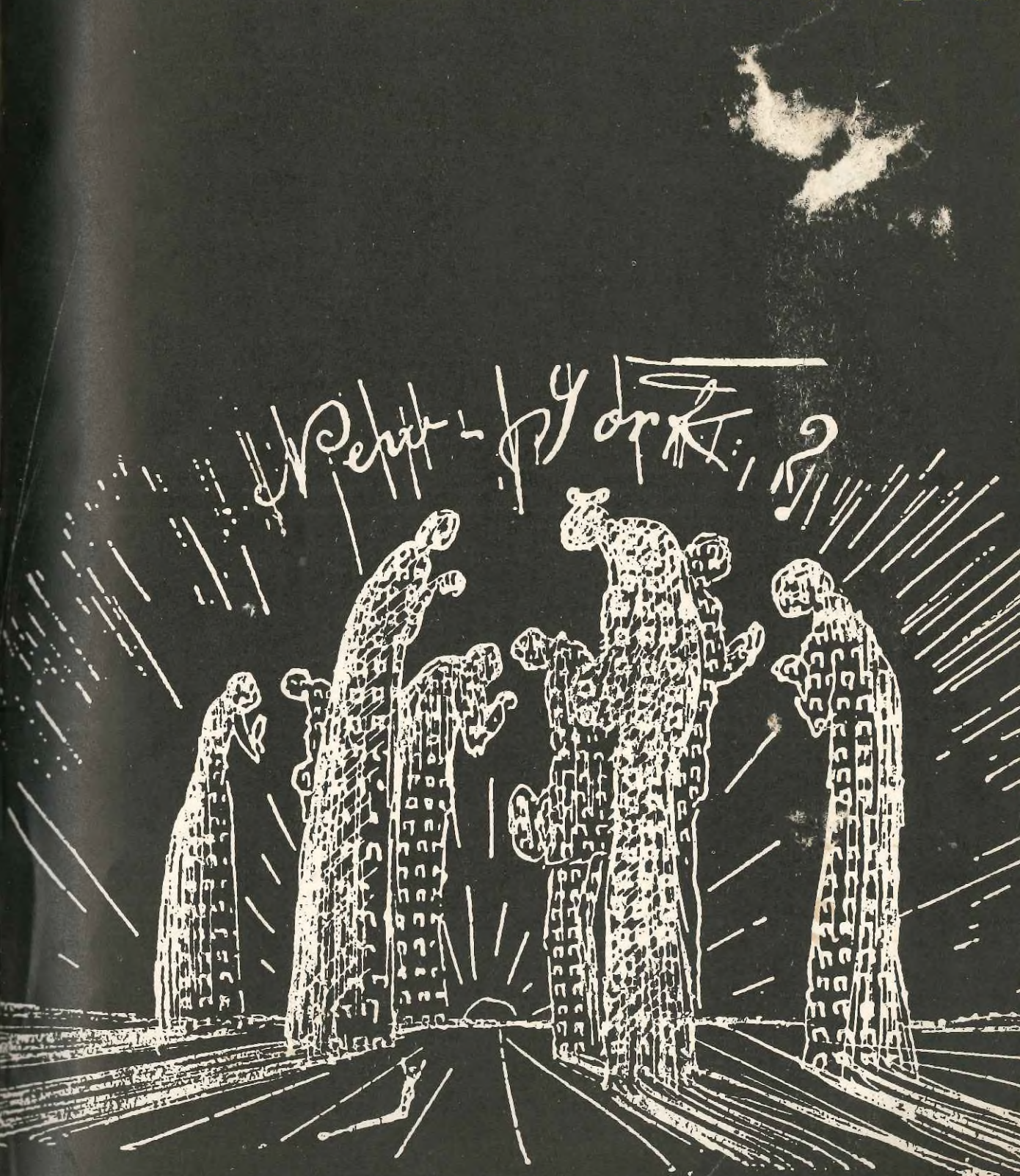
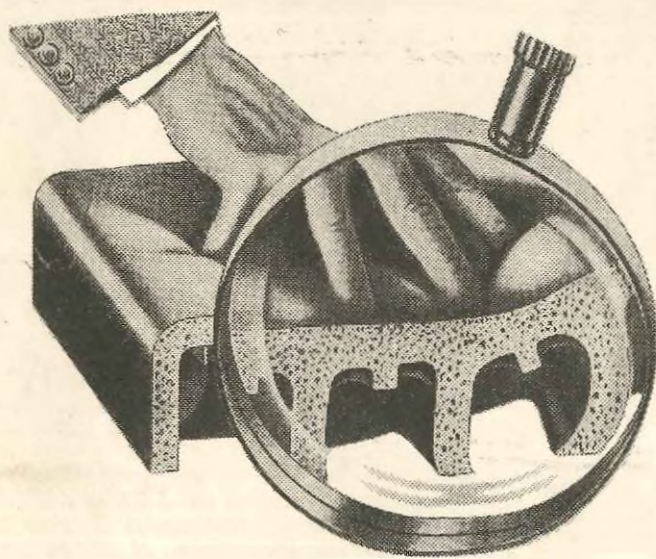


C.E.D.A.



Comienza la era del
DUNLOPILLO



El
**Almohadillado
de espuma
de caucho**

**Colchones
Almohadas
Colchonetas para mesas de
operaciones
Colchonetas para camillas
Equipos para ambulancias**

**Asientos para enfermos
Asientos para ómnibus
Butacas para cine, salas de
espectáculos públicos, etc.
Tapicería en general
Colchonetas para camping, etc.**

**UN ARTICULO QUE PROVOCARA INNOVACIONES DE
TODO ORDEN EN LO REFERENTE A:**

Comodidad Higiene Economía

**CONSULTENOS POR MUESTRAS Y PRECIOS
ACEPTAMOS PEDIDOS DIRECTOS**

**THE DUNLOP RUBBER CO (URUGUAY).- LTD -
URUGUAY 774. Teléfono 8.55.25.- TELEGS. DUNLOP-MONTEVIDEO**

FERRO & DE LEON

OBRAS SANITARIAS
AGUA CALIENTE CENTRALIZADA
INSTALACIONES DE GAS

AMERICO VESPUCIO 1459

LARRAÑAGA 1461

TELEFONO: 41 - 02 - 59

MONTEVIDEO

EDITORIAL LABOR S. A. ARGENTINA

(SUCURSAL EN URUGUAY)

MERCEDES 1125

TELEFONO: 8-43-11

ULTIMAS NOVEDADES DE INGENIERIA

DAVID	La Práctica del Hormigón Armado
KLEINLOGEL	Cálculo de las Estructuras Porticadas Hiperestáticas, 4 tomos
"	I. Pórticos simples y marcos
"	II. Pórticos de varios montantes. (1.ª parte)
"	III. Pórticos de varios montantes. (2.ª parte)
"	IV. Términos de carga
SALIGER	Estática Aplicada
"	Hormigón Armado
"	Maravillas del Universo, 3 tomos

PROFESIONALES

Salvador Larrobla

Arquitecto

Jaime Balás

Arquitecto

Simón Bolívar 1278

H. García Pico

Arquitecto

Pje. Salvo, P. 8. Tel. 88498-88509

Alberto Gómez y Artigas

Arquitecto

21 de Setiembre 2486

Gustavo Méndez

Arquitecto

San Nicolás 1410

Juan D. Anselmi

Arquitecto

Soriano 970 Tel. 9 18 27

Héctor Rampa

Arquitecto

Tacuarembó 1412 Tel. 4 94 63

Oscar Brugnini

Arquitecto

José M. Montero 2945 Tel. 411320

Roberto Arbeleche

Arquitecto

Canelones 2752 Tel. 41 10 51

Carlos Terra Urioste

Arquitecto

Macachines 2378 Tel. 4 58 44

Roberto Rivera

Arquitecto

José Pedro Carzoglio

Arquitecto

Eladio Dieste

Ingeniero

Roberto A. Schiavo

Arquitecto

Raúl A. Penadés

Ingeniero Civil

18 de Julio 1628

Emilio Massobrio

Arquitecto

Batoví 2268

Héctor Poggi Etchebarne

Arquitecto

Lindero Forteza 2595

Américo M. Ricaldoni

Arquitecto

Hnos Ruiz 3471 Tel. 22 35 88

Oscar Da Silva

Arquitecto

Pagola 3230

Vicente Grucci

Arquitecto

Raúl Errandonea

Arquitecto

Héctor Barere

Arquitecto

Grandall — Scheps — Tugores

Arquitectos

Ariel Orozco

Arquitecto

Alfredo Altamirano

Arquitecto

Francisco Aguilár 838

Julia Guarino Fiechter

Arquitecto

Cubo del Norte 3595 Tel. 22 37 42

A. Michaelson — I. Vizcaychipi

Empresarios de Obras

Pío Prieto

Arquitecto

Rogelio Fusco Villa

Angel Bellini

Arquitectos

Magallanes 1261 Tel. 4 32 14

Donación R. L.

Donación B.

Alberto Armas Harley

Arquitecto

Elisauri 675 Tel. 41 01 70

Andrés Pombo — Julio C. Sales

Arquitectos

P. Vázquez y Vega

Tel. 41 04 25

Francisco Villegas Berro

Arquitecto

Vicente V. Colom

Arquitecto

Cerrito 235 Tel. 8 36 88

Luis A. Raffo

Arquitecto

Moisés Flom
T. Narvaja 860, Ap. 3. Tel. 27315

Adolfo Halty
Oscar Castro Galli

Elkauri 653, Ap. 10

Célika Elsa Cáceres
Arquitecto

21 de Setiembre 8138 Tel. 410248

Raúl Sienra
Arquitecto

Hugo Cuenca Sayago
Ingeniero
Misiones 1371, Esc. 36

Montes Rega y Turcatti
Arquitectos

Río Branco 1172

Juan A. Gazzano
Arquitecto

Bolén 2650-58 Tel. 40 16 86

Miguel Angel Odriezola
Arquitecto

Secco Aparicio - Solana - Molins
Arquitectos - Contratistas

Río Negro 1641 Tel. 92353-80741

Eduardo O'Neill Arocena
Arquitecto

Uruguay 1575 Tel. 4 95 57

Maya y Debella
Arquitecto

Uruguay 1864 Tel. 22 42 21

Julian Ginart
Arquitecto

Montero 2860

Dario G. Chaves
Arquitecto

18 de Julio 1211, P. 2. Tel. 88156

Juan C. Pieri Campomar
Arquitecto

Fco. Vidal 664 Tel. 41 02 79

Cole Piriz y Carrere
Arquitectos
Larranaga 2959 Tel. 40 29 41

Antonio Cubiló
Arquitecto

Sgo. Vázquez 1116 Tel. 41 19 34

Héctor Vázquez Rolfi
Arquitecto

Guayabos 1916 Tel. 4 38 70

José Miguel Gallia
Arquitecto

Acevedo Díaz 1335, Ap. 7
Tel. 4 52 50

José Gonzalez Fruniz
Arquitecto

Velsen 4615 Tel. 40 14 09

H. Garderes Lartiga
Héctor Galcerán
Arquitectos

Acevedo Díaz 1223 Tel. 4 77 36

Mackinnon — García Pardo
Arquitectos

Antonio Miserocchi (h.)
Arquitecto

Huidobro 1857 Tel. 2 36 89

Isabelino Nieto
Arquitecto

Esjido 1829, 1er. p. Tel. 6 79 68

Andrés Tozzo
Arquitecto

I. Aroztegui
Arquitecto

18 de Julio 2257, P. 6

Aurelio Lucchini
Arquitecto

25 de Mayo 544 Tel. 8 80 66

Duhalde — García Selgas
Payssé Reyes
Arquitectos

25 de Mayo 555, P. 8 Tel. 87588

José P. Sierra Morató
Arquitecto
Colonia 1759 Tel. 4 29 45

Rubén Dufau
Arquitecto

Gil 1183

Julio C. Bauzá
Arquitecto

Río Negro 1287 Tel. 8 45 95

Luis A. Mazzini
Arquitecto

Burgues 3070 Tel. 2 66 24

Rafael Ruano
Julio A. Pietropinto
Arquitectos

Duvimioso Terra 1720 Tel. 4 64 89

Casal Rocco — Garderes
Arquitectos

Zuhala 1567 Tel. 9 06 70

Gori Salvo — Muracciole
Arquitectos

Isern y Peyrou
Arquitectos

Misiones 1282 P. 3, Ap. 4
Tel. 8 73 25

Parpagnoli y Tortorella
Arquitectos

Misiones 1444 Tel. 8 40 74

Juan Antonio Rius

Soriano 1442 Tel. 8 84 53

Olaso — Lenoble — Etchart
Arquitectos - Ingeniero

Carlos Köhler Castiglioni

Luis de la Torre 866

LIBROS Y REVISTAS
DE ARQUITECTURA
Y ARTE

Se aceptan suscripciones para todas las
revistas extranjeras al precio original
de la Editorial

AGENCIA IBANA
CONVENCION 1488 TELEF. 9 17 83

PASSEGGI & Co.

Concesionarios **FORD** Talleres

Remolques y Semi-Remolques
DORSEY

Equipos de Conversión (Doble diferencial)
THORNTON

AVENIDA 18 DE JULIO 2025 - 31
TELEFONO: 478 11 - 14

Donación

L. M.

AMBROSOLI & LUDZCANOFF LTDA.

Ing. JOSE D. BOGGIANO

CONSTRUCCIONES

Avenida 18 DE JULIO 2333

TELEFONO: 4 52 79
MONTEVIDEO

C. E. D. A.

ORGANO OFICIAL DEL CENTRO DE ESTUDIANTES
DE ARQUITECTURA DE MONTEVIDEO

AFILIADO A LA F. E. U.

DIRECTORES:

C. V I O L A D O M I N I O N I
H. I G L E S I A S C H A V E S

REDACTOR RESPONSABLE:

JORGE CESAR VALLS — RIVADAVIA 2158
ADMINISTRADA Y FINANCIADA POR C. E. D. A.

Sumario

- CARATULA. — VISION DE NUEVA YORK, por S. Dalí
- EL FUTURO DE LA CIUDAD, por Sigfried Giedion 2
- ARQUITECTURA, PINTURA Y ESTATUARIA, por Le Corbusier 8
- MANIFIESTO DE LA ARQUITECTURA FUTURISTA, por Antonio Sant'Elia 14
- A LOS JOVENES ARQUITECTOS, por F. L. Wright 20
- INSISTIMOS 21
- REORGANIZACION DE LA ENSEÑANZA (PROYECTOS Y DECORATIVA), por C. Gómez Gavazzo 24
- ORGANIZACION DE LA CATEDRA DE ARQUITECTURA, por A. Altamirano 29
- PALABRAS SOBRE ARTE, por A. Halty 33
- CURSO DE GRANDES COMPOSICIONES 35
- NOTAS 38
- SITUACION DE TORRES GARCIA EN EL ARTE MODERNO, por Sarandy Cabrera 39

1 9 4 7

N.º 18

COMISIÓN DIRECTIVA

J. VALLS, L. A. BASIL, J. PADULA, J. MACUBBIN,
A. BERNASCONI, N. CORENGIA, G. LABAT, C. VIOLA,
C. GARCIA, G. SPALLANZANI.

C.E. 1 D.A.

EL FUTURO DE LA CIUDAD

Del libro "Space-time and architecture", por Sigfried Giedion, 1939.

Traducido por el Arq. J. M. Galia

DESTRUCCION O TRANSFORMACION?

Una y otra vez hemos tratado de hacer notar que, en los distintos campos de la construcción, pintura y arquitectura (unos, independientes de los otros), había surgido una cierta identidad de método. Hemos observado que la arquitectura contemporánea puede ser explicada según términos de normas funcionales o de normas sociológicas. Pero tales explicaciones no son suficientes: son puramente intelectuales; ellas no engloban ni revelan la calidad de la sensibilidad que es fundamento de nuestra arquitectura. Lo mismo ocurre con el urbanismo. Las ciudades han sido siempre, esencialmente, en cualquier período, aglomeraciones de intereses sociales, políticos y económicos. Por consecuencia, los cambios en la estructura urbana han sido difíciles de realizar. En determinadas ocasiones, como bien lo sabemos, esos cambios han sido impuestos por procesos completamente independientes que ejercían su presión desde afuera. Por ejemplo, la evolución en las armas y en el arte de guerrear, que tomó a las ciudades indefensas, forzando a cambios en su estructura en busca de protección. Aún hoy día; la amenaza, ya cierta, del ataque aéreo exige cambios en el trazado urbano. Las grandes ciudades extendidas informalmente, con sus áreas congestionadas a merced de las bombas, son incitaciones a la destrucción. Son prácticamente indefendibles, tal como están constituidas, y, se ve, cada vez más claro, que la mejor forma de defenderlas es: por un lado, la formación de grandes concentraciones verticales que ofrezcan el mínimo blanco y por otro lado, la provisión de extensos espacios libres.

