

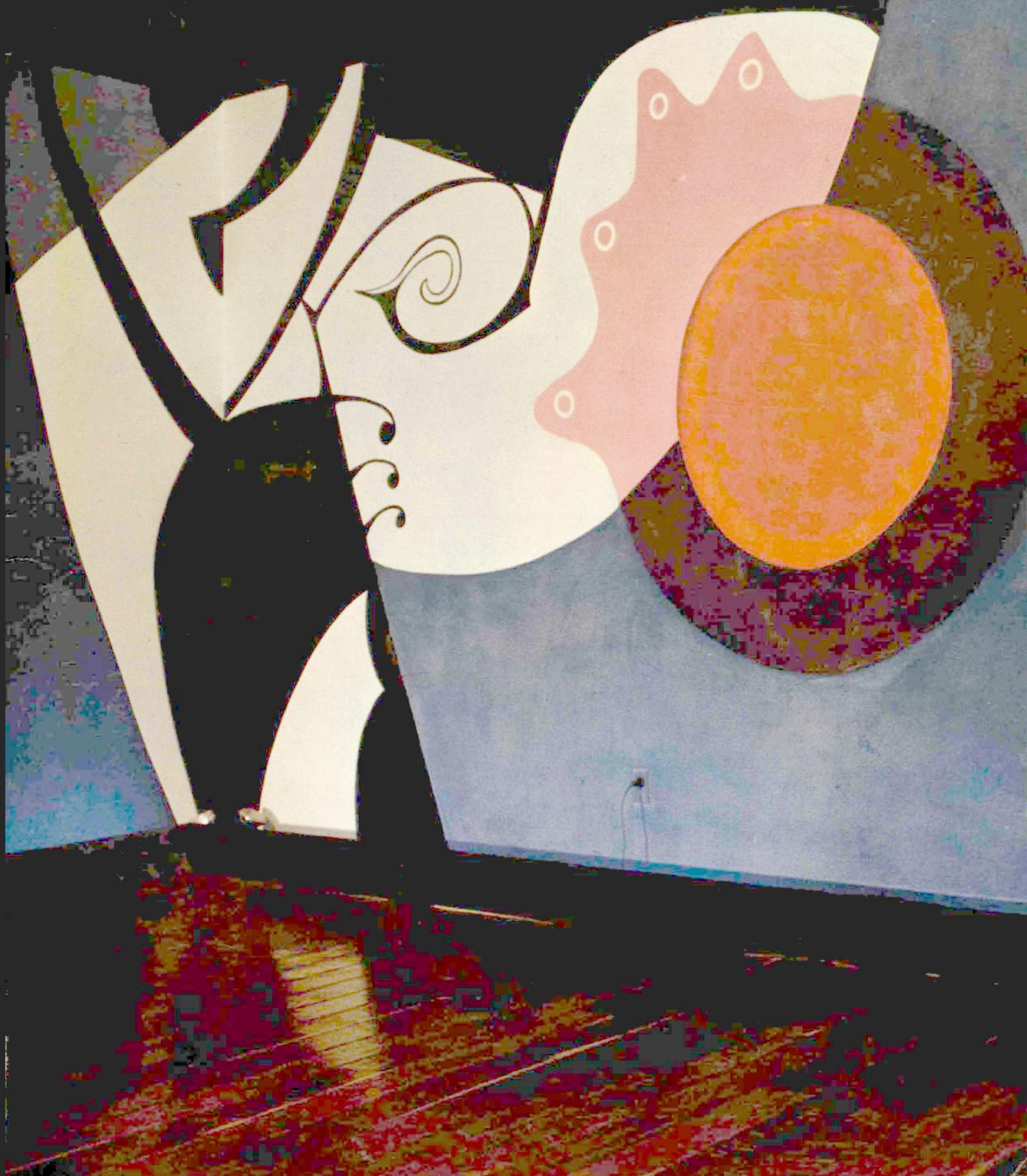
calli
internacional

38

diez pesos

Edición Mensual

revista analítica de arquitectura contemporánea



ALUMINIO



**Por qué
se especifica
Kawneer
con tanta
seguridad...**

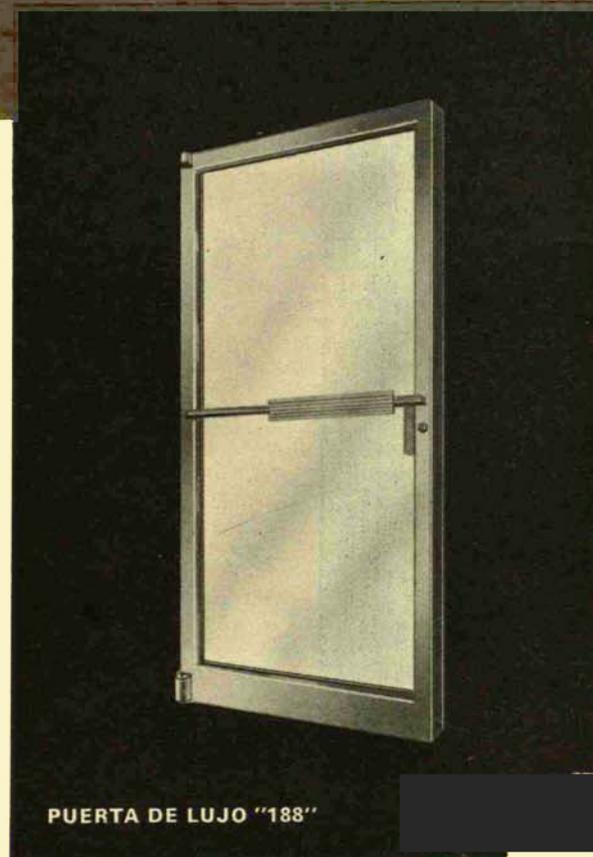
PROYECTO Y DIRECCION: CONSTRUCTORA TECNICA, S.A.
EJECUCION: CONSTRUCTORA ITZA, S.A. DE C.V.

En las grandes obras de México se instala Aluminio Kawneer. A primera vista podría pensarse que se debe únicamente a la belleza de sus productos arquitectónicos; pero su cancelería, puertas y ventanas, en cada uno de sus componentes acusan la labor de una avanzada ingeniería para hacerlos funcionales hoy y siempre.

Nuestro Laboratorio de Pruebas verifica esto, y usted lo comprueba con su uso.

**PUERTAS
VENTANAS
CANCELERIA**

**FACHADAS INTEGRALES
CELOSIAS
PERFILES EXTRUIDOS**



PUERTA DE LUJO "188"

Podemos surtir nuestros productos con anodiza natural o en Colores Bronce Claro, Bronce Oscuro o Negro, con el proceso PERMA de Kawneer, que mantiene al

**KAWNEER DE MEXICO, S.A. DE C.V., Calle 3 No. 8, Naucalpan, Edo. de México
CON SU NUEVO TELEFONO: 76-15-11 con 5 líneas VEA A SU DISTRIBUIDOR MAS CERCANO**



CALLI
REVISTA ANALITICA DE ARQUITECTURA CONTENPORANEA

PUBLICADA POR:
CALLI, A. C.

Insurgentes Sur 1844-503
México 20, D. F.
24-46-78

Edición Mensual
Fecha de salida
1a. quincena del mes

Fundada en 1959

Dirección
ARQ. BENJAMIN MENDEZ S.
Jefe de Redacción
ARQ. ALEJANDRO GAITAN C.

Colaborador
RAMON VARGAS S.

Sección de Artes Plásticas
RAQUEL TIBOL

Sección de Fotografía
MANUEL CARRILLO

Sección de Diseño y Forma
ARQ. RAUL DIAZ GOMEZ
D. I. Ma. AURORA CAMPOS DE DIAZ

Supervisión Literaria
DR. LUIS RIUS
SRA. YOLANDA PLA DE FLORES

Traducciones
SERVICIO DE TRADUCCIONES PROFESIONALES

Fotografía
GUILLERMO ZAMORA

Administración
ARQ. BENJAMIN MENDEZ S.

Publicidad
CONSORCIO DE MEDIOS PUBLICITARIOS, S. A.
Tels. 33-44-28

33-44-27
33-44-30

	TARIFAS		
	RATES		
SUSCRIPCIONES	(1 año)	(2 años)	(3 años)
SUSCRIPTIONS	(12 Núms.)	(24 Núms.)	(36 Núms.)
REPUBLICA MEXICANA	\$ 100.00 M.N.	\$ 180.00 M.N.	\$ 250.00 M.N.
Ejemplar Suelto	10.00 M.N.		
No. Atrasado	15.00 M.N.		
Estudiantes de arquitectura	60.00 M.N.		
	(Year)	(2 Year)	(3 Year)
(Foreign Countries)			
EXTRANJERO	10.00 Dls.	18.00 Dls.	25.00 Dls.
Ejemplar Suelto	1.00 Dls.		
No. Atrasado	1.50 Dls.		

Estas tarifas son vigentes para el año de 1969

Todo Cheque o giro postal debe enviarse a:

CALLI, A. C.
Insurgentes Sur 1844-503
México 20, D. F.

Editorial CALLI, A. C. Insurgentes Sur 1844-503 Tel. 24-46-78
Registros Secretaría de Hacienda No. 66428. Secretaría de Educación Pública No. 32042. Autorizado como correspondencia de segunda clase por la Dirección General de Correos con fecha 6 de Febrero de 1964 conforme Oficio No. 2151. Edición mensual, precio del ejemplar \$ 20.00 precio especial \$ 10.00. Impreso en Foto Ilustradores, S. A. de C. V. Augusto Rodín 468 Mixcoac 19, México, D. F. Tels 24-86-24 y 24-84-16

calli

edición internacional
marzo de 1969.

38

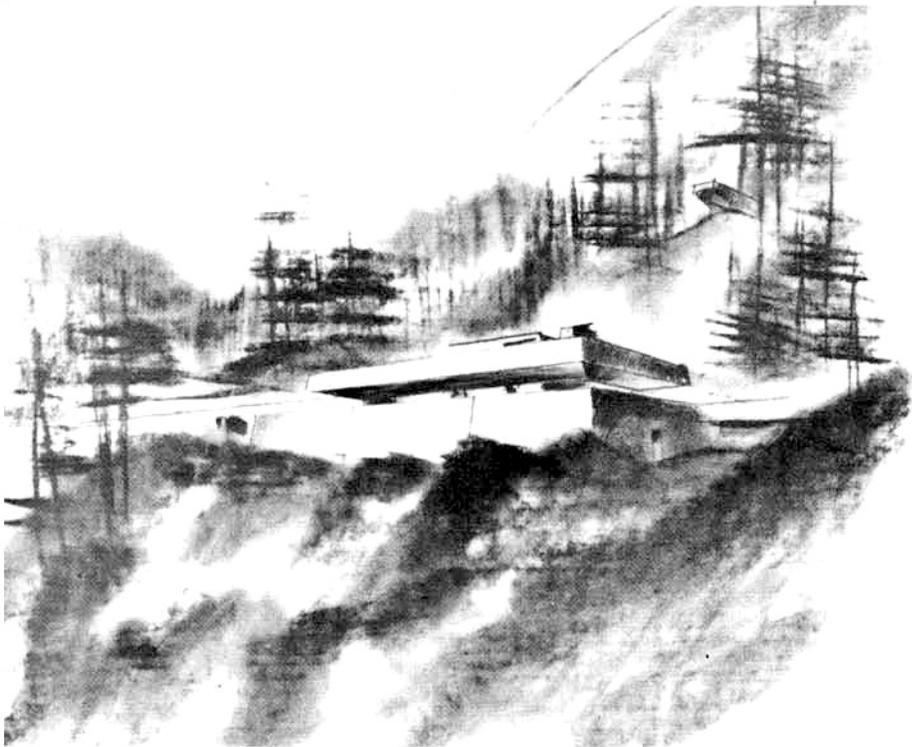


NUESTRA PORTADA
Decoración Efímera
Arq. Antonio Peyri



SUMARIO

- 3** EDITORIAL.
Calli.
- 4** Traducciones.
TRADUCCION AL INGLES
- 5** Sección de Artes Plásticas.
LOS MAESTROS ARGENTINOS DE JULIO LE PARC.
Por Raquel Tibol.
- 10** Sección de Diseño y Forma.
PRESENTACION DE TEMAS.
D. I. Ma. Aurora Campos de Diaz.
Arq. Raúl Díaz Gómez.
- 12** Datos para la Historia.
EKISTICA.
Calli.
- 13** SEMINARIO SOBRE DISEÑO DE NUEVAS ESTRUCTURAS URBANAS. U.M.L. ALEMANIA.
Arq. Raúl Díaz Gómez.
- 21** PEYRI PINTOR.
Calli.
- 22** EL ARTE DE LO RECONDITO.
Crítica de Robin Bond.
- 28** PEYRI ARQUITECTO.
Calli.
- 28** VISION PANORAMICA DEL ARTE Y LA ARQUITECTURA MEXICANA.
Conferencia I. Lausanne. 1966.
Arq. Antonio Peyri.
Arq. Manuel Sánchez Santorena.
- 29** PALACIO DE LOS DEPORTES. 1968.
Arquitectos Félix Candela, Enrique Castañeda y Antonio Peyri.
- 33** EDIFICIO DE 2 DEPARTAMENTOS, 1953. PRESA SOLIS 35.
Arquitecto Antonio Peyri.
- 35** CASA PARA EL PINTOR VLADY. 1957.
Arquitecto Antonio Peyri.
- 36** LOS PROBLEMAS CRITICOS DE LA ENSEÑANZA DE LA ARQUITECTURA.
Arq. Antonio Peyri.
- 37** CONCURSO PARA EL CITY HALL DE TORONTO. CANADA. 1958.
Arquitecto Antonio Peyri.
- 39** EDIFICIO DE OFICINAS 1958.
Arquitectos Santiago Greenham y Antonio Peyri.
- 40** EDIFICIO DE OFICINAS Y COMERCIOS EN MASARIK. 1958.
Arquitectos Santiago Greenham y Antonio Peyri.
- 41** PROYECTO PARA EL CONCURSO "PEUGEOT". 1961.
Arquitecto Antonio Peyri.
- 42** EN DEFENSA DEL CARACTER LIBERAL DE LA PROFESION DE ARQUITECTO.
Discurso en Estambul, Turquía. 1964.
Arq. Antonio Peyri.
- 43** CONJUNTO HABITACIONAL EN SAN ANGEL. 1962.
Arquitectos Santiago Greenham y Antonio Peyri.
- 44** EDIFICIO DE OFICINAS. PRAGA 24. 1966.
Arquitecto Antonio Peyri.
- 47** CASA HABITACIONAL EN ECHEGARAY. 1667.
Arquitecto Antonio Peyri.
- 48** CURRICULUM VITAE.
Del Arquitecto Antonio Peyri Macia.
- 49** LA ARQUITECTURA COMO TOTALIDAD ESTETICA.
Por Rafael López Rangel.

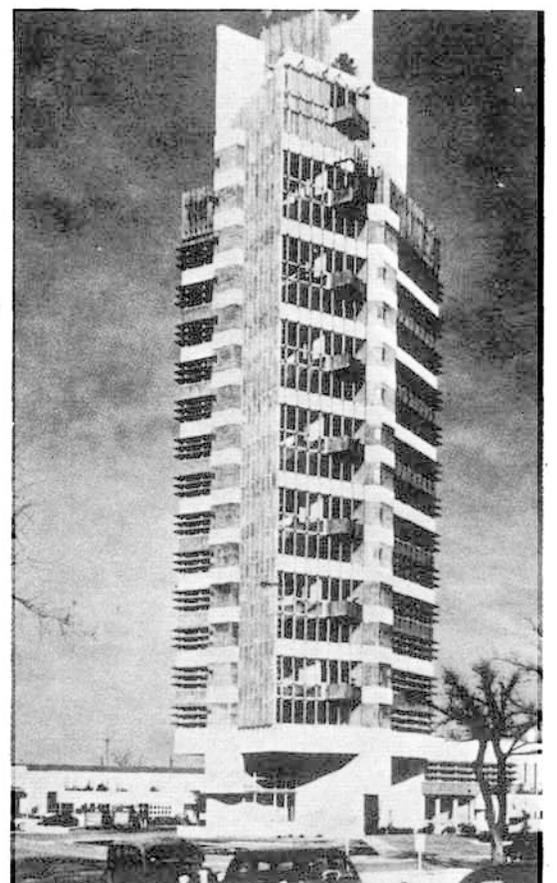
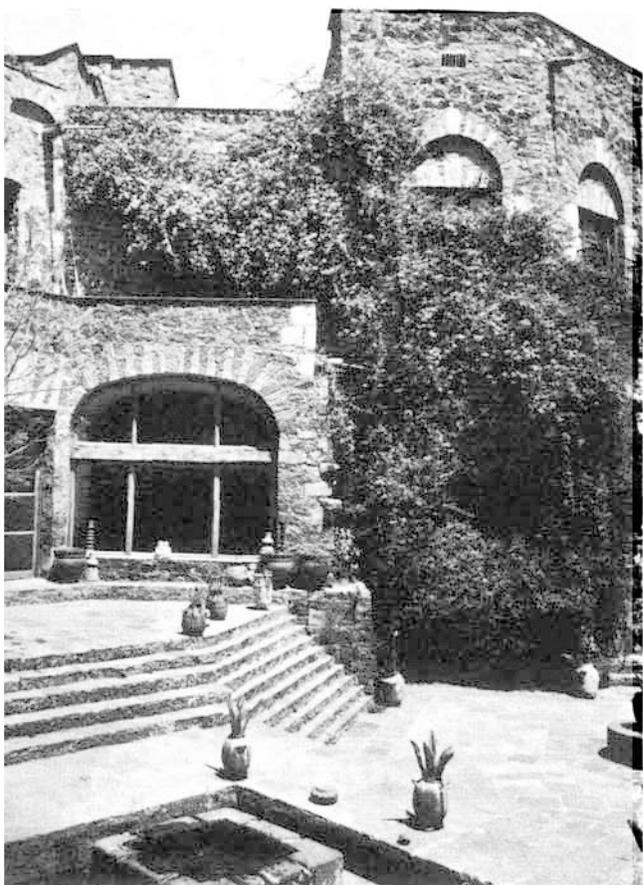


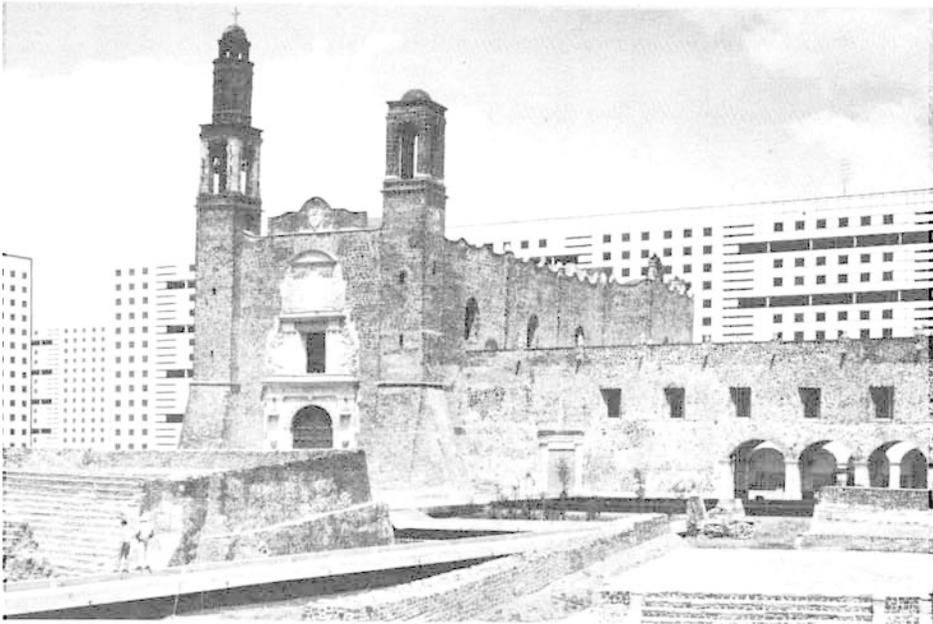
Entendemos que la arquitectura es parte del ambiente artificial realizado por el hombre que se haya organizado en sociedad; que, con otras partes se integra lo que se domina cultura y civilización.

Servir al hombre es la finalidad de la arquitectura. Es hacer algo dentro de esa intención. Hacer es función, el que sea es forma. Tanto el hacer como el que sea están entrañados en el objetivo, en el fin.



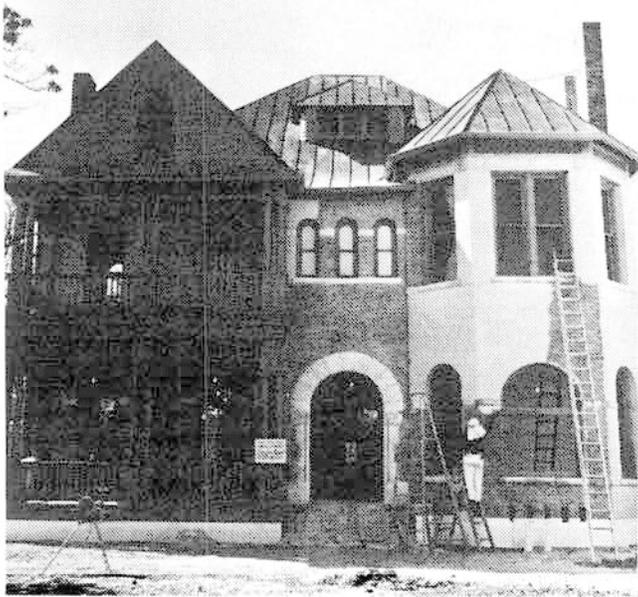
Esta intención concierne al habitante y se pierde al querer ser arquitecto de arquitectos, al diseñar espacios para impresionar a otros, olvidando el objeto.





Aquí en nuestro medio, se puede apreciar fácilmente cuando el arquitecto ha realizado su función o cuando simplemente ha seguido una corriente arquitectónica, desatendiendo los problemas humanos.

Ejemplos claros los tenemos en la arquitectura de principios del siglo y en las construcciones contemporáneas que se crean para grandes grupos.



Es el carácter mercantil del que no escapa la arquitectura, el que da la intención de separar lo que es meramente útil de las demás cualidades de las cosas.



Básicamente esto es lo que debemos inculcar al futuro arquitecto: la arquitectura no es arquitectura por sí misma, sino cuando cumple su propósito, que es el de servir al hombre y ello implica conocer a fondo el medio, con sus características y necesidades.



uia informations



GRAN PREMIO INTERNACIONAL DE URBANISMO Y DE ARQUITECTURA.

HACER DERRIBAR LOS MUROS PARA CONSTRUIR MEJOR.

Tal es el objetivo de la primera semana de encuentros internacionales "Construcción y Humanismo" que se desarrollará en Cannes del 10 al 16 de marzo de 1969 bajo el alto patronato del Ministerio de Equipos y Viviendas y del Ministerio encargado del Plan y de la Disposición del Territorio.

Los urbanistas, arquitectos, ingenieros, artistas, humanistas (especialistas en ciencias humanas), promotores del Estado o privados, industriales, empresarios, representantes de Poderes Públicos y de colectividades locales, encontraron después de un largo acuerdo los medios de informar, de estar informados, de comunicar, de dar a conocer sus investigaciones, sus concepciones y sus realizaciones, concretizando también su participación a un urbanismo voluntario.

Esta manifestación servirá de base al Primer Gran Premio Internacional de Urbanismo y de Arquitectura. Sobre el tema "Nacimiento y crecimiento de una nueva ciudad", más de quinientos proyectos de 28 naciones serán sometidos a la apreciación de un Jurado Internacional.

TRADUTTORE NON TRADITORE

DO WHAT IS REQUIRED FOR HUMAN NEEDS IS THE REASON FOR ARCHITECTURE.

It's to do something that means something, to perform a function, be suitable to physical and emotional needs.

This meaning is for people and it doesn't have a sense if it's only made with the idea of making architectural forms forgetting the real function of architecture.

We can easily see when the architect has made his function or when he just follows the crowd not paying attention to the human problem.

We have that kind of architecture at the beginning of the century and in the contemporary structures made for the community.

We should impress to the future architect that the architecture is not architecture by itself but when it realizes his purpose that is; Do what is required for human needs, it calls for a deep knowledge of nature, life and people.

ART

The exhibition of modern painting by Julio Le Parc had a great success in 1968

In 1944 when Julio Le Parc was fifteen, he studied art at the "Escuela de Bellas Artes" in Buenos Aires.

He had a great influence from the "vanguard-movement" movimiento de vanguardia" specially the one called "concreto-invencción" this movement was accepted only by a few writers, physicians.

Dr. Alde Pellegrini who was a poet says "Le Parc's contribution was to carry the principles of this movement to his latest consequences turning the artistic object into a dynamic-spectacle.

In our next number this magazine will publish a new section "design and form" a world of creativity. From our board of experts Maria Aurora de Diaz (designer) and Raul Diaz Gomez (architect) will be in this features: Theory and History
Analysis
New Products
Notes, Outlines, Critique.

INGLES

La exposición de arte que en 1968 más éxito de público tuvo en la ciudad de México fue, con mucho, la de Julio Le Parc, presentada en las salas 3 y 4 del Palacio de Bellas Artes. En la nota biográfica del catálogo se mencionaba que este artista nacido en la Argentina en 1928 se había visto influido, desde los primeros años de su formación, por movimientos de vanguardia de su país y, en especial, por el Movimiento Concreto-Invención. En efecto, cuando Le Parc ingresa a la Escuela de Bellas Artes de Buenos Aires a los 15 años en 1944, el capítulo argentino del constructivismo había avanzado algunos tramos en varias direcciones, a pesar de la poca aceptación que tenía en los sectores mayoritarios del público. Quiénes lo consideraban por aquel tiempo "un arte vivo y de vigor creciente" eran algunos escritores e intelectuales (entre los que preponderaban médicos psiquiatras y psicoanalistas, con el doctor E. Pichon-Rivière a la cabeza). Así Aldo Pellegrini -médico, poeta y teoricista- hacía la defensa de la abstracción en los términos siguientes:

"El artista, como ha sucedido siempre, está en la ruta de los problemas del conocimiento de su época, pero no en el sentido del investigador sino como sensibilidad receptiva, absorbiendo y expresando la particular visión cósmica del momento. Esta síntesis viva y comunicativa, de carácter supraintelectual, que ofrece el artista se sitúa, en todo momento histórico, paralelamente a las manifestaciones de la ciencia y el pensamiento especulativo, completando así la formación espiritual del hombre como expresión de su tiempo.

"Pero justamente en este siglo como nunca la pintura (de un modo más general, las artes visuales) se ha convertido en expresión inequívoca del cambio fundamental que

los

maestros

argentinos

de

julio

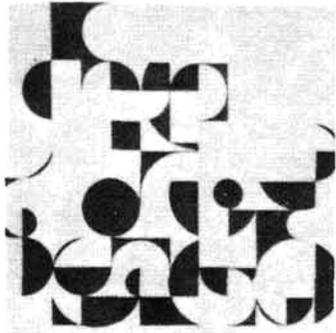
le

parc

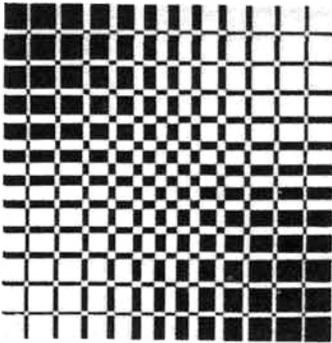
ha experimentado la visión cósmica. Este hecho es tan evidente y capital, que un investigador en el terreno de la cultura como Gebser ha designado a la totalidad de nuestra época como comienzo de la Era de la **aperspectiva** por considerar que lo sucedido en la pintura califica, mejor que ningún otro fenómeno, lo esencial de la transformación contemporánea. Justamente lo fundamental en la nueva visión cósmica es el derrumbe de la noción de la realidad concebida como espacio tridimensional. Esta visión empírica del cosmos, de cuya infalibilidad llegó a convencerse el hombre desde el Renacimiento hasta fines del siglo pasado, sufrió un golpe definitivo con las modernas concepciones de la física que confluyen en la noción de espacio cuatridimensional y la inclusión del tiempo como cualidad concreta de la realidad espacial. La eliminación del principio de ilusión perspectiva creada por el Renacimiento y el retorno a la noción real de bidimensionalidad del plano pictórico, conforman la revolución fundamental de la pintura a comienzos de siglo.



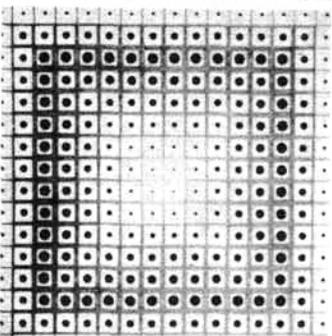
Sección de Artes Plásticas
Por Raquel Tibol



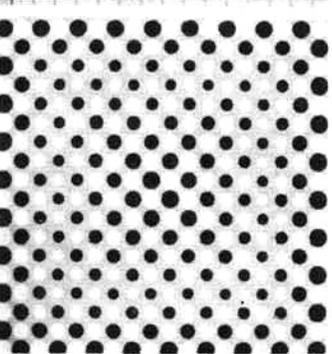
1



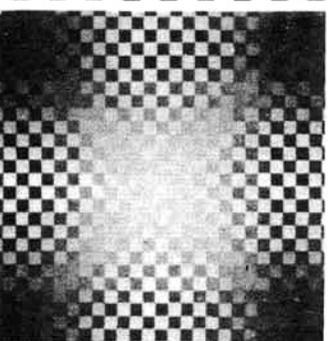
2



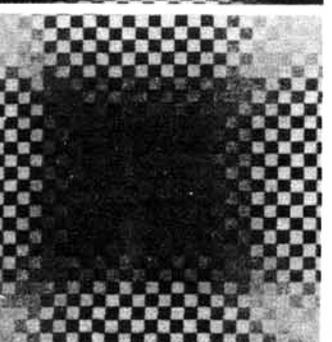
3



4



5



6

1 Búsqueda de formas relativas y usuales sobre un tablero octagonal 1958.

2 Secuencia progresiva ambivalente. 1959.

3 Secuencia progresiva concéntrica. 1959.

4 Secuencia progresiva, inestabilidad visual. 1959.

5 Secuencias yuxtapuestas de 14 colores.

6 Secuencias yuxtapuestas de 14 colores.

“Enfrentado con el objeto pictórico bidimensional como realidad en sí, el artista entra a analizar y descomponer los elementos que los constituyen: color, forma y materia, para integrar una nueva síntesis con bases absolutamente revolucionarias. Inútil sería insistir sobre cómo el factor tiempo forma parte como elemento concreto del cuadro en las primeras experiencias de los cubistas y los futuristas. Puede decirse que lo que movió intuitivamente a los artistas en sus experiencias hacia la abstracción fue una verdadera avidez de realidad, pues la representación ilusoria de un espacio tridimensional significaba sólo reproducir la engañifa de los sentidos (ilusión de una ilusión)”.

Aldo Pellegrini expresó los conceptos reproducidos algunos años antes de que Le Parc se marchara a París becado por el gobierno francés, y en sus disquisiciones agregaba algunas ideas que fueron motivo de ardientes polémicas entre los adictos a las “nuevas realidades”.

“Muchos artistas modernos —decía Pellegrini— han teorizado sobre las posibilidades de representación de un espacio de cuatro dimensiones. Se trataba, en la mayoría de los casos, de puras fantasías sin relación con lo que en realidad creaban. El espacio de cuatro dimensiones no es representable, pues el tiempo no es realmente una dimensión y, por lo tanto, no puede representarse gráficamente. El tiempo constituye una peculiaridad cualitativa que actúa modificando el espacio. En este sentido pueden considerarse subordinados al tiempo los elementos rítmicos y dinámicos que resultan de la interacción de formas y colores”.

Leyendo detenidamente el párrafo anterior se puede suponer con bastante fundamento que la forma plástico-dinámica de Le Parc es la confirmación de lo expresado por Aldo Pellegrini respecto del sentido del tiempo en lo perceptible; sólo que tendremos que tomar en cuenta que el teórico negaba entonces la posibilidad de su realización, como lo demuestran estas frases:

“La nueva realidad cósmica —afirmaba— no resulta directamente perceptible por los sentidos. Para tener una idea de esa realidad el hombre construye un universo simbólico en el cual se integran todos los elementos que el conocimiento sensible nos ofrece fragmentariamente y que nos parecen irreconciliables (naciones de espacio y tiempo)”.

Varios años tardó Le Parc en demostrar que las nociones de espacio y de tiempo si eran reconciliables y que para ello hacía falta integrar el factor dinámica a los factores forma, construcción plástica y color. Pero cabe señalar que la actitud asumida por Le Parc era defendida en principio por Pellegrini, quien escribía:

“El hombre se ha ido afirmando en su capacidad de creación. He aquí la palabra que resume la actitud fundamental del individuo de hoy: La palabra creación. Frente a lo dado por la naturaleza se siente capaz de crear elementos objetivos nuevos dotados de tanta realidad como los naturales. Se independiza así de su subordinación al mundo objetivo, afirma su calidad de creador. Esta independencia se manifiesta en arte como crisis del principio aristotélico de imitación. El arte nuevo es definitivamente un arte de creación. Sobre la jerarquía de lo natural impone la jerarquía del hecho mental que es capaz de objetivarse como una nueva realidad”.

Casi siempre los teóricos llegan a las definiciones después que los artistas concretaron experiencias o descubrieron caminos. Algunos pintores de la generación que podríamos considerar como la de los maestros argentinos de Le Parc se preocupaban en los años '40 y '50 por soluciones en las que después insistiría el Gran Premio de la Bienal de Venecia de 1966.

El año en que Le Parc ingresó a la Escuela de Bellas Artes de Buenos Aires, Carmelo Arden Quin, nacido en Uruguay en 1913 y radicado en la Argentina desde 1938, editaba el único número de la revista Arturo (también Siqueiros pudo sacar en Barcelona, España, en 1921, un solo número de su revista Vida Americana), que marcó la iniciación del movimiento no-figurativo argentino. Fue Arden Quin el que fundó en 1945 la agrupación Arte-Concreto-Invencción que Le Parc reconoce como su primera fuente. Al año siguiente organiza el Movimiento Madi, de efímera vida bonaerense y que no reestructura en París en 1948 y ocho años antes que Le Parc expone en la Galería Denise René. Arden Quin definía los valores de lo madi en estos términos:

“En la escultura madi, además del valor plástico derivado de su continente espacial, hay otros, correspondientes a la naturaleza móvil del objeto. Lo que yo he llamado ludicidad y pluralidad, aparecen como cuati-

Búsqueda sobre la proyección en profundidad y superposición de formas y colores; situaciones cambiantes. Pequeño espacio luminoso. 1960.

Ordenación en el espacio; doble progresión. 1960.

Espacio determinado, esferas de plomo, profundidad de vibración 1960.

Continuidad lumínica móvil e iluminación razeante. Primera versión 1960.

Búsqueda sobre la superposición de colores en series progresivas.

Ordenación de una superficie con caras cambiantes en rotación.

7
8
9
10
11
12

dades nuevas resultantes de la función temporal.

"En la serie de estructuras extensas que realicé de 1945 a 1947 el espacio era un sólido primordial, generalmente un cilindro o un paralelepípedo, dividido en tres partes y subdividido en planos. Por el corte interior el volumen se dividía en tres formas. Mientras que la forma de adentro, o núcleo, quedaba situada desde el comienzo, las formas exteriores, en cambio, se separaban, pero con un gran sentido de complementación; actuaban como si mantuviesen parentesco formal. En estas últimas, siempre compuestas de dos partes, la integración fue resuelta por medio de barras plásticas, flexibles. Esta conexión interna tenía además una función lúdica. Otro elemento de integración lo constituyeron rectángulos de cristal desplazables. La estructura era reversible. Con respecto a las primeras, la función de las barras y los zócalos, de idénticos materiales, era de crear valores de fuerza y pluralidad y mantener el equilibrio. La estructura era plural.

