. Sin embargo, allá vamos, a pesar del tratamiento esquemático y las posibles omisiones.

Reconozcamos de una vez por todas que la arquitectura nos envuelve, que la arquitectura en nuestro tiempo es un requisito del paisaje. Que el lugar adonde vayamos y los espacios por donde transitemos nos son proporcionados por la arquitectura. Excepto el campo. Pero nosotros no vivimos allí, sino los árboles.

Vale, pues, la pena aproximarnos a la arquitectura. Palpar lo que de posibilidad tiene para nosotros. Naturalmente que no me estoy refiriendo exclusivamente a la habitación unifamiliar, aunque ella de por sí es pródiga en oportunidades, sino a la suma de elementos que constituyen la arquitectura civil que conforma el ser de las ciudades modernas, construidas de acuerdo a una planeación previa. Estoy hablando de urbanismo y, por lo tanto, de arte urbano. El arte urbano debe anteponer los intereses colectivos a los individuales, debe ser un arte social en el justo sentido del término, no como lo entienden algunos artistas que hacen manifiestos. Aún no conozco una sola expresión de esta índole. Lo que se ha dado es un intento fallido; la llamada "integración plástica".

Fue la frustrada panacea de unos privilegiados que se dedicaron a hacer "fachadismo", a añadir estampillas de piedra o de pintura a ciertos muros. Lo hicieron por adentro y por afuera. Tapizaron de arte las paredes. Algunos asfixiaron ostentadamente la modesta arquitectura. Levantaron inopinadamente monumentos, "esculturas integradas". Fue una ingenua competencia entre artistas y arquitectos; pero eso no es el arte urbano: más bien fue una experiencia histórica.

El arte urbano implica una transformación de los conceptos. El arte urbano debe ser fundamentalmente un arte utilitario. El arte urbano debe ser concebido por equipos anónimos de trabajo, no por individuos. Debe ser un arte efectivamente público, debe pertenecer a la vida cotidiana de los habitantes de las ciudades sin distinción de bolsillos; no hay que ir a buscarlo a parte alguna porque debe estar en todas partes: en los postes de iluminación, en los arriates de las carreteras, en las banquetas por las que transitamos, en los camellones, en los anuncios luminosos, en los tanques de almacenamiento, en los semáforos, en las casetas telefónicas, en las puertas; en fin, en todo aquello que para manifestarse requiera del espacio. Pero no como un muestrario caprichoso de formas audaces. Todo debe ser planificado, regido por las normas del diseño industrial; es decir, debe adecuarse la voluntad de forma a la necesidad por satisfacer y al material por emplearse, considerando que cada artefacto constituye solamente un elemento, autónomo y dependiente a la vez, de una totalidad de la que forme parte.

Sería como una sola y gigantesca forma viva —por contener al hombre— llena de múltiples intereses plástico-utilitarios, concebidos en su diversidad con un sentido unitario, como respuesta lógica a las necesidades biológicas, espirituales, estéticas, culturales y sociales del conglomerado humano; donde el crecimiento de la población determine el crecimiento de la entidad plásticosocial que propongo.

El crecimiento y desarrollo de las ciudades no son una utopía. Como no es utópico el urbanismo ni el arte urbano.

En esta tarea estarían permanentemente empeñados los urbanistas, arquitectos, ingenieros, los constructores que habitualmente edifican las ciudades y los artistas bi y tridimensionales, diseñadores, artesanos y técnicos, que habitualmente realizan por separado una labor nula o casi nula.

Mientras el artista se considere a sí mismo como un ser privilegiado por sus dotes sobrenaturales y sea un vulgar ególatra, un aristócrata pesimista y plañidero que se dedica a cultivar su genialidad inoperante y a vivificar las

excelsas momias museográficas, no pasará nada.

Afortunadamente estos artistas son los menos y existirán siempre, padecen de eternidad. Ellos están excluidos de esta iniciativa. Me dirijo a los restantes, a los artistas que encontramos en cualquier parte y cuyo anhelo central es ser útiles, a aquellos que se "pasean" en la celebridad, a los que tienen más de constructores que de maniquí de modas. A ellos les hablo.

C. C.

LA NUEVA FORMACION DEL MUSICO.

Héctor Quintanar.



Nació en la ciudad de México en el año de 1936. Inició sus estudios musicales en la Escuela Superior Nocturna de Música, habiendo cursado la carrera de Piano con la maestra Elizabeth Fuentes.

Durante los años de 1953 a 1954 fue trompetista en la Banda de Música del Estado Mayor de la S.D.N., pasando después como cornista de la misma Banda, llegando a ocupar el puesto de primer corno durante cuatro años.

En el año de 1960 ingresó al Taller de Composición bajo la dirección del maestro Carlos Chávez, y desde el mes de abril del año de 1963 tiene el cargo de ayudante del maestro Chávez en el Taller.

Algunas de sus obras son: 3 Preludios y 3 Sonatas para Piano, un Cuarteto para Cuerdas, un Sexteto para Alientos, Invención para Clarinete y Piano, ocho Canciones, 2 Sinfonías, un Poema Sinfónico, etc.

Antes de hablar de campos de acción para un compositor, creo que lo más adecuado sería enfocar el problema de su formación. Los estudios que realice un compositor serán de vital importancia, ya que las experiencias adquiridas durante los mismos serán fundamentales para su obra.

Mientras más preparación y experiencia tenga un individuo (hablo de un individuo con talento) mejor será su obra, y, lógicamente, su campo de acción más amplio.

Por eso considero importante hablar de un organismo que en mi concepto cumple la función de dar al aspirante a compositor una preparación bastante completa.

En el año de 1960 se inició una nueva etapa en la educación musical de México. La Sría. de Educación creó el Taller de Composición Musical del Conservatorio Nacional de Música. Dicho organismo vino a significar la implantación de un sistema totalmente nuevo en la enseñanza de la composición, ideado y planificado por el maestro Carlos Chávez.

Con el convencimiento de que la única forma que un individuo tiene de desarrollar su inventiva musical es con el ejercicio constante de la misma, el Taller está organizado en este sentido, de tal modo que hace factible que, en relativamente poco tiempo, se logren resultados altamente satisfactorios.

El Taller tiene por finalidad dar al alumno una información histórico-musical que le permita desarrollar al máximo su capacidad creadora; esto se logra mediante el análisis profundo e imitación de las partituras de los grandes maestros. "Nada nuevo podemos decir hoy (afirma el maestro Chávez), si no sabemos bien todo lo nuevo que se dijo antes: el conocimiento del pasado es la primera condición para ser capaces de inventar nuevas expresiones, que no son otra cosa que pequeñas nuevas adiciones al gran fondo de la cultura. Por último, esperamos del artista creador una calidad estilística personal a la vez depurada y de altura. Estilo propio. Propio, pero que sólo puede obtenerse —otra vez— mediante la acumulación de experiencias especiales (en este caso musicales) en escala histórica universal. El estilo propio de una persona no es sino su propia versión de la experiencia humana que haya podido asimilar".

En el año de 1963 se dió por terminado el estudio de Homofonía (siglo XVIII a fines del XIX), en el cual se estudió a Mozart, Beethoven, Schubert, Brahms, Wagner y

Strauss, y que tuvo una duración de cuatro años.

Las bases pedagógicas son: El alumno deberá componer una obra sobre el esquema, armónico, motivico, temático y formal de las partituras que se analizan; de esta manera ejercita al máximo su imaginación melódica; y lo más importante es que se enfrenta al problema de la composición "desde" y no "ante" las partituras de los grandes maestros.

Se podría objetar que con este sistema el alumno se despersonaliza. Mas la práctica ha demostrado todo lo contrario. Hasta el presente, se han escrito en el Taller 19 sonatas mozartianas, 5 cuartetos beethovenianos, 40 canciones schubertianas, etc., sobre los mismos modelos armónicos, motivicos, temáticos y formales, y no hay dos trabajos parecidos entre sí ni a los originales. ¿Podría haber mejor respuesta? Los hechos hablan.

Como se comprenderá, al cabo de cuatro años de esta rigurosa disciplina, el alumno adquiere un dominio del oficio (técnica) que difícilmente obtendría con los medios habituales en tan poco tiempo y de una manera tan completa.

Todo este programa se ha podido realizar en su aspecto material gracias al apoyo de la Secretaría de Educación, ya que el alumno cuenta con los medios necesarios para poder dedicarse al estudio de la composición cuatro horas diarias, durante todo el año: una beca decorosa, un salón de estudio individual y la valiosa cooperación de instrumentistas de primera categoría.

Como se verá, el medio de trabajo es idóneo. Y, viendo el resultado positivo del sistema, uno se pregunta: ¿No sería posible establecer el mismo sistema, no sólo en el aspecto artístico, sino en el científico?

México necesita acelerar su progreso. Y lo logrará en la medida en que sus hombres con talento se desarrollen a su máxima capacidad sobre las bases de planes de estudios adecuados y la dedicación constante de su esfuerzo al logro de la meta deseada. ¿De qué sirve el talento si se pierde en la divagación más absoluta?

Las enseñanzas que nos han heredado los grandes maestros están en su obra misma, la cual sólo pudo haberse realizado con la dedicación de toda una vida a lo que para un creador debe ser fundamental: Su Obra.

Así, pues, el Taller ha venido a representar un paso muy importante para la formación de un compositor, ya que se sigue con toda humildad el ejemplo de aquellos hombres que nos han legado el tesoro incalculable de su arte.

H.Q.

SOLDADO, ALCAHUETE, BUROCRATA, ADIVINO... ... TODO CON TAL DE ESCRIBIR.

Luis Rius.

Nació en Tarancón, España, en 1930. Desde 1939 vive en México.

Maestría y Doctorado en Letras por la UNAM. Fue fundador de la Escuela de Filosofía y Letras de la Universidad de Guanajuato. Actualmente es Profesor de Tiempo Completo de la Facultad de Filosofía y Letras de la U.N.A.M.

Fundó y dirigió dos revistas literarias: *Clavileño* (1949) y *Segrel* (1950).

Autor de dos libros de poesía: *Canciones de Vela* (1951) y *Canciones de Ausencia* (1954), de un libro de crítica literaria: *Los grandes textos de la Literatura española en las edades Media y de Oro*, que en breve editará la empresa *Colliers Book*; y de varios estudios literarios no recogidos en libro



Que el escritor (me refiero al poeta, al novelista, al dramaturgo, al ensayista) no puede vivir de lo que escribe —mejor dicho: de lo que le interesa escribir— es una realidad, no sólo en México, sino, por lo menos, en todos los países hispánicos (incluyendo, desde luego, a España). Y, además, una realidad de siempre. Cervantes tuvo que ser soldado y alcaballero; Lope de Vega, soldado también alguna vez, y otras muchas tercero en los amos de ciertos potentados de su tiempo: alcahuete, en una palabra; Torres Villarreal, de todo: catedrático de Salamanca, torero y adivino; Bécquer, burócrata; León Felipe, boticario y cómico de la legua, profesores, en nuestro tiempo, muchísimos —algunos ni de literatura: de física, de inglés, de gimnasia; Octavio Paz, José Luis Martínez y otros, diplomáticos (ése es un *modus vivendi* bastante socorrido del escritor mexicano: Icaza, Amado Nervo, etc.); Torres Bodet, ministro; Arreola y Rulfo, burócratas ahora; antes, el uno, fotógrafo, el otro, vendedor de estufas de cocina. Ni los más fecundos, como Max Aub, pueden, ya no vivir, ni malvivir siquiera de lo que escriben.

Y aquí, aunque parezca raro, surge la primera pregunta: ¿por fortuna o por desgracia? Y si de primer intento la respuesta parece clara, sobre todo si responde alguien, como yo, afectado por esa situación, los pros y los contras de esa cuestión, analizados con detenimiento, podrían discutirse —se han discutido mil veces— hasta el bizantinismo.

Pensar que eso ocurre por desgracia puede tener, para el que así lo piensa, un aspecto positivo: le incitará, tal vez, a luchar para que algún día se remedie ese estado de cosas; pero tiene otro muy negativo: le orillará quizá al desengaño, a la amargura, puesto que esa es la realidad en la que está inmerso, y no otra.

Claro que esa circunstancia depende fundamentalmente de la situación económica de nuestros países, tan precaria. Al poeta, al novelista, al dramaturgo, al ensayista, cuando se les paga por publicarles lo que escriben, se les paga muy poco. De esa precaria economía nacional depende también —y esto es mucho más grave— que el nivel de educación popular sea bajísimo, y, en consecuencia, que no haya un público lector lo suficientemente amplio para sostener económicamente al escritor.

Este no tiene ni ha tenido nunca más remedio que trabajar en otras cosas, además de hacerlo en su obra, o gozar de un mecenazgo. Pero los mecenas, con el advenimiento de la burguesía al poder, se acabaron casi del todo. Culpable del fin de esa institución lo fue, en parte, la naturaleza misma del burgués, menos generosa y sensible a cosas del espíritu que la de los nobles; pero también el escritor tuvo en parte la culpa de ese acabamiento, ya que le dio por despreciar al burgués económicamente triunfador y reírse de él muy ostensiblemente. Si a los escritores modernos les hubiese importado un comino dedicar de cuando en cuando versos laudatorios a los Ford y a los Rockefeller, que era lo mismo que le importaba a Lope dedicárselos al duque de Sessa, y a Quevedo al de Osuna, con tal de poder seguir escribiendo a costa de ellos, tal vez el mecenazgo particular subsistiría. Pero esto pasó a considerarse indecente —o para usar términos más *ad hoc*: oprobioso, vejatorio, indigno. Eso ocurrió ya, y lamentarse de ello resultaría inútil y, lo que es peor, sospechoso.

A lo que se aspira ahora es a un mecenazgo del Estado. Pero el precio del mecenazgo ya se sabe cuál es. Esc es lógico. Y más aún en este caso, porque al fin y al cabo individuos masoquistas los hay, pero gobiernos que lo sean es difícil dar con ellos.

Por lo que se refiere a la escasa proyección de la obra del escritor en el pueblo —otro problema muy complicado y muy discutido en nuestra época— creo que existen muchas facetas que considerar a este propósito.

Una de ellas es que resulta totalmente irreal hablar de esto colocándose en el plano del "deber ser", y decir, por ejemplo: "El escritor tiene que ocuparse de temas sociales, o bien: tiene que usar el lenguaje que se habla en la calle"; o decir lo contrario: "El artista debe dirigirse a esa miroría cuya sensibilidad se halla próxima a la suya". Ese es un afán normativo, preceptivo, como otro cualquiera, y las normas que pretenden tener un valor universal y absoluto en arte son falsas. Cada obra de arte responde a sus propias normas, que la crítica debe deducir de la obra misma ya realizada, y que sólo resultan válidas para ella, sin que puedan extenderse a otras.

Y lo real es que hay escritores cuyo mundo poético es, por cien motivos, minoritario (no tienen otro, les pese o no a ellos mismos y a la crítica); y hay escritores cuya voz les nace con acento mayoritario y popular (tampoco tienen otra en muchos casos, o sea que exigírsela es perder el tiempo). Y en uno y otro casos el logro artístico puede darse, se da indudablemente. Eso es lo importante. La proyección minoritaria o mayoritaria de una obra de arte es, además, intercambiabile al correr del tiempo; ambas pueden pasar a ser en este sentido lo contrario de lo que originalmente fueron.

Otro aspecto que, dentro del mismo problema, habría que aclarar es lo que entendemos por literatura y poesía "social", o más concretamente, por escritor o poeta "social". Sentado ya que —para mí— ese adjetivo "social" no implica un juicio de valor referido a los poetas (no son por ello intrínsecamente mejores o peores poetas que los no "sociales"), creo también que en nuestro tiempo frecuentemente se aplica mal, atendiendo más a la intención del autor que a la verdadera proyección de una obra en la sociedad. Y pasa que a muchos poetas llamados "sociales" porque su temática se refiere a asuntos históricos nacionales o internacionales vigentes o porque desean expresar mediante sus versos ideas políticas, no los lee apenas la gente. ¿Cómo es posible, pues, considerarlos "sociales"? Yo creo que las denominaciones de este tipo deben responder, más que a la intención declarada o no por el autor, al efecto y alcance real que tiene su obra. Por lo que sus autores declaran, el **Libro de buen amor** y **La Celestina** tienen el propósito de ahuyentar a la gente del ejercicio del amor carnal; pero como no se sabe que a ningún lector le haya producido ese efecto su lectura, ¿no sería ridículo —aunque algún crítico lo haya hecho alguna vez— clasificarlos entre los libros moralizadores o didácticos? ¿Quién ejerce mayor influencia en el público, García Lorca (que apenas si en el **Romance de la guardia civil** y en un par de poemas más alude vagamente a un asunto político) o Gabriel Celaya —para poner un ejemplo de otro poeta español de obra ya casi hecha? El término "social" resulta demasiado ambiguo porque —como hemos visto— puede entenderse por lo menos de dos maneras distintas. A los poetas que prefieren temas políticos y sociales para su poesía convendría designarlos con otros adjetivos, que en otras épocas se usaban, y que son más precisos: poetas "cívicos", por ejemplo.

Para tratar estos problemas que CALLI vuelve ahora a airear —lo cual me parece muy interesante— la primera cosa que habría que ir buscando entre todos, a través de las respuestas de las personas consultadas— y ya solamente esto es complicado, difícil— es la manera de plantearlos bien, con claridad, con buena fe.

L. R.

HUBE DE "PACTAR" UN SALUDABLE 10%.

J. de Jesús Fonseca.



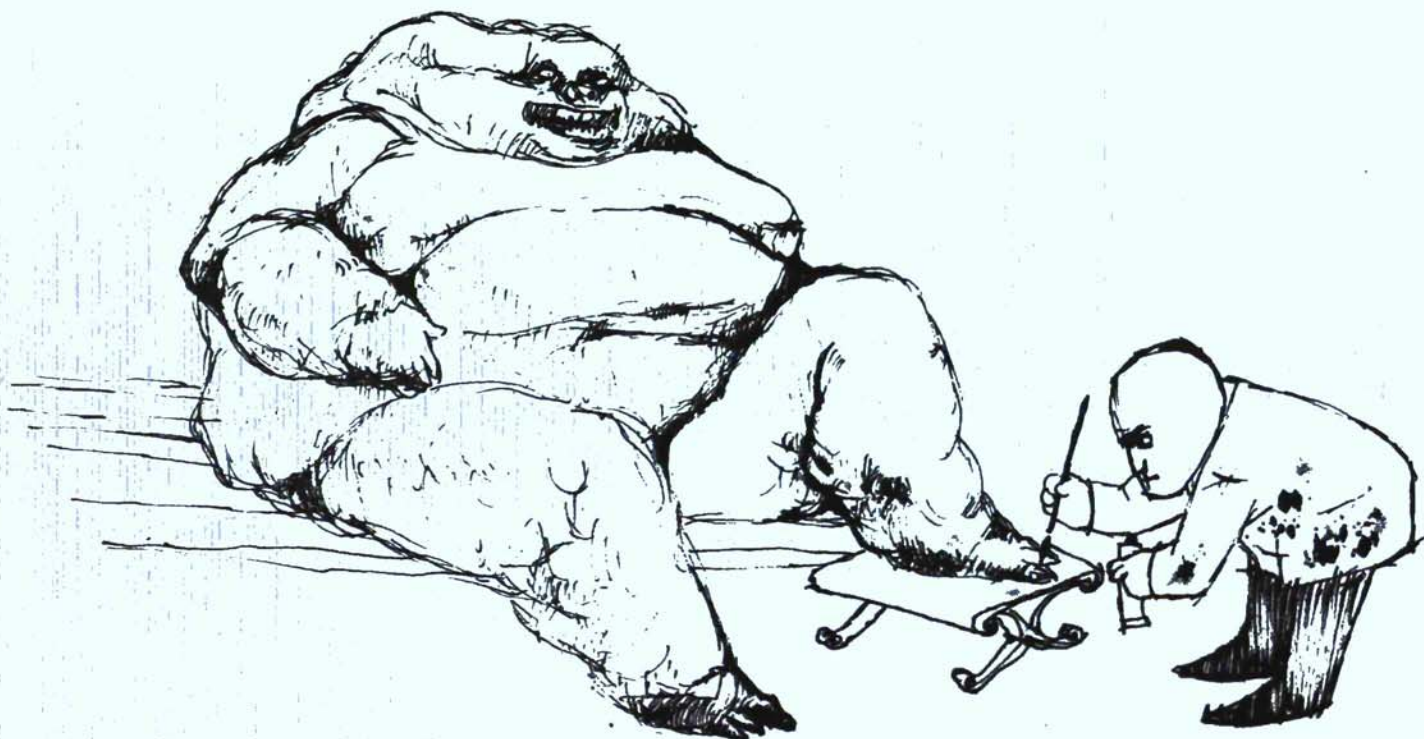
Nació en la ciudad de México en 1934.
Maestría en Psicología (1959) en la Facultad de Filosofía y Letras.
Doctorado en Psicología Social (1961) en la misma facultad.
Pasante académico.
1957. Primera Exposición Individual de Obra Paisajística. Ciudad de Puebla.
1959. Segunda Exposición Individual en la Galería Chapultepec del INBA.
1959. Participante del Primer Salón Nacional, en el Museo de Arte Moderno del Instituto Nacional de Bellas Artes.
1959 a 1963. Participante, por concurso de selección, en 10 exposiciones colectivas del Instituto Nacional de Bellas Artes, en varias de sus galerías.
1959-1963. Miembro del cuerpo básico de Profesores del "Curso Vivo de Historia de las Artes Plásticas en México", U.N.A.M.
Director de Sicología Sanitaria del Distrito Sanitario, V. S.S.A.
Profesor de Psicología y Lógica en la U.N.A.M.

Raramente se interroga al artista pintor sobre tópicos de su vida profesional, y cuando se hace, lo anecdótico surge como motivo principal. Tal vez por eso me ha sorprendido y entusiasmado tanto la idea de los encargados de la redacción de "Calli", que se han propuesto ver al pintor como un trabajador con sus problemas. Agradezco haber sido elegido.

De los medios de producción.

Si bien el pintor es un tipo de profesión liberal, lo que supone que él mismo es empresa, no tiene, ni con mucho, el control de los medios de producción que le son necesarios. Tanto el instrumental técnico como la materia prima (medios de producción) escapan al manejo voluntario del artista y falsean muchas veces la obra (producción).

Estos recursos para producir están controlados por un monopolio de fabricantes y distribuidores de los que es necesario depender, sin que reglamentos o ley algunos rijan la relación. Las casas fabricantes de material pictórico (colorantes elaborados, medios, vehículos, etc.), si por una



parte abrevian al artista procesos de elaboración complicada, por otra parte le provocan incertidumbre, ya que, como consumidor, lo reducen a tener que aceptar variantes de alta calidad, haciendo que sólo tengan acceso a ellos los artistas con poder económico y los "clientes". La venta de "trastienda" es la más productiva en México.

La producción de material artístico en nuestro país se reduce a unos cuantos ensayos, pese a la posibilidad que existe de fabricarse casi todo. El organismo gubernamental encargado de las Bellas Artes mexicanas, nunca ha movido un solo dedo para que se llegue a controlar la calidad y los costos de los materiales importados; y lo más grave, ni por encanto se le ha ocurrido promover la industrialización de estos elementos, interesando al capital nacional por los conductos adecuados.

De los recursos mostrativos.

El proceso Producción-Mostración se encuentra interferido. Existen legiones de pintores "no consagrados" que raramente exhiben su obra al público dentro del cual están latentes las demandas para adquirir, y que son fuentes de ingreso económico.

En efecto, las tres posibilidades de exhibir que existen tienen características tales, que todo hacen menos favorecer la mostración de la obra y el desarrollo del artista.

La primera posibilidad son las galerías oficiales, que operan **teóricamente** sobre la base de estudio de la solicitud para exhibir y por riguroso turno. Lo cierto es que son pequeñas insulas en las que el "gobernante" decide por la recomendación o la coerción o la simpatía o la publicidad, independientemente, por supuesto, de las calidades de la obra. Periódicamente estas galerías se lavan las manos de la responsabilidad que tienen de promover artistas, haciendo exposiciones masivas a las que denominan "colectivas". Lo anterior es válido para las promociones internacionales.

La segunda posibilidad está en las salas particulares. Estas se manejan como negocio; por tal razón están pensadas para una **élite** con suficiente poder adquisitivo y de ninguna manera para el público en general. El profesional que pretenda mostrarse en estos sitios, ha de pagar alquiler, coctel de inauguración y un "modesto" treinta y tres por ciento sobre venta de obra. Casi siempre éstos gastos se compensan aumentando el precio de la obra, motivo que hace que se venda menos y que al final resulte que se salió a mano, en el mejor de los casos. Raramente los profesionales nos lanzamos a estas salas, excepto cuando se nos "indulta" por medio de invitación hecha por el promotor.

Algunos artistas muestran a consignación en estas salas; pero esto significa que han de estar moviendo las obras de lugar en lugar hasta encontrar comprador, y que en la mayoría de los casos los establecimientos competidores se niegan a recibir obra que ha estado con anterioridad en otra sala. Por tal razón, muchos artistas se entregan materialmente a una sola galería, alentados por la esperanza de periódicas ventas y con el compromiso implícito de no mostrarse en otras partes.

La tercera posibilidad es lanzarse a la vía pública o mostrar en el propio estudio. Baste pensar el desamparo de la obra ante las condiciones climáticas y el traer y llevar, para que se descarte como eficaz la exhibición callejera. Con respecto a mostrar en el estudio, hemos de señalar que, aunque la venta ahí es más directa, los espectadores son escasos.

De los recursos publicitarios.

Excepto los programas radiofónicos y televisados del Curso Vivo de Historia del Arte en México de la UNAM, lo que escuchamos, vemos o leemos, son crónicas que no llegan a la categoría de crítica de arte.

Los cronistas de arte van desde la incapacidad sensorceptiva visual de la señora Nelken, hasta la enfermedad de violencia de Antonio Rodrigues, involucrando entre ellos a: Crespo de la Serna, Enrique Gual, Julio González Tejada, Raquel Tibol, Elena Poniatowska y otros.

Estos cronistas a veces escriben libros de arte, que

en ocasiones son producto de alianzas con el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM. Ejemplo del enjundioso modo de investigar de esta gente, lo da Crespo de la Serna en su libro: **Pintores y Escultores Italianos de los siglos XII al XV**, en cuya página 103, a propósito del Colleoni de Verrochio, copia textualmente lo que Pijoan, en la página 335 del volumen XII de su **Summa Artis**, dice que Venturi expresó de la obra. La impreparación, la falta de sanidad mental y la piratería, rigen la crónica de arte que consagra, desprestigia o destruye con toda impunidad a los artistas. En medio de esto, el Instituto de Investigaciones Estéticas, que debiera hacer crítica, se muestra anquilosado en su academismo del pasado.

De las defensas del profesional.

En nuestro medio, no basta producir arte; hay que saber colocar el arte. La protección de algún político o de un capialista; y más que esto, el agregarse a un grupo, son la clave para las galerías, los concursos, las ventas y los contratos. Muchas de las "corrientes" de arte en México, son más defensa para subsistir que ideales estéticos a sostener.

Las defensas que hay que desplegar son múltiples. En 1959, fue necesario que "pactara" un saludable 10 % sobre venta de obra, para que me permitieran exponer en la galería Chapultepec, que es un establecimiento gratuito del INBA.

En el año de 1962, el Instituto de Bellas Artes convocó a los pintores profesionales para que formáramos la rama mexicana de la Sociedad Internacional de Pintores Profesionales. Esta, que debiera ser la oportunidad de defensa más sólida, se convirtió en circo de reyertas entre los grupos existentes, a grado tal, que mientras se hablaba de estatutos, Orozco Rivera pedía libertad para Siqueiros, y cuando se trató de dilucidar qué se iba a entender por PROFESIONAL, la pintora Fany Ravel, inconsciente del problema, propuso la peregrina idea de que profesional es todo aquel conocido por los demás con tal. La organización de la sociedad murió en manos de O'gorman, Guati Rojo y otros.

Los pintores profesionales tenemos un problema. Pagamos impuestos al estado; y el estado (INBA) desconoce nuestros problemas profesionales.

J. de J.F.

LA ESCULTURA - OBJETO REPRESENTATIVA O ABSTRACTA YA NO INTERESA

Mathias Goeritz.



Nació en 1915, en Danzig. Estudios de dibujo, pintura e historia del arte en Berlín, Basilea y París. Doctorado en Filosofía.

Durante la Segunda Guerra Mundial vivió en Marruecos, y después en España, donde —inspirado por el arte de las cuevas prehistóricas— fundó la ESCUELA DE ALTAMIRA (1948), un movimiento que tuvo una gran influencia en el mundo artístico español.

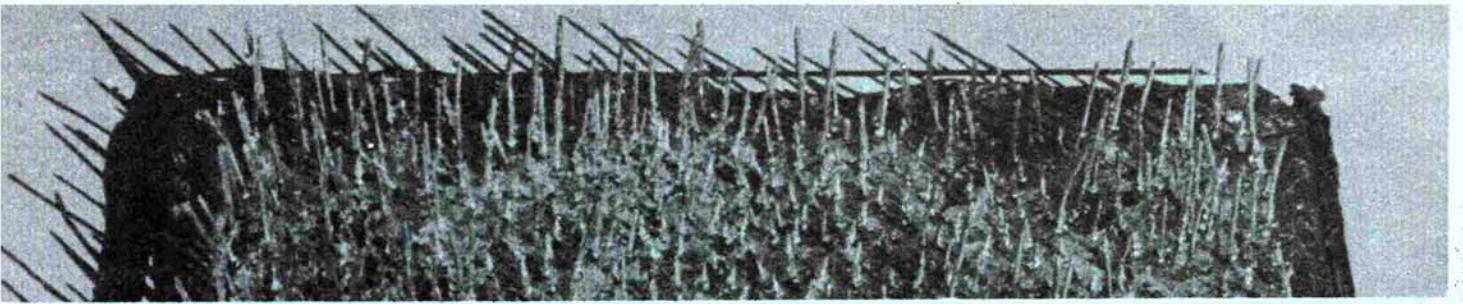
En 1949 fue invitado por la Universidad de Guadalajara a venir a México. Desde entonces trabaja también como escultor.

Actualmente es profesor de la UNAM (Jefe de los Talleres de "Educación Visual", en la Escuela Nacional de Arquitectura) y de la Universidad Ibero-americana.

Ha publicado libros y ensayos sobre diferentes temas de arte. (Véase la "Bibliografía" del libro de Olivia Zúñiga sobre la obra de M.G. — Edit. Intercontinental, México, 1963.)

Como pintor y escultor ha hecho exposiciones en varias partes del mundo; ha ilustrado libros y realizado decoraciones murales y esculturas monumentales.

En los meses de enero y febrero de este año, una exposición retrospectiva de su obra se realizó en Nueva York (Byron-Gallery).



Un gran **Arte**, sin meta elevada, no ha existido en ninguna de las culturas del pasado, sino que es un invento, o —mejor dicho— una presunción de los tiempos modernos. Aquel ARTE MAYOR que se admira en las pirámides, templos, catedrales o palacios, o cuya pedacería desplazada se encuentra en los museos, en las casas y en el comercio artístico, nació bajo los directos o indirectos influjos de la metafísica. Como el artista de la actualidad no parece ser capaz de realizar este tipo de ARTE —por falta de fe en las energías de la omnipotencia de Dios—, le quedan tres alternativas fundamentales: refugiarse en el yo y en la autosuficiencia —convertir el arte en un medio de propaganda retórica— o coordinar la creatividad artística con las demandas materiales y espirituales de la nueva y agitada vida moderna.

Todavía hace relativamente pocos años, creí que la escultura, como forma de arte, se podía salvar hasta cierto punto del dilema en el cual ha caído el arte de la pintura de nuestros días. Después de la revolución lanzada por los expresionistas abstractos neoyorquinos, en la cual la pintura fue convertida en la acción espontánea y violenta de unos individuos aislados, la lógica reacción tenía que ser el "monocromo", o sea, la pintura del cero, de la nada, del silencio, que se expresa a través del lienzo uniforme y anónimo pintado de un solo color —o la pared misma—. El romanticismo de los tachistas europeos no es, en el fondo, otra cosa que un paso atrás, es decir, la caída en un nuevo esteticismo; mientras el neo-dadaísmo de última hora que se lanzó a la introducción de toda clase de materiales y objetos en el "cuadro", no significa más que otro intento fallido (aunque honesto y quizá valioso) de encontrar la "salida del callejón". Su máximo inconveniente es que le falta la fuerza anárquica y convincente de su admirable antecesor, el dadaísmo.

Si la pintura como arte ya había perdido su función espiritual, llevando una existencia de arte menor realizado por intelectuales para intelectuales —para llenar museos y galerías o decorar espacios sobre las chimeneas—, la escultura me parecía más afortunada por tener un significado diferente y una relación más directa con el público. Sin embargo, cuando veo cómo —tanto el público como el artista— siguen entendiendo la tarea del escultor, reconozco que el peligro de caer en la vulgaridad museológica es la misma.

¿En qué consiste la escultura?

Si la pintura ha sido definida como el "juego armonioso de colores y formas planas sobre una superficie", la escultura será el juego armonioso (y expresivo) de formas volumétricas en el espacio. Se sobrentiende que para que la pintura o la escultura se conviertan en "arte", falta el indefinible soplo del genio humano que elige y coordina los "juegos" mencionados, y que, en el pasado, obedeció a las leyes de una función espiritual que al artista le impone la sociedad en que vive.

Comparada con la escultura de las culturas del pasado, que altamente cumplía con aquella función, la que hoy se considera como **arte**, generalmente no persigue otro fin que el deleite estético de un grupo reducido de conocedores. Lleva en sí muchas ideas formales novedosas que llegan a influir en el diseño moderno; pero esencialmente se reduce —como la pintura— a expresiones individualistas, sin resonancias profundas entre el gran público.

Ahora bien, si se comprende por **escultura** toda clase de volúmenes creados por el hombre actual, ante todo los extra-artísticos, se encuentra una serie de novedosos aciertos y logros plásticos que parecen superar al llamado "arte" del escultor-artista. Al reconocer este hecho, comenzamos a apreciar una mayor calidad y riqueza formal allí donde

menos interviene la conciencia del arte y del artista, o sea, al convertirse la escultura en aeroplano, máquina u objeto del uso diario.

Este tipo de **escultura** al servicio del hombre, parece significar la "salida del callejón" para muchos escultores serios y talentosos de la actualidad que quieren establecer nuevamente una comunicación con el mundo que les rodea. Pero el camino para alcanzarla es difícil, puesto que no alberga ni la vanidad del artista como mensajero filosófico, ni la gloria del artista egocéntrico y desadaptado, ni la vida atractiva y romántica del "bohémio" incomprendido. Significa SERVICIO y SUBORDINACION —pero a la vez, una labor productiva que conduce hacia un futuro CONSTRUCTIVO.

Por otra parte, al aceptar esta amplia definición de la **escultura**, tendrá uno que rechazar más del noventa por ciento de lo que se presenta actualmente como tal. Y, en efecto: hacer estatuas académicas o vanguardistas, composiciones graciosas, bibelots u otro tipo de **escultura-objeto** (representativo o abstracto), ya no interesa más que para la educación y el goce de nuestros intelectuales.

Sólo cuando la egolatría artística del escultor desaparezca y éste vuelva a **rezar** plásticamente, el antiguo ARTE MAYOR escultórico podrá renacer. Razón y sensibilidad no bastan para hacer gran **Arte**. (A veces tengo la deprimente sensación de que para llegar a él hace falta otra horrible guerra, quizá atómica).

A pesar de la grave crisis espiritual de nuestra época, los historiadores del arte, museógrafos y críticos, por suerte, no han podido separar la escultura de la arquitectura, puesto que ambas pertenecen a la misma "tercera dimensión". No pienso tanto en aquellos bibelots monumentales que adornan los edificios o plazas y que, equivocadamente, se consideran como testigos de la nueva "Integración"; sino pienso en la arquitectura misma. En el momento que el arquitecto empieza a componer una obra siguiendo razones extra-"funcionales", se convierte en escultor. (Los más sensibles arquitectos tienen que ser, en el fondo, también grandes escultores —Le Corbusier, Mies van der Rohe, Frank Lloyd Wright, Philip Johnson. Todavía no sé si Luis Barragán, amigo personal desde hace 15 años, es más escultor o más arquitecto. Además: ¡qué importa!).

En ninguna de las grandes obras arquitectónicas que he conocido, el antes mencionado "juego armonioso de los volúmenes" se somete estrictamente a una función material, sino que obedece a inquietudes condicionadas por la FUNCION ESPIRITUAL. Es decir: en todas las grandes épocas del arte, arquitecto y escultor, si no eran la misma persona, trabajaban armoniosamente juntos —desde el principio. ¿Por qué, de repente, ésto ya no debe ser así?

