

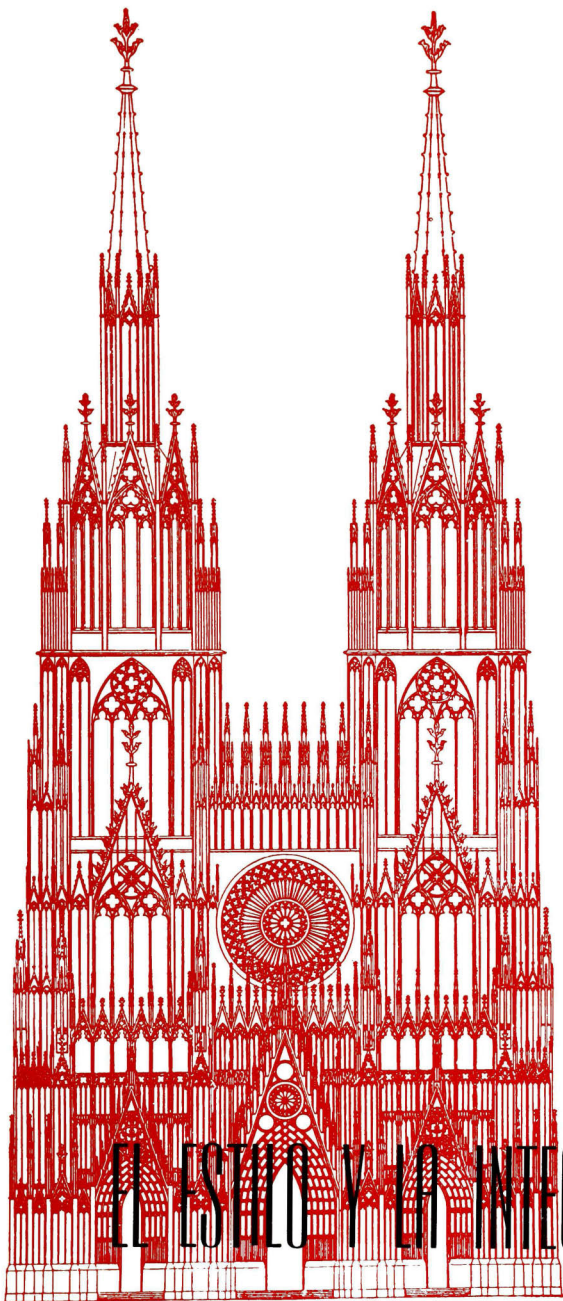
**cuadernos
de
arquitectura 16**

méxico • diciembre • 1964

a r q u i t e c t o
ENRIQUE DEL MORAL

ensayos sobre

EL ESTILO Y LA INTEGRACION PLASTICA



Pedidos: *Oficina de venta de publicaciones,*
Palacio de Bellas Artes. Teléfonos 12-38-11 y 18-01-80, Ext. 58.

número ordinario

SUMARIO

Propósito

Por la Arq. *Ruth Rivera*

Ensayo sobre el estilo

Por el Arq. *E. del Moral* I

Integración Plástica

Por el Arq. *E. del Moral* XVII

PROPOSITO :

CUANDO el 25 de agosto de 1753 el naturalista francés, Conde de Buffon, sostuvo ante la Academia Francesa que "el estilo es el hombre mismo", no se comprendió todo el alcance que esta afirmación representaría para otros ámbitos de la cultura.

Para todos los que han incursionado en la estructura del arte, el problema del estilo significa un hito en el camino.

No es extraño que el arquitecto Enrique del Moral, a quien en esta ocasión tenemos el gusto de presentar en nuestros Cuadernos de Arquitectura, se haya preocupado por los problemas referentes al estilo y a la integración de las artes plásticas. No solamente los problemas van conexos; no solamente de la respuesta que se otorgue al primero dependerá la posición que se adopta ante el segundo; sino que a más de lo anterior, ambos están condicionados por una circunstancia histórica precisa, que al envolverlos, les da sentido.

Se trataba de un momento en que la orientación nacionalista en la política y en la economía imprimían un nuevo paso más acelerado en las artes. Se tenía el antecedente de los diversos murales ejecutados en edificios públicos, pero que se habían construido sin pensar en que en ellos participaran otras artes. La construcción de la Ciudad Universitaria ofrecía la oportunidad de que los artistas se incorporaran de lleno a la labor cultural orientada hacia toda la sociedad. Pintores y escultores exigieron su intervención en las obras que realizaba el Estado. Y sobre el tapete apareció pujante la discusión respectiva a la integración de las artes.

Cuando el arquitecto del Moral afirmó que el estilo "es un modo de ser de una sociedad" que se refleja en todos los haceres de esa misma sociedad, y que además existen tónicas comunes que les prestan coherencia, implícitamente respondía a la divergencia de posiciones ideológicas y estilísticas que rubricaban los artistas mexicanos, y que concluían, como él lo hizo notar, no en una integración, sino en una yuxtaposición artística.

Efectivamente, una sociedad que oscila entre valores y filosofías divergentes, necesariamente concluirá en manifestaciones no integradas. A nuestra vez, nos toca incorporar dialécticamente su aportación, y ahondar en las causas que motivan los cambios de filosofías, creencias, costumbres, política, moral, etc., ya que todas ellas obedecen también a leyes precisas. No surge una filosofía porque sí, ni tampoco los valores se trastocan al azar: una relación económica está a la base de todas ellas y consecuentemente del estilo mismo. Hacia su clarificación habremos de orientarnos.

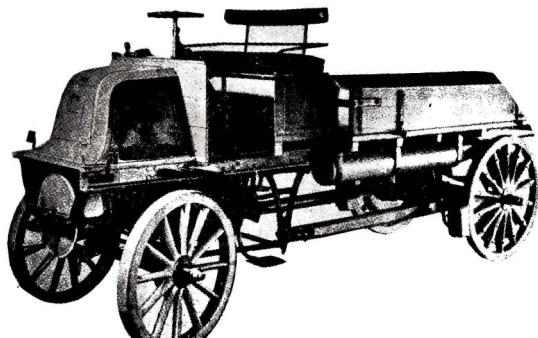
Arq. RUTH RIVERA

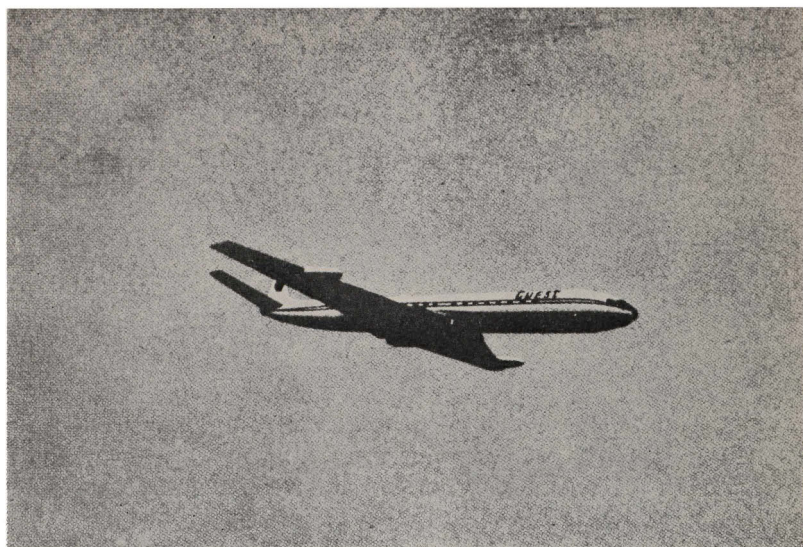


Ensayo sobre el estilo

Este tema tiene un propósito ambicioso. Pretende aclarar el fenómeno del estilo, deslindar conceptos con él relacionados y determinar su funcionamiento, haciendo ver las fuerzas que lo alientan, determinan y conforman.

De tener éxito en este propósito, vere-





2

mos cómo el campo de acción —la zona de influencia— “normalmente asignados al concepto “estilo”, se amplían extraordinariamente y abarcan gran parte del hacer del individuo. Comúnmente el concepto “estilo” es aplicado, sólo, a la producción artística del hombre extendiéndolo a la arquitectura. Pero resulta mucho menos frecuente referirlo a otras manifestaciones de la cultura y sin embargo, un estrecho parentesco une a producciones aparentemente inconexas, como la literatura de Gracián, la manera de vestir de Luis XIV, la música de Bach o Purcell, las curvas de segundo grado y las bóvedas de las iglesias barrocas —sólo posibles a causa de aquellas.

Por regla general existe una gran comprensión respecto al fenómeno estilístico. En ocasiones se cree que sólo puede aplicarse al pasado, en otras se pretende ver incongruencias —en las producciones varias de una misma época— cuando aquellas no existen y lo aparentemente disímulo son sólo flores diversas de un mis-

mo jardín, pero con las raíces asentadas en el mismo suelo y vivificadas por la misma tierra y los mismos abonos.

El hombre a través de su historia, va dejando todo su “hacer” en formas y creaciones diversas de todo tipo. Como producto del hombre estas obras encierran un contenido, propio de su tiempo y de las condiciones en que fueron producidas.

El espectador experimentado, no sólo ve en ellas la representación concreta, sino que es capaz de percibir —de desentrañar— la proyección sutil que encierran y percibe los lazos comunes que unen a las producciones diversas de una misma época.

El limitar la idea de “estilo” sólo a los estudios relativos a la Historia del Arte, rompe la forzosa e íntima relación que deben tener con la Historia de las ideas, con el sentimiento de vida profundo que anima a cada época, del cual el arte es sólo una manifestación particular. Resultan incomprensibles las características propias del Barroco Español sin referirse ampliamente a Loyola, los místicos españo-

les y Felipe II. El pasar por alto el pensamiento de Descartes y Pascal dificulta el entendimiento del Barroco Francés y sus diferencias formales con la producción de la misma época en España. De la misma manera que las formas más egregias y características logradas por el Barroco Alemán sólo se comprenden en función de las aportaciones matemático-geométricas de Leibnitz y Newton.

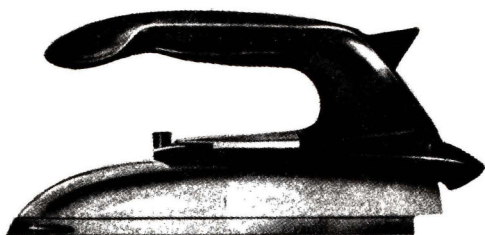
La aprensión clara del concepto “estilo” y su funcionamiento me parece, por lo tanto, de vital importancia ya que su desconocimiento o mala interpretación, trae como consecuencia la incomprensión respecto a las producciones de épocas diversas, que antójanse meros caprichos, incongruentes y azarosos. En suma, modas superficiales y pasajeras.

A pesar de interesarme vivamente la cuestión, no he tenido la fortuna de conocer libros que traten sistemáticamente el asunto, ya que, para citar sólo un ejemplo, la Teoría del Estilo de Eugenio d’Ors está enfocada en forma literaria y poco concreta.

Sin embargo hace años, en la Revista de Occidente, apareció publicado un ensayo de Karl Gebhardt intitulado: Rembrandt y Spinoza. Ello me pareció significativo, puesto que apuntaba un estudio comparativo de dos hombres relevantes y característicos de su época y su país, ambos holandeses del siglo XVII, pero de “hacer” diverso: uno era pintor y el otro filósofo.

Gebhardt inicia su estudio, con las siguientes palabras de San Agustín: “Los tiempos no están vacíos ni ruedan ociosos por nuestros sentidos; crean en las almas obras maravillosas”. Ello indica que existe una ley imperiosa de época, a la cual queda subordinado el hacer del individuo y que la conducta individual es obra de una fuerza supra-individual.

El hacer del hombre de una época está, en consecuencia, determinado por la visión del mundo, por el sentimiento de vida fundamental que ese tiempo tiene y esa peculiar visión del mundo, de cada época, no solamente condiciona el arte, sino las manifestaciones más disímbolas del individuo:



3 y 4





5

filosofía, ciencia, política, literatura, oratoria, diversiones, etc.

El mismo Gebhardt, se encarga de decirnos que “a lo que une las diferentes expresiones de una época lo llamamos su estilo, de la misma manera que estilo es lo que hace visible el sentimiento de vida que ese tiempo tiene”.

En efecto si nos miramos a nosotros mismos y en nuestro derredor, vemos que tenemos cosas comunes, puntos de vista similares, comprensión parecida, manera de ser semejante, a la gente que convive con nosotros, los de “nuestra época”. Pues bien, esto “común”, “similar”, “parecido”, “semejante” es lo que forma nuestro estilo es nuestra manera de ser.

Estilo es pues el común denominador, el tono general, lo característico, lo que une a una época determinada, lo que nos hace reconocerla y diferenciarla de las de

más. El estilo sería, pues, la manera de ser que caracteriza una época.

Conviene hacer notar, haciendo énfasis en ello, que el tono general —el “estilo de una época”— es dado por aquel o aquellos países que, por motivos diversos, pueden imponer su particular interpretación de la vida, su propia manera de ser. Países que tienen fuerzas suficientes de expansión para influenciar culturalmente con mayor o menor intensidad a otros pueblos.