"La otra serie (transparencias) estaba constituida por elementos de cristal o plexiglass, amovibles. Además de lo plástico puro había valores de luz y de pluralidad. En ambas series los elementos que entraron en su composición fueron la madera y el hierro, como material mejor articulable, y los materiales transparentes usuales: plásticos, cristales, vidrios en general, agrupados dentro de la medida áurea

"El objeto mágico debe estar constituido por cuerpos donde la luz se refleje, como ser, además de los ya citados, los metales cromados y pulidos, y aquéllos en donde la luz penetre, como ser conjuntos de hilos, cristales plásticos transparentes, vacíos espaciales. Y, por último cerrando el todo, la luz y el movimiento reales.

"La proporción es controlable en un espacio geométrico e incluso allí donde hay articulación relativamente concéntrica. Cuanto más rápida es la acción y más divergen los elementos, más difícil resulta el control de las proporciones. Aquí es ya el tiempo que es articulable.

"Se puede deducir de estas experiencias que el espacio se comporta como materia inorgánica, fácilmente mensurable, de lo contrario del tiempo que se revela como materia orgánica. Son los grados del movimiento los que provocan esta diferencia".

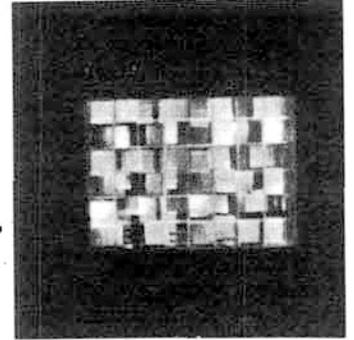
Este texto de Arden Quin, síntesis de muchas experiencias probadas durante más de diez años, fue escrito once años antes de que Le Parc obtuviera su consagración en Italia.

Miembro del Movimiento Madi fue el joven alemán Blaszkowski, que llegó a Buenos Aires a los 19 años de edad en 1939. En 1952 su Monumento al prisionero político desconocido recibió un premio del Instituto of Contemporary Arts de Londres. Blaszkowski sobresalía entre sus colegas por sus preocupaciones de tipo social y humanístico, como lo demuestran unas declaraciones que hizo en 1955:

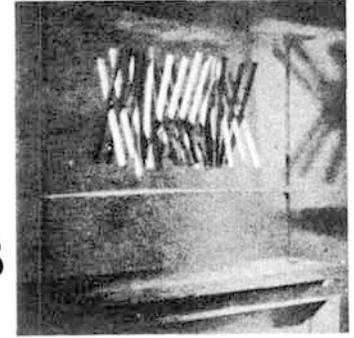
"A nuestro siglo, caótico y convulsionado, con sus choques y contradicciones violentos pertenece también a una expresión plástica particular, de acuerdo con estas características. La misión del artista es intentar llevar al plano de las armonías universales los movimientos de atracción y repulsión, los ritmos esenciales de nuestra vida psíquica, creando verdaderas constelaciones estéticas. Todos los movimientos en cualquier campo que se den: fisiológico, social, físico, económico, tienen sus analogías y solamente una íntima identificación con la realidad permite dar nacimiento y desarrollo a las formas artísticas apropiadas.

"Mis proyectos están pensados en una escala apropiada, como elementos urbanísticos que reflejen socialmente, en plazas públicas, parques, estadios y avenidas, nuestras vivencias modernas. Claro está, urbanistas, arquitectos, escultores y pintores deben trabajar en común acuerdo en la planificación y modernización de nuestras ciudades".

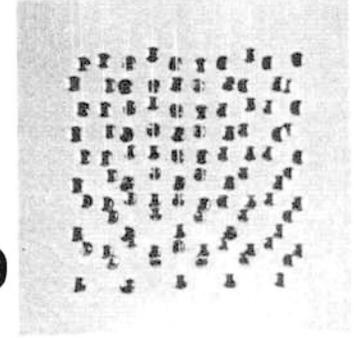
Por su parte el bonaerense Althabe, 17 años mayor que Le Parc, cuyas obras espaciales figuraron en la II Bienal de Sao Paulo en 1954, afirmaba: "A través de mis experiencias en la pintura tradicional comprobé que por ese camino no se logra el espacio, sino que solamente se lo sugiere. Se me hizo por eso imprescindible trabajar en el espacio mismo, despejándolo de las cosas en él sumergidas. Hubo de tantear en las posibles formas del espacio explorando mediante los conceptos de cuarta dimensión que son el continente de los de la tercera. En cuanto a la luz, debía ser también ella solamente espacial: espacio-luz es la concepción plástica correspondiente a la concepción física espacio-tiempo. La luz así considerada tiene que



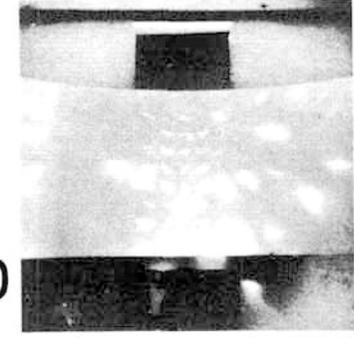
7



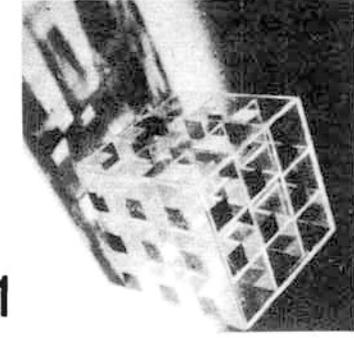
8



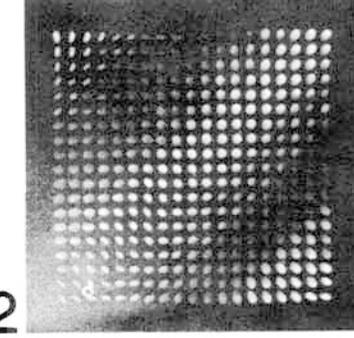
9



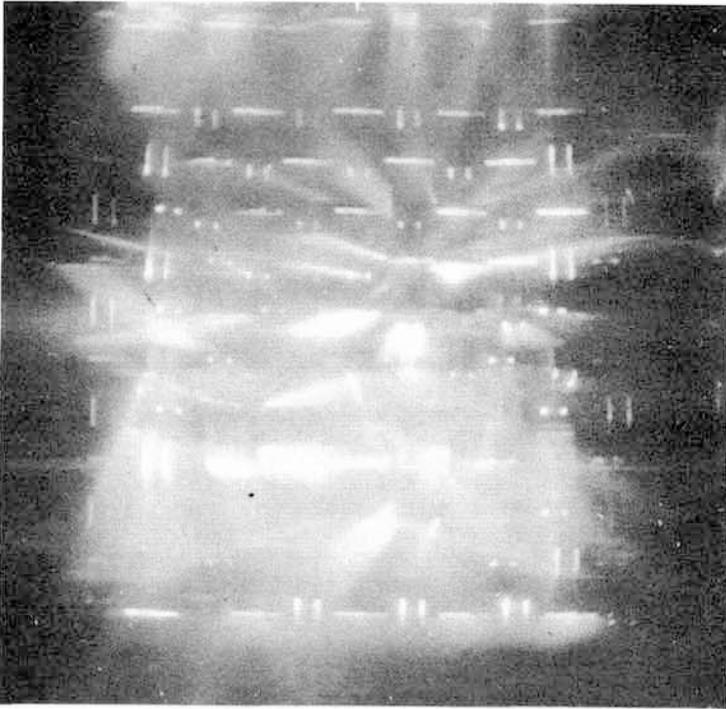
10



11

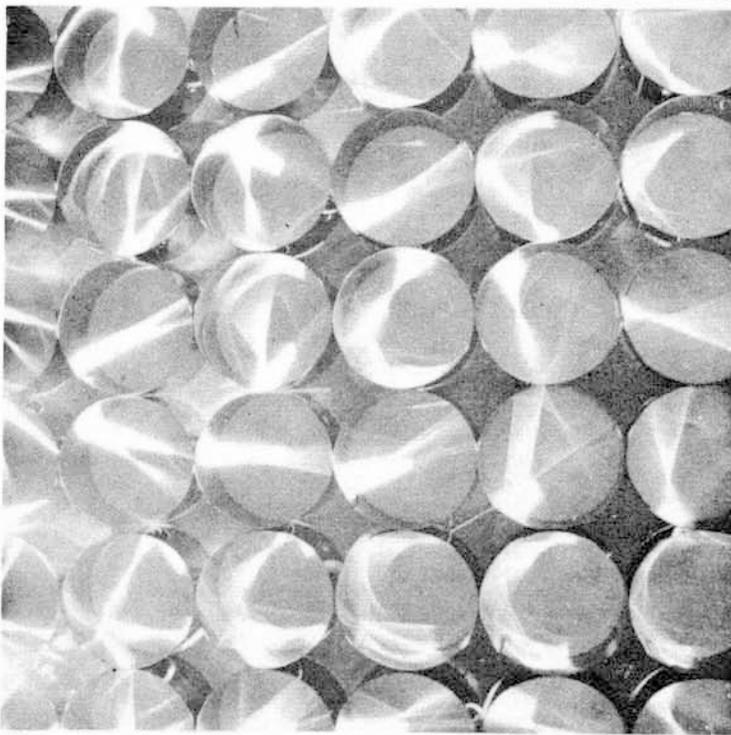


12



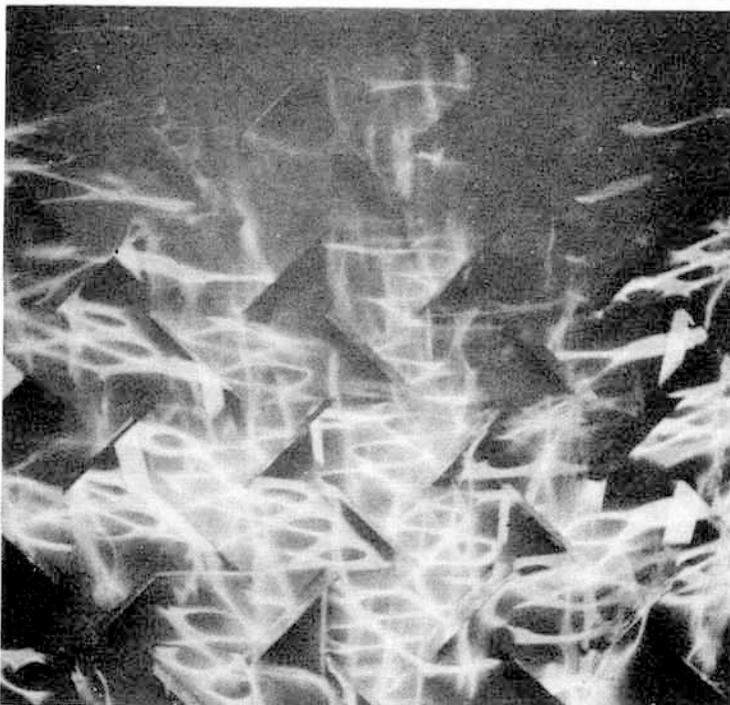
1

1 Rayos luminosos a través de un volúmen de agua. 1962.



2

2 Reflejos sometidos a una luz razeante. 1963.



3

3 Continuidad lumínica. 1964.

ser total y positiva; lo que llamó y ensayo como luz quieta, o sea pura luz, igual, sin exclusión de ningún color del espectro, ya que cualquier sombra u absorción de luz significaría presencia de cosa, de materia opaca y, por ende, ausencia del espacio sensible que es el vehículo de la luz (quizá sean ambos una misma y sola realidad).

“El contrasentido que parece surgir entre poner límites al espacio y hacer total la luz, se explica si esta totalidad se refiere al espectro pero no al grado de intensidad luminosa. Cuando nuestras experiencias espaciales vayan sugiriendo la realidad de la cuarta dimensión hasta que se nos haga sensible, entonces sabremos qué forma objetiva tiene el espacio y, más aún, entonces veremos sensiblemente su belleza”.

Cinco años mayor que Le Parc, el argentino Melé militó desde los comienzos en el grupo Arte-Concreto-Invencción y ya en 1949 participó en exhibiciones de Réalités Nouvelles de París. Su manera de razonar el arte era dialéctica y se proyectaba en lo histórico:

“La conquista de la invención concreta dirigida hacia un arte integral es el móvil del artista moderno. Hoy ninguna definición estética es posible al margen de la aceptación o negación de esta premisa. La pintura, la escultura, la arquitectura, la música, la literatura, se hallan empeñadas en esta tarea.

“Toda forma tiene un contenido. Eso se reconoce en el desarrollo de la técnica y los aportes científicos, en el uso real y concreto de los elementos plásticos. Con el hacer moderno, la forma toma cualidades revolucionarias, supera la tradición figurativa, contribuye a la apreciación de las realidades o impulsa la actividad creadora. En su forma y en su inventiva concreta, encauzados hacia la comprensión y utilización real de los elementos, el arte moderno prodiga su contenido espiritual y humano. El formalismo puro es una invención absurda. No hay arte sin tendencia.

“El arte concreto actúa en la vida del hombre y es eminentemente humanista, pues utiliza todos los logros y conocimientos del hombre exaltando sus posibilidades de creación. Producto de la sociedad que lo rodea, nuestro arte irá progresando en la medida que ésta vaya conquistando una base material más científica y el hombre vaya tomando conciencia de sus posibilidades y lucha para mejorarla, pues en medio del choque violento entre una época que muere

Vardánega, Principio cósmico, 1950. 4

Althabe, "Espacio virtual", 1954. 5

Carmelo Arden Quín, Estructuras extensas, 1945-47. 6

y otra que nace, la sociedad actual no ha logrado asimilar plenamente ni toda su técnica ni todos sus recursos".

El sentido de rebeldía y la necesidad de servir implícitos en las palabras de Melé prevalecían en el Manifiesto para una impugnación del papel del arte en la sociedad, que Le Parc colgó en las paredes del Palacio de Bellas Artes durante su exposición en México y que la Revista de Bellas Artes publicó en su número 21.

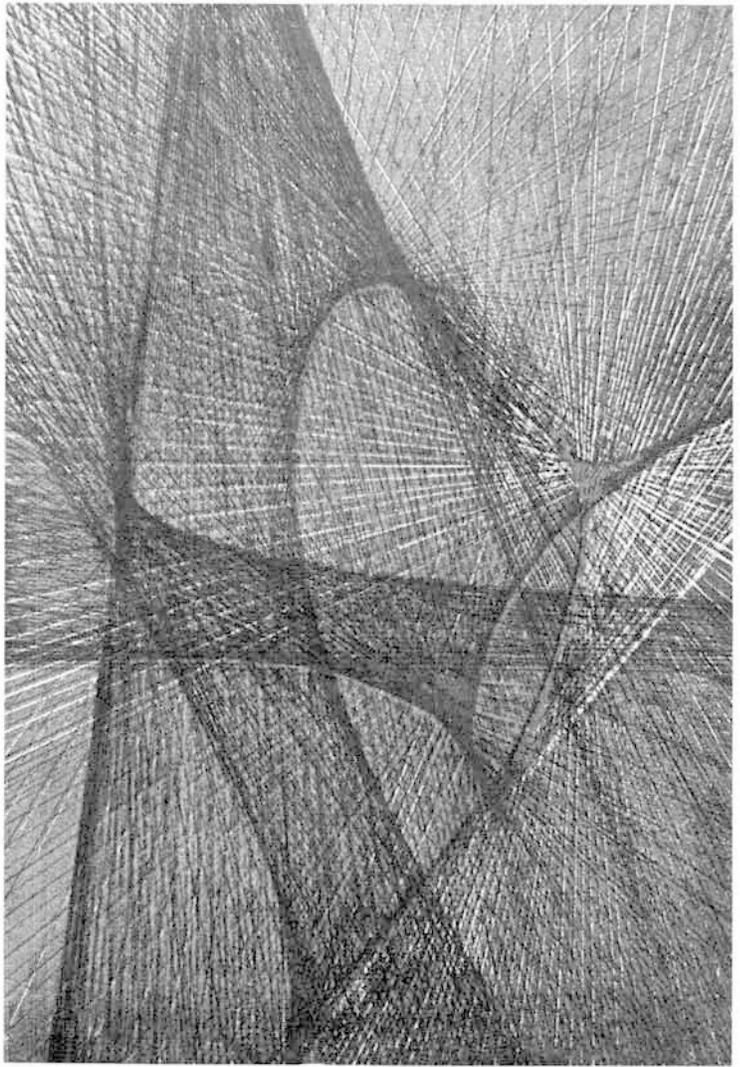
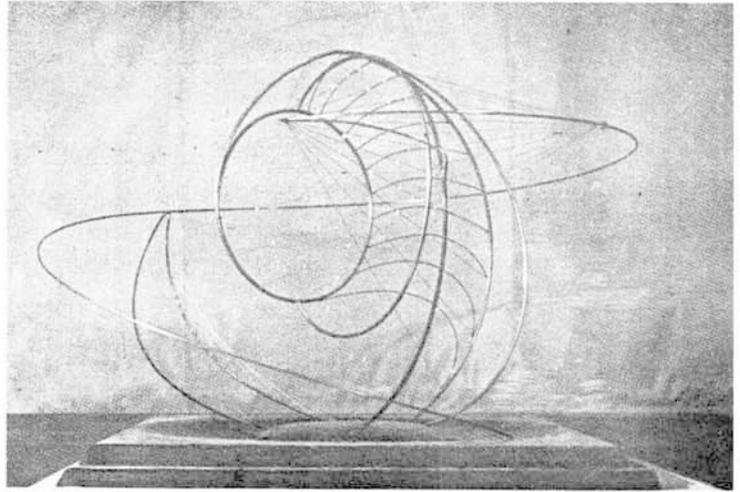
Hombre de talento sobresaliente en el grupo Arte-Concreto-Invencción fue Vardánega, nacido en Possagno, Italia, y llegado a la Argentina a los tres años de edad. Participó en la primera Exposition d'Artistes d'Amerique Latine, que fue un campo de batallas más serias para muchos de los jóvenes artistas que se lanzaban a Europa con indiscutible afán de encontrar novedosos o más amplios horizontes. El espíritu milimetrado de Vardánega se desprende de sus convicciones:

"La luminosidad, la precisión, la armonía y sobre todo el espacio son los elementos que dan a una obra un sentido nuevo, aportando con ello la alegría, el optimismo, y aún una conducta menos ambigua hacia un vivir pleno".

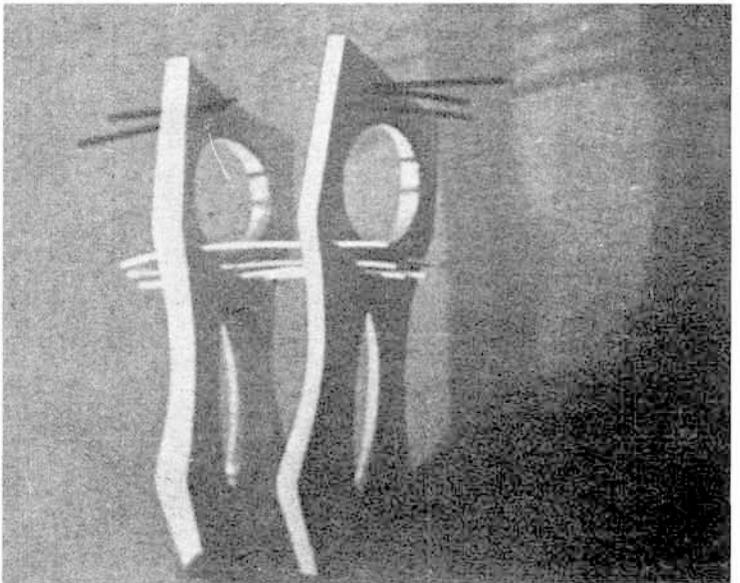
Vardánega fue el primero del grupo que comenzó a trabajar en complejos espaciales constituidos por semiesferas de yeso, así como con pequeños puntos en el espacio en forma de espiral, complementados por espirales verticales y horizontales. Decía: "Pienso que esa figura geométrica es la más representativa del principio del movimiento expansivo, y, por lo tanto, una característica de lo espacial. Otra manera de introducir el espacio en la pintura es separando las distintas formas de color de la composición por medio de planchas transparentes de cristal o plexiglass, de modo que en primer término el espacio existente entre dos planos sea real y visualmente comprobable".

Desde el punto de vista teórico poco es lo que Julio Le Parc aportó a lo expresado por sus antecesores en el medio argentino. Lo que hizo fue llevar esos principios a sus últimas y más espectaculares consecuencias, sirviéndose con ingenio de los elementos cinéticos que fueron una derivación lógica y progresiva del constructivismo. Más híbrido que sus maestros iniciales, supo escapar del laboratorio para convertir el objeto artístico en espectáculo dinámico, y fue este factor dramático-circense el que le valió el enorme éxito en la ciudad de México.

4



5



6

DISEÑO Y FORMA

A partir del próximo número se inicia en nuestra Revista la nueva sección Diseño y Forma. En esta sección se presentará a través de cuatro grandes temas, un panorama amplio sobre todo lo concerniente al Diseño. Los encargados de esta sección son



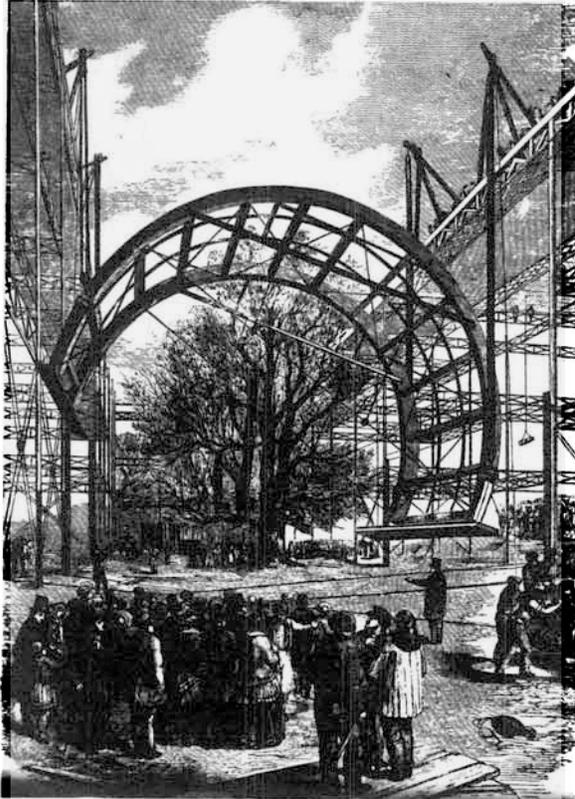
MARIA AURORA CAMPOS DE DIAZ. D.I.

- Primera Diseñadora graduada de la Escuela de Diseño de la Universidad Iberoamericana, Méx.
- Estudios de Diseño Industrial en la Universidad del Sur de California U.S.A. 1964.
- Estudios de Diseño Industrial en el Politécnico de Milán, Italia. 1965
Beca del Gobierno Italiano
- Estudios de Diseño Industrial en la Escuela de Diseño de Ulm. 1967-68
Beca del Gobierno Alemán



RAUL DIAZ GOMEZ. Arq.

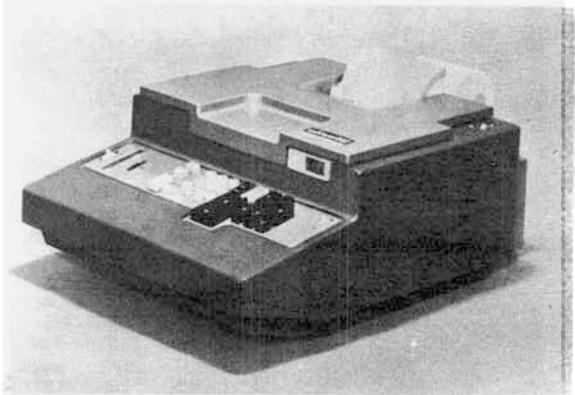
- Arquitecto de la UNAM. 1963
- Estudios de Prefabricación en el C.S.T.B. París, Francia, 1965
Estudios de Diseño,
- Departamento de Arquitectura de la Escuela de Diseño de ULM. 1967-1968
Beca de la UNAM.



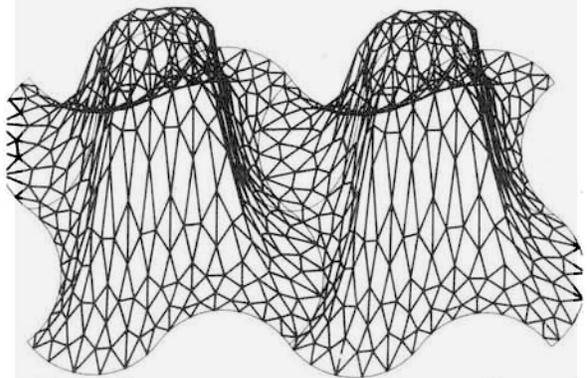
TEORIA—HISTORIA

- Últimos estudios sobre Diseño
- Enseñanza del Diseño
- Tendencias
- Metodología
- Historia del Diseño

ANALISIS



- Análisis de Productos realizados
- Análisis Formales y Técnicos
- Análisis Económicos
- Análisis Funcional



NUEVOS PRODUCTOS

- Presentación de Nuevos Productos
- Problemas de la Producción
- Comunicaciones de las Industrias



NOTAS RESEÑAS Y CRITICAS

- Investigaciones
- Entrevistas
- Crónicas
- Publicaciones, Libros, Revistas
- Congresos, concursos, etc.



EKISTICA

AVISO

El mes Ekístico Ateniense de 1969.

1. El mes Ateniense de 1969, organizado por el Centro Ateniense de Ekística, se celebrará en Atenas a partir del 7 de julio hasta el primero de agosto.
- 2.- Las actividades principales del Mes Ekístico Ateniense son las siguientes:
 - A.- *Debate en las investigaciones Ekísticas, Julio 7-11.*
 - B. *De los comentarios (de los siete años), Julio 12-19.*
 - C.- *Colonias Griegas a través de las épocas, Julio 12-19*
 - D.- *Asamblea General de la sociedad mundial de Ekística, julio 19.*

- E. *Reunión del Consejo Editorial Consultivo "Ekístico", julio 21.*
- F.- *Sesión para la educación en Ekísticas, Julio 23.*
- G. *Seminario Internacional de Ekística y sobre el futuro de poblados humanos, Julio 21 a primero de Agosto.*

"Sociedades y poblados humanos: proyectos y programas para el futuro" estipula este año el tema para un cambio de ideas interdisciplinarias y discusión sobre el desarrollo y transformación, con un énfasis particular en un progreso futuro. El seminario incluye conferenciantes, presentación de proyectos actuales y ambas discusiones en grupo y de jurados. Será dirigido en dos partes:

Parte A, julio 21-25

"La sociedad como base para la programación y planeación de poblados humanos: El camino de varias disciplinas" dirigido por un grupo de expertos de importancia internacional.

Parte B julio 28-Agosto 1

"La sociedad como base para la programación y planeación de poblados humanos: El camino de la Ekística". Dirigido por C.A. Doxiadis.

- 3.- Las actividades mencionadas antes serán impartidas en inglés por expertos de fama internacional. Sus nombres se darán a conocer próximamente.
- 4.- Aquellas personas interesadas en asistir como participantes al Seminario Internacional de Ekística y a la gira de poblados griegos tienen a su disposición las solicitudes. Los conferenciantes del Seminario y los participantes en todos los otros programas, únicamente con invitación. Los espectadores están invitados a concurrir al debate en las investigaciones Ekísticas y a la sesión para la educación en Ekística.

- 5.- Las solicitudes e información adicional pueden solicitarse a:

The Director
International Programs
Athens Center of Ekistics
P.O. box 471
Athens.



P. JIMENEZ MONTOYA
HORMIGÓN ARMADO.

ESTE LIBRO CONSTITUYE LA PRIMERA OBRA EN EUROPA, SOBRE HORMIGÓN ARMADO, REDACTADA DE ACUERDO CON LAS RECOMENDACIONES PRÁCTICAS DEL COMITÉ EUROPEO DEL HORMIGÓN, INCLUIDAS LAS REVISIONES DE 1968. SE ADAPTA TAMBIÉN A LA NUEVA PROPUESTA DE INSTRUMENTACIÓN ESPAÑOLA Y PUEDE CONSIDERARSE, SEGÚN EL PROFESOR FRANCO LEVI, PRESIDENTE DEL C.E.B., COMO LA MÁS ÚTIL CORONACIÓN DE LOS ESFUERZOS REALIZADOS POR LAS ASOCIACIONES INTERNACIONALES, PARA LLEVAR A CABO, TANTO LA UNIFICACIÓN COMO LA ACTUALIZACIÓN DE LOS REGLAMENTOS DE CÁLCULO EN VIGOR, DE LOS DISTINTOS PAÍSES.

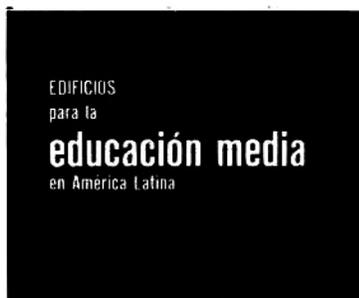
EN ESTA EDICIÓN, Y GRACIAS A LA AYUDA DE LOS COMPUTADORES ELECTRÓNICOS, HA SIDO POSIBLE EFECTUAR LA EXHAUSTIVA COLECCIÓN DE TABLAS, ABACOS Y ESCALAS FUNCIONALES MEDIANTE EL MÉTODO DE CÁLCULO DE LA PARÁBOLA-RECTÁNGULO CONSIDERADO. HOY DÍA, COMO EL QUE MEJOR SE ADAPTA A LA

EXPERIMENTACIÓN, Y ADOPTADO POR LAS NORMAS MÁS RECIENTES.

LAS MEJORAS INTRODUCIDAS EN ESTA NUEVA EDICIÓN SON CONSIDERABLES. POR UNA PARTE SE HA INCLUIDO UN NUEVO CAPÍTULO DEDICADO AL ESTUDIO FLEXIÓN EN ROTURA, BASADO EN LA TEORÍA GENERAL DE LA PARÁBOLA-RECTÁNGULO, DESARROLLADO POR EL AUTOR CON TODO DETALLE, Y EXTENDIDO A SECCIONES DE FORMAS NO CLÁSICAS.

EL AUTOR HA PRETENDIDO, CON LA PUBLICACIÓN DE ESTA OBRA, UNA DOBLE FINALIDAD:

POR UNA PARTE FACILITAR LA LABOR DEL CALCULISTA MEDIANTE UNA COLECCIÓN COMPLETÍSIMA DE TABLAS, ABACOS Y ESCALAS FUNCIONALES PARA DETERMINAR RÁPIDAMENTE, LAS ARMADURAS DE LAS PIEZAS MÁS CORRIENTES. POR OTRA PARTE PONER A DISPOSICIÓN DE LOS ALUMNOS DE LAS ESCUELAS TÉCNICAS Y UNIVERSIDADES, UNA EXPOSICIÓN CLARA Y ORDENADA DE LOS NUEVOS MÉTODOS DE CÁLCULO, CON LAS ÚLTIMAS NOVEDADES.



ESTA OBRA PREPARADA Y PUBLICADA POR EL CENTRO REGIONAL DE CONSTRUCCIONES ESCOLARES PARA AMÉRICA LATINA (CONESCAL) YA ESTÁ EN VENTA DIVIDIDA EN CINCO PARTES:

LA PRIMERA INVESTIGA, SEGÚN LAS TENDENCIAS DE LA MATRÍCULA EN EL NIVEL MEDIO, CUANTAS AULAS NUEVAS O SU EQUIVALENTE SE REQUERIRÁN PARA 1980 POR LOS PAÍSES DE AMÉRICA LATINA. SE LLEGA A LA CONCLUSIÓN DE QUE SERÁN MÁS DE 40,000 LAS AULAS QUE SE HAN DE CONSTRUIR.

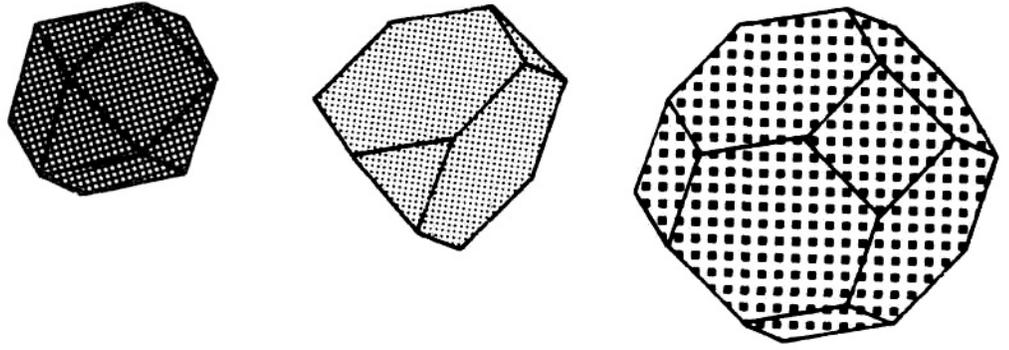
LA SEGUNDA ANALIZA LAS POSIBILIDADES ECONÓMICAS DE NUESTROS PAÍSES PARA SOPORTAR EL COSTO DE ESAS CONSTRUCCIONES, PARA CONCLUIR QUE AUNQUE SU MONTO NO SERÁ MENOS DE 2,500 MILLONES DE DÓLARES, PODRÍA SER FÁCILMENTE ABSORBIDO POR LA POBLACIÓN ECONÓMICAMENTE ACTIVA.

EN LA PARTE TERCERA, SE HACE UN RECUENTO SINTÉTICO DE LOS PROGRAMAS DE ESTUDIO DEL NIVEL MEDIO EN LOS PAÍSES LATINOAMERICANOS Y DE LAS EXIGENCIAS EN LOCALES, IMPUESTAS POR LOS NUEVOS PLANEAMIENTOS EDUCATIVOS. CUALES SON LOS ORGANISMOS ENCARGADOS DE PLANEAR Y EJECUTAR ESAS CONSTRUCCIONES Y QUÉ ESTÁN REALIZANDO ACTUALMENTE, ES EL TEMA DE LA CUARTA PARTE.

LA MÁS IMPORTANTE DE LA OBRA ES LA QUINTA, QUE SE OCUPA DE ANALIZAR LOS PROYECTOS ARQUITECTÓNICOS DE DIVERSOS EDIFICIOS EDIFICADOS EN LOS PAÍSES DE AMÉRICA LATINA, DE RECIENTE CONSTRUCCIÓN PARA EL NIVEL MEDIO.

EL LIBRO ES UNA OBRA DE CONSULTA PARA QUIENES SE INTERESAN EN LA EDUCACIÓN Y TODAS SUS CONDICIONANTES, POR EL HECHO DE QUE LA EDUCACIÓN MEDIA EN AMÉRICA LATINA ESTÁ DEJANDO DE SER PRIVILEGIO DE UNOS POCOS PARA CONVERTIRSE EN UNA EDUCACIÓN DE MASAS ABANDONANDO LA FORMACIÓN RÍGIDA, SÓLAMENTE HUMANÍSTICA, PARA TRANSFORMARSE EN UNA EDUCACIÓN MÚLTIPLE, TAMBIÉN AMPLIAMENTE TÉCNICA.

seminario sobre diseño de nuevas estructuras urbanas u. l. m. alemania



ARQ. RAUL DIAZ GOMEZ

Si se quieren conocer las bases de las nuevas estructuras urbanas, es necesario considerar los problemas del diseño urbano contemporáneo, que en su etapa actual, está en plena transformación.

La habitación colectiva está ahora más que nunca íntimamente ligada al urbanismo a tal grado que, solución arquitectónica y solución urbanística constituyen una sola unidad y forman un solo sistema.

En la investigación del seminario que más adelante se expone, se consideraron dos aspectos; el teórico que plantea las hipótesis de las soluciones, y el práctico que trata de hacer posibles esas hipótesis.