Creo que la más perfecta "Integración", hoy en día, se presenta allí donde nadie pregunta si este o aquel detalle es el resultado de una intervención del escultor, o si es parte del diseño arquitectónico.

Hace todavía pocos años, el arquitecto del llamado "Funcionalismo" creía no deber tomar en cuenta los valores de la escultura; y el escultor, por su lado, menospreciaba al arquitecto por considerarlo servidor de un "arte impuro". Afortunadamente parece que este absurdo divorcio tiende a desaparecer. Visto desde cerca, ni tan impuro resulta el arquitecto, ni tan puro el artista.

¡Esperemos que los resultados que nacerán de esta nueva unión estén a la altura de los del pasado!

LA
 NUEVA ARQUITECTURA
 NORTEAMERICANA:
 LA OBRA DE CRAIG
 ELLWOOD.

Ofrecemos en esta edición la obra de Craig Ellwood, que se ha destacado notablemente dentro del hacer arquitectónico norteamericano en años recientes — de 1958 a la fecha — y que puede servir de parangón o termómetro para valorar la joven arquitectura de los Estados Unidos de Norteamérica. Hemos preferido mostrar ampliamente la obra de un solo autor joven, que dar la consabida visión panorámica, la cual corre el riesgo de ser injusta, por demasiado superficial. Así, en cambio, pensamos dar un servicio al lector difundiendo una obra en profundidad y en extensión.

CALLI



Craig Ellwood.

LA MAQUINA Y LA ARQUITECTURA.

Craig Ellwood.

La capilla en Ronchamp es una profunda expresión de rebelión contra la construcción mecanizada. Ella ha sentado un precedente. Entre nosotros ya existen numerosos pseudo-Ronchamps: intentos racionales en favor del muro de sostén y de la necesidad de una nueva expresión plástica.

El renacimiento de la persiana artística o de artesanía simboliza la necesidad de la decoración, y es la reacción lógica contra el muro de cortina maquinado, exasperante, monótonamente repetitivo, y con frecuencia de diseño pobre.

La integridad de los cascarones originales de ferro-concreto se ha perdido, en nuestro intenso deseo de aparecer entre los primeros en aplicar estas excitantes formas abovedadas, plegadizas o doblemente combadas; formas que repudian la construcción mecanizada y cuya construcción requiere métodos incompatibles con aquélla.

Los claros ejemplos de nuestras frustraciones son muchos. Pero ¿podemos nosotros, con nuestra economía mecanizada, justificar verdaderamente una arquitectura artística? No lo creo.

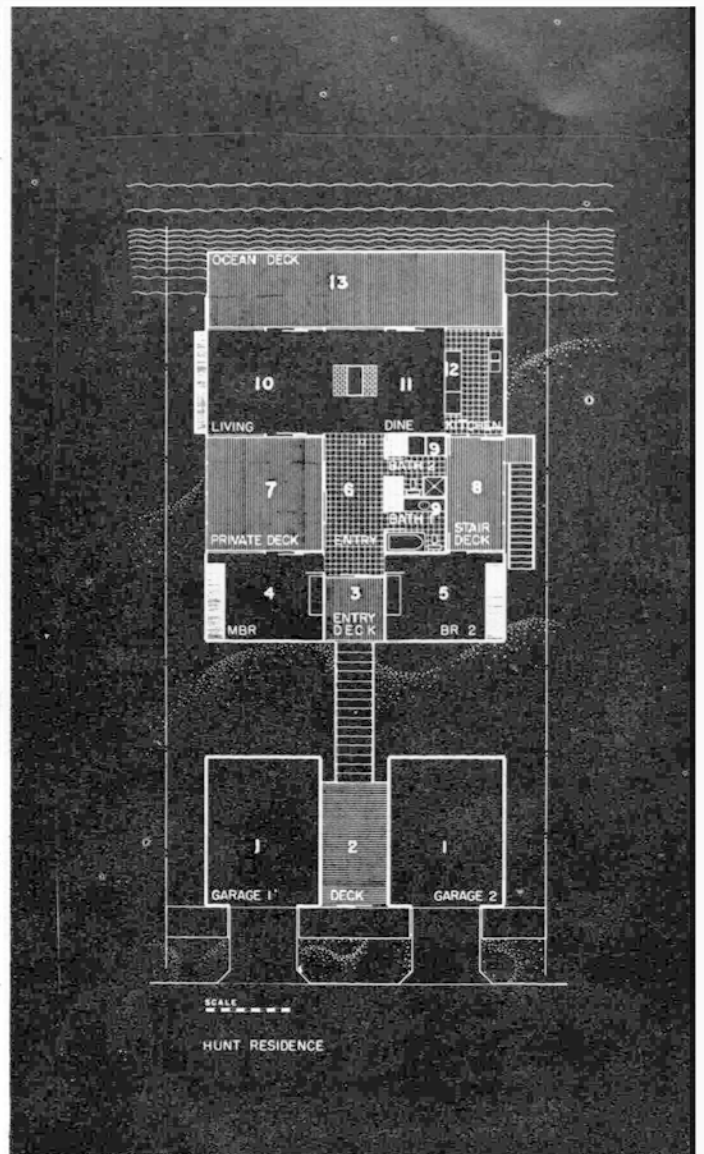
La mecanización está aquí y nosotros hemos contribuido a promulgarla; el artesano ha desaparecido y nosotros hemos ayudado a extinguirlo. Nuestra economía prescribe que los productos de la fabricación mecanizada y los procedimientos mecánicos sean la esencia de nuestras construcciones. No podemos ahora regresar al muro de sostén y a métodos manuales. Tampoco podemos negar el valor del acero y de la armadura estructural.

Sin embargo, la construcción por medio de traveses recubiertas con papel tapiz, con paredes de vidrio y láminas metálicas coloreadas no es necesariamente el **modus operandi**. La escultural textura y resistencia del plástico reforzado con fibras es ya evidente, y este material puede ser abovedado, plegado y doblemente combado por medio de maquinaria. Nuestras persianas perforadas pueden y deben ser de metales compatibles, moldeados y estampados, o bien de concreto u otros materiales sintéticos. Los marcos espaciados, de metales ligeros y estructuras tensionadas han empezado a probar su inmensa potencialidad, y hemos empezado a ver los recientes y alentadores resultados del concreto pre-esforzado mecánicamente.

En otros tiempos fuimos impresionados por el pabellón en Barcelona, las casas de la llanura Wisconsin y la villa en Poissy. Pero en cada una había una claridad cristalina intrínseca, cada una expresaba precisa y poéticamente una **calificación del espacio en relación al tiempo y a su finalidad**.

De alguna manera nos parece posible a nosotros crear una arquitectura que no necesita racionalización. Una arquitectura que espiritualmente trasciende las limitaciones prosaicas, ha empezado a ser impuesta aparentemente por la máquina. Una arquitectura que nos ofrece placeres estéticos y **económicos**. Pero ésta no se producirá mediante aplicaciones reservadas de las construcciones de adobe de los pueblos indígenas, ni de las paredes blancas de tracerías simuladas con piedras arabescas talladas a mano. Ni tampoco mediante el ferro-concreto formado manualmente.

Creo que es tiempo de detenernos a reexaminar nuestras motivaciones recientes. Y bien puede ser aún tiempo de evaluar las motivaciones de la máquina. Ahí podríamos encontrar el camino hacia una arquitectura calificada propiamente y con un significado verdadero.



Planta de la casa Hunt. 1. Garage; 2. Muelle y puente; 3. Muelle de entrada; 4. Recámara mayor; 5. Recámara; 6. Vestibulo; 7. Terraza interior; 8. Escaleras y plataforma; 9. Baño; 10. Estancia; 11. Comedor; 12. Cocina; 13. Terraza sobre el mar.

Terraza interior.





Casa Hunt en Malibu, California; fue proyectada en 1955 y construida en 1956.

LA CASA HUNT.

Arquitecto: Craig Elwood y Asociados.

Propietarios: Elizabeth A. y Victor M. Hunt.

Malibu, California.

Esta es una casa de verano ubicada sobre la costa del océano Pacífico, en Malibu, lugar situado al noroeste de Los Angeles, California, y muy cercano a dicha ciudad.

La solución **standard** para un lugar costero de este tipo es construir cimientos con trabes de capitel y de pilotaje separados para la casa y el garage; luego construir los edificios convencionales, extendiendo las viguetas del piso entre las trabes de capitel, de la misma manera que las viguetas se extienden convencionalmente de viga a viga.

En el desarrollo de esta casa se hizo un intento para aligerar la estructura inferior y para hacerla más afín con el diseño global. Las trabes de capitel sobre el pilotaje dirigido se iban a colocar ligeramente arriba del nivel de la arena, y unas vigas de celosía de madera, ligeras, iban a abarcar de un lado a otro las trabes de capitel hasta el nivel del piso. Los cálculos de ingeniería y el diseño demostraron los méritos económicos y estructurales de este procedimiento, pero las autoridades del departamento de construcción desaprobaron arbitrariamente cualquier solución que no se conformara a los métodos convencionales o **standard**.

Con el deseo de expresar en una forma diferente la solución típica que se da al garage visto desde la calle, con la estructura inferior de la casa, el almacenamiento de automóviles se dividió en dos unidades, mediante una rampa de entrada a la casa colocada entre ambas. Estos dos garages "individuales" son lo suficientemente amplios para proporcionar espacio de almacenamiento extra. Un panel de vidrio traslúcido deslizante, con marco de aluminio y alineado con las fachadas del garage, proporciona aislamiento a la entrada e integridad a la forma arquitectónica hacia la calle.

Ya que los vientos sobre la playa con frecuencia hacen impráctico el uso de la cubierta que mira al océano, se construyó una cubierta interior. La colocación de esta cubierta interna proporciona una extensión visual del espacio a las recámaras vecinas a ella y permite una vista del océano desde la recámara principal, a través de las paredes de cristal de la estancia. La escultura de esta cubierta se titula "Forma Doble" y su autor es Jane Ullman, de Nueva York.

Un pequeño compartimento debajo de la estructura principal, sobre el nivel de la playa, contiene el equipo de calefacción con aire forzado y el calentador de agua, y proporciona espacio de almacenamiento para muebles y equipo de playa.

La estructura es de columnas de acero de 7.5 cm. x 15 cm., trabes de 7.5 cm. x 35.5 cm., separadas en 2.44 m. de centro a centro.

Los Autores

LA CASA HUNT.

Vista interior desde el vestíbulo.



EL EDIFICIO CARSON/ROBERTS.

Los Angeles, Calif.

Arquitecto: Craig Ellwood.
Ing. de Estructuras: Robert Marx.
Fotografía: Marvin Rand.

Este edificio de tres pisos fue construido en Los Angeles, Calif., para la agencia de publicidad CARSON/ROBERTS, Inc. Cada piso tiene un área total de 865 m², incluyendo las cubiertas.

Originalmente, CARSON/ROBERTS iba a ocupar sólo el tercer piso, y se pensó rentar el segundo piso. Sin embargo, la firma ha tenido un crecimiento tan fenomenal desde que se cambió al edificio (hecho que los propietarios atribuyen en parte a la arquitectura de la nueva casa matriz), que han tenido que ocupar todos los espacios previamente rentados con excepción de uno (rentado por el arquitecto), y recientemente ha contratado con los arquitectos el diseño de cinco pisos adicionales para el edificio.

La estructura está bien situada a ambos límites de la propiedad, en su lote de la esquina, y está separada de su vecino inmediato hacia el este por una arboleda de 3.05 m. de ancho. Esto permite un diseño completo y evita la aglomeración, la cual es común en casi todos los edificios de es-

te tamaño en los Estados Unidos de Norteamérica.

Este edificio se elevó sobre soportes, con el fin de proporcionar estacionamiento al nivel del piso. Este diseño fue seleccionado en consideración al presupuesto, y resultó mucho más económico que un estacionamiento subterráneo. A excepción de las paredes centrales de entrada al elevador, pared de servicio y paredes requeridas por el Reglamento, esta área del piso fue deliberadamente dejada abierta o a la intemperie, con el objeto de dramatizar el concepto estructural.

La estructura es de concreto y acero, a prueba de fuego.

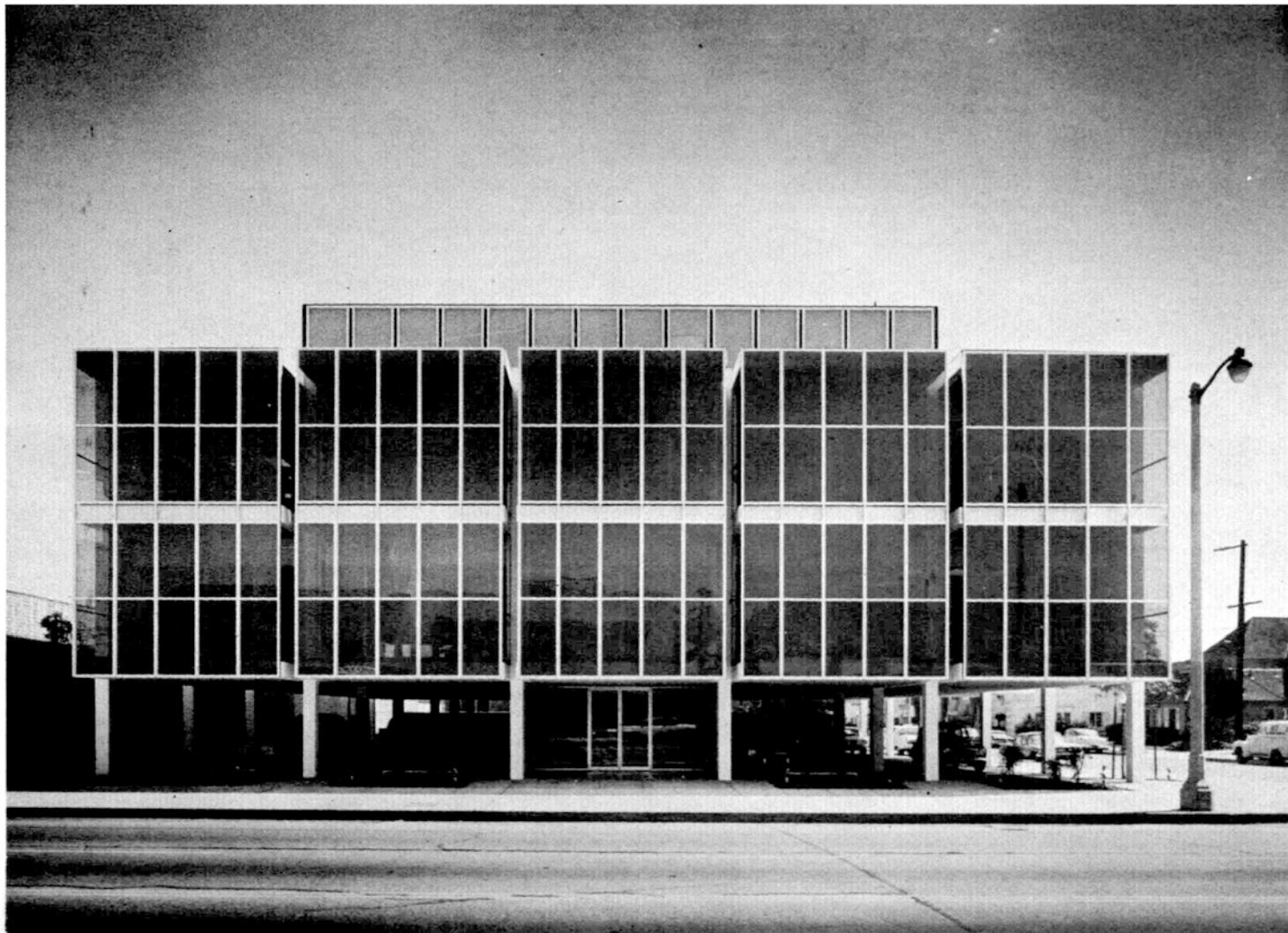
El módulo norte-sur varía, pero es simétrico.

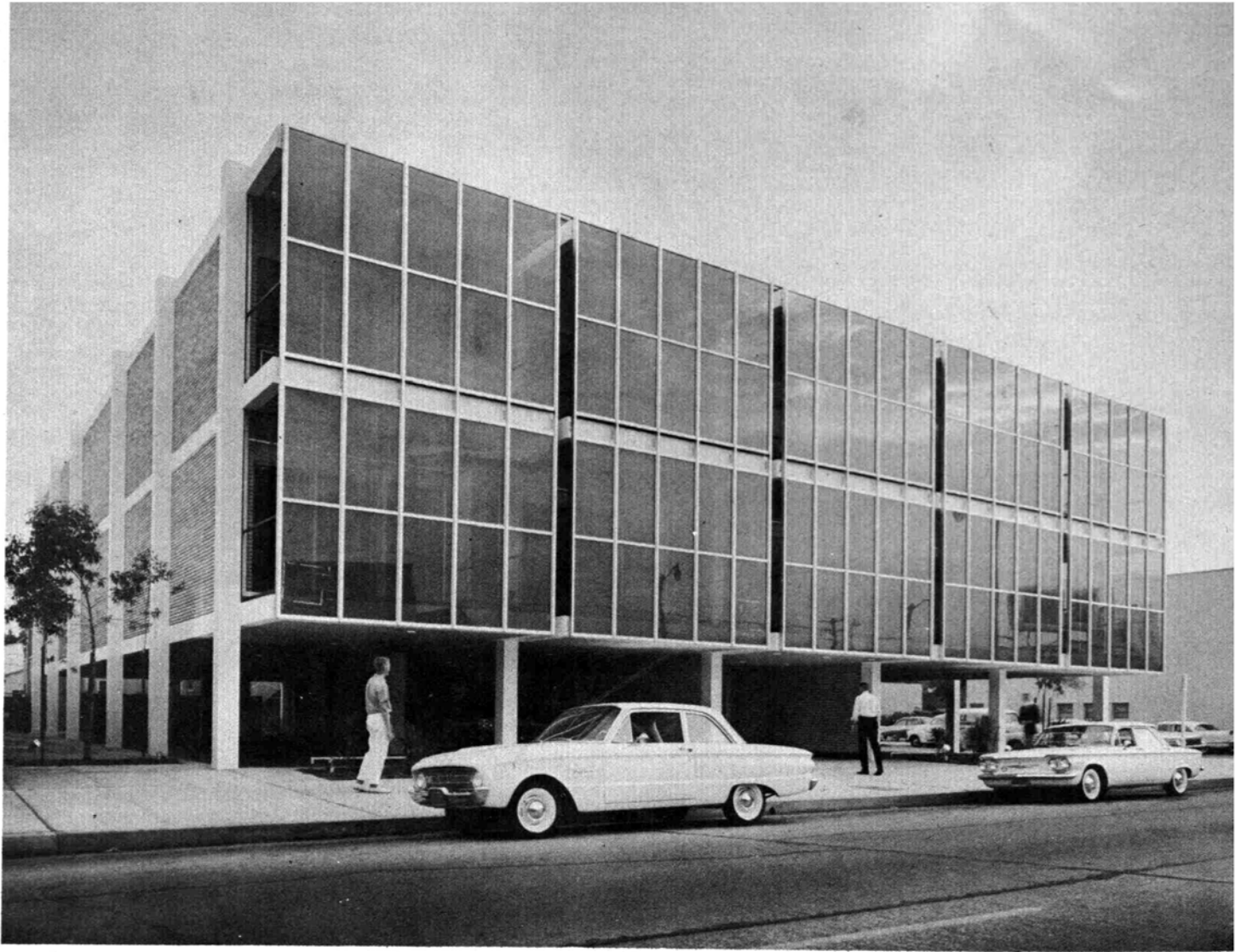
El tercer piso tiene, a petición del cliente, un jardincillo abierto. Las oficinas ejecutivas están alrededor de este jardín, que les proporciona una agradable vista del cielo y de los árboles de mandarina. Las paredes exteriores son de estilo alemán, con ladrillos rojos y delineaciones blancas.

El penthouse al nivel del techo alberga el sistema de aire acondicionado con doble ducto.

Los Autores

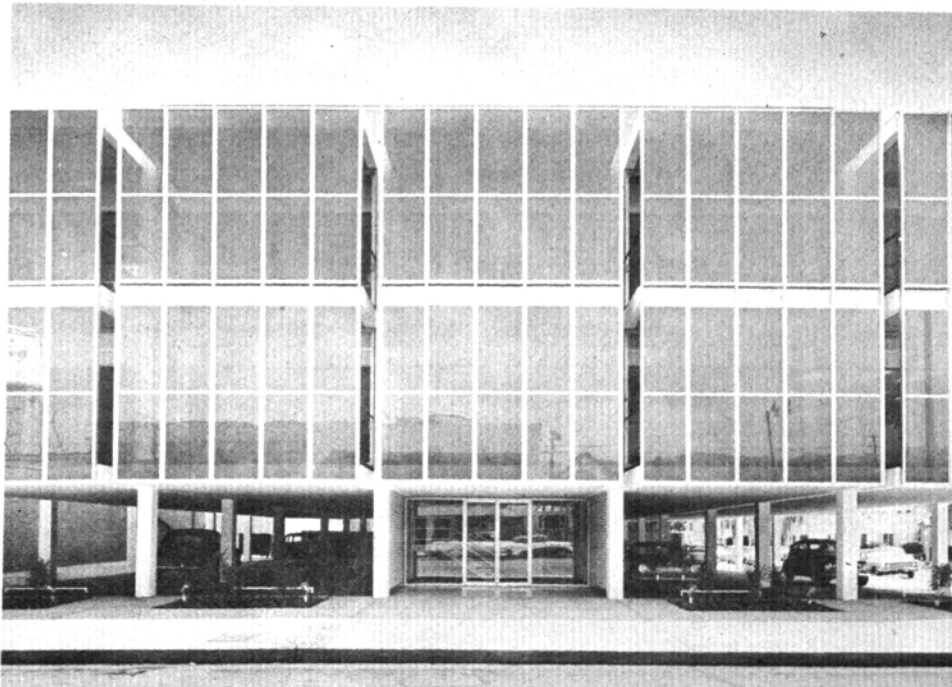
Vista del frente.

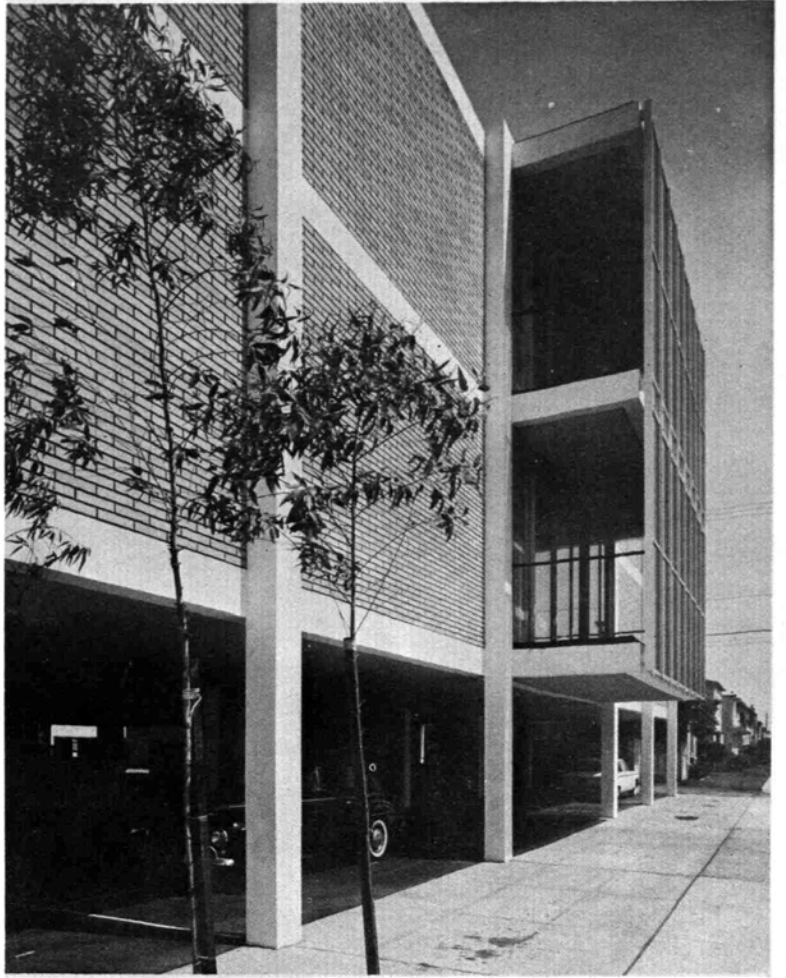
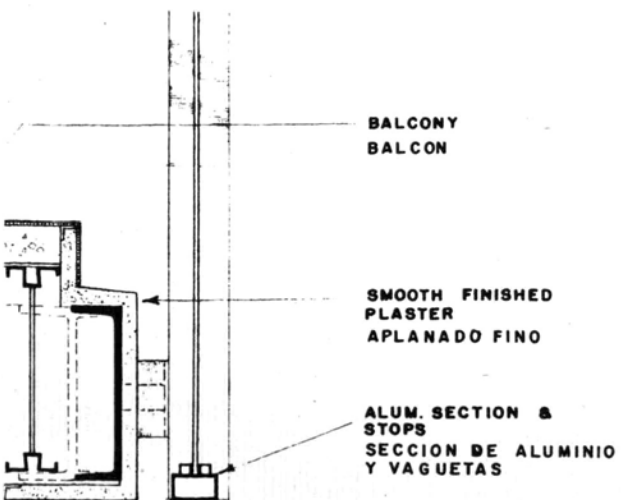
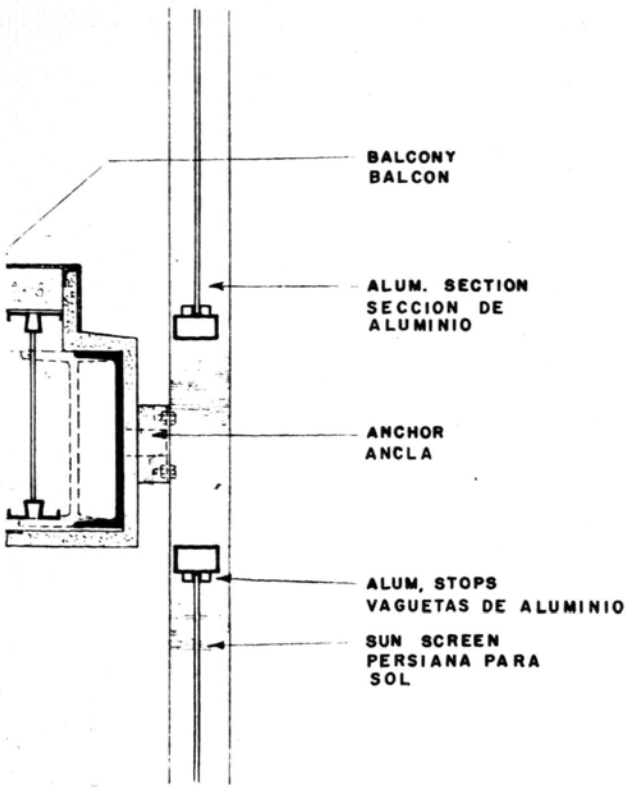
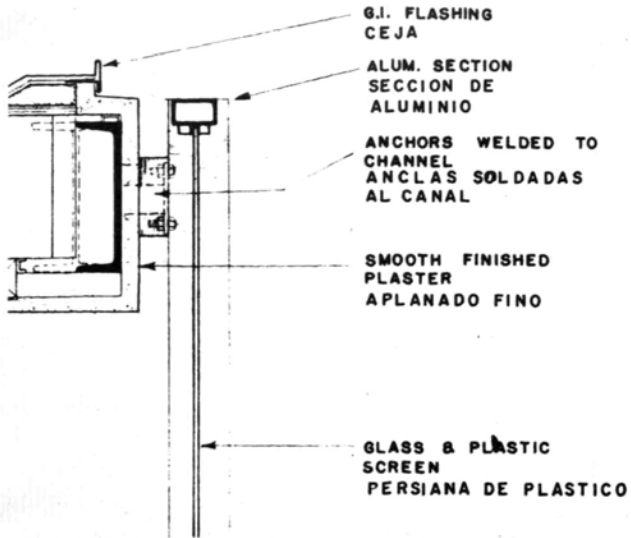




Fachada principal.

Entrada principal.

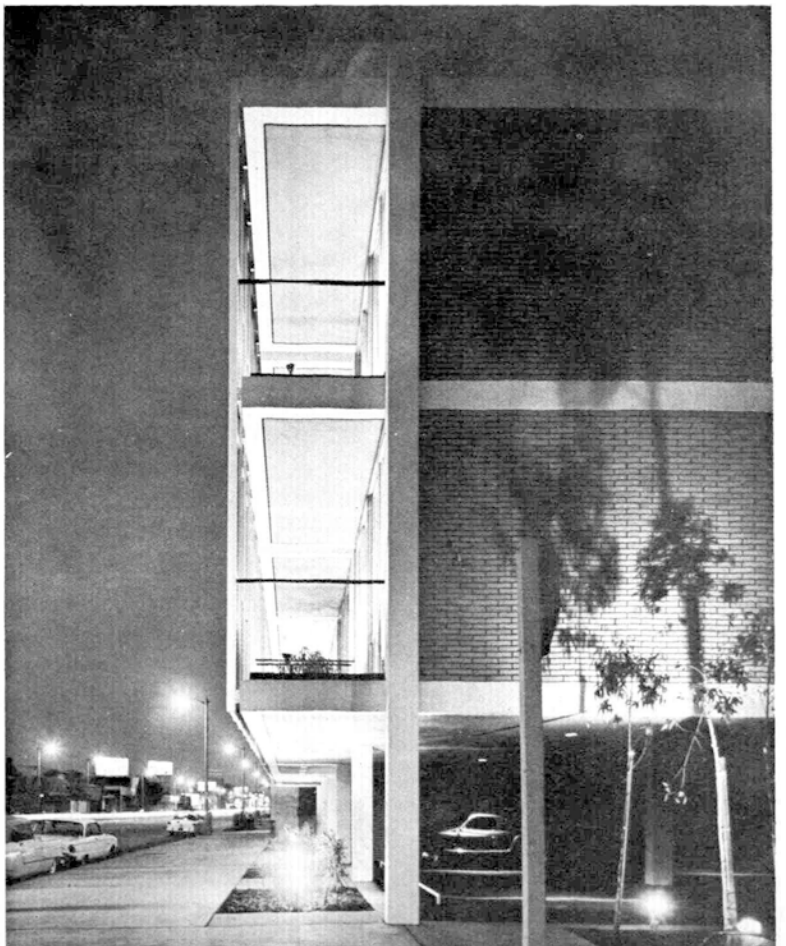




Fachada posterior: detalle.

Detalles constructivos de los entrepisos y fachada

Detalle de la fachada lateral.



BANCO DE SOUTH BAY.

Manhattan Beach, California.

Arquitecto: Craig Ellwood.

Diseño interior: Craig Elwood y Asociados.

Ingenieros Consultores en Estructuras: Albyn y Charles Mackintosh.

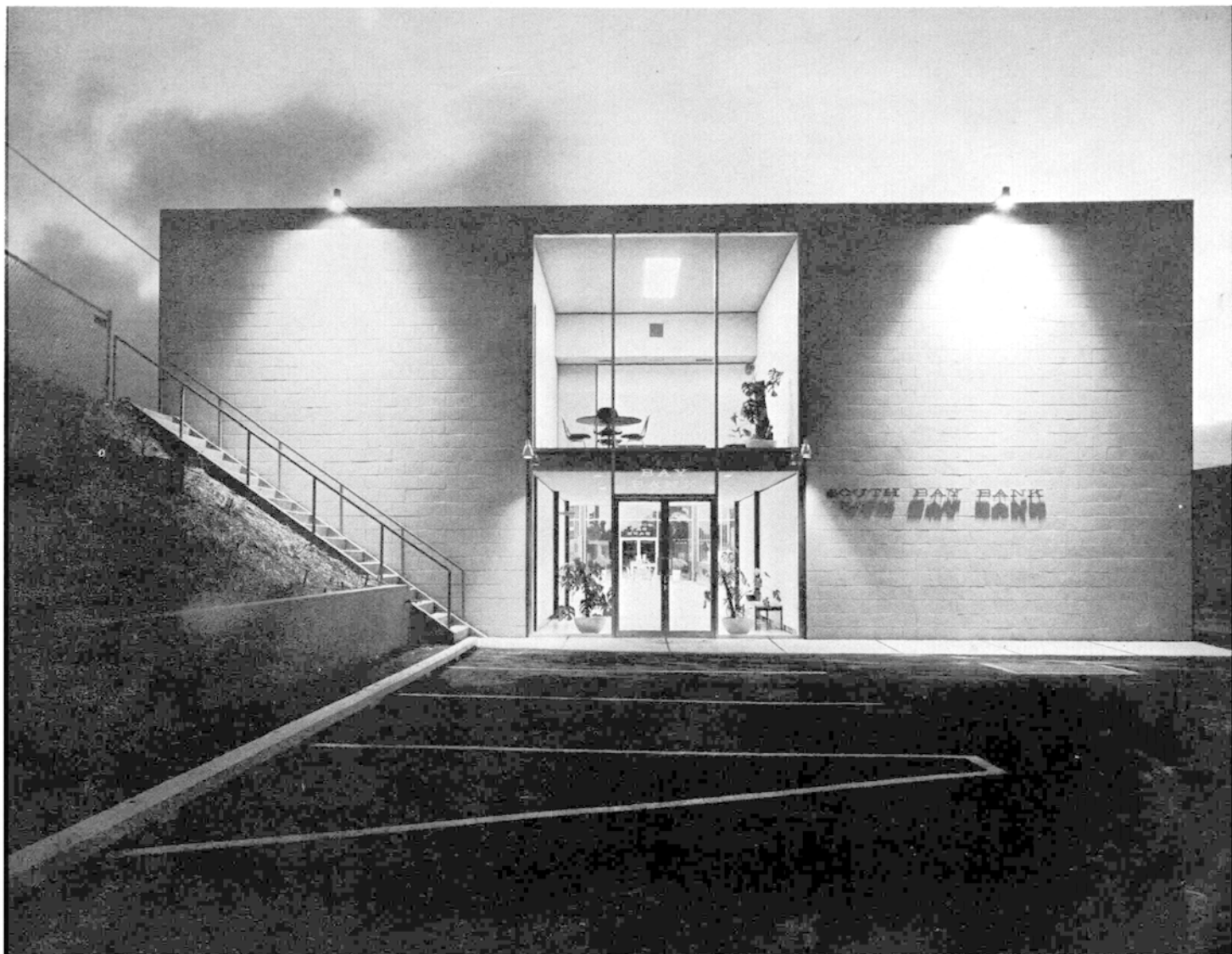
Diseñado en 1956, Construido en 1957-58.



Detalle del vestíbulo.

Fachada. La pantalla contra el sol es de aluminio, ensamblado para evitar la soldadura.





Vista lateral desde el estacionamiento. En planta alta se encuentra el comedor de empleados.

Este banco está ubicado sobre una de las principales vías públicas de una pequeña comunidad costera en el extremo sur de Los Angeles, California. Desde esta calle, la topografía desciende vertiginosamente hacia el océano Pacífico. Por consiguiente, se muestra una exposición occidental difícil, que corresponde a la mayor elevación del edificio.

El lugar es una esquina de 21.35 m x 91.5 m, la cual presenta una pendiente cuya altura varía de 1.37 m. a 3.66 m. dentro del área de construcción, que bordeaba el lindero sur de la propiedad.

El terreno se compró a los propietarios de un centro comercial colindante. El banco cuenta con estacionamiento para 15 automóviles; sin embargo, los derechos adquiridos en la compra del terreno incluyeron el privilegio de usar el área de acceso y las facilidades del estacionamiento del propio centro comercial; de esta manera el área de estacionamiento es ilimitada. Desde el punto de vista de los negocios, desde luego, la proximidad del banco al centro comercial beneficia a ambos.

El acondicionamiento y distribución del espacio se sujetó al programa señalado por el consejo directivo. El tipo de plan **standard** "en línea" resultó ser el mejor para satisfacer los requerimientos de los servicios y del lugar.

En el desarrollo de los elementos visuales se buscaba

ofrecer un ambiente de ligereza y posiblemente infundir una especie de orgullo de "pertenecer" al grupo de depositantes. También se deseaba incorporar el efecto de permanencia y solidez. Esto se consigue expresar mediante el uso de materiales como acero, aluminio y bloques de concreto, y queda implícito posteriormente a través de la simetría.