Cuán serios son los peligros de la guerra en el futuro, no hay forma de saberlo, por supuesto. Es posible que muchos países y ciudades nunca serán amenazadas desde el aire. Esperemos que así sea (1). Aun así, la ciudad de hoy, está profundamente amenazada en todos los países y sin excepción, —no por un peligro externo,— sino dentro de sí, por

un mal formado en sí misma. Este es el demonio de la máquina. A causa de la confusión de sus diferentes funciones, su creciente mecanización, la omnipresencia y anarquía del automóvil, la ciudad está a merced de las máquinas industriales. Si ha de ser salvada, su estructura debe cambiar. Este cambio que será impuesto por la máquina, tal como en otros días fué impuesto por los implementos de la guerra, es inevitable; tanto que se produzca desde adentro o a causa de una catástrofe. *La ciudad debe ser cambiada o perecerá, y nuestra civilización con ella.*

Sin embargo, no es de estos hechos, de lo que deseamos hablar en este momento. Más bien, deseamos tratar de la ciudad en todo lo que, en su formación es condicionada emocionalmente, ver las interrelaciones entre su composición y las tendencias plásticas de nuestro tiempo. La resistencia a los cambios surge no sólo del juego de los intereses privados, sino también de fuentes emocionales. Libertad completa en el desenvolvimiento de un área, no es suficiente en sí mismo. Aun en países donde la autoridad del estado sobre la tierra es absoluta, el planeamiento se desarrolla de acuerdo a las ideas del siglo XIX, todas las veces que aquellos que están en el mando no son movidos por las nuevas concepciones artísticas.

Pero primeramente debemos considerar brevemente un problema, día a día más apremiante y aún sin solución: ¿Cuál debe ser el futuro desarrollo de la gran ciudad? Las opiniones respecto al destino de la metrópolis han cambiado considerablemente en la última década.

Alrededor de 1900, cuando Ebenezer Howard patrocinaba la ciudad jardín como un freno para "la despoblación del campo y el hacinamiento de nuestras grandes ciudades", la creencia general era de que la ciudad continuaría como hasta ese momento, pero aumentando aún más; la curva de la población continuaría creciendo con la misma aguda inclinación de poco antes. Arquitectos tales como Otto Wagner también creían en el constante crecimiento de la ciudad, como fenómeno permanente.

(1) Esto fué escrito en 1938. Hoy, lo sabemos perfectamente y vemos que supera todo lo imaginable. (N. del T.).



Pésima solución actual de una zona de habitación.-Detroit

Aproximadamente al mismo tiempo, tal como si fuera una refutación, la curva de la población en lo concerniente al centro de la ciudad, comenzó a cambiar, primero en Europa, luego en América del Norte. Una declinación de la población en el centro de Londres y de París comenzó en 1901. En Nueva York esto no tuvo lugar hasta una década más tarde, en 1910, pero entonces más profundamente (2). La pregunta que surge en-

- (2) Manhattan decreció de 2.331.542 en 1910 a 1.662.195 en 1939. Esta aguda declinación muestra claramente la tendencia natural, cuya solución ciertamente no es ninguna reevaluación artificial.

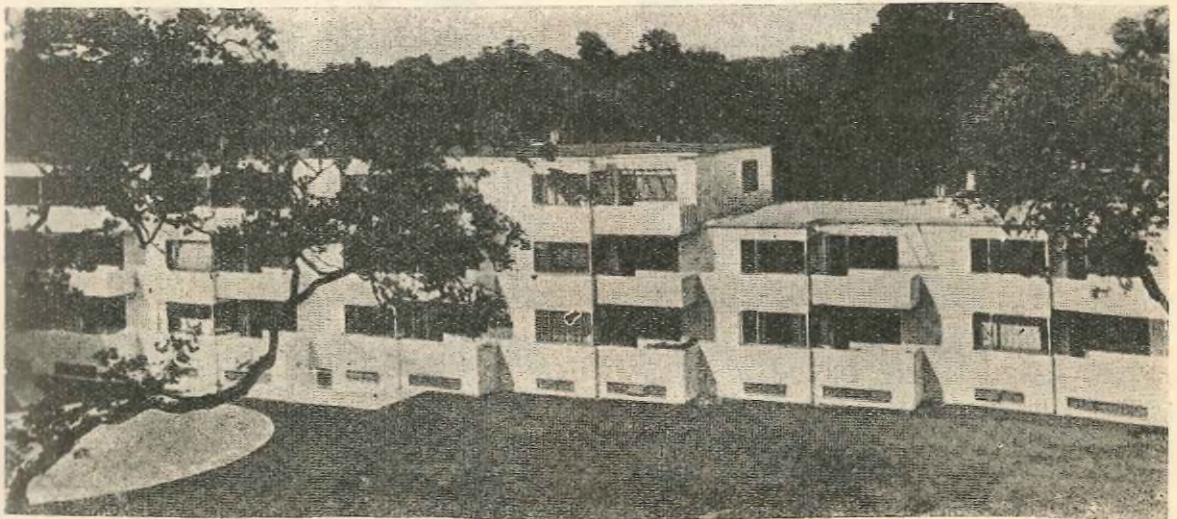
tonces es: Si la gran ciudad tal como ella ha sido heredada del siglo XIX con su caótica confusión de funciones, no debe permitirse que muera.

Sobre esta pregunta la división es clara y tajante, especialmente en los Estados Unidos, donde la mecanización está mucho más avanzada que en Europa. Una opinión es de que la metrópoli no puede ser salvada y que debe ser destruida; la otra es, que en cambio de ser destruida, la ciudad debe ser transformada en concordancia con la estructura y el genio de nuestros tiempos.

Es comprensible perfectamente que los más radicales partidarios de la primera posición hayan aparecido en Norte América, ya que es ahí donde las grandes ciudades están más completamente sujetas a la máquina: ahí la densidad de población es mayor, ahí el automóvil es numeroso al mismo tiempo que menos exitosamente regulado en su caótico desarrollo; cualquier intento de control ha sido mirado como una infracción a los derechos civiles.

Varias sugerencias han sido propuestas para obtener ese desmantelamiento de la ciudad. Difiriendo como lo hacen en sus detalles, es significativo que posean todas, una tendencia en común: una incitación, una urgencia hacia lo orgánico, la cual se ha tornado más y más fuerte en nuestro tiempo, como una especie de protección contra los males de la civilización. La diferencia entre estas sugerencias reside en la manera de cómo lo orgánico puede ser realizado.

Una de ellas postula de que en vez de concentrar la población en gigantescas y apila-



Solución correcta de una zona de habitación



La niñez continuamente amenazada

das aglomeraciones, llamadas ciudades, la totalidad del territorio deberá ser colonizada en pequeñas extensiones de uno o dos acres (menos de 1 Há.). Tal descentralización cambiaría toda nuestra vida de ciudadano en la de campesino viviendo en una única unidad, ya que mantendría un equilibrio entre la ocupación rural e industrial. Es la destrucción completa y consciente de la idea de ciudad. Ella también destruye en gran parte los elementos de la sociedad diferenciada que es la base de nuestra civilización, ya que en ella, predomina el pequeño terrateniente que se basta a sí mismo. Estos esquemas se remontan a las doctrinas de Charles Fourier, el más completo de los economistas utópicos franceses y quien, en oposición al sistema industrial existente deseaba obtener el más completo desarrollo para la naturaleza humana, mediante la creación de una vida social y orgánica en la cual el individuo encontrara al fin, la mayor satisfacción. Tal vida él la soñaba en una sociedad descentralizada en la cual la agricultura sería la ocupación principal. Desde que Fourier desarrolló sus ideas alrededor de 1820, han aparecido muchos pensadores sociales que las han seguido en un esfuerzo para solucionar los males producidos por la industrialización. Frank Lloyd Wright con su "Broadacre City" ha sido uno de los más loeaces de esos teóricos. Basa su programa, tal como él lo admite, en las ideas y experimentos de Ralph Borsodi (3).

(3) Borsodi es un economista que realizó su idea de descentralización por medio de uni-

dades de pequeños propietarios y producción casera mecanizada; primero en Dayton, Ohio, y desde 1935 en Bayard Lane, cerca de Suffern, N. Y., solamente a una hora de auto de la ciudad de Nueva York.



Seguridad, libertad e higiene en el esparcimiento infantil

No hay duda de que las unidades que se bastan a sí mismas ocupan un lugar destacado en la vida económica, pero también no hay duda de que esta primitiva vida social no puede ni reemplazar ni completar la organización diferenciada que, cualquiera sea el sistema político, es base de nuestra cultura.

Tal solución transformaría el campo en una híbrida empresa desesperada, algo que no sería ni rural ni urbano, pero sufriendo las limitaciones de ambos. En cualquier forma, la proposición de dividir los habitantes en pequeñas comunidades, con agricultura por principal industria, está completamente fuera de escala respecto a los problemas que hoy demandan solución.

El punto de vista opuesto, aquel de que la ciudad debe ser transformada, pero que no necesita por eso ser destruida, sostiene asimismo que el hombre no puede ser separado de la naturaleza, y, por consecuencia, de que la ciudad no puede continuar existiendo en su forma actual. Pero, inmediatamente se hace notar de que la ciudad es algo más que un fenómeno contemporáneo transitorio. Ella es el resultado de muchas y diferentes culturas, en muchos y diferentes períodos. Por tanto la interrogante de su vida o de su muerte no puede ser aclarada simplemente sobre la base de las condiciones y experiencias actuales. La ciudad no puede ser condenada a la extinción, meramente a causa de haber sido maltratada desde la industrialización o a causa de que su total estructura se ha tornado impotente de asimilar la introducción de una invención técnica: el automóvil. La interrogante debe ser considerada desde un punto de vista más amplio y abarcando otros interrogantes, tales como: ¿están las ciudades relacionadas a toda clase de sociedad y civilización?; ¿pueden las ciudades explicarse solamente como aglomeraciones surgidas por una necesidad de defensa, primero, y más tarde, de producción, o es la ciudad, como institución, una profunda manifestación del hombre mismo?; ¿son las ciudades un fenómeno transitorio, un estado de desenvolvimiento, cuyas dificultades debemos vencer por medio de invenciones mecánicas, radio, televisión, automóvil y otras similares?; ¿o son ellas un eterno fenómeno basado en el contacto del hombre con el hombre a despecho de la interferencia de cualquier clase de mecanización? Personalmente creo que la institución "ciudad" es algo nativo de toda cultura y de toda época.

Aquellos que sostienen que el estado presente de las metrópolis es inhumano y no

puede prolongarse, tienen evidentemente razón. La única interrogante es si eso significa el fin de la ciudad como tal. ¿Es posible eliminar el ineficiente desorden de las grandes ciudades actuales, sin destruir la institución en sí misma? Aquellos que creen que la ciudad ha sido parte integrante de una civilización tras otra, ven su existencia amenazada, si su total estructura no es puesta en armonía con las necesidades y requerimientos de la vida actual. Lógicamente, soluciones raquíticas, mezquinas, no resuelven nada:



Congestionamiento de circulación en la mayoría de las ciudades actuales. - Londres

ellas sirven meramente. —y en esto Frank Lloyd Wright está en lo cierto,— para prolongar artificialmente la existencia de la ciudad, sin ninguna esperanza real de mejoramiento. Nada puede en realidad lograrse con sembrar las calles con más y más luces de tráfico o con eliminar "slums" y erigiendo en el mismo sitio nuevos edificios. El destruir todos los "slums" existentes no hará menos ineficiente el inútil instrumento que es la ciudad actual.

Cuando Haussmann, a mediados del siglo XIX emprendió la transformación de París, hendió el cuerpo de la ciudad a golpes de espada. Blandió limpiamente la hoja, cortando con vehemencia, rectos atravesamientos dentro de los congestionados distritos, solucionando sus problemas de tráfico y vigilancia. En nuestro tiempo, operaciones aún más heroicas son necesarias. El primer paso a dar es la abolición de la "calle corredor", con sus rígidas líneas de edificios y su mezcolanza de tráfico, peatón y edificios. La constitución fundamental de la ciudad contemporánea requiere la restauración de la libertad para los tres entes antes citados: el tráfico, el peatón y las zonas de habitaciones y de industria. Esto sólo puede ser logrado, separándolos.

Las calles sin fin de Haussmann, pertenecen, no sólo en sus rasgos arquitectónicos sino también en su íntima concepción, a la visión artística nacida en el Renacimiento: Perspectiva. Hoy debemos de tratar a la ciudad en su nuevo aspecto, dictado originalmente, por la aparición del automóvil y basado en consideraciones técnicas, y perteneciendo a una visión artística surgida en nuestra época: Espacio-tiempo.

Las ciudades deben ser modeladas alrededor de las necesidades humanas. En ellas, los derechos del hombre deben ser restaurados. Desde el pasado surge un recuerdo de nuestra herencia arquitectónica: la tradición de colocar grandes grupos de edificios emplazados en la naturaleza, que se extiende en el camino que va del Versalles de Luis XIV hasta las plazas de Londres. En el París de 1850, las funciones de circulación y de habitación estaban entremezcladas para todas las clases de sociedad, contrastando con las plazas de Londres, que sabiamente recordaban que el hombre necesita para su existencia quietud y la compañía de cosas que crecen, viven.

Ahora, en la arquitectura contemporánea, en la nueva formación del urbanismo, surge nuevamente la eterna demanda de que el hom-



Solución de cruce de circulaciones en Estocolmo

bre no debe ser separado del espacio libre, de la naturaleza.

¿Cómo puede ser esto logrado?

¿Cómo puede la eterna ley de la vida urbana ser realizada; que las ciudades deben ser más que masas de piedra, que ellas deben estar unidas a la tierra viviente, sea por su pequeña escala, tal como en la Edad Media, o por su fusión con el espacio verde, tal como en el último barroco?

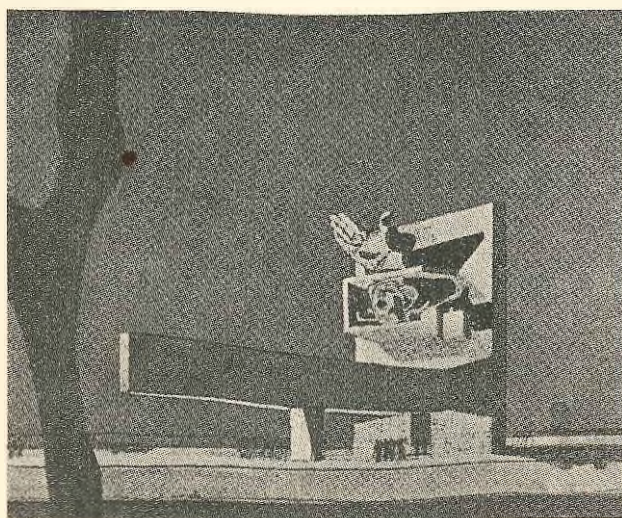
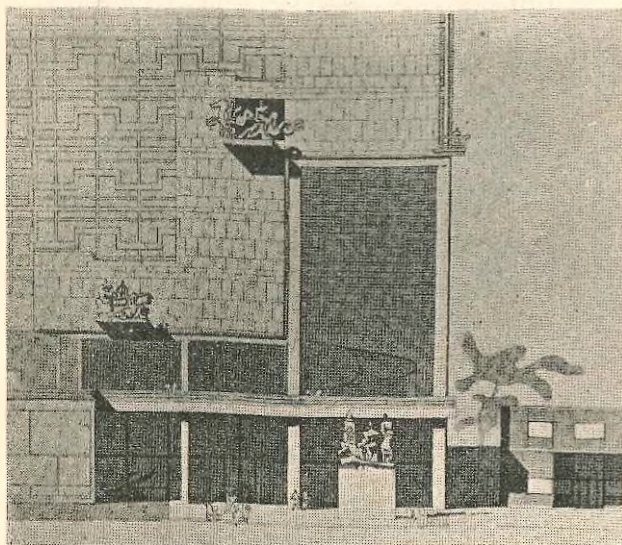
Cuando delineamos brevemente la actitud del urbanista contemporáneo, establecíamos como requerimiento fundamental que el urbanismo no debía ser nunca concebido sin la debida consideración de la concepción actual de la vida, y de su expresión a través de las formas artísticas contemporáneas. Existe una inconsciente unidad general sosteniendo todos los problemas técnicos, sociales y estéticos. Sin embargo, tal como en el siglo XIX, demasiado a menudo quienes tienen influencia en la formación y desarrollo de las ciudades

son expertos en todas las cuestiones prácticas y técnicas, pero sin ninguna certidumbre, comprensión o sensibilidad de cuál es el equivalente artístico de sus creaciones prácticas.

En esa forma persiste la misma diferencia entre los métodos del pensamiento y del sentimiento, que fué tan desastrosa durante la pasada centuria. Ellos no perciben, por ejemplo, que la "calle corredor", cuya existencia ellos mismos condenan, al mismo tiempo pertenece naturalmente a la visión óptica de otra época. En lugar de eso, ellos eliminan grandes áreas de "slums" y erigen nuevos edificios sobre ellas, siguiendo religiosamente el antiguo trazado de las calles corredor. Actúan sin ninguna comprensión del verdadero sentido del desarrollo, de cómo la nueva ciudad debe ser planeada, del hecho de que grandes áreas no deben ser reedificadas sobre los viejos principios urbanos, sino que deben ser transformadas en espacios verdes libres, de acuerdo a un plan que dé a la ciudad la oportunidad de sobrevivir.

ARQUITECTURA, PINTURA y ESTATUARIA

Por LE CORBUSIER



¡El destino de la pintura!

¿Se trata de la pintura o, en las inquietudes que surgen sordamente por todas partes, de la suerte de los pintores desocupados?