Toda investigación para que no sea estéril, debe ser dirigida hacia el futuro tomando en cuenta las necesidades actuales y previendo las que vendrán posteriormente. La utopía no es otra cosa que una visión de lo que debe existir mañana, es una hipótesis de trabajo que nace de la investigación. La opinión común de que no quiere alejarse del presente, considera a la utopía como una idea sin utilidad práctica, más cercana a la fantasía que a la experiencia. Sin embargo no debe olvidarse que las utopías de los urbanistas de finales del siglo pasado son, en gran parte, la base del urbanismo contemporáneo.

Algunos datos de crecimiento demográfico, de la superpoblación de las ciudades y de su crecimiento,

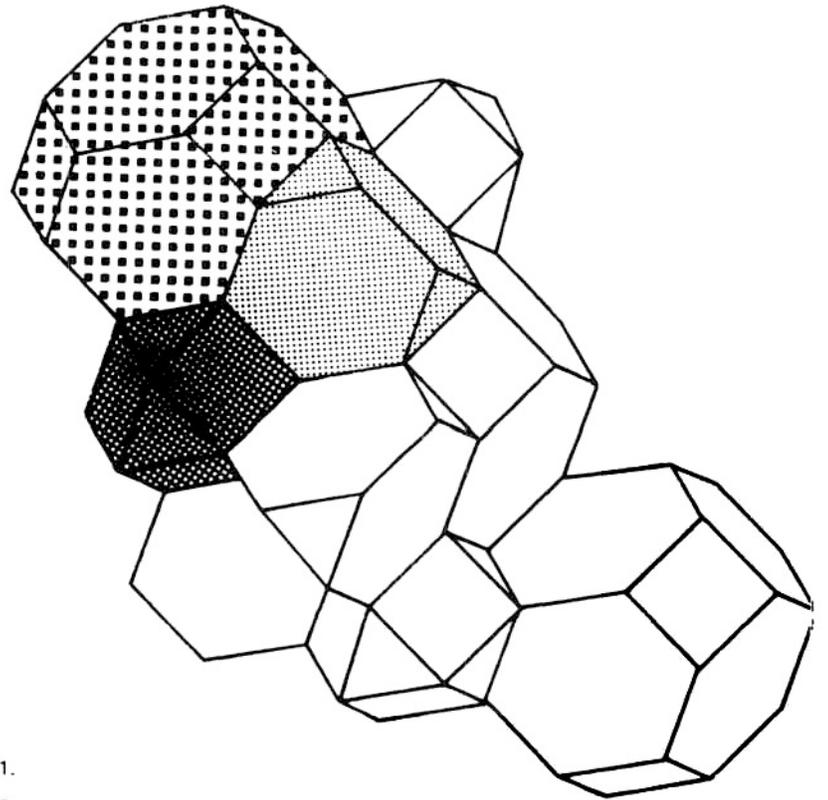
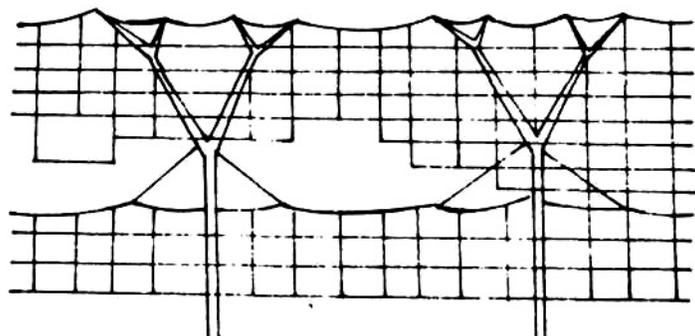
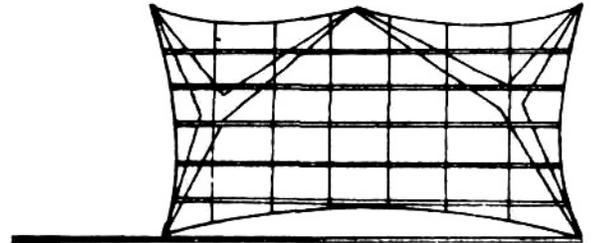
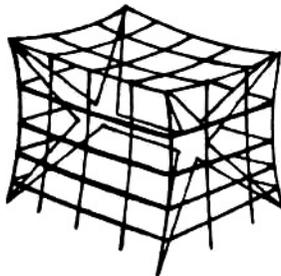


Figura 1.

Figura 2.



ponen de manifiesto las necesidades crecientes de espacio y nos llevan a la formulación de las hipótesis sobre las nuevas formas de agrupación urbana:

En 1800 no había en el mundo una sola ciudad que superara al millón de habitantes; actualmente quince ciudades superan los dos millones y nueve superan los cinco millones. En 1950 el 20% de la población del globo terrestre vivía en ciudades, para el año 2000 se estima que el 45% de la población total estará en las ciudades.

Por las consideraciones antes mencionadas y otras más, la planeación de ciudades y el proyecto de habitaciones toma gran importancia. Las proposiciones que actualmente se hacen en el sistema urbanismo arquitectura, pueden clasificarse en dos grupos:

El primer grupo se ocupa de una situación real, una situación existente. Sus planes futuros son ensayos que tratan de orientar hacia un cierto fin el desarrollo inmediato.

El segundo grupo, el de investigación, sobrepasa la realidad inmediata y trata de encontrar soluciones a gran plazo por medio de experiencias y planes utópicos. Se ha comprobado que esas utopías pueden proporcionar estímulos para la práctica, estímulos que no se pueden obtener con el simple estudio de la realidad.

En el Departamento de arquitectura de la Hochschule für Gestaltung de ULM, Alemania, se llevó a cabo este año un seminario con el tema "Nuevas Estructuras en Edificios de Habitación", la Dirección del seminario estuvo a cargo de G. Minke asistente de Frei Otto.

El objeto del seminario fue el de llevar a cabo un estudio bajo los aspectos ESTRUCTURAL (Geometría), REALIZACIÓN (construcción) y UTILIZACIÓN (habitabilidad). Con la mayor claridad y sistematización posibles, tomando en cuenta todos los factores que en el tema intervienen, el seminario se realizó por medio de cuatro grupos de trabajo:

- Grupo A COORDINACION Y DOCUMENTACION
- Grupo B GEOMETRIA
- Grupo C CONSTRUCCION
- Grupo D HABITACION

El grupo encargado de la coordinación y de la documentación programó el seminario con el sistema PERT y 42 actividades fueron planteadas.

Este mismo grupo redactó la parte teórica del seminario, reunió la documentación bibliográfica necesaria y coordinó las actividades de los tres grupos restantes.

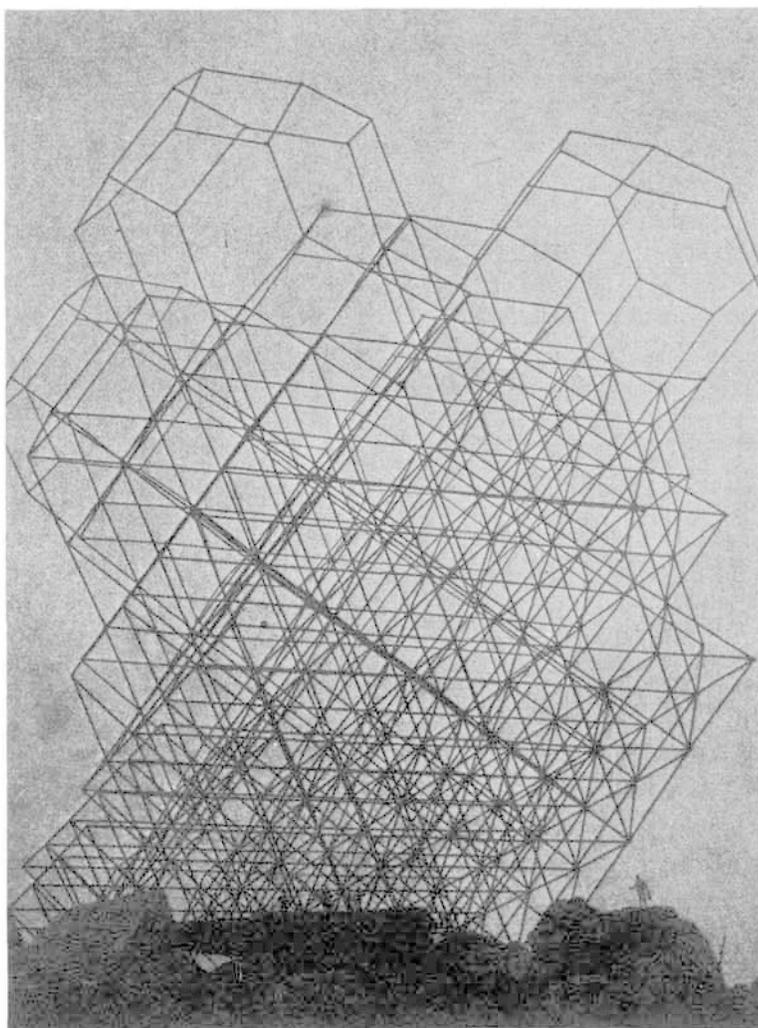


Figura 3.

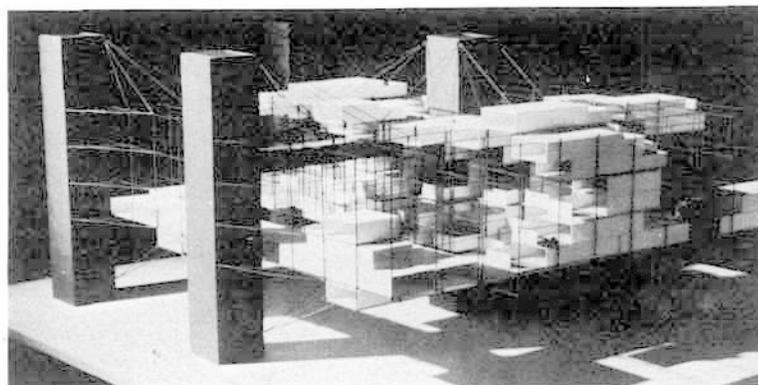


Figura 4.

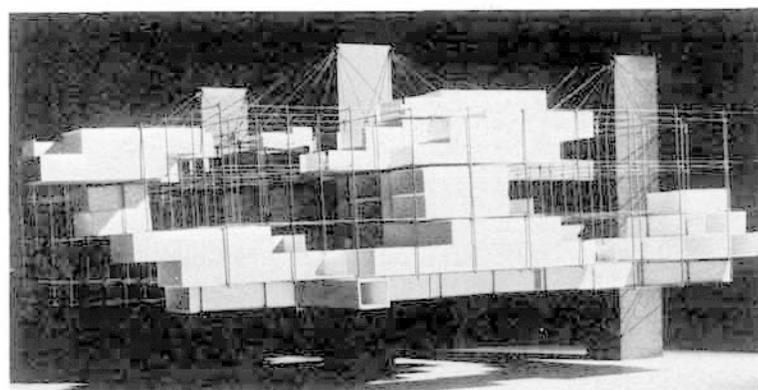


Figura 4.

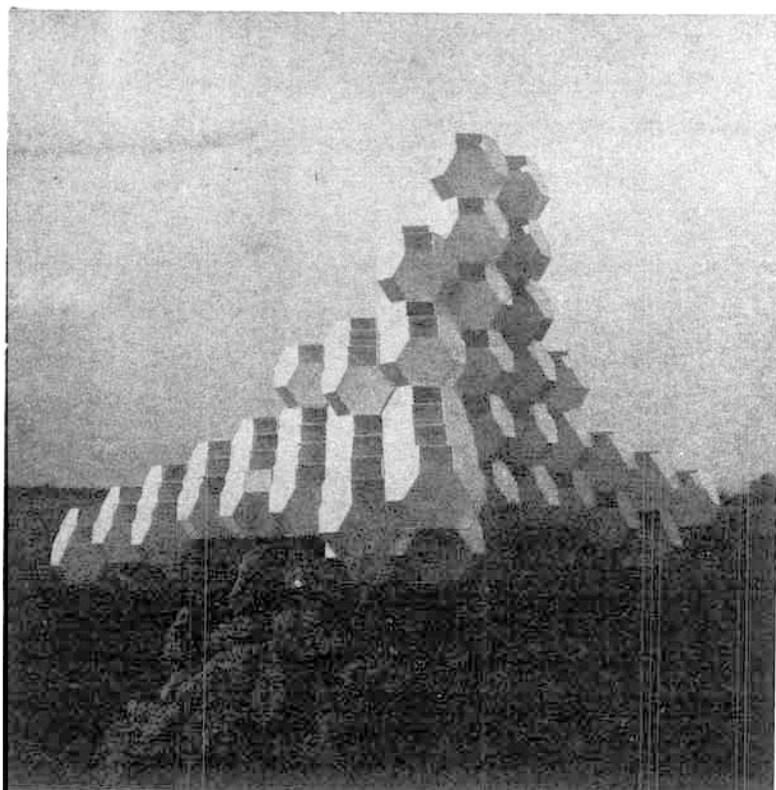


Figura 5.

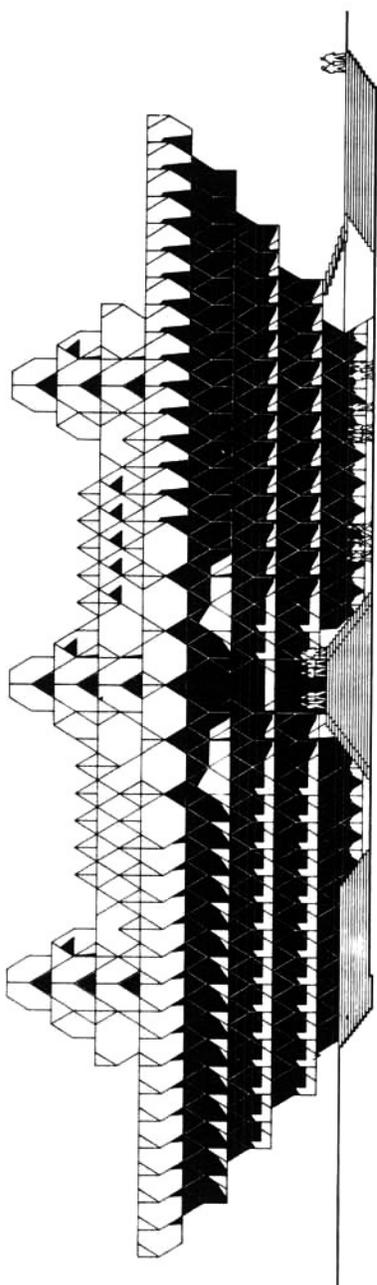


Figura 6.

El aspecto topológico de las estructuras no puede ser enfocado sistemáticamente si no es con la ayuda de la geometría. Para los arquitectos diseñadores acostumbrados a manejar volúmenes, la topología sirve como auxiliar en la búsqueda de la continuidad de espacios a través de diversas formas. Intimamente ligado al tema del seminario, está el estudio de los poliedros y su implicación en las facilidades constructivas que presenta a la prefabricación. El grupo B se encargó de realizar un amplio estudio al respecto.

Con una metodología y rigorismo casi científicos, el grupo de construcción principió por analizar y clasificar las posibles estructuras espaciales. Se tomaron los ejemplos ya existentes y se clasificaron según un sistema estudiado.

El grupo C hizo las investigaciones necesarias respecto a la habilidad que las nuevas estructuras deben presentar. Dentro de este estudio se consideraron los siguientes aspectos del programa:

El programa numérico (tamaño de las unidades por estudiar).

Programa de relación entre las partes

Física (Iluminación natural y artificial, asoleamiento, aislamiento térmico y acústico, Instalaciones).

Funcionamiento (circulaciones)

Variabilidad (distribución interna y externa)

Actualmente se plantea la pregunta de que si en Diseño Arquitectónico existen o deben existir métodos; en realidad existen una serie de disciplinas científicas que indiscutiblemente ayudan al diseño estableciendo una cierta metodología del diseño. Estas disciplinas son entre otras la Teoría de las combinaciones, la Topología, la Teoría de los poliedros. etc..

Finalmente cabe mencionar que el resultado de este seminario a pesar de su aparente utopismo es una solución factible no tan lejana de la realidad como las que presentan ciertos grupos archivanguardistas. La casa habitación construída según normas tradicionales se ha reemplazado aquí por células variables que pueden ser cambiadas cuando las necesidades lo requieran.

Otras soluciones similares se han propuesto para edificios de otro género. La técnica de construcción cada día en desarrollo, no presenta ningún obstáculo a la realización de este tipo de estructuras, lo que aún no se sabe es la forma en que el individuo pueda adaptarse a este tipo de estructuras y si su carácter puede identificarse con estas nuevas formas. Esta es una pregunta que queda por contestarse.

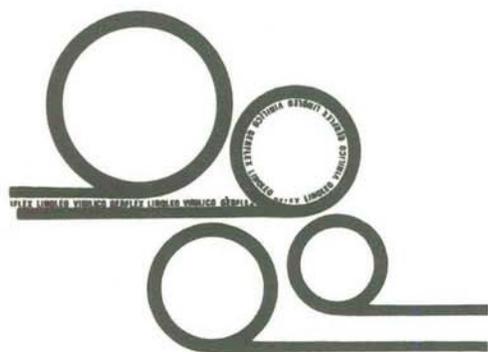
ERMEX

SIEMPRE EN LAS MEJORES OBRAS



PALACIO DE LOS DEPORTES

PISO POLITEX
integral sin juntas

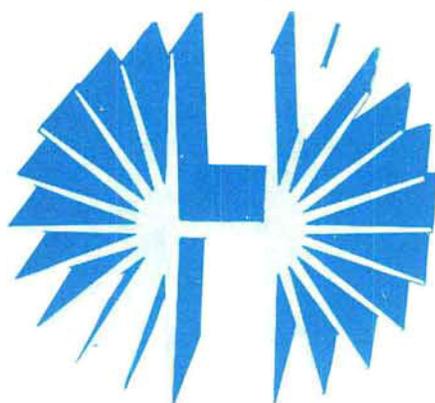


GERFLEX linoleo vinilico.
POLITEX piso integral sin juntas.
VINIFLEX tela para muros y tapiceria.
TEPPILAN recubrimiento de muros integral.

ERMEX

OFICINAS: Romero de Terreros 713 c. Col. del Valle
Tel. 23-91-06 23-49-71 México 12, D. F.
FABRICA: Corregidora 14 Col. Miguel Hidalgo
Tel 73-27-76 Tlalpan, D. F.

Perfiles de frente.



Visto desde cualquier ángulo. De frente.
De perfil. En perspectiva.

La única palabra para describir el aluminio es Alcan.

Desde 1944, Alcan sigue siendo la primera industria de aluminio en México.

La primera en capacidad de producción.

La primera en control de calidad.

La primera en diversificarse al mismo tiempo que usted diseña, proyecta o construye.

Perfiles, tubos, lámina, placa, papel, polvo, pasta. En aluminio, hay una sola calidad: Alcan.

La marca de los mil perfiles... y una sola cara.



El sello de un mundo de experiencia.

ALCAN ALUMINIO, S. A. VENTAS: TEL. 46-91-92

¡Mejor que nunca!

caballero

REVISTA MASCULINA

DIEZ
PESOS



MARZO
1969

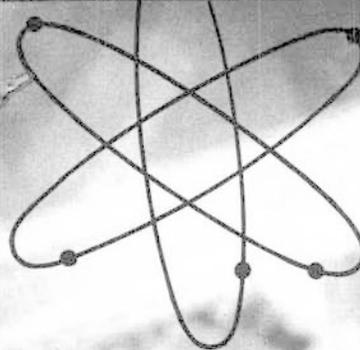
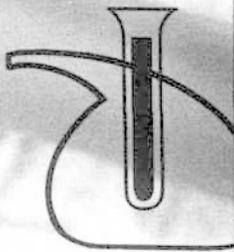
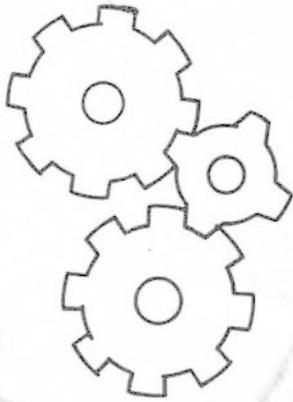
YA ESTA
A LA VENTA
LA EDICION
DE MARZO

ADQUIERALO
HOY
MISMO
RECUERDE
QUE
SE AGOTA



Pelikan Graphos

CON 60 PUNTOS INTERCAMBIABLES



LA TECNOLOGIA
AL SERVICIO DE
LA HUMANIDAD

Y PELIKAN INDISPENSABLE
PARA ARQUITECTOS,
INGENIEROS, DIBUJANTES
Y ESTUDIANTES.



Pelikan

CALLI

REVISTA

MENSUAL



Ser la vanguardia de las ediciones especializadas en arquitectura es una de nuestras características, ya que además de que CALLI es la única revista que tiene una periodicidad en su salida al público, busca reflejar las principales inquietudes y características de la época que con mayor intensidad influyen en el hacer arquitectónico.

LIBRERIAS DONDE SE VENDE LA REVISTA CALLI

- | | |
|---|--|
| LIBRERIA JUAREZ.
Av. Juárez No. 102.
México, D. F. | LIBRERIA INDEPENDENCIA.
Independencia No. 67.
México, D. F. |
| LIBRERIA LETRAN.
San Juan de Letrán No. 8.
México, D. F. | ISLAS HERMANOS.
Independencia No. 67.
México, D. F. |
| LIBRERIA DEL PRADO.
Av. Juárez No. 70.
México, D. F. | CASA KAUFMANN.
Independencia No. 37.
México, D. F. |
| LIBRERIA ZAPLANA.
San Juan de Letrán No. 41-A.
México, D. F. | SANBORNS HNOS.
Salamanca No. 74.
México, D. F. |
| LIBROS Y DISCOS.
Madero No. 18.
México, D. F. | SANBORNS NIZA.
Niza No. 30.
México, D. F. |
| CENTRAL DE PUBLICACIONES.
Av. Juárez No. 4.
México, D. F. | GALERIA DE ARTE MISRACHI.
Génova No. 76.
México, D. F. |
| LIBRERIA BELLAS ARTES.
Av. Juárez No. 18.
México, D. F. | LIBRERIA IDEEA.
Insurgentes Sur No. 17.
México, D. F. |
| LIBRERIA LA JOYITA.
Galeana No. 110.
Guadalajara, Jal. | LIBRERIA INTERNACIONAL.
Sonora No. 306.
México, D. F. |
| LIBRERIA COSMOS, S. A.
P. Mier No. 474.
Monterrey, N. L. | SANBORNS HNOS.
Insurgentes Sur No. 421.
México, D. F. |
| EMILIO WIRTH.
2 Poniente No. 323 Altos.
Puebla, Puebla. | LIBRERIA HERRERO Y CIA.
5 de Mayo No. 49.
México, D. F. |
| SANBORNS HNOS.
Reforma y Tiber.
México, D. F. | LIBRERIA MANUEL PORRUA.
5 de Mayo No. 38.
México, D. F. |
| SANBORNS HNOS.
La Fragua No. 16.
México, D. F. | HORR Y CHOPERENA.
Madero No. 40.
México, D. F. |
| SANBORNS HNOS.
Centro Manacar.
México, D. F. | LIBRERIA DE CRISTAL.
EDIAPSA.
Pergola de Bellas Artes.
México, D. F. |
| SANBORNS HNOS.
San Angel.
Av. de la Paz.
México, D. F. | |
| LIBRERIA DEL SOTANO.
Av. Juárez No. 62.
México, D. F. | |
| LIBERIA MARIA ISABEL.
Paseo de la Reforma No. 325-8-B.
México, D. F. | |
| LIBRERIA BRITANICA.
Av. de la Paz No. 14.
México, D. F. | |
| LIBRERIA UNIVERSITARIA.
Centro Comercial.
Ciudad Universitaria.
México, D. F. | |
| THE GENEVE SHOP.
Londres No. 130.
México, D. F. | |
| PALACIO DE HIERRO DURANGO.
México, D. F. | |

CALLI REVISTA INTERNACIONAL. ANALITICA DE ARQUITECTURA CONTEMPORANEA

SUSCRIPCIONES	TARIFAS		
SUBSCRIPTIONS	RATES		
	(1 año) 12 Núms.	(2 años) 24 Núms.	(3 años) 36 Núms.
REPUBLICA MEXICANA	\$ 100.00 M.N. (Year)	\$ 180.00 M.N. (2 Year)	\$ 250.00 M. N. (3 Year)
(Foreign Countries) EXTRANJERO	10.00 Dis.	18.00 Dis.	25. Dis.

Todo cheque o giro postal debe enviarse a:

CALLI, A. C.

Insurgentes Sur 1844 - 503

México 20, D. F.

NOMBRE _____

NAME _____

DIRECCION _____

ADDRESS _____

PAIS _____

COUNTRY _____

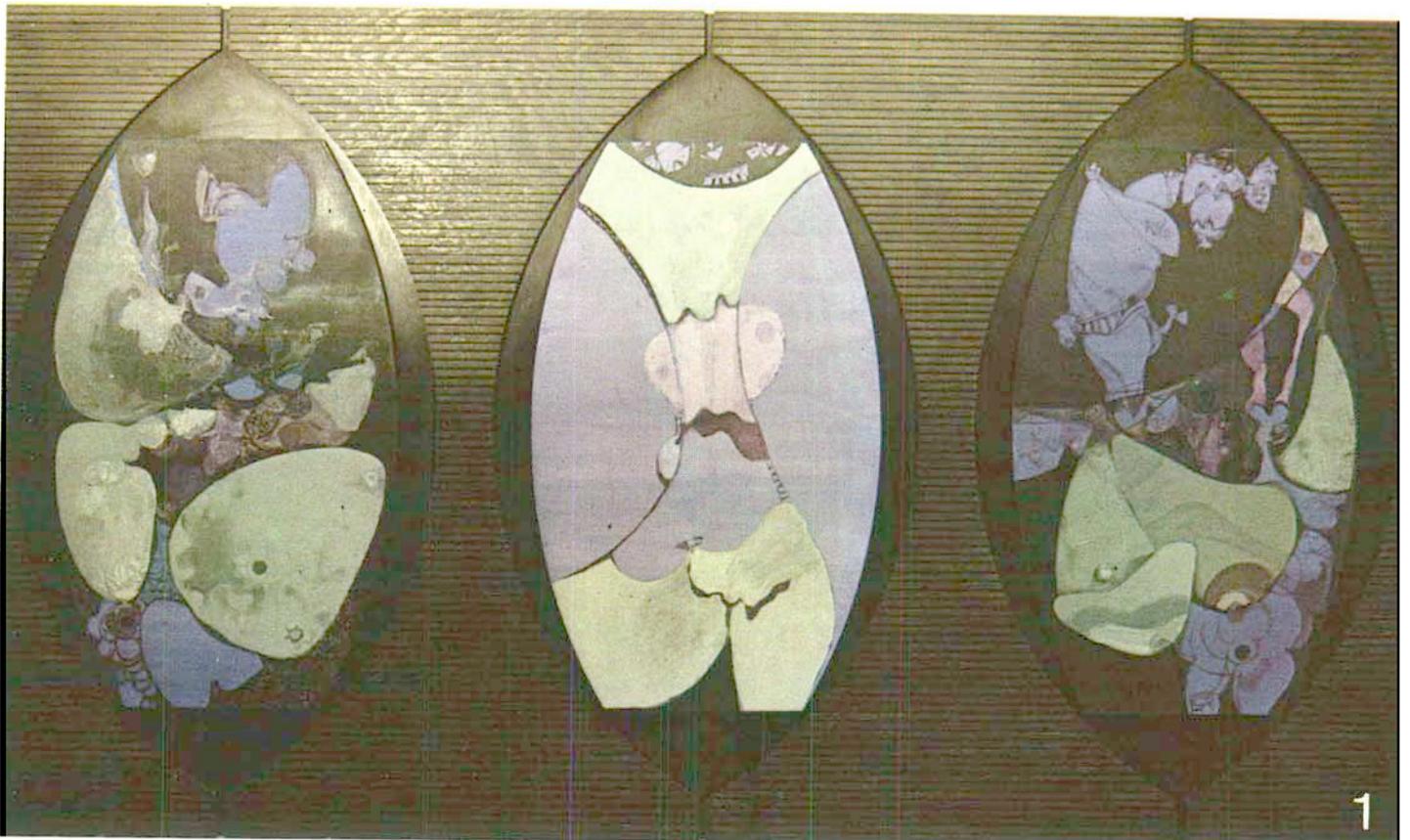
INCLUYO CHECK GIRO POSTAL M. N.
INCLUDE CHEQUE MONEY ORDER DLS.

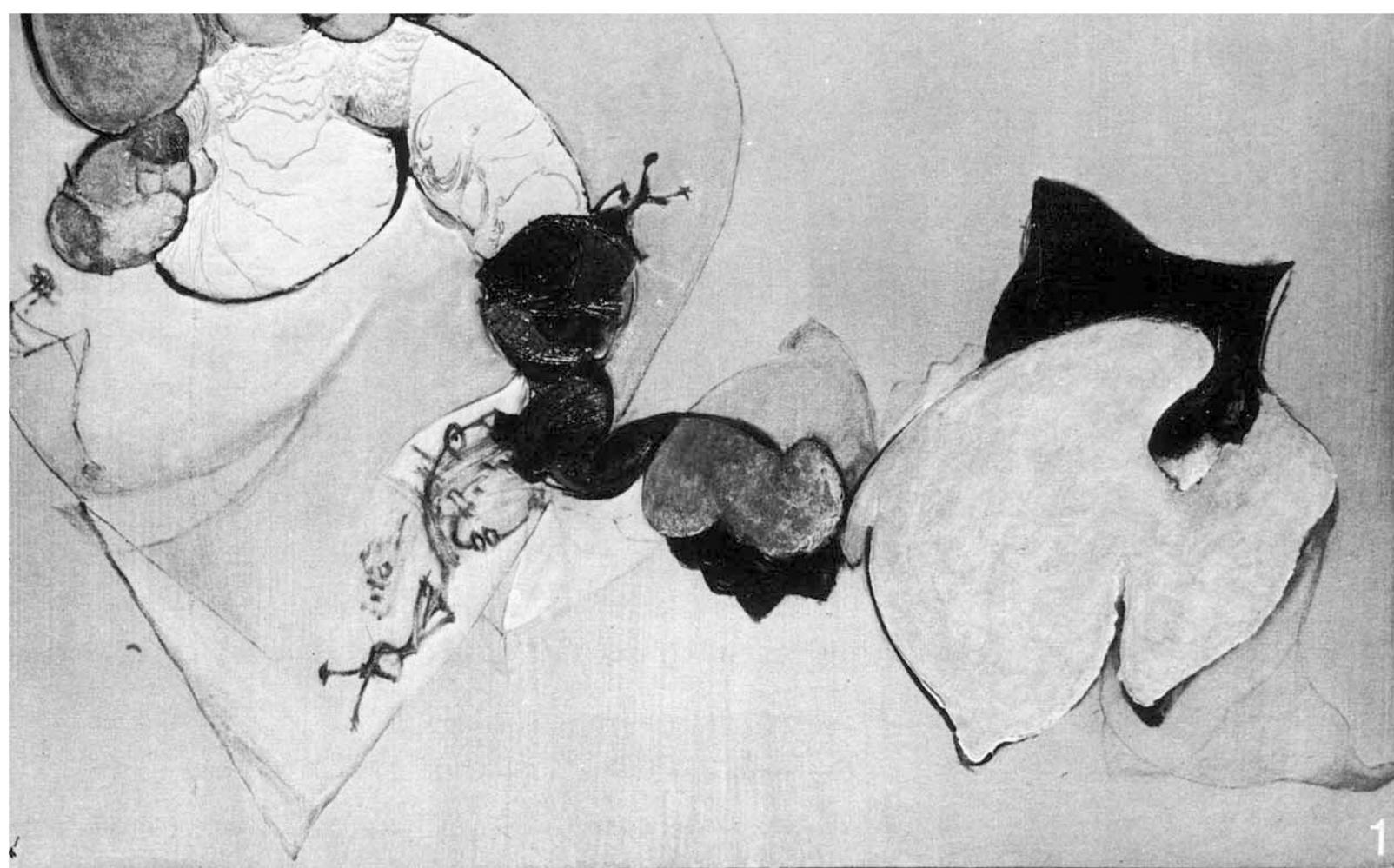
CORRESPONDIENTES A
1 AÑO 1 YEAR
2 AÑOS 2 YEAR
3 AÑOS 3 YEAR

TALON DE SUSCRIPCION A **CALLI**
REVISTA MENSUAL

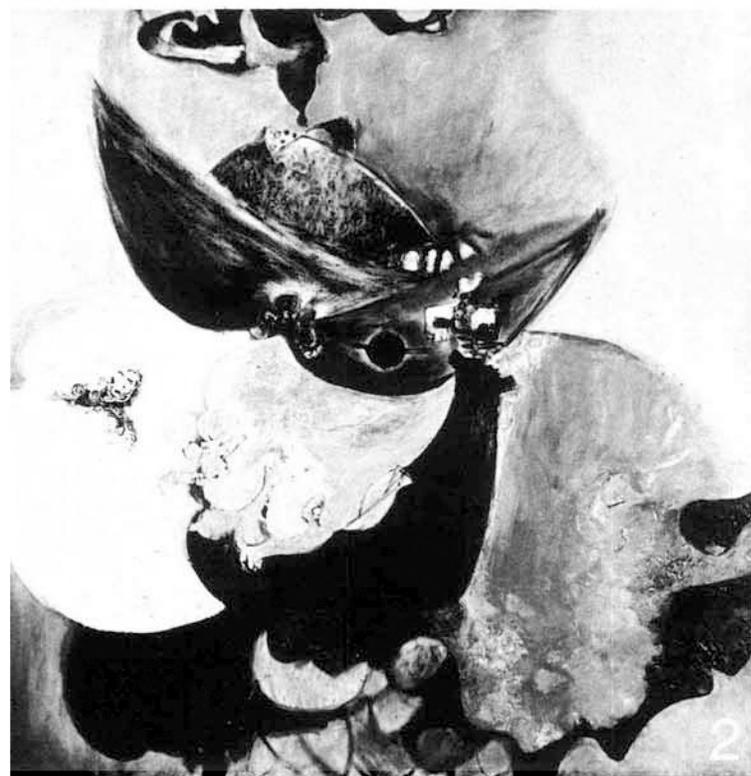
PEYRI PINTOR

- 1 Detalle del trípico que ganó el premio "Kreimerman" en la Exposición Solar.
- 2 Antonio Peyri y su obra.
- 3 Premio de la Exposición Solar.





1 "Cadena erótica". 1967. Oleo sobre tela.



2 "Cuento de hadas". 1968.



3 "Fantasía para niños". Oleo.

4 "Revelación interior"
Oleo sobre tela, 1968.

el arte de lo recóndito

Exposición del Arquitecto

Antonio Peyri 1963.

Crítica de Robin Bond.