Ya que el edificio ve hacia el oeste, se deseaba filtrar la luz del sol durante la tarde. Los muros de bloques de concreto se extienden 3.86 m. más allá de la pared de vidrio de la fachada y dentro de un marco azul de acero ligero; en los extremos exteriores de los muros, a cada lado del centro, están dos celosías de aluminio.

Ya que era necesario instalar cortinas para obscurecer el interior a la vista del público, después de las 15.00 Hrs., hora en que cierra el banco, las celosías se diseñaron solamente para controlar el sol de la tarde, y así fue posible hacer un ajuste en su diseño del cual se obtienen tipos de sombras efectivas.

La decoración interior, incluyendo la selección de muebles, telas, tapicería, accesorios y el diseño de los juegos de plumas, porta-formas, rótulos interiores y sus sujetadores, fue hecha por arquitectos. Los rótulos exteriores también fueron diseñados por los arquitectos de la obra.

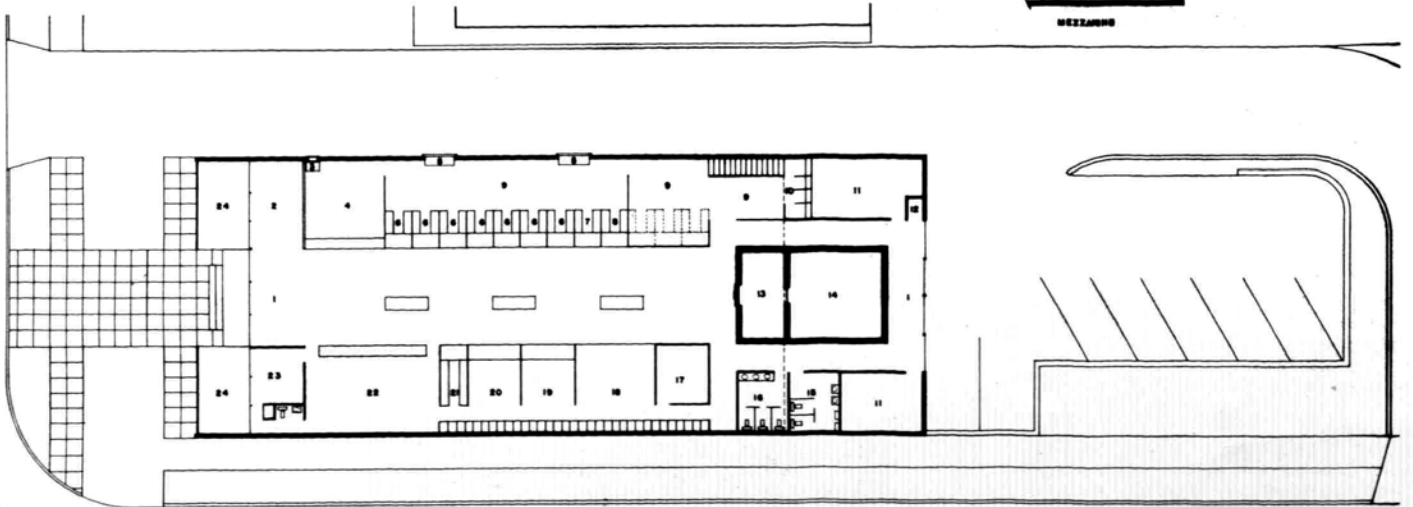
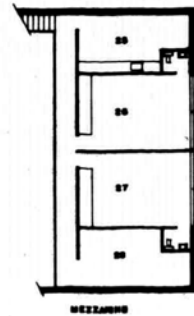
Los Autores.



Detalle de la fachada principal.

Planta baja. 1. Entrada; 2. Espera; 3. Depósitos nocturnos; 4. Cuentas nuevas; 5. Cajas para automovilistas; 6. Pagadores y recibidores; 7. Ahorro; 8. Cajero General; 9. Empleados; 11. Maquinaria; 12. Teléfonos públicos; 13. Caja fuerte; 14. Bóveda; 15. Baños hombres; 16. Baños mujeres; 17. Salas de juntas; 18, 19, 20 y 21. Préstamos; 22. Administración; 23. Oficina del Presidente; 24. Patio, A la derecha el estacionamiento.

Planta de la Mezzanine. 25. Cocina. 26. Comedor de damas; 27. Sala de Conferencias; 28. Bodega. Área total en ambas plantas: 1,600 metros cuadrados.



Esta casa, en los suburbios de San Francisco, ha sido diseñado como un pabellón volado sobre columnas de acero. El área de 2023.5 m² (medio acre) es chica para una casa de este tamaño, pero está aislada perfectamente de sus vecinos por árboles y otras plantaciones. Un campo de golf colinda al norte, proporcionando una amplia vista.

La familia, la cual incluye cuatro hijas, prefiere vivir informalmente sin servidumbre. Ya que los miembros de la familia nadan casi todos los días, uno de los principales elementos en el diseño fue una alberca grande.

La casa entera está soportada por 32 columnas de acero. El área de 2023.5 m² (medio acre) es chica para una casa de este tamaño, pero está aislada perfectamente de sus vecinos por árboles y otras plantaciones. Un campo de golf colinda al norte, proporcionando una amplia vista.

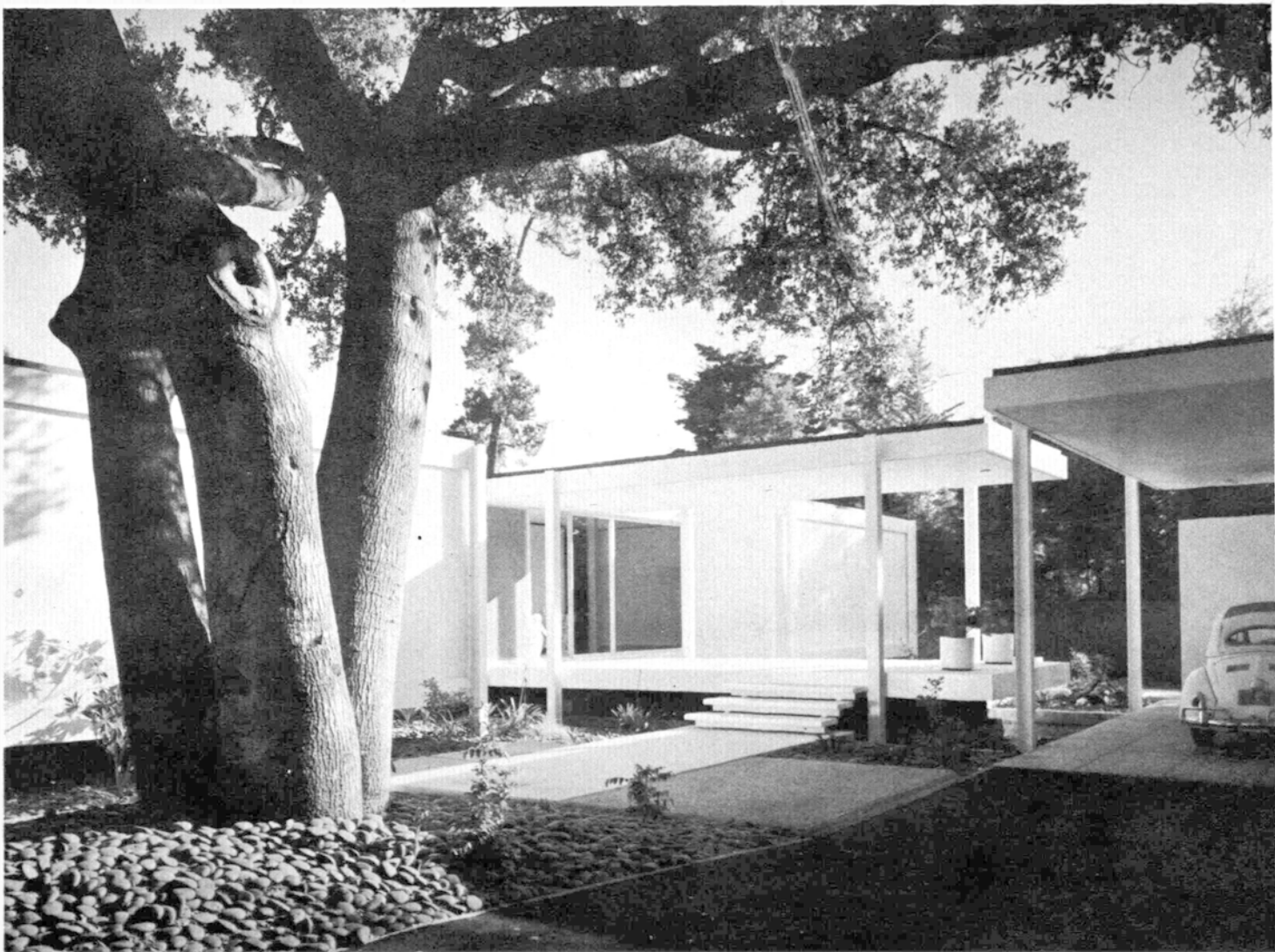
Al elevar el piso y subiendo los cimientos se ha reforzado la expresividad del diseño, dando a las vigas una función estructural aparente y clarificando el papel que desempeñan las columnas. La sensación de estrechez del lote se mitiga al producirse la ilusión de que la superficie del campo de golf continúa sin interrupción por debajo de la casa.

La elevación de la casa sobre el nivel superior de la alberca ofrece ventajas prácticas: permite que los muebles y equipo de la alberca no estorben y permite también regar la cubierta sin salpicar las ventanas.

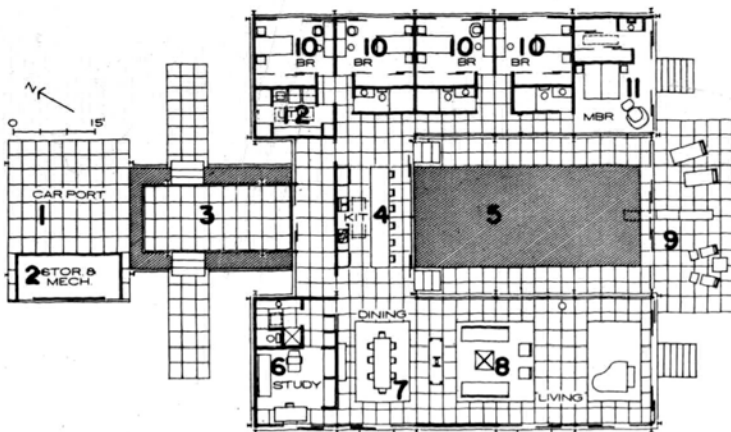
Ya que Craig Ellwood considera que los arquitectos paisajistas independientes tienden a "sobrediseñar", su propia oficina, llevó a cabo el diseño del paisaje. La estructura se yergue sobre una isla de piedrecillas. Las toneladas de piedras de canto rodado fueron importadas desde México, con el objeto de obtener el color oscuro y la textura deseada para que hicieran contraste con el edificio blanco. Los interiores también fueron diseñados por la oficina de Ellwood, de acuerdo con su inclinación hacia un "total diseño hecho por el arquitecto".

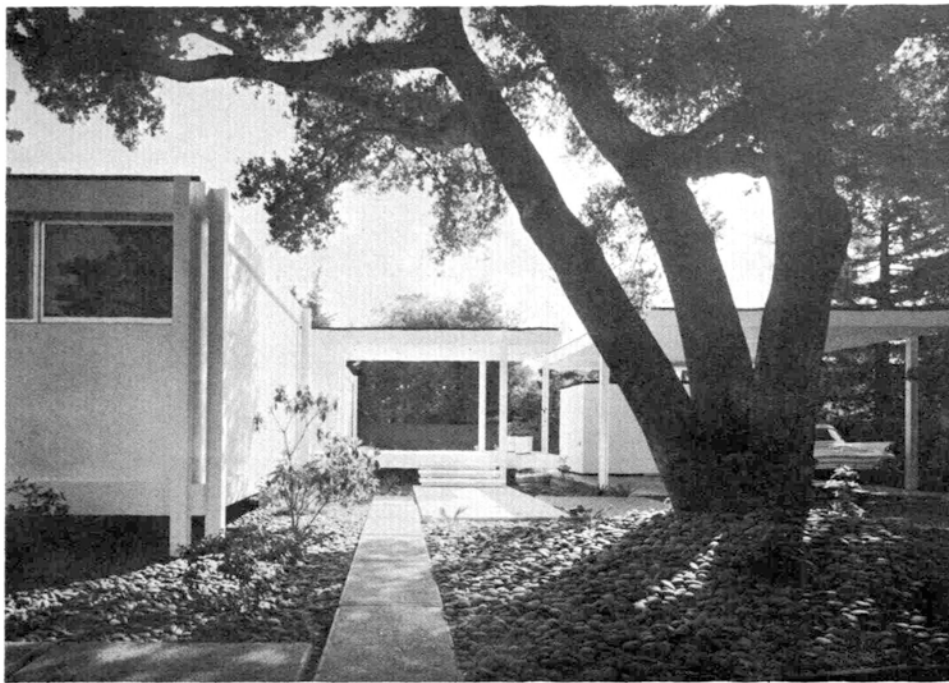
Los Autores

Entrada a la casa. Vestíbulo y garage. La estructura es metálica; losas de concreto.



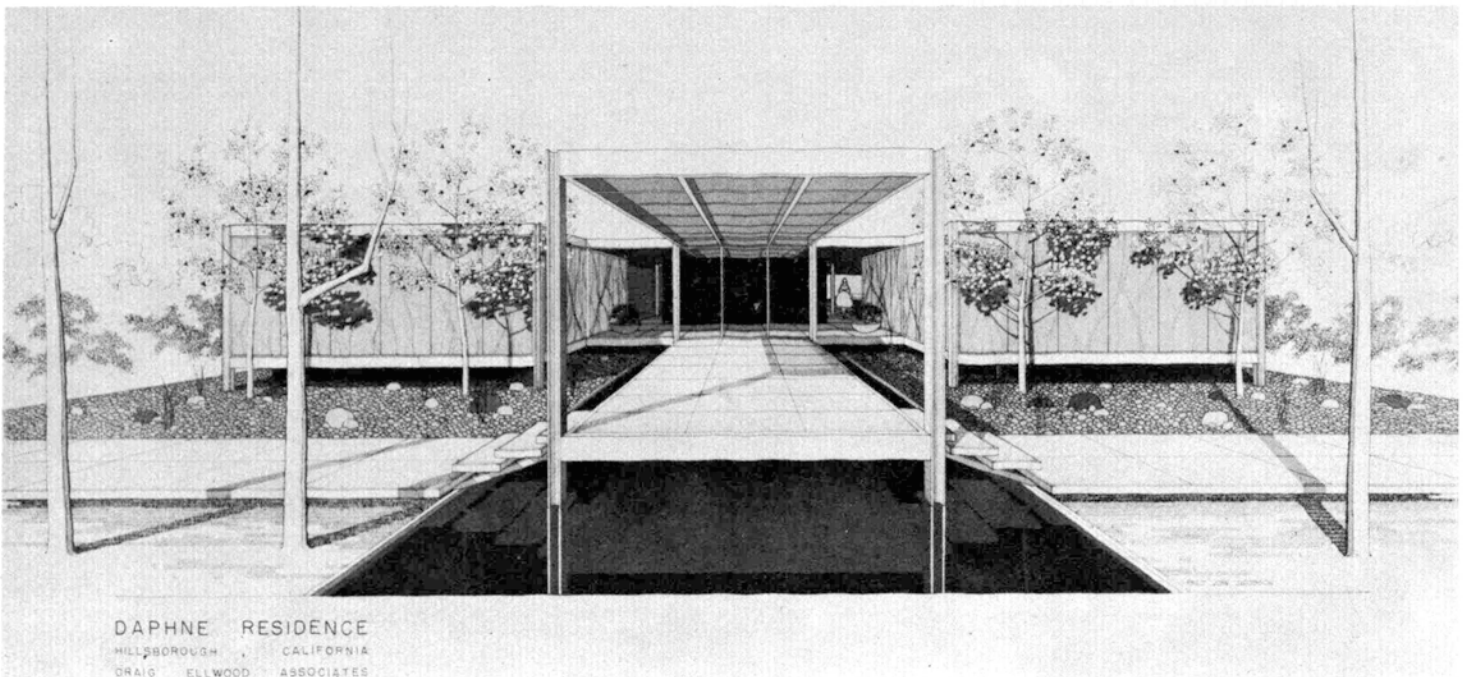
Planta de la casa Daphne. 1960-61: 1. garage; 2. maquinaria y bodega; 3. vestíbulo; 4. cocina y desayuno; 5. alberca; 6. estudio; 7. comedor; 8. estancia; 9. terraza; 10. recámaras; 11. recámara padres; 12. bodega.





Entrada principal y garaje.

Perspectiva de la fachada principal.



Vestíbulo.

cocina y desayunador.

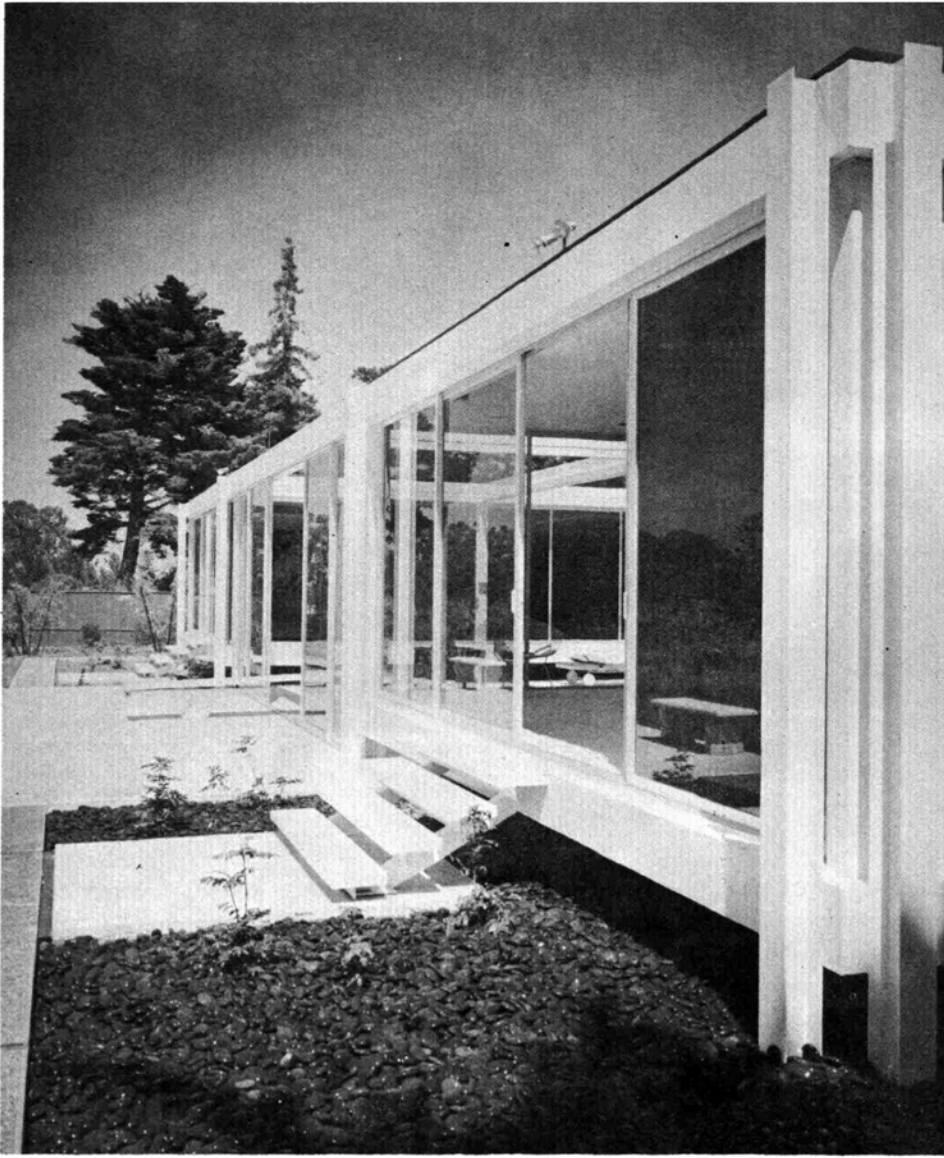


Estancia.

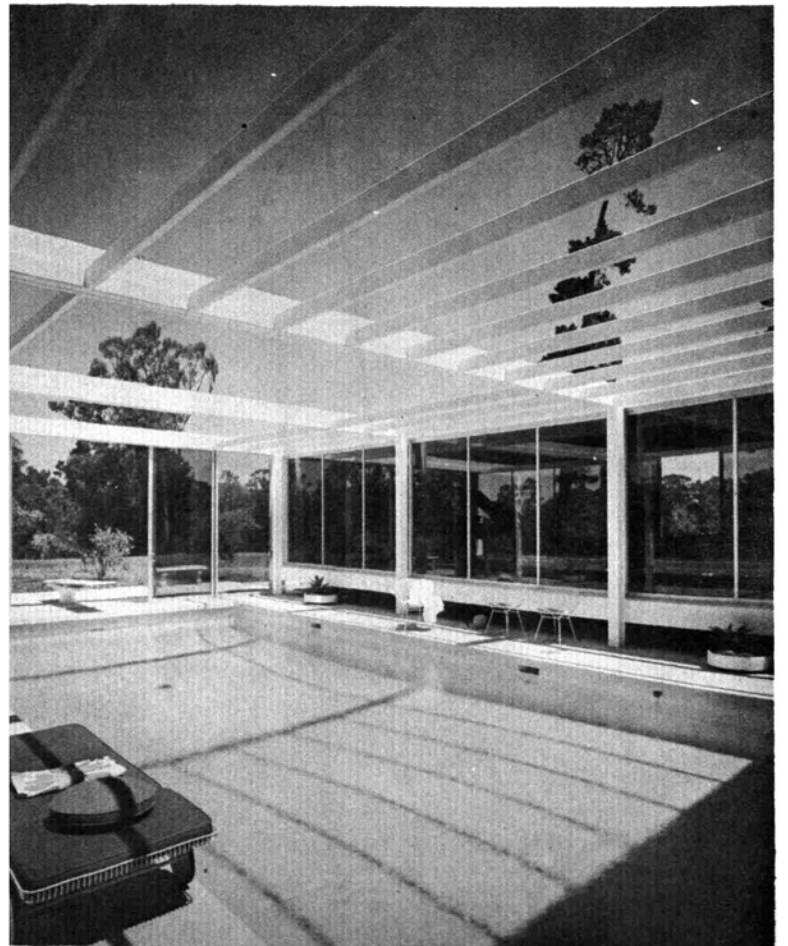


Comedor.

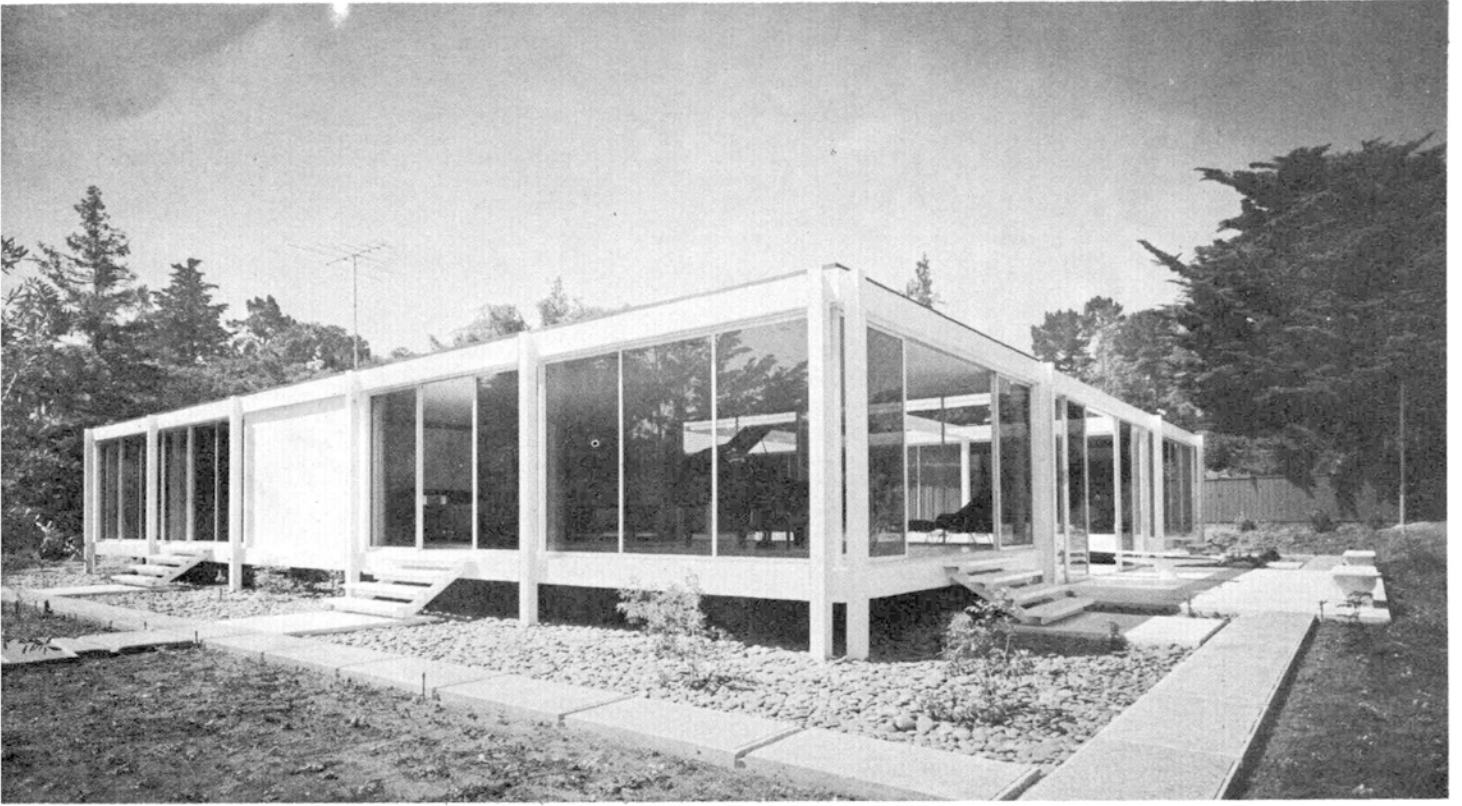
CASA EN HILLSBOROUGH.



Fachada



Alberca, se aprecia claramente la pérgola.



Fachadas lateral y posterior.



Alberca; al fondo, la cocina y el desayunador

Vista nocturna de la casa.



4

APARTAMIENTOS EN
HOLLYWOOD.

Hollywood, California.

Arquitecto: Craig Ellwood

Ingenieros Consultores: Mackintosh & Mackintosh.

Fotografía: Marvin Rand.

Diseñado: 1952 Construido 1953.

A este edificio se le dio el Primer Premio de la Categoría de Habitación Colectiva, en la Exhibición Internacional de Arquitectura de Sao Paulo, Brasil, 1953-54.

Entre los jueces se encontraban Le Corbusier, Gropius, Aalto y Sert, los cuales al dar el premio afirmaron lo siguiente:

"Craig Ellwood presenta una solución interesante para las casas en serie, en un plan compacto. La solución se encuentra principalmente en la existencia del patio de la entrada, que establece un contacto entre la calle y la casa, dando un espacio al interior y otro al exterior. El estudio de los detalles llama la atención".

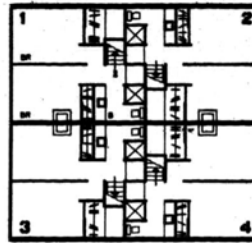
La estructura consiste en tres paredes paralelas de albañilería con traveses rígidas de acero en las terminales. El uso de los tirantes colocó a los puntos de inflexión de las columnas en posiciones que simplifican el análisis estructural y reducen el tamaño de las columnas a un mínimo.

Todo el acero, incluyendo los tirantes, se convierte en el elemento básico del diseño.

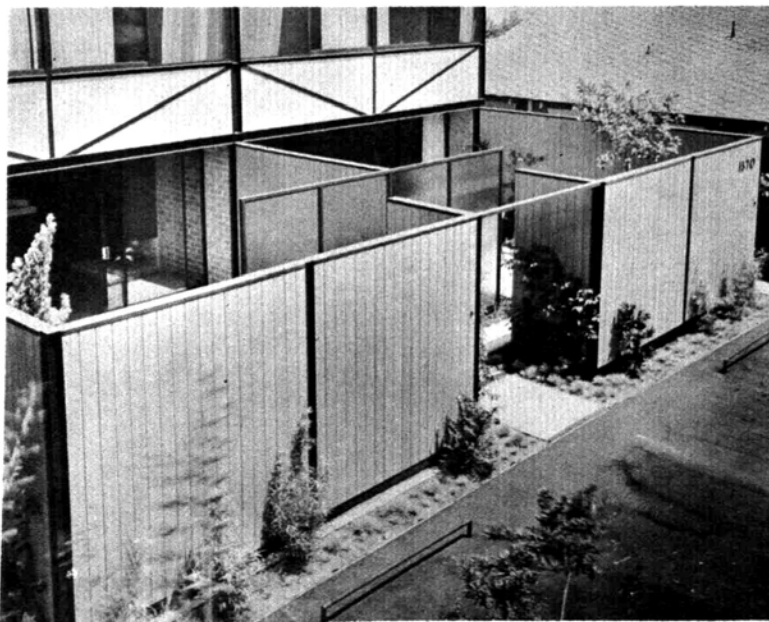
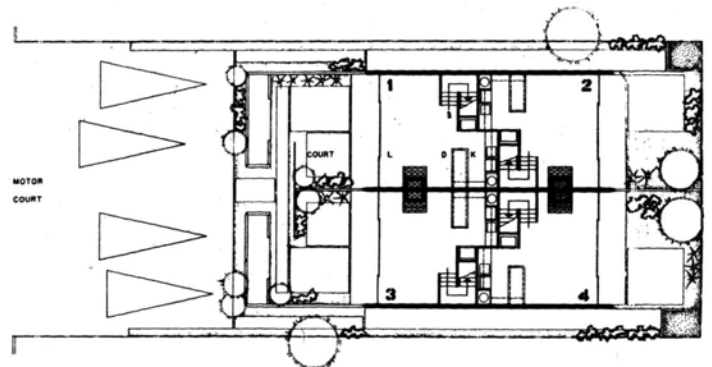
Los Autores

Planta alta del edificio de apartamentos.

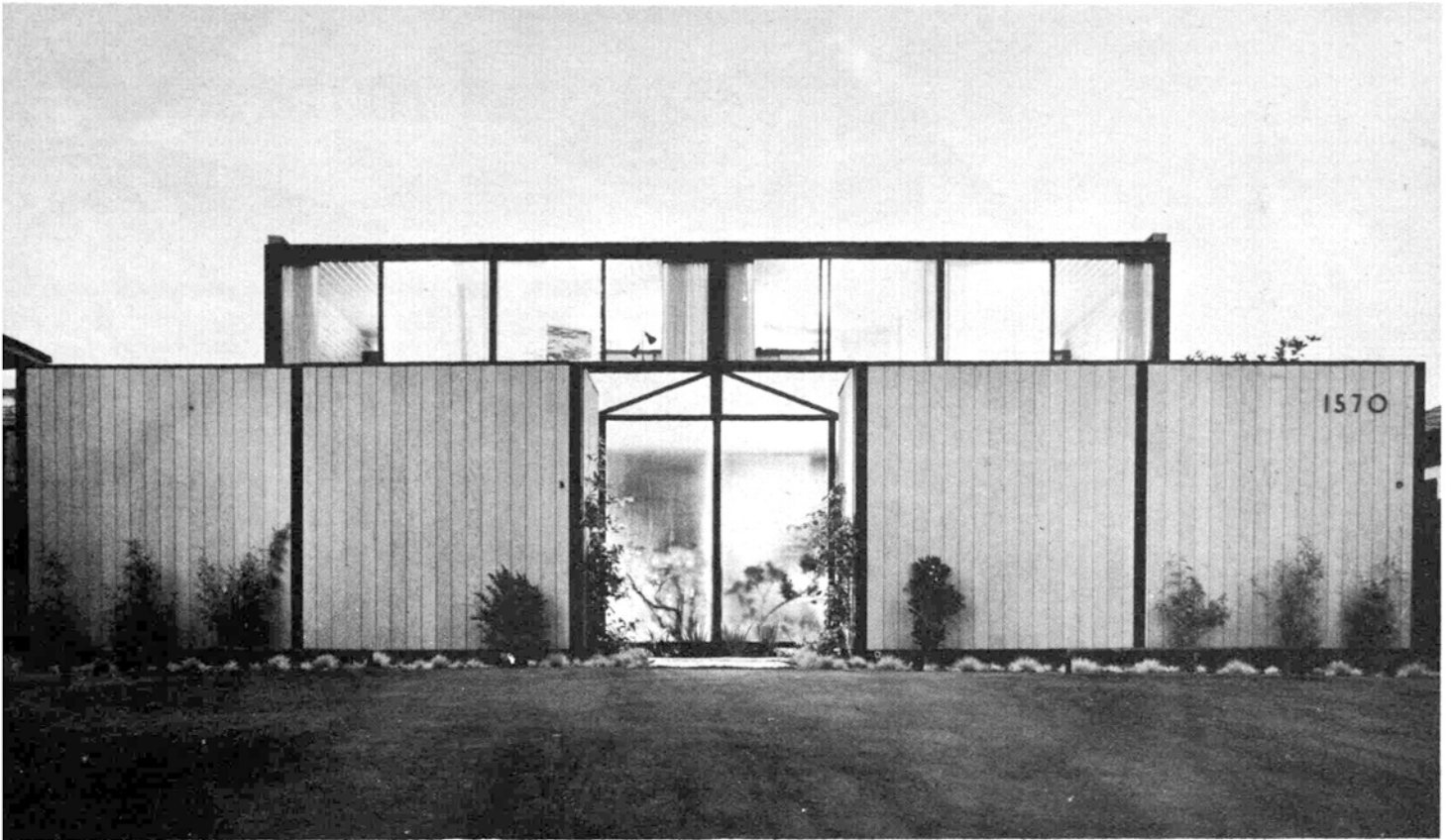
BR: Recámara; B: Baño.



Planta baja de la casa de 4 apartamentos en Hollywood, California (premio de la Bienal de Sao Paolo). 1, 2, 3 y 4 indican los cuatro apartamentos. Dentro de cada uno de estos se localizan: 1. Patio; L: Estancia; D: Comedor; K: Cocina. Al frente se ubica el Garage.



Vista de los patios.

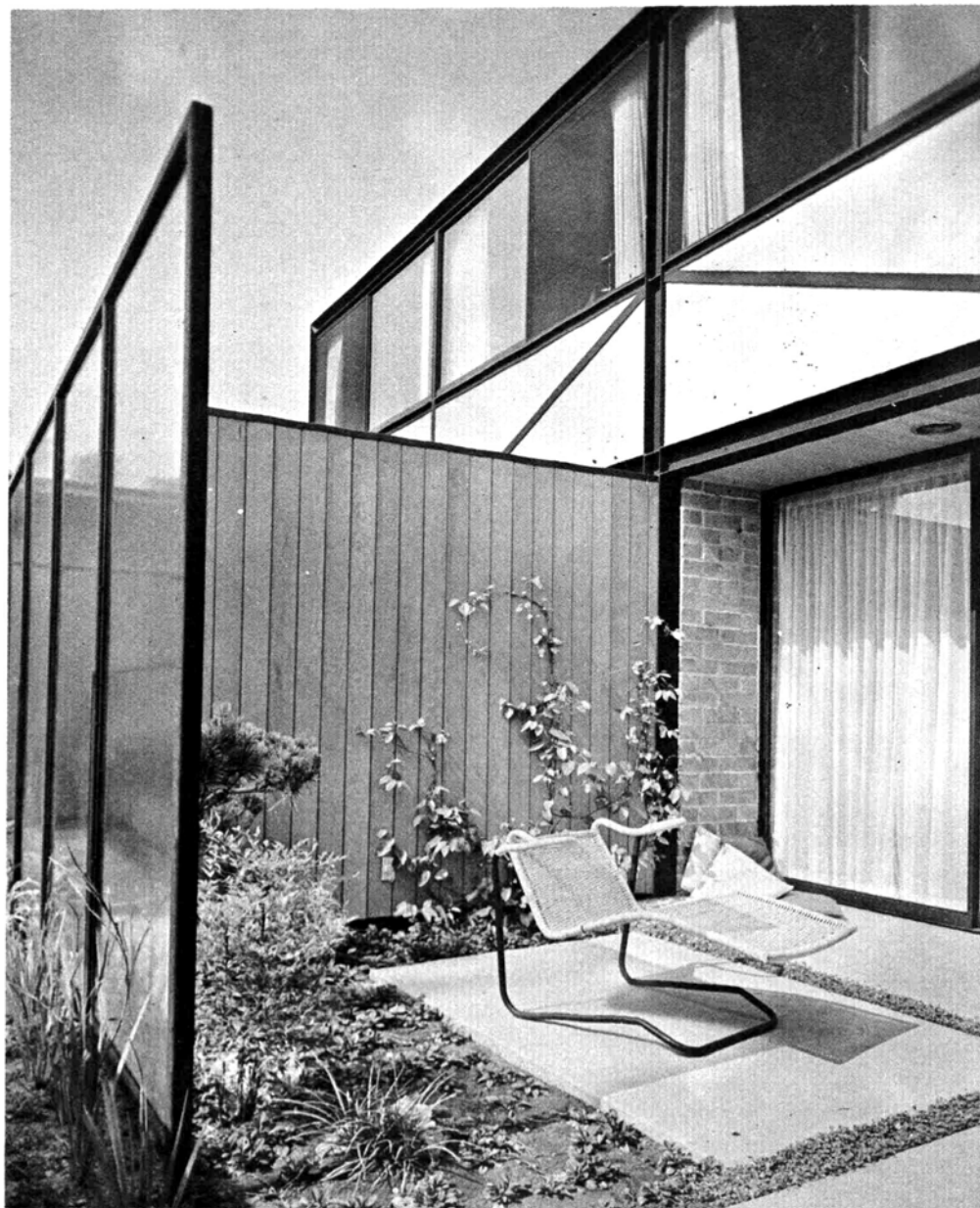


Fachada exterior. Esta obra fue premiada en la Bienal de Sao Paulo en 1954 dentro de la categoría de habitación colectiva. Fue proyectada en 1952.