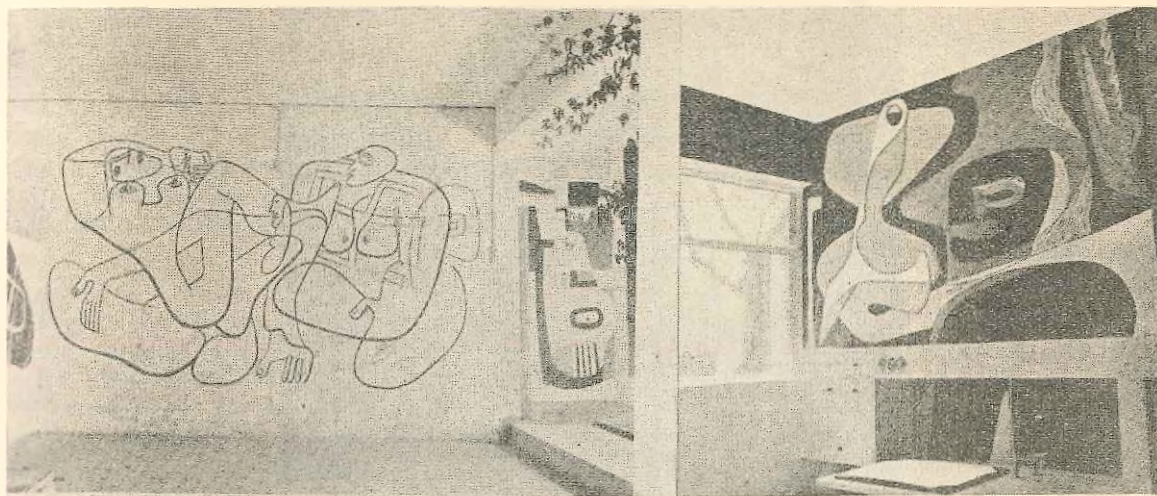
Pienso que, en este debate, se trata de la pintura. Se ha planteado el problema del realismo o del no-realismo y con eso, parece querer decir: la vida o la muerte de la pintura. Palabras! porque en realidad el debate no comporta sino matices extendiéndose de un polo hasta el otro.

La pintura que nos transmite la historia es, en parte, una pintura figurativa, una pintura documental porque ningún organismo especial, ningún mecanismo permitía hacer más que lo que la habilidad del pincel podía dar.

La pintura asumió un papel muy particular durante milenios: por una parte, constituir archivos documentales o perpetuar un sermón, un discurso, fijando bajo formas más o menos herméticas, un pensamiento, una doctrina. De un acontecimiento fugaz, hacer un hecho permanente. Pero al hacerlo, e independientemente de esas tareas utilitarias, la pintura —y este es su fundamento, su destino— la pintura fijaba las portentosas creaciones del lirismo. Cuando la pintura era buena, ese lirismo resultaba específicamente el de las formas. Armonía plástica, variable y diversa hasta el infinito. Consistía, por lo tanto, en llegar al corazón sensible, evocar la poesía, meta definitiva de la pintura y de las artes.

Hoy —Fernand Léger acaba de decirlo— estamos saturados de imágenes. La máquina impasible, el objetivo, ha sobrepujado la retina humana; el mecanismo no tiene miedo del calor o del frío, ni se fatiga nunca. Así logra una imagen excepcional, a tal punto que sus productos son una revelación para nosotros. Nos permiten entrar en los misterios del cosmos por investigaciones a las cuales nuestras posibilidades humanas no podían pretender.

Heos aquí, pues, inundados de imágenes, tanto por el cine como por las revistas o dia-



rios: entonces, ¿no se ha realizado ya una gran parte de las tareas reservadas a la pintura? Cuando una época está al fin de su carrera, cuando ningún móvil colectivo la anima, se deja ir hacia las dulzuras de la intimidad, a la ternura. Es natural que en ese momento, la pintura cunda, viéndose ejercer y vivir bien innumerables pintores; el panorama cambia, era preciso que se produjera esto algún día; hoy entramos en un período colectivo: la pintura pierde parte de sus fines, los pintores pierden sus clientes. Estamos frente al drama actual, la angustia de ser inútil y no tener empleo. Los tiempos han cambiado; esa inmensa corporación de pintores disponiendo de un público, de una clientela, teniendo una meta que alcanzar, hela aquí completamente desamparada.

Ensayemos antes de ver si es posible ocuparse de su salvataje, si la aventura experimentada por la pintura es un progreso o una regresión.

Cuando una época se colectiviza o está poseída por necesidades comunales indiscutibles semejantes a las que la última centuria preparó para la actualidad, esa época ve aparecer la necesidad de edificar sistemas apropiados: sociales y de autoridad, de pensamiento nuevo, y sobre todo, construcción de un equipo nuevo.

Inútil evocar lo que ha podido ser la revolución ocurrida durante un siglo: se ha expandido sobre todas las sociedades del mundo, trastornando, perturbando, forjándolo todo: también ha producido consecuencias deplorables pero trayendo, por lo menos para aquellos que saben leer en las situaciones, la certeza de vencer pronto la desgracia y las crisis.

Con ese útil maravilloso que reemplaza en adelante nuestras manos y nuestros sudores —la máquina— nos equipamos no sólo para el confort, un gran y saludable confort, sino también, esos tiempos nuevos de la civilización maquinista despertarán en nosotros la alegría de la mayor libertad individual, unida a la máxima grandeza total y animación colectiva.

Evoco aquí trabajos inminentes: equipar al país, a los países, al mundo. Se trata de las ciudades, de los caminos, de los pueblos, de las granjas, de los puertos, de todo lo que el hombre habita o recorre en la tierra o al desafiar las aguas y el aire: gigantesca animación se apodera del mundo entero y nos pone frente a tareas consideradas hasta el presente como irrealizables.

Ese equipo abre a la arquitectura el campo de los tiempos nuevos. La palabra les es concedida a los arquitectos. Perdonadme por decirlo. Mi amigo Elie Faure, colocándose sobre el plano histórico, podía afirmar la otra tarde, que en las horas de preocupaciones comunales, se beneficiaría la arquitectura. Creo que es evidente. Así esa era de construcción se transformó en la gran preocupación. No aportará, éxtasis de orden íntimo como la pintura de caballete puede dar; traerá en cambio los medios para una vida nueva donde los grandes factores serán el sol, la naturaleza, la cultura física, la cultura del espíritu —una especie de selección nueva interviniendo en el género humano. Vida nueva e imaginosa, vida de esplendor y de belleza física e intelectual. Es otro debate abierto a la conciencia del mundo.

¿Pero qué pasará con la pintura y la escultura?

Esas dos artes mayores, parece, deben acompañar a la arquitectura; tendrán allí un lugar. Dejéme evocar lo que es la arquitectura de los tiempos modernos.

No es solamente lo que publican las revistas: esto no es más que realización forzada de un programa, programas de dudoso interés que, sin embargo, han permitido abordar el estudio del hombre, de sus necesidades físicas y espirituales. Volver al cero, barrer con ese balastro lleno de errores, de deformaciones, de perezas académicas. Lo realizado por la arquitectura moderna hasta ahora, no es más que hojarasea. Sin embargo es una revolución.

Si nos esforzamos por concebir las grandes obras nuevas, se comprende que ciertas disputas estéticas son absurdas. Otras tareas se proponen y en un plano nuevo; entramos en un ciclo épico, recurriendo al espíritu del arte naturalmente, y, por consiguiente, a los artistas de espíritu; pero de qué calidad trascendente, fuerte y elevada!

Se habla de esto entre ciertos pintores y escultores. Indicaré para que no haya equívoco sobre la significación que doy, por mi parte, a esas preocupaciones, que mis mejores amigos están entre ellos, no por efecto de las circunstancias solamente sino porque me siento en plena comunión de ideas con ellos. Preferentemente porque extendiendo la noción de arquitectura a los fenómenos de cultura general; a aquellos que expresan el espíritu de una época. Y las artes elevadas son reveladoras.

Conozco bien a los pintores y a los escultores. No soy un iconoclasta, como se ha querido hacer creer. Conozco las obras de la pin-

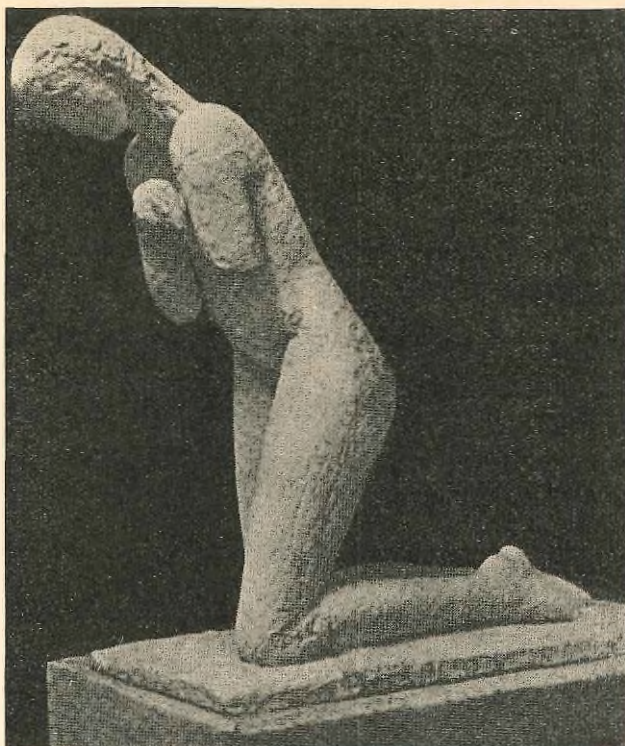
tura y de la escultura por haber recorrido el mundo a fin de estudiarlas. Las amo fundamentalmente y no vivo más que del consuelo que nos aportan. Por lo mismo estoy obligado a confesar que evoco aquí una cierta calidad del arte pictórico o plástico que es la única en tener el derecho de intervenir en la gran sinfonía arquitectónica preludiada en los tiempos modernos.

Para alimentar esa emoción profunda, no evocaremos más que los Góticos o los Egipcios etc.? No podemos regocijarnos, todos los que estamos aquí, de haber podido asistir a la eclosión fulminante del movimiento pictórico más liberador que haya existido desde hace mucho tiempo, movimiento del arte que nos ha puesto en contacto con las altas épocas del pensamiento y del arte, a través de los países y de las edades, que aporta posibilidades de porvenir inigualadas, en el momento mismo en que la pintura y la estatuaría habían perdido el estilo y se habían degradado en una quietud burguesa, arte de decadencia nacionalizado por los cuidados de los ministros de Bellas Artes inspirados por las Academias.

Se trata del movimiento cubista que, con su nombre chocante, estalla como una liberación; esa explosión fué tan poderosa que la considero la explosión espontánea y prodigiosa ocurrida en alguna parte del mundo cuando, en un instante, con un fin y en un lugar cualquiera, la válvula se abre y el acontecimiento surge.

El acontecimiento revolucionario se ha producido con claridad, con previsión. Son los





artistas quienes han lanzado ese movimiento como un obús al fin de su trayectoria.

Pienso que no se debe, cuando un debate se ha elevado tanto, dejarlo caer en la baja-za de discusiones restringidas a intereses de dinero y vanidad. Es preciso reconocer lo que ha sido, el advenimiento del cubismo, conse- cuencia de la labor de los predecesores, esla- bón nuevo añadido a la cadena de las tradi- ciones, consecuencia quizás inmediata del tra- bajo de algunos grandes investigadores del siglo XIX. Gran acontecimiento histórico, in- discutiblemente.

Se nos propone ahora el repudio de ese acontecimiento, la renuncia de esa grandiosa conquista! Ese arte que se llamó abstracto, por un desprecio inquietante del vocabulario; cuando se trata del bautismo en arte, se des- cubren términos idiotas. (Siempre son los ene- migos los que bautizan). Ese arte es concreto y no abstracto. En Francia esa cualidad con- creta no podía escapar a la suerte misma de la espiritualidad en el país, es decir a una objetividad segura.

En el seno de la producción internacional, el arte francés, llamado abstracto, es concre- to. Esencialmente concreto. El realismo está en el interior. Procede por capas profundas del equilibrio orgánico. Se encuentra el ori- gen, la clase, la raíz en cada uno de esos elementos. Quizás los nórdicos, los anglo-sa-

jones, los germanos, se han dejado ir hacia las abstracciones. Poco importa: otros lo juz- garán algún día. Henos aquí en posición de emplear este arte. ¿En qué síntesis lo logra- remos? Aquí, les haré una nueva confesión. Soy arquitecto, pero ante todo soy pintor, pintor de profesión. Tengo dos corazones: co- mo en la canción, dos patrias. Arquitecto y pintor, absorbido cada día en el debate abier- to esta noche: las artes plásticas se insertarán armónicamente en la arquitectura del tiem- po presente con un sentido claro de la rea- lidad actual.

La pregunta es importante. Se trata de un fenómeno profundamente orgánico. No es só- lo mezclar la pintura y la estatuaría con la arquitectura, como se ha hecho agradablen- te en ciertas épocas, principalmente en tiem- po de suntuosidad, de frivolidad, desde el Renacimiento hasta nuestros días.

Creo que entramos en una época infinita- mente más seria donde no tenemos el derecho de "pegar cosas sobre alguna otra cosa", pero donde el espíritu puro y renovador de los tiempos modernos se expresará por organis- mos con una matemática interior, comportan- do lazos precisos e inalienables y la obra de arte irradiará con todo su poder en concor- dancia exacta con las fuerzas potenciales de la obra arquitectónica. Dejádme, con respec- to a la arquitectura, afirmar esto: la archi-

itectura es un acontecimiento en sí. Puede vivir con vida propia. No necesita de la pintura ni de la estatuaría. La arquitectura crea abrigos. Esos abrigos responden a necesidades humanas, desde la morada hasta las organizaciones cívicas, intelectuales, místicas, etc.

Está de moda decir que nuestras moradas tienen necesidad del arte y de los artistas. Algunos quieren que un comedor sea calificado por una cesta con frutas pintada o esculpida en la pared. Creo que un trozo de carne sobre la mesa lo lograría mejor. De este modo separo netamente la discusión. Llamo vuestra atención: no mezelemos el sistema comercial con este debate. La morada necesita una serie de cosas más urgentes. Invoco la tradición transmitida por las estampas u otros testigos del pasado: nos muestran la vida en la casa en los tiempos de los reyes y del lujo reputado universal. El decorado no existe: la gente vive en una simplicidad que prueba necesariamente su salud moral. En cuanto al lujo, era muy a menudo de mala calidad. El retroceso del tiempo y la pátina han arreglado las cosas.

Después de la revolución del 89 se ha querido hacer el burgués-rey, luego el obrero-rey. Léger lo ha dicho. No es culpa de los artistas, sino de la educación que se ha falseado.

Creo que la pintura y la estatuaría vendrán a insertarse en la arquitectura pues la arquitectura recomenzada en cero organizando todo de nuevo, desde el esqueleto hasta la carne, animando ese esqueleto, la arquitectura que ha creado una sinfonía auténtica por la luz y la manera con que esa luz alumbraba las paredes, cuyo lirismo está hecho de acontecimientos intensamente reales, psico-fisiológicos, esa arquitectura obra de la matemática —y aquí la matemática es evocada como belleza y no como pensamiento— tiene por palanca la proporción, la escala humana está pronta para acoger los discursos elegidos, en lugares de perfecta concordancia. Tendremos placer en llamar a la pintura y la escultura en nuestra ayuda.

Cuando disponemos las cosas para colaborar con el pintor o el escultor, no es con la intención de pedirle frivolidades. Cuando se hace entrar en nuestra casa a un huésped de mérito, de dignidad, de alta espaciedad y a quien se respeta, no se hace publicidad sobre él, se le escucha mientras habla en medio del silencio porque tiene algo que decir.

En esa colaboración de las artes mayores y de la arquitectura, la dignidad no es una pretensión vana.

La conclusión resulta evidente: un arte de tal clase necesita naturalezas elevadas y temperamentos superiores. ¿Quién está preparado para esta próxima tarea? Disculpadme si hablo francamente. No vacilo porque es indispensable decirlo. Temo esa inmensa producción de arte que permanece perfectamente indiferente al acontecimiento arquitectónico contemporáneo. Amo las paredes, hermosas de proporciones y me estremezco de verlas confiar a manos no preparadas. Si se abisma una pared, si se la mancha, matando el lenguaje claro y sano de la arquitectura por la introducción de una pintura o de una estatuaría no apropiadas, si no se está en el espíritu, o si se está contra el espíritu, produciríamos erímenes engañosos.

Hay dos maneras de acudir a la pintura. Una, puramente utilitaria: estuve años sin encontrar el camino. He observado poco a poco que la revolución de los técnicos modernos de construcciones, nos conduce a una biología interior de casas, extraordinariamente compleja. Esa complejidad del plan moderno nos pone en oposición con la pieza cuadrada clásica de otros tiempos.

Por las necesidades biológicas del plan, se imponen las superficies de las paredes o de volúmenes, tabiques curvos u oblicuos, contra nuestras aspiraciones de pureza plástica. Presencias embarazosas se insertan en la obra arquitectónica.

Léger ha evocado el formidable poder dinámico del color. Es por medio de la polieromía que se puede introducir en la casa el juego sensacional, la epopeya coloreada dulce o violenta. Me he ocupado de poner a punto los recursos magníficos de la polieromía; sacando precisamente partido de las necesidades orgánicas del plan moderno, he visto que se podía disciplinar los tumultos por el color, crear el espacio lírico, realizar la clasificación, ampliar las dimensiones, hacer surgir con alegría el sentimiento de la arquitectura.