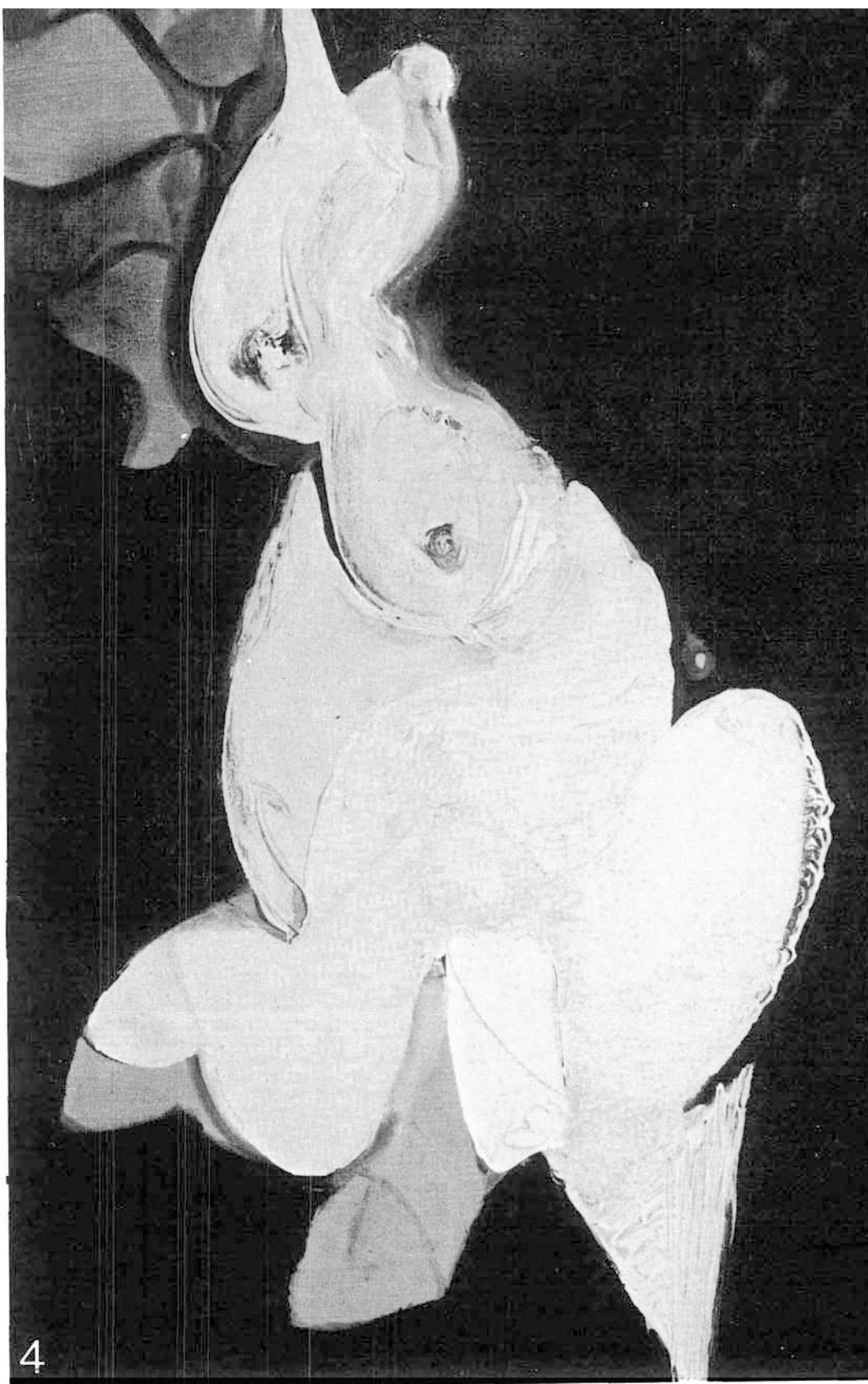
El ámbito de la crítica artística es ambiguo; muchos críticos practican juegos de palabras rituales, esperando que sus lectores descifren un significado misterioso al través de los términos indefinidos y de las opiniones vagas que tradicionalmente emplean.

En su afán personal y político por no ofender a los pintores "celebres" y en sus igualmente cuidadosos malabarismos para no comprometerse frente a los artistas poco conocidos, algunos críticos logran reducir su oficio a una especie de anuncio publicitario de buen tono. Ante la duda, optan por emplear las trilladas pero efectivas tiradas de los comentarios culturales típicos.

La necesidad de este comentario preliminar que espero redondear más tarde en una extensa crítica de los críticos, es obvia. Cuando un escritor se enfrenta al problema de enjuiciar a un pintor relativamente poco conocido —superior, en su opinión a las figuras consagradas en México—, corre el riesgo de ofrecer una falsa impresión si intenta igualmente un análisis vigoroso de sus debilidades. Mi intención es la inversa; no deseo disminuir la importancia del arte de Peyri, porque creo que su actual exposición en las Galerías Turok-Wasserman es, quizás, después de la de Vlady en Misrachi, una de las muy escasas exposiciones importantes del año.

Peyri es arquitecto activo y profesor de arquitectura de la Universidad Nacional, pero en esta exposición de su obra pictórica es difícil encontrar muestras de una mente arquitectónica. De hecho no hay nada que se aleje tanto de las rígidas disciplinas de la forma conectada con esos pintores que durante largo tiempo se han asociado con la arquitectura moderna (Mondrian, Los Cubistas, y los de la Escuela del Bauhaus). A pesar de las diferencias que existen entre los aspectos diversos de una tendencia similar, tienen en común cierta despersonalización en la forma y en el tratamiento, una desensualización de visión que presenta un arte cuya finalidad es el intelecto más que la emoción. El arte de Peyri sigue una dirección opuesta.

La primera cualidad que se advierte es la acariciadora paletada de las superficies, o el amor por la pintura; el misterio develado calmadamente en cada tierna copa que se coloca sobre otra. Nada de la agresividad impetuosa tan común en muchas pinturas contemporáneas, ningún desprecio por los medios con que algunos pintores pretenden indicar espontaneidad o maestría. Recordamos más bien el amoroso cuidado de Cézanne, Klee y Braque, ese estado de enamoramiento del acto pictórico como un camino para descubrir los secretos de la vida. Es la pintura contemplativa en la que cada toque cuenta para lograr la cohesión de un todo orgánico. Los resultados finales están muy alejados, sin embargo, de la



Excelsior
México Oct 1968

Exposición Solar

Premios a Lorraine, Ocejo, Peyri, Esqueda, Friedeberg, Maillard, Cervantes y Otros

Lorraine Pinto por su escultura "Quinta Dimensión" y José García Ocejo por la pintura "Theda Guevara" compartirán el premio Elías Sourasky, de adquisición, por 50,000 pesos, que hoy se dará a conocer en Bellas Artes como resultado de la "Exposición Solar".

El premio Kreimerman, de 25,000 pesos, fue adjudicado al tríptico "Mundo sin Sol, de Luces Interiores" de Antonio Peyri.

Y otros cuatro premios de 25,000 pesos cada uno se concederán a Xavier Esqueda por su obra "El Triunfo Mecánico"; Pedro Friedeberg que presentó "Festival Histórico en Honor de los Niños Prodigio de Afganistán"; Ernesto Maillard

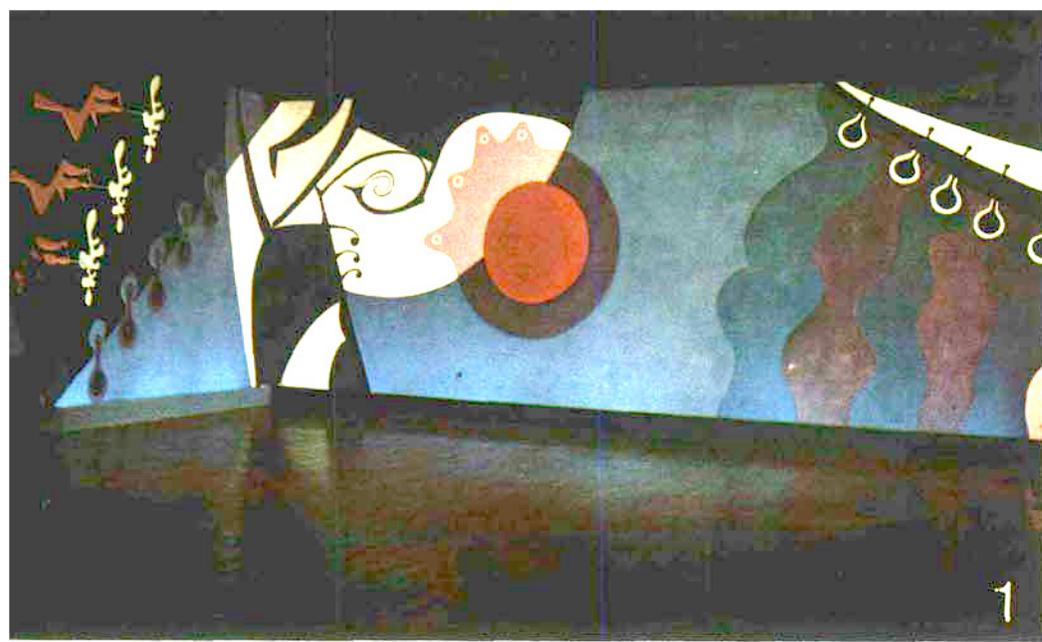
por la mampara escultórico "Heliogonia" y a Pedro Cervantes por la escultura "Icaro".

En la sección de acuarelas, con 5,000 pesos cada uno, los premiados fueron: Martínez Navarrete, Víctor Estrada, Joy Laville, Reyes Ferreira, Héctor Navarro, Edgardo Coghlan y dos para Lu's Toledo.

Otros tres premios de 5,000 pesos, también de adquisición se concedieron a Rafael Zepeda, Luis Nishizawa y a Eduardo Zamora.

Las dos esculturas cinéticas de Gelsen Gas recibieron una mención honorífica.

Todas las obras pasarán a formar parte de la colección del Museo de Arte Moderno de Chapultepec.

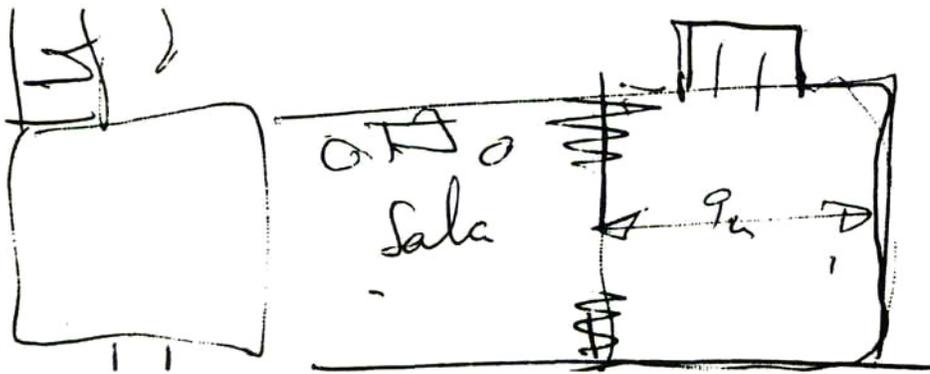


1 Interior del local decorado

2 Planta de la casa donde se realizó la decoración efímera.

3 Detalle del trípico.

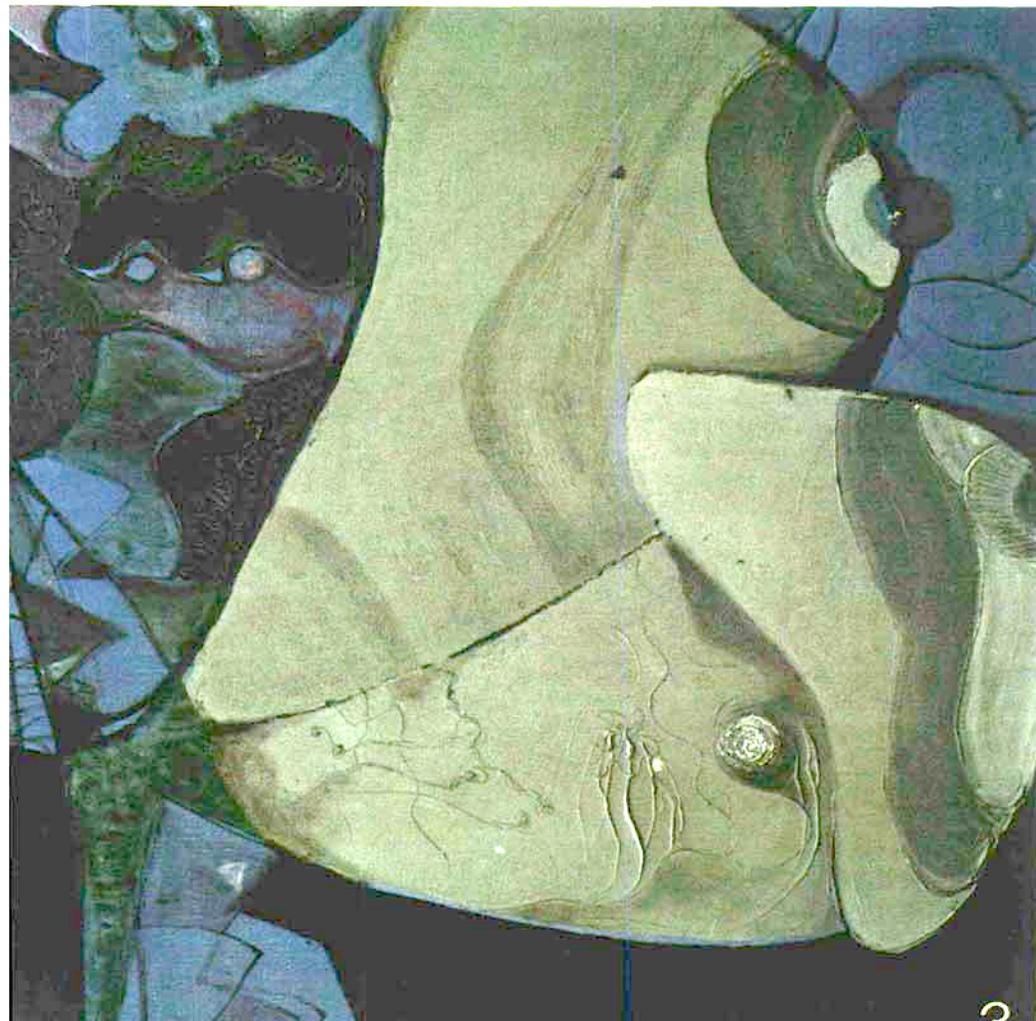
Decoración minimalista efímera para una fiesta de fin de año. Muros pintados con colores luminiscentes, iluminados con luz negra.



imaginaria multidimensional y versátil y de los experimentos técnicos que hacen de la obra de Klee un conjunto tan amplio y rico en su diversidad. La Pintura de Peyri es más limitada; series de variaciones sobre un tema persistente, algo así como una colección de cartas recónditas de un amigo íntimo o un amante que se alegra de escuchar el mismo contenido esencial, sin paramientos en cuán sutiles son las diferencias de énfasis

El Arte de Peyri es el arte privado de un hombre íntimo. Los pasajes de su pintura se asemejan a esas páginas de Virginia Woolf en las que las secuencias sensitivas y perfumadas de las palabras cargan el contenido más que cualquiera cosa revelada a través de lo que se dice literalmente. Como ella, Peyri continúa las finas intuiciones de un diálogo internalizado con las superficies de los objetos en el proceso de su desarrollo. Una percepción conduce a otra sin que exista aparentemente ninguna gran idea conceptual en el punto de partida. Le interesan poco las demostraciones teatrales, las poses o los artificios técnicos que gran parte del público confunde con la profundidad artística. Su arte es una conversación quieta que exige tiempo para descubrirse, un murmullo en un mundo ruidoso, musitando de esas minucias dignas de la existencia que todos estamos en peligro de perder. En ese sentido su obra más que estar cerca de Klee es el diálogo largo y constante con la superficie pintada que Bonnard cuidó tan paciente y amorosamente. Si, hay la misma preocupación por la superficie pintada como si ésta fuese una revelación del mundo de los sentidos.

Y con todo ninguna de estas comparaciones resume la obra de Peyri; no existen las ricas sonoridades que encontramos en Bonnard, ni el medio tono del ingenio trágico o mordiente de Klee. El color de Peyri es perfumado pero con una esencia que penetra —totalmente distinta de la que ofrecen pinturas como las de Marie Laurencin—, un perfume que nos invita a redescubrir el florecimiento de los fenómenos naturales, gusto que hemos perdido por la sofisticación exagerada de este mundo cada vez más desnaturalizado. El arte de Peyri es



4
5
6

"Ilusiones Perdidas" 1968.

Premio de la Exposición Solar.

Recortes de algunas crónicas sobre la obra de Peyri en Europa.

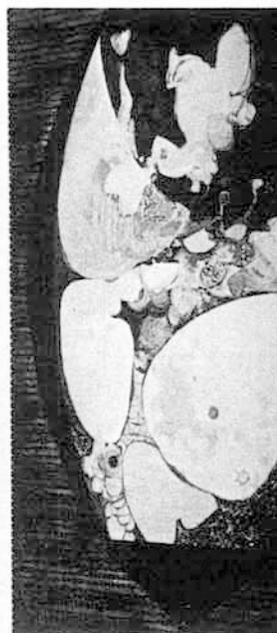
primariamente algo de él, para él, es el arte de un hombre que prepara un camino; a través de su absoluta honestidad de motivos nos habla de nosotros.

Su falla está en lo incompleto de sus postulados; los jardines pequeños y bien cultivados no deben olvidarse, pero las proporciones de una naturaleza más potente, de dentro y de fuera, presentan lecciones más vigorosas que hay que retener. La gran dedicación y el tierno cuidado de la fraseología pictórica y la poesía callada —como la de ciertos sonetos menores— nos convence de que se trata de un artista genuino que se busca a sí mismo, sin importarle las modas o las tendencias más o menos definidas de las distintas "escuelas" de la pintura contemporánea. Como el poeta enamorado de la profunda belleza de las palabras y sus secuencias musicales, debe luchar en su contra porque amenazan esconder el amplio contexto que debieran revelar.

Peyri es un pintor evidentemente honesto, incapaz de inventar facetas que no puede asimilar genuinamente, pero su esfuerzo por encontrar horizontes más amplios empieza ya a delinearse en su trabajo. Bajo ese refinamiento casi tímido de sensibilidad aparece el comienzo de una fuga entre la alegría y la desolación. . . las largas sombras proyectadas por los jardines Tarde o temprano nos sorprenderá porque Peyri es a la vez artista y pintor.

Pero como ya lo dije antes, su obra es contemplativa y en este mundo occidental vivimos obsesionados por la acción y sus programas, gastamos frenéticos tiempo y energías y cerramos los ojos ante la profundidad de la tranquilidad y el lento desvelarse.

Peyri no tiene ninguna prisa, y así lo indica obviamente el ritmo de su trabajo. Para ver su obra tendríamos quizás que partir del Oriente y no del Occidente, porque sus pinturas están tan alejadas de la pintura de acción como lo está el viento de los carrizos en algunas de esas viejas obras maestras chinas. Los pintores que se inmolan al culto de la originalidad y la propaganda del ego, tienen mucho que aprender en esta exposición. . . aunque fuerce un poco de humildad.



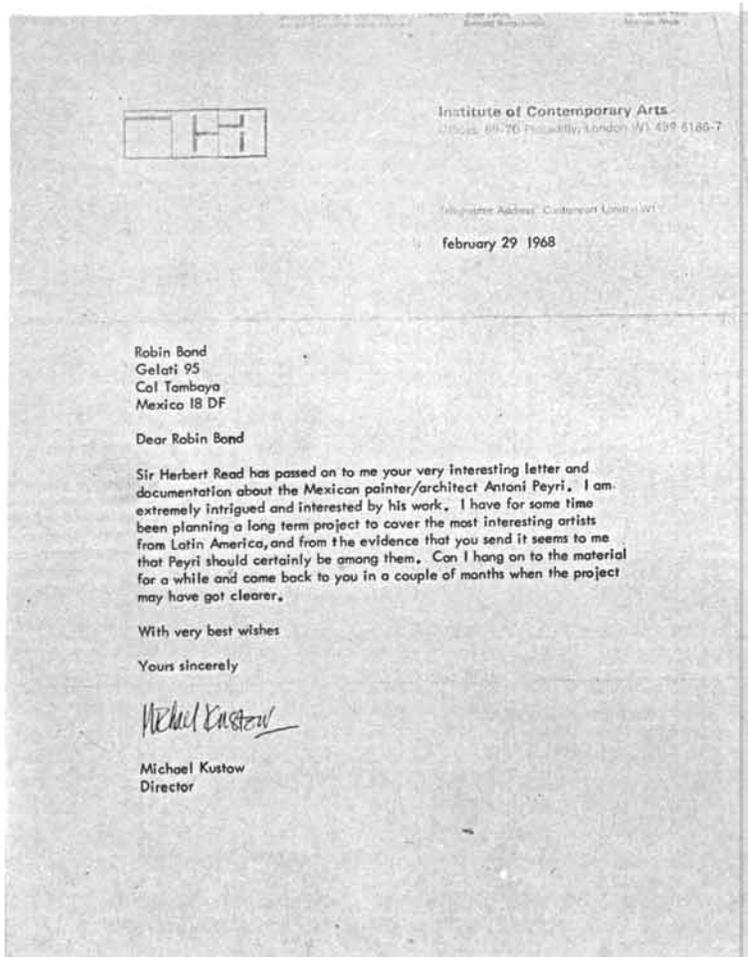
PEYRI
Se presenta en la Galería Real de Bellas Artes el cuadro "Peyri" por el artista catalán Peyri. El cuadro muestra un paisaje abstracto con formas orgánicas y texturas variadas. El artista, nacido en 1925, es conocido por su estilo único que combina elementos de la pintura tradicional con técnicas modernas. Este cuadro es una muestra de su habilidad para crear atmósferas profundas y misteriosas.

GACETA DE LAS ARTES
por ANGEL MARTA
A PEYRI
El cuadro "Peyri" es una obra maestra que muestra la habilidad del artista para crear formas orgánicas y texturas variadas. El cuadro es una muestra de su habilidad para crear atmósferas profundas y misteriosas. El artista, nacido en 1925, es conocido por su estilo único que combina elementos de la pintura tradicional con técnicas modernas. Este cuadro es una muestra de su habilidad para crear atmósferas profundas y misteriosas.

Excelsior 26 oct. 68

Pictógrafas Premios

En el escultor de principio fin, es decir una proyección. Exposición Solar. Palacio de Bellas Artes. Sobre el pequeño. El premio recaído en el catalán de Antonio Peyri constituye asimismo un fino acierto de juicio. El pintor-arquitecto ha logrado un ensamble estructural-pictórico de su calidad y unidad; si en ocasiones se han manifestado dudas acerca de su factibilidad compositiva, de su dominio de color, debe ahora reconocerse que su tríptico es un estudio imaginativo de todos los puntos sobre los cuales se yeron titubeos. Lo de Pedro Friedeberg cambio es algo superado si mismo en otras exposiciones: parece un premio a...



las exposiciones

por Asunción Doménech

ANTONI PEYRI EN GALERIAS RENE METRAS

DENTRO del complejo acontecer artístico de nuestros días, en el que se debaten y pugnan por sobresalir las más diversas y, en muchos casos contradictorias tendencias pictóricas, la exposición que Antoni Peyri realiza en la Galería René Metras merece la máxima atención. El artista, nacido en Barcelona, reside en Méjico desde 1941 y, arquitecto de profesión, cultiva simultáneamente la pintura desde 1959, fecha en que inició también sus primeras exposiciones. La presente muestra, que consti-

tuye su primera toma de contacto con el público barcelonés, está compuesta por treinta y tres obras realizadas con diversos procedimientos: óleo sobre papel y tela, y técnicas mixtas basadas en el monotipo.

Abstracción y figuración son términos carentes de contenido en su pintura; para ello lo realmente importante es el impulso vital, el sentimiento poético que, en constante devenir dialogal, capta y selecciona los estímulos de la objetividad o del subconsciente para plasmarlos, después, mediante peculiares y atrayentes formas expresivas en obras susceptibles de amplia valoración.

- 1 Su obra pictórica ha interesado a Instituciones extranjeras.
- 2 Invitación a la exposición de su obra.
- 3 Dibujo en tinta.
- 4 Dibujo en tinta.

PEYRI 23 OLEOS/35 DIBUJOS

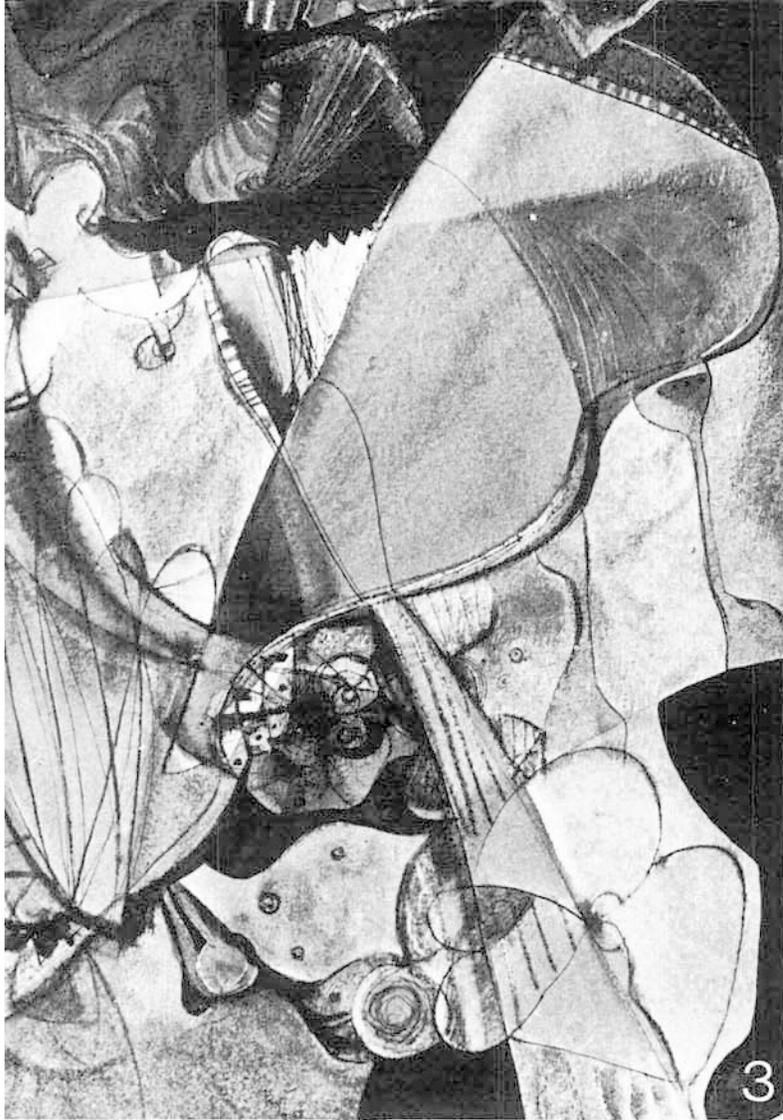
GALERIA DE ARTE
MISRACHI
GENOVA 20
MEXICO 6, D. F.
JUEVES 27 DE FEBRERO
A LAS 20.00 HORAS

Óleos

1. Espíritus festivos. 125 x 200
2. Vuelo de hadas. 125 x 200
3. Fantasía para niños. 130 x 130
4. Caminante perdido en el espacio. 65 x 105
5. Bailarina I (Dedicado a Pilar Rioja) 65 x 105
6. Bailarina II. 65 x 105
7. Revelación interior. 65 x 105
8. Cadena erótica. 65 x 105
9. Ilusiones perdidas. 60 x 50
10. Mujer soñando. 60 x 50
11. Imagen de un rostro desconocido. 40 x 50
12. Imagen triste de un rostro desconocido. 40 x 50
13. Amor nocturno entre las plantas. 40 x 50
14. Paisaje de otro mundo. 40 x 50
15. Pájaro mágico. 40 x 50
16. "The fool on the hill." 40 x 50
17. Revelación interior I. 40 x 50
18. Revelación interior II. 40 x 50
19. Revelación interior III. 40 x 50
20. Revelación interior IV. 40 x 50
21. Efloración. 40 x 50
22. El crepúsculo de las plantas. 65 x 105
23. Una vida con otro sentido. 360 x 105

Dibujos

1. Ilusiones afuera de las cavernas (Triptico) 30 x 40 x 3
2. Homenaje a Ingmar Bergman (Triptico) 30 x 40 x 3
3. Transfiguraciones de la imagen de una mujer (Triptico) 30 x 40 x 3
4. Remembranzas nostálgicas (Diptico) 20 x 45 x 2
5. Ser extraño caminando sobre horizontales desconocidos. 25 x 30
6. Mujer ilusionada. 25 x 30
7. Juego de niños entre dos mundos. 30 x 40
8. Descubrimiento de un misterio. 30 x 40
9. Mujer frívola. 30 x 40
10. Aparición misteriosa en un espejo I. 30 x 40
11. Aparición misteriosa en un espejo II. 30 x 40
12. Aparición de un sueño en un espejo. 30 x 40
13. Revelación interior I. 30 x 40
14. Revelación interior II. 30 x 40
15. Fantasía coqueta. 30 x 40
16. Aparición de una mujer detrás de las cortinas. 30 x 40
17. Cortesana I. 30 x 40
18. Cortesana II. 30 x 40
19. Cortesana III. 30 x 40
20. Cortesana IV.
21. Trasfondo de un sueño. 30 x 40
22. Dos figuras observando un desfile de árboles. 30 x 40
23. Revelación interior III. 30 x 40
24. Paisaje de otro mundo. 30 x 40
25. Visión fantástica. 30 x 40
26. Penumbas sensuales. 30 x 40
27. Enigma barroco. 30 x 40
28. Figura inquietante. 30 x 40
29. Imágenes de tres rostros desconocidos (Triptico) 30 x 40 x 3
30. Contento de vivir. 30 x 40
31. Figura enigmática. 30 x 40
32. Imagen de un rostro desconocido. 30 x 40
33. Revelación interior IV. 30 x 40
34. Revelación interior V. 30 x 40
35. Aparición misteriosa en un espejo III. 30 x 40



PEYRI

ARQUITECTO

CONFERENCIA I. LAUSAUNNE
1966.

visión panorámica del arte y la arquitectura mexicana

Meditando sobre los propósitos de esta conferencia, pensé en la posibilidad de referirme a alguna época en particular o a alguna faceta estilística; pensé también en concentrarme en aquellos aspectos que caracterizan mejor la "personalidad mexicana". Pensé posteriormente, que este criterio me conduciría obligatoriamente a presentar una visión sectaria, o en todo caso desconectada de esta natu-

raleza intrincada, multitudinaria, que configura la silueta mexicana.

Con el tiempo y cuanto más he podido penetrar en las vivencias de orden estético y acumulado experiencias en el campo de la actividad arquitectónica, tanto más he tendido a rehuir las expresiones unilaterales. Me dirijo a un público alejado físicamente, idiosincráticamente de mi país. Seguramente que la mayor parte de ustedes han de tener —como nos sucede a nosotros con muchos países Europeos— un conocimiento fragmentario del arte mexicano, aquél que proviene de circunstancias que les han permitido eventualmente conocer "algo" de lo sucedido en México. Las gentes tenemos normalmente una imagen un tanto simplista, infantil, de los países alejados. Así, en México, nos imaginamos a Suiza como un país de hermosos paisajes montañosos lleno de árboles y de nieve, con casitas de dos aguas como de caperucita roja, de gente apacible y, de vez en cuando, una que otra vaca caminando tranquilamente con un aire nostálgico; panorama quizás, excesivamente lento y estable para nuestra personalidad. Seguramente que en Suiza el común de las personas, tiene una visión semejante en lo elemental; imaginan un país plétórico de luz y color, guitarras y grandes sombreros; para ustedes, quizás un panorama excesivamente sobrecargado.

Sin embargo, siempre existe un fondo de verdad en estas apreciaciones rudimentarias y pienso que es bueno conservarlas porque, a fin de cuentas, se refieren a todas aquellas cosas que son eternamente hermosas, paisaje, cielo, luz, color, inclusive los folklorismos y las pequeñas veleidades humanas que contribuyen a hacer la vida amable y deseable. . . . Mientras que la arquitectura actual muy seguido hecha a perder la armonía de las cosas. Es por eso que tenemos que hacer tantas fotografías, para seleccionar lo poco de bueno que hay y poder presentar un orden armónico de una realidad anarmónica; así es que estoy en ventaja en relación a ustedes, porque yo voy a ver el país de ustedes tal como es y les voy a enseñar el mío tal como yo quiero.

Decía pues, que no trataré de caracterizar una "personalidad mexicana" a través de ejemplificaciones unilaterales. Ello sería una imposición de tipo intelectual que rechazo por principio. Las actividades creativas solo adquieren un significado cabal y en consecuencia una personalidad, cuando se pueden comprender y sentir; y no solo a través de la contemplación de aquella obra en particular, sino de la penetración perceptiva de todos aquellos factores intrínsecos y ambientales, del momento y del pasado, que concurren en el fenómeno creativo.

Presentaré previamente un conjunto de escenarios y de obras del pasado que les permita situarse visualmente en nuestros antecedentes artísticos, para conducirlos posteriormente a una ejemplificación más extensa del movimiento artístico y arquitectónico contemporáneo. No haré, en general, referencia crítica a las obras fotografiadas ni las opiniones críticas que expresaré pretenderán ser calificativas, sino, eso mismo, opiniones que puedan contribuir a situarlos, a ustedes mismos, en el plano de la apreciación propia.

Veremos la evolución artística y arquitectónica de México, siguiendo la secuencia de las cuatro etapas históricas que delimitan, si no estilos que guardan entre sí una íntima afinidad formal, sí en cambio, motivaciones semejantes de orden cultural y de voluntad expresiva. Estas etapas son: el arte indígena antiguo, el arte colonial y el arte del México independiente.

El arte indígena antiguo (llamado también pre-hispánico precolombino o precortesiano), corresponde al que produjeron las culturas aborígenes, antes del advenimiento de la cultura occidental, interrumpido por la conquista española en el siglo XVI.

El arte colonial o de la Nueva España que coincide con los 3 siglos de dominación española (del siglo XVI hasta principios del XIX).

El arte del México independiente que comprende, como veremos, dos etapas claramente diferenciadas: la moderna, hasta la Revolución Mexicana (1910) y la contemporánea, desde la Revolución hasta la actualidad.

Epoca contemporánea.

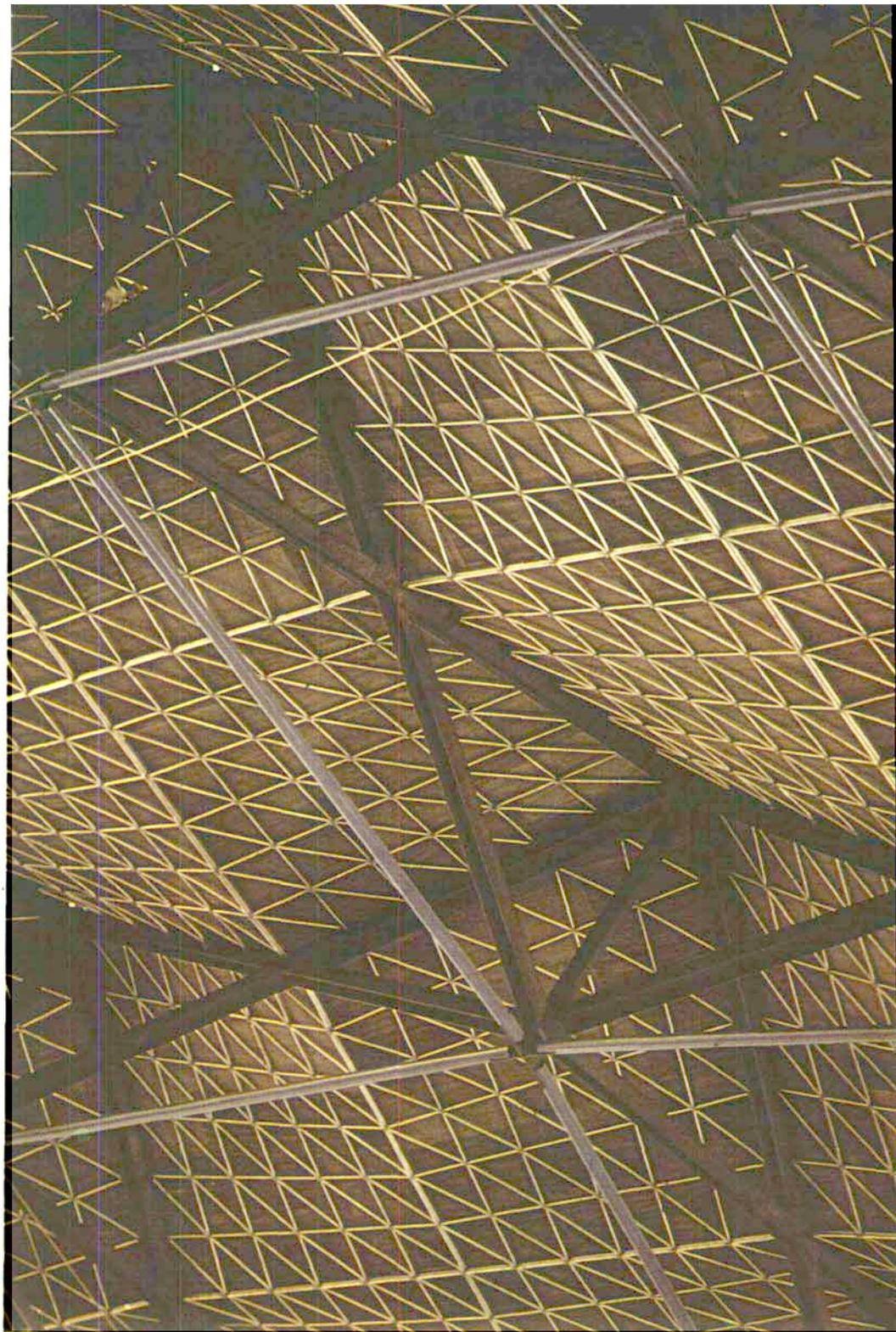
En esta ocasión solamente trataremos sobre el último período, el correspondiente a la época contemporánea, a los tiempos que, en México y en el mundo entero más escapan a la definición, a un juicio certero.