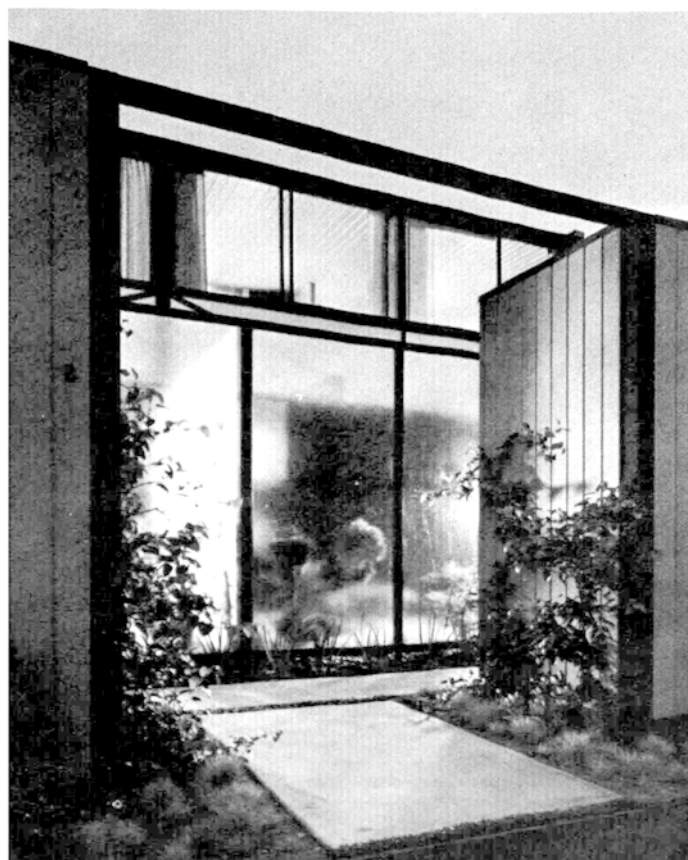
Vista desde la estancia.



APARTAMIENTOS EN HOLLYWOOD.



Patio de un departamento.



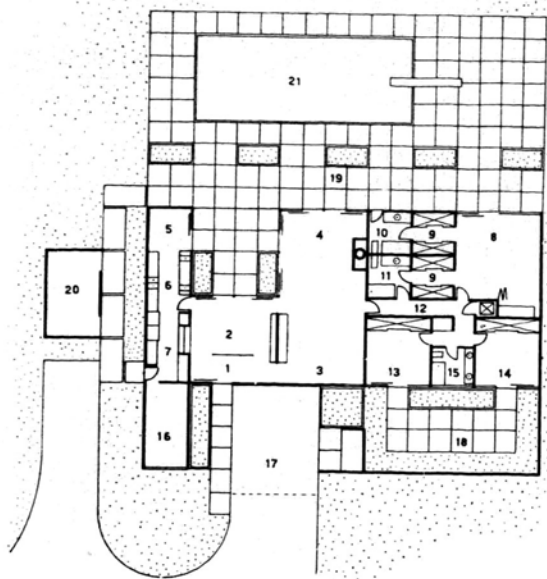
Entrada a uno de los departamentos.

CASE STUDY HOUSE No. 18

Foto posterior mostrando las terrazas cubiertas.

Arquitecto: Craig Elwood.
Arquitecto Asociado F. E. Lomax.
Interiores: Craig Ellwood y Asociados.
Arquitecto Paisajista: Warren Waltz.





Planta de la casa No. 18 de la revista *Arts and Architecture*. 1. entrada; 2. comedor; 3. sala de música; 4. estancia; 5. desayunador; 6. cocina; 7. bodega; 8. recámara mayor; 9. vestidor; 10, 11. baño; 12. pasillo; 13, 14. recámaras niños; 15. baño niños; 16. estudio; 17. garage; 18. terraza de las recámaras; 19. terraza de la alberca; 20. patio de servicio; 21. alberca.

Esta es la última de una serie de tres casas que el arquitecto Craig Ellwood ha diseñado para el Programa de Casas Estudio de la revista *Arts and Architecture*.

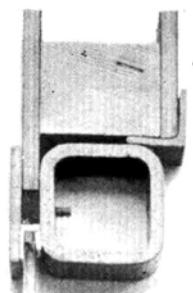
El plano está orientado hacia la ciudad para sacarle mayor ventaja a la vista sur, que permite contemplar las luces ciudadinas, el litoral y las colinas distantes. En esta casa se empleó un sistema estructural de acero, constituido por columnas prefabricadas de tubo cuadrado de 5 cm. con curvaturas de 4.88 m. y traveses de tubo rectangular de 5 cm. x 14 cm. Estas unidades curvas de traveses y columnas fueron instaladas por 4 hombres en 8 hrs. La operación de soldadura se limitó a 19 conexiones en las traveses y 40 conexiones en las placas de las bases de las columnas. Un detalle: un sistema único de conexiones sirve a todos los accesorios de las paredes externas: los cristales, paneles, bastidores de las ventanas y paredes de vidrio deslizantes, se unen al marco de la misma manera.

Algunos de los paneles interiores tienen caras de triplay de caoba. Todos los paneles, interiores y exteriores, están aislados termo-acústicamente. La losa del techo es de paneles para construcción de acero de 1,27 mm. (18 gage), soldados a las vigas. El techo está aislado con láminas de fibra rígidas de 1" de espesor, previamente selladas (celotex). Tragaluz de plástico con marco de aluminio se usaron en toda la casa para proporcionar luz natural en pasillos, baños y vestidores.

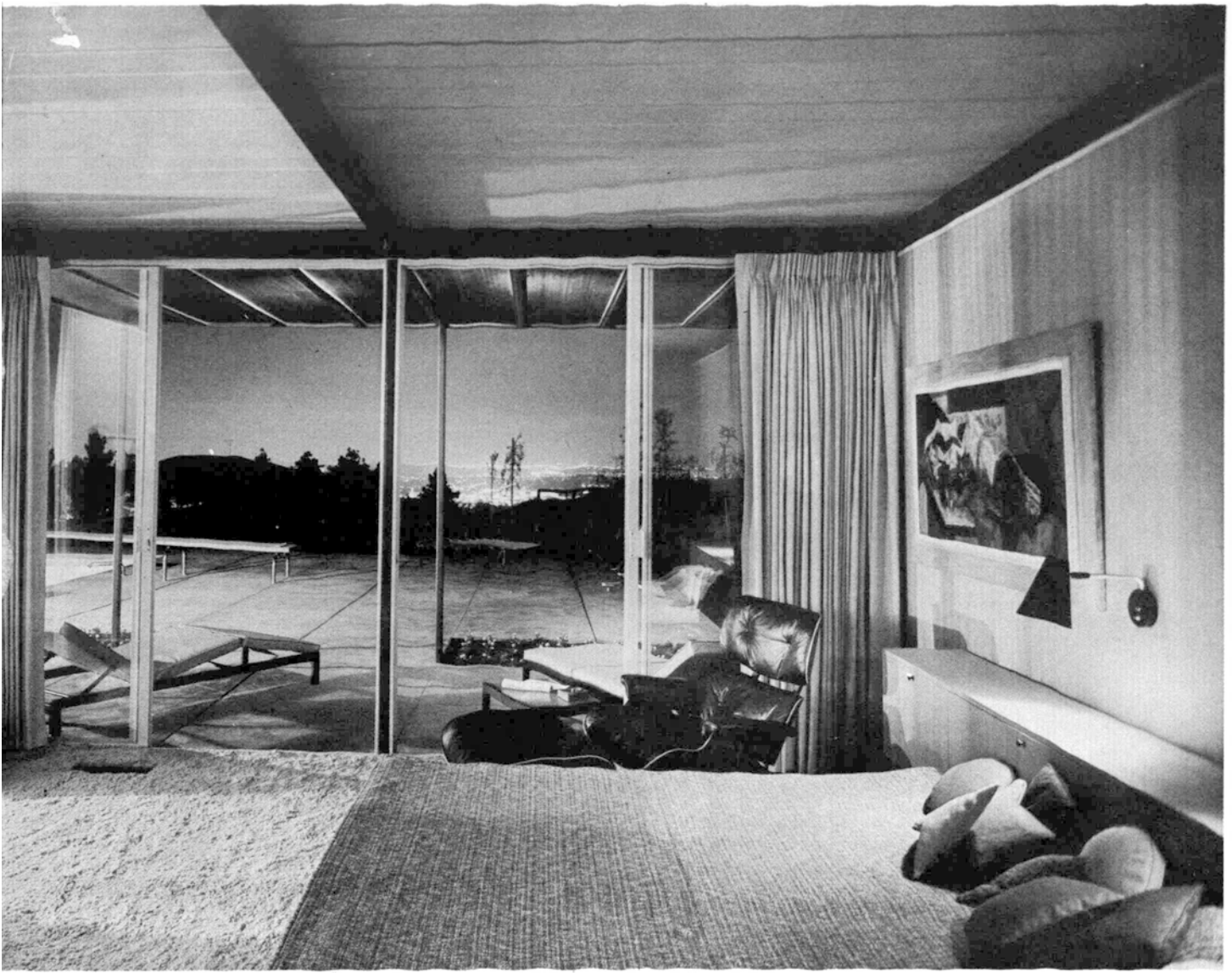
Todas las recámaras tienen acceso a la terraza de la piscina y vista al jardín por medio de paredes deslizables de vidrio con marcos de acero, con excepción de las dos recámaras pequeñas que ven hacia un jardincito encerrado por paneles prefabricados con marcos de acero.

Para mayor recogimiento, se usó cristal azul armado con tela de alambre absorbente del calor en los cobertizos, con marco de acero, sobre todas las paredes de vidrio. Este cristal también se usó (sin mastic) en un tragaluz con marco de aluminio colocado sobre el jardincito entre la estancia y el comedor. En la noche estos cobertizos de vidrio, y el tragaluz, se convierten en enormes fuentes luminosas que emiten una suave iluminación azul al encenderse el sistema de alumbrado exterior y enfocar los reflectores sobre los cristales desde arriba.

Los Autores

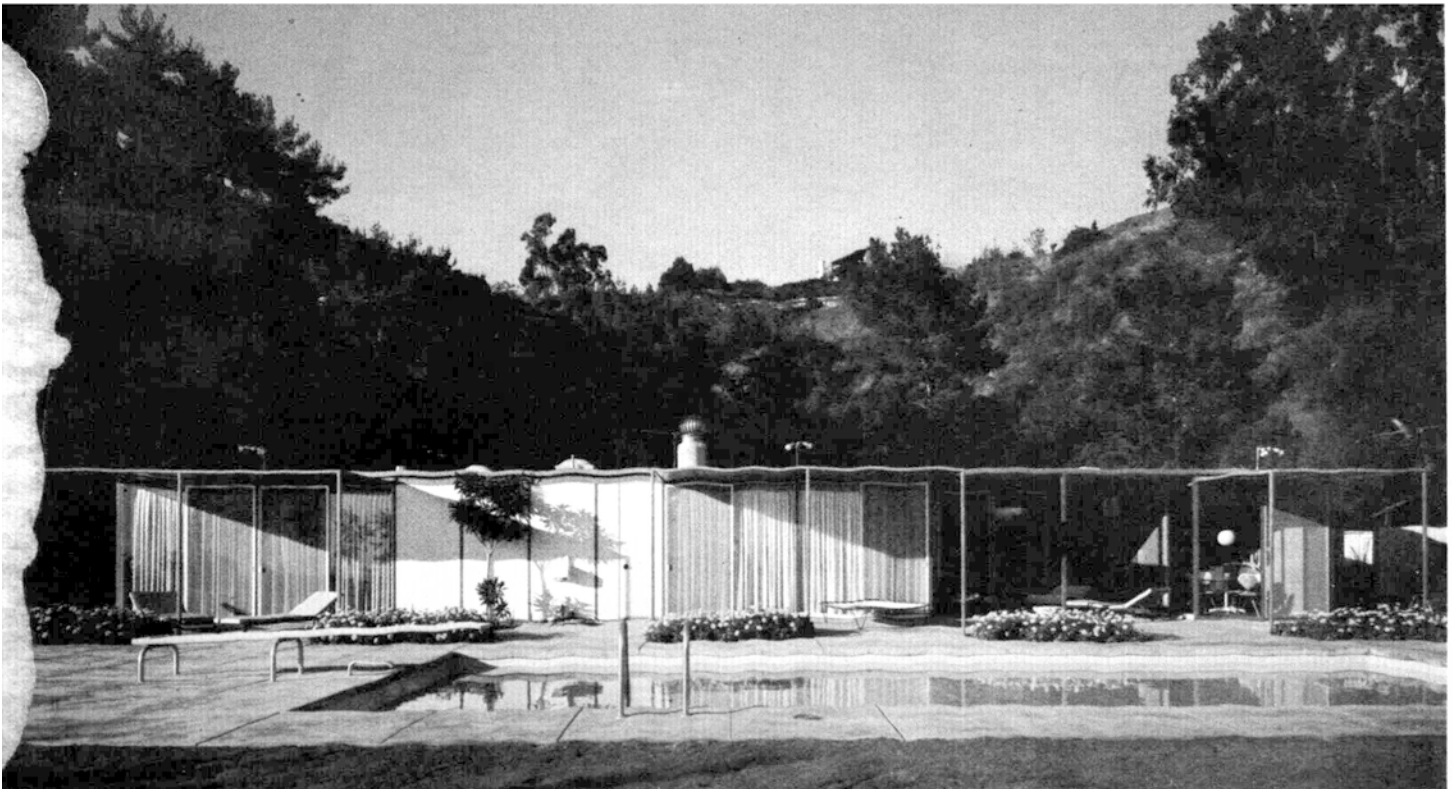


Muestra del poste, ángulos, paneles de madera y plástico y sus juntas prefabricación standard. La escala inferior, en pulgadas.



Recámara mayor, viendo hacia la bahía y hacia Los Angeles. Los muebles son diseño de Eames.

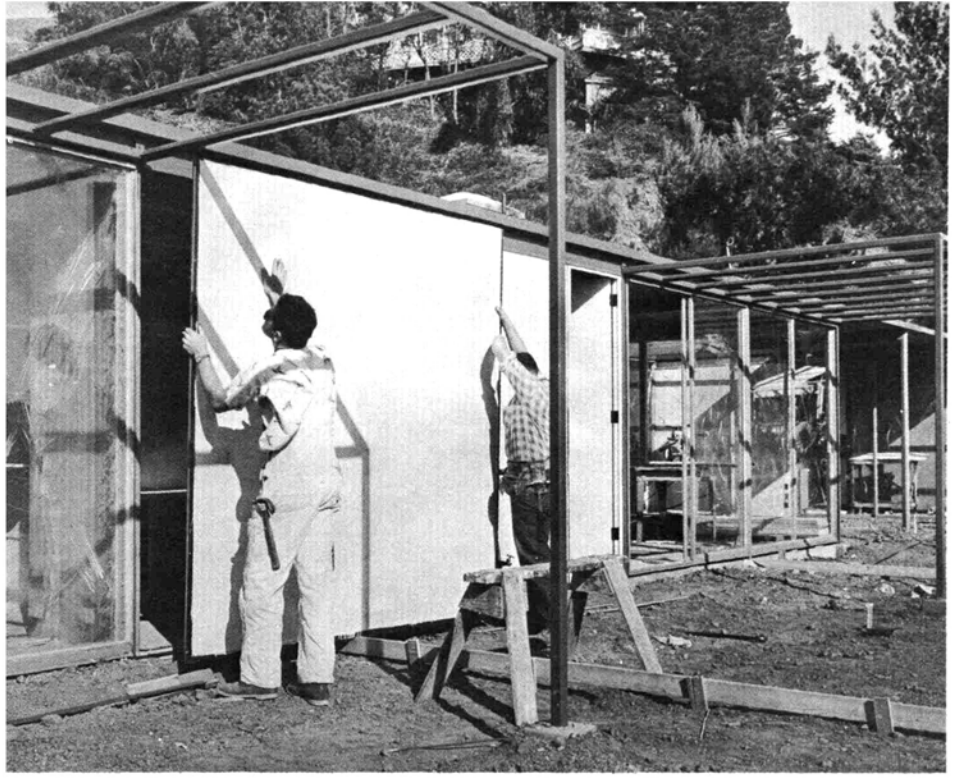
Fachada posterior. Toda la estructura es pre-fabricada y colocada en obra por cuatro hombres en ocho horas. Proyectada en 1955, fue construida en 1957.





Patio interior cubierto y abierto parcialmente.
Todas las traveses son de 2" X 5½"; y las columnas de 2" X 2".

Montaje de panales.



CASE STUDY HOUSE No. 18.

Vista de la recámara mayor, desde el jardín.



LA OBRA DE CRAIG ELLWOOD.



La economía y rapidez constructiva del llamado estilo internacional, así como su limpieza constructiva, atrajo rápidamente la atención hacia esta forma desarrollada por tantos arquitectos en Europa y América desde 1914 y 1925, respectivamente, y llevada a sus últimas consecuencias por Mies, por Philip Johnson y admirada y seguida por Bunschaff (Skidmore Owings & Merrill) y actualmente por Craig Elwood.

Esta corriente racionalista tenía que atraer a un joven ingeniero, como es Craig Elwood. Evidentemente que éste posee un gran talento como diseñador, y ha pretendido obtener de los sistemas constructivos y de la ética y estética de Van der Rohe su máxima simplicidad y armonía de dimensiones y proporciones.

Ya que hablamos de esto, es bueno recordar que los valores han sido frecuentemente confundidos, y precisamente por Van der Rohe, entre tantos otros, al suponer que un valor depende del otro. "Nada puede expresar mejor la finalidad y significado de nuestra obra que la profunda frase de San Agustín: la belleza es el esplendor de la verdad" (1).

Esto fue dicho por Mies en 1938 en la sesión inaugural del Instituto Tecnológico de Illinois. Esta confusión entre lógica arquitectónica y estética ha sido puntualizada por el arquitecto Villagrán.

La obra de Wright es **entendida** en la actualidad por las atractivas formas de Paul Rudolph, quien **unifica** cierta estética de aquel maestro con la del racionalismo continental y americano. Yamasaki, por su parte, busca la novedad estructural como medio para conseguir una mayor espiritualidad en la arquitectura, que a nuestro juicio no consigue. Porque el carácter de una obra es el resultado de solucionar **todas las necesidades y datos del problema**, y no un **a priori** formalista. Y con sólo encubrir una estructura determinada por un gusto estético personal, no se amplían nada las posibilidades de arraigo de una obra a toda su extensa gama de necesidades y valores, aunque sí se puedan conseguir —y Yamasaki lo logra— unas formas novedosas, con **especialidades distintas** de lo ya visto; pero esto sólo es arquitectura.

Anteponer la estética personal a los programas y normas de vida del habi-

tante de un determinado espacio arquitectónico, es el error cometido por algunos autores que participan de la corriente internacionalista.

La forma vitrocúbica lo más libre posible de trabajo en obra, con diseño preciso hasta la asepsia hospitalaria —en una estancia—, se antojan espacios más para verse que para ser **utilizados** por una familia.

Habrá que pensar antes en el **modo de vida** norteamericano y sopesar el problema planteado al arquitecto, para valorar si estas espacialidades diseñadas de modo aparentemente tan riguroso constituyen respuesta arquitectónica a los problemas humanos del norteamericano.

Esta línea estética (Internacionalismo) que tiene tantos representantes, no sólo es producto de autores alemanes arraigados en E.U.A., sino que, aparte de los ya anotados, destacan en ella Howe y Lascase, que en la década 1930-40 realizan obras de mérito, anteriores a la obra norteamericana de los arquitectos europeos ya citados (Edificios Save Fund, de Filadelfia de 1932).

La casa de la cascada, una de las obras maestras de Wright, de 1936, es otra impronta básica a la actual arquitectura estadounidense.

Con estos datos —necesariamente panorámicos— penetremos en la obra de Craig Elwood, avalándonos por cuanto a las corrientes más importantes que han existido de 1939-1950, en el ensayo de Eero Saarinen publicado en el número 10 de CALLI y traducido por nosotros.

Por ejemplo, la casa Hunt de Malibú es una buena muestra del uso de la estructura metálica, de una planta compacta y económica para una casa de veraneo, y de una volumetría agradable. La idea de simetría que se observa en esta obra puede o no objetarse, según aceptemos la justificación de Elwood de obtener espacio de bodegas más amplio en estos garages, pero sobre todo obligado **por razones estéticas** más que por cuestiones utilitarias y económicas.

La simetría de los garages, por ejemplo, unifica el deseo de **regularidad rítmica** de Elwood y la economía que se perseguía en esta casa de veraneo. Pero preguntemos si la misma simetría axial realmente se justifica suficientemente en la casi totalidad de las soluciones que presenta este arquitecto.

Creemos que la misma manera de usar sus estructuras metálicas, ordenadas y dispuestas en esquemas **regulares**, da la sensación psicológica de **orden**, y estéticamente agrada por su ritmo único y su simetría axial. Pero habrá que preguntarse si esta invariante estética de Elwood no fuerza los programas —muy distintos— a soluciones formales muy semejantes. Naturalmente creemos que Craig Elwood tiene talento como diseñador y consigue enhebrar muy finamente su precisión y regularidad estructural con los espacios habitables y los acabados de sus delimitantes: muros, techos, pisos, etc., en ciertas obras.

La simplicidad de los medios edificativos buscada por este autor lo hacen elevar una obra (la casa Daphe) varios centímetros del suelo para otorgarle esa sensación aérea y de ligereza perseguido con ansia de pureza muy encomiable, máxime que la formación ingenieril de este diseñador le permite **expresarse** por medio de estas estructuras —medios del arquitecto— como siempre ha ocurrido en las obras verdaderamente valiosas... Aunque cabe insistir en dos puntos que inquietan en esta obra: los acabados tan perfectos, la disposición del mobiliario tan exacto —como en Philip Johnson y Mies— ¿se adecúan a la vida familiar de sus ocupantes? "¿No estamos muy encaminados a llegar a ser diseñadores industriales?", pregunta Peter Blake al juzgar, en conjunto, este tipo de obras en los E.U.A., que pueden transformar la creación verdaderamente arquitectónica (espacial) en una artesanía industrial y en un simple diseño de interiores.

Terminemos con un párrafo del citado Peter Blake: "No estoy sugiriendo que debemos tratar de "humanizar" —no importa lo que esto signifique— nuestros edificios haciéndolos más artesanales. Lo que estoy sugiriendo es que podemos aprender mucho de gentes tales como Le Corbusier sobre el color, sobre la pintura y escultura, acerca de la masa (nosotros en América hemos sido anti-masivos desde el puente de Brooklyn), y acerca de la pasión por la arquitectura".

Resta, pues, meditar sobre la técnica, la estética y las formas y soluciones que presentamos en este número de CALLI, en la obra de Craig Elwood, que, como expresión de una cultura, nos puede ofrecer ángulos desde donde atisbar la necesidad que tiene el arquitecto para utilizar los productos industrializados que la tecnología le ofrece —obligatoriamente— sin poder conformar la industria. ¿La industria impone los productos al arquitecto o es éste quien impulsa la fabricación industrializada de los elementos constructivos para la arquitectura en los Estados Unidos? Si esto se responde de la primera forma: es la industria quien impone los productos, cabe entonces dudar de la libertad creativa del arquitecto, puesto que solamente en una sociedad orgánicamente planificada puede equilibrarse la interacción industria-arquitecto, para que ninguno de los dos imponga violentamente su dominio en el campo respectivo de la tecnología y de la arquitectura.



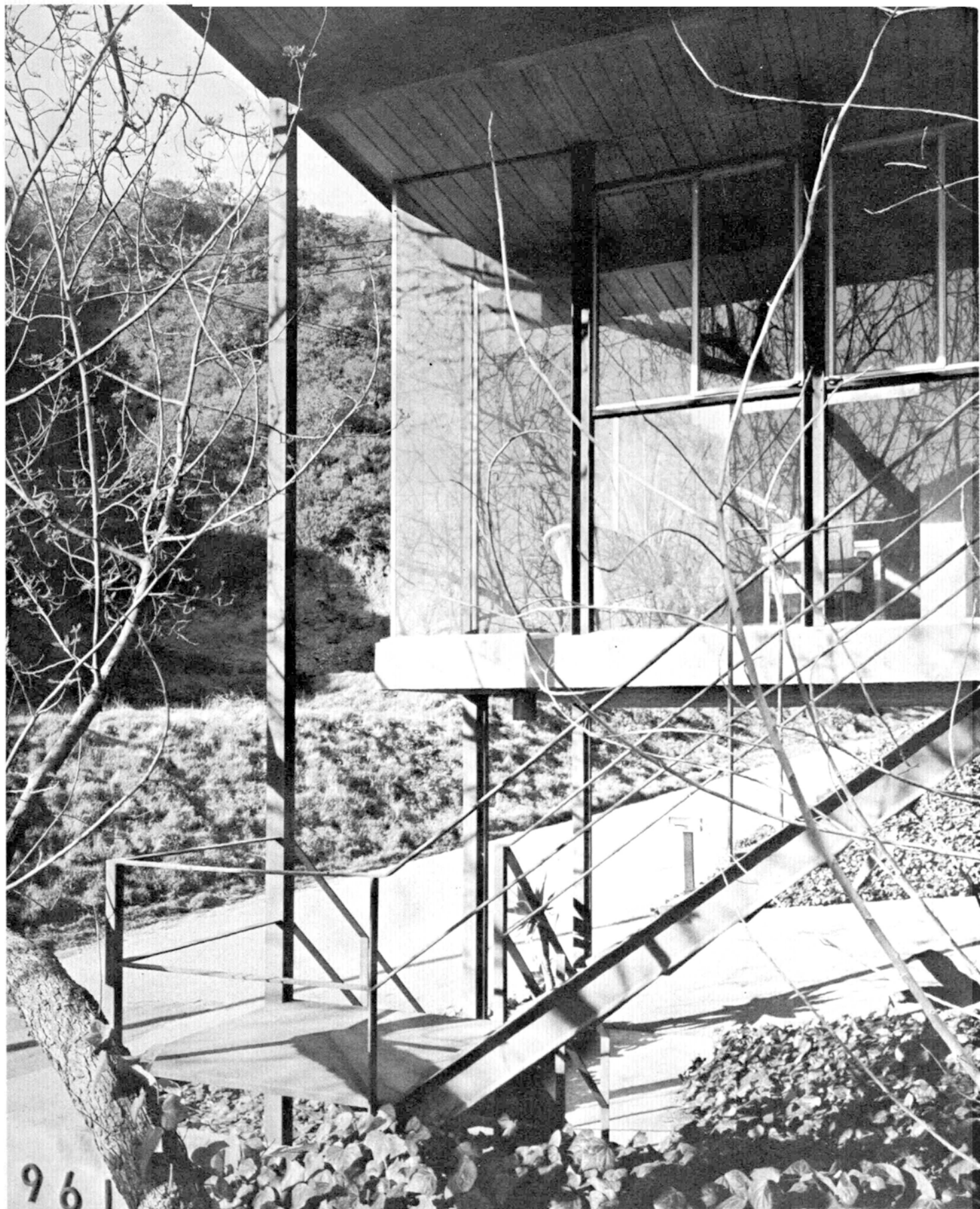
CALLI

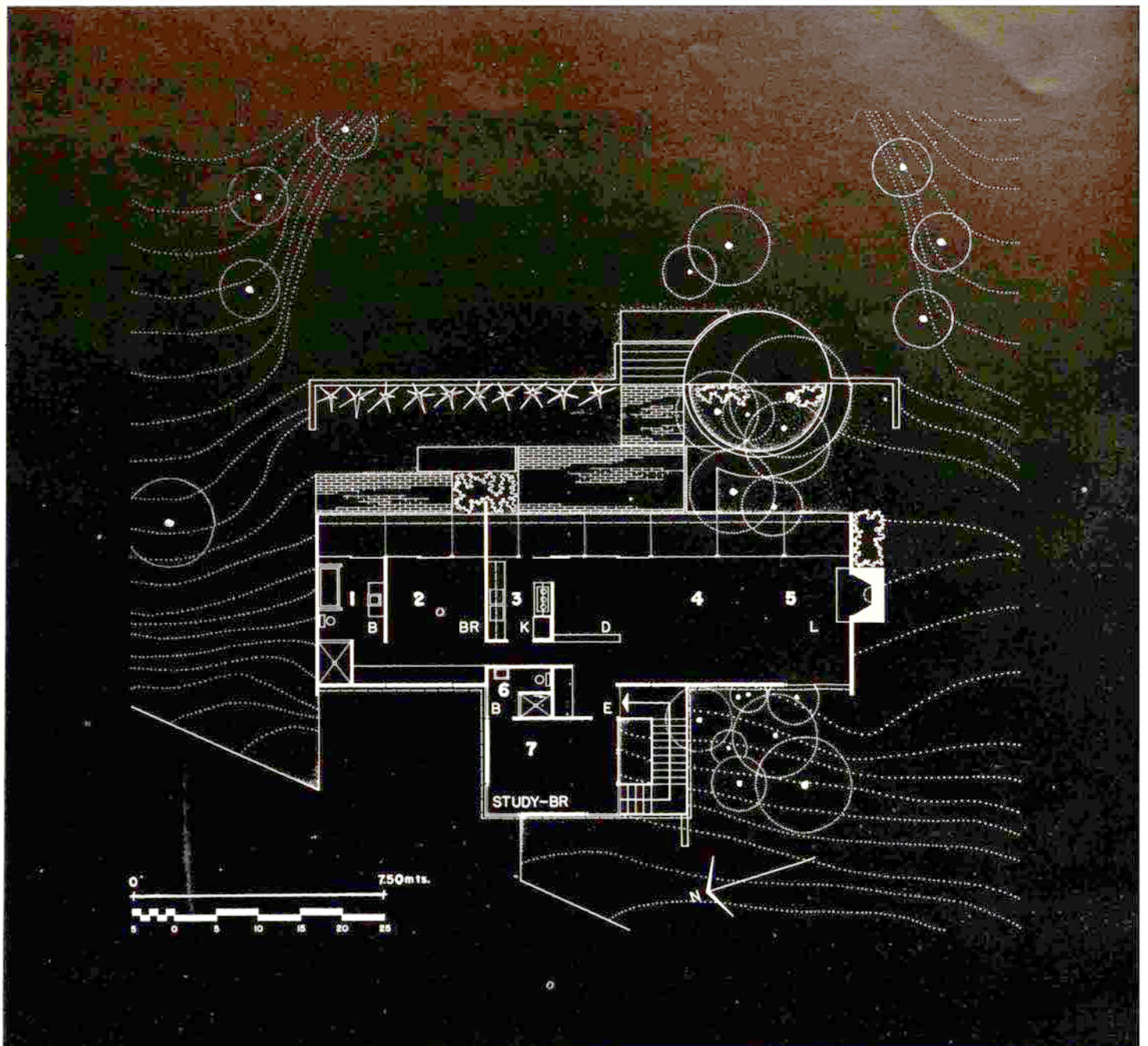
(1) **Apuntes de Teoría de la Arquitectura.** Cuadernos de Arquitectura/INBA. 1964. Ahí se lee: "Se notará que la citada frase pertenece a Platón y no a San Agustín; la de éste dice: **splendor ordinis**: el esplendor del orden".

LA CASA HALE.

Beverly Hills, California.
Arq. Craig Ellwood.
Ing. Mackintosh & Mackintosh.
Fotos: Jason Hailey.

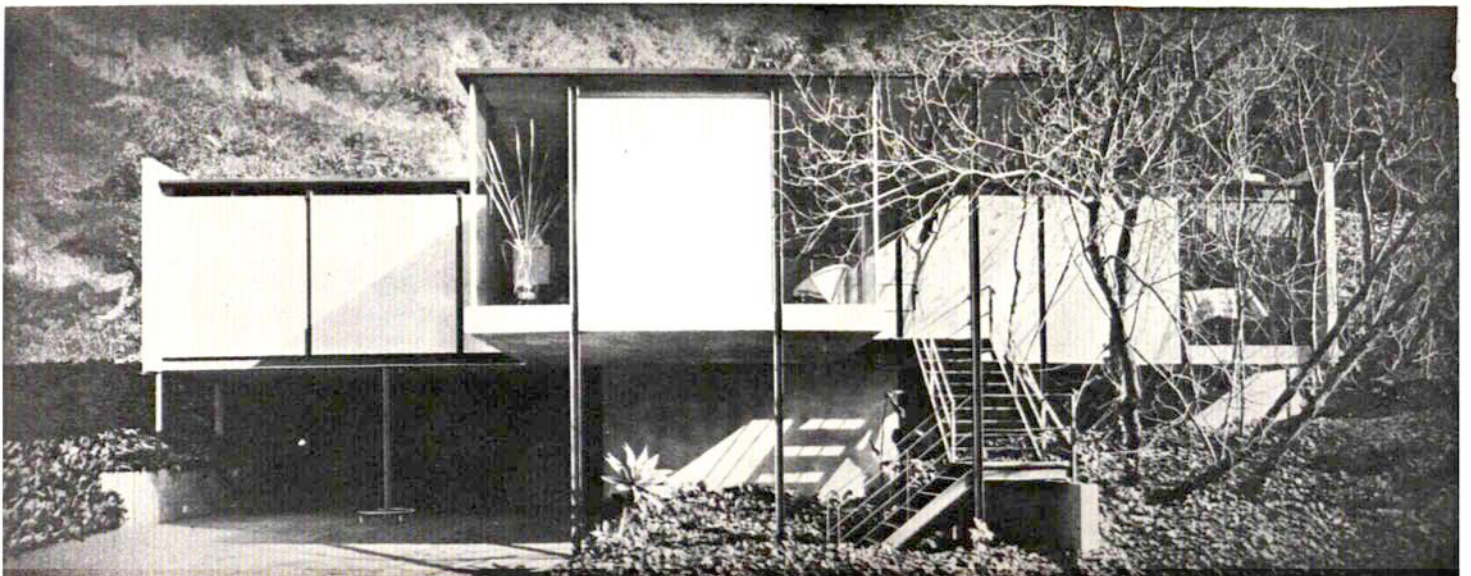
Entrada a la casa Hale.





Planta de la casa Hale. 1. Baño; 2. Recámara; 3. Cocina; 4. Comedor; 5. Estancia; 6. Baño; 7. Estudio y Recámara. La escala está en pies.

Fachada principal. La estructura es metálica y sus dimensiones a base de un módulo común. 1949-1951.



OFICINA POSTAL DE WESTCHESTER.

OFICINA POSTAL

Los Angeles, California.

Arq. Craig Ellwood.

Ing. Robert Marks.

1959-1960.

Fotos Marvin Rand.

La burocracia postal —existente en tantos países— estipula el "diseño standard" y las especificaciones para este tipo de oficinas postales, que elimina posibilidades —dice el autor— de creación al arquitecto. Por ello C. E. se atuvo a los costos normales, compitiendo con constructores profesionales y sin imaginación arquitectónica, que hizo más árdua la labor de convencimiento con el cliente.