No es todavía pintura. No se tiene ninguna necesidad de ella. Es la polieromía arquitectural. Puedo entonces, cuando una pared o un tabique me abrume con su presencia, dinamitarlos con un color apropiado. Pero puedo además, si el lugar es propicio, llamar un pintor, pedirle que inscriba en ese lugar su pensamiento plástico y en un instante abrir

todas las puertas a las profundidades del sueño, allí precisamente donde la profundidad real no existe.

He aquí una ocasión excepcional de colaborar con el pintor. Es el camouflage al servicio del pensamiento. Objetivos semejantes pueden ser confiados a la fotografía, las fotomontajes. La segunda manera de interesar a la pintura comporta una intención más resuelta. La arquitectura puede establecer su composición con el desco a priori de hacer sonar, en el momento querido, el gran canto del lirismo plástico. Es un complejo de alta armonía. Pero el peligro estaría en el dualismo de dos acontecimientos plásticos mal conciliados: arquitectura y pintura heterogéneas.

En una colaboración considerada así de la pintura mural y de la estatuaría con la arquitectura, se necesita disciplina, cualidades específicas de monumentalidad y una preparación considerable. En ese orden de ideas, siendo la base la arquitectura de los tiempos modernos, no veo sino "retornos" hacia cualquier cosa pero no hacia Rembrandt, ni Rubens, ni el "quattrocento" o el gótico.

He dicho que el cubismo había abierto las puertas sobre la universalidad de las altas épocas del arte. No debemos encontrar en ese hecho más que un consuelo para contar con el porvenir. Lo que ellos expresaban era el juego fuerte de geometría de los símbolos, de las potencias antropocéntricas, y su expres-

sión fué llevada hasta los límites de la claridad.

He terminado. Quisiera cerrar con lo siguiente: si actualmente se nos juzga mal, en nuestras manifestaciones de renovación, si las artes contemporáneas, pintura, estatuaría, aun la arquitectura, son toleradas con cierta violencia, es que la ocasión no nos ha concebido el privilegio de crear obras —hablo de una casita o de un barrio en la ciudad— sin tener en las contigüidades proximidades aflictivas.

De este modo tuvimos actitudes insolentes, bien a nuestro pesar. El día en que la armonía reine en las dimensiones, la emoción del pueblo, de la masa, será suscitada. Como lo ha dicho Léger, con palabras optimistas, agradables de oír, en ese instante el pueblo no se equivocará, y dirá: "Está bien".

No se le pide que conozca las sutilezas de la acción que conducen al resultado: pero sentirá la armonía, la potencia, la claridad que nosotros habremos puesto allí.

Cuando las circunstancias favorables permitan que nos desembaracemos de retrocesos deprimentes, tan a la moda hoy; cuando se deje de mirar hacia el pasado, apoyando las convicciones en los "Renacimiento" cuyos esplendores pasados —muchos, bastante discutibles— partiendo de lo venidero construían cosas de conjunto, estaremos seguros de provocar una unanimidad entusiasta.

MANIFIESTO DE ARQUITECTURA FUTURISTA

por
SANT'ELIA

ANTONIO SANT'ELIA nació en Como, Italia, en 1888. Hacia el año 1912 gana su vida en Milan dibujando arquitectura de moda para sus colegas, quienes se negaban a considerarlo "arquitecto", porque en el café, en su casa, en rueda de amigos, en sus ratos libres, trataba de dar forma y relieve, por medio de croquis y veloces y hermosos dibujos, a la idea que le dominaba: crear la ciudad de su siglo, del nuevo siglo que entonces comenzaba. Y llega a imaginar entonces una ciudad, hecha para la vida moderna, con posibilidades mecánicas y dinámicas que aún hoy no podríamos utilizar integralmente.

Puede entonces Sant'Elia, exponer hacia el año 1914, un cierto número de perspectivas acabadas, de partes y elementos de "LA CITTÀ NUOVA" (La ciudad nueva), una ciudad de edificios elevados (no rascacielos) con sus característicos ascensores exteriores, sus tres niveles para una rapidísima circulación, sus enormes estaciones, sus usinas eléctricas. Hay que hacer notar, que si sus edificios son menores que los rascacielos americanos de la época, tienen en cambio una arquitectura perfectamente adaptada a sus proporciones desusadas.

Estos croquis y dibujos seducen, pero es necesario reconocer que constituyen una creación unilateral y parcial, ya que no demuestran preocupación por las soluciones de conjunto; ni tampoco la tuvo Sant'Elia para los desarrollos planimétricos de los edificios o para los problemas inherentes a la realización práctica.

Al dejar libre expresión a su fantasía, a las sugerencias de su corazón y pasión, dejó Sant'Elia de lado, la coherencia razonada y la fusión serena y práctica de los elementos esbozados, legándonos en cambio esa serie de visiones plásticas de lo que podrían haber sido aspectos parciales de su idea.

No dudamos que, con el tiempo y la madurez, su genio habría llegado también a la solución de conjunto (quizás ya sonada) y que —en un proceso vivo, aunque inverso al ordenamiento lógico— hasta hubiera logrado darnos una planta de su fantástica ciudad.

No pudo Sant'Elia ir más allá de esos esbozos, ya que murió en el frente italiano del Carso el 10 de octubre de 1916, a los 28 años de edad.

Las cualidades de su pensamiento y lo radical de sus convicciones pueden apreciarse en el MANIFESTO DELL'ARCHITETTURA FUTURISTA, que publicamos a continuación, donde junto a afirmaciones que hoy consideramos erróneas o exageradas, se pueden señalar otras que son hoy fundamentos de doctrina y aspiraciones de figuras consagradas de la arquitectura moderna.

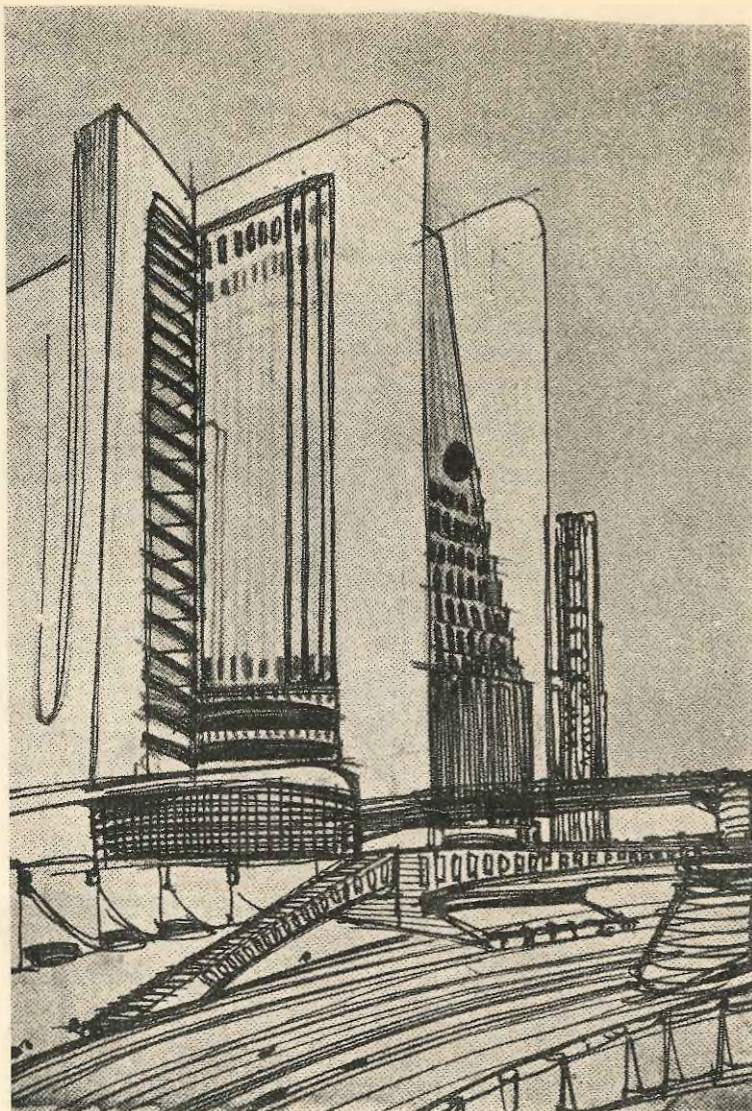
Para poder juzgar a Sant'Elia en todo su valer, no hay que olvidar su posición al principio del ciclo arquitectónico moderno y su situación en el más hostil de los ambientes académicos donde desgraciadamente su breve actuación no pudo fructificar.

El mismo movimiento futurista —único ambiente donde no se le consideraba loco— en poco tiempo se volvió una agitación estéril, e indigno de ser asociado al nombre de este solitario precursor, que se había enrolado en él seducido quizás por el sentido esquemático y mecánico que dicho movimiento tenía, y que hoy constatamos ser el aspecto más débil de las afirmaciones y proyectos del genial italiano. Es así que las concepciones llenas de magníficas promesas de Antonio Sant'Elia llevan el título fútil de ARQUITECTURA FUTURISTA.

A partir del 1700 no ha existido más arquitectura. Se llama arquitectura moderna a una torpe mezeolanza de los más variados elementos de estilos, que se usan para disfrazar el esqueleto de la casa moderna. Se profana la belleza nueva del cemento y del hierro, con la superposición de carnalescas

incrustaciones decorativas que no se justifican ni por la necesidad constructiva ni por nuestro gusto, y que provienen de la antigüedad egipcia, india y bizantina y de ese asombroso florecer de idioteces y de impotencia que tomó el nombre de NEOCLASICISMO.

En Italia se acogen todas estas rufianerías



arquitectónicas y se erige la rapaz incapacidad extranjera en genial invención y en arquitectura novísima. Los jóvenes arquitectos italianos (los que extraen originalidad de la compulsa clandestina de publicaciones de arte) despliegan su talento en los barrios nuevos de nuestras ciudades, donde pasa seriamente por estilo y se pavonea con presunción de monumentalidad, una alegre ensalada de columnitas, ojivas floreadas del 600, arcos góticos apuntados, pilastras egipcias, volutas rococó, amoreillos renacentistas y cariátides opulentas.

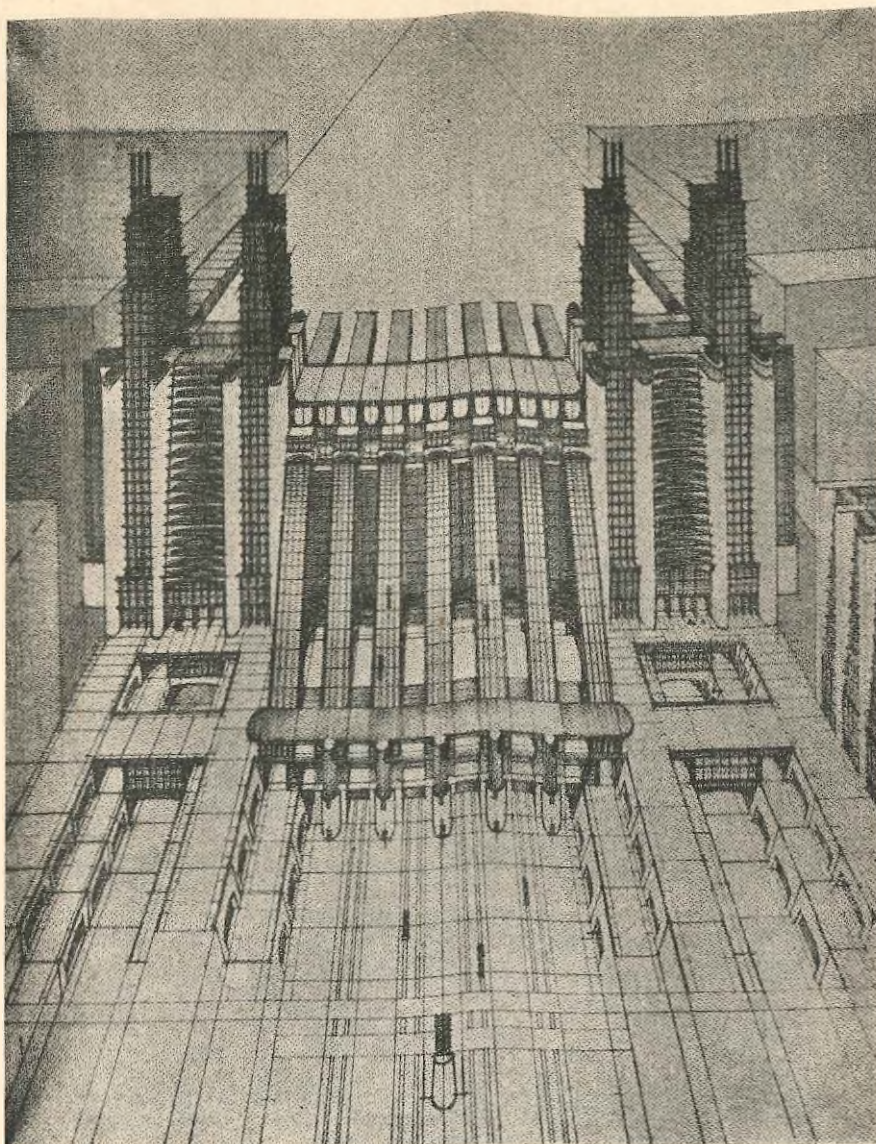
El caleidoscópico aparecer y reaparecer de formas, la multiplicación de las máquinas, el crecimiento cotidiano de las necesidades impuestas por la rapidez de las comunicaciones, por la aglomeración de los hombres, por la

higiene, y cien otros fenómenos de la vida moderna, no producen ninguna perplejidad en los que se titulan renovadores de la arquitectura.

Con las reglas de Vitrubio, Vignola y Sansovino, y con alguna publicacionzuela alemana en la mano, perseveran tercamente en el trabajo de reimprimir la imagen de la imbecilidad secular sobre nuestras ciudades, que tendrían que ser la inmediata y fiel proyección de nosotros mismos.

Es así, que este arte expresivo y sintético, se ha vuelto en sus manos, una vacua ejercitación estilística, un revolver de fórmulas arregladas de mala manera para disfrazar de edificio moderno el eterno masacote antienado de ladrillos y piedra.

Como si nosotros, acumuladores y genera-



dores de movimiento, con nuestras prolongaciones mecánicas, con el ruido y la velocidad de nuestra vida, pudiéramos vivir en las mismas calles, construídas para sus necesidades por los hombres de cuatro, cinco y seis siglos atrás.

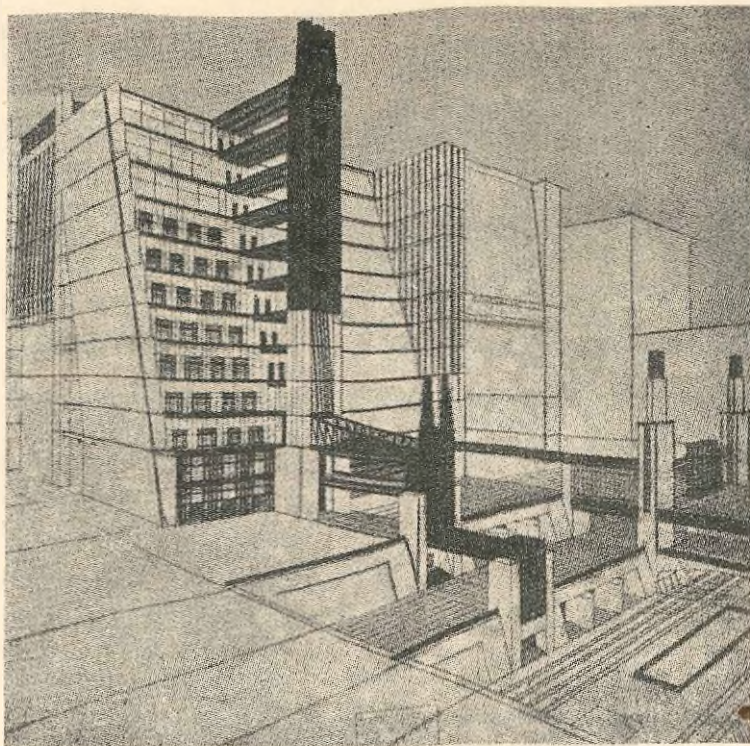
Esta es la suprema imbecilidad de la arquitectura moderna que se repite con la complicidad mercantilista de las academias, domicilio de la inteligencia restringida, donde se obliga a los jóvenes a la recopia onanis-

tica de los modelos clásicos, en vez de abrir de par en par sus mentes para la búsqueda de los límites y la solución del nuevo e imperioso problema: **LA CASA Y LA CIUDAD FUTURISTAS** (*). La casa y la ciudad, espiritualmente y materialmente nuestras, en las cuales nuestro tumulto pueda desenvolverse sin parecer un grotesco anacronismo.

El problema de la arquitectura futurista no es un problema de remanoscamiento lineal. No se trata de encontrar nuevas silnetas, nue-

(*) Conviene aclarar, que en este manifiesto aparece la palabra "moderno" aplicada a arquitectura de moda, sin valor alguno y que florecían en la época de Sant'Elia, algunas con la pretensión de nuevos estilos, como por ejemplo, el horroroso **LIBERTY**.