El principio de esta etapa se define claramente en el tiempo por un hecho trascendental en la historia de México, la Revolución del año de 1910. Mis palabras se referirán ahora, a una observación de las características del arte y la arquitectura dentro de los límites marcados por la revolución y los días presentes.

Podría hablar meramente de lo más connotado, de ciertos hechos arquitectónicos que han trascendido los límites de la importancia nacional; sería la forma de hacer un buen papel confortablemente, pero seguramente ustedes ya tienen un conocimiento de ello y deseo mantener un sentido objetivo de generalización.

La arquitectura mexicana se ha resentido, más seguramente que en la mayoría de los países, de la lenta e irrevocable desaparición de las artesanías. Pueblo profundamente encastado en la creación directa, en la sensación táctil, en el gusto de sentir crecer la obra cobijada por las propias manos, incubada en el calor de la intimidad con la obra, México pierde con las influencias europeizantes y la industrialización, su principal fuerza expresiva. El proceder creativo del pasado ha devenido inoperante; la fuerte personalidad del aborigen queda relegada a manifestaciones de arte menor y para la satisfacción del turista. El crecimiento cultural nos hace más receptivos a las influencias foráneas y ello provoca una barrera cada vez más tajante con la tradición. Ya no hay más vínculo con el pasado que el recuerdo nostálgico que proviene del sentimiento patrio. La presencia de los ancestros es la presencia de las ruinas, la del indio hermético laborando en sus creaciones solitarias para el goce del que ama la belleza fuera de tiempo. Quedan, ciertamente características expresivas atribuibles todavía a la personalidad aborigen: la generosidad de concepción espacial, la profusión colorística, el cariño por el detalle desmenuzado, más como simples reminiscencias que como producto de una necesidad esencial de expresarse.

La arquitectura, al perder las motivaciones rectoras que claramente definían el cause de la expresión formal en las culturas aborígenes y en la Colonia, al abocarse a la resolución de los problemas de las nuevas necesidades sociales; se vierte hacia la configuración de espacios destinados a hombres que cumplen una función determinada, que obedecen a un ritmo de integración social más definido, pero de espíritu y de naturaleza aní-



palacio de los deportes

1968

ARQ. FELIX CANDELA

ARQ. ENRIQUE CASTAÑEDA

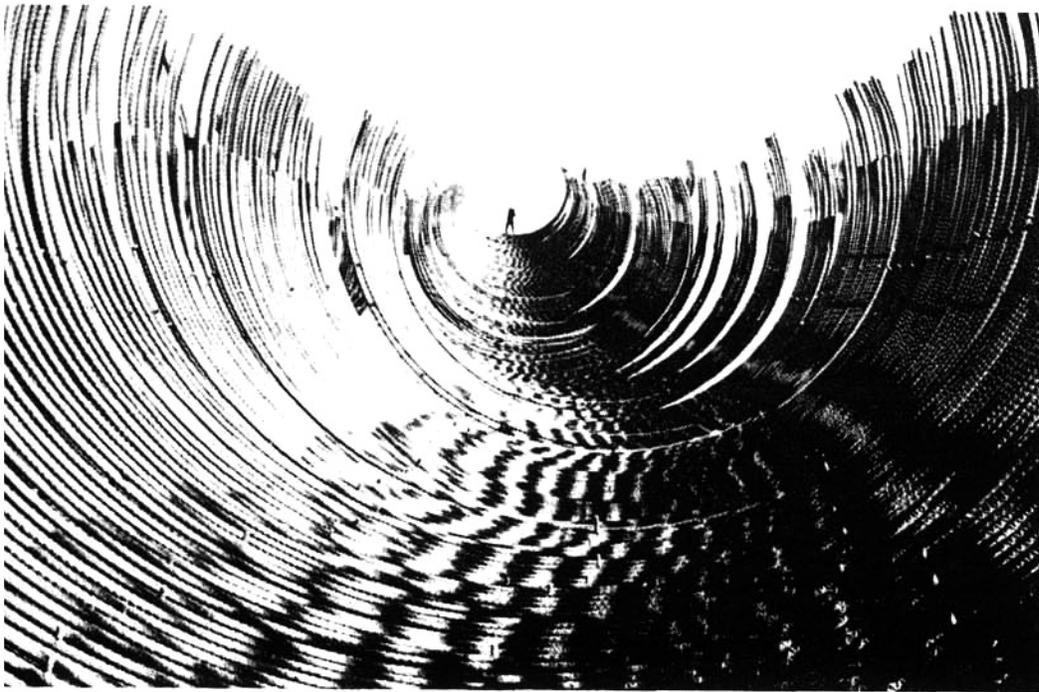
ARQ. ANTONIO PEYRI





La revolución mexicana estableció doctrinariamente los principios básicos de una estructuración social profundamente humanitaria y democrática.

Pero ya el hombre mexicano participa eminentemente del concierto mundial y las doctrinas propias no pueden subsanar por sí mismas la angustia de una humanidad inestable.



Porque las tendencias son múltiples, como múltiples son las actividades del hombre ante la problemática contemporánea.



mica menos específicos, de destino impreciso.

La Revolución mexicana estableció doctrinariamente los principios básicos de una estructuración social profundamente humanitaria y democrática. Pero ya el hombre mexicano participa eminentemente del concierto mundial y las doctrinas propias no pueden subsanar por sí mismas la angustia de una humanidad inestable, profundamente conmovida hasta sus raíces por las nuevas formas de pensamiento que trituran los sistemas de vida del pasado.

La forma nace, ya no del sentimiento vinculado a una ideología dominante, colectiva, capaz de orquestar rítmicamente cada una de las obras creadas, sino de las aptitudes creativas, individualizadas, vertidas hacia la resolución de circunstancias programáticas.

Si hablamos de tendencias, difícilmente podremos juzgarlas por su fondo ideológico; menos aún por una motivación colectiva. Porque las tendencias son múltiples, como múltiples son las actividades del hombre ante la problemática contemporánea.

No existiendo estilos en los cuales podamos sentir una clara correspondencia con valores comunitarios, el valor de calidad sólo lo podemos encontrar en la obra aislada, en la calidad intrínseca, en la potencialidad de trascendencia de esta obra aislada.

En estos últimos años México ha ido adoptando las distintas influencias que han marcado el paso de la arquitectura internacional. Le Corbusier, Mies Van der Rohe, Louis Kahn, son los que mayor aceptación tienen, principalmente entre los estudiantes y las generaciones jóvenes de arquitectos. Diría yo que en estos momentos se manifiesta principalmente una reacción violenta en contra del geometrismo estricto, en contra de los "purismos", de los esteticismos que han llevado a la arquitectura por rumbos donde el hombre interviene más como un pretexto para la adquisición de un sentido formal que como molde esencial de la concepción arquitectónica. La reacción es básicamente sana pero, por ahora, conduce frecuentemente al desbordamiento incontrollado de la forma. En aras de un sentido de libertad que no es tal, sino simple libertinaje. Dentro de esta tendencia, nacida por reacción en contra del sentido estático de la forma paralela pipédica, aparecen arquitecturas que buscan la ponderación máxima del dinamismo espacial, de la ininteracción sensible de los elementos arquitectónicos, haciendo gala, como es ejemplo la obra del Arq. Enrique Castañeda, de sensibilidad escultórica.

Simultáneamente, arquitectos de talento sereno, asimilan las diversas tendencias, funcionalistas y orgánicas, estatismos y dinamismos, situándose

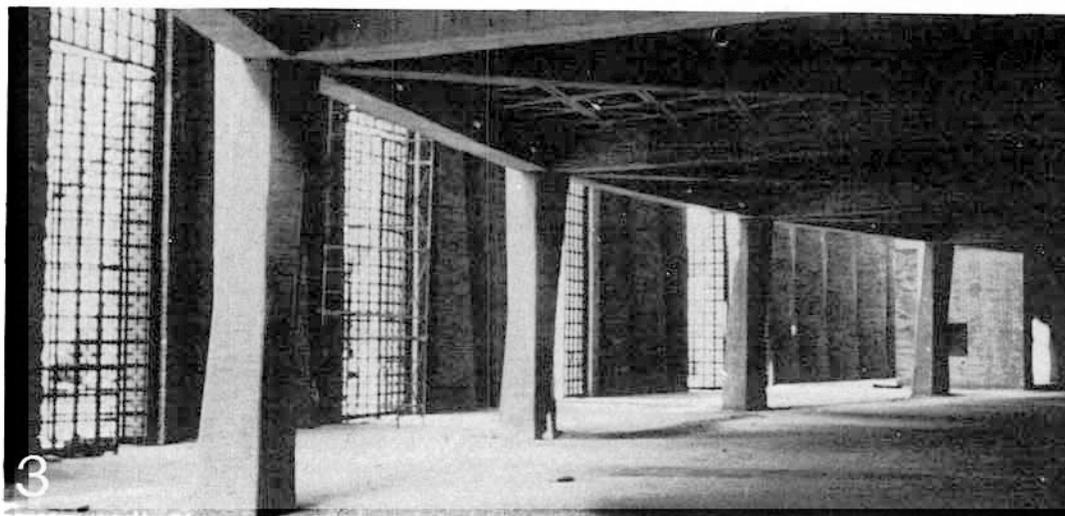
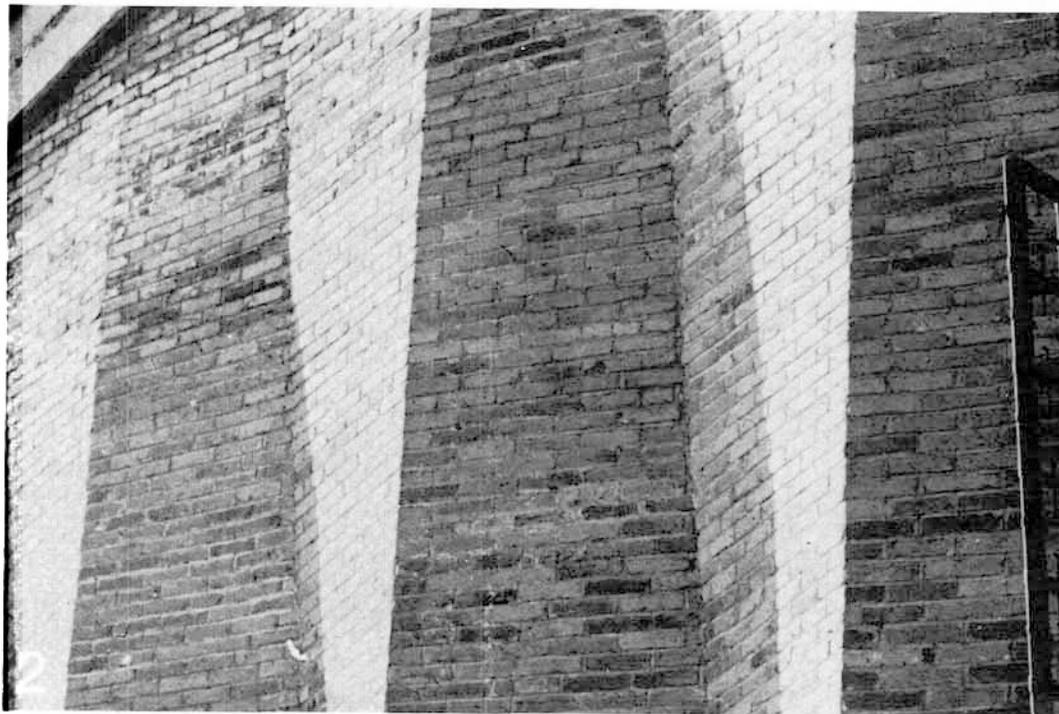
en un centro equilibrado de los múltiples modismos. (Arq. R. Torres, Arq. Ricardo Legorreta y Arq. J.L. Berlliure).

Van der Rohe, con todo y reconocer su gran talento eminente aplicado al perfeccionamiento del diseño en abstracto, es símbolo y paladín del nihilismo, de la deshumanización arquitectónica. Su influencia ha malversado la esencia misma de la arquitectura porque ha puesto en entredicho los derechos existenciales del hombre. Su cualidad predominante, la perfección exaltada del diseño, recalca mayormente el menosprecio de las capacidades sentimentales y emotivas del ser humano. La precisión exacerbada de la composición, emplaza a una reglamentación drástica de la vida. La vida del hombre se toma en un punto fijo de su recorrido y se le asigna un recinto inamovible, morada de un ser que ha enterrado definitivamente su capacidad evolutiva.

Recientemente, vino a dar un ciclo de conferencias a nuestra Escuela Nacional de Arquitectura, Craig Ellwood, "hijo honoris causa" de Mies Van der Rohe. Nos mostró una gran cantidad de fotografías de su obra en donde difícilmente podíamos distinguir una construcción comercial, de una casa habitación. Este arquitecto acostumbra terminar sus obras totalmente, incluyendo la decoración hasta el último detalle, de la jardinería hasta el último pétalo de la última flor. La calidad del detalle realmente sorprendente por su precisión; la composición a tal grado estática, impávida que por ejemplo, un hombre amante de la lectura no podría comprarse nunca más otro libro porque al aumentar el tamaño del librero, se descompondría el orden armónico de toda la casa. Señalo de pasada este evento, no con el ánimo de ofender a los señores Van der Rohe y Craig Ellwood, sino porque veo en ellos los síntomas significativos de muchos de los errores cometidos en nuestro país y en el mundo entero.

Difícil es relacionar las actividades creativas con las doctrinarias y más aún con las políticas. Las primeras se insertan en el terreno misterioso de la imponderabilidad y son las que definen, en última instancia, el proceso evolutivo de la humanidad; las últimas imperan en el ordenamiento de las formas sociales. Así es que, cuando en un fenómeno creativo existe talento, o excelencia en un hacer específico como es el caso de Mies o Ellwood — difícilmente podemos calificarlos negativamente, porque el daño no es evidente; es un daño subjetivo, porque está en el terreno de lo intangible. . . por ser creativo. En cambio no es fácil decir que Hitler hacía daño y sin embargo tenía talento. . . a su modo.

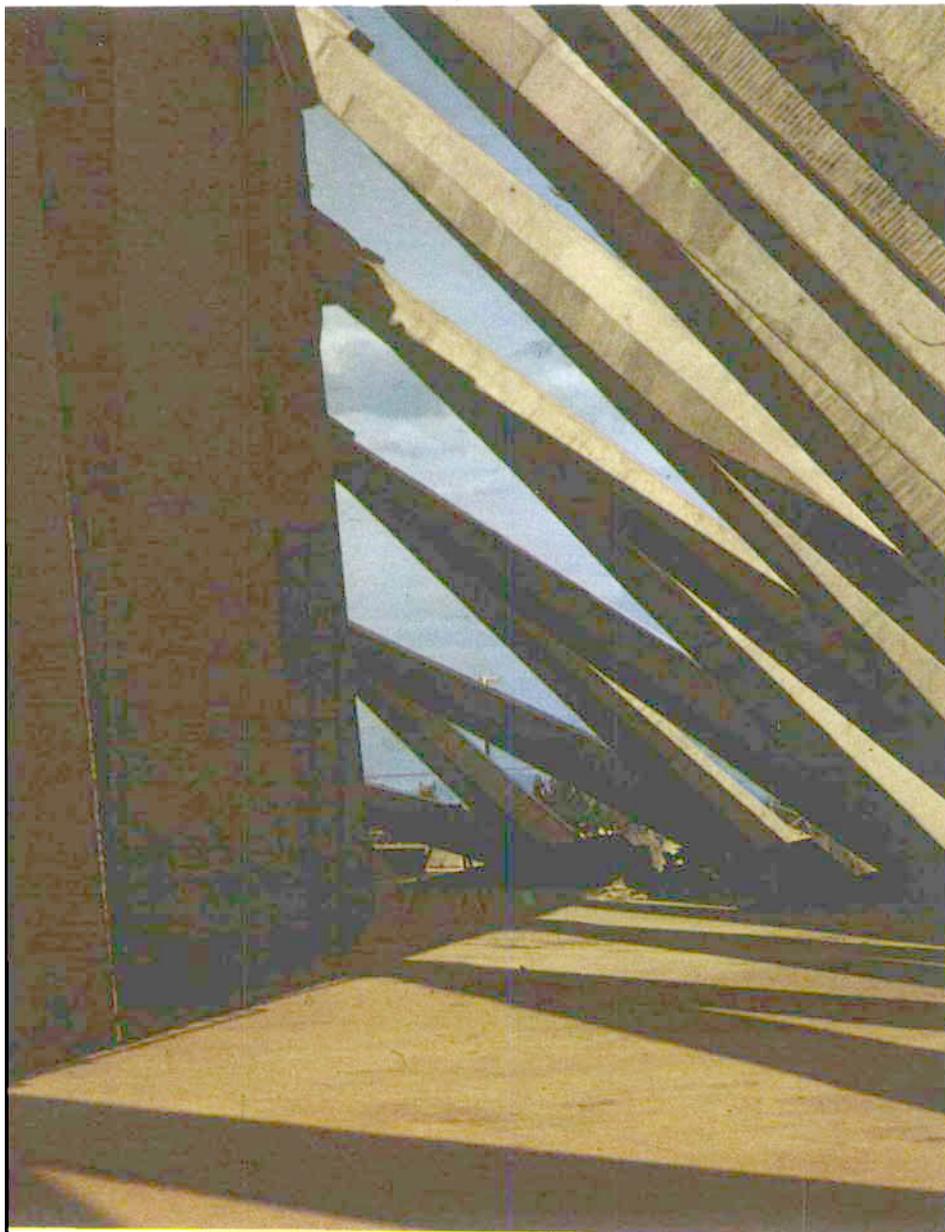
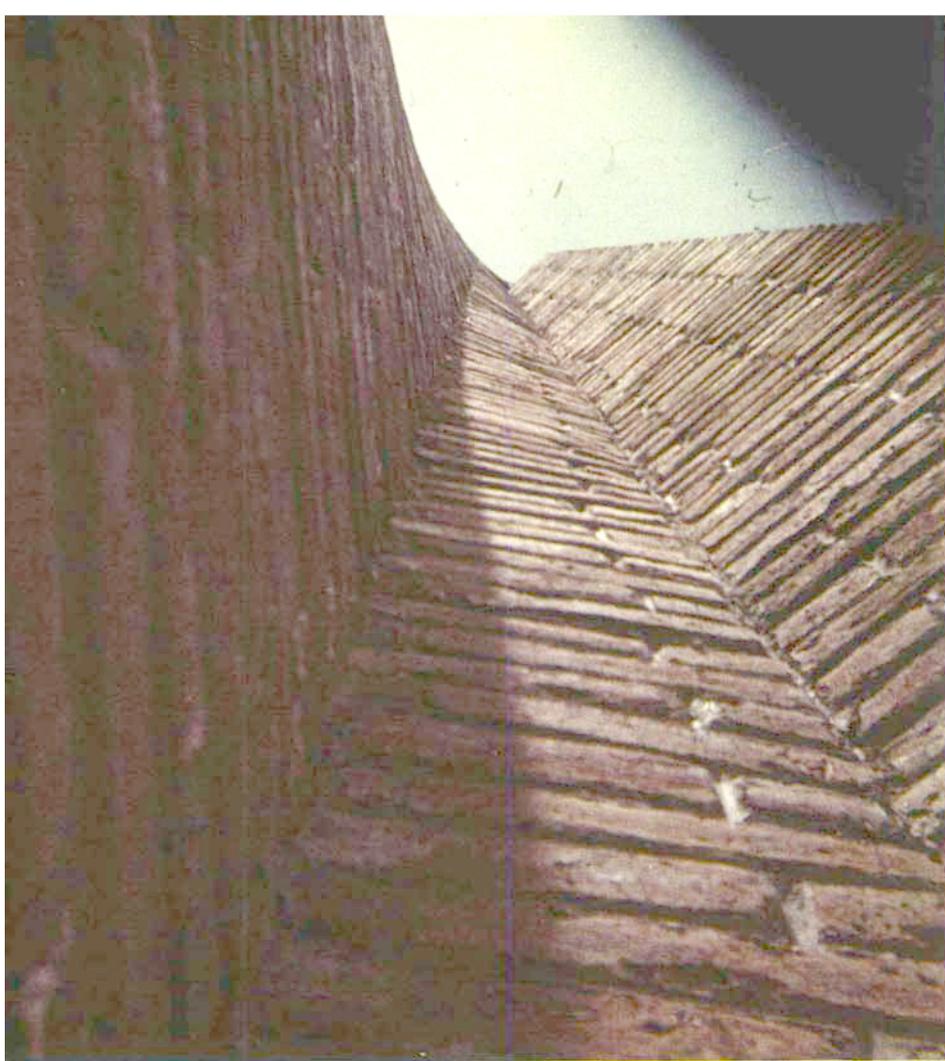
Por su tradición artesanal, por su carácter pletórico y sensual, el mexicano no puede aceptar espontánea-



1 Exterior del Palacio de los deportes.

2 El uso de los materiales caracterizó plenamente a esta realización.

3 Detalle de la entrada.



mente los "purismos desnudistas" ni la delimitación estricta de sus viviendas. Permanecen todavía anclados los sentimientos barrocos, la voluntad de vivir en espacios desenvueltos; como resabios a veces, como características vitales otras veces. . . . y no hay motivos para desdeñar cualidades humanamente respetables. Con demasiada frecuencia vemos arquitecturas por todo el mundo en las que sólo se han tomado en cuenta las variantes de modalidad —las determinadas por las nuevas técnicas y las nuevas funciones— y a ellas se subordinan las variantes de la naturaleza humana.

Creo por esto que las influencias Bauhaus, los funcionalismos y los esteticismos no nos corresponden; son quizás justificables en cierta medida o comprensibles cuando menos, en países altamente industrializados y de psicología distinta a la nuestra. Si llegaron a México y tomaron pie en nuestra tierra, ha sido sin duda a través de conductos intelectualizantes sobrepuestos. Son fenómenos artificiales que de hecho —y me contenta decirlo— no han tomado arraigo definitivo.

Es todavía común, a los pocos días de haber terminado una obra en un conjunto de habitación popular observar como los habitantes empiezan de inmediato a colocar en los muros sus virgencitas de Guadalupe, petates y diversos objetos que visten las paredes, procurando la intimidad que necesita el propietario para realmente sentirse en su propia casa. Si algunos de ustedes han visitado México, recordarán seguramente como muchos taxistas adornan su propio coche, con colgajos de diversos géneros, veladoras, etc. No quiero decir con esto que los arquitectos debemos proyectar en función de estos decorativos que, por cierto, son en general de bastante mal. Pero sí quiero decir, que en el transfondo de estas manifestaciones aparentemente triviales, hay algo digno de respeto, que los arquitectos debemos respetar, me refiero a las características básicas en el sistema de vida de las gentes que nos deben conducir a un sentido de espacio en el que el hombre pueda habitar por conformidad natural y no por imposición.

Paralelamente a las influencias internacionalizantes, se manifiestan algunas tendencias radicalmente contrarias que buscan el mantenimiento de la personalidad mexicana a través de los "indigenismos", de recreaciones formales del pasado tendientes a demostrar que todavía somos hijos sumisos de una tradición cultural propia; tendencias por ventura muy escasas y en vías de desaparición.

El arraigo al pasado se manifiesta en dosis muy diversas, desde el formalismo claramente reproductivo de formas históricas, "colonialismos" o "indigenismos" —fenómeno ya muy escaso en la actualidad— hasta aquellas arquitecturas que sólo en el revesti-

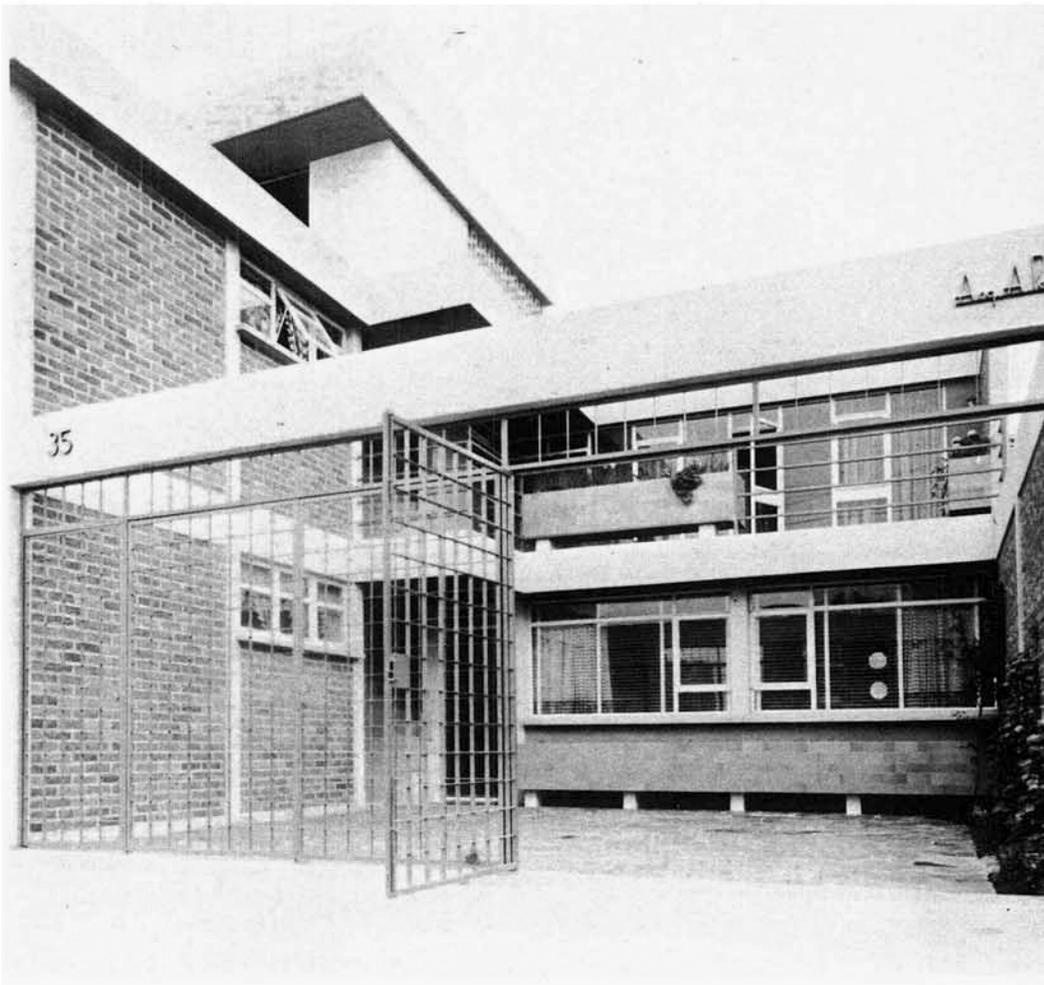
miento y en el detalle buscan tópicos de relación con el pasado. Algunos edificios de la Ciudad Universitaria son sintomáticos de lo que acabo de decir.

También, en algunos casos recientes, como es el Museo de Antropología de los arquitectos P. Ramírez Vázquez y R. Mijares, han logrado incorporar la dignidad y el sentido volumétrico recio y masivo de las arquitecturas prehispánicas a los condicionamientos de las construcciones actuales.

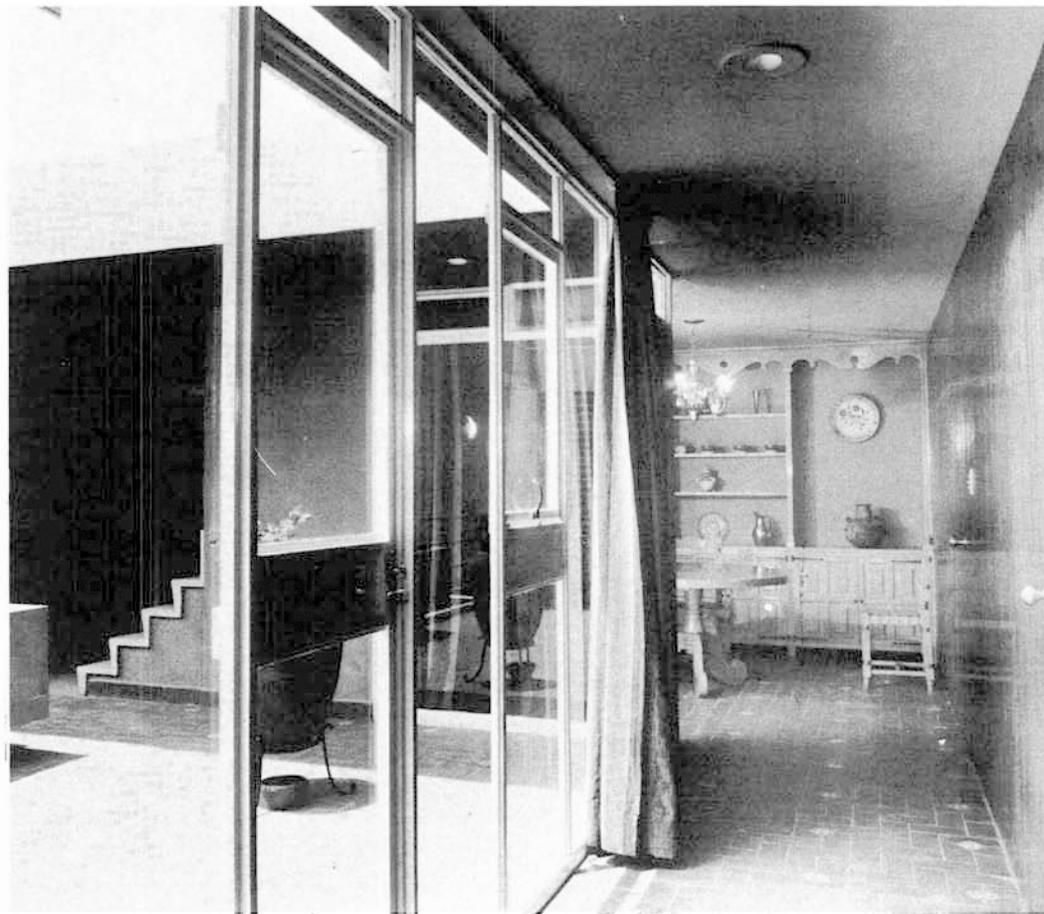
Pero en estos últimos años se ha verificado un cambio bastante notorio. La exhuberancia colorística y ornamental, el uso desbordado de materiales heterogéneos, que prevalecía hace diez años, se ha restringido notablemente. El que haya visitado México hace unos veinte años y lo haya visto recientemente, habrá notado sin entrar en detalle, simplemente por impresión directa, un cambio de tono, una mayor sobriedad, una suavización de la forma y color que corresponden, a mi entender, a una mayor autenticidad y naturalidad en la concepción de la obra arquitectónica.

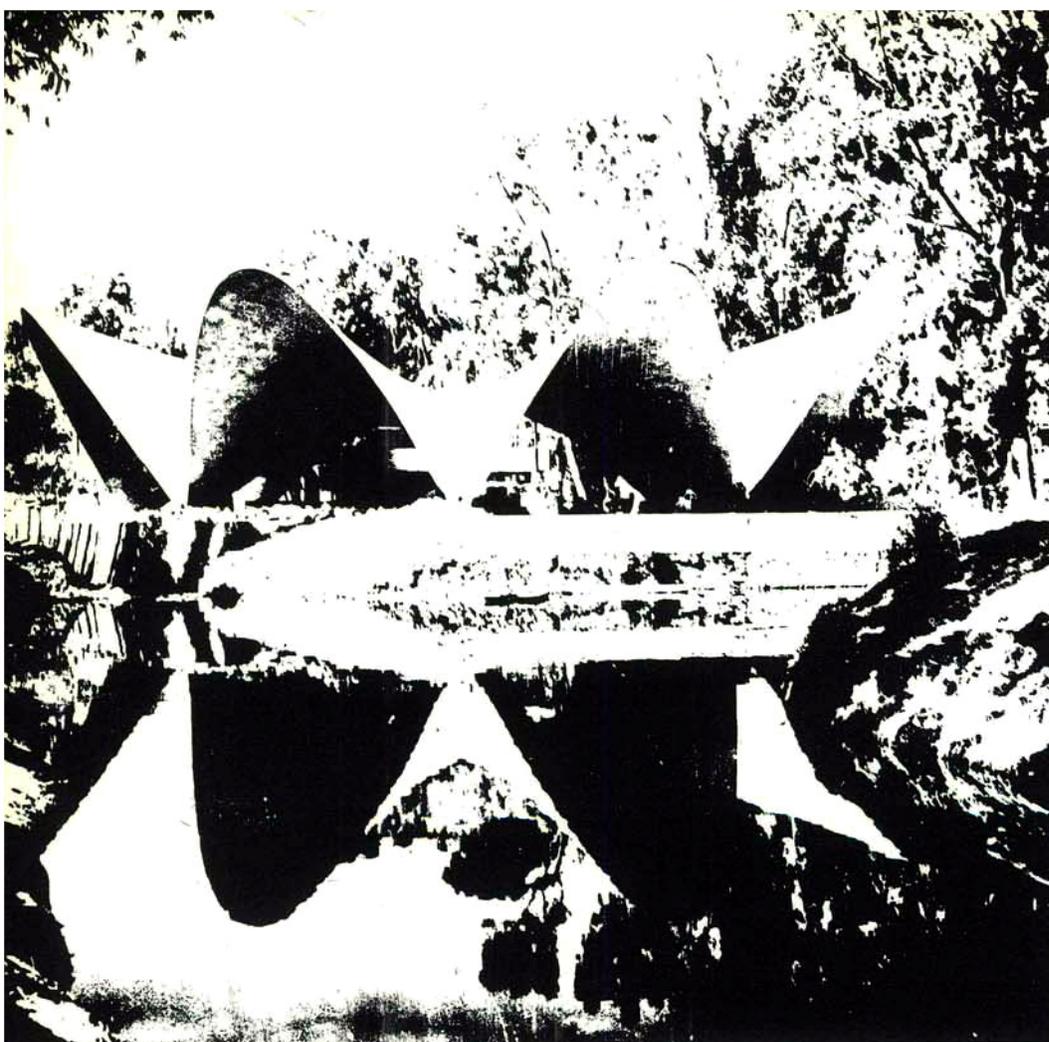
En los aspectos constructivos y estructurales se han hecho progresos muy notorios en los cuales ha influido entre otros de manera muy determinante el talento del Arq. Félix Candela, abriendo nuevos campos de percepción no sólo en los criterios estructurales sino también en las posibilidades de expresión formal.