Esas fuerzas pueden ser de diversa índole, culturales, militares o económicas, o bien todas ellas juntas, sin embargo la militar parece ser poco importante si no hay una cultura sólida y desarrollada que imponer, ya que aun la ocupación militar resulta poco efectiva para ello. Un ejemplo bastaría al respecto: China, conquistada por los mongoles —la dinastía Machú duró 700 años— rápidamente absorbió a sus conquistadores imponiéndoles su propia cultura.

El estilo general de nuestra época, está dictado por lo que llamamos “cultura occidental”. No se discute que hay culturas importantísimas, que hasta hace relativamente poco tiempo, se desarrollaron autónomamente, moviéndose en el tiempo y teniendo sus propios estilos —me refiero a las culturas china e hindú— pero aún éstas reciben ahora el impacto de la cultura occidental que se impone con el nombre de “mundo moderno” y vemos cómo China busca febrilmente la manera de reformar su alfabeto para tender un puente, sobre el abismo que la mantuvo aislada, por donde fluya ese mundo moderno de concepción occidental.

Esta cultura tiene actualmente sus naciones dirigentes —Estados Unidos, Inglaterra, Alemania, Francia (cuya influencia decae) y Rusia de fuerza ascendente— ellos en mayor o menor grado imponen su propia manera de ser, invadiendo culturalmente al mundo y fijando el estilo general de nuestra época.

Las anteriores consideraciones han tratado de fijar, aunque en forma somera y esquemática, cuál es la primera “componente” de las fuerzas que intervienen y



conforman al Estilo. Ella es, repitámoslo, la ideología, la forma de vida propia de la "época" mismas que la determinan y le dan un carácter "general".

Conviene ahora aclarar lo más posible, la otra corriente que condiciona importantemente el Estilo, ya que tiende a modificar, deformar y distorsionar la manera de ser "general" que acabamos de describir.

El famoso tratadista alemán Wölfflin, nos dice en sus "Conceptos Fundamentales de la Historia del Arte", que "en lo íntimo de cada pueblo hay una manera especial de sentir la forma la cual se manifiesta invariablemente a través de los siglos". Worringer su compatriota, asigna a este fenómeno el concepto de "voluntad de forma".

Lo dicho permite comprender, tomando como ejemplo a Holanda, por qué, a pesar

de que este país ha seguido los movimientos estilísticos propios de la Cultura Europea, en ellos puede verse otra "unidad" la holandesa, que nos hace reconocer un parentesco entre Porbus y Terborch, no obstante ser pintores que pertenecen el uno al Renacimiento y el otro al Barroco. Pero Wölfflin y Worringer han analizado estos caracteres estilísticos en sus implicaciones formales, que si bien deben tomarse en cuenta, no son las más importantes, ya que razones de tipo complejo: religiosas, sociales, históricas, medio circundante, tradiciones, costumbres, condiciones demográficas, raciales y otras modulan esta "voluntad de forma".

Al hablar del estilo, constantemente se hace alusión a los vocablos "época" y "pueblo", ellos aparecerán siempre, ya que representan a lo "general" y "lo local", fuerzas que gobiernan al fenómeno

del estilo y que involucran, también, los conceptos de “tiempo” el primero y “espacio” el segundo.

Ya vimos que el estilo participa de un tono general, de una corriente, dados por la época, que los recibe de los pueblos cultural, económica y materialmente más capaces de convencer o imponer su peculiar manera de ser. Pero este “estilo general”, esta “manera de ser” de una época, sufre alteraciones, —más o menos importantes— motivados por la diversidad de pueblos que viven esa época.

Es decir, que hay una “interpretación” local, de la manera de “ser general” —del estilo de la época— y esa “localidad” depende menos de las fronteras políticas y geográficas, que de la afinidad de carácter, de ideas, creencias, trayectoria cultural, composición demográfica, etc., es decir menos de lo físico, que de lo espiritual.

Por ejemplo México está más cerca de España y el Perú, por lo que respecta a su manera de ser, que de Estados Unidos. A pesar de la vecindad geográfica con éste y la lejanía de aquellos.

Por otra parte es fácil de comprender, que los pueblos que no han intervenido en la elaboración de las ideas directrices, del pensamiento y filosofía, que rige al estilo de una época determinada, las adaptarán con mayor o menor dificultad, dependiendo esto de la afinidad o discrepancia de la manera de ser local en relación con la general.

Consecuentemente la deformación que sufra el estilo general —de época— dependerá del grado de preparación, simpatía o antipatía, de comprensión o incompreensión, con que sea acogido, por la diversidad de pueblos que lo interpretan, ya que diferente sentido de la vida, diferentes trayectorias particulares, diferente preparación, modifican y distorsionan la manera de ser general.

Sin embargo no siempre es deformado un estilo de época, por la interpretación local, de un pueblo determinado, a pesar de que éste no haya intervenido en la formación de la filosofía que lo anima. Trayectorias concurrentes, ideas y maneras de ser afines pueden ocurrir. En esos casos,



7

el estilo general, sus ideas y expresiones formales, son acogidas con simpatía y comprensión e impulsadas a un desarrollo mayor. En la historia de México podemos citar un caso concreto al respecto: la introducción del Barroco —con todo su significado ideológico y formal— su desarrollo, florecimiento y el auge delirante expresado por el Churrigüeresco y el ultrabarroco.

A tal grado coincidió el Barroco y todo lo que representaba —con la manera de ser nuestra entonces— que a pesar de que el nombre de un arquitecto español sirvió para designar la modalidad estilística Churrigüeresca, ésta llegó a su máxima expresión en México ya que se identificó plenamente con él.

Podemos ahora resumir, diciendo que: el estilo, es una manera de ser general, sometida a influencias y deformaciones de

una manera de ser local o particular. Aunque cabe hacer notar que, a su vez, la manera de ser local queda "marcada" por el impacto de "la general", en ocasiones en forma definitiva, ya que puede modificar capitalmente, o cambiar, su trayectoria particular.

Por lo tanto el problema de lo particular o local, en relación al estilo general —de época— debe ser examinado más cuidadosamente, sobre todo con el advenimiento del llamado "mundo moderno", en vista de que "lo local" puede tener condiciones capitalmente diversas, que interesa sobremanera consignar, tanto por las deformaciones que alteran el estilo "de época" como por las consecuencias diver-

sas que sufre "lo local" al recibir la influencia de aquél.

Partiendo de la base, que el mundo moderno está dominado por la cultura occidental, "lo local" es decir, los diversos pueblos que lo habitan, pueden dividirse en cuatro grandes grupos, a saber:

- 1o. Si el pueblo corresponde íntegramente a la cultura occidental, es decir, si históricamente ha estado siempre relacionado a ella. En ese caso ha absorbido esa cultura y sus diferentes estilos, de manera natural y paulatina. El mundo moderno se le ha presentado gradual y congruentemente. La deformación que sufra el estilo "de época"



por la interpretación local, no puede ser violenta.

20. Si el pueblo tenía una cultura diversa y en un momento dado, fue “injer-tado” a la cultura occidental. Es el caso de los pueblos mestizos de la América Hispana —excepción hecha de Argentina, Uruguay y Chile.

Las consecuencias de ello son graves, por dos motivos: desaparecieron, o casi, las culturas aborígenes para ser suplantadas por la occidental. Los procesos de incorporación a esa cultura y de integración racial, demográfica y social, son forzosamente lentos, ya que son pueblos heterogéneos y de grandes contrastes. Por otra parte, al no haber recorrido —íntegramente—



9

el proceso histórico de la cultura occidental que culmina con el mundo moderno, éste se presenta a estos pueblos, —mal preparados para recibirlo— en forma tumultuosa y desordenada, teniendo todo ello como consecuencia discrepancias en su interpretación.

Conviene a este respecto citar un párrafo de un estudio de Paul Rivet sobre Latinoamérica, que lo ilustra... “en esta última, el desarrollo técnico está poco avanzado y, allí donde existe en la vida social es únicamente re-

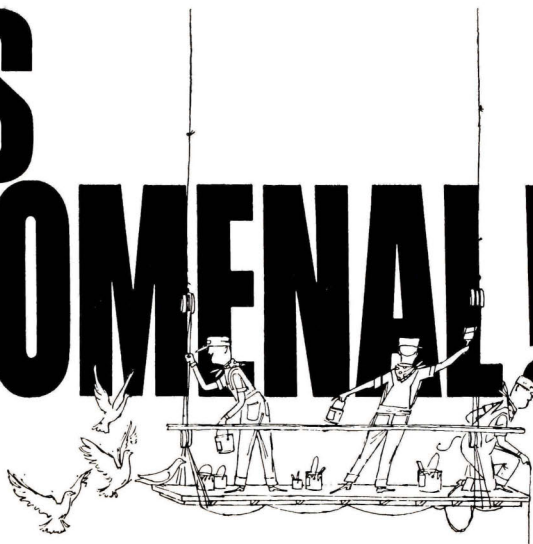
sultado de una aportación exterior, europea o norteamericana. No es fruto de una fuerza interna potente, como ocurre en los Estados Unidos, sino resultado de préstamos tomados del extranjero y, a veces, determinados por la pura casualidad, sin progresión lógica. Hace mucho señalamos el carácter desconcertante de los progresos técnicos realizados por los pueblos iberoamericanos. Quito poseía un observatorio astronómico dotado de material magnífico mucho antes de contar con transportes urbanos y servicio de alcantarillado. En las provincias de muchos países, el teléfono ha precedido a la carretera y al ferrocarril. En Colombia el avión ha aparecido antes que una y otro. Como contraste con ese desarrollo técnico retrasado y a menudo incoherente, determinado por influencias externas, el progreso cultural y especialmente el desarrollo literario y artístico han surgido por la acción de fuerzas internas, y desde los primeros tiempos han revelado una fuerza notable, expresada en un florecimiento extraordinario de poetas y de escritores...”

La heterogénea constitución de esos pueblos, que cuentan con grupos de desarrollo cultural diverso y en proceso de integración, trae como consecuencia, que dentro de su particularidad cuenta, a su vez, con maneras de ser diferentes. Es decir, que lo “local” tiene “particularidades”. Consecuentemente, la interpretación que hagan del estilo de la época va a ser disímboles, dependiendo ello de cuál “localidad” lo interpreten.

30. Si el pueblo pertenece a una cultura de los grupos “particulares” de la diversa de la occidental, que haya tenido un desarrollo más o menos autónomo y recibido el impacto de la influencia de la cultura occidental en fechas recientes —como en el caso de China o la India—. Este choque de culturas produce efectos, no solamente graves, sino dramáticos. Ya mencionamos el hecho de que China está

IT'S PHENOMENAL!

10



reformando su alfabeto. Más aún lo está inventando, puesto que no lo tenía, sabido es que su escritura es a base de caracteres que representan ideas. Consecuentemente la deformación, la distorsión que tendrá el estilo de época, interpretado por pueblos de manera de ser tan diversa, va a ser sumamente severa.

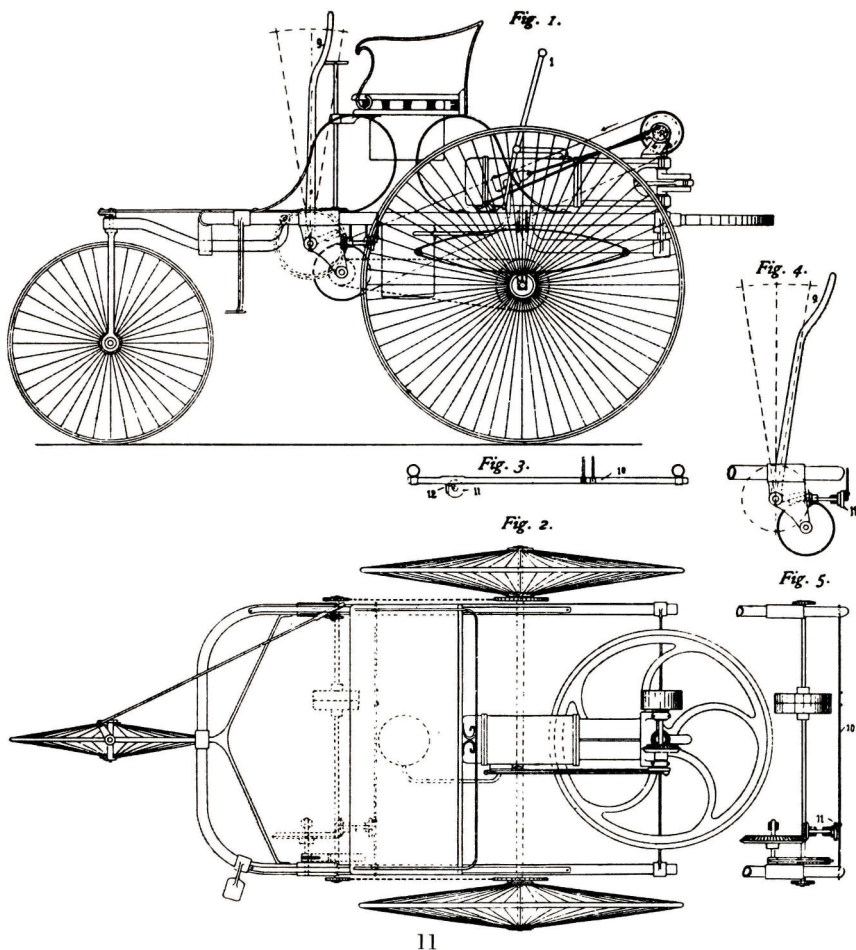
Sólo para representarnos el drama que significa este choque de culturas tan diferentes, imaginemos que fuera al mundo occidental, que fuéramos nosotros, a quienes se nos impusiera —de pronto— la cultura china y tratáramos febrilmente de adaptarnos a ella, haciendo esfuerzos para comprender su manera de ser, su mentalidad, su religión, sus costumbres y su técnica.