Esta obra es una prueba de cómo puede obtener economía sin sacrificar el buen diseño, cuando el problema lo

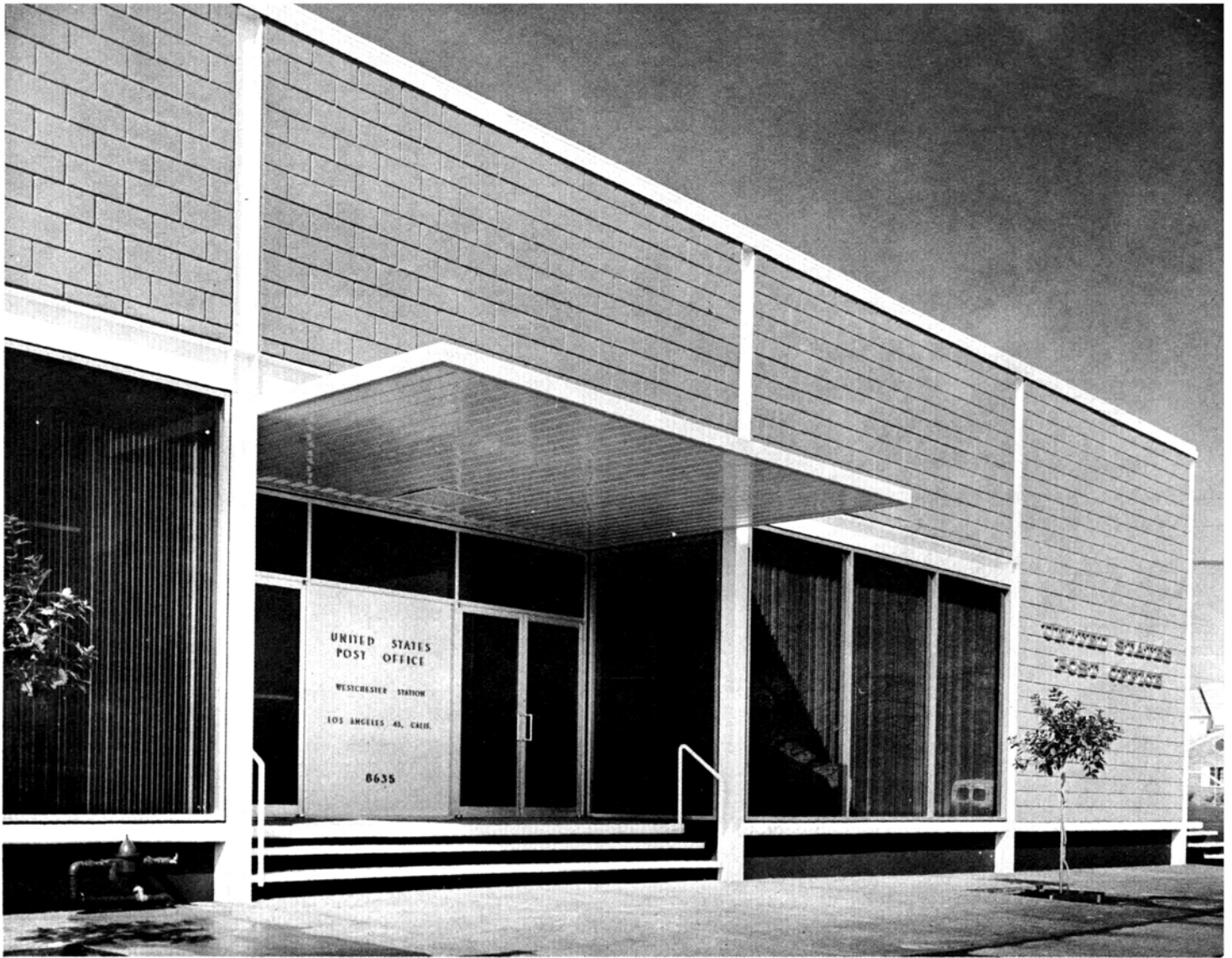
resuelve un verdadero arquitecto. No pretendemos que sea una novedad espacial o formal esta obra de Elwood, pero tiene el enorme mérito de que el programa arquitectónico bien entendido es el principio de la creación espacial, por difícil y anacrónica que sean las especificaciones constructivas o de uso, que se le den al arquitecto, en un problema específico. Cabe añadir que esta obra se exhibió en la exposición fotográfica de la Feria de Moscú en 1959. (U.S. Architectural Exhibit).

CALLI

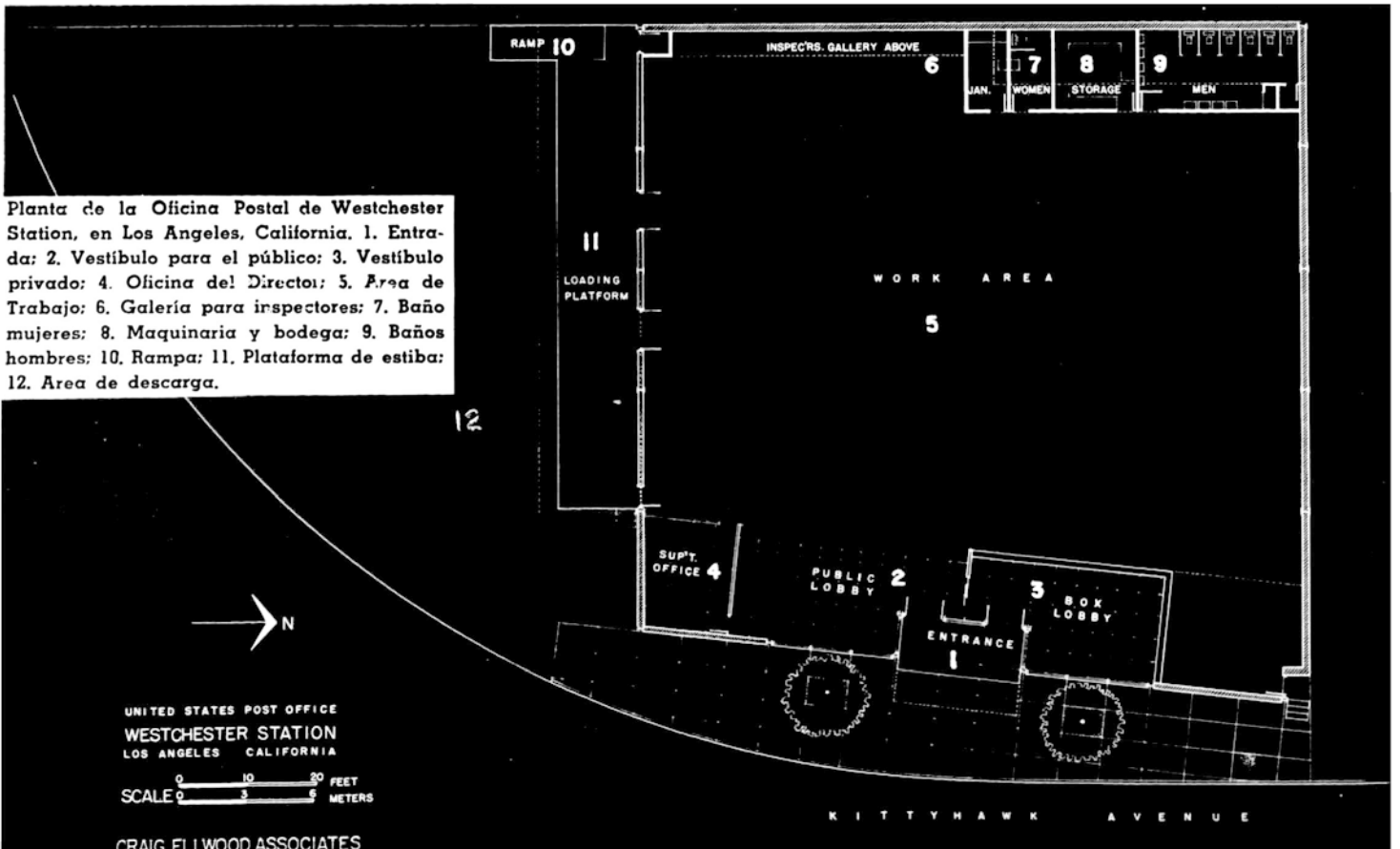
Fachada principal de la oficina postal de Westchester Station.



OFICINA POSTAL DE WESTCHESTER.



Detalle de la fachada. Estructura metálica, herrería de aluminio.



EL PABELLON DE MEXICO EN LA FERIA MUNDIAL DE NUEVA YORK.

Arq. Pedro Ramírez Vázquez.

Arq. Rafael Mijares Alcérreca.



Perspectiva exterior.

Indudablemente una feria mundial es un parangón, una comparación entre el hacer arquitectónico de los países concurrentes a este tipo de exposiciones. Las exposiciones mundiales han tenido auge desde el siglo XIX; podríamos decir que a partir de la de Londres en 1851 se celebran intermitentemente estas confrontaciones industriales, comerciales y artísticas.

En virtud, precisamente, de que desde el siglo XIX la necesidad de comunicación entre los países y las sociedades industrializadas ha crecido, surgen las exposiciones mundiales. Son éstas, pues, una actividad característicamente moderna.

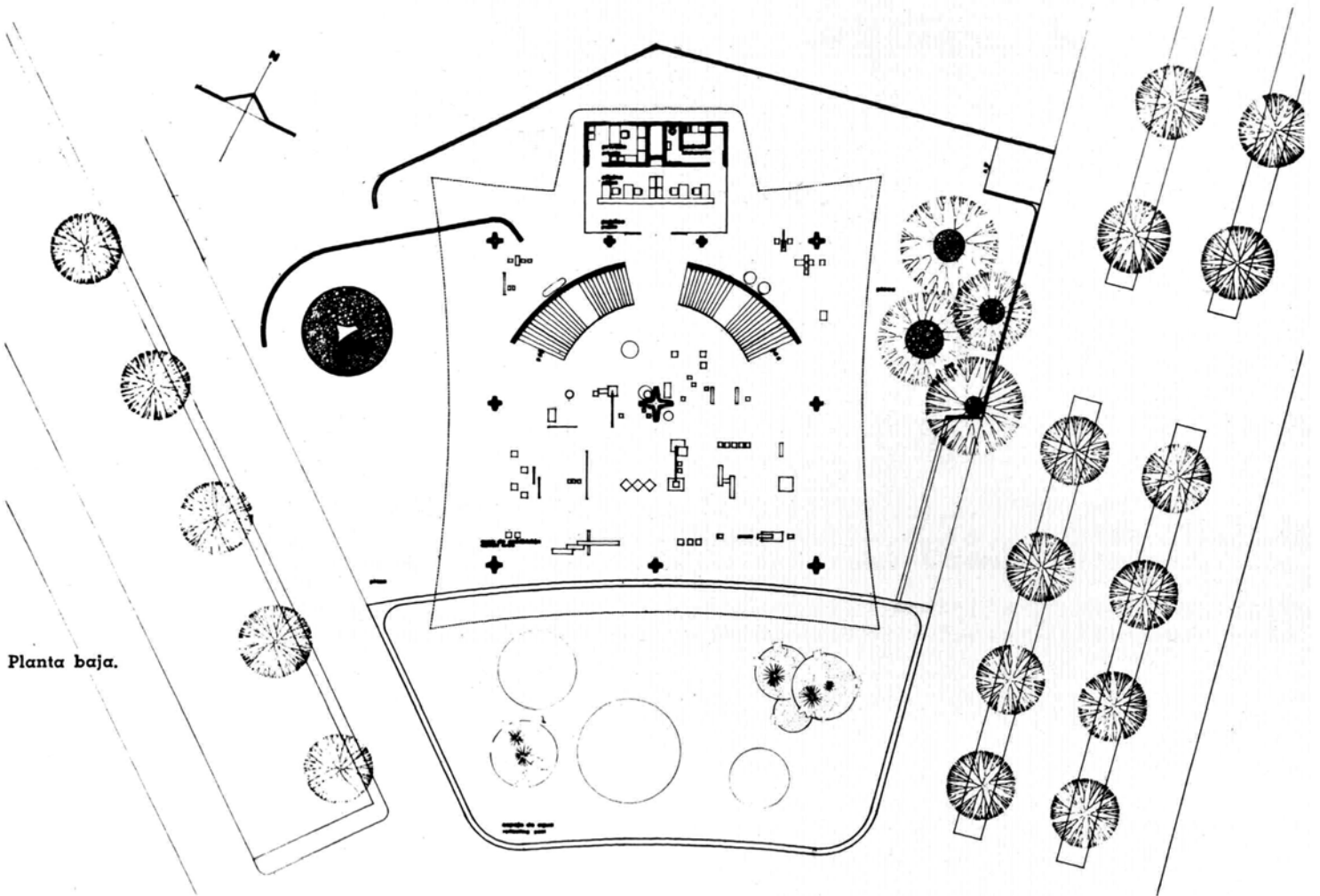
Las obras edificadas que se han presentado en estos certámenes, pretenden mostrar la mejor **forma** posible,

para que, a través de ésta, se forme el concurrente a la feria una idea más o menos precisa del país que avala cada uno de los pabellones.

En este punto, se debe meditar sobre la presión que significa el consenso público y mundial sobre **una** obra presentada y que tiene como programa preciso simbolizar la calidad plástico-arquitectónica de un país, por medio de un autor arquitecto. Al país que paga dichas obras le interesa que la gente tenga una **determinada idea** "oficial" de ese país. Es por esto, que mucho derroche estructural, ornamental y falso se ha edificado a lo largo de estos cien años de exposiciones mundiales, porque la idea oficial de lo "grandioso" corresponde con la obra edificada.

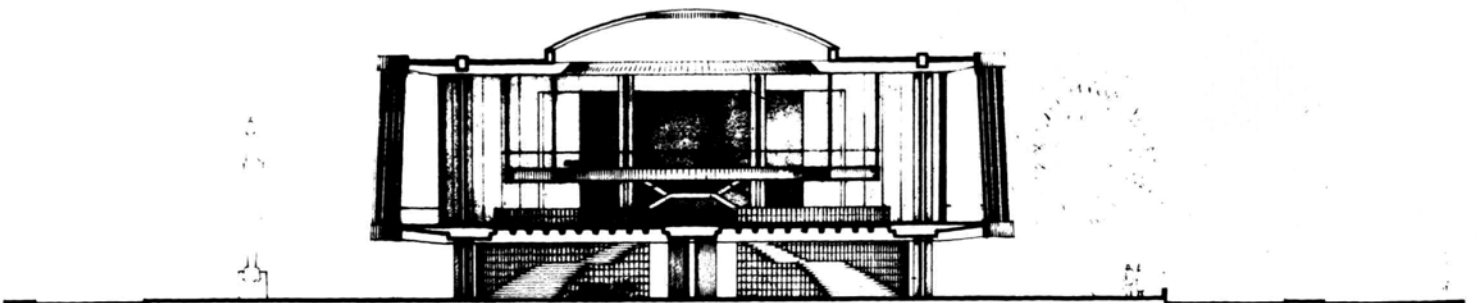
No es por casualidad que Fernando Cassinello, después de analizar detenidamente todos los pabellones de la feria mundial de Bruselas, concluye que la característica común de los edificios construidos era "un alarde estructural", más bien que soluciones arquitectónicas en su sentido integral (Véase CALLI No. 8).

Por otra parte, creemos que estas exposiciones sirven de mucho para poder construir la arquitectura de vanguardia, puesto que la arquitectura, por su peculiar estructura utilitaria-estética, **necesita de un cliente para realizarse**, lo que puede o no ocurrir con otras artes plásticas. De tal modo, que si se logra equilibrar el afán **oficial** de los gobiernos que pagan las obras con el deseo de creación —siempre la-

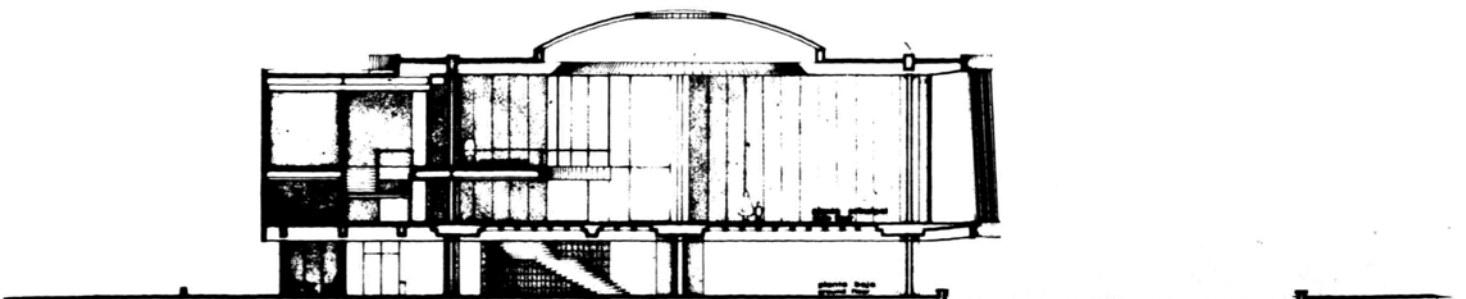


Planta baja.

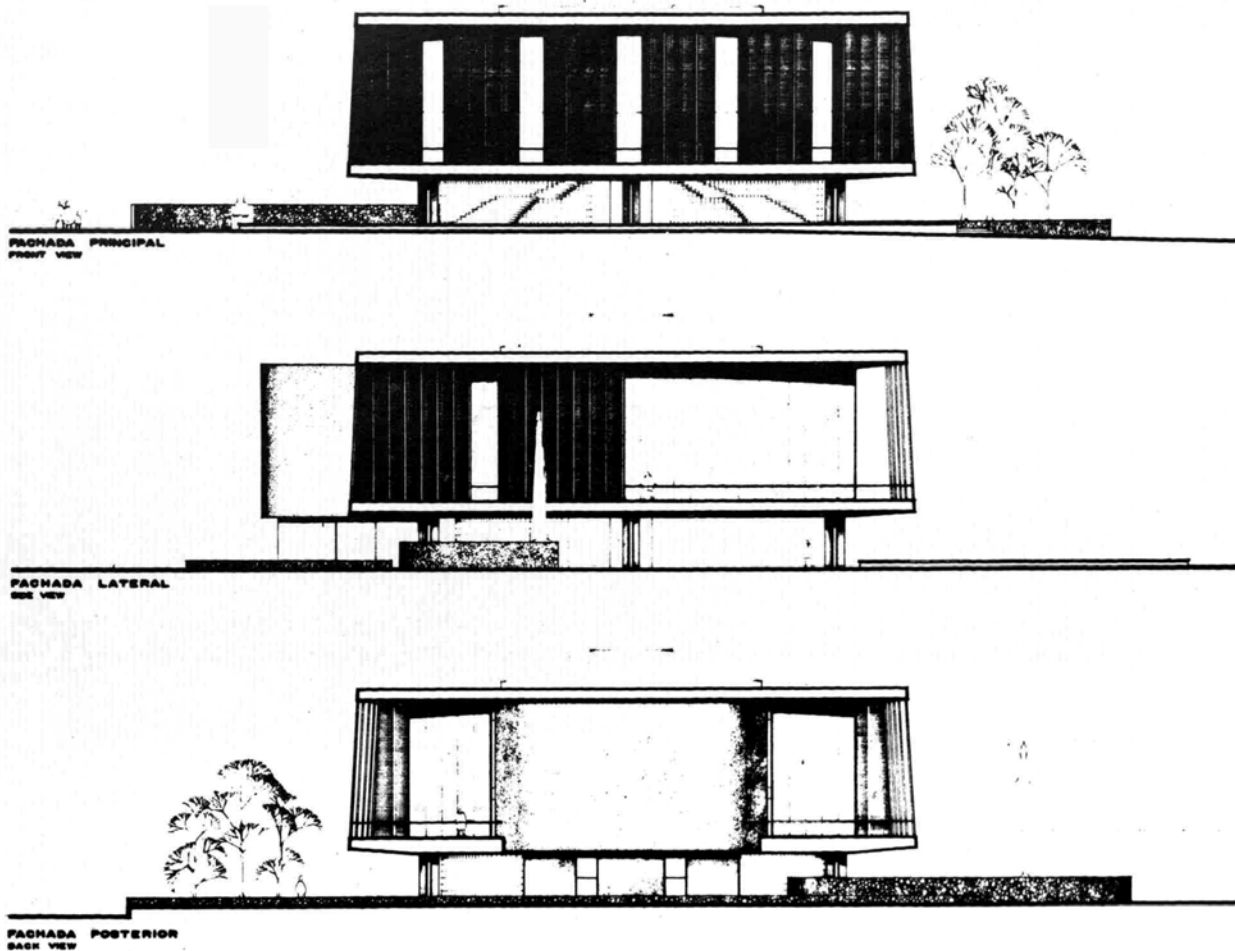
Corte transversal y corte longitudinal.



CORTE TRANSVERSAL
TRANSVERSAL SECTION



CORTE LONGITUDINAL
LONGITUDINAL SECTION



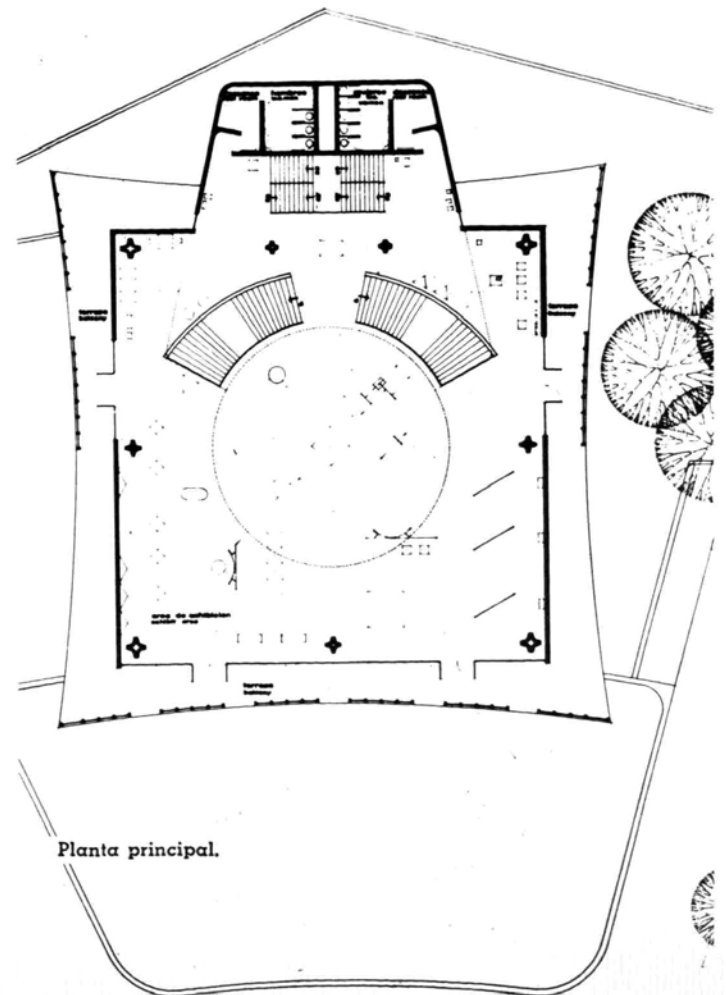
Fachadas.

tente en cualquier arquitecto— lo más libremente posible en cuanto a presupuesto, concluimos que son muy beneficiosas estas exposiciones universales.

Desde luego, la ubicación de las obras de estas exposiciones mundiales debiera ser determinante en las soluciones presentadas, puesto que todas ellas están construidas en un mismo sitio y en un mismo tiempo; pero como cada uno de los países participa de realidades culturales diferentes, los pabellones deberán ser también diferentes: reflejo fiel del modo de entender lo arquitectónico en cada país, a pesar de la versión oficial, que arriba anotamos.

Espejo o reflejo del quehacer edificatorio, la Feria Mundial de Nueva York contendrá un material más que suficiente para meditar no sólo en lo que al edificio escueto se refiere, sino en todo lo que implica la arquitectura, la sociedad, la economía, la cultura, las formas de vida, etc., características de cada uno de los países participantes en nuestro actual siglo XX.

México, que ha participado en varias exposiciones de este género, lo hizo de manera destacada en la feria de Sevilla de 1927, en la feria de Nueva York de 1939, y en muchas otras exposiciones internacionales que con finalidades distintas se han realizado en los últimos tiempos. Con las formas anacrónico-nacionalistas del pabellón presentado en Sevilla (Arq. Manuel



Planta principal.

Amábilis, murales del maestro Víctor Reyes), contrastó el pabellón mexicano de Bruselas en 1958 (Arqs. Ramírez Vázquez y Rafael Mijares, murales de Chávez Morado), en el que se consiguió aunar al sentido espacial de planta libre un sentido mexicano, por los materiales empleados, por su ornamentación y economía, que fueron un correcto reflejo del país que lo construía.

Ahora, para Nueva York, los mismos arquitectos Ramírez Vázquez y Rafael Mijares proyectaron (actualmente se construye) el pabellón mexicano. La planta cuadrada y los apoyos de concreto liberan a la zona de exhibición, adecuadamente a la índole de los objetos que ahí se mostrarán: objetos industriales, artesanales, etc., etc.; en una palabra: la síntesis de la historia, la economía, la industria y el arte mexicanos. No es pequeño el problema museográfico. Porque hay que entender que, dado ya el espacio que el arquitecto provee o crea —según el caso—, hay que recurrir al museógrafo especialista para que en él construya las espacialidades museográficas que sintetizan el propósito buscado: dar una idea de lo que un país es (o quieren los gobiernos que sea). El problema, pues, es doble, museográfico y arquitectónico.

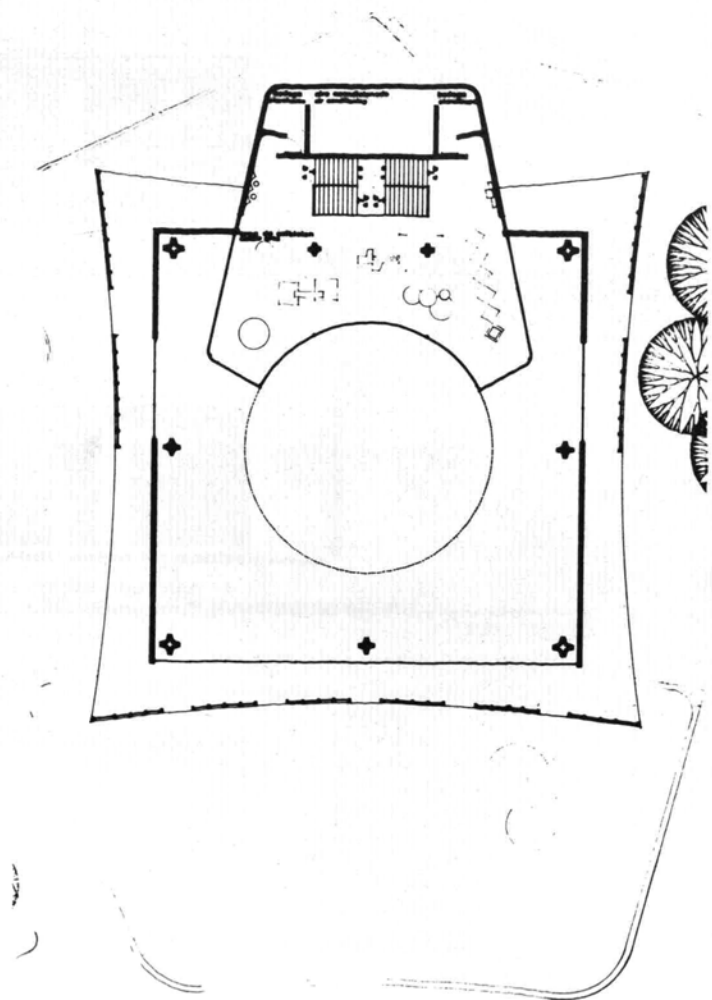
En este pabellón se ha conseguido una versión oficial, pero sin alardes de **rastacuerismo**, y con un sentido realista, de lo que México puede ser en la actualidad: un país en desarrollo, con una industria en desarrollo, aunque con problemas económicos y educativos tremendos. Pero no olvidemos que una de las fuentes de trabajo y de dinero importantísimas en nuestro país es el turismo; luego entonces, el pabellón mexicano deberá atraer a un potencial turístico para visitar México, y deberá reflejar cierta posibilidad de inversión, de acuerdo con el sentido que a México le interesa: libre para autodeterminarse.

Las tres plantas que posee el pabellón: baja principal y la **mezzanine**, tienen un acceso fácil y claro por medio de una escalera de doble rampa. El área de exhibición está iluminada por luz natural proporcionada por la cúpula de plástico que remata el edificio.

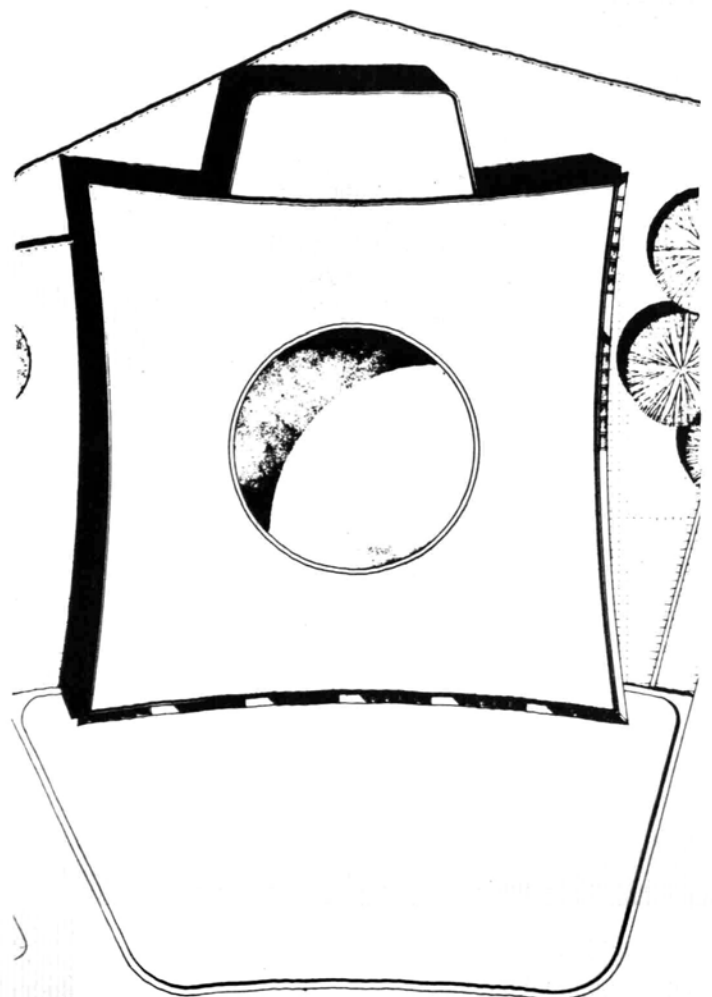
Un acierto compositivo es indudablemente la claridad en los accesos, el área libre de apoyos, que permite mejor arreglo museográfico; y finalmente, el atractivo de poder estar en la terraza que rodea todo el pabellón a la altura del primer piso, para desde ahí contemplar la Feria desde distintos ángulos, y sobre todo, poder espaciar el tiempo de la visita, creando los "silencios" espaciales en el ánimo del visitante.

La alberca —con esculturas— y los muros de colindancias de piedra aparente le dan cierta característica óptico-háptica artesanal, muy agradable.

Planta de mezzanine.



Planta de conjunto.



OBRA: Estación y Superintendencia, Bodegas de Carga y Express y Patios.

UBICACION: Nogales, Sonora.

PROPIETARIO: Ferrocarril del Pacífico, S. A. de C. V.

PROBLEMA: El problema derivado de la ubicación en que se hallaban los servicios, tanto de pasajeros como de carga, en la línea de la frontera, obligó a pensar en un desplazamiento de las instalaciones del ferrocarril fuera del centro comercial, al sur de la población, donde éstas darían el servicio requerido sin interrumpir el tránsito de automóviles, y resultarían idóneas para las revisiones aduanales y para el cceso de camiones de carga y de pasajeros. Además podría atenderse en ellas las necesidades que surgen de reparación ligera, tanto de carros como de locomotoras.

ESTACION DE PASAJEROS Y CARGA EN NOGALES, SONORA.

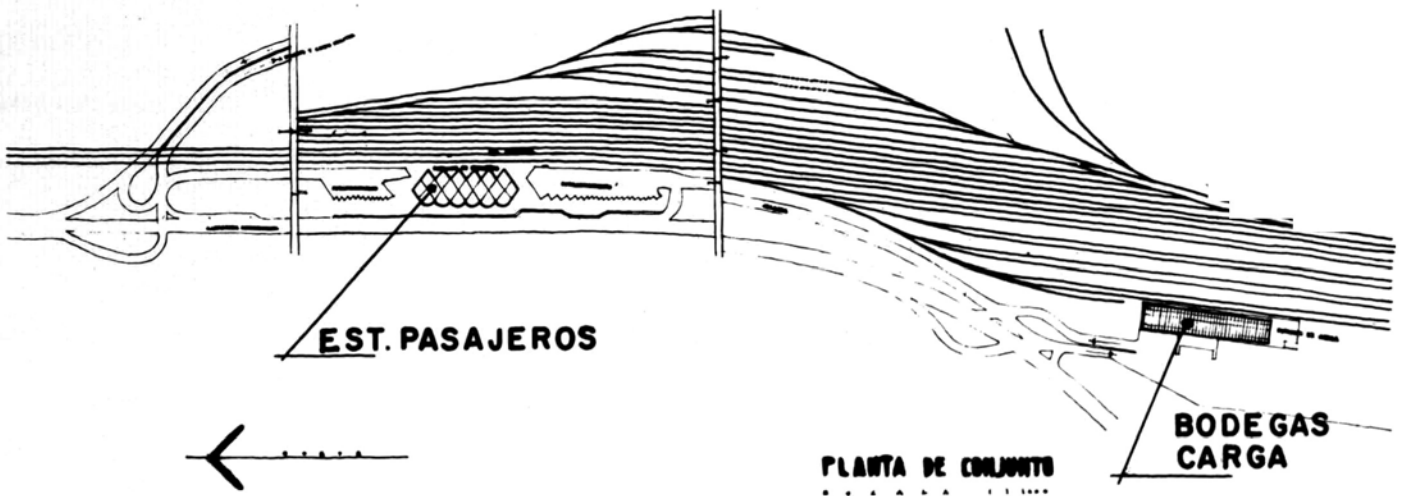
Autónoma de Arquitectos.

Arq. Pascual Broid.

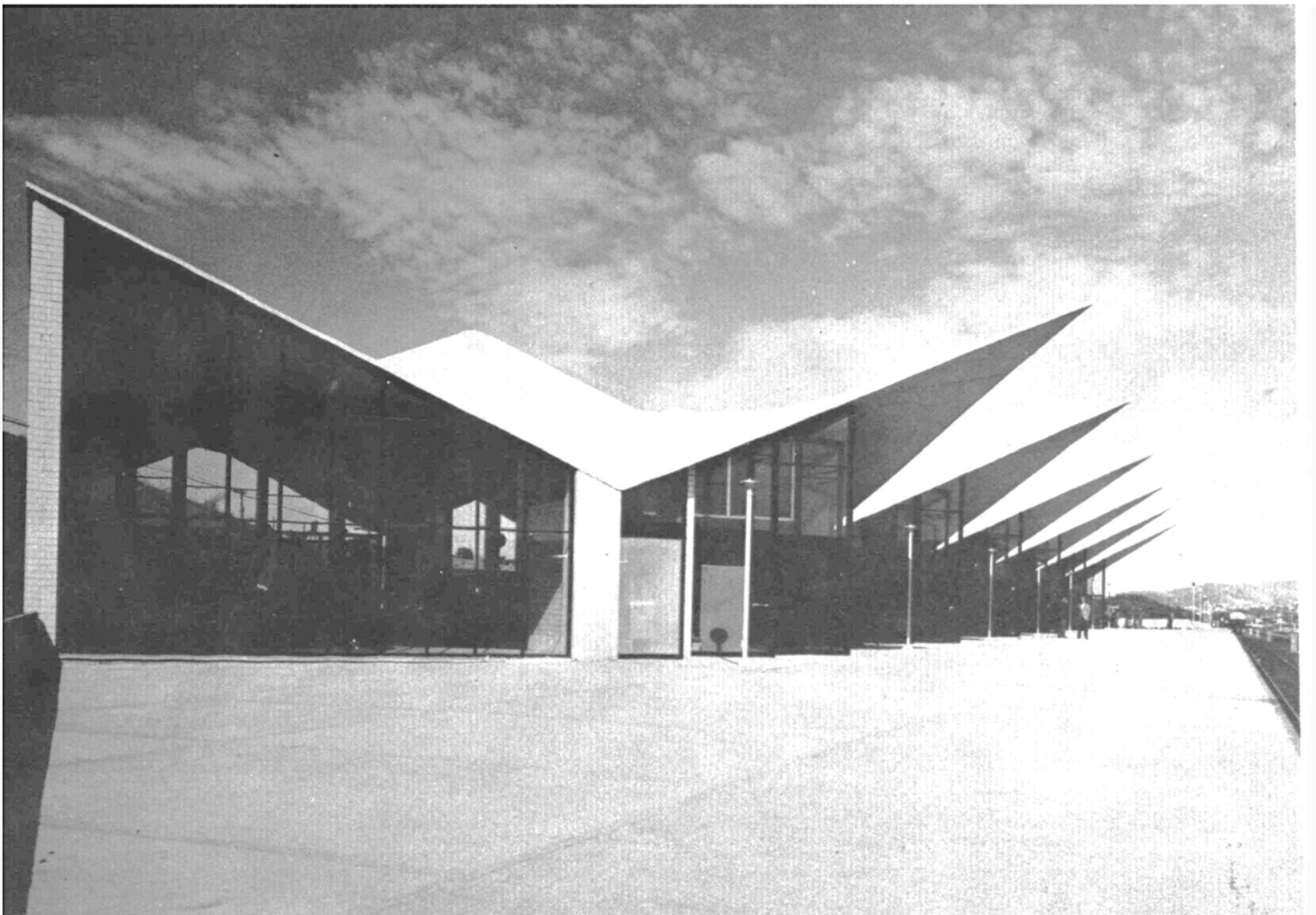
Arq. Benjamín Méndez Savage.