En este evolucionar constante de los procedimientos constructivos y de los elementos industrializados reside en gran parte el hecho de que no podamos hablar de una situación estabilizada de la arquitectura mexicana, como tampoco de la internacional por otra parte, el bajo costo de la mano de obra justifica también, en nuestro país, aquellas formas que nacen del uso de materiales y procedimientos constructivos tradicionales, aún cuando la forma resultante no sea de carácter tradicional. Nos encontramos pues ante una situación mixta en donde potencialmente podemos concebir las obras en términos de construcción muy avanzada; pero, simultáneamente, las características socio-económicas nos conducen a realizaciones de gran simplicidad en donde la manufactura directa se hace no sólo deseable, sino necesaria. Así por ejemplo, la prefabricación total en las soluciones de vivienda popular, a pesar de los largos estudios llevados a cabo, ha resultado inoperante hasta la fecha por ser excesivamente costosa; no ha podido competir con las obras realizadas a través de un proceso de albañilería común, con prefabricaciones parciales. En el terreno de la arquitectura colectiva, estimo de gran acierto —precisamente por su apego a esta situación mixta— las escuelas del Arq. Pedro Ramírez Vázquez que combina



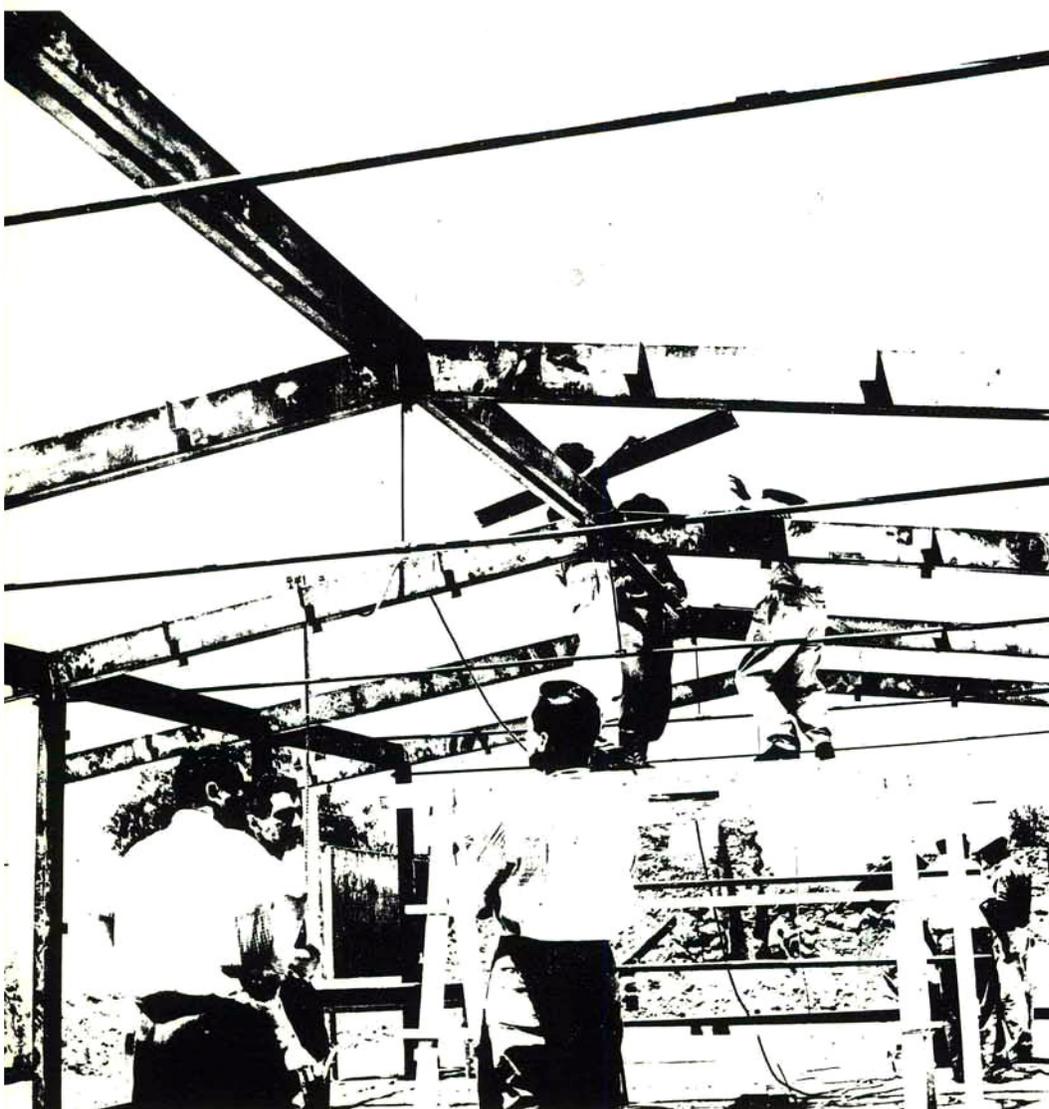
edificio 1953.
de 2 presa solis
departamentos, 35





En los aspectos constructivos y estructurales se han hecho progresos muy notorios en los cuales ha influido el talento del arquitecto Félix Candela

En el terreno de la arquitectura colectiva, estimo de un gran acierto las escuelas del arquitecto Pedro Ramírez Vázquez.



equilibradamente la prefabricación con la albañilería gruesa, utilizando elementos ligeros prefabricados (estructurales, de cubierta, puertas, ventanas, etc.), realizándose el resto (elementos de relleno y de acabado), en el sitio y con materiales locales.

El arte, por ser la expresión más espontánea de los pueblos, manifiesta, con mayor claridad que las otras actividades humanas, las tendencias dominantes en la sensibilidad de los pueblos. La arquitectura misma, con todo y ser arte, por estar subordinada a condicionamientos socio-económicos, esconde en cierta medida la voluntad formal que el arte puede soltar libremente. No acusa tan palpablemente la disparidad perceptiva que apreciamos en la producción artística actual. A través del arte puro nos damos cuenta de la inestabilidad de las tendencias arquitectónicas, por que en él no rigen los factores funcionales y constructivos que introducen, sino una armonía total, por lo menos un factor común capaz de suavizar las discrepancias expresivas.

La observación del fenómeno artístico actual tanto en México como en el extranjero — ya no podemos hablar de un arte actual, encasillado en los límites políticos de un solo país, subraya por su multiplicidad, la inestabilidad de las formas arquitectónicas; nos permite comprender que si existen ejemplos talentosos, formas estructurales excelentes, técnicas depuradas, no cabe hablar de una base motriz comunitaria que pueda conducir a una armonía conjunta más o menos inmediata.

Los estilismos internacionales, figurativos y abstractos, el pop-art, el op-art, los neosurrealismos, interiorismos, etc. todas esas manifestaciones son en este momento propias de México como lo son en el mundo entero. Si algo, en términos definidos se manifiesta en México, en el campo del arte puro, es la tendencia a olvidar los hechos argumentalmente mexicanos como principios de expresión; como lo fué en Diego Rivera y Orozco y todavía en Siqueiros. Pero Tamayo, Cuevas Vlady, Matías Goeritz, no son talentosos atribuibles a una idiosincrasia típicamente mexicana, sino que pertenecen a un sentido de valoración universal.

Si hacemos una valoración relativa internacional de nuestra época, tengo el convencimiento de que México resulta bien parado; pero esto no es forma de justificarse. Veo en nosotros signos francamente positivos: La riqueza imaginativa, la naturaleza profundamente sensitiva del mexicano, una tradición magnificente capaz de procurar las simientes de un nuevo potencial creativo; son fundamentos que todavía no consolidamos, fuentes de confianza indudables para el logro de una consistencia creciente.

Vivimos una etapa evolutiva en la que se aprecian los principios de una reconsideración abierta de nuestra propia naturaleza y en ello radica la más firme posibilidad de superación. En el campo de la literatura es sintomática la expresión de Octavio Paz, Carlos Fuentes, Francisco González Pineda... , hombres fuertes, capaces de expresarse con apego estricto a la verdad de señalar nuestras fuerzas y nuestras flaquezas.

Recuerdo un homenaje a Velázquez realizado en España no hace mucho tiempo en el cual se solicitó la opinión de varios artistas sobre el gran pintor español; uno de ellos, J.J.T. Harrats, simplemente exclamó "San Velázquez, ruega por nosotros". Este grito de angustia, reclamo de protección del que se siente desamparado, adquiere un significado universal, nace de un profundo sentimiento de desolación del que todos participamos en mayor o menor grado, porque hemos perdido la paternidad del pasado y todavía no encontramos las fuerzas que restituyan la plenitud humana que obra con claridad de designios.

Un profundo sentimiento nostálgico invade a aquel que, siendo amante del arte, no solamente por lo placentero de sus apariencias, sino por su significado humano intemporal, voltea la mirada hacia el pasado y se siente bruscamente sumido en un mundo que no ofrece respaldo, carente de objetivos definidos. La fé vuelve a renacer, cuando se piensa en el hacer humano como una cadena ininterrumpida de esfuerzos que concurren, no en el perfeccionamiento de las formas, sino en el de la naturaleza misma del hombre; cuando nos sentimos integrados a un proceso histórico en el cual percibimos los principios de una unanimidad universal dentro de la cual fungen como paladines sólo unos cuantos hombres, Camus, Fellini, Thailard de Chardin, Picasso, Einstein... En ellos podemos vislumbrar, en lontananza, las raíces de una nueva sociedad y también de una arquitectura mejor.

Me place poder decir que Henry Moore, siendo inglés, es el escultor que mejor ha asimilado la escultura prehispánica; y digo que me place, no por el hecho de que sea inglés precisamente, sino por el significado de este hecho, porque ya en la actualidad estamos en condiciones de aprender unos de otros, por muy lejos que estemos... porque podemos manifestarnos por selección de una calidad apátrida. Creo que en México tenemos muchas cosas bellas que enseñar y que de las pocas que aquí han podido ver, podrán encontrar, quizás, un principio de inspiración.

ARQ. ANTONIO PEYRI

ARQ. MANUEL SANCHEZ
SANTORENA

casa

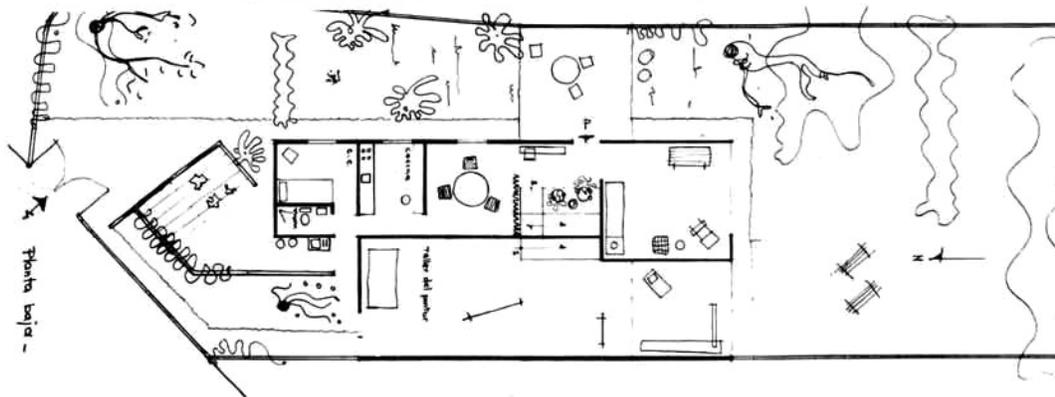
para

el

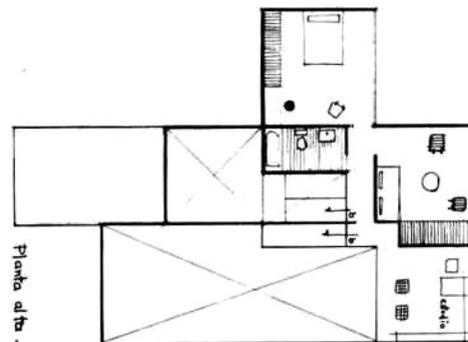
pintor

vldy

1957



Proyecto arq. A. Peyri





La arquitectura requiere de una revaloración de lo esencial.

Para atender los aspectos formativos que se encuentran en crisis, se demanda una regeneración de la vivencia educativa.



los problemas críticos de la enseñanza de la arquitectura

La Arquitectura, como toda actividad humana ligada íntimamente a la rápida transformación social de nuestros tiempos, requiere, usando las palabras de la ponencia presentada por México en las jornadas Internacionales de Arquitectura, una "revalorización de lo esencial". La confusión creada por la compleja problemática contemporánea puede conducir a una pérdida de centro y a desvirtuar los valores esenciales de la arquitectura. Es conveniente, por lo tanto, hacer revisiones periódicas del plan de estudios y de los conceptos básicos que en él se imparten, para asegurarnos de que éstos valores, debidamente jerarquizados, se mantienen presentes. No debemos confundirnos, sin embargo, en cuanto a los propósitos que pueden conducirnos directamente a resolver los problemas críticos de la educación actual en la Escuela Nacional de Arquitectura.

Para atender los aspectos formativos que se encuentran en crisis, la revalorización de lo esencial demanda mucho más una *regeneración de la*

vivencia educativa que una revalorización de lo esencial en las bases teóricas; mucho más una superación cualitativa del medio humano que una depuración del material didáctico.

El aprendizaje del alumno, su compenetración con el problema arquitectónico debe radicarse en una participación no receptiva, sino eminentemente *activa*; y esta actividad tendrá que verificarse en un medio que propicie al máximo el desarrollo de las facultades del estudiante, condición que sólo puede obtenerse partiendo de la calidad misma del profesor y del alumno.

El Dr. Lemus decía "No hay fórmulas para educar, ni todos los cursos de Pedagogía me darían el secreto de la educación de un hombre. Lo que existe son calidades de educador" Con todo y la verdad que entrañan estas palabras, estimamos que sería más justo decir: "Lo que existe son calidades del ámbito educativo". Se entiende por ámbito educativo, la suma del medio humano (magisteriado y estudiantado), del medio físico y de los procedimientos educativos que configuran el medio dentro del cual se desenvuelve el estudiante, al margen de los principios teóricos que fijan las normas académicas. La calidad exclusiva del educador resulta inoperante si no corresponde a una calidad del alumno en cuanto a sus aptitudes y a su vocación. Por otra parte, la eficacia del maestro está en función de los recursos que disponga para manejar diestramente los estímulos que se ejercen sobre el estudiante, en un medio versátil en posibilidades formativas.

La atrofia de facultades producida por la ausencia de medios que favorezcan el desarrollo del alumno puede ser mucho más grave que la imprecisión de principios doctrinarios, porque estos pueden ser sustituidos en gran parte, si los medios tienen incentivos estimulantes de gran amplitud, por la auto-realización del estudiante, como resultado del cúmulo de experimentaciones que pongamos a su disposición y por la calidad natural de los educadores. Así es, que, si por un lado, en las materias no creativas ni características de la profesión de la arquitectura (matemáticas, mecánicas etc.) damos bases instrumentales de conocimiento; y por otro lado, en las creativas (diseño en general) situamos al estudiante ante un medio fecundo para el ejercitamiento y desarrollo de su propia personalidad, no deberá preocuparnos mayormente encontrar directrices conceptuales precisas.

Si partimos del principio incontable de que la profesión del arquitecto es eminentemente creativa, sólo podemos aceptar la posibilidad de desarrollar nuestras labores docentes en función de las potencialidades del alumno. Tal condición requiere un conocimiento íntimo del estudiante y

CONCURSO

para

el

city hall

de

toronto,

canadá.

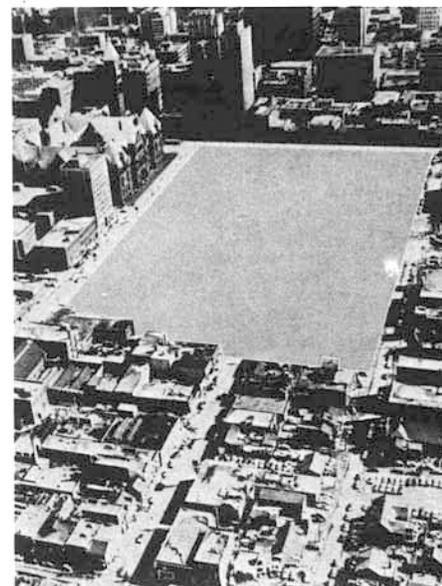
1958

CONDITIONS OF COMPETITION



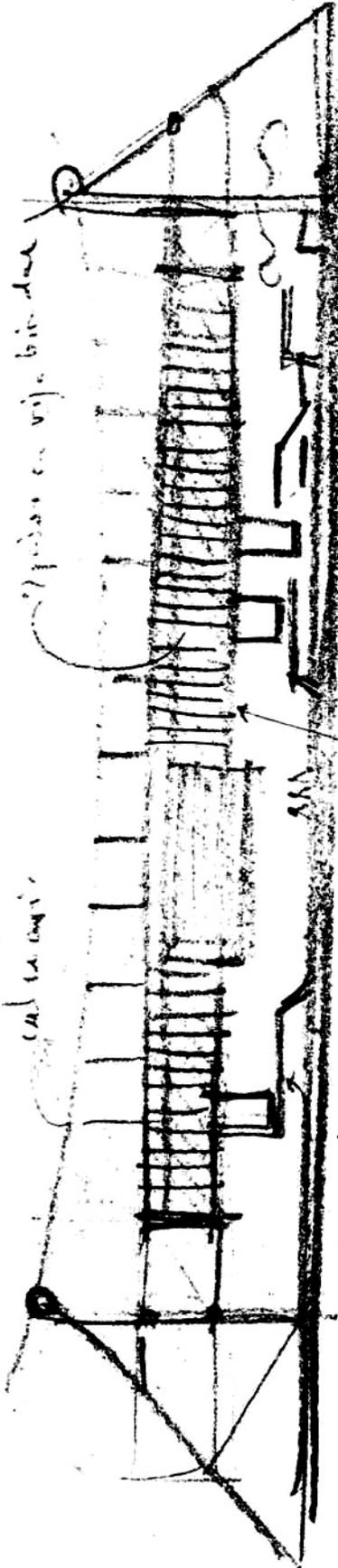
CITY HALL AND SQUARE

TORONTO, CANADA





superficie espesa de corte longitudinal



vista frontal

Gran importancia de diseño del techo

Plataformas aceras elevadas
Esculturas adyacentes

Principios de concepción arquitectónica

— El edificio concebido como un gran techo que cubre la plaza, protegiendo la circulación y el descanso del peatón. Gran riqueza plástica con base en los mismos elementos arquitectónicos (escalas y elevadores colgantes; perforaciones en el techo de proporciones diversas que producen haces de luz variables)

en consecuencia, la escala pedagógica, la relación profesor-alumno y el nivel de calidad, de competencia, de aptitud y vocación, resultan fundamentales.

Toda teoría educativa, por muy justa que sea, se frustrará de origen y resultará inválida, si no emana de una alta calidad en los educadores y en los estudiantes. Tendremos, por lo tanto, que evocarnos preferentemente a obtener esas bases cualitativas indispensables que en la actualidad se encuentran demeritadas.

El criterio expuesto no excluye, —así debe entenderse—, la conveniencia de un paralelismo de trabajo con las labores de revisión ideológica y del plan de estudios. No sólo no lo excluye, sino que no sería posible obtener resultados satisfactorios sin verter un esfuerzo equilibrado en la resolución de los distintos factores que constituyen una educación completa; pero así mismo, en esta labor simultánea, es indispensable tener un criterio preciso de aquellos problemas críticos que deben abordarse preferentemente.

La comisión Académica y Vocacional, desde sus inicios, ha tenido latente la preocupación de concentrar su esfuerzo en los problemas críticos que se han expuesto sintéticamente. Estimamos que su resolución puede llevarse a cabo con las proposiciones que se presentan a continuación: la creación de un "departamento psicopedagógico" y la de una "unidad de investigación pedagógica".

1. CREACION DE UN "DEPARTAMENTO PSICOPEDAGOGICO"

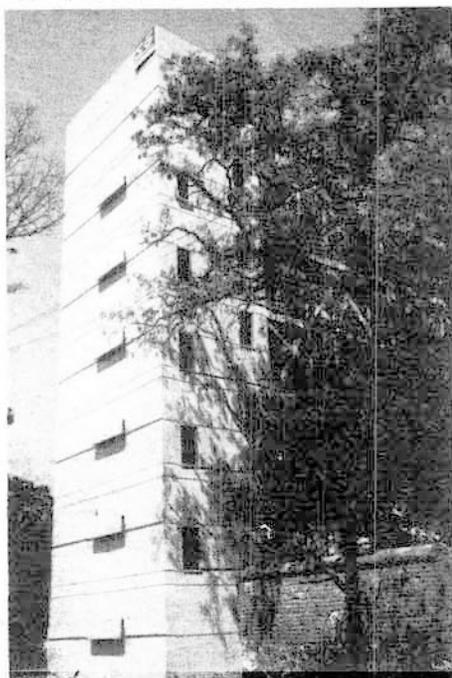
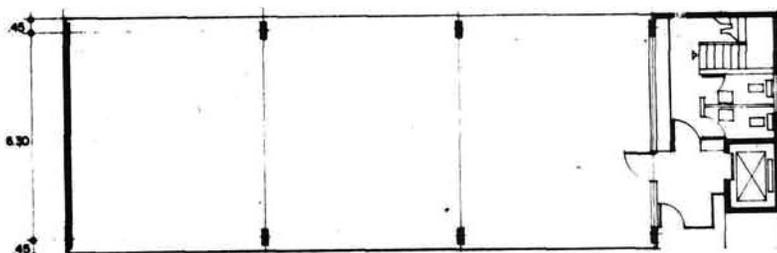
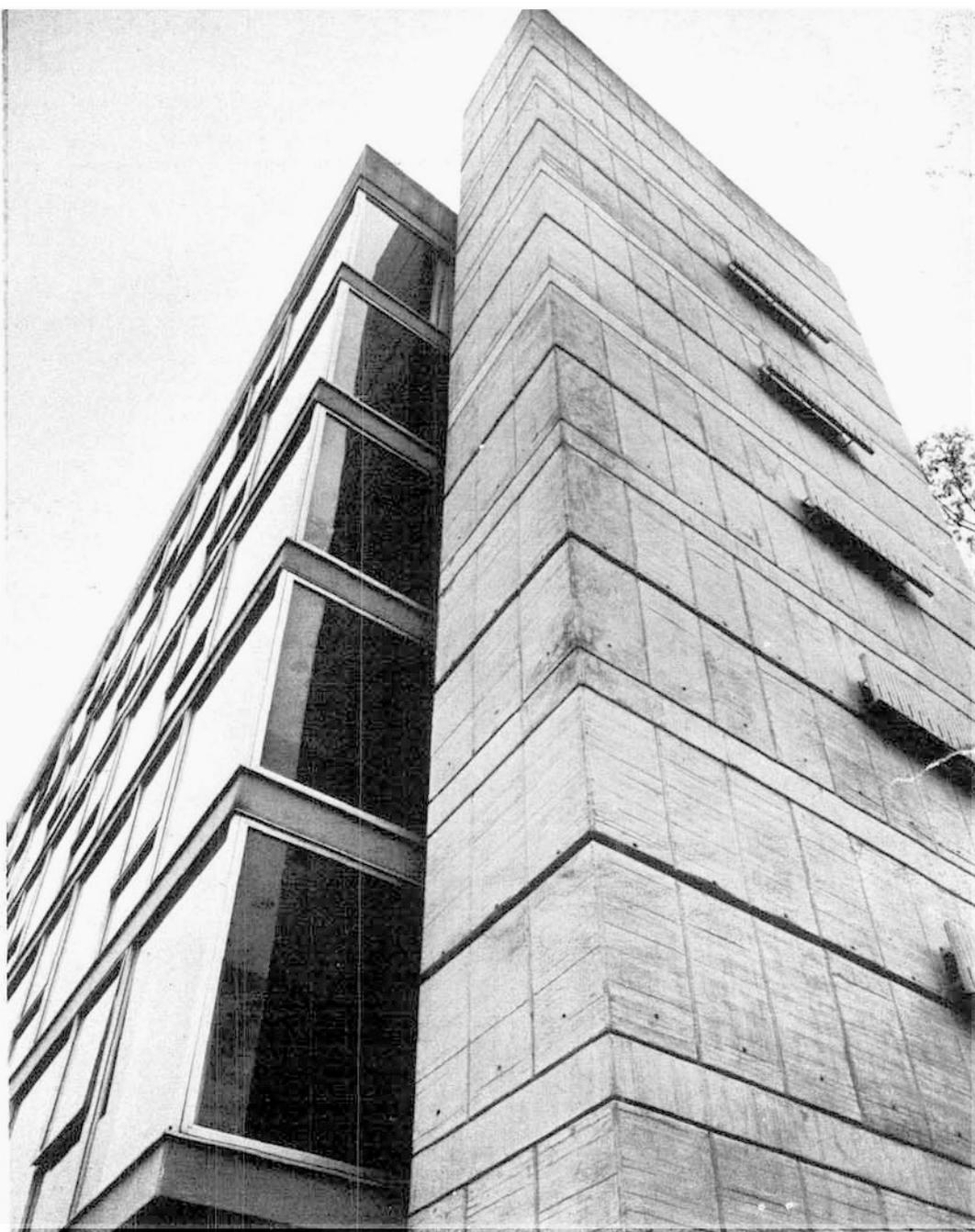
Como resultado final de las experiencias realizadas por el Departamento Psicopedagógico en el término de los años escolares 63 y 64, cuya documentación se anexa, me permito presentar a la Directiva de la E.N.A. las siguientes consideraciones y conclusiones generales. Se omitirán los datos específicos presentados en los anexos, para hacer referencia exclusivamente a las bases generales de criterio que surgieron como producto de dicha experimentación. Sintéticamente las conclusiones son las siguientes:

1. PREMISAS Y ANTECEDENTES.

- a) Los problemas críticos de la enseñanza en la E.N.A. no residen básicamente en la calidad de doctrina académica o en fallas inherentes al plan de estudios, sino en la sobre población estudiantil que ha provocado tres fallas fundamentales:

- Escala pedagógica inadecuada.
- Demérito de la calidad magisterial.
- Demérito de la calidad del estudiantado

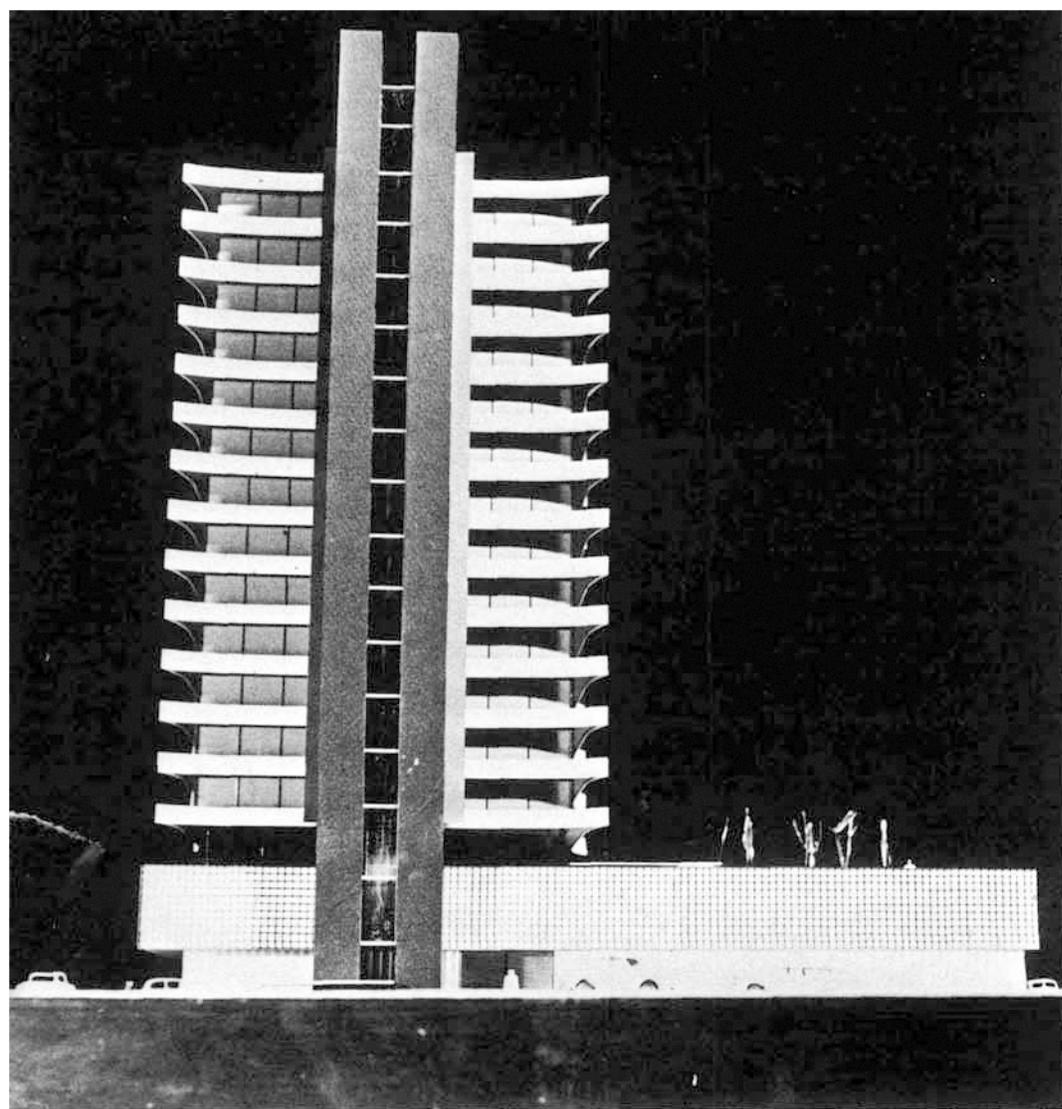
- b) Existe un elevado porcentaje de estudiantes irregulares, de deserciones, de alumnos con ausencia o insuficiencia de aptitud y vocación, como demuestra la documentación adjunta.
- c) El problema crítico que se señala en el inciso a) no nace, por lo tanto, de una necesidad real de atender una gran demanda de estudiantes *aptos para ser arquitectos*, sino que se origina en la inadecuada aceptación de un estudiantado inapto en su mayoría, cuya solución sólo está condicionada a una *reducción* pre universitaria que hasta la fecha demuestra ser ineficaz (a pesar de las mejoras establecidas a última fecha).
- d) No podemos confiar en que el problema se resolverá en la etapa pre-universitaria a pesar del mejoramiento que evidentemente se obtendrá con el año propedéutico y los nuevos sistemas de exámenes escuetos de admisión que puedan establecerse.
- e) Nuestra profesión es una actividad especialmente diferenciada por requerir simultáneamente las aptitudes del técnico y del artista. Esta característica provoca una gran complejidad y dificultad en la investigación de vocaciones y potencialidades; por lo tanto, no se puede condicionar a sistemas de juicio selectivo de un plazo corto de tiempo, con procedimientos escuetos de tests.
- f) Uno de los grandes adelantos científicos de nuestra época es el realizado en psicología, psiquiatría y psicopedagogía. La intervención de todas las labores pedagógicas es cada día más amplia. Tengo el convencimiento de que en un futuro no muy lejano, se *establecerá una colaboración necesaria* de los especialistas en psicopedagogía con el personal docente de las Escuelas Profesionales. El dictamen de reprobación eliminatoria, en la primera etapa de la enseñanza profesional, no puede estar supeditado exclusivamente al criterio del que sólo tiene crédito y competencia en el conocimiento de una actividad profesional específica. Se requiere una penetración más profunda de las motivaciones y cualidades humanas para conocer el porqué de las *apariencias* de inaptitud que pueden expresar los exámenes de materias profesionales; esta labor de investigación es propia de la *psicopedagogía*.



**edificio
de
oficinas
1958**

ARQ. SANTIAGO GREENHAM.

ARQ. ANTONIO PEYRI



edificio 1958

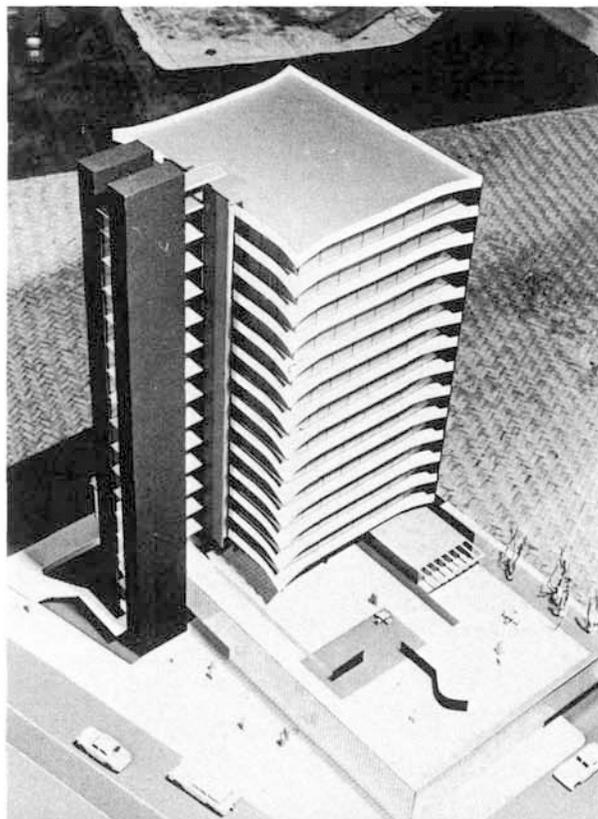
de oficinas

y comercios

ARQ. SANTIAGO GREENHAM

en masaryk.

ARQ. ANTONIO PEYRI



II. PROPOSICIONES GENERALES DE CRITERIO SELECTIVO

- a) Considerar el 1er. año con carácter de formación general eminentemente selectivo, vocacional y dispensivo (ramificación hacia las sub-profesiones y otras actividades).
- b) Concentrar en el 1er. año la selección con un proceso ininterrumpido de investigación de aptitud y vocación.
- c) Establecer un departamento psicopedagógico permanente dentro de la E.N.A. que aplicaría, durante todo el año, los procedimientos necesarios de entrevistas personales y de tests.
- d) La selección definitiva se realizaría en el término del 1er año escolar, con las siguientes características principales:

—Se formaría un jurado constituido por profesores arquitectos y psicopedagogos que analizarían, en estrecha colaboración la totalidad de los resultados obtenidos en las materias, en los procedimientos de tests en las entrevistas personales.

—Se obtendría así un conocimiento global del alumno que permitiría un dictámen mucho más justo que el que proviene actualmente de la suma matemática de apreciaciones aisladas de las materias.

—El jurado omitiría en cada caso un dictámen de apto o no apto para pasar a segundo año.

—La calificación aislada de la materia se subordinaría a este juicio global previo.

III. ACLARACIONES FINALES

El criterio expuesto, parte de un principio humanístico que se establece como condicionante; el de considerar que cualquier actividad sólo puede ejercitarse cabalmente, si corresponde a la realización espontánea de las capacidades y aspiraciones del hombre que la ejercita.

El objetivo específico que se persigue es el de encontrar en el 1er. año el problema de irregulares, deserciones, frustraciones etc. que actualmente se prolonga a lo largo de toda la carrera, para evitar la ineficiencia de un esfuerzo que se aplica a una masa de estudiantes que, en gran proporción, no les corresponde proseguir la carrera. Las proposiciones del inciso 2o. definen un criterio general sujeto a un estudio de procedimiento que se realizaría en caso de ser aprobado por la Dirección y el Consejo Técnico de la E.N.A.

II. CREACION DE UNA UNIDAD DE INVESTIGACION PEDAGOGICA

Como consecuencia de los antecedentes expuestos la "Unidad de Investigación pedagógica" realizará tres funciones principales.

1o Investigación pedagógica
-Depto. de Investigación

2o Experimentación educativa
-Escuela Piloto

3o Capacitación de maestros
-Ayudantías obligatorias.