40. Cuando un pueblo de cultura autónoma, no es “alcanzado” o sólo lo es en

mínima medida, por la cultura occidental. Estos pueblos que, por razones casi siempre geográficas, no sufren influencias de culturas extrañas apenas si tienen variaciones, conservándose estacionarios y hieráticos en el tiempo. Pensemos en nuestros lacandones, en los papúes de Nueva Guinea o en los bosquimanos.

Cuando son sólo rozados por el mundo occidental, sólo aciertan a captar formas o expresiones superficiales y si tratan de reproducirlas resultan caricaturescas. Es el caso de ciertos jefes de tribus africanas, que para significarse, cubren su cuerpo desnudo con un sombrero de copa, un chaleco y unas polainas, distorsionando completamente su uso y significado.

Con objeto de concretar más lo hasta aquí consignado, hemos elaborado unas gráficas que creemos aclaran más el tema.



11

En ellas se expresa la manera de ser general "estilo de época" por una línea en sentido horizontal, deformada diversamente por el impacto de la manera de ser "local" representada, ésta, por fuerzas verticales.

Hemos escogido tres períodos estilísticos caracterizados: el renacimiento, el barro-

co y la modernidad, para mostrar las diferentes distorsiones producidas por la disímola interpretación de cuatro países diversos.

En estas gráficas vemos claramente cómo el barroco —representante de la contrarreforma— es fuertemente deformado por Inglaterra y en cambio no sufre alte-

raciones en España, ya que este país es el padre intelectual del movimiento contrarreformista. Consecuentemente la modernidad, casi no se altera en Inglaterra, patria de la filosofía que le dio impulso y sí lo es, profundamente, por España y en México esta alteración sufre —a su vez— diversas deformaciones, debido a las particularidades de “lo local”. Ahora bien, debemos hacer notar ciertas características que van aparejadas al fenómeno del estilo, tanto en su aspecto general “de época” como “local”.

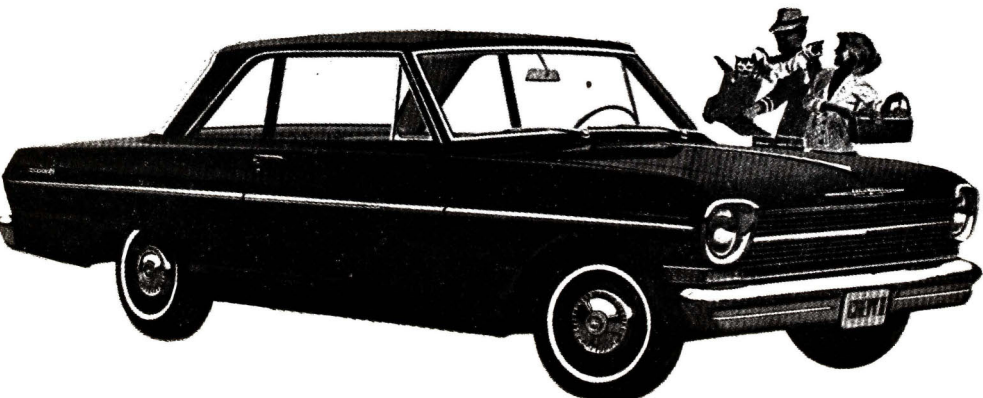
En el estilo tiene importancia suma: lo subconsciente, lo que aflora sin darnos cuenta de ello, más aún, a nuestro pesar. Un ejemplo basta para ilustrarlo: Federico El Grande era un afrancesado en el terreno de las ideas, consecuentemente al ordenar la construcción del palacio de Sans Souci, en Postdam, ordenó a su arquitecto lo ejecutara de acuerdo con las construcciones del Luis XV francés. El arquitecto trató de complacer al soberano y creyó haberlo logrado, sin embargo a ojos experimentados, Sans Souci —que significativamente lleva un nombre francés— es un ejemplo clásico del rococó alemán con todas sus características.

Otro factor preponderante es lo supra-individual, concepto, que si no se entiende correctamente y no se capta lo íntimamente ligado que está al estilo, es motivo de frecuentes malas interpretaciones que se deslizan, aun en los escritos y argumentaciones de personas —críticos de arte, sociólogos, artistas— que se supone enterados en estas cuestiones.

En efecto, constantemente se tiende a confundir la voluntad o preferencia personal con lo supraindividual y que en última instancia viene siendo un programa de época, es decir, una poderosa imposición que no está avalada por nadie en particular.

Conviene concretar este punto con unos ejemplos. Frecuentemente se escuchan discusiones respecto a las ventajitas o desventajitas que tienen las habitaciones multifamiliares y por regla general la gente se inclina —sobre todo en nuestro medio— a preferir la casa unifamiliar. Al llegar a esta conclusión, si hay un arquitecto en el grupo, se tiende a reprocharle el “pecado” de haber proyectado edificios multifamiliares. El reproche y la preferencia personal de quienes han argumentado son inoperantes, ya que la solución de construir habitaciones multifamiliares no es un capricho personal, ni del arquitecto ni de quien le encargó la obra está impuesta por un programa de época y es consecuencia del desarrollo desorbitado de las ciudades, que exige el crecimiento vertical de las construcciones debido a causas complejas, que no corresponde dilucidar en este estudio. Es decir, el programa le es dado al arquitecto por la colectividad, esto aunque no sea más que un individuo el que se lo suministre, ya que como tal, está inmerso en “su” tiempo y “su” circunstancia, transmitiendo por lo tanto, de manera subconsciente y supraindividual las condiciones de su época.

Otro ejemplo más ilustrará las características antes dichas, inherentes al “estilo”.



Y que indica también, a qué grado la arquitectura recoge la manera de ser de una época. La nuestra, entre otras peculiaridades, se define por poseer un sentido agudo de la historia y del tiempo. Esta condición de nuestra época, aunada a su falta de trascendencia, hace que seamos muy sensibles a nuestra caducidad, a nuestro cambio constante, a nuestra temporalidad.

Nosotros los arquitectos, siempre trabajamos con un programa que nos es fijado, en mayor o menor medida, por quienes encargan el trabajo. De manera inconsciente, pero constante, se deslizan en

los programas las características antes apuntadas. El resultado de ello es que producimos una arquitectura que nace ya, con el signo de su destrucción, que hacemos una arquitectura que sólo sabe ser joven, que el menor signo de vejez o decrepitud la afea y le resta prestancia, no aguanta la más insignificante mancha de humedad, ni el menor deterioro. Pero hay aún más; admitimos que en un plazo penitente, 20 ó 30 años a lo sumo, puede dejar de existir —derribada— por razones que pueden ser múltiples; falta de adaptabilidad a nuevas condiciones o exigencias, mala colocación en relación a su uso, ampliación de calles, incoestabilidad, u otras más.

Yo mismo —por experiencia propia— puedo atestiguar lo anterior, ya que un programa: el del Hospital para Infecciosos, se me “evaporó” durante el proceso de construcción del mismo y no pudo ser terminado, por la aparición de los antibióticos.

Asimismo, a pesar de protestas contrarias, los mismos materiales modernos, con los cuales construimos, no están pensados en los términos de duración —propios de otros tiempos— por las razones antes apuntadas. No tenemos substitutos, por lo que a duración se refiere, para la piedra, la madera y aun el tabique recocido. El concreto y el acero si no se les protege debida y constantemente son sumamente sensibles al tiempo. En cambio tenemos materiales para multitud de usos nuevos que sí reclamamos y exigimos.

Me apresuro a declarar que este carácter caduco de nuestra arquitectura, no es imputable a nuestros arquitectos, ni a los fabricantes de materiales, ya que sólo ha servido para demostrar que ello es un programa de época y lo íntimamente ligados que están al fenómeno estilístico lo subconsciente y lo supraindividual.

Esta conciencia de lo fugaz, hace que, no sólo nuestras representaciones formales sean caducas, sino que también nuestros artefactos, nuestros útiles, nuestros muebles y telas también lo sean. Ya vimos el caso de la arquitectura y lo propio pasa con un refrigerador o un automóvil,



que están planeados para durar un máximo de 10 años. Nosotros estamos conformes con ello y les exigimos otras condiciones: eficiencia, comodidad, facilidad en el manejo u otros, pero nadie, al comprar un automóvil, pone como condición que deba darle servicio durante 30 años, porque ello no interesa. Esta falta de interés no es impotencia, posiblemente el fabricante de automóviles pudiera suministrarlos para una duración mayor, pero no se plantea el problema porque se sabe que el público no lo exige. Por otra parte, una longevidad mayor paralizaría toda innovación al perpetuarse los modelos.

Toda época tiene también sus propias limitaciones y enfoca de manera especial los problemas, ello caracteriza al estilo correspondiente y así vemos cómo en México, a principios del siglo pasado, se destruyeron importantísimos altares churriguerescos para ser substituídos por neoclásicos. En muchas ocasiones, esta destrucción, no se debió al deseo de ponerlos a "la moda" sino simboliza la consumación de un pasado —el de la Colonia— que fue identificado con el churrigueresco y el nacimiento de una nueva vida, de libertad, simbolizado por el neoclásico.

Cada época también, posee su propio interés y desinterés que caracterizan y condicionan, de manera notable, el estilo que la representa. Pensemos en el estado de conservación que guardaban las construcciones de la antigua Roma en la Edad Media, época en que sólo servían como cantera para nuevas edificaciones y que sin embargo, con posterioridad —en el Renacimiento— estando su destrucción casi consumada, fueron objeto de cuidados, estudio y admiración.

La conciencia de intereses diversos en diferentes épocas, modifica el planteamiento de los estudios de la Historia del Arte. Todavía yo fui educado bajo el signo positivista del Apolo de Salomón Reinach, calificando unas épocas de apogeo o florecimiento y otras de primitivas, caídas o impotentes, dependiendo ello de la mayor o menor fidelidad con que re-

produjesen la naturaleza, tomando como cánón de belleza, el establecido por el arte griego. Se calificó de primaria y torpe a la escultura de la época del románico, porque en sus grandes y monumentales composiciones —como los Tímpanos de Vezelay, Autún o Moissac, los cuerpos humanos representados no correspondían al natural, sin tomar en cuenta que el románico se preocupó por lograr una gran fuerza de expresión y enfatizar la jerarquía y el valor relativo de los personajes representados, y para ello alargaba figuras, empequeñecía o deformaba otros, imprimía movimiento a unos, hieratizando a otros. Es decir su interés era otro que la imitación de la naturaleza, aunque también sabía hacerlo, pero esto lo dejaba para asuntos de interés secundario.

Hemos tratado de puntualizar y concretar las fuerzas "generales" y "locales" que gobiernan al estilo. Así mismo apuntamos, someramente, las características de subconsciencia y supraindividualidad que le son propias; usando en ocasiones, para ejemplificarlas, peculiaridades propias de nuestro tiempo. Los límites que nos hemos fijado para este ensayo nos obligan a detenernos y dejar, para otra ocasión, el desarrollar más los puntos tratados.

Por último y para finalizar, quiero dejar consignado un símil que siempre se me ocurre al pensar en el fenómeno estilístico y que ilustra la deformación que sufre el estilo general "de época" por la interpretación de una manera de ser particular divergente: dos ríos van a su confluencia —su nombre se debe al color de sus aguas— El Nilo azul (asignémosle la representación de "lo local") que baja tumultuoso de las montañas de Etiopía y el Nilo rojo, rico en aluviones (este representa a "lo general") que lánguidamente recorre el Africa Central, desde el lago Tanganika, formando pantanos donde crece el Papyrus. Estos ríos tienen su confluencia en Assuan. Pues bien, después de ella, el río resultante no tiene sus aguas rojas, tampoco las tiene azules: ellas son pardas.