Por las razones anotadas en la introducción, es aconsejable la sustitución en la lectura, de la palabra "futurista" por términos más apropiados y más generales, que convienen mejor a la perdurabilidad de algunas de las afirmaciones.



vos recuadros de ventanas y de puertas, de sustituir las columnas, las pilastras y las ménsulas, con caríatides, moscones, ranas; no se trata de dejar la fachada con ladrillo a la vista, o de revocarla, o de revestirla de piedra, ni de determinar las diferencias formales entre el edificio nuevo y el viejo: sino de crear con sana planta, la casa, construirla con todos los recursos de la ciencia y de la técnica, satisfaciendo señorialmente cada exigencia de nuestras costumbres y de nuestro espíritu, pisoteando todo lo que es grotesco, pesado y antiestético para nosotros (tradicción, estilo, estética, proporción) determinando nuevas formas, nuevas líneas, una nueva armonía de perfiles y de volúmenes, una arquitectura que tenga su razón de ser solo en las condiciones especiales de la vida moderna, y su correspondencia como valor estético en nuestra sensibilidad.

Esta arquitectura no puede estar sujeta a ninguna ley de continuidad histórica. Debe ser nueva, como nuevo es nuestro estado de ánimo.

El arte de construir ha podido desenvolverse en el tiempo y pasar de un estilo a otro manteniendo inalterados los caracteres generales de la arquitectura, porque en la historia son frecuentes los cambios de moda y aquellos que están determinados por el alternarse de las convicciones religiosas y de los orde-

namientos políticos, pero son rarísimas aquellas causas, que originan profundos cambios en las condiciones del ambiente, que sacan de quicio y renuevan; como el descubrimiento de las leyes naturales, el perfeccionamiento de los medios mecánicos, el uso racional y científico del material.

En la vida moderna, el proceso consecuente del desarrollo estilístico de la arquitectura se detiene. LA ARQUITECTURA SE DESPEGA DE LA TRADICION Y FORZOSAMENTE SE EMPIEZA DE NUEVO.

El cálculo de la resistencia de los materiales, el uso del cemento armado y del hierro, excluyen a LA ARQUITECTURA entendida en el sentido clásico y tradicional. Los materiales de construcción modernos, y nuestros conocimientos científicos, no se prestan en modo alguno a la disciplina de los estilos históricos y son la causa principal del aspecto grotesco de las construcciones A LA MODA, en las cuales se quiere obtener la curva pesada del arco y el aspecto macizo del mármol a costa de la ligereza, de la elegancia soberbias del perfil laminado y de la fragilidad del cemento armado.

La formidable antítesis entre el mundo moderno y el antiguo está determinada por todo aquello que antes no existía. En nuestra vida han entrado elementos de los cuales los antiguos no habían sospechado siquiera la posi-

bilidad; se han determinado contingencias materiales y se han revelado actitudes del espíritu que repercuten en mil efectos, el primero de los cuales es la formación de un nuevo ideal de belleza, todavía oscuro y embrional pero del cual hasta las masas sienten ya el encanto.

Hemos perdido el sentido de lo monumental, de lo pesado, de lo estático, y hemos enriquecido nuestra sensibilidad con EL GUSTO POR LO LIGERO, POR LO PRACTICO, POR LO EFIMERO Y POR LO VELOZ.

Sentimos no ser más los hombres de las catedrales, de los palacios, de los arengarios, sino los de los hoteles, de las estaciones de ferrocarril, de los caminos inmensos, de los puertos colosales, de los mercados cubiertos, de las galerías luminosas, de la línea recta, de las demoliciones saludables.

Debemos inventar y rehacer la ciudad futurista a la manera de un inmenso "chantier" tumultuoso, ágil, móvil, dinámico en cada una de sus partes, y la casa futurista a la manera de una máquina gigantesca.

Los ascensores no deben arrinconarse como gusanos solitarios en los ojos de las escaleras, sino que las escaleras, vueltas inútiles, deben ser abolidas y los ascensores deben trepar, como serpientes de hierro y de vidrio a lo largo de las fachadas.

La casa de cemento, de vidrio, de hierro, sin pintura y sin escultura, rica solamente de la riqueza congénita de sus líneas y de sus relieves, extraordinariamente FEA en su mecánica simplicidad, tan alta y tan ancha como esté prescrito por la ley municipal, debe surgir al borde de un abismo tumultuoso, la calle: la cual no se extenderá más como una plataforma a nivel de las porterías, sino que se hundirá en la tierra por varios pisos que acogerán el tráfico metropolitano y estarán vinculados, para los pasajes necesarios por pasarelas metálicas y por velocísimos TAPIS ROULANTS.

HAY QUE ABOLIR LO DECORATIVO. Hay que resolver el problema de la arquitectura no con raterías de fotografías de China, Persia o Japón, no imbecilizando más sobre las reglas de Vitruvio, sino a golpes de genio, y armados de una experiencia científica y técnica.

Todo debe ser revolucionado. Hay que explotar los techos, utilizar los subterráneos, disminuir la importancia de las fachadas, trasplantar los problemas del buen gusto, del campo de la silueta, del capiteo, del portoneo, a aquel más amplio de LAS GRAN-

DES AGRUPACIONES DE MASAS, y de la vasta DISPOSICION DE LAS PLANTAS.

Acabemos con la arquitectura monumental-fúnebre-conmemorativa. Hagamos saltar por los aires monumentos, veredas, escalinatas, hundamos las plazas en la tierra, levantemos el nivel de las ciudades.

YO COMBATO Y DESPRECIO:

- 1.—Toda la pseudo-arquitectura de vanguardia, austríaca, húngara, alemana y americana.
- 2.—Toda la arquitectura clásica, solemne, hierática, escenográfica, decorativa, monumental, bonita, placentera.
- 3.—El embalsamamiento, la reconstrucción, la reproducción de los monumentos y palacios antiguos.
- 4.—Las líneas perpendiculares, horizontales, las formas cúbicas y piramidales que son estáticas, graves, oprimientes y absolutamente fuera de nuestra novísima sensibilidad.

Y PROCLAMO:

- 1.—Que la arquitectura futurista es la arquitectura del cálculo, de la audacia temeraria y de la simplicidad; la arquitectura del cemento armado, del hierro, del vidrio, del cartón, de la fibra textil y de todos los sustitutos de lamadera, de la piedra y del ladrillo que permitan obtener el máximo de elasticidad y de ligereza.
- 2.—Que la arquitectura no es por esto una árida combinación de practicidad y de utilidad, sino que permanece siendo arte, es decir, síntesis, expresión.
- 3.—Que las líneas oblicuas y las elípticas, son dinámicas por su misma naturaleza y tienen una potencia emotiva mil veces superior a la de las perpendiculares y las horizontales, y que no puede existir una arquitectura integrada dinámicamente, sin ellas.
- 4.—Que la decoración como algo superpuesto a la arquitectura es un absurdo y que **SOLAMENTE DEL USO Y DE LA DISPOSICION ORIGINAL DEL MATERIAL VIRGEN, O DESNUDO O VIOLENTAMENTE COLOREADO, DEPENDE EL VALOR DECORATIVO DE LA ARQUITECTURA FUTURISTA.**
- 5.—Que de la misma manera que los antiguos, que extrajeron inspiración para el

arte de los elementos de la naturaleza, nosotros, materialmente, espiritualmente artificiales debemos encontrar esta inspiración en los elementos del novísimo mundo mecánico que hemos creado, del cual la arquitectura debe ser la más hermosa expresión, la síntesis más completa, la integración artística más eficaz.

6.—La arquitectura como arte de disponer las formas de los edificios según criterios preestablecidos ha terminado.

7.—Por arquitectura se debe entender el esfuerzo de armonizar con libertad y con gran audacia, el ambiente con el hombre, es decir, convertir el mundo de las cosas en una proyección directa del mundo del espíritu.

8.—De una arquitectura concebida de esta manera no puede nacer ninguna costumbre plástica y lineal, porque los caracteres fundamentales de la arquitectura futurista serán la caducidad y la transitoriedad. LAS CASAS DURARAN MENOS QUE NOSOTROS, CADA GENERACION DEBERA FABRICARSE SU CASA. Esta constante renovación del ambiente arquitectónico, contribuirá a la victoria del FUTURISMO, que se afirma ya con las PALABRAS EN LIBERTAD, EL DINAMISMO PLASTICO, LA MUSICA SIN COMPASES Y EL ARTE DE LOS RUIDOS, y por el cual luchamos sin tregua contra la cobardía pasatista.

(Publicado el 11 de julio de 1914).

FRANK LLOYD WRIGHT

A LOS JOVENES ARQUITECTOS

- 1—Olvidad las arquitecturas del mundo, apreciándolas sólo como manifestaciones buenas a su modo y a su tiempo.
- 2—Que ninguno de vosotros se dedique a la Arquitectura para ganarse la vida, a menos que no la améis como un ideal apto para perseguirse por sí mismo, prontos a serle fiel como a vuestra madre, a vuestros camaradas, a vosotros mismos.
- 3—Guardaos de las escuelas de Arquitectura, a no ser de aquellas que tienen relación con la ingeniería.
- 4—Id adonde podáis ver las máquinas y los métodos de trabajo con los cuales se crea la casa moderna, o tomad parte directa y simplemente en la vida de la obra, hasta que no corráis el riesgo de diseñar edificios sin sacar partido de la naturaleza misma de la construcción.
- 5—Desde el principio habituaos a pensar en el “porqué” de todo efecto que te plazca o te disguste.
- 6—Ninguna cosa sea para ti enteramente bella o fea, sino descomponed toda construcción en sus partes y ensayad todas sus características. Aprended a distinguir las singularidades curiosas de la belleza.
- 7—Acostumbraos al análisis, pues le análisis hará, con el tiempo, que la síntesis se convierta en la verdadera costumbre de vuestras mentes.
- 8—“Pensad en elemental” como acostumbraba decir mi antiguo maestro, entendiendo reducir el todo en sus partes y sus términos más simples, y salir así a los primeros fundamentos. Hacedlo con la intención de proceder de lo general a lo particular y de no confundirlo o mezclarlos entre sí, ni dejaros confundir por ellos.
- 9—Abandona como un veneno la idea americana de la rápida ganancia. Ponerse a trabajar “a medio sueldo” es vender los derechos de primogenitura como arquitecto por un plato de lentejas o condenarse a morir fingiendo ser arquitecto.
- 10—Dad tiempo a la preparación. Diez años de preparación preliminar en arquitectura efectiva, no son demasiado para un arquitecto que desee sobresalir por encima de la media con su real poder de discernimiento crítico y con su práctica.
- 11—Después id lo más lejos que podáis de vuestra casa a construir vuestros primeros edificios. El médico puede sepultar sus errores, pero el arquitecto sólo puede sugerir al cliente que plante enredaderas.
- 12—Considera el encargo de construir un gallinero tan deseable como el de construir una catedral. La dimensión del tema, aparte el costo, significa bien poco en arte. Son los valores de calidad los que realmente cuentan. Estos valores pueden ser grandes en las pequeñas obras y pequeños en las grandes.
- 13—En ninguna forma participéis en concursos, salvo que seáis novicios. Ningún concurso de arquitectura ha dado nunca al mundo nada que valiese la pena ser arquitecturado. El mismo jurado es una reunión de mediocridad. Su primer cometido es pasar en revista todos los proyectos, y eliminar entre éstos los mejores y los pésimos, para poder — mediocridad misma — atenerse a mediar entre cosas mediocres. El resultado final de todo concurso es una media entre las mediocridades hecha de mediocridad.
- 14—Guardaos de aquellos que monopolizan proyectos. El hombre que no te quiere anticipar una compensación mientras escoges soluciones útiles para sus ocurrencias, se mostrará como un cliente infiel.
- 15—Es inconveniente comercializar todo en la vida por la misma razón de que la casualidad te ha hecho nacer en la era de las máquinas.
En arquitectura, es la tarea que espera al hombre, y no el hombre que espera a la tarea. En arte la tarea y el hombre se acoplan: ni uno ni otro pueden indiferentemente comprarse o venderse...
Respetad las obras de arte — pues ello será sólo reverencia al Hombre. No hay cualidad más excelsa ni hay cosa de que tengamos más necesidad que de ella hoy en día!

NUESTROS PROBLEMAS

INSISTIMOS

A propósito del artículo aparecido en el número pasado de esta revista titulado "Problema inmediato" surgieron algunas críticas.

Conforme a lo esperado, esas críticas, de carácter personal, fueron dirigidas contra la solvencia técnica de los autores del artículo, pero eludieron sistemáticamente discutir la razón o sinrazón del problema tratado.

Por un lado, nos adjudicaban incapacidad para comprender y sentir los ordenamientos clásicos...! Del otro, se nos achacaba que, desde nuestra posición de estudiantes y por lo tanto sin obra realizada, tuviéramos el atrevimiento de juzgar como pésima esa nueva tendencia (francés, neoclásico, tudor, etc.) que nos está llenando la ciudad de adefesios.

Nosotros podríamos llegar a admitir que las

enseñanzas que nos da la Facultad por intermedio de sus clases de Teoría de la Arquitectura, Historia, Construcción, etc., no nos capacita para comprender los órdenes clásicos, pero ¿acaso se nos ha explicado por medio de qué proceso mágico, carente en absoluto de lógica arquitectónica, han llegado a readaptar esos órdenes en una arquitectura moderna con camino ya definido?

Lo que no admitimos es el desconocimiento del derecho a criticar por ausencia de obra realizada, porque entendemos que no es necesario crear para poder criticar. No obstante, a mayor abundamiento, respondemos con la obra de arquitectos, eruditos, que en el mismo medio económico y con los mismos recursos técnicos, han hecho un esfuerzo en





pro de la buena Arquitectura. Estos profesionales no han creído necesario apelar a balaustrados o ménsulas huecas, ni hacer piruetas en estilos que nada tienen que ver con nosotros, para solucionar idénticos problemas con

honestidad artística y obtener efectos plásticos correctos.

Es curioso hacer notar, que algunas de estas fotografías corresponden a obras de arquitectos embareados ahora en esa infeliz mo-





lidad. Esos distinguidos profesionales podrían, si ellos quisieran, ilustrarnos a qué se debe ese cambio de rumbo en sus concepciones estéticas.

Ofrecemos para ello gustosos, las páginas de C. E. D. A.

V. I. S.



Proyecto para la Reorganización de la Enseñanza de

"Proyectos de Arquitectura"

y

"Composición Decorativa"

por

C. GOMEZ GAVAZZO

Artículo 1°—La enseñanza de los cursos de "Proyectos de Arquitectura I, II y III", "Proyectos de Arquitectura IV y V", "Composición Decorativa I y II" y "Curso Superior de la Composición", podrá ser impartida en un mismo taller, siempre que se cumplan los requisitos siguientes:

- a) Que la formación del taller sea solicitada por un Profesor Titular de "Proyectos de Arquitectura" o por un Profesor Libre de la misma asignatura.
- b) Que exista un número de alumnos inscriptos en ese taller, que a juicio del Consejo Directivo, dé mérito para la formación del mismo.
- c) Que el Profesor Titular o Libre sea asistido por un cuerpo docente, cuyo número de profesores se encuentre en relación, a juicio del Consejo Directivo, con la cantidad de estudiantes inscriptos.

Art. 2°—La dirección total de los cursos estará a cargo del Profesor Titular o Libre de "Proyectos de Arquitectura", quien propondrá al Consejo Directivo la nómina del personal docente que lo deberá secundar en sus tareas.

Art. 3°—El personal docente que asistirá a la Dirección del taller estará integrado como mínimo por un profesor titular, adjunto o libre para cada asignatura y será complementado con profesores sustitutos y asistentes honorarios.

Art. 4°—La Dirección del taller queda facultada para formular los programas que de-

berán regir los trabajos en cada asignatura o en algunas de ellas, si para la organización de la Cátedra lo considerara conveniente.

Art. 5°—La clasificación de los trabajos la hará el cuerpo docente del taller, constituido en Jurado e integrado por un Delegado del Consejo Directivo.

Art. 6°—Las formas de la actividad docente que no se hallan comprendidas en el tenor de este articulado, serán regidas por las disposiciones generales vigentes.

Es conocido por todos los que estamos vinculados a la actividad docente de la Facultad de Arquitectura, que las distintas disciplinas de Proyectos ha venido formulando, desde hace tiempo, serios problemas que por sabidos no entramos a enumerar.

Con el fin de dar solución a tales problemas, se han venido practicando distintas medidas las cuales no han dado ni cerca el resultado anhelado.

Cabe señalar que las medidas impuestas, aun cuando siempre con un evidente deseo de superación, lo han sido con un sentido de experimentación y no siempre con la total aprobación de quienes han debido llevarlas a la práctica.

Este serio proceso de experimentación ha deparado algunos éxitos parciales, pero un sinnúmero de fracasos; de unos y otros creemos haber obtenido alguna experiencia que nos mueve hoy a fijar concretamente nuestro punto de vista sobre tan debatido asunto y que tratamos de explicar en esta exposición que justifica el proyecto adjunto para la

REORGANIZACION DE LA ENSEÑANZA DE PROYECTOS DE ARQUITECTURA Y COMPOSICION DECORATIVA.

Creemos que si en nuestra Facultad existiera unidad de pensamiento, como lo hubo en otras épocas, no habría problema de entidad a considerar y que por consiguiente no existe problema que pueda resolverse en la forma, sino en los hombres; siendo así no cabe otra cosa que radicarlo en el medio social que vivimos.