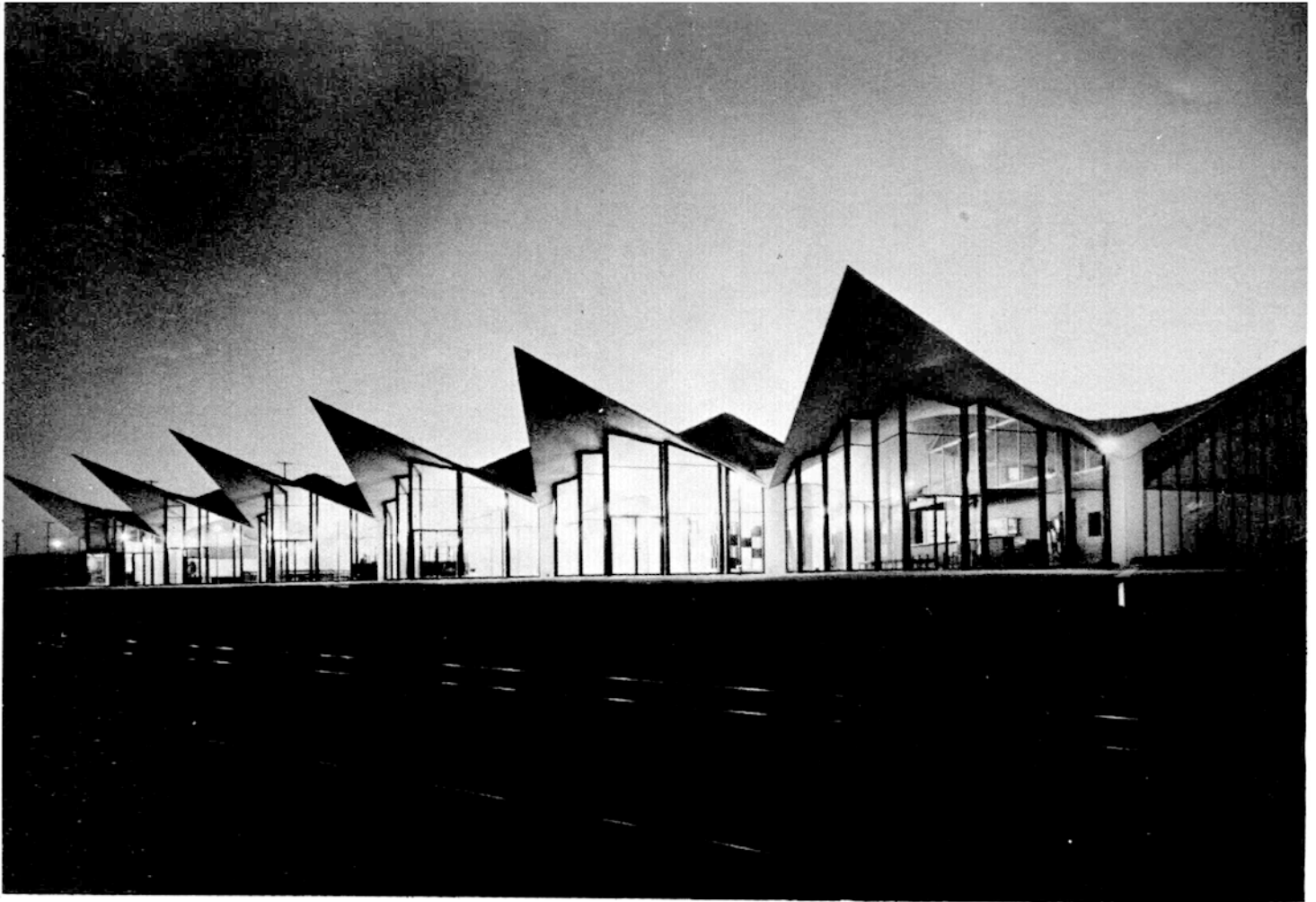
Arq. Carlos Ortega Viramontes.

Planta de conjunto de la estación de Nogales, Sonora.



Vista de la estación de pasajeros. Exterior.





La función prevista para esta estación situada en las afueras de Nogales, Sonora, era la de otorgar el mejor servicio posible de carga y pasajeros a la población y a la industria de esa ciudad fronteriza. Se proyectaron y construyeron, pues, dos zonas diferenciadas: la de pasajeros y la de almacenamiento de la carga.

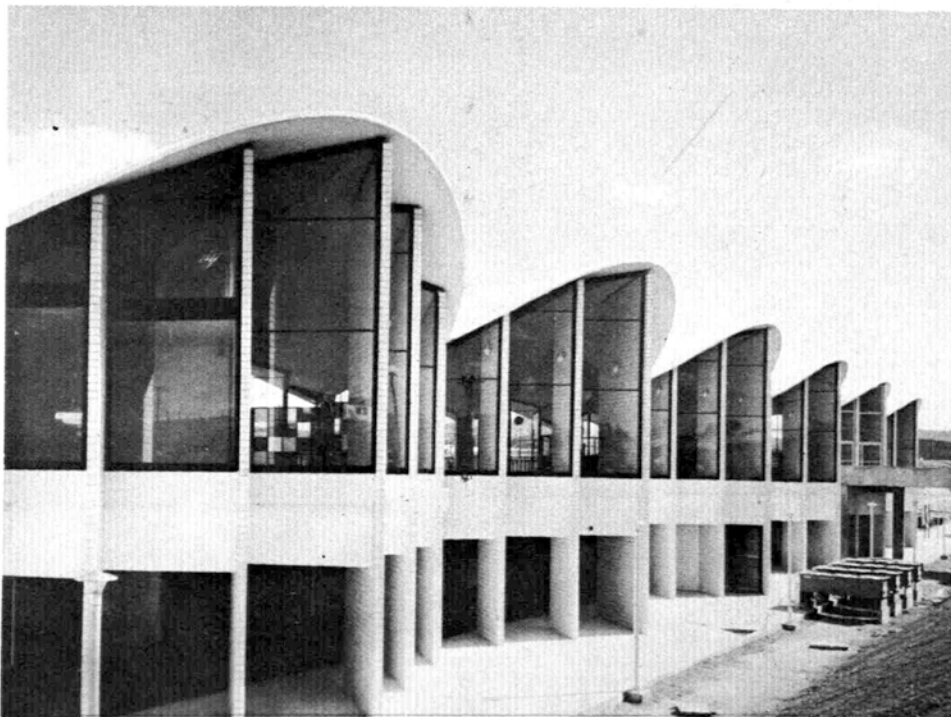
El clima tan extremo en esta zona y la topografía del sitio exigieron especiales cuidados para la realización de la obra. Los edificios construidos reflejan esta condición climática en su

composición: los muros de cristal y los de tabique controlan la temperatura, el viento, etc., según sea la época del año. La segunda **determinante** anotada, la topografía del lugar destinada a esta obra, presentaba una hondonda profunda y paralela a la vía del ferrocarril. El proyecto y la obra aprovechan esta condición utilizando el desnivel existente para canalizar las circulaciones de automóviles en la parte baja del edificio (estación de pasajeros) bajo el nivel al que se encuentran la carretera y el tren; y en el ni-

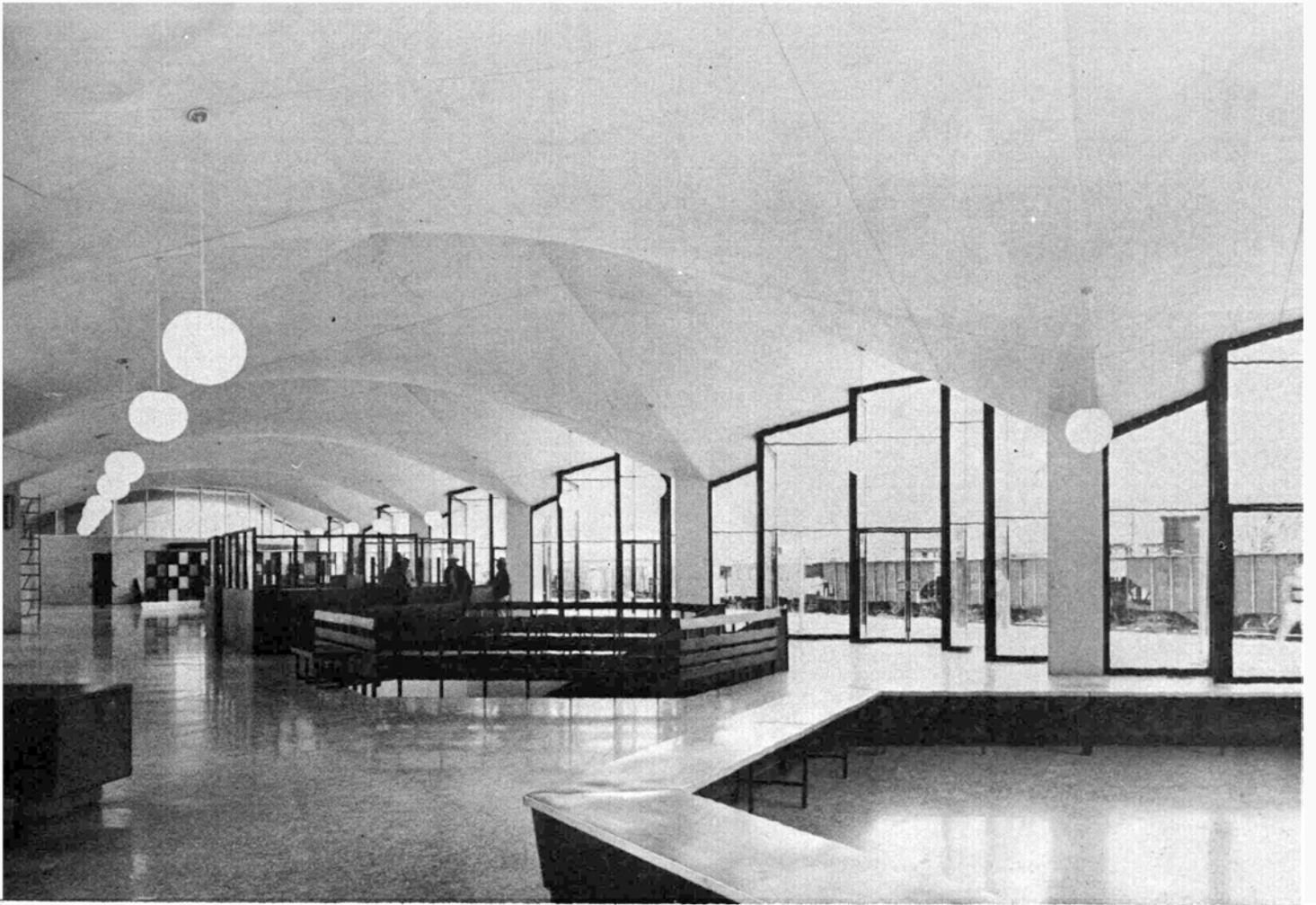
vel de éstos, se localizan las salas de espera, venta de boletos, la aduana, el restaurante, cocinas, sanitarios, etc.

A distinta función corresponde distinta forma; este principio naturalista dicho por Focillon, y repetido por tantos otros, se cumplió rigurosamente en esta estación de pasajeros de Nogales. Observemos cómo el área de circulación hacia el andén se acusa físicamente por los paraguas de concreto que proyectan el espacio interior hacia afuera. Utilitariamente cumplen la función de atenuar la luminosidad excesiva en el interior de la zona de espera, cafetería, etc. Psicológicamente, estos

Vista nocturna de la estación de pasajeros.



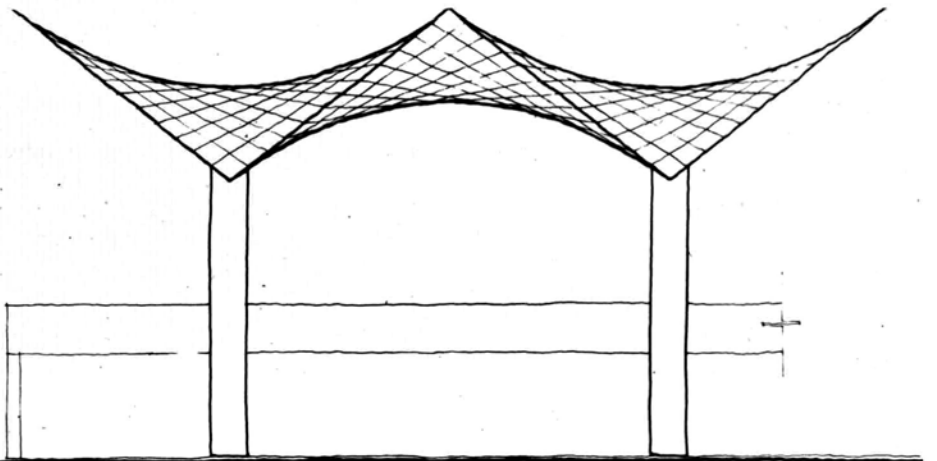
Fachada posterior.



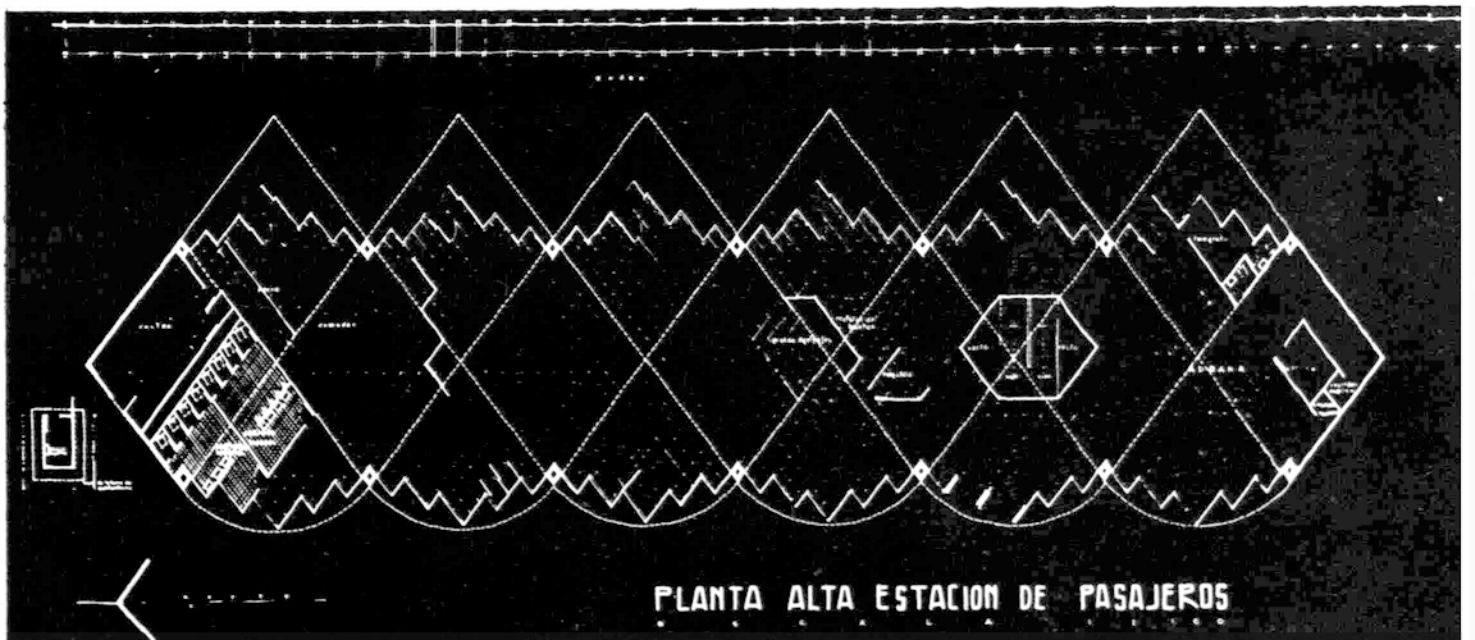
Salas de espera. Interior de la estación.

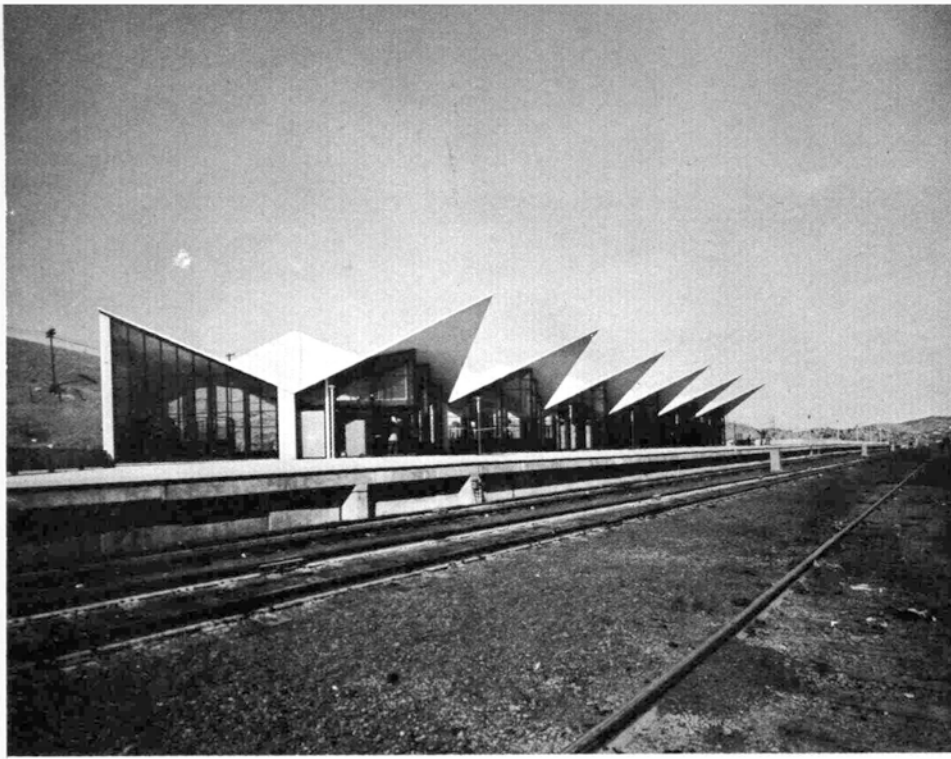
part u
 1945
 1941
 de el
 pelu
 1940
 1941
 1942
 1943
 1944
 1945
 1946
 1947
 1948
 1949
 1950
 1951
 1952
 1953
 1954
 1955
 1956
 1957
 1958
 1959
 1960
 1961
 1962
 1963
 1964
 1965
 1966
 1967
 1968
 1969
 1970
 1971
 1972
 1973
 1974
 1975
 1976
 1977
 1978
 1979
 1980
 1981
 1982
 1983
 1984
 1985
 1986
 1987
 1988
 1989
 1990
 1991
 1992
 1993
 1994
 1995
 1996
 1997
 1998
 1999
 2000
 2001
 2002
 2003
 2004
 2005
 2006
 2007
 2008
 2009
 2010
 2011
 2012
 2013
 2014
 2015
 2016
 2017
 2018
 2019
 2020
 2021
 2022
 2023
 2024
 2025

Corte esquemático de la techumbre.

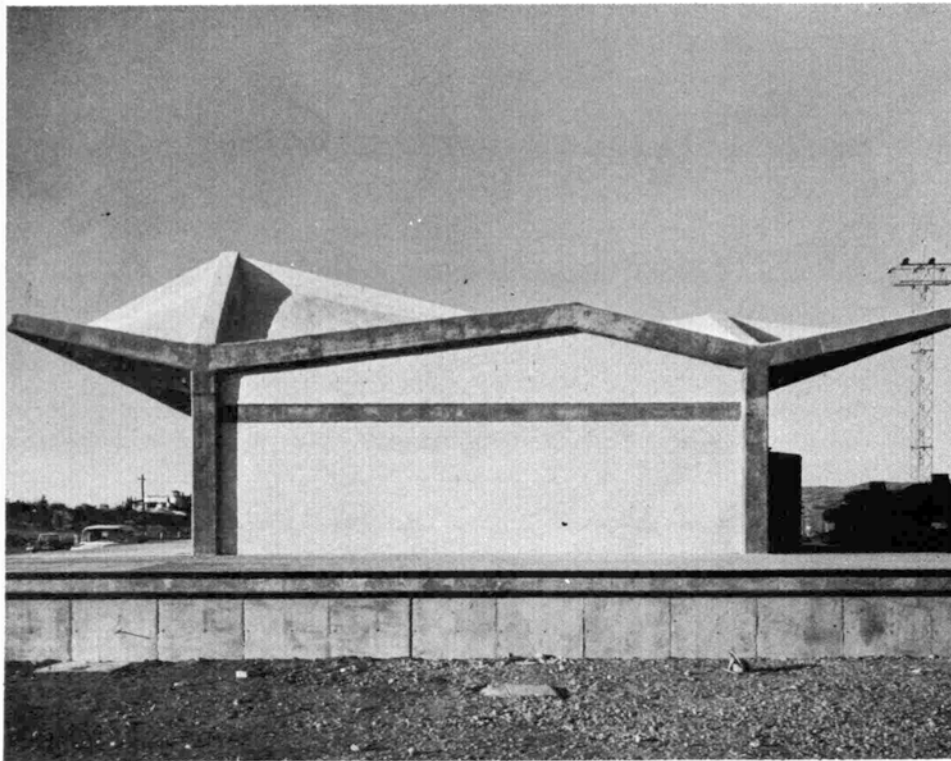


Planta principal de la estación de pasajeros.





Fachada principal, hacia el andén.



Fachada lateral de las bodegas.

Vista de conjunto de las bodegas.



elementos de la techumbre **prolongan** y hacen interpenetrarse el espacio abierto y descubierto del andén con el cubierto del interior; y sobre todo, infunden en el pasajero y el visitante la sensación de protección efectiva contra los factores climáticos, unificando la estación con su tren.

Evidentemente que se persigue la belleza en estas formas paraboloides de concreto. En la parte posterior de la estación de pasajeros, el remate de la techumbre no es en pico, o triangular, como la que da al andén, sino en forma curva, puesto que la función de estas áreas posteriores es distinta de la del frente.

El remate en el extremo del edificio nos parece poco feliz, y pudiera conseguirse un remate volumétrico más agradable.

El programa que engloba el problema de la estación de pasajeros aparentemente es sencillo, pero incluye la aduana, boletos, la espera, la entrega de velices, la cafetería, la cocina, los sanitarios, y las circulaciones verticales para unir este nivel de llegada de los pasajeros con el estacionamiento de los automóviles y autobuses del nivel inferior. En este nivel los cargadores esperan al pasajero cuando el tren sale. Cuando es inverso el movimiento —llegada de un tren— la estiba se realiza del andén al estacionamiento.

El poniente terrible de Nogales, por su asoleamiento, se resolvió mediante la colocación de los parteluces verticales a lo largo de los dos niveles, consiguiéndose un claroscuro interesante y justificándose la colocación diagonal de los muros, trazo que responde a las generatrices de los mantos, con objeto de cuidar intersecciones curvas y de toda la composición interna.

El edificio de bodegas trata de ser útil aumentando el volumen de estiba, y lo consigue. Lo consigue porque su estructura —paraboloides hiperbólicos— se adecúa a las necesidades de estiba y área para público, ya que estas dos funciones distintas se dividen interiormente en el punto de inflexión de la generatriz de los paraboloides de la techumbre, mediante un muro vertical que divide la bodega en dos partes.

Al levantar triangulando la techumbre de concreto se logra su estabilidad y mayor volumen. Cumpliendo con la utilidad solicitada para las bodegas, puede anotarse que estéticamente, y en conjunto, agrada la volumetría, pero que, observando en detalle, son un tanto pesadas las bóvedas y la estructura de la techumbre. Con esto quisiéramos anotar que podría lograrse una mayor ligereza y belleza en los elementos de estas bodegas. Nos referimos a las trabes concretamente. Sin embargo, este levantar la techumbre en forma tan útil responde física y psicológicamente al hecho y a la necesidad de almacenar. Es decir, la forma misma, levantada, indica este almacenamiento aun a primera vista.

LA NUEVA DIRECTIVA DEL COLEGIO ARQUITECTOS Y SU RESPONSABILIDAD CON EL GREMIO.



El 5 de marzo de 1964 entró en funciones la nueva mesa directiva del Colegio Nacional de Arquitectos Mexicanos y de la Sociedad de Arquitectos Mexicanos, para el bienio 64-65.

Graves y antiguos problemas padece el gremio de arquitectos. Algunos de ellos fueron abordados por las anteriores directivas del Colegio; muchísimos otros, quizá los más importantes, se han soslayado o francamente olvidado, ya sea por carecer de cooperación gremial las autoridades en turno, o por no poseer los medios económicos suficientes para resolver multitud de cuestiones que son vitales para los arquitectos mexicanos.

Se han tratado de solucionar ciertas críticas situaciones por las que atraviesa el arquitecto activo, agrupado en sociedad, ya sea por medio de las comisiones de trabajo, ya sea por las recientes Jornadas Internacionales de la UIA, que dejaron un saldo positivo por cuanto a la acción cultural y de difusión de la actividad profesional de la arquitectura.

Sin embargo, hay un núcleo fuerte de opiniones que pide a la directiva de los Colegios de arquitectos una mayor y más enérgica acción social y política, si quieren resolverse en el ámbito nacional, integralmente, algunos problemas fundamentales del gremio. CALLI participa de esa opinión, y a través de sus páginas ha presentado un serio y positivo planteamiento de ciertas cuestiones capitales para la profesión de arquitecto.

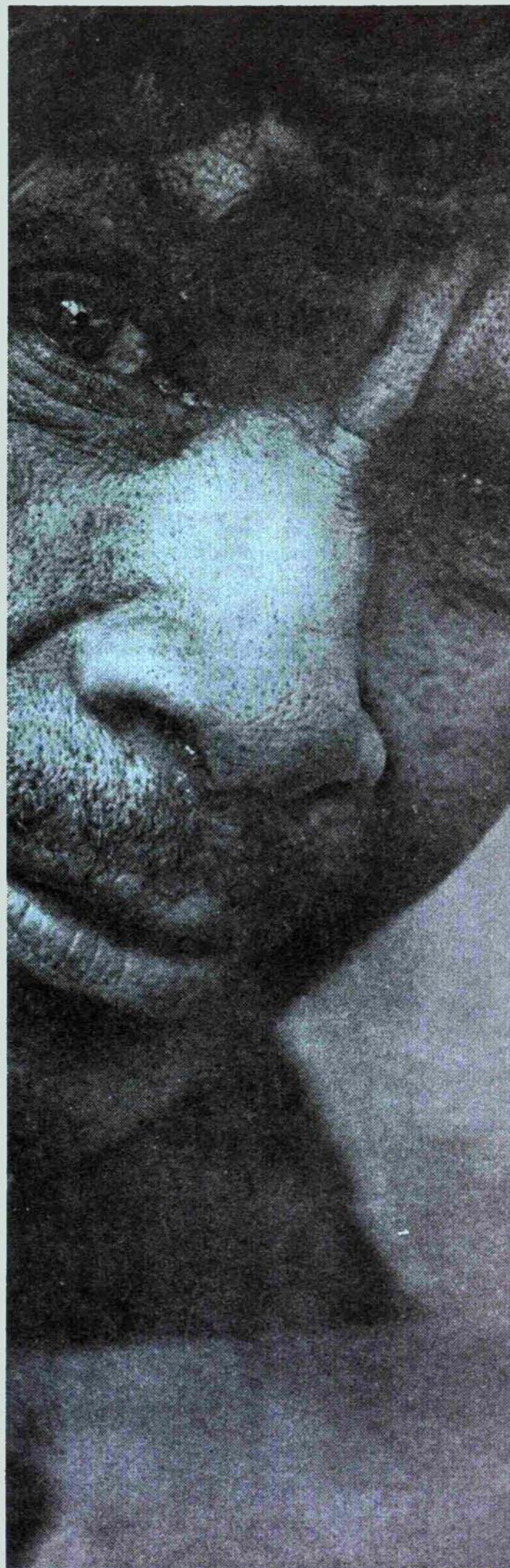
Creemos que la buena voluntad no basta. Se requiere, además de ello, obtener resultados efectivos. Se precisa asimismo definir con claridad el gremio, lo que éste debe esperar: que los asuntos referentes a la carencia de trabajo, a la delimitación profesional, a su reconocimiento oficial como profesión bien remunerada en el orden privado o público, se afronten mediante una acción política y técnica eficaz, conservando, desde luego, lo ya conseguido. La responsabilidad es de todos. La directiva corresponde a los profesionales escogidos, pero sólo la acción conjunta de todos los agremiados determinará que sea efectiva su acción o que, en cambio, sólo quede de ella un membrete más y otro período cumplido. ¿Sabremos hacerlo?

CALLI ha señalado siempre con un espíritu constructivo algunos problemas críticos y su posible solución avalando el punto de vista de la mayoría. La finalidad que perseguimos es crear esa conciencia gremial necesaria para que la acción sea adecuada ante los problemas críticos por los que atraviesa la profesión y ante el aumento constante de nuevos profesionales de la arquitectura.

Sea, pues, bienvenida la nueva directiva, que esperamos tenga el vigor y el apoyo necesarios para realizar lo prometido y urgentemente esperado.

La nueva Directiva del CNAM y de la SAM es la siguiente:

Presidente: Alejandro Prieto Posada; Vicepresidentes: Manuel Teja y Héctor Mestre Martínez; Primer Secretario: Ignacio Machorro; Segundo Secretario: Augusto Flores Cosío; Secretario suplente: Fernando Martínez; Tesorero: Jorge Creel de la Barra; Subtesorero: Fernando Alfaro; Vocales: Angel Borja, Conrado Montaña Aubert, Ruth Rivera M., Ramón Torres Martínez.



ACTA

RAMA ACADEMICA DE ARQUITECTURA Y URBANISMO. DEL INSTITUTO MEXICANO DE CULTURA.

En la ciudad de México, el día doce de febrero de mil novecientos sesenta y cuatro, al celebrarse la reunión ordinaria del Consejo Académico del Instituto Mexicano de Cultura, bajo la presidencia del señor licenciado don Luis Rubio Siliceo, se presentó a la consideración de este Consejo la creación de la Rama Académica de Arquitectura y Urbanismo.

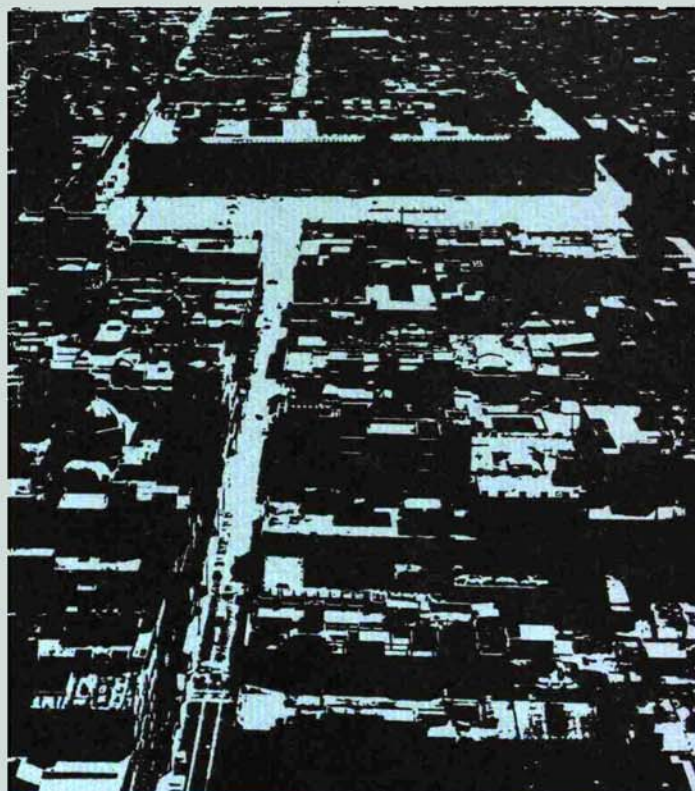
Hasta ahora, las actividades relacionadas con la Arquitectura se venían desarrollando dentro de la Academia de Ingeniería y Arquitectura, que dignamente preside el arquitecto Carlos Contreras.

Queriendo darle a la Arquitectura el lugar que le corresponde dentro del Arte y la Ciencia, y contando ahora el Instituto con suficientes miembros dedicados al ejercicio de esa profesión, se declara constituida la Rama Académica de Arquitectura y Urbanismo, dependiente del Instituto Mexicano de Cultura desde el punto de vista de su constitución, pero autónoma en cuanto a sus actividades especiales de investigación, análisis, programación, divulgación y administración interna.

A continuación se aprobaron los estatutos que regularán el funcionamiento de la Rama Académica de Arquitectura y Urbanismo.

Posteriormente se procedió a la votación para elegir al miembro del Instituto que presidirá la Rama. Resultó electa la arquitecta Ruth Rivera Marín, por sus méritos profesionales y actividades como organizadora.

Fueron designados como Consejeros Honorarios los arquitectos: Federico Mariscal, José Villagrán García y Carlos Contreras.



LA COMISION DE ADMISION DE PERITOS RESPONSABLES CAMBIA SU DIRECTIVA.

Desde el 16 de marzo del presente año funciona la nueva comisión de admisión de peritos del Departamento del Distrito Federal para el ramo de la construcción. Esta comisión, que tiene la función de analizar, aprobar y vigilar todos los asuntos relacionados con los peritos de las obras que se edifican en el Distrito Federal, la nombra el propio Jefe del D. F. **Lic. Ernesto P. Uruchurtu**, basado en las ternas que proporcionan los Colegios de Profesionistas del ramo de la construcción.

Esta comisión de admisión de peritos del D. D. F., está compuesta por los representantes de los Colegios de arquitectos e ingenieros del D. F. Durante el año fiscal de 1964, el arquitecto Pascual Broid, directivo de la revista CALLI, será Presidente de dicha comisión, y fungirá como Secretario el Ing. Carlos López Rivera.

La Comisión de Admisión de Peritos Responsables está formada por las siguientes personas: representando al Colegio de Ingenieros Civiles de México, los ingenieros **Carlos López Rivera** y **Luis Rivero del Val**; al Colegio Nacional de Arquitectos Mexicanos, los arquitectos **Pascual Broid** y **Roberto Alvarez Espinoza**; al Colegio de Ingenieros Mecánicos Electricistas, los ingenieros **Alejandro Flores García** y **Jesús Garduño Fernández**; a la Dirección General de Obras Públicas, los ingenieros **Fernando Ríos Venegas** y **José Luis de la Torre**, cuyos respectivos suplentes son: el Arq. **Jorge Rojas Cebrián** y el Ing. **José Villanueva Barragán**; Relator de la Comisión: Sr. Julio Torres Muñoz.

Por entre las reflexiones que hemos hecho hasta aquí, ágilmente ha estado saltando un tema al que en apariencia no hemos concedido interés, cuando, por lo contrario, hemos eludido fijar en él la atención para enfocarla de lleno en el presente capítulo y, sobre todo, para ordenadamente ir construyendo nuestra estructura por partes articuladas entre sí, a fin de que una preste apoyo a la siguiente y todas vayan organizando el total que perseguimos: un concepto más claro y más sólido, que, al convertirse de mera teoría en dinámico impulso, se proyecte prácticamente en nuestro criterio de arte arquitectónico.