RENACIMIENTO

BARROCO

MODERNIDAD

LO GENERAL

LO LOCAL INGLATERRA

LO GENERAL

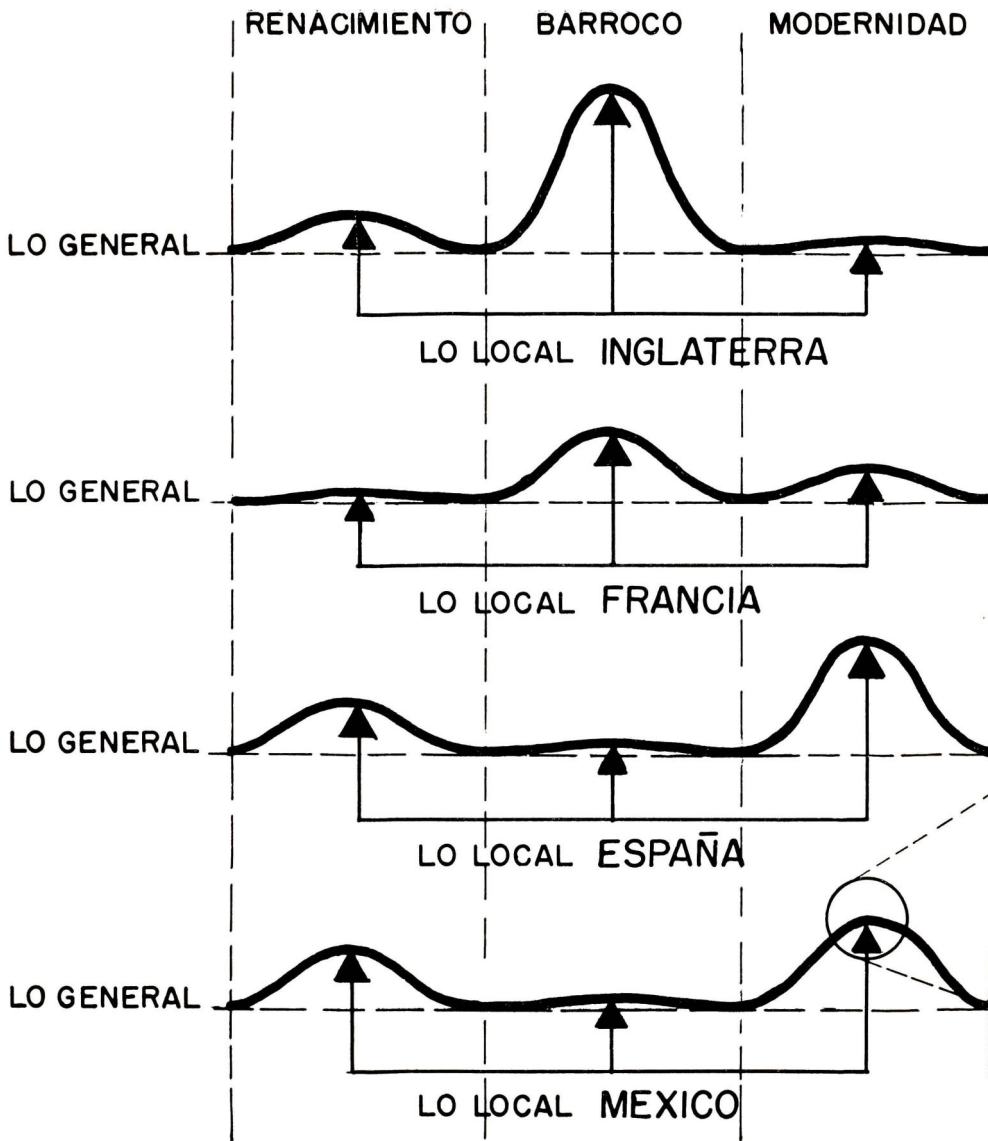
LO LOCAL FRANCIA

LO GENERAL

LO LOCAL ESPAÑA

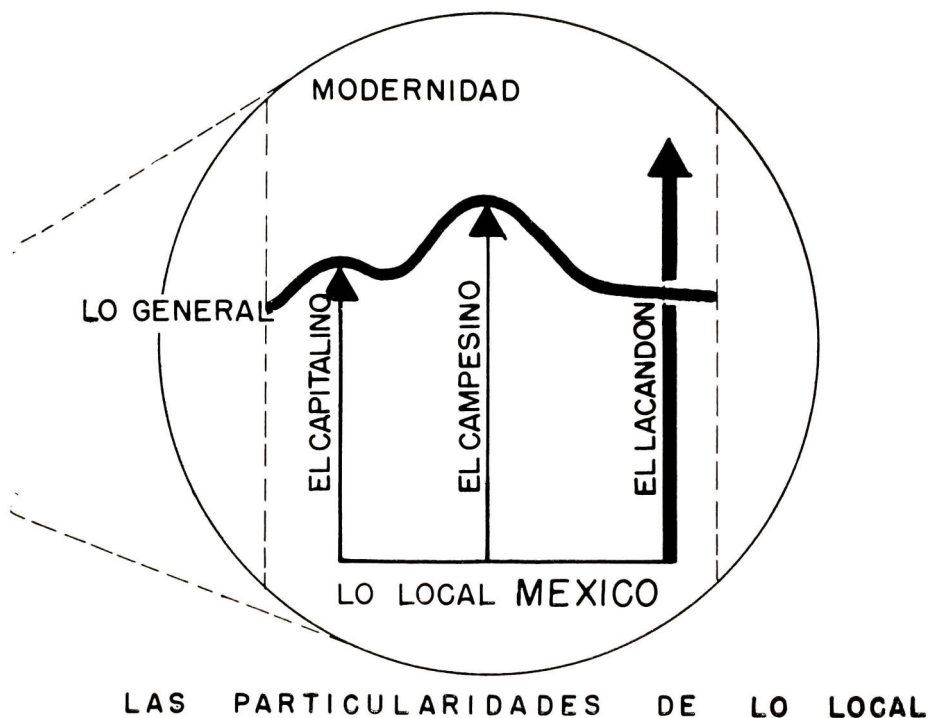
LO GENERAL

LO LOCAL MEXICO



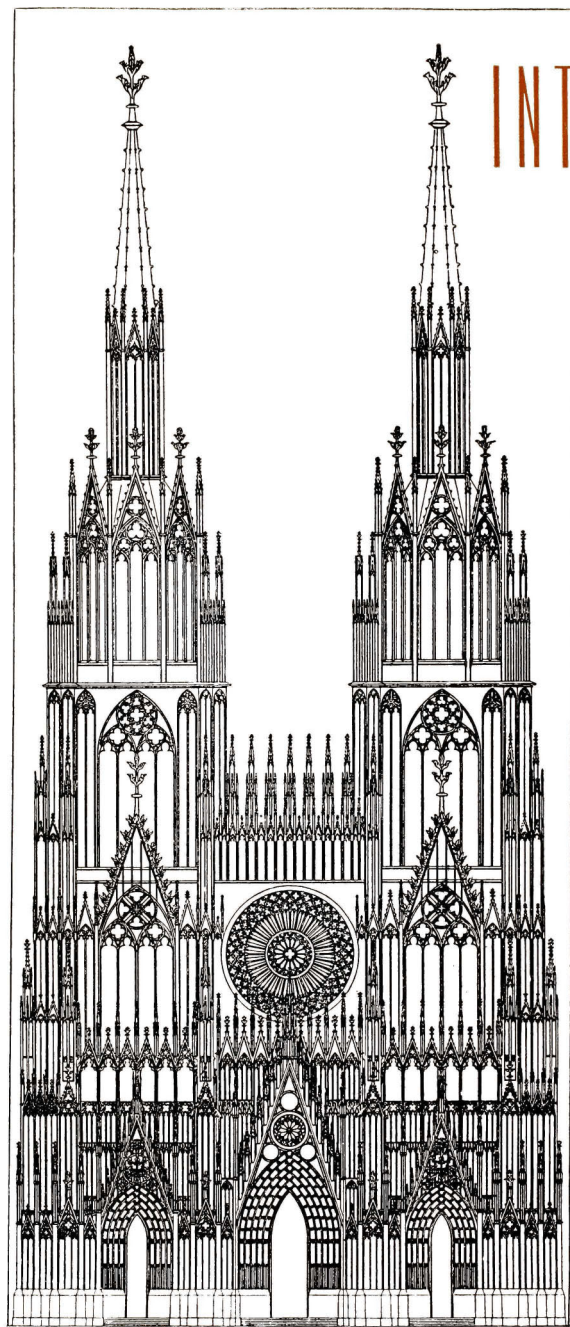
ESQUEMA QUE MUESTRA LOS DIVERSOS
MODOS EN QUE AFECTA LA MANERA DE
SER LÒCAL, EN VARIOS PAISES, A LA
MANERA DE SER GENERAL- ESTILO DE EPOCA

14



LAS PARTICULARIDADES DE LO LOCAL

1. "Conviniere hacer notar poniendo énfasis en ello, que el tono general —el estilo de una época— es dado por aquel o aquellos países que, por motivos diversos, pueden imponer su particular interpretación de la vida, su propia manera de ser." (Automóvil de vapor. Fines del siglo XIX y principios del XX).
2. "El limitar la idea de estilo sólo a los estudios relativos a la Historia del Arte, rompe la forzosa e íntima relación que deben tener con la Historia de las ideas, con el sentimiento de vida profundo que anima a cada época, del cual el arte es sólo una manifestación particular." (Avión contemporáneo de propulsión a turbina).
- 3 y 4. "El hombre a través de su historia, va dejando todo su "hacer" en formas y creaciones diversas de todo tipo. Como producto del hombre estas obras encierran un contenido, propio de su tiempo y de las condiciones en que fueron producidas." (Plancha y cámara fotográfica contemporáneas, producidas en serie).
5. "Los tiempos no están vacíos ni ruedan ociosos por nuestros sentidos; crean en las almas obras maravillosas": San Agustín, citado por Gebhardt. (Calavera prehispánica).
6. "Al hablar del estilo, constantemente se hace alusión a los vocablos época y pueblo, ellos aparecerán siempre, ya que representan a lo general y a lo local, fuerzas que gobiernan al fenómeno del estilo y que involucran, también, los conceptos de tiempo el primero y de espacio, el segundo." (Calaveras de José Guadalupe Posada, 1857-1913).
7. "Por otra parte es fácil comprender, que los pueblos que no han intervenido en la elaboración de las ideas directrices, del pensamiento y filosofía, que rigen el estilo de una época determinada, las adaptarán con mayor o menor dificultad, dependiendo esto de la mayor o menor afinidad o discrepancia de la manera de ser local en relación con la general." (Artesano Navajo de la "Reservación" de Arizona y Nuevo México, U.S.A. 1958).
8. Hay costumbres locales que perviven en un pueblo, como esta reunión del café en las Ramblas de Barcelona, pero que de hecho ya pertenecen a casi toda América, Europa y el Cercano Oriente.
10. Esta tipografía norteamericana contemporánea muestra el contraste con el alfabeto chino (9), pero además una manera de entender la vida, los fines del hombre, los conceptos estéticos interpretados por una localidad, etc., etc.
11. "El hacer del hombre está determinado por la visión del mundo, por el sentimiento de vida fundamental que ese tiempo tiene y esa peculiar visión del mundo de cada época, no solamente condicional al arte, sino las manifestaciones más disímulas del individuo: filosofía, ciencia, política, literatura, oratoria, diversiones, etc." (Automóvil Mercedes Benz, de principios del siglo XX).
12. El fabricante de automóviles podría suministrarlos para una mayor duración, pero no se plantea el problema porque sabe que el público no lo exige. Por otra parte una longevidad mayor paralizaría toda innovación al perpetuarse los modelos. A la arquitectura contemporánea le sucede lo mismo, ya que se piensa en términos de 20 ó 30 años a lo sumo como límite de edad, que deberá alcanzar.
13. "Hay pueblos que mantienen las costumbres locales a través de las modificaciones que sufre lo general de la época toda" (Mujer de Nueva Guinea, 1962).
14. La gráfica muestra en las líneas horizontales cómo los países que imponen el modo de ser general en el estilo de una época, sufre pocas alteraciones. Las alteraciones sufridas (curvas ascendentes) por lo local a lo general del estilo de una época, se aprecia claramente en la gráfica por las prominencias sufridas en las líneas horizontales. Esta gráfica se refiere no sólo al arte, sino que podía extenderse a toda manifestación humana de las etapas representadas.



INTEGRACION

ARTISTAS, críticos de arte y aún los simples aficionados a él, constantemente se refieren a la integración de las Artes Plásticas. Al ocuparse de ella se escuchan o leen, no sólo, las opiniones más diversas, sino las interpretaciones más disímolas. A tal grado sucede lo anterior, que teniendo a la vista transcripciones de conferencias, artículos y ensa-

PLASTICA

ynos que tratan el tema en cuestión, no aparece que se refieran al mismo asunto.

Hay quien opina que integración es “el enunciado de un nuevo principio de origen mexicano que viene a enriquecer, no a liquidar, el acervo de principios funcionales”. Otros confunden la colaboración entre los artistas —arquitecto, escultor y pintor— o bien la unidad de estilo con la integración. En ocasiones se pretende que ésta siempre se ha producido (excepción hecha de nuestra época), en otros se dice que no existe desde el advenimiento de la sociedad capitalista, —por supuesto soslayando el hecho de que tampoco se ha producido

en los países socialistas— o bien, que la culpa de su existencia actual se debe a nuestras escuelas de arte. Por último, otros creen que sí hay integración entre las artes plásticas en nuestros días, aunque no pueden mostrar los ejemplos, o cuando lo hacen la afirmación no se sostiene.