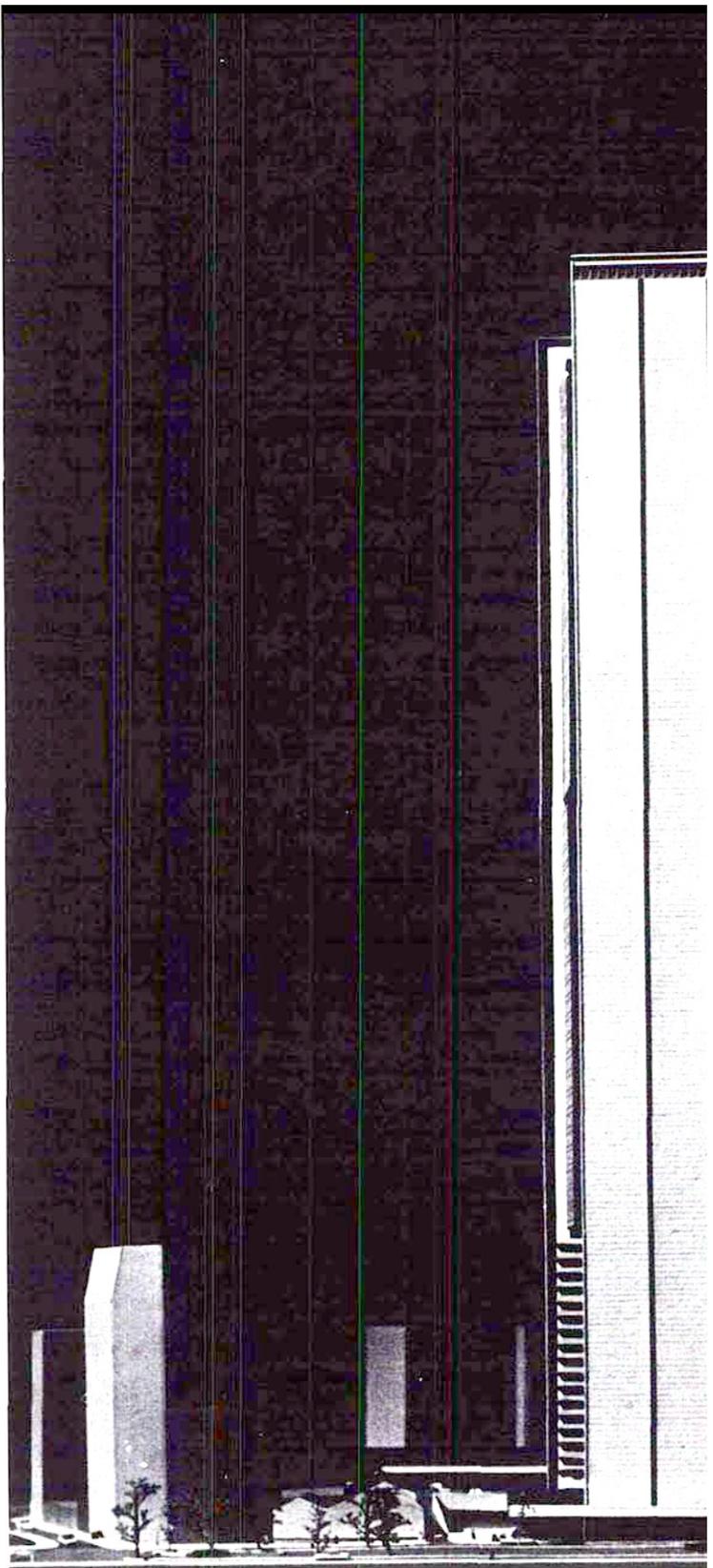
La U.I.P. estaría constituida:

- a) Por una directiva encargada de dirigir el criterio general de investigación y de experimentación educativa.
- b) Por un personal que realizaría permanentemente, además de las labores propiamente educativas, las relativas a los estudios o investigaciones necesarias para lograr el máximo de calidad pedagógica en cada una de las materias.
- c) Por un estudiantado que no excedería la cantidad de 15 alumnos por año.
- d) Por los candidatos a profesores en cada una de las materias con carácter de oyentes y ayudantes.
- e) El personal docente sería elegido entre los profesores más competentes de la E.N.A.
- f) El personal docente sería renovado periódicamente con el fin de hacer participar la totalidad de la Escuela de la U.I.P. Esta característica tendría un doble objetivo: lograr la difusión automática al resto de la E.N.A. y permitir a una gran parte del profesorado un período de investigación.
- g) El personal docente presentaría anualmente su informe de las investigaciones y experimentaciones realizadas.
- h) La directiva de la U.I.P. realizaría los informes presentados y transmitiría los resultados obtenidos al resto de la E.N.A. por el conducto y previa autorización de la Dirección y el Consejo Técnico de la E. N. A.

PROPOSICIONES QUE SE SOMETEN A LA APROBACION DEL SR. DIRECTOR Y DEL H. CONSEJO TECNICO DE LA E. N. A.

Creación de un Departamento Psicopedagógico
Creación de una Unidad de Investigación Pedagógica

México, D. F. Marzo 1965
El Jefe de la Comisión Académica y Vocacional
Arq. Antonio Peyri



proyecto

para

el

concurso

"peugeot".

1961

en defensa del carácter liberal de la profesión de arquitecto

DISCURSO PRONUNCIADO POR EL ARQ. ANTONIO PEYRI EN ESTAMBUL TURQUIA EN 1964 EN OCASION DE LA REUNION DE LA COMISION DEL EJERCICIO DE LA PROFESION EN REPRESENTACION DE LA SECCION MEXICANA DE LA U.I.A.

Al hacernos cargo de este breve ensayo, en representación de la Sección Mexicana de la Comisión del Ejercicio de la Profesión, deseamos expresar en primer término nuestra sincera admiración por la ponencia presentada por el Arquitecto A. J. van der Steur, cuya pérdida reciente deploramos; su clarividencia y la verdad de sus palabras nos conducen, de antemano, a expresar nuestra solidaridad con el espíritu de su potencia

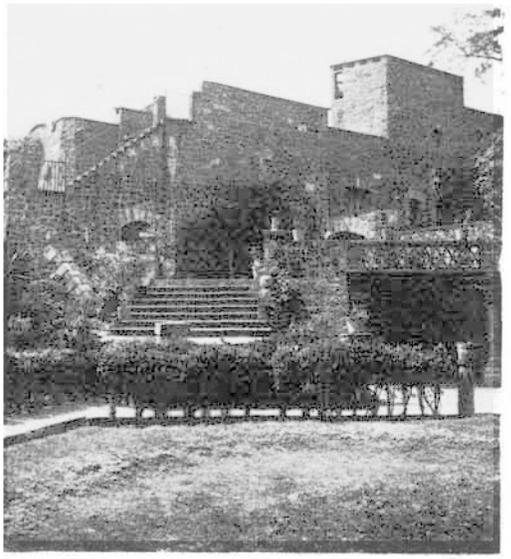
El tema es sumamente vasto y complejo. Nosotros nos lo planteamos como un enigma a resolver dentro del campo diferenciado de nuestra actividad profesional; pero de hecho, se incrusta en el origen mismo, en la esencia de los problemas críticos de la sociedad contemporánea; de una sociedad que salvo raras excepciones, ha subordinado el hombre y su actuación liberal a los intereses de productividad. Pero, no es de nuestra incumbencia ni nuestra misión como arquitectos afrontar el problema, dentro de los límites de esta ponencia, en terrenos intelectuales que ya grandes pensadores de nuestros tiempos han explotado y clarificado. Erich Fromm, en su libro "Psicoanálisis de la Sociedad Contemporánea" dice así: "En el proceso de una división de trabajo cada vez mayor, de una mecanización del trabajo cada vez más completa, de unas aglomeraciones sociales cada vez más grande, el hombre mismo se convirtió en una parte de la maquinaria, en lugar de ser su amo".

Por otro lado van der Steur afirma: "los que dicen que el desarrollo técnico de las grandes construcciones tiende a disminuir la influencia absoluta y final del arquitecto, no tienen razón". A nuestro entender sus palabras son demasiado contundentes; en el momento actual, son seguramente escasos los arquitectos que pueden pretender no ser "parte de la maquinaria": o, en todo caso, la gran masa de construcción actual, la más representativa, sufre la influencia opresiva del medio social.

Normalmente el arquitecto no actúa atendiendo espontáneamente los requerimientos de programa, sino que ejerce sus capacidades con carácter de subordinado a los mandatos de un medio que dispone de fuerzas de determinio que lo amilanan. Con lo dicho, no hay que entender que podemos liberarnos de culpabilidad atribuyendo de manera exclusiva la causa de la crisis arquitectónica a formar política impositiva; o también a la simple incompreensión de los gobiernos que asumen responsabilidades inherentes al campo de la arquitectura que están fuera de su competencia. Estas causas existen en el medio actual, pero no son las únicas. La transformación violenta de la ciencia y de las técnicas, la inestabilidad social, la existencia de problemas de gran envergadura —como el explosivo crecimiento demográfico— que solicitan la resolución precipitada de grandes masas de construcción, la readaptación de las ciudades y de los pueblos a las necesidades materiales del hombre y a las nuevas formas de trabajo y de vida. . . . todo ello ha conducido a una situación intrincada de tal magnitud, que ha puesto en tela de juicio la misión misma de la arquitectura. Hasta la fecha tenemos claramente la impresión de haber sido apabullados por las circunstancias, que no hemos podido asimilar debidamente las características de la situación actual; que no hemos adquirido la serenidad ni las capacidades necesarias para poderlas enfrentar con la claridad de conciencia y la fuerza necesaria para elevarnos a la posición que nos corresponde dentro del concierto humano. La consecuencia ha sido la adopción de una posición expectante, receptiva.

Para poder decir con van der Steur que no tienen razón aquellos que creen que tiende a disminuir la influencia del arquitecto, necesitaremos demostrarlo, asumiendo una posición de lucha que hasta la fecha no es manifiesta o en todo caso, tan disgregada que resulta inoperante ante la amplitud abrumadora de problemas y determinantes restrictivas.

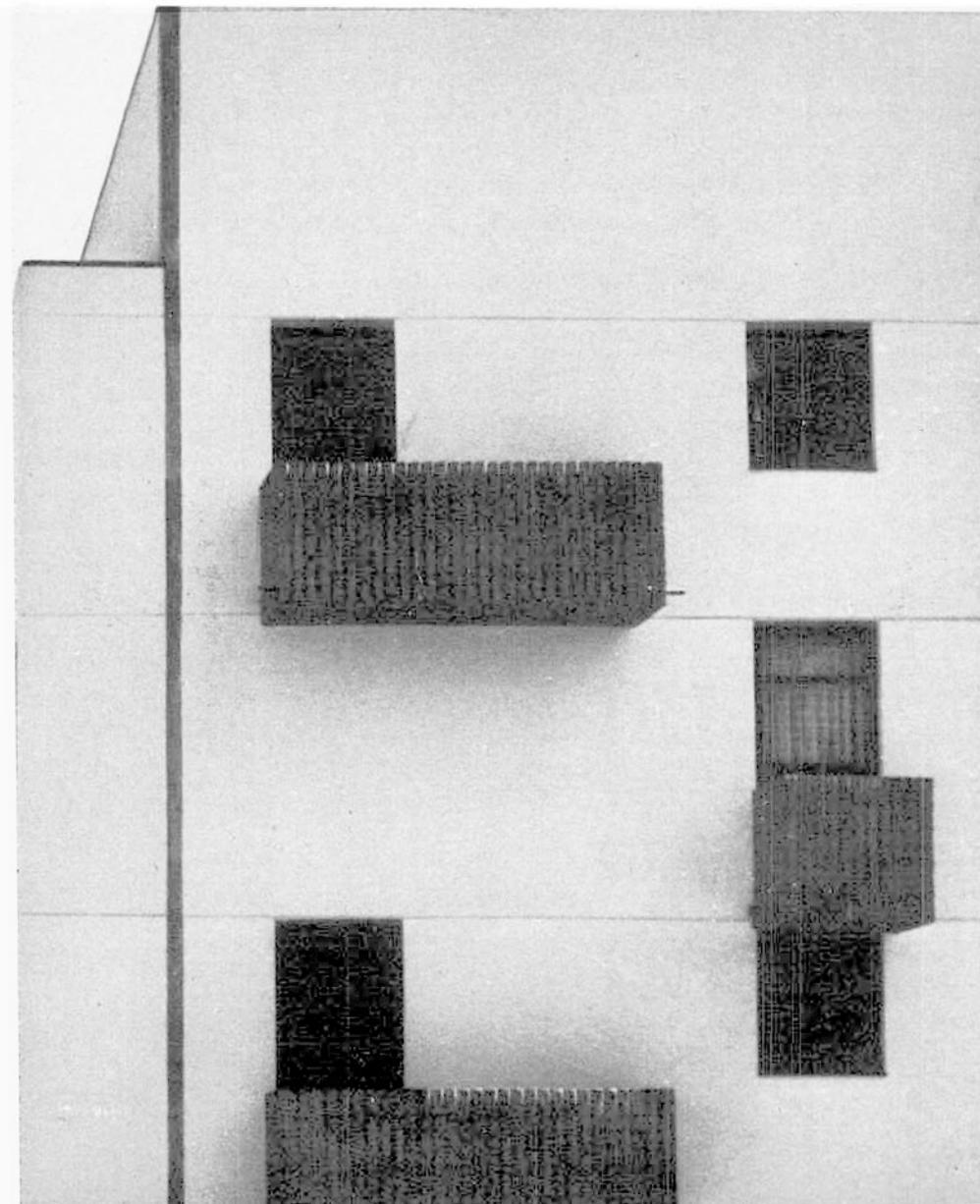
El simple hecho de que en la reunión de Amsterdam de 1962 apareciera como una interrogante "el carácter de la profesión, patentiza el trasfondo que sufrimos en nuestro pensamiento como hombres y en nuestro criterio como profesionistas, porque





conjunto 1962

habitacional ARQ. SANTIAGO GREENHAM
en san angel. ARQ. ANTONIO PEYRI



pone en entredicho la substancia misma de la obra arquitectónica. Toda actividad esencialmente creativa requiere del libre determinio; negar este principio es, de hecho, negar su existencia. El dilema reside en como ejercer este libre determinio, en estos momentos tan demeritados. El primer paso consiste en evitar confusiones graves como es la de considerar que las variantes programáticas afectan los valores esenciales, o que las variantes implican modificaciones de esencia. El hecho es que las circunstancias de época han influenciado la expresión arquitectónica desde sus orígenes. El programa arquitectónico entendido en su sentido más amplio —como conjunto de necesidades a satisfacer, físicas, espirituales y estéticas— sufre una transformación continua, al paso de la evolución de la civilización. Es evidente, que también el programa sigue un proceso creciente de complejidad, motivado por la duralización de las actividades humanas, por el aumento de exigencias utilitarias y por la preponderancia cada vez mayor de los problemas colectivos. En lo que va del siglo, este proceso creciente de complejidad se ha violentado a un grado superlativo. . . . y esto es lo que debemos entender claramente: que asistimos a un cambio de programa violento pero no a un cambio de situación y de motivación frente a la obra arquitectónica. Mantener el caracter liberal de la profesión es, simplemente, aceptar que el ejercicio de la arquitectura radica en la adaptación natural del profesionista a los requerimientos utilitarios, espirituales y estéticos de los hombres de su tiempo y en consecuencia, en la libre interpretación creadora. Esta es condición "sino qua non" de todas las arquitecturas válidas de todos los tiempos. Con variantes de matiz, el respeto a los valores fundamentales de la arquitectura, se ha mantenido incommovible en el campo de la teoría, con diferencias de sutileza y de profundidad en la expresión literaria, mientras la arquitectura es considerada como el "arte de construir", llevará ímplicita la condición de creatividad artística y, por lo tanto de libre expresión interpretativa del que la ejercita.

Entre los principios reductivos de la libre expresión, se encuentra la frecuente no intervención del arquitecto en los orígenes de la determinación de los programas arquitectónicos. En los problemas colectivos más representativos de nuestros tiempos, como es el de la habitación popular, las bases programáticas comúnmente nacen de un aborde empírico, meramente mecánico, estadístico. La apreciación del costo de inversión por unidad de habitación, proviene del estudio frío de determinantes numéricas que configuran un planteamiento físico-económico.

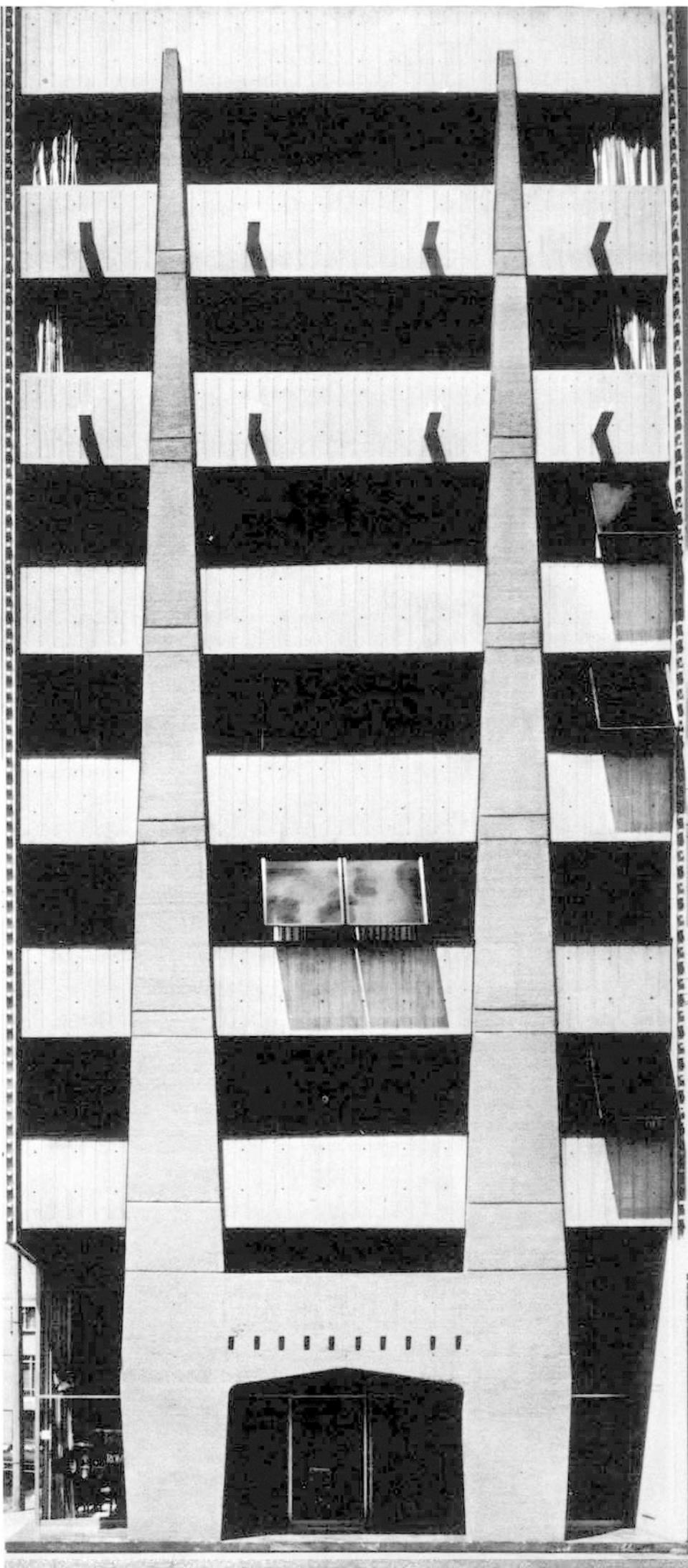
El planteamiento de la habitación donde el punto de vista humano, la

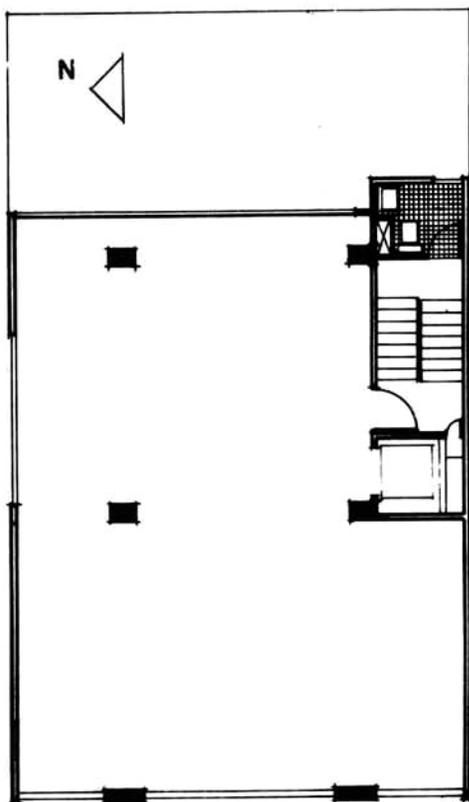
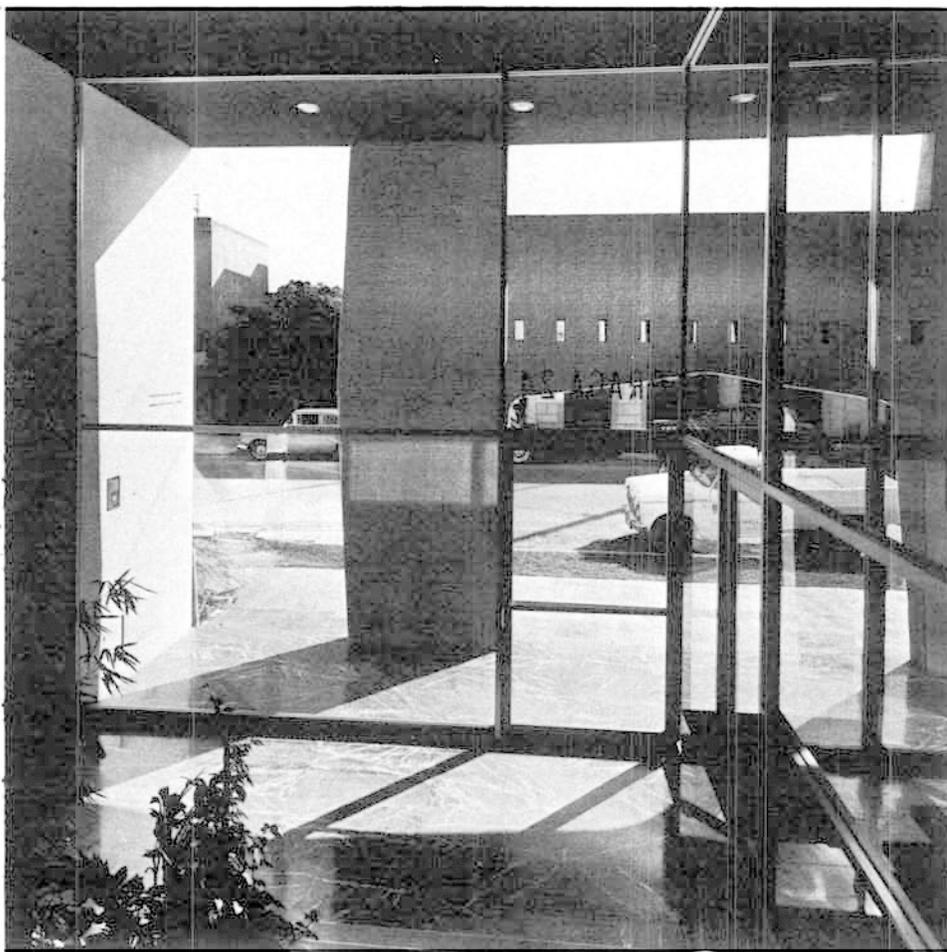
necesidad de introducir cualidades estéticas y espirituales en el ámbito arquitectónico aparece sobrepuesto en el momento en que ya están fijados los límites inmovibles de las premisas económicas. En la mayoría de los casos, sucede, por lo tanto, que la creación del arquitecto queda emparejada en un juego de *habilidad* plástica con una escasez tal de elementos, que la mayor o menor calidad de la obra dependen de la medida de *habilidad* en el manejo de dichos elementos y la calificamos por comparación de *resultados*. Es incontestable que una limitación pre-establecida de orden económico determina una restricción expresiva y por lo tanto un tope limítrofe en cuanto a las posibilidades de cumplir plenamente con los valores no mensurables de la arquitectura. El problema se aborda por la vía más cómoda, los determinantes materiales, lo empíricamente mensurable —son tomadas con invariantes estrictas y fungen por lo tanto como primer molde arquitectónico. Las cualidades "humanizantes" lo no mensurable— como un hecho a posteriori, que puede aparecer casualmente si las restricciones no son tan imperiosas, que permitan al pobre arquitecto verter algo de su sensibilidad y de su amor en el proyecto.

Es evidente que las grandes masas de construcción colectiva demandan una planeación previa que no puede ni debe depender exclusivamente de la voluntad del arquitecto, que estos problemas están vinculados a las características socio-económicas de cada país y por lo tanto, a los organismos gubernamentales. Pero es evidente, también que necesitamos intervenir en todas aquellas dependencias oficiales que tengan incumbencia con la planeación urbanística y arquitectónica, para evitar que las bases problemáticas impliquen errores de principio que demeriten automáticamente las cualidades arquitectónicas.

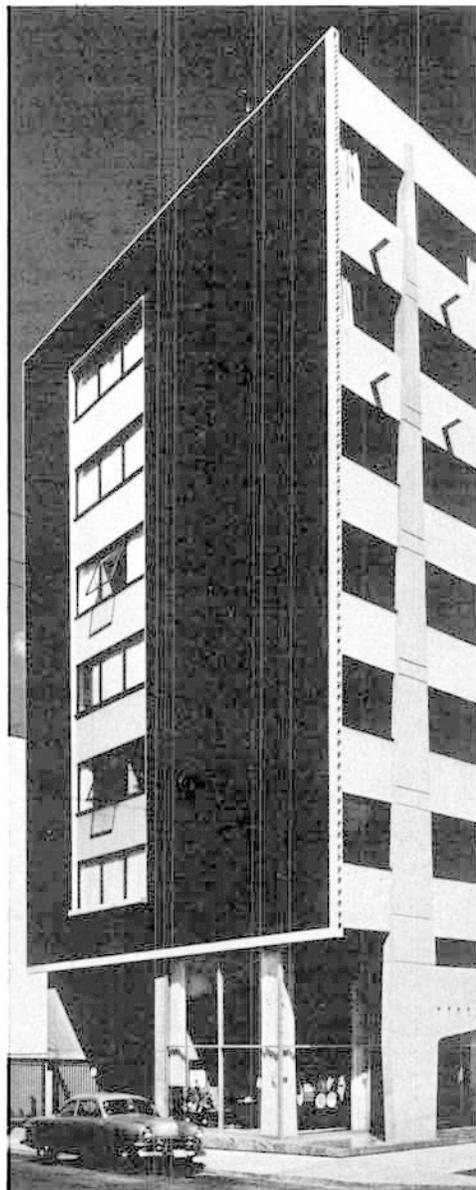
Se desprende de lo anterior, que no podemos visualizar la obra arquitectónica como producto de la concepción y actuación aislada del profesional. A. J. van der Steur abordó con mucha claridad el problema del trabajo en equipo, así como el de la jerarquía del arquitecto dentro de las distintas formas de empresa que demandan las construcciones. Sin embargo, consideramos conveniente recalcar el riesgo grave que corre toda actividad comunitaria avocada a una labor creativa. Lo que puede significar suma de fuerzas, puede también redundar —así sucede comúnmente en la actualidad— en una mutua destrucción o en una eficacia amorfa, anódina, producto del sacrificio de las cualidades individuales. Walter Gropius ha hablado insistentemente de la necesidad de formar equipos nacidos de una comunión espontánea, por afinidad natural de características humanas y profesionales. Los agrupamientos de actividades comunes y complementarias,

edificio de oficinas. praga 24. 1966





PLANTA TIPO - OFICINAS - 4.



provenientes de disciplinas pre-establecidas que no han tomado en cuenta la libre voluntad de unificación, están predestinadas al fracaso. Solo la autodisciplina de grupo puede conducir al respeto mutuo de los valores individuales y, por lo tanto, a enriquecer las fuerzas creadoras. No debe preocuparnos tanto la calidad de "Asalariado" —el carácter liberal de la profesión no depende básicamente de una forma administrativa o de remuneración— como el hecho de que el arquitecto actúe dentro de "organismos inorgánicos", de formas burocratizadas de trabajo encasilladas dentro de labores mecanizadas, estandarizadas, en beneficio de una pretendida armonía de trabajo.

Es necesario que entendamos que la armonía arquitectónica y urbanística sólo puede provenir de una armonía natural de relaciones entre el arquitecto y el medio ambiente, en el significado más amplio de la palabra; de comprensión mutua entre el arquitecto y el medio social que solicita sus servicios y los hombres a los cuales dedica su obra y los organismos oficiales en cuyas manos esté la planeación de los pueblos. El carácter liberal de la profesión está íntimamente ligado con el carácter de relación armónica; la libertad de expresión no puede nacer de una condición humana hostil y reprimida.

La existencia de grandes talentos como Frank Lloyd Wright, Le Corbusier, Mies Van der Rohe, etc. —los que han luchado basándose primordialmente en sus propias potencialidades— no hace más que corroborar el divorcio notorio entre el arquitecto y el medio social o, lo que significa lo mismo, la armonía de la obra talentosa con el ambiente arquitectónico envolvente. Salvo muy raras excepciones, los conjuntos de construcciones contemporáneas, se caracterizan por su fealdad y por su anarquía, o también por una monotonía deshumanizada. La obra valiosa, tiene la validez de un hermoso islote, de algo que puede conocerse pero que no participa de la vida diaria y del común de la gente*.

Como dijimos en un principio, el tema abarca un campo tan vasto de la actividad arquitectónica, que sólo cabe abordarlo, en los términos de este ensayo, con carácter de generalización y de fundamentación para un estudio mucho más profundo y metódico, que deberá ser objeto de una atención muy especial por parte de las distintas comisiones de la UIA. Hemos hecho un intento para encontrar estos fundamentos: a continuación los expresamos sintéticamente.

*El museo Guggenheim de Frank Lloyd Wright, es un ejemplo manifiesto de hostilidad contra el medio, demuestra un rechazo total de los condicionamientos ambientales. Es interesante observar que la mejor obra de Le Corbusier —La capilla de Ronchamps— es aquella que responde a estímulos de relación armónica con la naturaleza.

Factores básicos que influyen negativamente en el desarrollo del carácter liberal de la profesión del arquitecto.

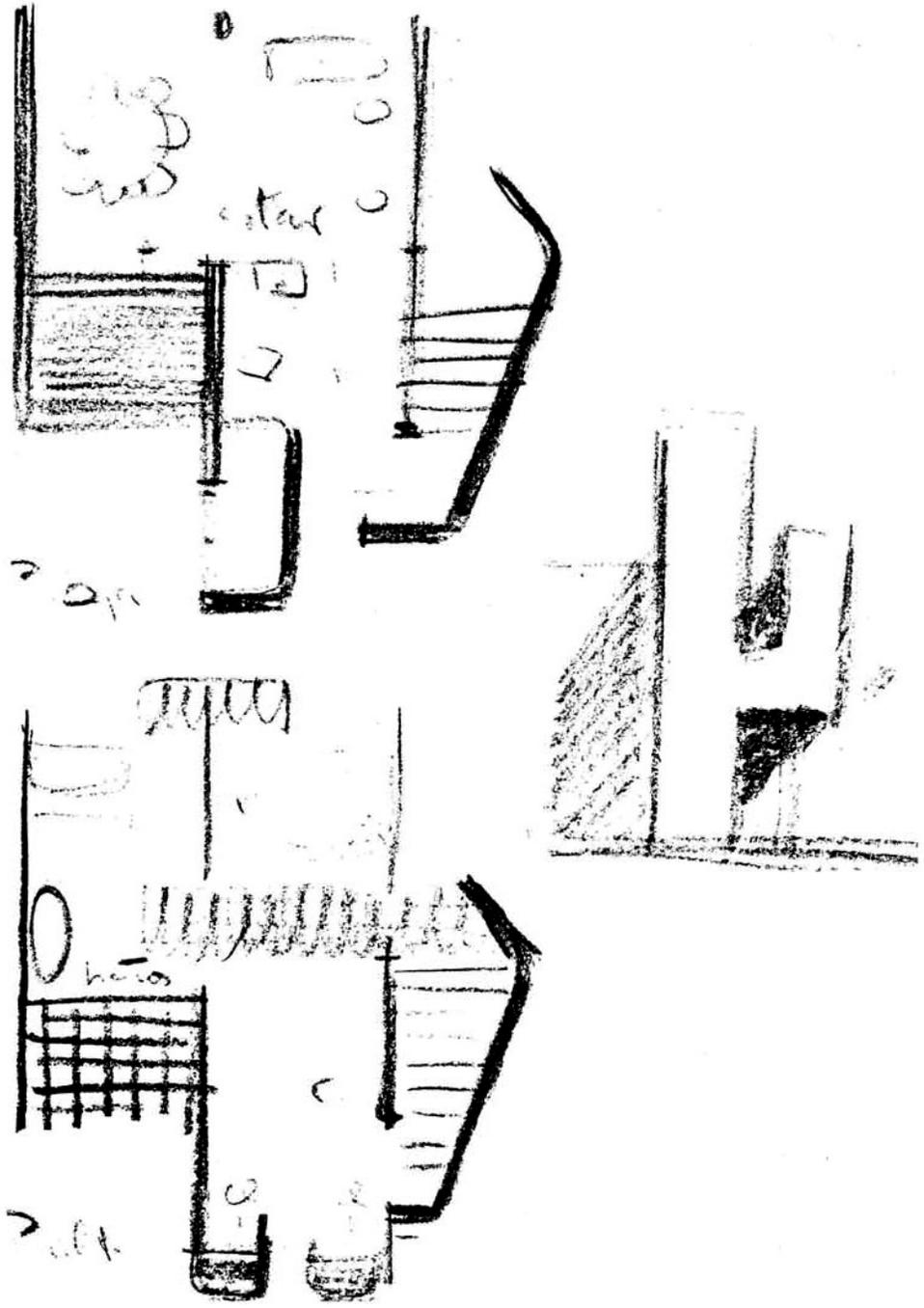
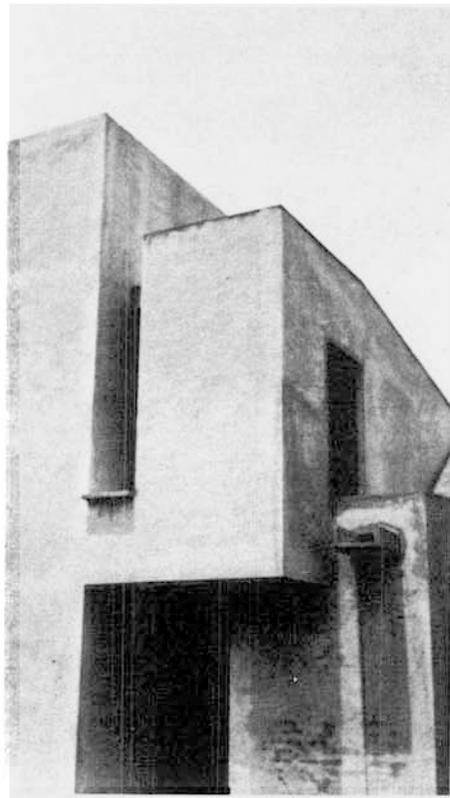
1. falta de solidez en la conciencia profesional y en los objetivos como consecuencia de un trastorno general de la sociedad contemporánea en la que no se ha estabilizado la situación humana, socio-económica y política.
2. Relación anarmónica del arquitecto con el medio ambiente.
3. Desconocimiento del valor real de la misión del arquitecto.
4. El trabajo en equipo, concebido como la integración mecánica de unidades de actividad afines o complementarias.
5. Posición subalterna del arquitecto ante la industria y los adelantos técnicos.