Lo que sucede actualmente en la Facultad, no es más que una repercusión de lo que sucede fuera de ella en el aspecto social evolutivo; esto es: una exaltación de intransigencias provocada por la polarización de principios; esto es una realidad y debemos sujetarnos a ella.

Las intransigencias llegan a tocar muchas veces los lindes del individualismo, debido a la acentuada subdivisión del pensamiento actual; hecho que en nuestro medio se agudiza debido a nuestro propio individualismo anárquico.

Mientras nuestra modalidad de vida se mantuvo dentro de los cánones conservadores de una tradición academicista, aun cuando problemas hubo como los hubo siempre, que se trató de conciliar sentimientos y voluntades, quedaron reducidos por las limitaciones impuestas por un acatamiento de principios considerados inviolables y por la propia dimensión cuantitativa del medio donde se actuaba.

No diremos que antes se estaba en error, pero sí, que ello aconteció cuando un prurito razonado pretendió convertir procedimientos en principios.

La arquitectura se rigió siempre y siempre lo será, por principios inmutables porque ellos son los que gobiernan la estructura natural del hombre y de las cosas.

El error es hijo de la razón y fundamentalmente son las consecuencias las que nos descubren el equívoco: es la experiencia la que nos obliga a volver sobre nuestros pasos y a encauzarlos por sendas que creemos más veraces.

La primera época de nuestra Facultad se cumplió dentro de un camino cierto.

Cuando se hubo roto el dique de las interpretaciones dadas a aquellos principios inmutables, fué cuando sobrevino el primer momento de confusión que poco a poco hubo de transformarse en algo que sin exagerar puede

tildarse de caótico; en efecto: ¿qué orden puede descubrirse donde el sentimiento y la razón de las gentes marchan por caminos distintos y aun opuestos, juzgándose mutuamente equivocados?; ¿qué otra consecuencia que no sea ajena a la aceptación natural de un orden, extraño por completo a voluntades e individualismos?

Siempre existen manifestaciones de orden, dadas por similitudes acentuadas en los modos de actuar y considerar la vida. Dentro de este campo la división en grupos es un hecho natural; ¿quién da la razón a quién?

Nosotros no podemos pretender escapar a las características dominantes de la sociedad actual, donde esas divisiones se manifiestan netamente, pero sí podemos y debemos contribuir dentro del terreno universitario para que las fuerzas de la razón y del sentimiento sean acrecidas al máximo y se conviertan bien pronto en valores de choque que puedan provocar una benéfica sedimentación; es decir: la selección natural de los mismos.

Humanamente no puede aceptarse el acatamiento a tal o cual modo de pensar, sobre todo cuando el campo de un pensamiento definido se extiende en forma considerable como para hacer pensar en manifestaciones evolutivas.

No podrá afirmarse que toda manifestación evolutiva, abra un camino a la verdad, pero tampoco debe afirmarse que frente al sentido natural de la evolución, la verdad adorne al pensamiento conservador.

Hoy, como siempre, cada uno vive con su verdad y nadie puede apropiarse de una última palabra; sólo la fuerza de los hechos deberán establecer la razón, aun cuando lo más probable, como en todo fenómeno natural, sea que se tienda hacia un equilibrio de armonías con las formas de un cuadro social siempre en evolución.

Hemos hablado de *intransigencias* y debemos afirmar que las hay.

No entraremos a considerar la intransigencia como derivada de un estado eventual de cosas que en cierto momento puede llegar a menoscabar situaciones personales; entonces: una forma de autodefensa; forma fluctuante y desordenada que tiende a confundir más la falta de orden pero de trascendencia limitada a la actuación personal interesada.

La intransigencia que nos interesa es la que aparece como tal en defensa sana de principios y convicciones que han llegado a formar una unidad indisoluble naturalmente entre el modo de ser que define cada perso-

nalidad y de lo que de ella dimana fuera de su forma física y por lo tanto imprime caracteres netos a una actuación.

Esta intransigencia quiere y debe significar algo así como la negación de toda transacción, sin que esto deba interpretarse como la exclusión de todo respeto y consideración hacia el pensamiento ajeno.

La transacción no debe existir en la enseñanza, porque de otro modo representaría un serio peligro para la unidad de la misma y por tanto se llegaría a interferir la consecución de un ideal de superación que la disciplina docente persigue.

Estas consideraciones involucren indistintamente al profesor y al alumno.

Partiendo siempre del principio de que para poder enseñar debe haber quien quiera aprender, debemos seguir afirmando el concepto de unidad de la cátedra, aunque ésta sea juzgada por otros como equivocada, pero siempre que esa unidad involucre a los dos valores fundamentales de toda actividad docente antedichos.

Y este es el principio de toda escuela, considerando este término en su valor estrictamente unitario y no personalista.

Nuestra Facultad no es una escuela de arquitectura, sino un lugar donde se confunden los matices más diversos del pensamiento arquitectónico, para anularse mutuamente y arrojar un resultado promediado.

De sus aulas no surgen valores buenos ni malos y sólo un magro concepto arquitectónico que se deja arrastrar por los impulsos ocasionales de no muy definidos ideales. El valor que surge, se hunde relativamente tanto como el malo y es sólo el mediocre el que reviste su actuación con visos de triunfo.

Nuestra Facultad viene a ser a la postre, algo así como una fábrica de mediocridades y si esto pudiera tener alguna razón desde el punto de vista de la formación profesional, convengamos en que nada tiene de universitario.

Creemos sinceramente que esa no es la finalidad que motivó su creación.

Nuestra Facultad se mantiene como tal, por el hecho de que las diferencias del pensamiento arquitectónico radican en cerebros que pertenecen a personas ligadas por comunes

características de cultura y afecto, las cuales superan al sentido ideológico profesional.

Peseemos con esto, por suerte, una condición no común, que permitirá seguir coexistiendo cualquier tendencia ideológica en beneficio de la comparación de los esfuerzos parciales y del mayor interés de superación, todo ello siempre y cuando esa coexistencia no sea confusa ni interferente. He aquí el valor fundamental que justifica la existencia de la Facultad y que a toda costa debemos conservar.

Nuestra Facultad debe constituir el mecanismo docente-administrativo que agrupe en su seno todas las escuelas de arquitectura que puedan existir, garantizando su libre desarrollo y evolución.

Entendemos que tal debe ser una facultad de arquitectura actuando en y para la época actual.

La consideración y el respeto al pensamiento ajeno deben formar un medio intelectual y culto donde esos valores de exaltación humana abonen en pro de la plenitud del pensamiento.

Llámense A o B sus escuelas, sean quienes sean sus fundadores, siempre que en ellas se nos muestre su mayor impulso en pos de la verdad, deben erigirse en puntales de una organización que nos proporcione el Estado.

No se nos oculta que una organización concebida en los términos precedentes y que implica un cambio quizá fundamental con respecto al régimen actual, presenta una serie de dificultades que serían insalvables si se pretendiera proceder radicalmente. No es este nuestro propósito; antes bien, nuestro objeto no es otro que el de obtener una alternativa para poder ajustar nuestros procederes docentes, con nuestras ideas y con el máximo de liberalidad, en forma de que nuestra actuación no interfiera ni sea interferida por enfoques accidentales ni definitivos y que a la vez se constituya en prueba de una organización que no niega posibilidades a quienes consideren ajustar mejor sus cometidos a las normas vigentes.

El contenido del presente proyecto tiende a resolver en la forma que a continuación se expresa, algunos problemas notorios plantea-

dos en la enseñanza práctica de la arquitectura y que se refieren a los tópicos siguientes:

a) **UNIDAD DE CATEDRA.**

Conjunción de todas las formas docentes de la arquitectura práctica bajo una única y coordinada directiva docente, en la cual se tiende, aunque no por ahora, a incorporar también los cursos de Paisajista y Urbanismo, evitando las interferencias de criterios en técnicas iguales o afines.

La unidad de cátedra dentro de esta organización extensiva, se entiende como un mismo modo de enseñar y de apreciar los resultados.

b) **RESPONSABILIDAD Y EFICIENCIA DE LA CATEDRA.**

La cátedra se hace responsable de su propia intervención y no por influencias extrañas.

Responsabilidad y eficiencia son valores directamente relacionados, pues no es dable considerar que se acuerde responsabilidad a quien no se le reconozca capacidad para realizar tareas eficientes y ello toca a la formación y selección del profesorado. Por ahora y de acuerdo con las normas vigentes, son los catedráticos y los profesores libres, los que por sus formas de nombramiento ofrecen garantías de eficiencia.

c) **SUFICIENCIA DE LA CATEDRA FRENTE A LA CANTIDAD DE ALUMNOS.**

La cátedra, como cuerpo docente, debe ser una institución elástica para bastar siempre ante las exigencias cuantitativas del alumnado; estas exigencias representan también una prueba de selección de la cátedra.

Toca al catedrático, la formación del cuerpo docente sobre la base de una comunidad de ideas que harán de ese cuerpo un todo armónico y de fácil entendimiento; su eficiencia depende entonces de un factor cuantitativo que se establecerá en relación al número de alumnos.

Existiendo una dirección responsable, el cuerpo docente podrá dedicar su atención indistintamente a diversos cursos, según sean las exigencias eventuales de éstos y las conveniencias que acuerde la dirección.

d) **FORMACION Y SELECCION DEL PROFESORADO.**

El profesor, cuando no se es nato, se forma en el ejercicio de la docencia y es sólo por medio del ejercicio de una práctica controlada que se llega a obtener la mejor prueba de su eficiencia.

El concurso de oposición, no llega a identificar siempre al valor que interesa: sólo descubre una posibilidad, que se llega a realizar y también no siempre, después de haber ejercido algún tiempo el cargo.

La independencia que actualmente se acuerda a los profesores adjuntos, además de desvirtuar su calidad de tales, tiende a subdividir de tal modo las tareas docentes que hace perder toda unidad a la enseñanza.

La organización que se propone tiende a formar y seleccionar el profesorado recibiendo el medio a éste y no imponiendo al profesor el medio.

e) **INDEPENDENCIA DE LA CATEDRA**

La cátedra tiene una personalidad docente que nunca debe ser negada, so pena de lesionar su prestigio y responsabilidad. Aun cuando se le considere equivocada, nadie puede clasificarle el error, ni directa ni indirectamente, sin que medie un consenso general de desaprobación en el cual tendrá su parte el alumnado; en tal caso la cátedra dejará de existir por inanición.

f) **LIBERTAD DE ELECCION Y SUPERACION DEL ALUMNADO.**

El alumnado alimenta a la cátedra.

No puede existir cátedra sin alumnado y por tanto éste no puede ser limitado ni dirigido hacia determinadas enseñanzas que se opongan a su leal sentir.

La libertad en la elección de cátedra por parte del alumnado, implica el libre ejercicio de la voluntad; si se considera que el estudiante tiene voluntad de aprender, el libre ejercicio de esa voluntad es la base de la responsabilidad y del sentido formal de superación.

La libertad de elección es también prueba de selección para la cátedra.

g) **JUSTA APRECIACION DE LOS RESULTADOS.**

El resultado de toda enseñanza debe ser medido con el mismo criterio y aten-

diendo las mismas finalidades con que se han encauzado los estudios; corresponde pues que sea en primer término el profesor, quien deba asumir tal responsabilidad.

La consideración del error personal ha hecho que el profesor sea sustituido por el grupo de profesores, pero hasta el momento ha faltado que ese cuerpo posea una misma orientación entre sus miembros y más aún, que esa orientación sea la misma que se ha impuesto para el desarrollo del curso; y de cuyo resultado nos hemos ocupado anteriormente.

El jurado que se propone no es más que el complemento de las funciones docentes de la cátedra y por lo tanto fortalece el principio de unidad de la misma.

Creemos que la emulación surgida de la apreciación de los resultados y dentro del orden general de la Facultad, debe producirse a instancias de convicciones personales e independientemente de los notas con que pueda beneficiarse cada taller.

La notación para cada taller debe ser independiente y no debe tomarse como

escala comparativa entre distintas formas docentes.

En el articulado, no se hace referencia a notación alguna porque se entiende que ello configura un problema de segundo orden y que no afecta en nada la estructura docente que se propone; además y desde el punto de vista de la comparación, sólo interesa la correlación entre los alumnos de un mismo taller.

b) COEXISTENCIA DE PRINCIPIOS DENTRO DE LA FACULTAD.

No se niegan posibilidades ni derechos a nadie.

El éxito queda librado al mejor esfuerzo de cada uno, dentro de una organización que le es propicia.

El mejor esfuerzo no se debe perder; es necesario que se le acuerden posibilidades de madurez y permanencia.

La formación de grupos docentes contribuye a definir el pensamiento y dar estabilidad a las cátedras.

La coexistencia de cátedras así concebidas consagra, desde el punto de vista humano, *la facultad de arquitectar*.

ORGANIZACION DE LA CATEDRA DE ARQUITECTURA

P o r
A. ALTAMIRANO

Accediendo a un amable pedido de algunos amigos de C. E. D. A., trataré de plantear en este artículo algunas ideas generales sobre una organización de lo que a mi entender debe ser una Cátedra de Proyectos de Arquitectura. Desde luego, no pretenderé estructurar una organización total de la Cátedra, ni una planificación orgánica de las disciplinas que concurren a ella.

No será tampoco una crítica destructiva y por lo tanto inútil, de algo que respeto profundamente tal como es la obra de años de experiencia y estudios, expresados en conquistas de realidades de cultura, de las cuales estamos orgullosos.

Será por el contrario el conjunto de observaciones que, desde el doble punto de vista del estudiante primero y del profesor después, he podido captar, para poder establecer un concepto claro de mi idea de lo que debe ser la esencia de una Cátedra de Proyectos de Arquitectura.

Para una mejor ordenación de esta exposición la dividiré en las siguientes partes:

- I *Organización de la Cátedra.*
Valores que concurren a ella.
Observaciones sobre el régimen actual y de los fallos.
Organización de la Cátedra.
- II *Ventajas de esta organización.*

ORGANIZACION DE LA CATEDRA

Valores que concurren a ella.

Dos elementos fundamentales sirven de basamento a la enseñanza: *El Alumno* y *El Profesor*.

Varias individualidades en formación y evolución convergiendo hacia una personalidad definida pero también en evolución.

De la comprensión y penetración de esas dos corrientes surgirán los valores de una enseñanza.

El paso del alumno por las aulas representa una etapa de un proceso evolutivo de formación de una personalidad que alcanzará su madurez en un período difícil de determinar y precisar, pero que seguramente será posterior a su egreso en un tiempo normal.

Todo aquello que interrumpa esa evolución o simplemente que cree una incertidumbre, que la falta de un sentido de autocrítica bien asentado no le permita definir, es peligroso y contraproducente.

De ahí que la unidad en la enseñanza sea un valor fundamental a tener en cuenta en la organización de cualquier sistema pedagógico.

Una orientación clara y definida de enseñar provocará también en el alumno reacciones igualmente claras y definidas.

De ese contacto de las distintas individualidades de los alumnos con la del profesor surgirá una norma y un sistema de enseñanza.

¿Deberán aquéllas supeditarse y adaptarse a dichas normas uniformes emanadas de un concepto definido de una personalidad también definida como es la del Profesor?

Evidentemente, no. El sistema entero deberá adaptarse a las diferentes mentalidades en formación.

¿Cómo existirá unidad entonces, cuando todo un sistema pedagógico debe adaptarse a las distintas personalidades en juego?

Existirá unidad siempre que los conceptos fundamentales y básicos, que forman el esqueleto del sistema, sean claros y firmes. Lo que variará será la forma de hacer llegar esos conceptos a las distintas individualidades.

Es decir que se realiza un doble proceso de estudio, ya que el profesor deberá penetrar en la realidad espiritual de su discípulo para poder buscar el camino mejor para provocar una maduración de la personalidad sin que la suya propia influya directamente en ella.

Tarea tremendamente difícil que necesita primordialmente, por parte de la Cátedra, Autonomía de Acción y Libertad de Sistema de Enseñanza sin que éstas sean interferidas por elementos ajenos que provoquen la duda, la indeterminación o el desvío y obstaculización de ese proceso, al cual el Catedrático deberá dedicar lo mejor de su intelecto.

Así, en esta forma, los valores esenciales y humanos que se busca hacer evolucionar, unidos al dominio de una técnica y al conocimiento de los fundamentos de la composición arquitectónica, así como su ejercicio continuado, permitirán al alumno, luego de alcanzada su madurez psíquica, definirse por un camino sin dudas de ninguna especie.

Los sistemas pedagógicos y las formas para llegar a ese ideal pueden ser muchos y muy variados, unos serán mejores que otros, pero todos pueden ser valiosos. Pero para que su resultado sea positivo y fecundo es necesario y fundamental, lo vuelvo a repetir, mantener UNA de esas formas en todo el ciclo cumplido por la Cátedra de Proyectos de Arquitectura, ya que este curso es la síntesis y la definición de todas las otras disciplinas que se ejercen en la Facultad.

Resumiendo e insistiendo:

No puede existir un resultado positivo con bases serias, sin unidad de criterio en el sistema pedagógico adoptado.

Diversidad de sistemas para un mismo alumno en un mismo ciclo, sólo produce indefiniciones y dudas que detienen y deforman una evolución.

Observaciones sobre el régimen actual y de los fallos.

Veamos cómo cumple el sistema actual de estructuración del Curso de Proyectos de Arquitectura y de los Fallos con los puntos de vista adoptados.