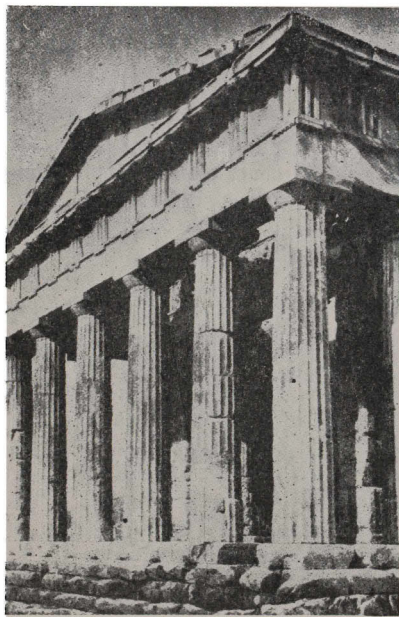
En vista de tan discrepantes opiniones, que por otra parte se vuelven

ARTE NO INTEGRADO: EPOCA GRECO-ROMANO

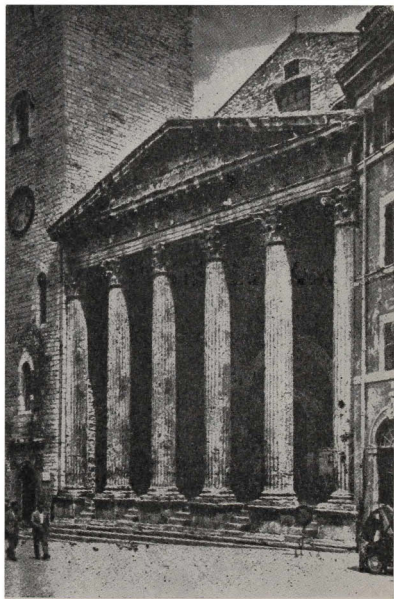
Cada una de las artes —arquitectura, escultura y pintura— son independientes y por lo tanto autosuficientes.

1-a) *El Teseión en Atenas.*

1-b) *Templo de Minerva en Asis.*



1-a)



1-b)

más confusas al dar interpretaciones diversas a los mismos vocablos, conviene precisar los conceptos para ver si podemos entendernos o cuando menos saber a qué nos referimos cuando aludimos al fenómeno de la “integración plástica”.

Procuremos, también de ser posible, dilucidar cuando ella se ha producido, o se produce y cuando ésto acontece qué representa ¿de qué tipo de hombre, de cultura, de filosofía, es la expresión formal?

Ante todo conviene aclarar que la integración plástica debe producirse entre la arquitectura fundamentalmente, con la escultura y la pintura, aunque hay ocasiones en que también involucra a otras artes —que podría-

mos clasificar como complementarias— tales como: la herrería, la vidriería, la carpintería, etc.

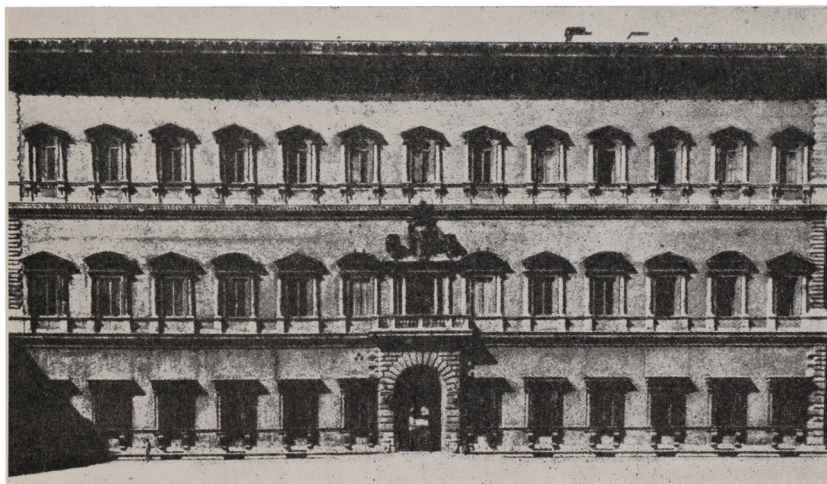
Comencemos por ver qué es lo que nos informa el diccionario respecto al vocablo que nos preocupa. Dice a la letra: “*Integración*. Acción o efecto de integrar. *Integrar*. Aplícase a las partes que entran en la composición de un todo, a distinción de las partes que se llaman esenciales, sin los que no puede subsistir una cosa”.

Lo anterior indica que en las obras “integradas” todos los elementos —que la componen— arquitectónicos, escultóricos o pictóricos, forman un todo indisoluble en tal forma, que no admite que ninguno de ellos se quite, porque automáticamente se mutila el

ARTE NO INTEGRADO: EPOCA DEL RENACIMIENTO

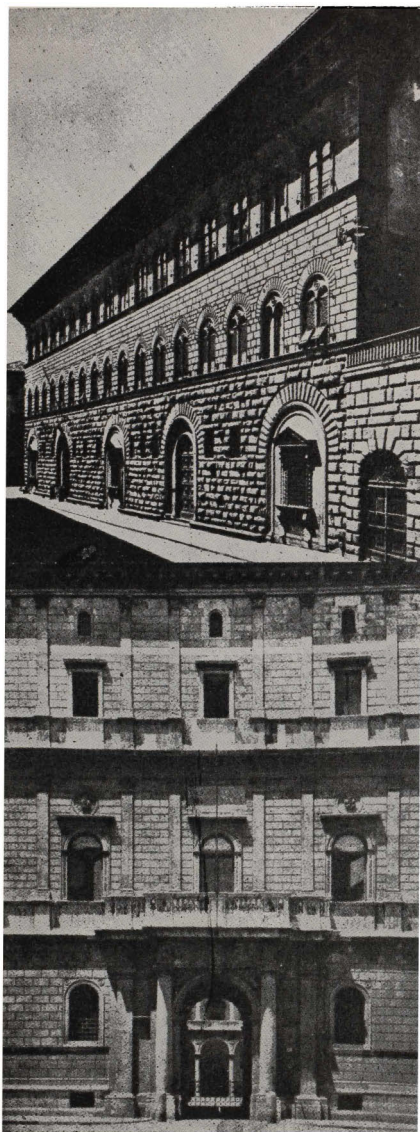
La arquitectura afirma su independencia ateniéndose a sus propios medios de expresión.

2-a) *Palacio Farnesio. Roma.*



2-a)

2-b)



2-c)

conjunto, destruyéndose el efecto creativo original. Es decir que la autonomía de las partes se pierde en aras del todo.

Debemos, antes de adentrarnos en el tema, aclarar algunos conceptos que se refieren a condiciones necesarias —pero no suficientes— para que la integración se produzca, ya que varios hechos, que se producen en relación con las artes plásticas, constantemente son motivo de malas interpretaciones y ello conduce a confundirlos con la integración.

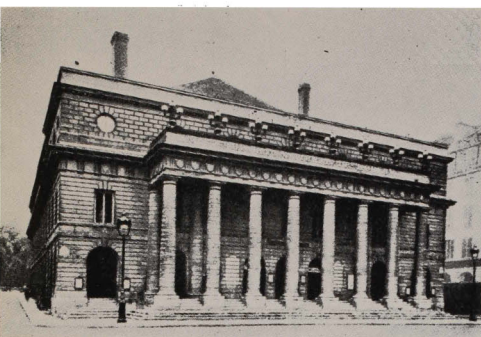
Uno, es la colaboración entre los artistas de diversas disciplinas, pero muy caracterizadamente entre arquitectos y pintores o escultores. La historia del Arte nos muestra cómo, esta colaboración, en múltiples ocasiones se ha realizado en casi todas las épocas, pero que sólo en algunas se ha logrado la integración. Lógicamente podemos concluir que ella no es suficiente para que ésta se produzca, aunque sí es indispensable que la haya para que exista.

Por experiencia propia, en nuestros días, vemos que, arquitectos y pintores o escultores, fácilmente nos ponemos de acuerdo para colaborar en una misma obra; pero que no logramos, con ello, producirla integrada.

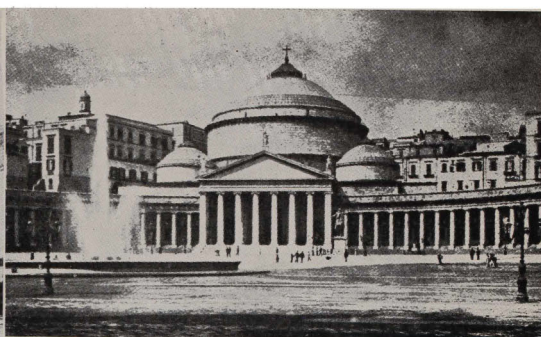
Otro fenómeno, el de la unidad de estilo tiende también, no sólo a ser confundido, sino identificado con la integración. La unidad de estilo —propia de las épocas de apogeo, no de crisis— ha existido también fre-

ARTE NO INTEGRADO: EPOCA DEL RENACIMIENTO

2-b) *Palacio Medici —Riccardi—, Florencia.*
2-c) *Palacio de la Cancillería, Roma.*



3-a)



3-b)

cuentemente, pero también la historia del arte se encarga de informarnos y demostrarnos, si lo sabemos ver, que sólo excepcionalmente se manifiesta la integración, ya que ésta, es flor esporádica que únicamente se da en ciertas épocas y pueblos necesitando condiciones y circunstancias especialísimas para que se produzca.

Dos ejemplos voy a citar para ilustrar lo antes dicho, uno de ellos es obvio y sin discusión: la época del neoclásico tiene una clara unidad estilística y en cambio no aparece un solo ejemplo de integración, y otro más, éste tal vez cause estupor porque precisamente tiene una gran unidad de estilo y además se ha escrito hasta la saciedad sobre la colaboración entre arquitectos, pintores y escultores. Más aún, en multitud de ocasiones un solo hombre reunía los tres quehaceres; me refiero al período del Renacimiento, que para quien sepa verlo y analizarlo no sólo no logró la integración, sino que representa un ataque a fondo a esta particular manera de ser y expresarse, hasta poco antes vigente.

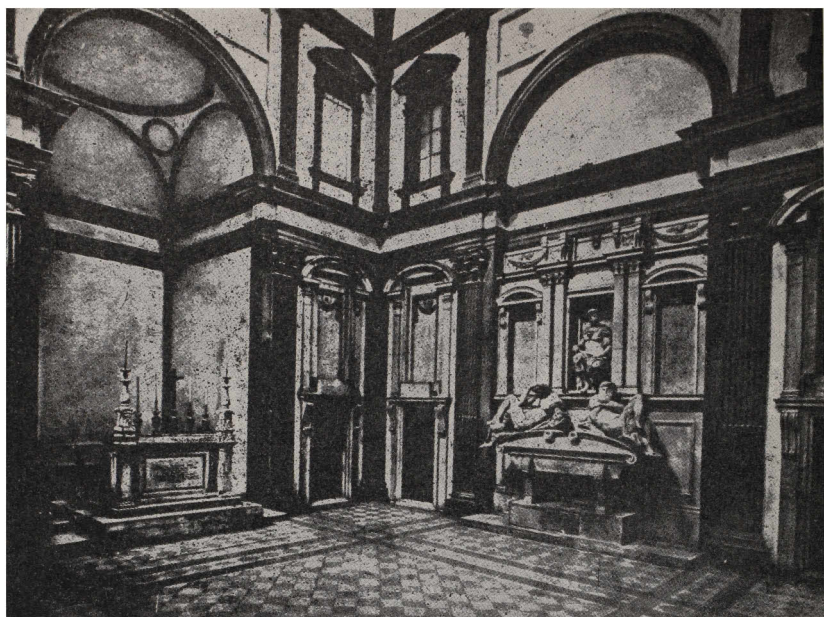
ARTE NO INTEGRADO: EPOCA DEL NEO CLASICO

La arquitectura autosuficiente.

- 3-a) *El Teatro Odeón. París.*
- 3-b) *La Iglesia de San Francisco de Paula. Nápoles.*
- 3-c) *Casa de los Condes de Valenciana, Tresguerras. Guanajuato.*

3-c)





4)

EL ARTISTA ARQUITECTO-ESCUULTOR-PINTOR, NO PRODUCE NECESARIAMENTE OBRAS INTEGRADAS.

Arquitectura y escultura fueron ejecutados por un mismo artista y genial, pero a pesar de ello ambas manifestaciones son autosuficientes y conservan su autonomía.

- 4) *Sacristía de San Lorenzo. Florencia. Miguel Angel. Arquitecto y escultor.*

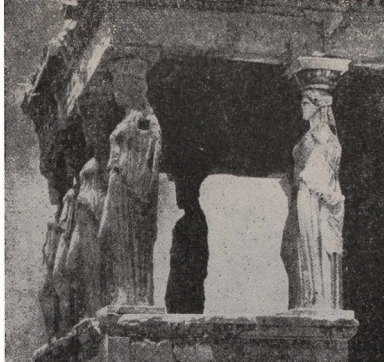
En épocas de “no integración” las expresiones de cada arte se vuelven autosuficientes, sin que en ello tenga que ver que hayan sido pensadas en colaboración, como por ejemplo la escultura y arquitectura. Quien haya visto las tumbas de los Medicis, o la del Papa Julio, proyectos ambos, en su arquitectura y escultura, de Miguel Angel, puede ver que lo antes dicho es cierto; la arquitectura se vuelve un

marco o fondo conveniente, pero no indispensable, a la escultura; las pertenecientes al Moisés o a Giuliano no necesitan, capitalmente, de la arquitectura, y lo contrario también es válido.