COMO ENCAUSAR LA REIVINDICACION DEL CARACTER LIBERAL DE LA PROFESION DEL ARQUITECTO.

1. Intensificar la capacitación del arquitecto en sus bases formativas generales, principalmente en educación humanística, ampliando su campo de comprensión general, el desarrollo de sus potencialidades y relegando la especialización a una condición formativa a posteriori.
2. Ampliar el campo de difusión de los valores de la arquitectura y de su misión, a través de los organismos educativos y gremiales, nacionales e internacionales.
3. Intervenir en todas las dependencias gubernamentales que tengan inherencia con la planeación socio-económica con las determinantes de los programas urbanísticos y arquitectónicos.
4. Evitar que las organizaciones profesionales y las disciplinas de trabajo en equipo, provengan de determinios impositivos ajenos a la voluntad y competencia del profesionista.
5. Adoptar una posición de relación permanente y de intervención activa en el proceso de producción industrial y de progreso técnico.



casa
habitación
en
echegaray.
1967



Generales: Nació en Barcelona, España el 27 de abril de 1924
 Educación Primaria: Instituto Escola, Barcelona, España
 Educación Secundaria: Lycee Noche, Versalles, Francia
 Educación Preparatoria: Academia Hispano Mexicana, México
 Profesional: Escuela de Arquitectura de la Universidad Nacional Autónoma de México.

Nacionalidad: Mexicana

Arquitectura:

Título de arquitecto concedido por la Escuela Nacional de Arquitectura, (E.N.A.) de la Universidad Nacional Autónoma de México (U.N.A.M.) Exámen profesional obtenido con mención honorífica.

Profesor ayudante de composición de 1951 a 1955 en la Escuela Nacional de Arquitectura.
 Profesor Titular de composición y de Construcción de 1957 hasta la fecha.

Jefe de la Comisión Académica y Vocacional de la E.N.A. (1964-1965)

Jefe de la Unidad Piloto de la E.N.A. (1963-1965)

Jefe del Departamento de Planeación Pedagógica de la E.N.A. (1966)

Coordinador del Seminario Nacional de Proyectos de la Asociación Nacional de Escuelas y Facultades de Arquitectura de la República Mexicana (1964-1966)

Jefe del Taller de Proyectos de 5o. grado de la Escuela de Arquitectura de la Universidad Ibero-Americana (1962-1966)

Jefe del Seminario de Proyectos de la Escuela de Arquitectura de la Universidad Ibero-Americana.

Jefe del Departamento de "Maestría en Diseño Arquitectónico" de la División de Estudios Superiores de la U.N.A.M.

Delegado Oficial del Colegio de Arquitectos de México ante la Unión Internacional de Arquitectos, en la Comisión del Ejercicio de la profesión (1962 hasta la fecha)

Delegado de la E.N.A. al Congreso Latino-Americano de Escuelas y Facultades de Arquitectura. (México 1962, Córdoba, Argentina 1964).

Delegado de México al Congreso de la Unión Internacional de Arquitectos. (Jornadas Internacionales de México, 1963, París 1965, Praga 1967).

Delegado por la E.N.A. como Jefe de Comisión en el viaje de Investigación Pedagógica realizado en USA. 1963 (Universidades de Yale, Harvard, Columbia, Cooper Union, Pratt Princeton, M.I.T. e I.I.T).

Ganador del Concurso del Palacio de los Deportes en sociedad con los arquitectos Félix Candela y Enrique Castañeda Tamborrel para la Olimpiada de 1968.

Conferencias:

"El ciclo de proyectos en la formación del arquitecto E.N.A.

"El desarrollo de la capacidad creativa" Oaxaca, México

"El desarrollo de la imaginación en la formación del arquitecto". E.N.A.

"Bases para una nueva estructura de trabajo profesional"

"Jornadas Internacionales de Arquitectura", México.

"La formación Plástica" Congreso de la Unión Internacional de Arquitectos. París, Francia.

"Visión Panorámica del Arte y la Arquitectura mexicanos" Lausanne, Suiza.

"Arte y Arquitectura mexicanos". Escuela de Arquitectura de Estocolmo, Suecia.

Construcciones de géneros diversos: casas, departamentos, oficinas, etc., en proceso de construcción El Palacio de los Deportes para la Olimpiada, en sociedad con los Arquitectos Félix Candela y Enrique Castañeda.

Autodidácta

Ha dibujado con intensidad variable toda su vida, empezó a pintar en el año 1959.

Pintura:

Exposiciones:

1959 Exposición colectiva de dibujos con los artistas Vlady y Von Gunter. Galería Génova. México

1960 1a. exposición individual de óleos y dibujos Galerías Proteo, México

1964 Exposición colectiva de óleos, sala de Arte Opic México

1964 Exposición Individual de óleos y dibujos, Galeria Toruk Wasserman México.

1964 Exposición Colectiva, Galería Pecannis, México

1965 Exposición Colectiva en el Museo de Artes Moderno México, (seleccionado por invitación)

1965 Exposición individual de óleos. Galería de Antonio Souza, México

1966 Exposición colectiva "Autorretrato y obra" Museo de Arte Moderno. México (seleccionado por invitación)

1966 Exposición colectiva en el Palacio de Bellas Artes México. Sala de Confrontación 66. (invitado: participó con 5 cuadros).

1966 Exposición individual. Galería René Metras. Barcelona, España.

1967 Exposición individual de óleos y técnicas mixtas Galería Antonio Souza, México

1967 Exposición Colectiva "Pintores Mexicanos Contemporáneos" Anaheim Convention Center. Los Angeles USA

1967 Exposición colectiva "Tendencias del Arte Abstracto de México" en el Museo de Ciencia y Arte de la Universidad de México participa con 5 cuadros.

Actualmente tiene 2 cuadros expuestos en el Salón "Pintura Contemporánea del siglo XX" Museo de arte moderno. México

1968 Premio Kreimerman con el tríptico "Mundo sin sol, de luces interiores" en el concurso convocado por el Instituto Nacional de Bellas Artes y el Comité Organizador de la XIX Olimpiada.

1968 Exposición colectiva Galería Pecanins México

1968 Exposición Colectiva Galería de Antonio Souza, México

Me gustan incluso los fragmentos de
esculturas con los brazos cortados.
Vivieron también para mí
Bertolt Brecht.

LA ARQUITECTURA COMO TOTALIDAD ESTETICA

Por Rafael López Rangel.

La teoría de la arquitectura de José Villagrán García —ampliamente conocida en los círculos especializados— sustenta el principio de que lo estético es un valor autónomo, que, en concurrencia con otros tres valores (el "útil", el "lógico", el "social") forma lo que el mencionado autor denomina el valor arquitectónico. Con su característica falta de cientificidad, nos dice además: "En las explicaciones acerca de la ontología de los valores, lo mismo que al tratar de lo útil, pudimos ver que las esferas de lo estético y de los otros valores son autónomas entre sí y que concurren lo útil con otras formas del valor, *entre ellas el estético*, para integrar lo arquitectónico *no pueden condicionarse entre sí, porque conservan su independencia*. Sólo condicionan con su concurrencia lo arquitectónico. . . Una columna que resiste la carga que opera sobre ella, es útil, ¿y por ese solo hecho resulta necesariamente bella?"¹. Ya en artículos precedentes (revista Calli, Nos. 31 y 34) hemos tratado de demostrar que la concepción de los valores "eternos, inmutables, impersonales" como instrumento para la explicación de los fenómenos, lejos de darnos la objetividad de los mismos, los disgregan y cosifican, pulverizando sus reales estructuras para convertirlas en idealidades y en el mejor de los casos, en esquemas meramente mecánicos. Asimismo, observamos que tales concepciones corresponden y funcionan en la estructura económico-social del régimen capitalista de producción, quedando así al descubierto ese su peculiar carácter histórico.

Al buscar la esencia de la arquitectura, la posición valorativa a la que nos hemos venido refiriendo nos hace perder la perspectiva —perfectamente objetiva— de que la arquitectura es una totalidad estética. La cuestión reside en aclarar las características de las legalidades que la conforman como tal, adentrarnos en su especificidad, conocer sus particulares medios expresivos, aclarar verdaderamente su función dentro del contexto social-histórico, con todas sus conexiones. Solamente así podremos superar los continuos planteamientos surgidos — y en apariencia avalados, a menudo por la "práctica" profesional— acerca del "lugar que ocupa lo estético en la arquitectura" y que han culminado

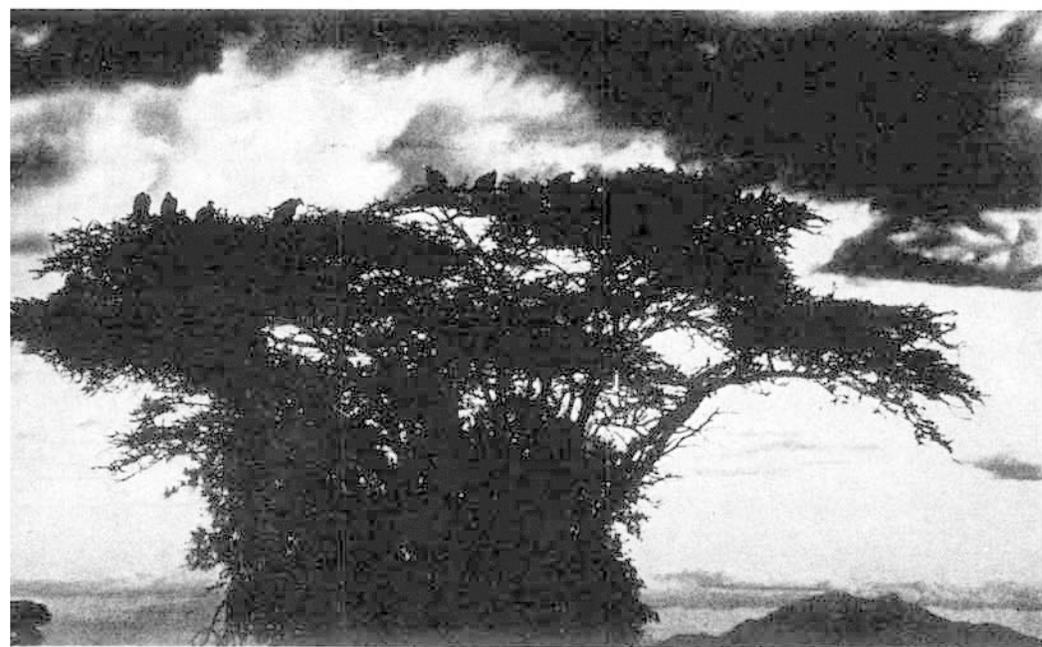
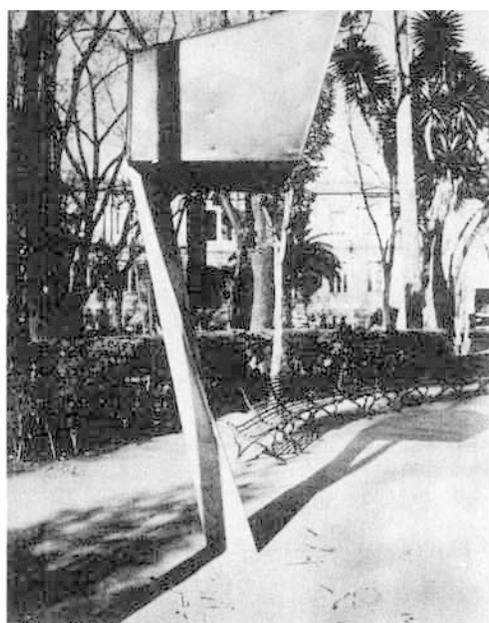
repetidamente en la respuesta villagrana.

Entender la arquitectura como realmente es, como totalidad estética, implica una solución, o al menos una búsqueda, objetiva del problema de la esencialidad de lo estético y por ende requiere el conocimiento del contenido de las diversas posiciones que en este campo se han suscitado a través de la historia. No podemos aceptar la actitud de Villagrán García ante este problema, a saber: "Si penetrasemos en los terrenos de la actualidad estética, o sea en la que en nuestros días se discute, fácilmente nos extraviaríamos, por las divergentes filosofías en que se apoyan. Objetivistas, subjetivistas, relativistas, espiritualistas, nos harían sin duda lanzarnos a estudios más amplios. . ." ² Y así, prefiere, al hablar de "las formas del valor estético en la arquitectura" ³, no meterse en la estética. Con esto, queda evidenciada su posición tan frecuentemente a tono con el irracionalismo filosófico.

En relación con los diversos contenidos de las escuelas estéticas, es de particular importancia lo que nos dice Adolfo Sánchez Vázquez: "A riesgo de generalizar, podemos reducir a tres las soluciones dadas al problema estético fundamental de la esencia de lo estético. 1) Lo estético como propiedad o manifestación de un ser espiritual universal (Idea de Platón, Dios en

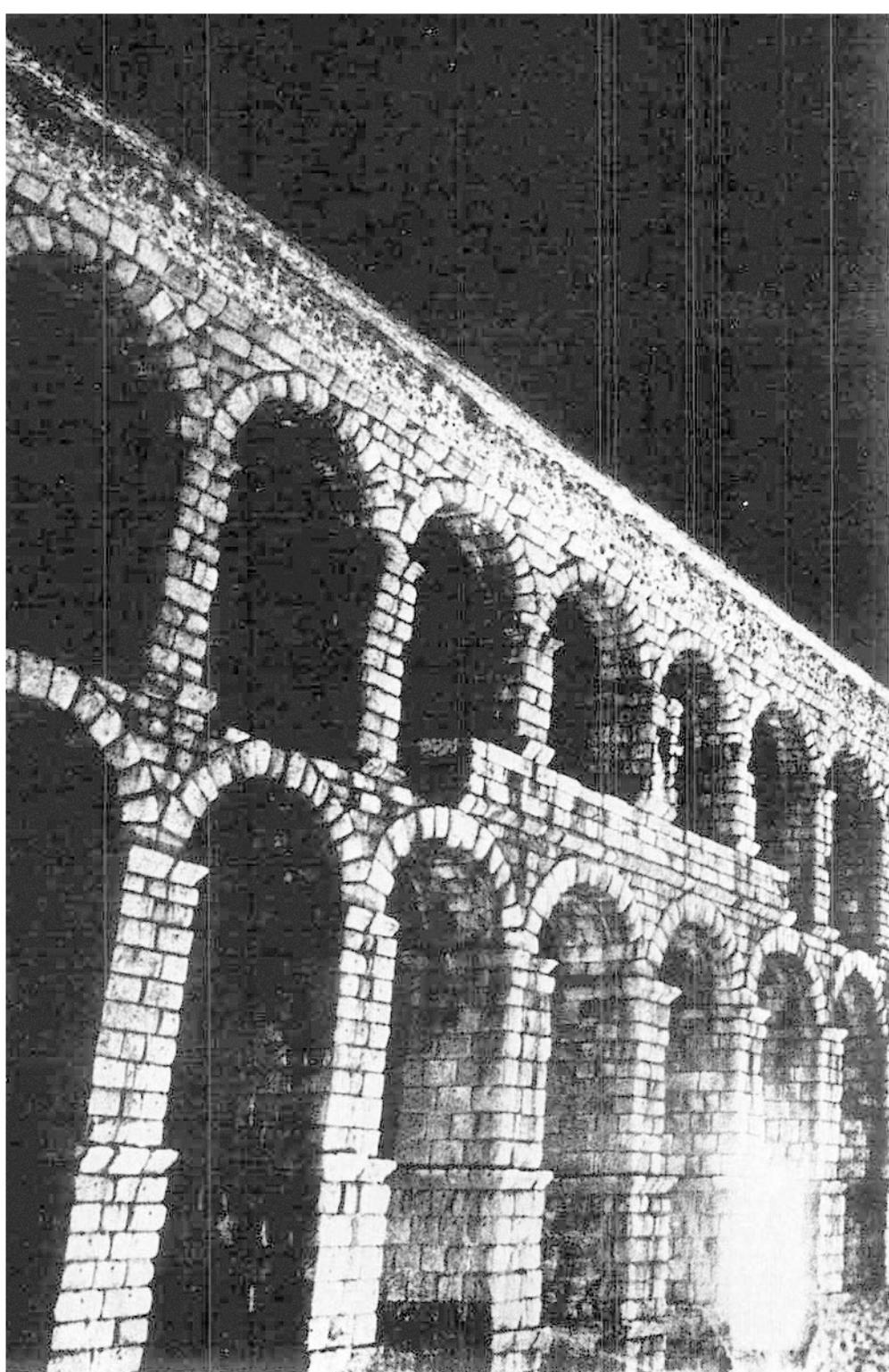
Plotino, Idea Absoluta en Hegel, etc). Se admite la objetividad de lo bello en un sentido idealista y se niega el papel de lo material como fuente o condición necesaria de lo bello. Lo bello es trascendente al hombre. 2) Lo estético como creación de nuestra conciencia, ya general o individual, independiente de las propiedades de los objetos. . . (Estética de la "Proyección sentimental", etc). 3) Lo estético —lo bello en particular— como ser de las cosas mismas, que se halla en ciertas cualidades formales —simetría, ritmo, "sección de oro", etcétera— La belleza reside en los objetos, independientemente de sus relaciones con el hombre (estética de la imitación, Spinosa, Lessing, etc., materialistas pre-marxistas: Diderot, Chernichevsky, etc.)" ⁴ Y más adelante, concluye, utilizando el enfoque dialéctico materialista y analizando las aportaciones de Marx a la cuestión, con la tesis de que lo estético "no es una propiedad que los objetos tengan por sí mismos, sino algo que adquieren en la sociedad humana y gracias a la existencia social del hombre como ser creador" ⁵. Por su parte, Karel Kosik agudamente afirma "No se puede comprender la vida de la obra (de arte) únicamente por la obra misma. Si la eficacia de la obra fuese una cualidad análoga a la irradiación como propiedad del radio, ello significaría que la obra viviría, es decir, ejercería una influencia incluso cuando ningún

- 1.—José Villagrán García: Teoría de la Arquitectura. Cuadernos de Arquitectura. 1a. edición INBA Pág. 55
- 2.—José Villagrán García. Op. Cit. Pág. 57
- 3.—Op. Cit. Págs. 53 a 63
- 4.—Adolfo Sánchez Vázquez: Las Ideas Estéticas de Marx Ediciones Era 1a. Edición 1965, Pág. 89
- 5.—Op. Cit. Pág. 95
- 6.—Karel Kosik: Dialéctica de lo Concreto. Edit. Grijalbo 1a. Edición. México 1966, Pág. 159
- 7.—Carlos Marx: Manuscritos Económico-Filosóficos 1844 En Escritos Económicos varios C. Marx—F. Engels Ed. Grijalbo 2a. Edición, México 1966, Págs. 67-68.
- 8.—José Villagrán García, Op. Cit. Pág. 56.



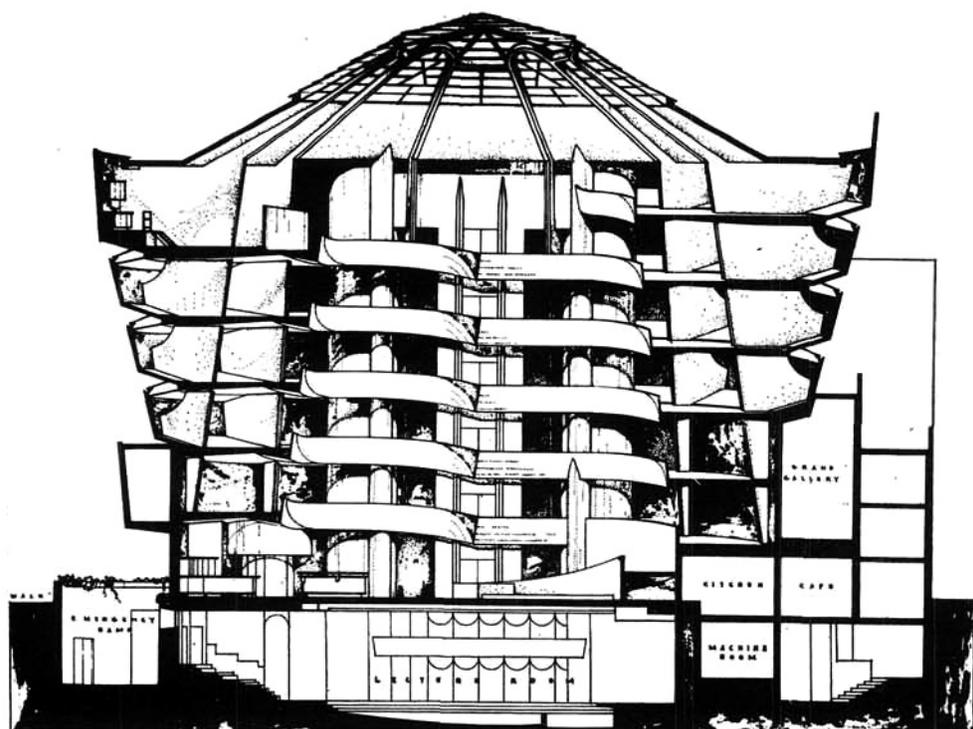
ser humano la "observarse". La eficacia de la obra artística no consiste en una propiedad física de los objetos, libros, imágenes o estatuas como objetos naturales o elaborados, sino que es un modo específico de existencia de la obra como realidad social. . . La vida de la obra no emana de la existencia autónoma de la obra misma, sino de *la recíproca interacción de la obra y la humanidad*"⁶. Nos encontramos así con una nueva solución al problema, según la cual lo estético es algo que se establece a través de la acción humana (el hombre como ser social-histórico) sobre los objetos y fenómenos, es decir, se halla en el proceso de la praxis. Asimismo, lo estético se dá al hombre en virtud de la *significancia* que la obra tenga para él, al "hacerla suya". Es obvio que con tal enfoque el camino para comprender a la arquitectura como totalidad estética, empieza a despejarse. Sin embargo hay todavía que hacer una serie de generalizaciones antes de tocar el particular punto de nuestro arte.

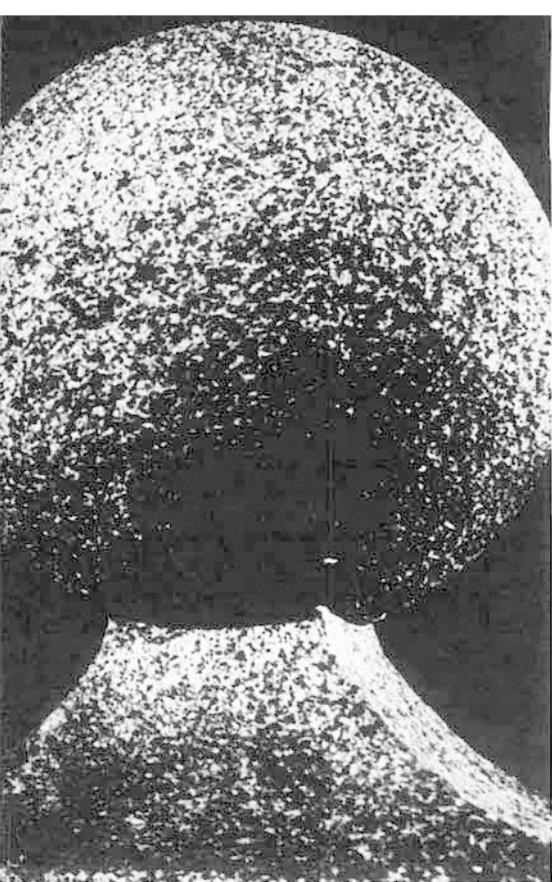
El ser humano, como ser genérico posee una serie de características integrales que lo diferencian del ente meramente animal. Una de ellas es precisamente que establece en forma natural y necesaria una relación peculiar con todo lo que le rodea, inclusive con él mismo: La relación estética, tal relación no se establece en forma independiente, sino conexa y simultánea con el resto de las significancias que los objetos y fenómenos tengan para el hombre. En lo que respecta a los fenómenos naturales, estos no son bellos de por sí, sino que se desarrollan de acuerdo a ciertas leyes físicas, químicas, etc. Es precisamente el ser humano el que, al entrar en contacto con ellos, les dá categoría de belleza pero al mismo tiempo, tal categoría sólo es posible en función a las propiedades de los objetos o fenómenos. Un crepúsculo es bello para el hombre y lo es cuando el hombre entra "en posesión" del mismo. La belleza surge en virtud de esa relación —interacción— de hombre y fenómeno. Asimismo, cuando el hombre produce objetos, cuando verdaderamente los produce, su producción es totalizadora, es decir, no abstrae ninguna de las propiedades y significancias que el objeto tenga o pueda ir adquiriendo para él —considerado como ente social— en el proceso de su producción; no abstrae la relación estética que está estableciendo con ellos y que el mismo propicia al conformarlos. Y si el hombre productor es artista, el objeto que conforme estará impregnado de capacidad de satisfacer la relación estética cabalmente, a través del goce poético. Pero tal producción, hablando en rigor, para que cumpla su función total, no se nos dá como particular solamente, sino que tiene que poseer carácter universal-humano, y de hecho todas las obras de arte lo poseen pues solamente así, la obra "vive" para todos los hombres y a tra-



vés de las épocas. El hombre pues, dadas sus condiciones de genericidad, posee la cualidad de crear belleza. Más no una belleza abstracta o etérea sino objetiva en los objetos que produce. Marx, en sus Manuscritos Económico Filosóficos de 1844, al hablar de la esencia del hombre y su diferencia con los animales, afirma: "La creación práctica de un mundo objetivo, la elaboración de la naturaleza inorgánica, es obra del hombre como ser consciente de su especie. . . . Ciertamente que también el animal produce. . . Pero sólo produce aquello que necesita para sí o para su cría; produce de un modo unilateral, mientras que la producción del hombre produce también sin la coacción de la necesidad física, y *cuando se halla libre de ella es cuando verdaderamente produce*; el animal sólo se produce a sí mismo, mientras que el hombre reproduce a toda la naturaleza; el producto del animal forma directamente parte de su cuerpo físico, mientras que el hombre se enfrenta libremente a su producto.

El animal produce solamente a tono y con arreglo a la necesidad de la especie a. que pertenece, mientras que el hombre sabe producir a tono con toda especie y aplicar siempre la medida inherente al objeto; el hombre, por tanto, *crea también con arreglo a las leyes de la belleza.*"⁷ Esa genericidad del hombre sufre, en el marco de nuestras actuales relaciones sociales, continuos atentados. Podemos decir de modo radical que el fenómeno que vivimos actualmente en nuestros países es el de un cotidiano atentado a la genericidad humana. Nuestras sociedades de consumo, nuestra "tecnocracia" capitalista-imperialista fragmentan la esencia humana, la cosifican. La enajenación humana es condición sinequanon de la existencia misma de tales sociedades. Y es de esas condiciones sociales de donde surgen, funcionalmente para ellas, las concepciones que destruyen la totalidad de los fenómenos, la separación metafísica de sus elementos. La producción de mercancías da al concepto de lo útil, un nuevo significado: lo utilitario en sí, lo "estrechamente utilitario", como ingrediente inconexo del resto de las cualidades de los objetos, (y no vamos a caer en el mecanicismo semántico de pensar que Vitruvio Polion emplea el término "utilitario" en el sentido actual). En estas condiciones, asimismo, se pretende aislar "lo bello", pretendiendo la existencia "autónoma" (que en el sentido villagranoiano se interpreta como independiente) de lo estético, desconociendo por completo los conceptos de praxis y de relación estética, para reducirlo a un simple "valor" en el sentido de la fenomenología y el irracionalismo. La belleza "en sí" carece de significado objetivo. Las diversas manifestaciones artísticas, son, totalidades estéticas y el hecho de que cada una posea sus propias legalidades, su propia problemática, lejos de violar esa esencia-





el proceso de concreción de la esencialidad arquitectónica, es decir, en la elaboración de formas estéticas de tales cualidades que sean eficaces para constituir un medio en el que se desarrollen específicas y bien determinadas actividades humanas. Los aspectos, *en sí*, en apariencia más alejados de lo estético, por ejemplo una red de albañal o un ducto para alojar instalaciones, sólo tienen sentido en función de la totalidad de la obra, que es el objeto estético denominado arquitectura.

Surge ahora una cuestión de obligatoriedad inmediata: ¿Cómo se nos dá lo estético en la arquitectura? De las consideraciones anteriores se desprende —en primer término— que lo estético se nos dá no como simples “observadores” de un edificio, pues en rigor tal posición —tan manejada por la fenomenología— no existe en la realidad pues lo que hay es interacción, compleja interacción entre el hombre y el objeto. Lo estético lo establecemos en virtud de la significancia humano-universal que la obra tenga para nosotros (entendiendo ese “nosotros” como seres humano-social-históricos) y tal significancia se suscita al entrar en contacto activo, concretamente con la arquitectura en su compleja totalidad; al posesionarnos de ella, al “hacerla nuestra” en el acto de la aprehensión de su funcionalidad.

Así, la arquitectura se revela como expresión de nosotros mismos, de materialidad humanizada en virtud de la praxis, *conformada en todos los sentidos para el hombre*. Lo estético se establece *viviendo* la arquitectura, pero esto no nos fuerza a que para ello gocemos la funcionalidad de un edificio como directos usuarios del mismo, sino que, estando en él, *nos apropiemos* esa funcionalidad. De esa manera podemos decir que también la arquitectura *vive* para nosotros, y esa vida, plena de significancia universal-humana tiene la capacidad de rebasar nuestra época y convertirse en goce estético para los hombres del futuro.

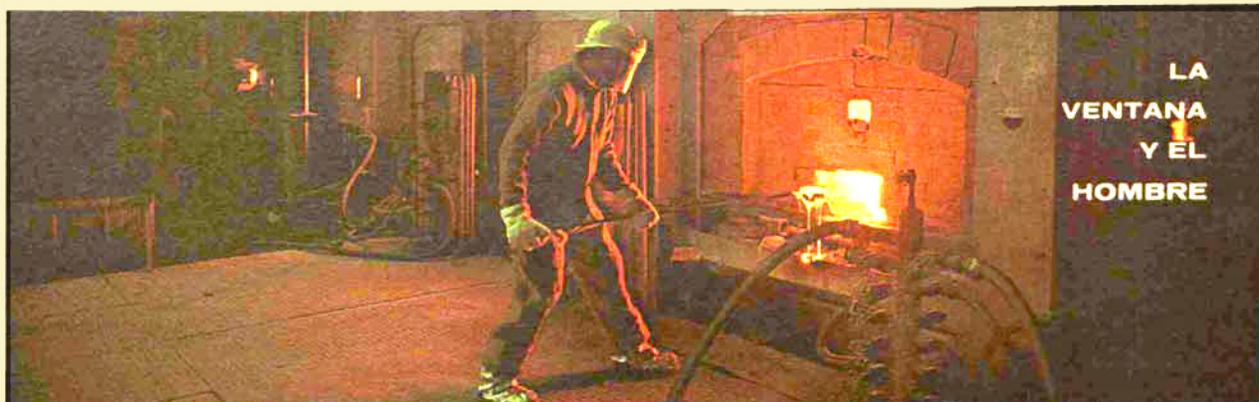
Lo estético en una obra arquitectónica, en consecuencia, no reside únicamente en aspectos parciales resueltos “armónicamente” como por ejemplo, una fachada bien compuesta, o el juego de sus formas externas, o una adecuada distribución de sus plantas, o en agradables combinaciones de texturas y colores en el interior, etc., etc., sino que, y he aquí donde se encuentra la esencialidad compleja de nuestro arte, lo estético reside en la significancia que la totalidad material de un edificio *como tal*, tenga para el hombre, y esa totalidad considerada como el resultado de la compleja interacción de *todas* sus partes.

Esa significancia de la obra está en relación estrecha con la funcionalidad de la misma, entendiéndose en el sentido de funcionalidad social. Esta solo puede entenderse en un determinado

contexto histórico. La arquitectura forma parte de la realidad de su época y está en función de ella. Los requerimientos de formas arquitectónicas surgen de las peculiaridades de las relaciones sociales y de la cultura en una época determinada; se puede afirmar que son parte integrante de la sociedad. En consecuencia las soluciones arquitectónicas son expresiones de la historia de la humanidad. Por medio de este enfoque es como comprendemos como fue posible el Zigurat babilónico, la Acrópolis de Atenas o San Pedro de Roma y es así como, del manejo correcto de él, podemos comprender la arquitectura de nuestra época. En el carácter de la significancia que una obra tenga para nosotros juega pues un papel esencial el hecho histórico.

Pudiera parecer a algunos que estamos con esto descubriendo el mediterráneo, sin embargo vistas las cosas en rigor ha faltado bastante por aclarar esta cuestión del “punto de vista historicista”, lo cual merece una exposición amplia y consecuente, pues es en el fondo el problema de la concepción filosófica de *totalidad*. Por lo pronto, y para justificar esta disgresión, como un ejemplo de la falta real de la comprensión a este problema citemos el planteamiento siguiente de Villagrán García: “Si una obra maestra de la arquitectura, por ejemplo el Petit Trianon de Versalles, se reproduce en otro sitio, a la misma escala pero construido en estuco en vez de mampostería como es el original ¿Qué la obra así reproducida pierde su valor estético, porque sus formas están engañando al espectador. ?”⁸ Nada más revelador. Esto es precisamente despegar, abstraer lo bello de su real concreción material. Como si la estética del Petit Trianon no estuviese ligada a su funcionalidad histórica y el tratar de reproducir sus formas en otro sitio, con otros materiales y para diferentes finalidades, no atentara contra las legalidades de la obra de arte, contra su particularidad. Así podríamos afirmar también que el Partenón “no ha perdido” su valor estético en la copia que de él se realizó en Tennessee en pleno siglo XX y entonces no podríamos explicarnos la frialdad y sensación de ausencia que produce su contemplación. El problema entonces no podemos reducirlo, como el propio Villagrán lo hace al establecer el que “cada obra responde a su época” pues esto en el fondo no es sino rodear la cuestión. El hecho consiste en el carácter con que debemos realizar nuestro enfoque, en el modo teórico de ir de la apariencia a la esencia de la arquitectura, pues de lo contrario caeremos irremisiblemente en la ya tantas veces mencionada disgregación de la totalidad real y concreta, en las continuamente manejadas posiciones de la fenomenología y el irracionalismo que no aportan ya nada al conocimiento de los fenómenos.

lidad, la reafirma. *Las legalidades internas de cada forma de arte, cualesquiera que ésta sea, se comportan en función de la totalización estética de la conformación que realizan.* Así acontece con la arquitectura. El hecho de que tenga una función específica, diversa a las de las demás artes, no establece una contradicción con su carácter de totalidad estética, al contrario, con ello afirma su esencia, es arquitectura por ello mismo. Como todo arte, la arquitectura posee elementos constitutivos, pero éstos se hallan en acción recíproca, estructurando el conjunto. La técnica, tanto de composición como de edificación, las instalaciones, los cálculos estructurales, los análisis dimensionales, etc., etc., no son sino aspectos necesarios en



LA
VENTANA
Y EL
HOMBRE

Cristal flotado



**LO MAS NUEVO
Y MARAVILLOSO
EN EL MUNDO
DEL CRISTAL...**

Valioso elemento para la

- Arquitectura Moderna
- Industria Automotriz
- Escaparates
- Lunas Finas

Usted ve a través de VIDRIO PLANO
y VIDRIO PLANO ve siempre al futuro



VIDRIO PLANO DE MEXICO, S. A.



contra
el deslumbramiento,
contra
el calor solar
que quema

cristal
PARSOL®
gris,
bronce,
verde Katalcalor®



SAINT-GOBAIN

30 plantas en Europa — 300 años de experiencia

RUDEFSA

REFORMA 133 11o. PISO MEXICO, 6 D.F.

PARSOL : marca registrada, producto aconsejado por :
EXPROVER S.A. — 1, RUE PAUL LAUTERS — BRUXELLES 5 (BÉLGICA)