No hablaré de métodos de enseñanza de cada Cátedra pues todos pueden ser buenos, siendo ellos, además, personales y privativos de cada profesor.

Tampoco entraré a analizar si el régimen anual es el mejor o no, puesto que puede ser correcto siempre que en ese año se cumpla un ciclo definido.

Tomaré como punto de partida entonces, la aceptación del régimen actual, por año. Por otra parte no es el punto más importante o que pueda causar perjuicios al sistema de enseñanza.

Entraré de lleno al análisis del nudo fundamental, que provoque y provoca, dentro

de profesores y alumnos, las mayores controversias: me refiero al régimen de los Fallos.

El fallo en conjunto de todos los proyectos de los distintos talleres y la exposición de los mismos reúne virtudes indudables e interesantes, pero lleva dentro de sí un enorme peligro; puede provocar en el alumno indefiniciones, dudas sobre su propia capacidad y sobre la bondad de la enseñanza de la Cátedra. Se toma el fallo como un concurso, pero desgraciadamente, no de calidades sino de notas, individuales y por talleres.

Todo ello puede llegar a destruir la labor profunda del Catedrático y puede causar, a no dudarlo, un grave perjuicio en la evolución del alumno.

En efecto: cada Catedrático posee un criterio personal sobre su tipo de enseñanza y aplica su método honesta y conscientemente, convencido de la bondad del mismo. De su aplicación surgen los proyectos de los alumnos, los cuales tendrán distintas calidades dependientes de complejas condiciones; capacidad individual, luchas contra dificultades de puntos de partida equivocados o difíciles, etc. Cosas que sólo el Catedrático y el alumno conocen, y sobre las cuales aquél tiene opinión exacta y definida.

Esos proyectos son juzgados por todos los Catedráticos. Los distintos conceptos chocan y de allí surgen los fallos; algunas veces lógicos y equitativos, muchas veces no.

Pero, siempre se juzga un proyecto y no al alumno, que es lo más importante, puesto que muchos valores esenciales de éste pueden no reflejarse en un proyecto aislado. Ellos son conocidos sólo por el Catedrático.

Se pierde el concepto sobre la evolución de cada estudiante, como consecuencia del desconocimiento, por parte de un profesor, del proceso seguido por cada individualidad de otro taller, puesto que le es humanamente imposible mantener en su memoria el valor del conjunto de los trabajos del año.

Repito que sólo cada Catedrático conoce a fondo el desenvolvimiento y calidad de sus discípulos.

El sistema anual pierde así todo carácter de ciclo pedagógico para pasar a ser un ciclo administrativo; podría ser anual, semestral, bienal o quinquenal, como más conviniera a la organización dada por la Administración ya que sólo se trata de acumular un determinado número mínimo de puntos dividido en un número de años.

Esto que acabo de decir no es un descubrimiento. Es un problema real, que se remonta a muchos años atrás, para todos aque-

Los que no tuvimos la suerte de cursar nuestros estudios en los primeros años de existencia de la Facultad, en los que la dirección de los cursos de Proyectos estaba centralizada en manos únicas, como lo fueron las del Maestro Carré, con adjuntos en corto número y con pocos alumnos. Indudablemente esto no representa una crítica a la capacidad y los valores de los catedráticos que vinieron después, pero también es indudable que al dividirse la enseñanza entre varios Profesores, con un elevado número de alumnos, aquella unidad de dirección y de cielo que tenían los cursos se ha perdido al entrar en juego los diferentes conceptos y sistemas de enseñanza, VALIOSOS PERO DISTINTOS.

Desde entonces se han intentado muchas formas de realizar los fallos, encaminadas a resolver el problema.

Jurados integrados por todos los profesores, los nombres de los autores de los proyectos y de los talleres al descubierto.

Más tarde, reducción del número de miembros, los cuales eran designados por el Decano.

Luego se agregó la presencia de un recién egresado para integrarlo.

Hoy hemos vuelto al Jurado total, pero con los nombres de los autores cubiertos.

Todas ellas son soluciones de detalle, de procedimiento, pero que no van a la médula del problema, el cual es esencialmente pedagógico.

Todo sistema que no establezca un concepto claro, definido y con unidad carece de valor pedagógico. Esto es indiscutible.

Se debe, pues, plantear las cosas valientemente e ir al fondo del problema.

¿Cuál es la labor fundamental de la Cátedra?

Ayudar a formar Arquitectos Hombres.

Ayudar a definir una Personalidad con valores humanos esenciales.

Digo ayudar pues la concreción definitiva de esos valores no se produce en espacios de tiempo susceptibles de medir, y a veces no se alcanzan nunca.

¿Cuál es el camino que debe seguir la Cátedra para llegar a esos fines?

Tomando dos valores esenciales del arquitecto: LA CREACION o la facultad de idear, y LA EXPRESION, ayudar a asentarse mental y espiritualmente la primera y cultivar una técnica para la segunda.

Enseñar a pensar.

Enseñar a crear.

Enseñar a sentir es imposible pues es valor íntimamente personal.

Enseñar valores fundamentales y conceptos básicos de la composición en relación a:

el mejor vivir del Hombre;

conocimiento del mundo exterior como realidad viviente y en evolución;

la superación de un concepto de Belleza y Proporción.

Enseñar los elementos técnicos que permitan concretar y expresar una Idea.

Ejercitar un sentido de autocritica.

Crear un sentido de responsabilidad personal.

Todo ello tendiendo a la superación de una Cultura.

¿Cómo se valora la enseñanza impartida por la Cátedra?

Por la apreciación de los conocimientos adquiridos por cada individualidad.

De ello surgen tres preguntas más:

¿Se necesita la valoración anual de un aprendizaje?

Ya me referí a ello; si el año cumple un ciclo definido, sí.

¿Se necesita la valoración de cada trabajo?

Sí, pues cada uno de ellos es la síntesis de un proceso de creación y actuación personal.

¿Quién debe realizar esa valoración?

A mi criterio es fundamental que ella sea realizada por el Catedrático o por el grupo que constituye la Cátedra, es decir: Profesor, Adjuntos y Ayudantes, que estén clara e indudablemente, dentro de una misma forma de encajar la enseñanza.

Es decir que la Cátedra toma una nueva forma que engloba un conjunto de personas con una Unidad de Pensar y Enseñar imprescindible para un resultado positivo.

Sólo podría intervenir el Jurado integrado por los demás Catedráticos para juzgar la admisión de cada alumno a un ciclo o etapa inmediatamente superior.

¿Cómo se controla el procedimiento?

Por un sistema lógico.

El control no es una finalidad, es simplemente un medio que se desarrolla en dos:

Control administrativo: asistencias;

Control docente: cómputo de correcciones, necesario para la valoración del aprendizaje.

Uno realizado por la Administración, el otro por la Cátedra, a lo cual se tiende actualmente.

En qué condiciones debe actuar la Cátedra para obtener resultados positivos en una enseñanza?

- 1.º Autonomía de Acción.
- 2.º Libertad de sistema de Enseñanza.
- 3.º Responsabilidad total del ciclo que se desarrolla en ella.

De la primera surge la necesidad de que la Cátedra pueda organizar su ciclo pedagógico con absoluta independencia de las demás.

Es hora de que comencemos a pensar en una Cátedra compuesta no de un solo individuo sino por un conjunto de varias personas, Catedrático, Adjuntos y Ayudantes, que tengan un mismo criterio sobre el sistema de enseñanza adoptado, enseñanza que debe englobar no sólo proyectos de 1.º a 3er. años o de 4.º y 5.º, por separado y Composición Decorativa como materia también separada, sino que para que la Unidad de enseñanza preconizada sea real y efectiva es necesario que todas esas disciplinas se desarrollen en un mismo taller.

Con respecto a Composición Decorativa es evidente que es una disciplina arquitectónica basada, en los mismos principios que Proyectos de Arquitectura, diferenciándose en el grado de importancia de valores de expresión de determinadas calidades.

Si las Cátedras o sus ocupantes son distintos, fácil será prever las consecuencias, al tratar problemas similares con orientaciones distintas.

Además preconizo la asistencia libre del alumnado a cada taller así considerado.

No es posible obligar al estudiante a asistir y seguir una disciplina de esa categoría sin una comunidad espiritual que lo identifique con la Cátedra.

De la segunda condición: Libertad de sistema de Enseñanza, no es necesario agregar nada puesto que siempre ha existido y deberá existir en nuestra Facultad. Es nuestro deber afirmar aún más ese concepto.

La tercera: Responsabilidad total del ciclo que se desarrolla, es una consecuencia lógica de las dos primeras y contribuye a dar una jerarquía adecuada a la función de una Cátedra de esta importancia, tendiendo además a la valorización de las calidades y condiciones de los integrantes de la misma.

II. *Ventajas de esta organización.*

- 1.º El año o el ciclo es así algo total, definido, integral, cosa que actualmente no sucede.

- 2.º El fallo final será sobre los valores intrínsecos de cada alumno y no de sus trabajos parciales, pues el haber sido éstos calificados por la Cátedra, o el grupo que la constituye, el Jurado podría apreciar, al exponerse el conjunto de los trabajos de cada individualidad, la capacidad de ésta, el mantenimiento o la superación de un nivel o la presencia de condiciones negativas.

El fallo sobre un trabajo puede inducir a error que no se cometerá al examinar el conjunto de ellos para un mismo estudiante.

Actualmente la valoración se realiza sobre temas parciales y se pierde la visión del conjunto para cada alumno, lo cual, a mi entender, es lo más importante.

- 3.º La calificación toma así su valor real y positivo; es una calificación de valores y calidades de conjunto.
- 4.º Al obtenerse la autonomía y responsabilidad totales de la Cátedra la enseñanza adquiere la unidad de la cual hoy carece. No existirán interferencias que obstaculicen una evolución.
- 5.º Eliminación de fallos numerosos y sustitución por fallos únicos para cada ciclo, quizás más dificultosos y largos, pero más seguros y con mejores valores docentes.

Sé que la organización planteada será objeto de críticas.

Sé que no es el ideal ni la perfección, pero sí considero que es una etapa para obtener una superación que todos deseamos.

Considero que la mayor objeción que se le puede hacer a lo planteado es un exceso de libertad de la Cátedra que podría conducir al desorden; pero si esa libertad está asentada en una Responsabilidad, nunca puede ser peligrosa.

Mayor responsabilidad de la Cátedra exigirá mayor capacidad del ocupante.

En esta forma se jerarquizan las funciones docentes.

La Libertad basada en una Responsabilidad es un valor Moral. Su expresión más elevada; la Cátedra, será la que creará ese mismo valor en los alumnos que pertenezcan a ella.

PALABRAS SOBRE ARTE

★ Por A. HALTY

"Tuve mucho tiempo para pensar mientras hacía mi oficio de soldado. Decidí que la vida es algo más que una rutina de vivir y conseguir dinero, y me prometí a mí mismo que, si salía con bien de la aventura, iba a hacer gran parte de las cosas que tienen valor realmente. El Arte es una de ellas. Por eso estoy aquí."

(Palabras finales de una justificación del Museo de Arte Moderno de Nueva York, por la creación de un Centro de Arte para veteranos de la guerra. Han sido dichas por un ex soldado de infantería al presentarse para iniciar los cursos).

Pocas veces se ha dicho una opinión más acertada sobre Arte. Encierra, bajo su forma sencilla e ingenua una cantidad de verdades muy grande. Encierra, sí. Pero no las dice.

Benedetto Croce dice en su *Estética* que las personas normales, es decir lo que se ha dado en llamar el hombre de la calle, el ciudadano gris, saben de arte tanto como los más grandes filósofos. Estos, en resumidas cuentas, siempre caen en un axioma final que expresa una verdad de este tenor: el arte es arte. Y si no caen, parten de él para llegar a otras conclusiones. Para mí que estas otras conclusiones son menos valederas que la verdad de Perogrullo primitiva de la cual éstas se derivan. Pero... es que la palabra arte tiene para nosotros una atracción *mágica* y no nos contentamos con que sea tan sólo eso.

Además hay tanta belleza en la divagación estética que uno no se puede contentar con sólo eso. Aunque *eso* sea tan grande.

Es más: el día en que uno se contente con decir Dios es Dios, entonces ya no habrá más filosofía. Porque esta lucha por la aprehensión de los valores los revivifica en cada uno de nosotros. Tenemos, pues, sus vivencias que son lo más importante. No sabremos definir el arte pero lo sabremos apreciar y sentir.

Y ahora tomemos de nuevo las palabras del soldado. Saquemos a luz lo que ellas encierran, o mejor, lo que ellas nos parecen encerrar.

1.º—Yo no tenía tiempo antes. (La vida era monótona y continua lucha por el dinero).

2.º—Ahora tengo tiempo. (La sensación de peligro agranda la realidad en tiempo y en espacio. Por eso tiene tiempo él. Al tener tiempo piensa o porque piensa tiene tiempo).

3.º—*Pienso*. (El pensar es una nueva experiencia. El pensar en esa forma por lo menos. Piensa que ahora la vida es peligrosa y antes era un continuo fluir sin importancia. Quiere que no vuelva a ocurrirle esto. Para eso tiene que tener tiempo para pensar, es decir no trabajará tanto que no pueda tener su tiempo de no hacer, para hacer algo realmente).

4.º—*Pocas son las cosas importantes*. (Esas que se hacen, no haciendo: el arte es una de ellas).

Por eso estoy aquí

Termina su disquisición de esta manera, como quien dice: ¡presente!

Curioso es que cuando más importante es la misión de su vida, cuando tiene que defenderse a todo momento del porvenir inmediato, se da cuenta que le sobra el tiempo. Antes se le llenaba sólo con los negocios. Ahora no. Está *insatisfecho*.

La mayoría de los libros de texto de las historias del arte dicen que cuando los hombres tuvieron cubiertas sus necesidades materiales, recién entonces se acordaron de lo superfluo: el arte. Comparan el arte con el adorno que pone una buena cocinera sobre una torta. La torta (si la cocinera es buena, por supuesto) se puede comer sin el adorno. Yo digo lo contrario: el arte es la torta, lo que se tiene que comer. Pero hay personas que no quieren comer torta, porque están *satisfechas*.

Lo que aclara mi concepto: el arte no es para la gente satisfecha sino para la gente insatisfecha por cualquier motivo.

Esto aclara también el deseo genuino de la gente de los Estados Unidos de aprender algo sobre arte después de la guerra. Era una generación que tenía todo cuanto necesitaba; por lo tanto estaba satisfecha, y no pedía más. Los descontentos que se refugiaban en cualquier doctrina religiosa exótica o en la pasión por el arte, eran los menos y eran considerados anormales en cierto sentido. Pues todos los ciudadanos estaban contentos de su suerte, debían ser enfermos los que no lo estaban. Pero ahora las cosas han cambiado, y la guerra ha madurado este pueblo y con la madurez ha venido el descontento con los valores anteriores de la vida. Se pide más. Hay un desequilibrio. Hay un vacío. Eso es lo que el arte va a llenar.

Vemos pues que el arte es un complemento pero no un adorno. Es la torta que nutre y repara las fuerzas pero no es el fondant.

Indudablemente, hay otros complementos en vez del arte: la guerra, por ejemplo, para los fascistas y los nazis. Esto explica el miedo que tenían del verdadero arte porque la gente podía tomar ese complemento en vez de la guerra; entonces sólo soportaban el pseudo-arte, servil apoyo de sus ambiciones. La gente, no teniendo otro complemento a

mano, tomaba el único disponible que se les brindaba: la guerra. Y para llevar a sus pueblos a ese estado, los dirigentes creaban y fomentaban el descontento.

Estoy seguro que estos países liberados darán un magnífico don a la humanidad en ese complemento que es el arte. Y no después de haberse levantado sino en el momento de levantarse y para levantarse.

Otra de las ideas comunes de los manuales de historia es que se hace arte cuando hay una civilización ya formada y decantada. No, no es así. Se hace arte en el momento en que todavía se tiende hacia algo, hacia ese límite que es el ideal de la sociedad formada. Por eso cuando me dicen que no hay arte en nuestro tiempo porque es un período de transición, no lo creo. Lo que pasa es que nuestra época es la culminación de una cantidad de ideas anteriores que se han realizado. Por eso no hay arte o no había. Ya lo hay. Estamos de nuevo en el comienzo de otra civilización. Sus ideales son imprecisos por el momento, pero estamos ya lejos del burgués contento de sí mismo de principios del siglo. Se quiere, se necesita algo más. Es decir, no se está completo. El médico recetaría vitaminas; yo digo arte.

Curso de Grandes Composiciones

COMPOSICION: LAS ARTES

Arte es lo que hacen los artistas; un suponer, la Música, la Poesía, y contraer deudas. Además, está el Cine que, como es 7.º arte resultó lobizón, y se presenta los viernes de noche en el Sodre, y artista es toda persona que "nos trae un mensaje", sin llegar en bicicleta. Y el que siempre da examen en mesa especial, también es un artista. Hay artes ópticas y acústicas. Ópticas son las que se aprecian por los ojos, como la arquitectura y la escultura. Y el queso de Gruyere. Acústicas son las que entran por los oídos, como la música y el agua de mar. Hay también artes mixtas, como los dibujos animados, el ballet y el recitado, que es una mezcla de una parte de poesía y diez partes de gimnasia. Las buenas recitadoras se destacan por su facilidad para cambiar la voz. Igual que los comentaristas de onda corta. Los ingleses llaman locutores a las personas que hablan por radio, pero en castellano las dicen speakers. Es muy lamentable, pero los speakers aún no han decidido cuál es la mejor yerba.