Hemos tratado de puntualizar las malinterpretaciones que se han hecho del vocablo integración, al que se le ha confundido, una vez más lo digo, con algunas de sus cualidades —unidad de estilo y colaboración entre los artistas— pero que ellas, aisladas, ni son ni pueden dar la integración. Veamos ahora si podemos decir algo con relación a un tema tan apasionante, y, de ser posible, que la interpretación resista el análisis.



5-a)



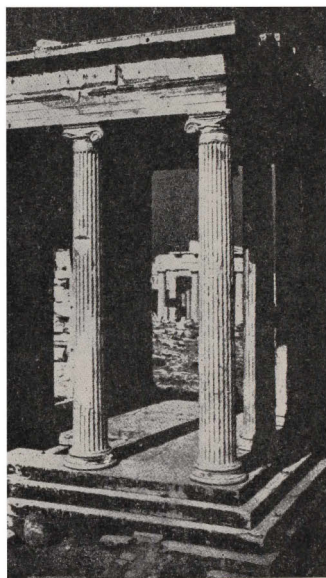
5-c)



5-b)

LA COLABORACION Y LA UNIDAD DE ESTILO NO SON SUFICIENTES PARA PRODUCIR LA INTEGRACION.

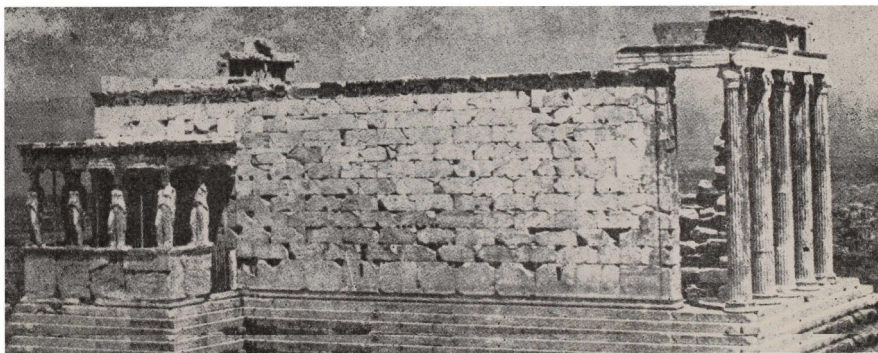
Grecia y el Renacimiento muestran multitud de obras en que varias artes, con gran unidad de estilo, colaboran pero no se integran, ya que, al conservar su autonomia e independencia pueden "verse" separadamente sin gran menoscabo de su valor.



5-e)

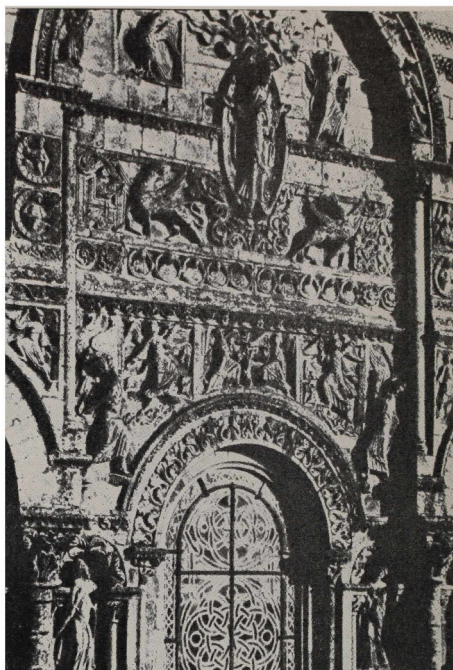
- 5-a) El Partenón — sin las esculturas del frontón.
- 5-b) Una de las esculturas del frontón.
- 5-c) La Tribuna de las Caryatides — Erecteión.
- 5-d) Vista general del Erecteión.
- 5-e) Pórtico del Erecteión.

5-d)





6-a)



6-b)

INTEGRACION — CULTURA OCCIDENTAL

Arquitectura y escultura se funden formando un todo indestructible, la escultura pierde autonomía y la arquitectura resulta incompleta e incomprensible sin ella.

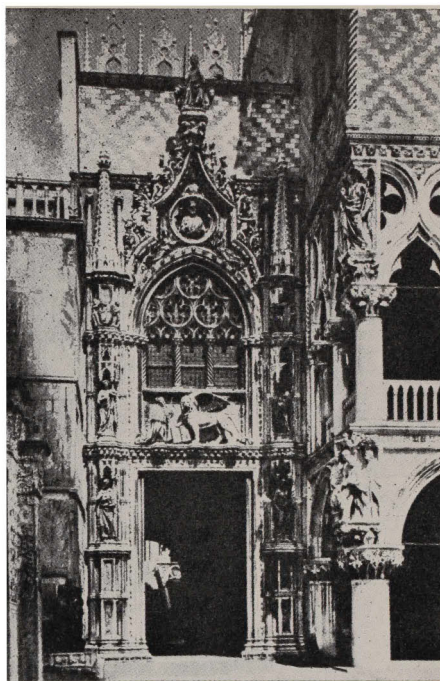
- 6-a) *Arte románico: Iglesia de San Vicente en Avila — España.*
- 6-b) *Arte románico: Catedral de Angulema en Francia.*
- 6-c) *Arte gótico: Palacio Ducal — Venecia. Italia.*
- 6-d) *Arte barroco: El Obradoiro — Santiago Compostela. España.*

El estudio de la historia del arte nos hace llegar a la conclusión de que la integración, con su interpretación correcta, sólo se ha producido en cier-

tas épocas y lugares. También nos muestra que hubo un momento en que prácticamente toda Europa se manifestaba “integradamente” durante la época del románico y el gótico; que en otra ocasión, gran parte de ella también tuvo una manifestación formal “integrada” con el Barroco. Pero he aquí que si ampliamos nuestro horizonte, encontramos que en gran medida la expresión formal de China es asimismo integrada y que lo propio acontece con la del Islam y el arte akmer en India e Indochina. Pero aún más, nuestros antepasados pre-cortesianos también tenían una forma



6-c)



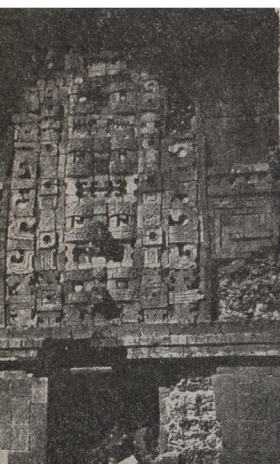
6-d)

de expresión semejante, es decir “integrada”.

¿Qué es lo que esto nos pueda indicar? Indudablemente, que la forma “integrada” corresponde a una manera de ser de ciertos pueblos, en ciertas épocas, y que esta manera de expresarse no tiene patria, no es exclusiva del arte occidental, sino que corresponde a cierto tipo de individuo con ciertas características, independientemente del lugar y época en que florezca su cultura y civilización.

Si inquirimos qué es lo que pueden tener de común culturas tan aparente-

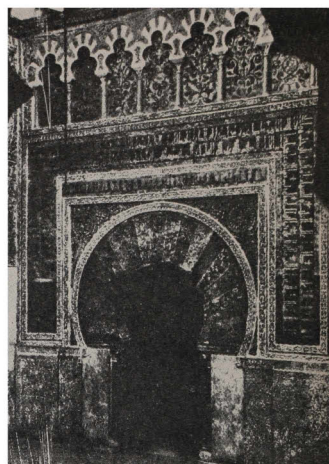
mente disímbolas y dispares en tiempo y lugar, no encontramos más común denominador que las una que su proyección trascendente, girando alrededor de una concepción metafísica que tiene como centro a la Deidad, es decir, pertenecientes a un mundo cerrado y finito que tiene como punto de partida y llegada para todos los fenómenos, para todas las dudas, una explicación clara, precisa y epicéntrica; la Deidad. El hombre que vive en tal circunstancia es un hombre armonioso, sin aristas, sin grandes sobresaltos ni angustias; la duda no tie-



7-a)



7-b)



7-c)

INTEGRACION — CULTURAS DIVER-
SAS

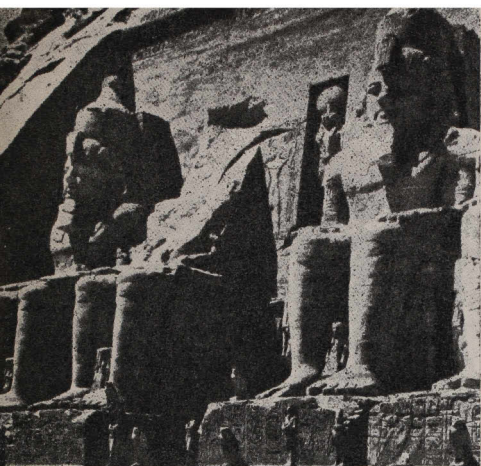
- 7-a) *Arte maya: Cuadrángulo de las monjas — Uxmal.*
 7-b) *Arte hindú: Torre Puerta de Sirtangam.*
 7-c) *Arte árabe: Puerta de Mihrab — Mezquita Córdoba.*
 7-d) *Arte egipcio: Templo de Abu Simbel.*
 7-e) *Arte barroco: La Merced — Atilxco, Mé- xico.*

ne cabida en él, vive en un mundo centrípeta, mágico y trascendente, metafísico sí, pero en el que todo se explica y todo tiene respuesta válida y convincente para él; vive en fin, sumergido en el mundo de la fe, no de la razón, y todo su hacer queda condicionado y gira en derredor de una instancia suprema y dominante: la Deidad.

Consecuentemente, a tal hombre le

corresponde una expresión “integrada” en la que todo se complementa y funde, una expresión jerarquizada en la que las partes —sin perder su valor —se unen para exaltar la visión general de conjunto, es decir, unitaria. Esta manera de ser, dominada por una fuerza capital y única que todo lo absorbe y hacia la que converge todo, tiene lógicamente una representación formal, asimismo unitaria. Volvamos a la definición de integrar: “aplíquese a las partes que entran en la composición de un todo, sin las que no puede subsistir una cosa”.

Resumiendo, basados en el estudio de las manifestaciones formales de este tipo de culturas, cabe interpretarlas y permitirnos, creo yo, afirmar



7-d)

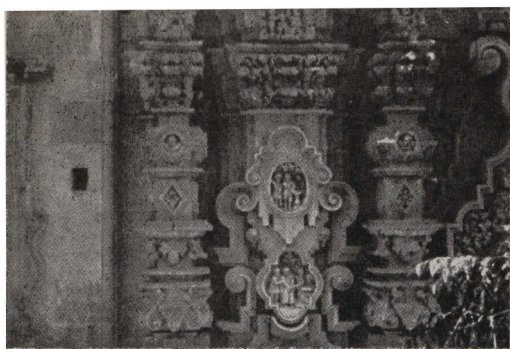
que los pueblos, centrados vital y capitalmente en el fenómeno religioso, se expresan formalmente con una característica común la integración. Sin embargo, conviene aclarar que no todas las religiones producen al hombre armonioso y sin aristas, sino, muy por el contrario, al que vive en el sobresalto, la duda y la angustia y consecuentemente no logran expresiones formales integradas.

En las formas de expresión integradas, las partes y el todo forman una amalgama íntima e indestructible, y la arquitectura, escultura y pintura, cuando interpretan esa circunstancia, lo hacen en forma tal que en ocasiones no se sabe dónde termina una y dónde comienza otra, llegando a confundirse. Si nosotros pretendiéramos

separar, por ejemplo, la escultura de la arquitectura en una obra integrada, no sólo la estaríamos mutilando capitalmente, sino que destruiríamos partes de la arquitectura, ya que tendríamos que desprender un tímpano o las jambas de una portada o literalmente llevarnos una fachada, pues allí la arquitectura es escultura, y ésta arquitectura. Lo mismo acontece si desprendemos un vitral de una catedral gótica; éste, aislado, pierde todo su

7-e)



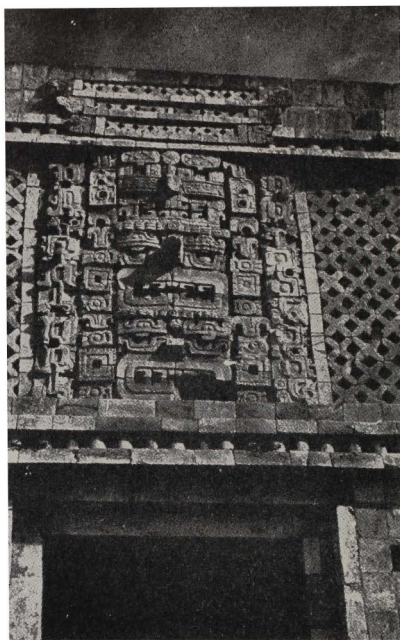


8-a)

INTEGRACION — INTERDEPENDENCIA DE LAS ARTES

En las formas integradas, las partes y el todo constituyen una amalgama íntima e indestructible.