A quienes hayan seguido con atención nuestros anteriores capítulos les habrán asaltado las objeciones que se suscitan cuando se reflexiona sobre la negación que en algún momento histórico se ha hecho de alguna de las categorías esenciales que hasta aquí llevamos exploradas. Habrán sin duda pensado que si por acaso en el momento actual la desubicación espacial o la falta de habitabilidad de muchos de los espacios de intención arquitectónica que nos rodean, no son tales desubicaciones ni negación de la habitabilidad, sino, a la postre, fruto del programa contemporáneo, que así exige al arquitecto su arquitectura; negativa respecto a la de otros tiempos y a la más elemental lógica fáctica. Parece indicada ésta y otras objeciones similares, puesto que sin estudiar la tercera de las categorías que hemos aprendido desde el primer capítulo de nuestro estudio, se hace, si no difícil, sí al menos confuso y hasta complicado alcanzar una respuesta apropiada a nuestra —diríamos— obligada postura y objeción.

El tema que hoy nos ocupa, según se recordará, consiste en la categoría esencial que denominamos **subjetivo-objetiva** del programa, y requiere, antes de entrar de lleno en su exploración, enumerar los conceptos a que nos han conducido los dos capítulos precedentes, puesto que, como se decía hace un momento, es necesario apoyar cada uno en el anterior, y cada cual vertebrarlo con los contiguos. En el presente caso esta vertebración y apoyo son indispensables. Por tales circunstancias, vamos a repasar los conceptos y categorías de que con anterioridad nos hemos ocupado: en primer lugar debe tenerse presente que hemos identificado el programa, así en lo más amplio de su connotación, con el conjunto o la **suma de las finalidades causales** que una obra debe resolver. En seguida, hay que recordar que dentro de una ciencia normativa, como en parte es la Teoría, el estudio de las finalidades perseguidas esencialmente por la actividad objeto de dicha ciencia, pertenece a su Teleología, y que, al final de cuentas, ésta forma parte de su Axiología: lo que significa que en nuestro caso de estudio nos encontramos en terrenos de la Teleología arquitectónica y, muy fundamentalmente, de la Axiología de nuestro Arte. No podemos ignorar la integración valorativa de la obra auténtica como arquitectónica, y, a la vez, intentar la comprensión de las finalidades que originan su creación.

Aparte de haber señalado los determinantes de toda programación: el destino, la localización y las condiciones de economía, estudiamos las dos categorías primeras, la esencial de la **habitabilidad** y la igualmente sustancial de la **ubicación** espacio-temporal o, como con un neologismo la denominamos, **cronotópica**. Según estas dos fundamentales esencias, ninguna obra de arquitectura lo es si esencialmente deja de perseguir la habitabilidad en sus construcciones espaciales, y tampoco lo será si, por desubicarse en la espacialidad geográfica o en la temporalidad histórica, deja de alcanzar las mismas metas finales que, según hemos dicho, son la causa misma de la creación.

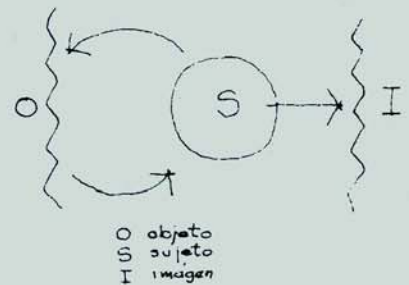
El tema de la subjetividad y de la objetividad ofrece un vastísimo campo de estudio por los nexos que, al ahondarse, van encontrándose con amplísimos y complejos tópicos pertenecientes a otras disciplinas: la Gnoseología, la Metafísica, la Filosofía de la Cultura, la Estética. Como podrá colegirse, esta circunstancia hace más complejo nuestro desarrollo, y de atender la invitación que cada una de estas ciencias nos extiende a penetrar en su propio reino, requeriríamos una extensión y una síntesis tal, que convertiríamos en nebulosa lo que a toda costa intentamos aclarar.

Uno de los mayores problemas radica en que cada una de esas disciplinas presenta doctrinas divergentes y

LA ESTRUCTURA TEORETICA DEL PROGRAMA ARQUITECTONICO: III- SUBJETIVIDAD Y OBJETIVIDAD.

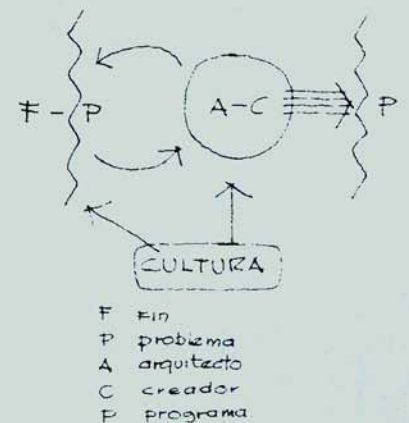
Arq. JOSE VILLAGRAN GARCIA.

3a. Conferencia.



El conocimiento surgiría de la relación del objeto con el sujeto, ya sea que el primero determine al segundo, como lo supone Hessen, o que sea a la inversa: que el sujeto determine al objeto.

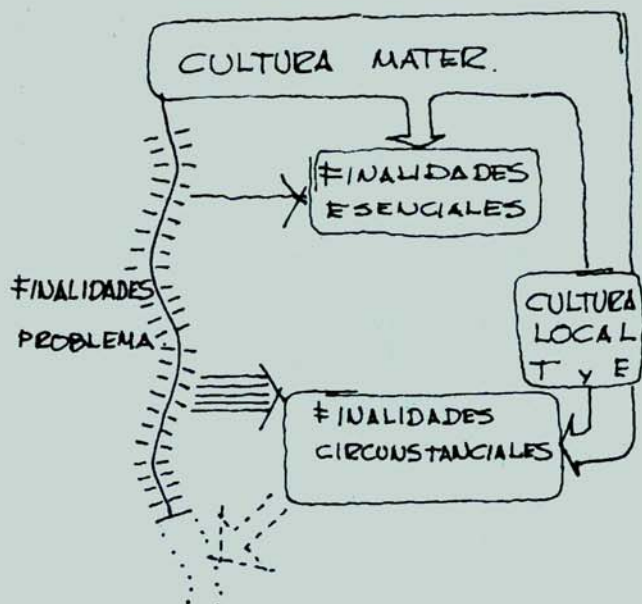
Los tres elementos de todo conocimiento, pero referidos a la arquitectura: el objeto está constituido por el conjunto de finalidades que se le proponen; el sujeto se representará por el arquitecto creador, cuyo conocimiento de las finalidades da lugar al programa de arquitectura. Se mostraría aquí el carácter subjetivo-objetivo del programa.



hasta opuestas entre sí, por lo que se precisa tomar el camino que al propio juicio parezca mejor equilibrado, aunque se apoye en diversas direcciones a la vez.

Mejor que por un camino abstracto, parece más productivo penetrar en nuestro tema por un caso histórico que nos facilite su planteamiento y a la vez motive las reflexiones a que paulatinamente nos ha de conducir. Nos servirá para nuestro propósito la arquitectura del pasado siglo XIX, cuyo estudio, por estar aún en la mesa de disección del historiógrafo y del crítico, nos permitirá cierta libertad de movimiento.

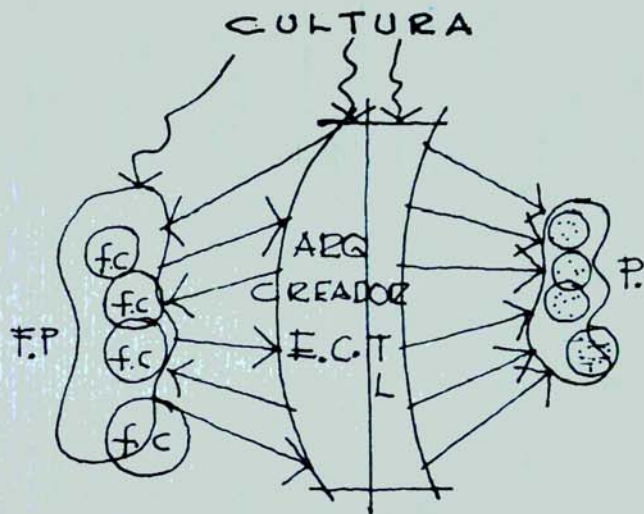
Bien sabido es que el pasado siglo se distinguió por el avance extraordinario que, comparado al anterior, registró en todos los órdenes de la cultura hu-



Las finalidades esenciales de la arquitectura determinadas por la cultura mater se ven matizadas en cada caso por el conjunto de finalidades circunstanciales que producen, en un tiempo y espacio determinados, las culturas locales.



En la captación de un problema arquitectónico interviene la preparación intelectual y sentimental del arquitecto, que se arraigan a la cultura de su tiempo, así como su talento creador, que es capaz de saltar por encima de la preparación y de las convenciones a que su cultura le lleve.



Las finalidades esenciales de la arquitectura dentro de las cuales se incluyen las circunstanciales, al ser reflejadas por la facultad creadora del arquitecto, así como por su talento libremente ejercitado, dan como consecuencia el Programa de Arquitectura.

mana, o, al menos, occidental. Sin embargo, en el terreno de nuestro Arte, su arquitectura se dirigió durante casi toda la centuria hacia la resurrección de las formas arquitectónicas de tiempos anteriores, algunos muy remotos, y pertenecientes a lugares geográficos y a culturas muy distantes del sitio y tiempo en que se intentaron revivir.

Decíamos que fue esta dirección dominante durante casi toda la centuria, porque simultáneamente a la construcción de obras de dimensiones grandiosas que dieron fisonomía a las ciudades más destacadas de ese tiempo, lo mismo europeas que americanas y de los otros continentes, estuvo no latente, sino activa, aunque débil y por ello imponente, la inconformidad con el camino aceptado por los poderosos de la época, lo mismo gobernantes que sus arquitectos y sus críticos. Diríase que subterráneamente se incubaba desde principios del siglo la reacción que había de aflorar en sus postrimerías, volcándose contra el academismo y el arcaísmo imperantes. No podemos al estudiar este caso tan sólo desde el punto de vista que nos interesa, dejar de tener presentes a todos aquellos que en sus Tratados de Arquitectura estimularon la aparición de los nuevos tiempos, sin haber sus autores logrado evadirse del formalismo arcaizante que los envolvía, ni menos de los grandes creadores que paso a paso fueron también, dentro del mismo arcaísmo, plantando las nuevas direcciones que habían de florecer ya entrado nuestro siglo XX.

Las formas que seguían aquellos creadores de grandes obras durante la centuria del diecinueve, fueron elegidas no enteramente a voluntad de ellos y de sus clientes, sino en muy grande proporción a resultas de las ideas directrices de grandes críticos, que lo fueron por las vivencias avanzadas que nos legaron, en medio —como a los mismos arquitectos aconteció— del fardo irrenunciable de otras ideas acumuladas históricamente y que desembocaron en su tiempo. Unos y otros, según la certera frase de Georges Gromort, fueron grandes arquitectos o críticos dentro de una pobre arquitectura o crítica, pobre no en sus dimensiones y medios económicos, porque de ellos abundaron, sino en sus discutibles resultados según parece hoy a nuestro particular y propio modo de entenderlos.

Veamos algunas obras significativas de entonces. (Proyección de obras del siglo XIX comparadas con los modelos antiguos que copiaron: Propileo de Múnchen y Propileo ateniense.—Loggia de Múnchen y Loggia dei Lanzi.—Góticos antiguos y del siglo XIX en Inglaterra.—Las formas Palladianas).

Martín S. Riggs, en su reciente obra **Architecture**, editada por la Universidad de Oxford, dice en su capítulo denominado "La Batalla de los Estilos" (1820-1900): "Ridicularizar el siglo XIX ha sido hábito durante cuarenta años o más. Elegantes escritores con el don de la palabra han destruido reputaciones bien fundadas como su pasatiempo predilecto, hasta que ahora nos sentimos impelidos a protestar, puesto que los dirigentes victorianos de la política, la literatura, la ciencia y el arte, aun el tan maldecido Sir Gilbert Scott, fueron gigantes en sus diversos campos. Sin embargo, es difícil escribir sin algo de entusiasmo sobre la historia general de la arquitectura inglesa durante el siglo, al considerar los muchos y grandes edificios que produjo. La Arquitectura se bamboleaba sin esperanza y oscilaba de un lado a otro. "La Batalla de los Estilos" fue un término acuñado cerca de 1859 por Lord Palmerston cuando argüía con Sir Gilbert Scott acerca de los méritos que respectivamente representaban los proyectos Góticos y los Palladianos para los nuevos edificios del Gobierno; mas la batalla había comenzado tiempo atrás y concluyó con pocos respiros hasta cerca de fin del siglo. El período ha sido llamado con sin igual justicia 'Era de las Resurrecciones', y este título pudo emplearse aquí, y nunca durante todo el Renacimiento, al menos desde 1550, porque no hubo entonces resurrección de la arquitectura romana. La fecha de 1820 ha sido escogida como punto de partida, porque, entonces o muy próximamente, el Gótico Redivivo comenzó a aumentar la confusión que los elementos franceses, clunos, pompeyanos, griegos y egipcios ya habían producido, ... comparativamente al regular desarrollo que tuvo la tradición Romántica. En 1820 se edificó por primera vez un templo que se denominó Gótico' —S. Lucas en: Chel-

sea— después del enorme intervalo de 270 años que lo separaban del Gótico original”.

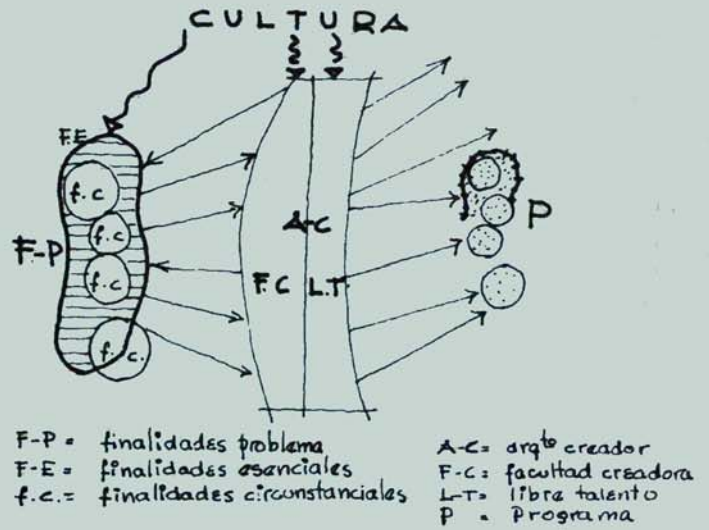
Esta cita inglesa contemporánea señala dos importantes hechos: uno, la dirección que tomó la crítica del diecinueve hasta hace muy poco, en que las ideas, por cierto forjadas hace cosa de un siglo, permitieron mejor entender lo que se hizo en aquel tiempo; y otro, las directrices estilísticas que se sustentaron predominantemente en los años ochocientos ante las formas arquitectónicas que, habiendo resuelto gloriosamente sus propios programas, eran ineptas para ser copiadas como imposible solución a los nuevos problemas arquitectónicos que se planteaban. Esta breve observación hace preguntar si el copiar formas gloriosas pertenecientes a otros tiempos y lugares no representó en el siglo pasado precisamente su Programa, y, dentro de él, lo que hemos de denominar su elemento regente, y que si a nosotros, cien años después, nos parece esto una desubicación se debe a que nuestro criterio de arte es diferente al que entonces dominó.

Ciertamente parece muy justificada la objeción, pero también puede argüirse que la desubicación que a nosotros toca descubrir y señalar no obedece tan sólo a nuestro actual criterio del arte, sino a que de hecho, al ponerse fuera de lo esencial que persigue la arquitectura, por una lógica elemental se concluye que la desubicación fue en su tiempo igualmente condenable que ahora; y existe una serie de pruebas de que en ese mismo siglo hubo muchos arquitectos cuyo talento les hizo señalar el error que se cometía, aunque no pudieron sino intentar en su propio trabajo escapar de las redes que en el tiempo que vivían los tenía prisioneros. O sea, que atisbamos desde luego una serie de finalidades, que son unas esenciales porque están basadas en la naturaleza de lo que nuestra cultura occidental ha entendido al través de su existencia como arquitectura y otras circunstancias que, colocándose al lado de las otras como dominantes, las opacan o dejan en segundo plano ante el creador. Estas accidentales se anclan a la cultura que florece en un lugar y en un tiempo, y, a la vez, como toda creación humana, en el talento y la más indiscutible voluntad del artista.

Estas fundamentales ideas nos exigen especial atención, porque se basan en la estructura de esta que hemos entendido como categórica: la **subjetividad** y la **objetividad del Programa**.

Recordando el esquema fenomenológico que del conocimiento de Hartman, en su obra **Fundamentos de una Metafísica del conocimiento** (pág. 36 y sig.) y que Hessen explica resumidamente en su **Teoría del conocimiento** (pág. 26 y sig.), podemos con facilidad estructurar el proceso de la intuición y formación del programa arquitectónico, puesto que, a la postre, éste es un caso, muy complejo ciertamente, de conocimiento mezclado, como veremos, con un principio de creación.

Dentro de este Método, el conocimiento se presenta como un enfrentar al sujeto cognoscere con su objeto. Al relacionarse ambos, la conciencia aprende al objeto y éste determina en el sujeto una imagen, un conocimiento. El objeto determina así al sujeto, y Hessen lo definió precisamente de este modo: el conocimiento como una determinación del sujeto, sin perjuicio de que otros gnoseólogos objetan esta opinión y afirman lo contrario: que el objeto es el determinante por el objeto. Ortega y Gasset dice que “cada vida es un punto de partida sobre el universo”, agregando que el ser de las cosas no existe en sí ni para sí, sino en relación a cada vida. Nosotros aceptamos una posición de equilibrio entre ambos extremos; la espiritualista, que acepta por un lado la existencia del objeto independientemente del sujeto cognoscente y la de éste por igual, sin dejar de reconocer que, al conocer, el objeto determina un estado nuevo en el sujeto, que es la imagen o conocimiento, y que el sujeto determina a su vez un aspecto del objeto que, si bien no afecta su existencia óntica, sí crea una ontológica necesariamente anclada al sujeto. El esquema que ofrece el perspectivismo es muy clara para nuestro objeto: “Entre las cosas y nosotros media una distancia, una perspectiva. Por ello, cuando nos ubicamos frente a las cosas, lo hacemos desde un punto de vista determinado de nuestra vida; es decir, desde una actitud concreta e histórica... La suma de estas perspectivas individuales condiciona el esquema colectivo de cada generación. Las fallas del conocimiento, por tanto, no residen en las cosas ni en nosotros; residen en

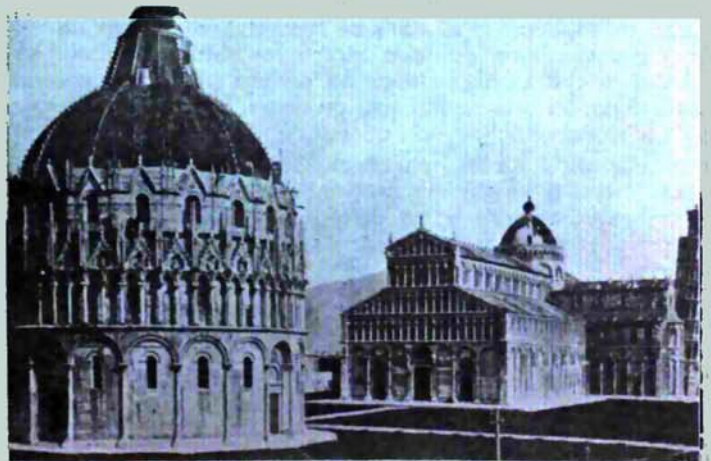


La captación de los problemas que atañen a la arquitectura pueden distorsionarse, ya sea por la cultura misma, ya por el arquitecto, en cuyo caso presenciamos programas segmentados, parciales, que en la práctica producen obras edificadas que no cumplen con los requisitos de toda auténtica obra de arquitectura: los academismos son una prueba contundente de este caso que aquí se esquetiza.



En las obras que justamente la historia admira, nos encontramos con que las finalidades esenciales y circunstanciales del Programa se encuentran insertas dentro de la cultura mater; pero en algunos casos históricos también observamos cómo las finalidades circunstanciales se desubican de su cultura, produciéndose los anacronismos, los eclecticismos, los formalismos.

Bautisterio, catedral y torre de Pisa.



la perspectiva —en la mala perspectiva—, tierra de nadie donde actuamos las cosas y nosotros”, así sintetiza Clemente este aspecto del pensamiento orteguiano en su prólogo a la **Estética de la Razón Vital**. (Ortega y Gasset. **Estética de la Razón Vital**. Buenos Aires, p. 12).

Una serie de esquemas gráficos nos aclararán la idea que nos parece aprender acerca de la estructura del programa y del proceso formativo de él:

- 1.—El primero ilustra al objeto y al sujeto cognoscente proyectando la imagen o conocimiento.
- 2.—El segundo presenta a los tres mismos elementos de todo conocimiento, sólo que en el caso de la aprensión de un programa el arquitecto creador es el sujeto que conoce; el objeto, su objeto, lo constituye el conjunto de finalidades que se le proponen para perseguir en su obra su satisfacción en espacios construidos arquitectónicamente. Por esto surge de esta trilogía la necesidad de llamar a estas finalidades **EL PROBLEMA**, para indicar que no son propiamente el Programa, sino uno de sus **determinantes** objetivos. Estos determinantes extra sujeto, extra arquitecto, son aprendidos por el creador y se proyectan sobre el **PROGRAMA**, que es una imagen de conocimiento, un principio de creación, y, por lo tanto, de una subjetividad incuestionable; pero también de una objetividad relativa puesto que está determinado por el problema u objeto de la creación. Establécese de aquí que es categórica la **subjetividad** y a la vez la **objetividad** en el Programa, por ser esencial en el proceso aprensivo del problema arquitectónico; y que si bien el Programa está determinado por el **Problema**, ambos permanecen correlacionados pero independientes entre sí y no pueden ser reversibles: el problema no puede convertirse en programa, ni éste en aquél; el problema es aprendido por el arquitecto, y el programa es el resultado de esta aprensión, constituye el instrumento mediante el cual, en cierta medida, el arquitecto aprende el problema.

Son, pues, tres los elementos que se nos presentan en este proceso: el **Problema objetivo**, el arquitecto como sujeto y el **Programa subjetivo-objetivo**.

Estas sencillas reflexiones nos harán ver la trascendencia que tiene la clarificación a que hemos llegado, pues muestran que el problema está fuera del arquitecto, y que a él solo compete su aprensión y su proyección en el Programa propiamente dicho, para de este primer paso de la creación proseguir hacia los otros dos tiempos de este trascendental proceso: de la vivencia del problema, que se da en el Programa como primer paso, seguir por la exigencia expresiva hacia la motivación formativa dentro ya de los medios espaciales propios a la arquitectura. **Vivencia, expresión y formación son las denominadas motivaciones personales** del arquitecto y del artista en general; pero éstas no están solas, sino, por el contrario, al lado o, quizá mejor dicho, envueltas por otra serie de **motivaciones de origen colectivo**.

La cultura, en la acepción actual de que ya hemos hablado, proyecta su luz sobre las motivaciones personales propias a cada artista y, por ello, no puede decirse, refiriéndonos sólo al primer motivo, el de la vivencia del problema, que ésta se encuentre fuera de la envolvente colectiva; podrá aseverarse que la —digamos— resultante entre lo colectivo y lo personal sea diferente, similar o idéntica, en el caso de compararla con las de varios artistas; mas en todo momento histórico estará envuelta, o con el impacto de la cultura dentro de que se crea y por la que se hace la creación, como una externalización o concreción de ella misma.

Por estas vitales consecuencias, nuestro esquema gráfico coloca a la cultura proyectándose sobre el Problema y sobre el creador y, al través de éste, sobre el Programa. No es por demás agregar que seguramente en el esquema del conocimiento pueda afirmarse algo similar. Para nuestro caso resulta de lo antes expuesto que el Problema, lo mismo que el arquitecto creador y que el Programa resultante, están envueltos y modulados en formas particulares, es cierto, por la cultura, y que, atendiendo a las dos categorías que llevamos entrevistadas en nuestros capítulos precedentes, en cada momento histórico y en cada localidad geográfica esta envolvente producirá efectos ge-

néricamente similares, pero individualmente diferentes.

3.—El esquema tercero muestra la idea antes expresada referente al primer elemento en la gestación del programa, al **problema**. Este se integra en dos grupos de finalidades-problema: unas que son esenciales por estar basadas o nacer de la naturaleza sustancial de la arquitectura, y otras que se encuentran por lógica consecuencia dentro de las esenciales anteriores, pero que corresponden a otra gama de motivaciones, y que en un momento determinado pueden hasta salirse del círculo de las esenciales. Es de mucho interés penetrar un poco más en la esfera de estos dos grupos o haces de finalidades-problema, pues resulta de fructíferas consecuencias aprender de qué modo la cultura envuelve a estas finalidades. Desde luego, las que son esenciales se enraizan, como decimos, en la naturaleza sustancial de lo que sea arquitectura y por este enraizamiento proceden de un aspecto más remoto de la cultura occidental. Ya lo veremos en nuestro próximo capítulo, al clasificar los problemas y los programas, y, sobre todo, al entender la ley de las amplitudes inversas y, por ella, la inconmensurabilidad de los radios espacio-temporales que rigen en la evaluación de las influencias; por ahora bástenos comprobar una vez más lo difícil que resulta exponer paso a paso una tesis, ya que a medida que se avanza, subsiguientemente se aclarará la perspectiva del conjunto.

Volviendo al enraizamiento, decíamos que se hunde en la cultura occidental más remota, y con esto intentamos explicar que esto esencial es, en cierta medida, un relativo absoluto, pese a la paradoja, porque para el momento histórico actual o remoto que se contemple es un dato de sustancia, es un supuesto cultural que, de bambolearse o resquebrajarse, arruina la cultura en su totalidad. De igual manera que, por ejemplo, son los antiguamente llamados axiomas euclidianos, y ahora postulados, de tal modo sustanciales en la estructura euclidial de la geometría, que de no tomarse como absolutos dentro de la esfera geométrica euclidial, ésta se hace imposible, se resquebraja y hunde. Pero decimos, paradójicamente, que es relativo el absoluto porque es relativo frente a un posible, una posibilidad que ignoramos cuándo se convierta en realidad, cambio de conceptos básicos dentro de estos arquetipos como el de arquitectura. En lo geométrico euclidial, bien sabido es que, a partir de la segunda mitad del pasado siglo, fue posible estructurar geometrías no euclidianas cambiando los postulados por otros convencionales. Ahí están las geometrías de Riemann. Así que, aclarada nuestra paradoja de un relativo absoluto, se comprende ya que este aspecto de lo esencial de las finalidades se ilumina y arraiga como una constante en el estrato más remoto y relativamente inmovible de la cultura, siendo, por tanto, un dato que se dará, que estará presente, en dondequiera se entienda la arquitectura como la ha entendido sustancialmente y de hecho, no de discurso, la humanidad occidental.

A cambio de esta permanencia (respetando el relativismo, multitemporal, para no decir extratemporal, aunque de hecho así se comporte el concepto), las finalidades-problemas del otro grupo, que denominaremos circunstanciales, serán temporales, porque proceden de otras causas insertas en modalidades de la cultura que se está viviendo en un momento y espacialidad determinados, y que pueden o serán con seguridad diferentes a las causas que genere otra modalidad de la misma cultura occidental en otro lugar o en otros tiempos históricos. Así, el impacto de la cultura en su totalidad sobre los problemas arquitectónicos será a la vez generando un aspecto inamovible y esencial, categórico, y otro circunstancial, pasajero y temporal, con una temporalidad siempre indeterminada en ese su momento y sin discusión comprobada cuando ha pasado y se enfoca históricamente. Por esto el esquema gráfico envuelve los dos grupos de fines causales o fines-problema en la cultura.

Establecidos los dos grupos de fines-problema y la modalidad en que son afectados por la cultura, puede ya colegirse con facilidad que, en un momento y tiempo determinados, una forma de cultura derivada y hasta insumida en la cultura **mater** puede generar aspectos que, sin dejar de aceptar los esenciales, sí exija otros accidentales totalmente fuera de ellos, creándose entonces fines incongruentes,

alógicos dentro de la cultura **mater**, pero que como desviaciones del vivir o del pensar, o de ambos, necesariamente se proyectarán sobre el creador y aun sobre el programa resultante. Algo, me parece a mí, como si en la cámara fotográfica, que por definición sustancial es por ahora una cámara oscura, se resquebraja su estructura y se cuele un rayo indeseado pero efectivamente real, que da a la fotografía obtenida un velo, un chillón luminoso que la hace defectuosa si se la juzga esencialmente, pero, a la postre, consecuente con su propia y defectuosa estructura. Nótese que esta postura intenta comprender el problema de las —a nuestro juicio de hoy, posiblemente anclado al rigorismo de la esencia de nuestro arte— desviaciones históricas, como la que ha servido en esta sesión para introducirnos a nuestras reflexiones: las del siglo XIX, o como la que hemos calificado de desubicación del internacionalismo contemporáneo o del neo-arcaísmo que ya campa en nuestro actual momento.

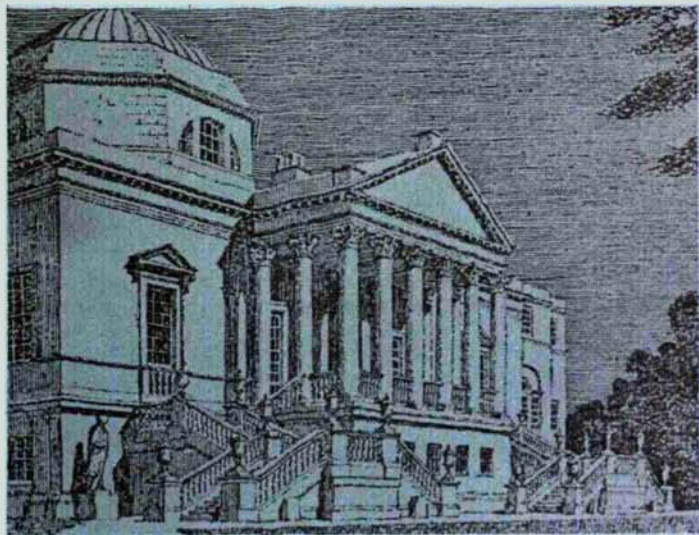
Hasta aquí solo nos hemos referido a los fines-problema, o sea a los objetos que se dan al arquitecto en cada momento como punto de partida para su creación. Veamos ahora lo que acontece con el segundo elemento en el proceso genético del programa, el creador arquitecto. Valiéndonos de nuestros esquemas gráficos, para ser más claros y a la vez breves, los fines-problema se le dan al creador según sus personales dotes, que funjen figuradamente como instrumentos: su personal preparación intelectual y sentimental dentro de la cultura de su tiempo, necesariamente y muy en lo particular en el campo teórico y práctico de la arquitectura y su talento creador, capaz de saltar por encima de su preparación y de las convenciones a que su cultura le lleve, lo mismo en lo que sustancialmente le ofrece el problema-causea que en lo que circunstancialmente le presenta.

Así, la proyección del problema en nuestro esquema atraviesa dos medios —digamos— refractarios, el de la cultura aprendida, y que le sustenta, y el de su personalidad como talento creador. Ambos medios pueden ser tan transparentes que permitan llegar la imagen del problema como fin nítidamente hasta el programa, o tan refractarios que amplíen o deformen un aspecto, una finalidad esencial a otra circunstancial, hasta proyectar una imagen distante al problema, polimorfa, pero necesariamente propia de ese momento, de ese artista, de ese técnico que simultáneamente es el arquitecto, y que según su potencialidad creadora no podrá expresar, según habremos de ocuparnos en otro lugar del presente estudio, sino en términos de espacialidades arquitectónicas. No se piense, por tanto, que estas representaciones gráficas signifiquen otra cosa que relaciones, nunca concreciones dimensionales o formales.

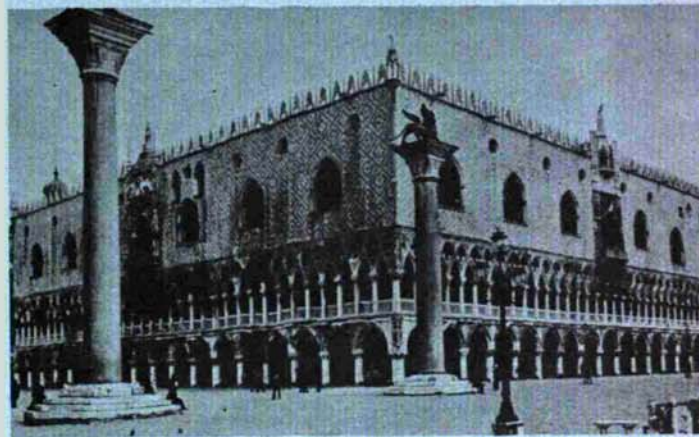
Nuestros esquemas, y las reflexiones que representan, nos permiten ya mejor apreciar lo que en un momento dado acontece con lo sustancial y con lo circunstancial de un problema. La cultura lo inspira, el creador lo aprende y al elaborar su talento la primera fase de la creación, la motivación —que llaman algunos estéticos actuales **vivencia del tema**, porque en el campo de la creación artística por ahí se comienza—, la proyecta en una imagen, que ya es un principio de creación; y así como el pintor hace un esquema o croquis preliminar de la primera idea que concibe de su cuadro, croquis que estudia, corrige, desapruueba y vuelve a concebir; así el arquitecto lo primero que hace es formular un resumen de su vivencia del problema que ha aprehendido y que, como el pintor, expresa según su temperamento y facultades por medio de esquemas, de escritos o de simples figuras que le permiten afinar su vivencia con mejores o más enfocadas observaciones sobre el problema, sin dejar de consignar lo que hasta ese momento personal ha podido vivir de él. Volveremos en otro lugar de nuestro estudio sobre este no menos importante aspecto del tema Programa.

En nuestro caso ejemplar o pretextual, el del siglo XIX, veremos ya, al través de lo que hemos observado, qué fue posiblemente lo que aconteció: los problemas se plantearon al arquitecto dentro de la esencialidad, que sin lugar a duda estaba presente y bien representada en ese siglo por los grandes maestros de la Teoría, cuyas definiciones de nuestro arte siguen siendo elocuente muestra del concepto que de él se tenía y predicaba en escuelas y talleres. Bástenos citar algunas de las más significativas: Durand decía que la arquitectura es "el arte de proyectar y ejecutar to-

dos los edificios públicos y privados". Reynaud, en 1840, daba su sabia definición: "Arte de las conveniencias y de lo bello en las construcciones". El gran precursor francés de la arquitectura de nuestro siglo, Henri Labrouste, la definía como "Arte de edificar", significando con la palabra Arte, según las discusiones tan recientes como seguramente conocidas, la actividad de crear con formas bellas. O sea, se entendía, no sólo por las definiciones-fórmulas, sino por las doctrinas que en sus tratados se desenvuelven, que los **conceptos categóricos de las finalidades-problema** eran los que nosotros conocemos como tales: se perseguía la construcción espacial habitable por el hombre y sus cosas, y se estudiaba la **ubicación** como **básica**; baste una hermosa y clara cita de Reynaud (final de su prólogo): "Nos apoyaremos frecuentemente en ejemplos tomados de las construcciones más notables de la antigüedad, de la Edad Media y del arte moderno; mas, según lo que acaba de establecerse, tocante a la influencia de la ciencia, de la industria y de las costumbres sobre la Arquitectura, nunca se debe ver en estos documentos modelos absolutos o formas inmutables susceptibles de adoptarse en toda circunstancia. Solamente

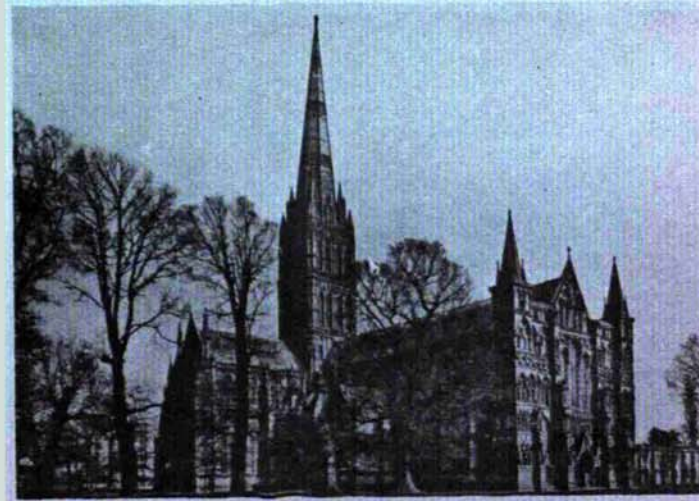


Chiswick house.