- 8-a) *Iglesia de Cata, en Guanajuato.*
- 8-b) *Anexo de las Monjas, Chichen Itzá.*
- 8-c) *Detalle del Pórtico Real. Chartres. Francia.*
- 8-d) *San Gregorio en Valladolid. España.*



8-b)

sentido y la arquitectura sin sus vitrales queda trunca, no únicamente por el aspecto en sí que le dan los vitrales, sino porque éstos tienen una función lumínica especial que es decisiva para el ser de la catedral.

Por lo anterior es por lo que se siente un gran desasosiego al ver una obra de este tipo sin terminar o con alguno de sus elementos faltantes. Supongamos una portada de tipo churrigüesco, que carezca de esculturas en los nichos, nos encontramos ante una obra trunca, el equilibrio queda roto y el conjunto mutilado. Experimentamos la misma sensación que al

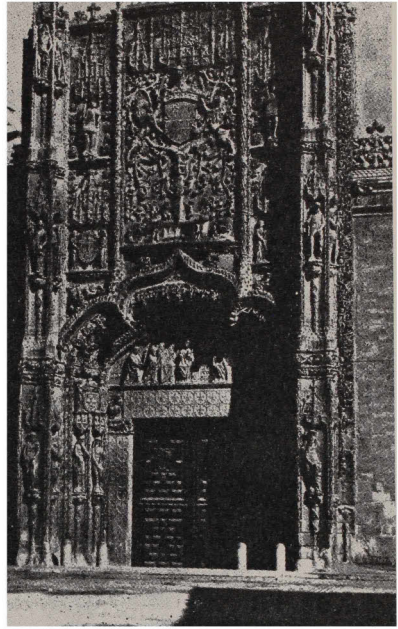
hallarnos frente a un hombre sin alguno de sus dientes o bien cojo, de inmediato notamos la falta y que no está completo.

En cambio, en obras no integradas —en el Renacimiento, por ejemplo— si encontramos un palacio con sus nichos sin esculturas, cosa que frecuentemente sucede, no hay lugar a desasosiego: la obra arquitectónica es autónoma y autosuficiente y puede, o no, ser adicionada —no completada— por la escultura.

Diferencia sustancial existe, en la concepción misma, del arte integrado



8-c)

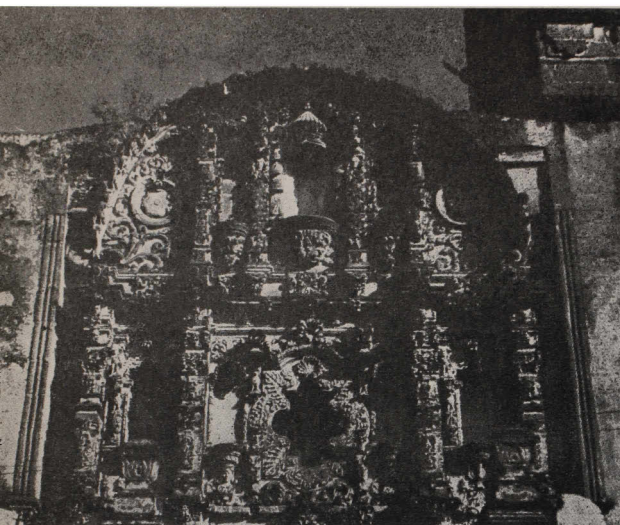


8-d)

y el que no lo es, y debemos insistir en el ejemplo del nicho por lo característico; éste, en un arte integrado, es un elemento arquitectónico-escultórico en el sentido que no tiene un valor propio puramente arquitectónico, ya que reclama para su conclusión y finitud a la escultura, para la cual está concebido y aquella a su vez —necesita del fondo del nicho para obtener su máximo efecto, habiendo ocasiones en que desprendida del nicho y del conjunto del que forma parte, su valor resulta no sólo menguado sino secundario.

En el arte no integrado, por el contrario, el nicho tiene un valor puramente arquitectónico y *por lo tanto*, autosuficiente. El efecto deseado queda plenamente satisfecho por la arquitectura sola y la escultura no es “reclamada” imperiosamente por ella y consecuentemente, a su vez, la escultura no necesita del marco arquitectónico del nicho, ya que tiene su propia autonomía y puede, sin menguado, ser vista aisladamente.

Fenómenos, por demás curiosos, acontecen en ciertas épocas integradas, por ejemplo, en la arquitectura



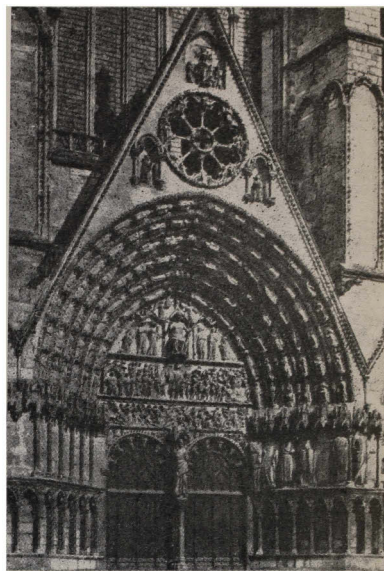
9-a)

LA OBRA INTEGRADA PERO TRUNCA

En la obra integrada, los nichos vacíos, "reclaman" a la escultura, la obra está trunca y produce desasosiego.

9-a) *Arte barroco: Parroquia de Salamanca.*

9-b) *Arte gótico: Catedral de Bourges.*



9-b)

del arte barroco. En ocasiones en las bóvedas y más aún, en las cúpulas de las iglesias de este estilo, se representaba pictóricamente lo que se llama "rompimiento de gloria". Pues bien, este tipo de pintura destruye la arquitectura, a tal grado es esto cierto, que al levantar nuestra vista: bóvedas y cúpula han dejado de existir —eliminandose su limitación espacial— para permitírse nos mirar visiones lejanas fantasmagóricas y penetrar en un mundo mágico que nos transporta ha-

cia el infinito. Pero ¡caso extraordinario! esta pintura que destruye la arquitectura que le sirve de marco y la sustenta, paradójicamente, se integra con ella, volviéndose indispensable e inseparable de su ser, ya que la completa. Exaltando, sublimando —podríamos decir— por medios pictóricos, la fantasía y ansias de infinitud de las que está animada la arquitectura, y las artes todas de este estilo.

Lo propio acontece, en varios ejemplos del barroco, con los absides de

las iglesias ya que en ellos este elemento arquitectónico queda totalmente transformado y a veces parece que se “esfuma”, a base de efectos lumínicos especiales propios, combinados con la pintura y muy especialmente con la escultura. El abside, que sirve de fondo al altar, desaparece, para contribuir a que éste se transforme en un *escenario* donde las *visiones* más fantásticas quedan plasmadas. Es decir, frente a una obra “integrada” no cabe lugar a discusión sobre los detalles; se tiene que tomar tal como es, ya que nace de la mente que la concibe de un solo “golpe” con todos sus elementos constitutivos es un todo que no admite mutilaciones como en

el caso de una esfera, si a ésta le quitamos una mínima parte, ya no es una esfera. En cambio —como en el caso de un paralelepípedo al que se le puede cortar una sección y sigue siéndolo— en obras que no pertenecen a esta forma de expresión, la unión o colaboración de las tres artes, si se ha intentado, está en duda y caben las opiniones; hasta las extremas, como la de plantearse la pregunta de si hubiera sido mejor no intentarla, porque las expresiones de las diversas artes, al ser autónomas y autosuficientes, en ocasiones se dañan o repelen.

El solo hecho de que la pintura o escultura aparezcan a posteriori, ya es por demás significativo: vienen a

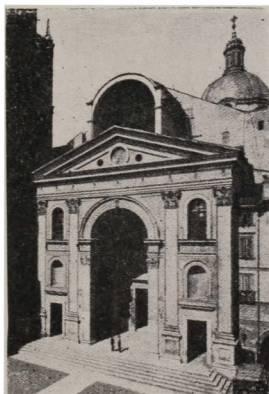
AUTOSUFICIENCIA DE LA NO INTEGRADA

En la obra no integrada, los nichos tienen un valor arquitectónico autosuficiente y por lo tanto no necesitan ser “completados”, ya que constituyen algo finito y acabado.

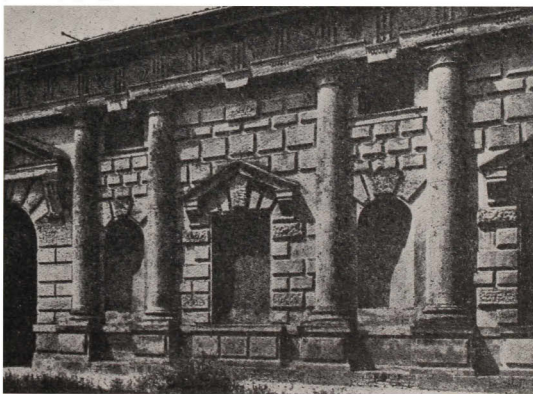
10-a) *Renacimiento: San Andrea — en Mantúa.*

10-b) *Renacimiento: El Palacio del Te — en Mantúa.*

10-a)



10-b)



ser como un “recubrimiento” de la arquitectura. En nuestro medio, el caso del Estadio de la Ciudad Universitaria es sintomático. Todos nosotros pudimos verlo terminado arquitectónicamente antes de que Diego Rivera realizara su obra pictórico-escultórica. Creo que nadie de nosotros tuvimos la sensación de cosa no acabada, de que le faltara algo, y, por lo tanto, al aparecer lo ejecutado por Diego Rivera queda abierta la puerta a la discusión sobre si es feliz, o no, la colaboración. Cosa semejante acontece con la Biblioteca; ésta no llegamos a verla terminada arquitectónicamente antes de realizarse la obra pictórica de Juan O’Gorman, pero tuve la oportunidad de ver, por mi posición dentro de la Ciudad Universitaria, los croquis y anteproyectos de dicho edificio en donde la arquitectura se mostraba sin la “colaboración” pictórica, y, por lo que respecta a mí —y aun a los propios autores del proyecto: O’Gorman, Saavedra y Martínez de Velasco— ésta era una posibilidad, pero no algo indispensable; más aún, no se sabía exactamente en dónde y en qué forma se haría la “colaboración”.

La integración —cuando menos con el significado gramatical y sentido estilístico que hemos tratado de aclarar o explicar aquí— se nos presenta como la expresión formal de una manera de ser y circunstancias



11-a)

EJEMPLOS EXTREMOS DE LA INTEGRACION

Haciendo desaparecer a las bóvedas, la pintura destruye a la arquitectura para integrarse con ella y efectos luminicos y escultóricos desvanecen el ábside.

- 11-a) *Monasterio de Welteburg — Baviera.*
 11-b) *Pintura en San Ignacio — Roma.*

dadas, que de no existir, no pueden dar esa expresión formal. Es decir, la integración no se aprende, no se enseña, no se pone uno de acuerdo sobre ella, no cabe hacer juntas para lograrla; tampoco dependen del talento o habilidad de los artistas que colaboren, porque sencillamente es la expresión formal, del individuo que

11-b)

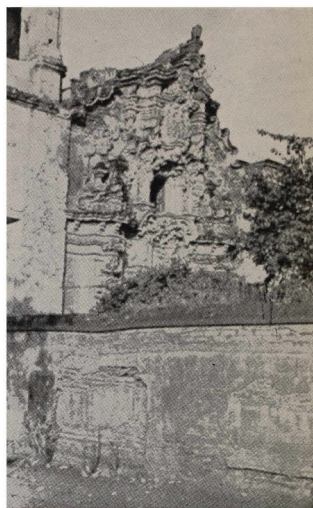




12-a)



12-b)



12-c)

CONCEPCION ORIGINAL DIVERSA DEL ARTE INTEGRADO Y DEL QUE NO LO ES.
La obra integrada se concibe de un solo "golpe" con todos sus elementos constitutivos. Contrariamente en la obra no integrada la arquitectura y las otras artes se conciben desde su origen como autosuficientes.

12-a) *Obras integradas: Templo de Angkor-Vat.*

12-b) *Obras integradas: Cuadrante de las Monjas — Uxmal.*

12-c) *Obras integradas: Parroquia de Marfil. Guanajuato.*

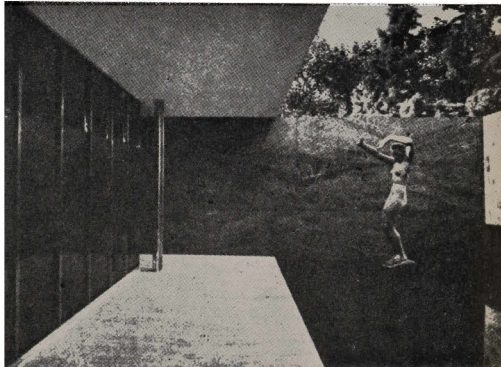
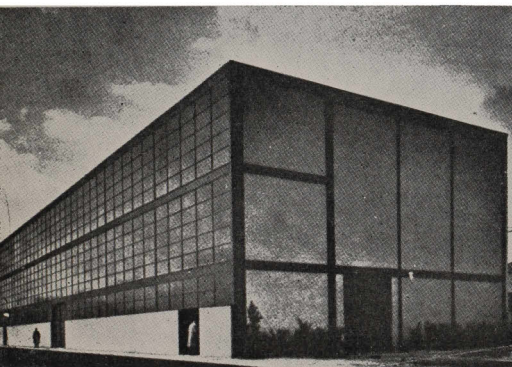
13-a) *Obras no integradas: Instituto Tecnológico de Illinois.*

13-b) *Obras no integradas: Pabellón Alemán de la Exposición de Barcelona.*

13-c) *Obras no integradas: National Saving Fund. Philadelphia.*

13-a)

13-b)

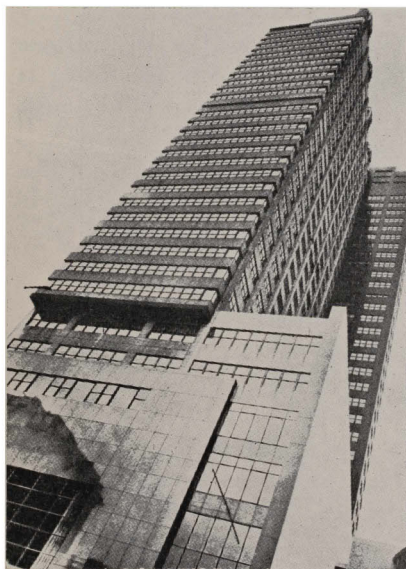


de ideas básicas y vitales que conforman su manera de ser radical, y cuando todo ello se conjuga y acontece, la obra "integrada" nace y se produce con toda naturalidad, no porque los artistas tengan más capacidad, tampoco porque se pongan de acuerdo para colaborar, sino simplemente porque así son, porque así es su manera de expresarse.

EL CASO DEL ESTADIO DE LA CIUDAD UNIVERSITARIA

- 14-a) *Estadio C. U. Obra arquitectónicamente, finita. Aún no "aparece" la escultura.*
- 14-b) *Estadio C. U., la escultura se vuelve decoración, de algo ya acabado.*
- 14-c) *Estadio C. U. Claramente se muestra la concepción original autosuficiente de la arquitectura.*

13-c)



14-a)



14-b)

14-c)





15-a)



15-b)

LA COLABORACION, NO LOGRA CONVERTIRSE EN INTEGRACION

La escultura "aparece" a posteriori y la arquitectura concebida, desde su origen, como autosuficiente conserva esa característica.

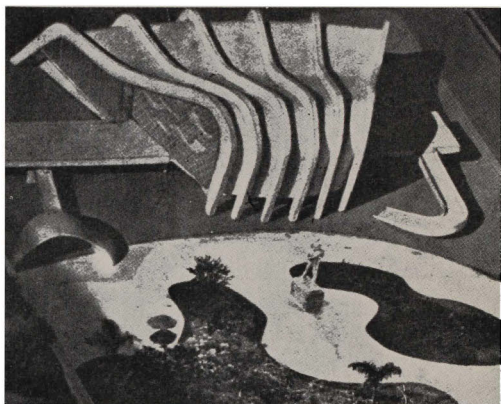
- 15-a) *Biblioteca C. U.. El "acabado" está solo a discusión. La arquitectura es autónoma.*
- 15-b) *Biblioteca C. U. El "acabado" hubiera podido ser otro, sin que la arquitectura sufriera.*

De la misma manera nosotros producimos obras autónomas y autosuficientes sin preguntárselo a nadie, más aún —según lo estoy viendo— a pesar nuestro, ya que como dijimos al referirnos al estilo: la conducta individual es la obra de una fuerza supra-individual.

Como confirmación de lo anterior, cabe hacer notar que la arquitectura contemporánea, con objeto de obtener mayor fuerza expresiva superando la etapa purista del funcionalismo, adopta nuevas soluciones peculiares, valiéndose del juego de contraste, tex-

tura, color y dramatización de las formas pero, afirmando su autonomía y autosuficiencia, lo hace ateniéndose a sus propios medios expresivos.

No debemos asustarnos, ni sentirnos apenados de que nuestra producción formal sea desintegrada. ¿Cómo podría ser de otra manera? El mundo



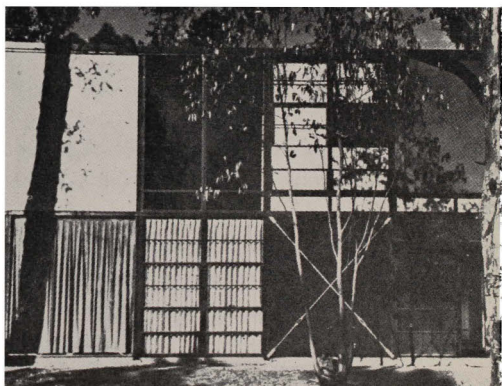
16-a)

16-b)

TENDENCIAS DE LA ARQUITECTURA CONTEMPORANEA

La arquitectura contemporánea, con objeto de obtener mayor fuerza expresiva superando la etapa purista del funcionalismo, adopta nuevas soluciones peculiares, valiéndose del juego de contraste, textura, color y dramatización de las formas, pero afirmando su autonomía y autosuficiencia, lo hace ateniéndose estrictamente a sus propios medios expresivos.

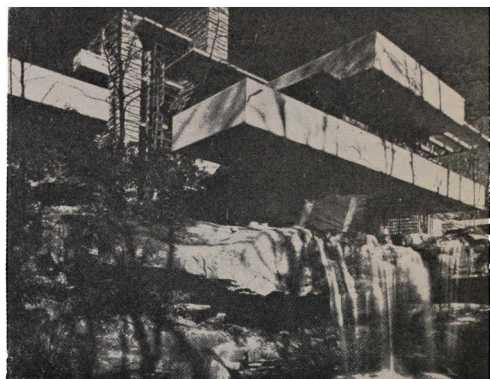
- 16-a) *Arquitectónico-escultórico: Auditorium — Oscar Niemeyer.*
- 16-b) *Arquitectónico-pictórico: Casa del Arq. Charles Eames.*



que conocemos se desintegra y deshumaniza. Sabemos —aunque no podemos realizarlo y vivirlo plenamente— que nuestros sentidos sólo nos dan una idea ilusoria de la realidad y debemos admitir, como dogmas de fe, las grandes concepciones de la física y la química modernas sobre la verdadera constitución de la materia, la luz, el color, las ondas hertzianas y la desintegración del átomo. Más aún, precisamente, el vocablo que está unido a la acción que más caracteriza a nuestro tiempo, la que más auténticamente nos representa, es el de: desintegración.

Nos parece ahora, casi imposible, que haya habido tiempos en los que las clases cultas-dirigentes estaban de acuerdo y pensaban igual, en lo fundamental, que las populares. Ahora vivimos una época en la que un grupo reducido de supersabios manipula, especula y comprende este mundo y una inmensa mayoría sólo acierta a ser mera espectadora de un drama que no comprende, un simple engrane de una maquinaria que no alcanza a ver y menos a conocer.

Cabría, por otra parte, preguntarnos si otro tipo de fenómenos han producido la integración, según mi parecer, esto no ha sucedido, ya que, por ejemplo, los grandes movimientos sociales —revoluciones francesa, mexicana o rusa— no la han logrado, y ello es lógico, pues son movimientos



16-c)

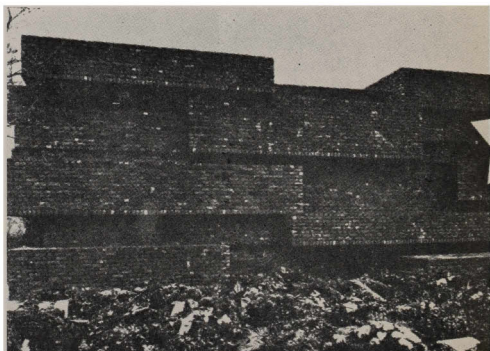
TENDENCIAS DE LA ARQUITECTURA CONTEMPORANEA

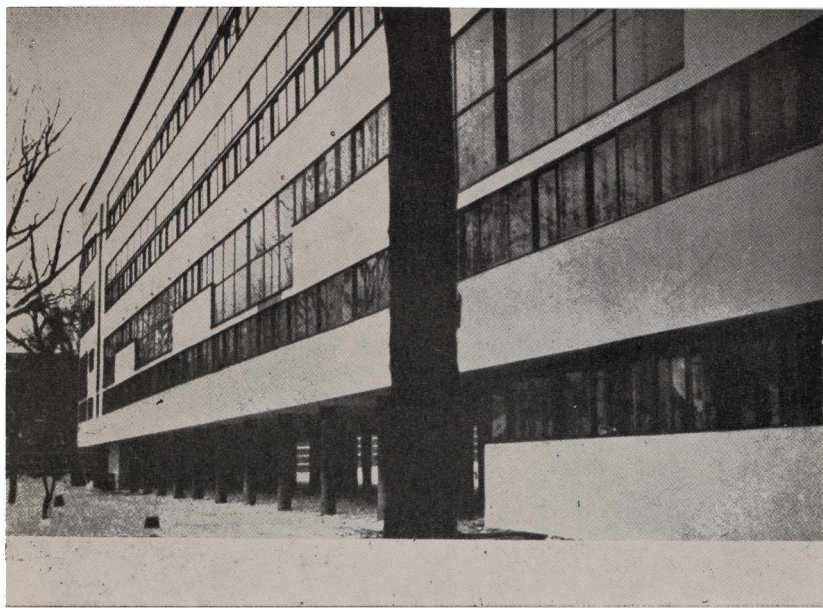
La arquitectura contemporánea, con objeto de obtener mayor fuerza expresiva superando la etapa purista del funcionalismo, adopta nuevas soluciones peculiares, valiéndose del juego de contraste, textura, color y dramatización de las formas, pero afirmando su autonomía y autosuficiencia, lo hace ateniéndose estrictamente a sus propios medios expresivos.

16-c) *Arquitectónico-dramático: Casa-habitación, Arq. Lloyd Wright.*

16-d) *Arquitectónico-escultórico: Monumento a Karl Liebknecht Rosa Luxemburgo. Van der Rohe.*

16-d)





EL CARACTER INDEPENDIENTE DE LAS ARTES

No es una manifestación formal exclusiva del sistema capitalista ya que, también en la U.R.S.S. la arquitectura es autónoma y autosuficiente.

18) *Casa popular en Moscú, Arq. Ginsberg.*

de luchas ideológicas, de fuerzas en tensión. Así vemos cómo la francesa es contemporánea del neoclásico, arte por demás desintegrado; y por lo que respecta a México y Rusia, tampoco se vislumbran los menores signos de integración, más bien —por todo lo dicho y por los casos que tenemos a la vista— ocurre justamente lo contrario. Más todavía, en nuestra patria se presentan claros ejemplos de falta de unidad de estilo, que hacen no sólo difícil, sino poco feliz el intento de colaboración.

Por motivos diversos y condiciones especiales que no cabe discutir en este ensayo, la arquitectura actual de nuestro país, recoge y da forma a una serie de fenómenos y corrientes de pensamiento que la pintura mexicana, vista en su conjunto, soslaya o ignora, y como consecuencia ambas expresiones —arquitectura y pintura— no coinciden estilísticamente, lo que hace el problema sumamente complejo, ya que si a la autonomía y autosuficiencia de las diversas artes se une, además, la falta de unidad de estilo, el



19) *Integración.*

divorcio se acentúa, cosa que desgraciadamente acontece en la Ciudad Universitaria.

En este ensayo se ha pretendido apuntar algunas ideas —que podrían desarrollarse en el futuro— relacionados con la Integración Plástica. Asimismo se ha procurado aclarar este fenómeno, haciendo ver cómo es una expresión formal que se produce sólo en determinadas circunstancias y que corresponde a “una manera de ser” bien definida, que hace imposible que se produzca, si esas circunstancias y esa manera de ser no existen.

Arq. Enrique del Moral

18) *Autonomía.*



d i r e c t o r i o

SECRETARIA DE EDUCACION PUBLICA

Secretario:

SR. DON JAIME TORRES BODET

Subsecretaria de Asuntos Culturales:

SRA. DOÑA AMALIA G. DE CASTILLO LEDON

INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES

Director General:

SR. DON CELESTINO GOROSTIZA

cuadernos de bellas artes

Director:

ELIAS NANDINO

Director Artístico:

RAMON PUYOL

s u p l e m e n t o

cuadernos de arquitectura

Director:

RUTH RIVERA M.

Ediciones y Redacción:

SALVADOR PINONCELLY / RAMON VARGAS S.

Impreso en México en los talleres de Manuel Casas, Impresor.
Lerma 303, México 5, D. F.

méxico • diciembre • 1964

Cuadernos de **16**
Arquitectura

s u p l e m e n t o d e

CUADERNOS DE

bellas artes

**instituto nacional de bellas artes
departamento de arquitectura**