Palacio Ducal. Venecia.

Catedral de Salisbury.



se mostrarán como confirmación de los principios del arte y como modelos apropiados para desarrollar el gusto del lector. Lo que debe buscarse en los monumentos de las bellas épocas, más que la forma es el espíritu que testimonian; lo que debe imitarse es la concordancia de los medios con el fin, la verdad y el encanto de las expresiones, la armonía y la distinción" (**Introducción**, p. 15. Edit. Dunod, 1875).

Simultáneamente, la cultura reinante establecía las finalidades accidentales basadas en los nuevos modos del vivir y del edificar. Para comprobarlo baste repasar los géneros que dieron fisonomía al siglo, y que precisamente dieron lugar a que hombres geniales se percataran de lo torcido que era el camino adonde los conducían las ideas dominantes. Se construyeron grandes edificios para las exposiciones de productos industriales, para las nuevas exigencias de las comunicaciones públicas, las estaciones de ferrocarril; se fabricaron museos de las obras de arte que entonces se comenzaron a mejor valorar y presentar no sólo a los **amateurs**, sino a la masa pública; se construyeron grandes locales para las Cámaras o los Parlamentos; se hicieron hospitales y sanatorios, y en suma, se dejó muestra inequívoca de que se atendían dentro de la especialidad los problemas locales, ubicados en su espacio y en su tiempo; no se pensó en hacer pirámides, no obstante que se admiraban las egipcias, ni tampoco templos paganos; mas tanto se les valoró, que se dio forma externa a los católicos, aunque en su interior se respetó lo que la liturgia cristiana exigía.

Nótese que estas finalidades accidentales, sin embargo, no estuvieron como hubiera sido de desear, aisladas de otras, que, provenientes de los siglos anteriores, especialmente del XVIII, se amalgamaron con las complejas estructuras que buían entonces, y produjeron ideas directrices, que, por inercia, pesaron en la imaginación de los más grandes artistas de entonces. Unas cuantas muestras valen para nuestra breve exposición.

En primer lugar traeremos aquí una significativa cita del polígrafo inglés John Ruskin, cuyas obras, particularmente sus **Siete Lámparas de la Arquitectura** y las **Piedras de Venecia**, impulsaron al arte, curiosamente, en sentido de la misma desubicación temporal y espacial, y en el opuesto. De su obra citada antes, la "Séptima Lámpara de la Obediencia", es el siguiente pasaje elocuente por sí solo. En su párrafo 7, dice: "Comprendemos fácilmente, al considerar los modos necesarios de enseñanza para toda otra rama del saber, cuánto importa que sus principios sean desde luego seguramente definidos. Cuando comenzamos a enseñar a escribir a los niños reducimos a una copia servil. Sería preciso enseñar de esta misma manera a nuestros arquitectos a escribir en el estilo admitido. Determinaríamos, desde luego, los edificios que podríamos considerar legítimamente como pertenecientes al siglo de Augusto; estudiaríamos atentamente el modo de construir y las leyes de proporción; clasificaríamos y catalogaríamos las diferentes formas y usos de sus elementos decorativos, como un gramático alemán clasificaría las diferentes propiedades de las preposiciones. Al abrigo de esta autoridad absoluta, irrefutable, comenzaríamos nuestra obra sin permitirnos aumentar la profundidad de una moldura ni la longitud de un distel. Después, cuando nuestros ojos se hubieran habituado a las formas y a las reglas gramaticales... cuando pudiéramos hablar correctamente esta lengua muerta... podríamos permitirnos alguna libertad... El decorado, sobre todo, podría plegarse a los varios caprichos de la imaginación o enriquecerse con ideas originales o tomadas de otras escuelas... Lo que podemos, pues, obtener, lo que está en nuestro deber desear, es un estilo unánime, sea el que sea, a la vez que una comprensión y aplicación de estilo que nos permitiera adaptarlo a las múltiples construcciones grandes y pequeñas, domésticas, civiles y religiosas. Ya he dicho que poco importaba el estilo adoptado y el lugar a que condujese su desenvolvimiento para dejarle su originalidad. No así cuando nos referimos a las cuestiones importantísimas de su facilidad de adaptación a las necesidades generales, o de la simpatía que uno u otro estilo pudiera despertar en la masa. La elección del clásico o del gótico... pudiera ser motivo de duda cuando se tratase de algún monumento público aislado y considerable, mas no lo puede ser un solo instante cuando sólo se trate de una aplicación moderna general... No se puede decir tampoco

razonablemente si debemos adoptar el gótico primario o terciario, el original o el derivado. Si escogemos el primero, no resultará sino una forma envilecida, impotente y fea, como nuestro propio estilo de la época de los Tudor, o si no un estilo como el flamígero francés, en el que es imposible limitar y ordenar las leyes gramaticales... La elección puede hacerse, a mi parecer, entre cuatro estilos: 1o.: El romano toscano. 2o.: El gótico primario de las Repúblicas de Italia occidental, tomando tan lejos y tan próximo como nuestro arte lo permita hasta el gótico de Giotto. 3o.: El gótico veneciano en su desarrollo más puro. 4o.: El estilo primitivo inglés. Esta elección será, a mi parecer, la más natural y segura, protegiéndola bien del abuso de las líneas perpendiculares y enriquecida con algunos elementos decorativos del exquisito gótico de Francia... tales como la portada Norte de Rouen y la iglesia de San Urbano en Troyes, por ejemplo, como últimas autoridades en materia de decorado".

8.—"En nuestro estado actual de duda y de ignorancia, nos es casi imposible concebir la aurora repentina de inteligencia y de imaginación, de rápido sentimiento engrandecedor, de fuerza y de felicidad, y en su **verdadero sentido** de la libertad, que una restricción tan sana extendería inmediatamente en todo el círculo de las artes. Libre de la agitación y de las trabas de esta libertad de la elección... libre de la obligación forzosa de estudiar todos los estilos pasados, presentes o posibles, y capaz, por la concentración de la energía individual y de las energías de la multitud, de penetrar los secretos más ocultos del estilo adoptado, el arquitecto vería expandirse su espíritu... y (hacerse) alegre y vigorosa su inteligencia... Sería difícil prever... el número y la grandeza de los resultados de todas clases, no sólo para las artes, sino para la felicidad y la virtud nacionales;... Sentimiento de asociación, ...lazos de unión patriótica, ...prontitud a someternos a toda ley susceptible de hacer progresar los intereses de la comunidad. A la vez sería un obstáculo, el mejor tal vez que pudiera idearse a la rivalidad existente entre la clase alta y la burguesa respecto a lo que se refiere a las habitaciones, el mobiliario y los gastos... la belleza, la armonía de nuestras calles y de nuestros monumentos públicos son cosas de importancia secundaria en el capítulo de los beneficios..."

Termina su séptima lámpara y su obra con estas reflexiones: "En el curso de este escrito he suspendido frecuentemente el hilo de mi razonamiento, temiendo importunar reflexionando sobre la vanidad próxima de toda arquitectura, excepto de aquella que no es obra de nuestros brazos. Está llena de presagios la luz que nos ha permitido examinar, entre las obras de los siglos perfectos, los bellos restos por los que acabamos de vagar. Yo sonrío al presenciar el entusiasmo de muchas gentes por los progresos recientes de la ciencia del mundo y del vigor de su esfuerzo como si estuviéramos aún en la aurora de los primeros días. Tanto como se ilumina de resplandores el alba, el horizonte se carga de relámpagos y rayos. El sol brillaba sobre la tierra cuando Lot entró en Zoar" (págs. 272 y sig. Ed. El Ateneo, B. Aires. 1956).

¡Cuánto habría que comentar de esta larga cita!; pero creo que será, como decíamos al abrirla, suficientemente elocuente para nuestro caso. No puede dudarse de que el concepto de estilo que se profesaba, situaba al arquitecto ante una finalidad inexcusable, que era la de escoger entre los estilos que le presentaba la naciente historia del arte, uno que permitiese mejor adaptarse a su problema en los aspectos de esencialidad que le mostraba. De aquí que o se resignaba y olvidaba su papel de creador desviándolo a lo que explica tan claramente Ruskin, o se rebelaba contra la pujante y productiva Academia, y dentro de las posibilidades del tiempo hacía lo que su talento le impulsaba, y atendía a lo que las conveniencias y la necesidad misma le obligaban.

Mostraremos algunas obras en que se palpa esta actitud en los mejores creadores de ese discutido siglo.

En el capítulo venidero nos ocuparemos de estudiar otro capital aspecto del programa en su doble acepción subjetivo-objetiva, o sea como problema y, a la vez, como programa: el de las amplitudes relativas y de los aspectos que generan, que, como en las reflexiones que ahora hemos hecho, nos llevarán a mejor inteligencia de las finalidades causales de nuestro arte, que son su programa.

ENGLISH

TRANSLATION.

EDITORIAL



The reasons for the survival of the so-called liberal professions are neither few nor simple nor their consequences minor or unimportant.

Job opportunities in the field of architecture are created largely by free enterprise, consequently the professional architect is daily faced with an unfair struggle in which the successful are neither always the most capable nor the most suited to the job but rather the financially most secure.

The Declaration of Human Rights will be a dead letter, rather than a great step forward, as long as these protests falling on slumbering consciences, fail to find echo and produce action, and as long as the law of the jungle determines the conditions under which the architect's capacity for work is allowed exercise.

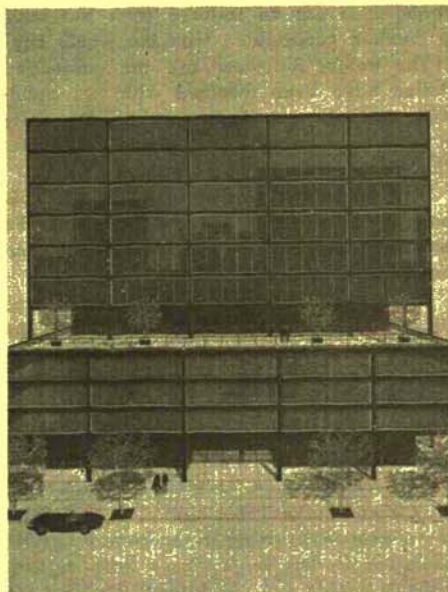
It would be short sighted to suppose that this situation applies only to the architect. A cursory examination will suffice to show that other artists and professionals face similar conditions and that the majority of them wander around vainly trying to find a way to take their place in society by means of their profession, and a chance to live a reasonably comfortable life.

Is the survival of the liberal professions a sign of our time? We think not. The advantages of socialization in the occupations to which it has been applied have been so notorious that we should accept its extension to the professions which have not yet been socialized.

As long as this lack of protection of the arts persists they cannot be considered pro-

fessions, let alone social professions, in the current meaning of the term, which is a long way from the smears in which the most accepted critics purport to distinguish universal values. As long as works of art remain locked up in private galleries, museums and collections, art cannot become social, because it is kept as the luxury of those who can afford it without ever becoming the heritage of society as a whole. Only the bringing up to date in art of all that contemporary techniques can offer it, will bring art to the people, and only then will it be possible to clearly evaluate the artist's position in relation to the people, or the historical value of works of art. On the other hand, works of art should always fully reflect the variety of social interests, just as they have throughout history, the value of the work of art being dependant on the interests which it serves.

THE WORK OF CRAIG ELWOOD



Let us consider Craig Elwood's work. The Hunt house of Malibu furnishes a good sample of metallic structure used in a compact and economic one storied summer home. The idea of symmetry may be accepted or rejected, depending on our agreement with Elwood's intention to obtain more storage space in these garages. In our opinion, the symmetry is due to aesthetical reasons more

than to utilitarian and economic considerations.

The symmetry of garages, e.g., satisfies at the same time Elwood's wish for rhythmical regularity and the economic needs of this summer house.

We believe that the invariably similar form of his metallic structures, arranged in regular patterns, gives the psychological sensation of order and is aesthetically agreeable because of the unique rhythm and the axial symmetry. We might ask, however, if the aesthetical invariability of Elwood does not force the — very different — programs to very similar formal solutions. We think of course that Craig Elwood is a very gifted designer and succeeds in certain works to reconcile very well his precision and regularity of structures with the living spaces and the finish of their delimitations: walls, roofs, floors, etc.

The simplicity of the means of construction sought by this author makes him choose to elevate a work (the Daphne house) a few centimeters above the soil in order to give it the airy and light sensation sought with a preoccupation of purity which is very praiseworthy, particularly since this designer, trained as an engineer, has thus the capacity of expressing himself by means of these structures — which are architectural means —, a situation we always find in really valuable constructions... It is however necessary to insist on two disturbing points of this work: is the perfection of the finish and the precision of the distribution of the furniture reminding of Philip Johnson or Mies — really adapted to the family life of its occupants?

We have thought to think of the technique, the aesthetics and the forms and solutions, presented in the present issue of Calli, in Craig Elwood's work which, expressing a culture, can offer us points of view permitting us to observe the necessity, for the architect, to use the industrialized products made available — necessarily — by the technology without being able to adjust industry. Is it the industry which imposes the products to the architect in the United States, or does he impel himself the industrialized manufacture of construction elements for architectural needs? If the answer should be that industry imposes the products, it would follow that we must doubt of the creative liberty of the architect, since the interaction between industry and architect can reach an equilibrium exclusively in an organically planned society, so that neither the one nor the other might rule with dictatorial power in the fields of technology or architecture.

THE MEXICAN PAVILION AT THE NEW YORK WORLD'S FAIR

Arq. Pedro Ramirez Vazquez
Rafael Mijares Alcerreca

There is no doubt that a world's fair is a vast comparison between the architectural styles of the various nations who participate in this type of exhibition. The world's fairs came into fashion during the last century, we could say more or less since the one held in London in 1851, first of the series of these industrial, commercial and artistic confrontations taking place at intervals in the world.

These world's fairs are due precisely to the fact that since the last century, there exists a growing necessity of communication between the industrialized countries and societies, and they are therefore one of the characteristic activities of modern times.

In this point, it is useful to think of the pressure represented by the public and universal consensus about one work which is presented and which has to symbolize precisely the plastic and architectural quality of a certain country through one architect. The country which pays for those works wants people to get a well defined idea, an "official" idea about the said country. That is why there have been so many structural, ornamental and false extravagances during those one hundred years of world's fairs, because of the difference existing between the official idea of the "magnificent" and the actual construction.

The present pavilion presents an official version, without upstarting ostentation, but with a realistic sense of what Mexico can be in our days: a developing country with a developing industry, even if there exist at the same time important ethnical and educational problems. We must not forget however, that one of the foremost resources of employment and income of our country are the tourists; the Mexican pavilion must therefore invite potential tourists to come and see Mexico and, on the other hand, give a substantial idea of the possibilities of investment offered by our country.

In the three stories pavilion, the ground floor, main floor and mezzanine are of easy access by means of clearly designed double ramp stairs. The exhibition area gets its light by a plastic dome crowning the building.

There are without doubt lucky solutions which have been adopted for the clarity of access, the supporting free area, allowing a better museographic arrangement, and finally the attractive disposition of the terrace surrounding the whole pavilion at the height of the first floor, giving the visitor leisure to contemplate the Fair from different angles and, above all, to spread the time of his visit and to let grow in his soul the "silences" of space.

The pool — adorned with sculptures — and the contiguous walls of apparent stone confer to the pavilion a very agreeable optic appearance of characteristic craftsmanship.

RAILWAY STATION AT NOGALES, SONORA

Arq. Pascual Broid,
Arq. Benjamin Mendez,
Arq. Carlos Ortega



This passenger and freight station is situated in the city of Nogales, Sonora, and forms part of the new regulation plan of this city on the border with the U.S.A., in other words: it is not an isolated work but with its function coordinated with the whole city.

The freight functions and the passenger station have been resolved with two buildings, one kilometer apart, seeking the unity of both by means of a similar structure, adapted however to their respective needs.

The passenger station contains the customs, the ticket office, the waiting rooms, the restaurant, the kitchen and the vertical communications (stairs).

The ground presented a depth which was utilized as parking space for cars below the railway level, disposition which permits to obtain a clear movement of passengers and luggage.

The interesting volumetry of the hyperbolic paraboloids of the roofing gives a great interior volume and creates the space for the covered railway platform. The rear front to the west — receiving in this zone a terrible insolation — has been closed with vertical walls at double level in order to shut out the sun, and aesthetically an extremely agreeable chiaroscuro has thus been achieved.

This structure has the merit to give a sensation of interpenetration of the inner space of the building towards the exterior and gives the passenger a welcoming impression thanks to the form resulting from the paraboloids of the roof.

The storage building was realized with similar geometrical forms which increment the storage space and create an aesthetical unity with the rest of the buildings.

THEORETICAL STRUCTURE OF THE ARCHITECTURAL PROGRAM

Arq. JOSE VILLAGRAN GARCIA.



From his chair of architecture Jose Villagran Garcia has formulated a body of architectural theory which has provided the theoretical base for Mexican architecture since 1925. His theory clearly draws on the historical theses of mid-nineteenth and early twentieth century French theorists. Though Villagran recognizes these forerunners he has reshaped, systematized and contributed to them.

In 1961 Villagran was appointed to the National College whose members are outstanding Mexicans in the arts, sciences and professions. He has given a number of courses at the college since then, among them: *The Crisis of Form in Contemporary Architecture*, *Proportion in Architecture*, *The Scope and Purpose of Architectural Theory*, and last year he lectured on *The Significance of the Program in Architecture*. The third lecture of the latter series is published in this issue.

It is worthy of note that although the term program was used extensively early in the century by the great French theoretician Julien Gaudet, it is Villagran who has given the term its full functional meaning. He has shown how the program includes all of architectural teleology and the wide complex range of goals pursued in every work of architecture.

Analysis of the program, its structure and categories, says Villagran, explains why multiple programs can be found for the objective situation presented by a specific problem. The program in this sense becomes a reaction to given problems their objective nature being postulated alongside the subjective character of the creative architect. Thus, there are works of architecture which closely follow the requirements of their time, and others which though contemporaneous with them stand out to the degree that their architect's personality was separate from his time. Subjectivity and objectivity are mixed in this way to produce answers and creations which need not be unsymbolic. In this lecture Villagran also states the law of inverse relationship and scope within the program: the greater the scope of a specific program, the fewer the adjectives applicable to it; conversely the more concrete the problem, and the more limited its scope, the greater the variety of judgements possible.



VERSION. FRANCAISE

EDITORIAL



De même que les facteurs qui déterminent le maintien des professions libérales ne sont ni rares ni simples, de même les conséquences qui en découlent ne sont ni minimes ni sans importance.

Parmi les nombreux facteurs que nous pourrions indiquer, la libre entreprise, capable, avec un pourcentage très élevé, de fournir du travail dans le domaine de l'architecture, est la cause de ce que les diplômés (professionnistes) soient quotidiennement soumis à une lutte inégale où ce ne seront pas toujours les plus aptes ou les plus indiqués qui triompheront, mais bien ceux qui seront protégés par les privilèges qu'accorde une brillante situation économique.

Tant que ces monologues, dont les voix se perdent dans les consciences endormies, ne trouveront pas un écho et ne donneront pas lieu à des actions fertiles, tant que régnera la loi du plus fort, — même si elle n'est plus couverte par l'égide divine — tant que cette situation déterminera les conditions réelles où sporadiquement apparaît la capacité de travail de l'architecte, la Déclaration des Droits de l'Homme restera lettre morte, et non pas, comme l'on suppose, une conquête des peuples.

Mais il serait faux de penser que cette situation ne s'applique qu'aux architectes. Tout nous démontre que les autres "professionnistes" et artistes se trouvent dans des con-

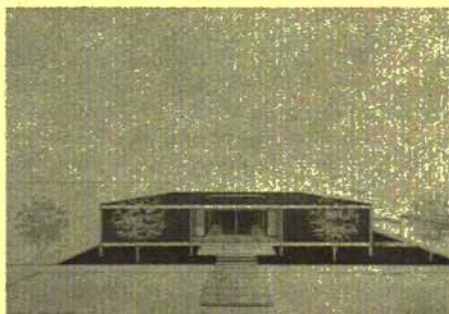
ditions semblables, et que la plupart d'entre eux essayent vainement de trouver grâce à leur profession une place dans la société, en même temps que la possibilité de mener une vie décente.

Le maintien des professions libérales répond-il aux exigences de notre époque? Nous ne le pensons pas. Les avantages apportés par la socialisation ont été assez évidents dans les domaines où elle a été appliquée, pour que nous puissions songer à l'étendre aux autres professions.

Tant que durera ce manque de protection des arts, ceux-ci ne pourront pas être considérés comme une profession, et encore moins pourra-t-on les qualifier de sociaux, dans le sens que nous donnons actuellement à ce terme, et qui est loin de signifier ce que d'éminents critiques voudraient lui faire dire. Tant que les oeuvres d'art seront enfermées dans des galeries, des musées ou des collections particulières, l'art ne pourra pas être social, puisqu'il continuera de représenter un luxe que seuls ceux qui ont de l'argent peuvent s'offrir, sans jamais arriver à constituer un patrimoine pour toute la société.

Seule l'actualisation de l'art avec tout ce que la technique contemporaine peut lui apporter, fera que celui-ci arrive au peuple, et ce n'est qu'alors que l'on verra clairement l'attitude que doit adopter l'artiste vis à vis de lui ou la valeur historique de ces oeuvres: celles-ci devant à tout moment représenter les intérêts sociaux, ce qui s'est pratiquement produit tout au long de l'histoire, la valeur des oeuvres dépendant essentiellement des intérêts qu'elle sert.

L'OEUVRE DE CRAIG ELWOOD



Pénétrons dans l'oeuvre de Craig Elwood. La Maison Hunt de Malibú est un excellent exemple de l'utilisation de la structure métallique, dans une maison de villégiature d'un étage, compacte et économique. Il est possible de critiquer ou non l'idée de symétrie que l'on observe dans cette oeuvre

selon que nous acceptons la justification d'Elwood qui est d'obtenir des espaces de caves plus vastes dans ces garages. Nous croyons que la symétrie obéit à des raisons esthétiques plutôt qu'à des questions utilitaires et économiques.

La symétrie des garages par exemple, unit le désir de régularité rythmique chez Elwood avec l'économie recherchée dans cette construction de villégiature.

Nous croyons que la forme toujours semblable de ses structures métalliques, ordonnées et disposées en schémas réguliers donne une sensation psychologique d'ordre et plaît du point de vue esthétique par son rythme unique et sa symétrie axiale. Mais il y a lieu de se demander si cette esthétique invariable d'Elwood ne contraint pas les partis — très différents — à des solutions de formes très semblables. Nous croyons naturellement que Craig Elwood a du talent comme projecteur et parvient dans certaines oeuvres à relier avec aisance sa précision et sa régularité de structure aux espaces habitables ainsi qu'à la finition des éléments délimitants: murs, plafonds, planchers, etc...

La simplicité des moyens d'édification recherchée par cet auteur fait qu'il surélève un ouvrage (la maison Daphné) plusieurs centimètres au-dessus du sol pour lui donner cette sensation aérienne et de légèreté poursuivie dans un désir de pureté, très louable, d'autant plus que la formation reçue comme ingénieur permet à ce projecteur de s'exprimer au moyen de ces structures — moyen de l'architecte comme cela s'est toujours produit dans les oeuvres véritablement valables. Bien qu'il faille insister sur deux points inquiétants de cette oeuvre: les finitions tellement parfaites et la disposition si exacte du mobilier — comme chez Philip Johnson et Mies — celle-ci s'ajustent-elles à la vie familiale de ses occupants?

Il nous reste donc, à méditer sur la technique, l'esthétique et les formes et solutions que nous présentons dans ce numéro de Calli, dans l'oeuvre de Craig Elwood. Celle-ci comme l'expression d'une culture peut nous offrir des angles d'où observer l'obligation de l'architecte d'utiliser des produits industrialisés que la technologie lui offre — obligatoirement — sans pouvoir y soumettre l'industrie. Est-ce l'industrie qui impose les produits à l'architecte, ou bien, est-ce celui-ci qui dirige la fabrication industrialisée des éléments constructifs de l'architecture aux Etats Unis? Si la réponse est: l'industrie impose les produits il y a lieu alors de douter de la liberté créatrice de l'architecte, puisque uniquement dans une société organiquement planifiée l'interaction industrie-architecte peut s'équilibrer de façon à ce que ni l'une ni l'autre impose de manière dictatoriale son emprise dans le domaine de la technologie et de l'architecture.

PAVILLON DU MEXIQUE A LA FOIRE MONDIALE DE NEW YORK

Arch. Pedro Ramirez Vazquez,
Arch. Rafael Mijares Alcerreca

Indiscutablement une Foire Mondiale est une compétition, une comparaison entre le savoir faire architectonique des pays représentés dans ce genre d'expositions. Les expositions mondiales sont devenues de plus en plus importantes depuis le XIX^{ème} siècle, et tout particulièrement depuis celle de Londres en 1851, ces confrontations industrielles, commerciales et artistiques ont lieu par intermittences.

Elles sont provoquées par le fait que précisément depuis le XIX^{ème} siècle, le besoin de communication entre les pays et les sociétés industrielles s'est accru. Ces expositions, sont donc, une activité typiquement moderne.

Nous devons tenir compte de l'importance du consentement public et mondial à une oeuvre représentée, dont le programme précis est de symboliser la qualité plástico-architectonique d'un pays, au moyen d'un auteur architecte. Le pays qui subventionne ces oeuvres a tout intérêt à ce que le public ait une idée déterminée "officielle" du pays en question. C'est pourquoi, tout au long de ces 100 années d'expositions est apparu un gaspillage structurel, ornemental et faux. Car l'idée officielle du "grandiose" ne correspond pas à l'oeuvre construite.

Dans ce pavillon il a été possible d'obtenir une version officielle, mais sans ostentations "rococo", et avec un sens réaliste de ce que le Mexique signifie actuellement: un pays en voie de développement, avec une industrie également en développement, bien qu'il affronte de grands problèmes ethniques et d'éducation. Mais n'oublions pas que le tourisme est une des sources de travail et d'argent les plus importantes pour notre pays, c'est pourquoi le pavillon mexicain devra être à même d'attirer le tourisme "potentiel" pour visiter le Mexique. Il devra en même temps signifier une certaine possibilité d'investissement, en accord avec les intérêts du Mexique, libre pour l'auto-détermination.

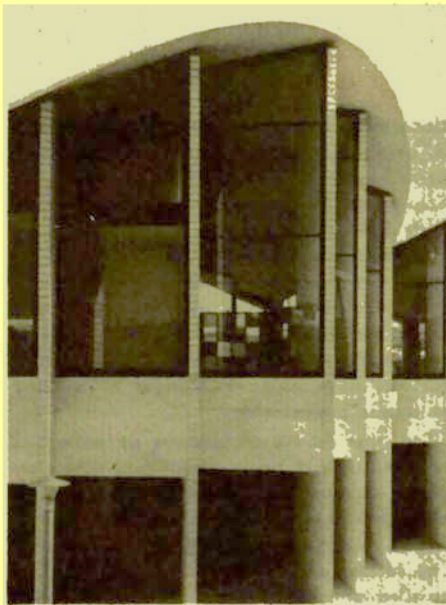
Les trois plans de ce Pavillon, rez-de-chaussée, principal et mezzanine, sont d'un accès facile et clair, grâce à un escalier à double rampe. La surface d'exposition est illuminée par la lumière naturelle, au moyen d'une coupole qui couronne l'édifice.

C'est certainement une réussite, que la clarté des accès, l'aire libre d'appuis, qui permet une meilleure disposition muséographique, et finalement, l'attrait de la terrasse qui entoure le pavillon à la hauteur du premier étage, d'où l'on peut contempler la Foire sous divers angles, et surtout, tout en se reposant de la visite: créer les "silences" d'espaces particulièrement appréciés par le visiteur.

Le piscine — avec sculptures — et les murs contigus en pierre apparente lui donnent un certain caractère optico-haptique artisanal très agréable.

LA GARE DE CHEMIN DE FER DE NOGALES, SONORA

Arch. Pascual Broid,
Arch. Carlos Ortega,
Arch. Benjamin Mendez



Cette gare de passagers et de transport est située dans la ville de Nogales, et fait partie du nouveau plan régulateur de cette ville frontalière avec les Etats Unis, autrement dit ce n'est pas une oeuvre isolée, mais bien au contraire sa fonction s'intègre dans celle de toute la ville.

Les fonctions de transport et de gare de passagers ont été résolues au moyen de deux édifices, éloignés d'un km. l'un de l'autre, essayant par ce moyen de trouver l'unité des deux, grâce à une structure semblable mais adaptée aux besoins respectifs.

La gare de passagers comprend la douane, les guichets pour les billets, les salles d'attente, le restaurant, la cuisine et les communications verticales (escaliers).

Il existait un enfoncement du terrain dont on a tiré partie, en y situant le stationnement pour automobiles, sous le niveau de la voie ferrée. Grâce à cette disposition il est possible de différencier nettement le mouvement des passagers et celui des transports.

Le volume si agréable des paraboloides-hyperboliques de la toiture permet un grand volume intérieur et la création d'un quai sous-ouvert. La façade postérieure orientée vers le couchant — et qui par conséquent est très fortement exposée au soleil — a été fermée par des murs verticaux à deux niveaux pour empêcher le soleil de pénétrer; le résultat en est que du point de vue esthétique cela donne un clair-obscur des plus agréables.

Cette structure, a la mérite d'obtenir à la fois une sensation d'interpénétration de l'intérieur de l'édifice vers l'extérieur et d'accueil pour celui qui y habite, grâce à la résultante des deux paraboloides du toit.

Les entrepôts ont également été conçus avec les mêmes formes géométriques qui augmentent le volume d'arrimage et réussissent à s'intégrer avec le reste de l'oeuvre au point de vue esthétique.

STRUCTURE THEORIQUE DU PROGRAMME ARCHITECTONIQUE

Arg. JOSE VILLAGRAN GARCIA.

L'architecte José Villagrán García a élaboré ce que l'on pourrait appeler "le corps" de la théorie architecturale qui a fonctionné comme un substratum doctrinaire impulsant l'architecture mexicaine depuis 1925 à la date. Mais il est évident que cette théorie a des lacunes et des antécédents, toujours reconnus, dans les différentes thèses historiques essentiellement élaborées par des professeurs français de la moitié du XIX^{ème} siècle et début du XX^{ème}, ce qui n'a pas empêché Villagrán de leur apporter une nouvelle structure, une cohérence systématique, et indiscutablement, de nouveaux éléments et une plus grande profondeur.

Depuis 1961, année au cours de laquelle Villagrán a été nommé membre du Collège National, institution comprenant les personnalités mexicaines les plus remarquables dans les différents domaines culturels, il a donné une série de cours sous forme de monographies sur la Crise Formelle de l'Architecture contemporaine, la Proportion dans l'Architecture, Extension et Objet de la Théorie de l'Architecture; l'année dernière il a donné un cours sur la signification du Programme dans l'architecture, dont on publie dans ce numéro la troisième conférence.

Il est bon de remarquer, que bien que le terme Programme ait été largement employé par le grand théoricien français du début de ce siècle: Julien Guadet, ce n'est qu'avec Villagrán qu'il acquiert son plein sens fonctionnel, mettant en évidence la manière dont un programme comprend toute la théologie architectonique, la gamme complexe et étendue des buts que prétend réaliser toute oeuvre architecturale.

L'analyse du programme, de sa structure et catégories, explique — selon Villagrán — pourquoi face à l'objectivité d'un programme spécifique il est possible de trouver de multiples programmes, ce qui dans ce cas exprime une réaction face à des problèmes donnés, puisque dans sa position intervient l'objectivité du problème, mais aussi la subjectivité de l'architecte créateur, de telle sorte qu'il est possible de trouver à la fois des oeuvres qui correspondent aux besoins du moment historique, et des oeuvres qui construites au même moment s'en écartent dans la mesure où la personnalité de l'architecte s'en écarte elle-même. Subjectivité et objectivité sont ainsi intimement liées et se traduisent par des réponses et des créations qui nécessairement seront différentes.

Au cours de cet exposé, Villagrán établit également la loi des relations et amplitudes inverses du Programme, selon laquelle plus le champs d'action que nous donnerons à un programme spécifique sera vaste, moindres seront les adjectifs que nous lui accorderons; et inversement, plus le problème et son rayon d'action sera limité et concret, plus les décisions et la richesse créative seront infinies.

**ESTACION
DE PASAJEROS,
CARGA Y SERVICIOS
CONEXOS EN NOGALES, SONORA**



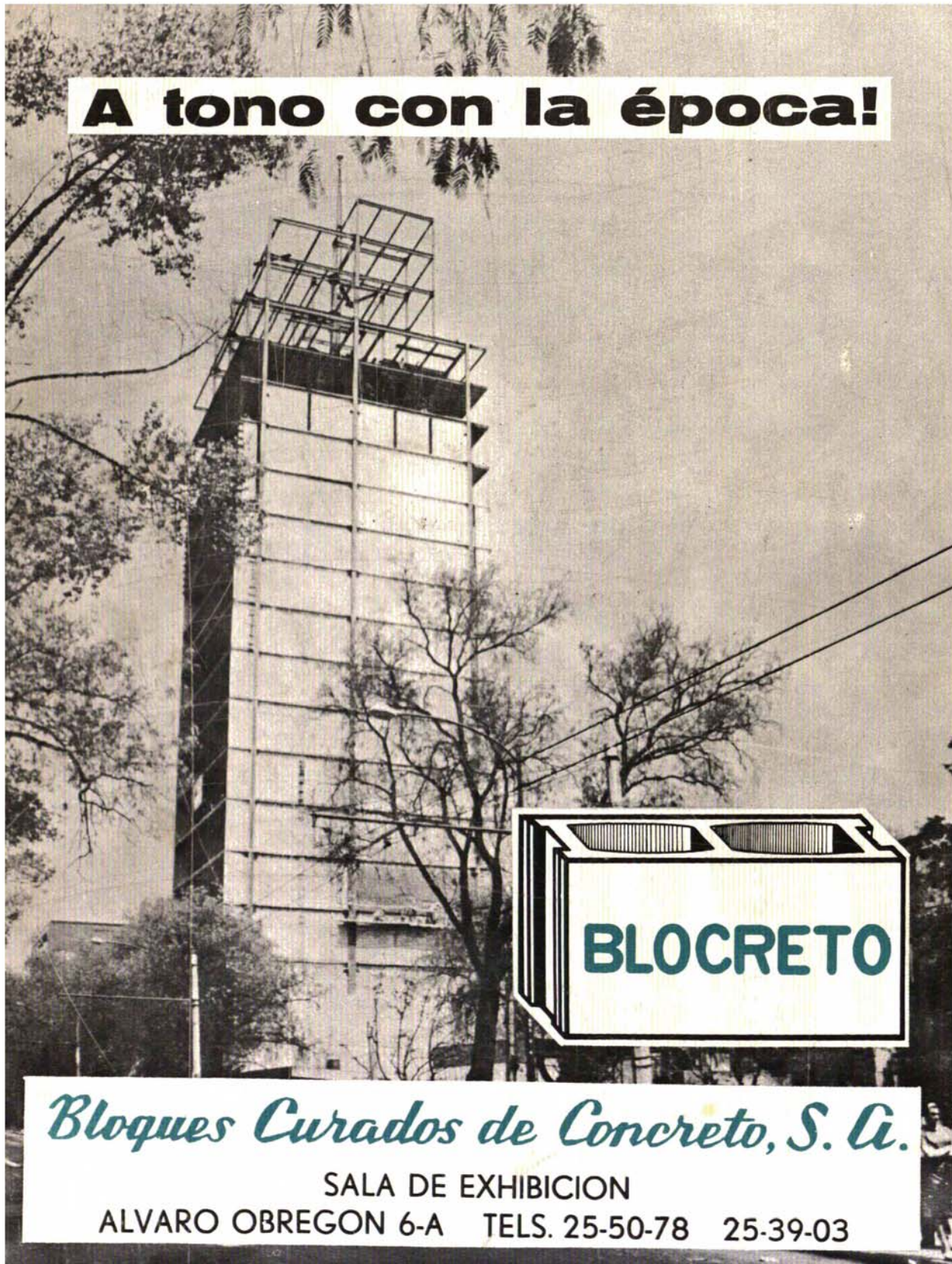
Construyó

incomexsa

Patricio Sanz No. 1204
México 12, D. F.

Tels.: { 24-00-12
24-00-13
24-00-14

A tono con la época!



BLOCRETO

Bloques Curados de Concreto, S. A.

SALA DE EXHIBICION

ALVARO OBREGON 6-A TELS. 25-50-78 25-39-03