Las personas que tienen una actividad artística son artistas. Y las que ejercen una inactividad artística se llaman académicos. Llegar a académico es la gran ilusión de la gente de pro. Que es la que sueña con "adquirir un predio donde erigir una comodidad aparente para tener un pasar". Y aprende arquitectura en las revistas de modas y la historia en las novelas de Dumas. Hay una sola clase de académicos, pero hay varias clases de artistas. Los menos importantes son: el *inquieto*, que es el que suele cambiar de punto de mira, como el indio que está frente al Templo Inglés; el *original*, que es el caleo sucio y roto que nos devuelve la casa de copias; el *romántico*, que cuando se le muere la mujer se pasa diez años sin salir a la calle (especialmente si la ha matado él); el *revolucionario*, que lucha con la gente que se estaciona en vez de avanzar (pero no tiene uniforme de guarda); y el *precursor*, que se anticipa a lo que va a pasar. Como el chico que se sienta detrás de uno en el cine.

Un mérito artístico es el buen gusto, que es la propiedad que tienen algunas personas de no soportar los gachos violetas, los perros falderos y las películas de Libertad Lamarque. El buen gusto le viene al artista como anillo al dedo. Hay anillos de compromiso

"para la segura felicidad", y el que los usa está en el cielo. Y hay anillos de Saturno y el que los usa también está en el cielo. Además, están los chevaliers, que son los anillos que juegan de punteros.

Hay quien aprecia el arte por su contenido económico, político y social, así como el mérito de una legislación se mide por la belleza de sus artículos y la eutimia de sus incisos. Otros tratadistas abogan por la teoría del arte por el arte, que es algo así como la aviación sin motor, sin aeródromos, y sin avión. La artillería antiaérea recibe entonces el nombre de *crítica*. Hay crítica y auto-crítica, como hay suicidio y asesinato. Pero la prensa sólo habla de los últimos. Los críticos suelen dictar conferencias. Todas las conferencias tratan temas de palpitante actualidad. (P. ej.: "Presencia y dimensión del yo interior, frente a la inquietud cósmica del ser"). Y están a cargo de destacados intelectuales. Que se distinguen porque se tutean con la filosofía, dialogan consigo mismos, entienden el lenguaje de los peces, y *todo lo demás*. Se dice que hay una conferencia cuando un hombre habla y deja a una muchedumbre pendiente de sus palabras. Si es una multitud la que deja a un hombre pendiente es un linchamiento. Se lucha mucho por acabar los linchamientos, pero no se ha hecho nada serio para suprimir las conferencias.

Hay día, gracias a la crítica, se sabe cómo medir la calidad del Arte. Así, la buena música se conoce por su colorido y por su arquitectura; la poesía por su frescura y la diaphanidad; la pintura por lo cálida; la escultura por su movimiento y la arquitectura por la polifonía de las formas. La arquitectura se define de distintos modos: es *ocupación* para el dibujante; *preocupación* para el propietario; *despreocupación* para el firma-planos, y *desocupación* para el arquitecto. Se llama firma-planos a un polígamo de la arquitectura, y propietario a una persona que gasta \$ 20.000 para tener una ventana curva en el living y una estufa como Lana Turner. Y se llama arquitecto a un ser destinado a criticar las casas que realizan los que no son arquitectos. Y si la casa la ha hecho él ya no es arquitecto, sino *mosca blanca*. El arquitecto actual es un enamorado de la arquitectura. Pero no es correspondido. Su finalidad principal es responder cuando la gente le pregunta

de qué estilo es una casa que no tiene estilo. Para hacer un edificio, las personas o entidades que no conocen ningún aficionado, se ven obligadas a recurrir a un arquitecto. La elección puede ser directa o al azar. Es decir por concurso. Que es la operación de disgustar a $n - 1$ personas llamadas concursantes. Los concursos deben terminar empatados o desiertos. Que es otra forma de declararlos empatados. Entre los concursantes y los que no se presentaron.

La *poesía* consiste, para algunos, en dejarse crecer el pelo, pero entonces se confundiría con la Economía; para otros en decir muchas cosas en pocas palabras, pero eso puede ser un telegrama; para otros el usar sombreros con mucha ala, pero también podría ser el Far-West o un *colmao*. (El Far-West es una región famosa por sus llanuras, y una región famosa por su orografía es Mae West). Lo que en realidad es la poesía no lo saben ni los diccionarios. Hay dos clases de diccionarios: los escritos en una sola lengua y los que tienen mitad en un idioma y mitad en otro. Como la película Sangre y Arena (I, Curro, say,). Hay también cintas policiales, en las que todo lo que uno dice puede ser usado en su contra. Como en un examen. Y películas de misterio, donde cualquier parecido con un ser real o imaginario se debe puramente a una coincidencia. Pero no deben confundirse con la pintura moderna.

Al artista que realiza la belleza mediante el color, se le dice pintor; pero en Estados Unidos le llaman Max Factor, el genio del Maquillaje. Estados Unidos es un país que está lleno de uruguayos. Otro país donde hay algunos uruguayos es el Uruguay. Según dicen los carteros. Que es la gente cuya tarea consiste en traernos anónimos y cadenas. Y desearnos un próspero y feliz Año Nuevo.

Qué es la escultura, lo saben hasta los niños (útiles aparatitos que se ponen en los brazos para lograr asiento en el tren). La *escultura es el arte que sirve para saber si un país ha estado en la guerra o no*. En el primer caso, se hacen monumentos a soldados desconocidos, y si no, a civiles desconocidos, aprovechando la euforia necrológica. Nunca se sabrá por qué los muertos *dejan de existir*, en vez de empezar a fallecer.

A los muertos se les suele afiliar a distintas categorías: así, se dice el *extinto*, cuando se trata de un correligionario; *difunto*, si es un vecino; la *víctima* si lo mató un velocípedo; *finado*, cuando es un tío político; el *malogrado* si cantaba por radio ("una voz que

la fatalidad no pudo acallar"); y el *desaparecido*, si trabajaba de cobrador.

El fin del arte es expresar una idea claramente, como exponer una idea sin claridad corresponde a la filosofía y expresarse sin claridad y sin ideas es el fin de los discursos. Todos los monumentos se inauguran con discursos. Que son conferencias donde no hay agua mineral. Y consisten en una mezcla detonante de frases huecas y lugares comunes. Los principales lugares son: 18 de Julio y Añades, el lugar geométrico, el lugar a dudas, que siempre existe, y el lugar a duelo, que es el que nunca hay. Los discursos pueden ser leídos o aprendidos de memoria. En este caso se llaman improvisaciones. Los discursos se dividen en conceptuosos y medulares según sean, al aire libre o en cancha cerrada. En cambio las improvisaciones son sentidas cuando se dicen en ayunas, y vibrantes después de comer. La institución destinada a transmitir discursos se llama Sodre. Pero a veces trasmite música.

En Música, el autor más importante es Bach, famoso por sus fugas y por su música de cámara. Otra persona famosa por sus fugas es Gino Gatti. La música de cámara se llama así porque nunca hay más de 99 personas en la sala de conciertos. Y un concierto es una reunión social donde no hay músicaailable. (Que es la que se usa para zunchar a la compañera). Entre el público de los conciertos se cuenta: la *gente ché*, que va a hablar y aplaudir en partes iguales; los *aficionados*, que van a desenvolver caramelos; los *entusiastas*, que van a chistar y los *entendidos*, que se agarran la cabeza como si fueran a tirar un personal. Los directores de orquesta usan una varita. Por eso los cronistas dicen que son unos *magos*. Aunque no sepan jugar al fútbol. En los libros de caballerías, un mago nos presenta una varita mágica y uno queda *encantado*. Como si en vez de una varita fuese la tía de la novia. Novia es la persona que se usa para acompañar a los chaperones. Y es un remedio que se toma los días pares, para no quedar soltero. Y se llama soltero a uno que no hace macanas ante testigos.

Además, está, el arte de los toros, cuya finalidad es dejar viudas a las vacas. Y el arte de la guerra, que consiste en matar mucha gente sin ir preso. Casi todos los técnicos creen que en la guerra (y en el área penal), todos los medios son buenos. Pero los vendedores de fainá opinan que los mejores medios son los de la orilla. Área penal es la zona del

Estadio donde los backs y los goleros pueden tomar la pelota con las manos. Y desde donde los forwards tratan de voltear el banderín del corner. En el arte de la guerra hay que citar: a César, quien, —según recientes descubrimientos—, “Conquistó las Galias sin disparar un tiro”. Y sin disparar un soldado, lo que es mucho más difícil. Luego al Cid, famoso por las victorias que logró de muerto. Pero eso lo hace cualquier jugador de bridge. En cambio Napoleón, que fué, según dicen, un soldado de fortuna, se pasó la vida con una mano atrás y otra adelante. Otros ilustres conquistadores fueron: Aníbal, a quien su hobby le costó un ojo de la cara (igual que

a Verónica); Alejandro, el famoso por el nudo de Giordano, y Brummel por el nudo de la corbata; y por fin al generoso Pizarro, que quito la libertad a los peruanos, pero les dejó una Lima.

Todo artista trata de expresar su verdad. Hay varias clases de personas que dicen la verdad. *Sinceras* son las que nos elogian; *francas* las que dicen algo agradable; *simples* las que hablan de lo que no nos interesa; y *envenenadas* las que nos atacan. Alguien ha dicho que la verdad es lo más grande que hay. Y todos creen que esta es una frase muy grande. Pero nadie cree que sea verdad.

La Exposición del Arquitecto

GOMEZ GAVAZZO

El Arq. Profesor C. Gómez Gavazzo expuso recientemente en el local del Ateneo de Montevideo una recopilación de sus obras de Arquitectura y Urbanismo.

Múltiples trabajos llenaron las paredes del amplio salón, dando un carácter especial a la muestra, que fué muy visitada y comentada por numerosas personas.

Fué muy elogiada la personalidad firme del Arq. Gómez Gavazzo que a través de su

actuación ha sabido mantener en alto los principios de la Arquitectura Moderna, contra la frialdad e incompreensión del ambiente.

En nuestro próximo número, tendremos oportunidad de ocuparnos con más tiempo y material de esta exposición, que merece la más cálida atención por parte del estudiantado.



JOSE ANTONIO URIBE

Ante la desaparición prematura de José Antonio Uribe, el C. E. D. A. hace sentir su palabra de homenaje al querido compañero. Palabra que es el fiel reflejo del sentir del estudiantado que supo gustar de la amistad sincera y humilde del que fué en vida un inapreciable amigo.

Enriquecido por brillantes dotes morales y espirituales, deja un vacío amargo y un recuerdo imperecedero, en los que vivieron con él, las largas horas dedicadas a nuestras comunes tareas.



Situación de "Torres-García" en el Arte Moderno

por SARANDY CABRERA

El presente artículo ha sido escrito expresamente para la Revista C. E. D. A., por Sarandy Cabrera, integrante del Taller "Torres - García", y fundador y colaborador de la Revista "Removedor", del citado grupo

Para ubicar con claridad la obra de J. Torres - García en el complejo cuadro del arte moderno es necesario prever aunque sea sucintamente, el sentido y las relaciones de los movimientos de la pintura desde los divisionistas (Seurat, Signac, Luce, y otros que, en la medida en que extremaban el impresionismo, preparaban una reacción contra él) hasta nuestros días.

La reacción en favor del tono local y el dibujo en forma y volumen, los cuales habían sido desdenados por el impresionismo, no tardaría en verse en quienes serían los antecedentes del arte modernísimo.

Los denominados en su hora, post-impresionistas, dieron origen junto con influencias exóticas que más adelante trataremos de precisar, a las dos grandes ramas del arte de última hora. Así Gauguin y Van Gogh son raíz inicial de la corriente no geométrica expresionista; y de Cézanne, el solitario de Aix, se derivaran por propia evolución las escuelas, hasta desembocar en el arte abstracto geométrico.

Si Van Gogh y Gauguin buscaron una forma del arte de expresividad, liberada del dibujo estricto y dentro del naturalismo, si no ortodoxo, por lo menos de la visión normal, a la vez que mantuvieron los tonos fuertes del impresionismo, pero tratándolos por grandes superficies contrastadas y violentas de por sí, Cézanne por su parte abandonará el colorido del impresionismo y ejercitará, junto con su paleta de grises, un dibujo estructurado, con los que pretenderá "hacer un arte como el sección áurea) y en el descubrimiento del

de los museos" y reducir las formas al cono, la esfera etc., o sea a formas geométricas puras.

En esta determinación de Cézanne, en la pintura "medida" de Seurat (regida por la Arte Negro de Africa y los Océanos, debido medio siglo antes a Delacroix, están los ingredientes que configurarían al cubismo, que tuvo de todo ello.

Más o menos paralelamente a la integración del cubismo, se formará el grupo de los "fauves", grupo que en realidad no lo fué de manera efectiva, y que a la vez que recibía como el cubismo, la influencia del Arte Negro, se apoyaba, no ya en Cézanne y sus búsquedas, sino en Gauguin y Van Gogh, y sufría a través de éste, el influjo de las estampas japonesas.

Cabe preguntarse ¿qué relaciones o inter-influencias hubo entre el cubismo y el fauvismo? Y puede decirse que se desarrollaron independientemente y que, salvadas las naturales comunicaciones de su convivencia en un medio como el París de aquel entonces, cuyo aire parecía estar cargado artísticamente, no se reunieron en el sentido que queda dicho, sino muy tardíamente cuando uno y otro movimiento estaban siendo desplazados, y cuando prácticamente se producían sus respectivas crisis.

El programa del cubismo era un programa de construcción; pretendía estructurar, geometrizar la realidad y expresar la tercera dimensión del espacio pero no a la manera de la perspectiva aérea renacentista sino superponiendo dos o más aspectos de la cosa representada, y tomando a ese fin todas las libertades imaginables: se proponía también dar la calidad particular de los objetos, hacer evidente su "calidad".

La coloración cubista será no obstante convencional, pero la realidad siempre presente

a pesar de esas licencias, se expresará transformada en formas que más o menos evocarán al objeto de donde provengan.

Por su parte los fauves se darán total libertad de "expresionismo" y cultivarán unos el arabesco, otros la pasta abundante, pero sin abandonar su naturalismo más o menos normal; unos y otros distribuirán de una nueva manera la luz. El período heroico del cubismo durará *verdaderamente poco, pero sus influencias persistirán transformándose de variadísimas maneras y muchas serán las direcciones que tomarán luego.*

Tendremos en cuenta aquí solamente las que produjeron frutos posteriores y, no, nos ocuparemos por razón de espacio limitado que se asigna a este escrito, de aquellas que abortaron sus propósitos, como el futurismo, el orfismo y otras, que su momento y por su parte contribuyeron a la formación del arte actual. Las derivaciones más importantes del cubismo fueron: el purismo, el neo-plasticismo, y el constructivismo ruso.

El purismo será una sistematización teórica del cubismo heroico, o de los primeros tiempos, lindante en muchos aspectos con la estética maquinista. El neoplasticismo (denominación genérica donde incluiremos al grupo De Stijl, de procedencia holandesa) que pretendió reducirse a líneas ortogonales, absolutamente no representativas, encuadrando rectángulos uniformemente tintados con colores primarios, y contruidos minuciosa y prolijamente, fué la aspiración de llegar a los últimos elementos formativos de la plástica (la línea recta y tono o color uniformemente

repartidos), fué un ferviente anhelo de pureza que tuvo en sí mismo el germen de su limitación y que se tronchó cruelmente, sus mejores traiciones.

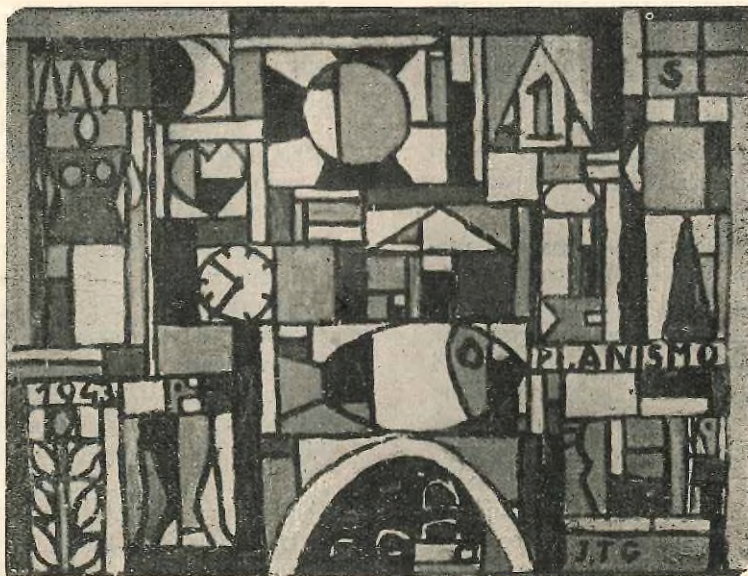
Y por último el constructivismo ruso, hijo directo de la estética maquinista, que se propuso considerar las obras plásticas como construcciones mecánicas (locomotora, avión), en una determinación que hoy, a tantos años miramos con cierto escepticismo y descubrimos sus debilidades.

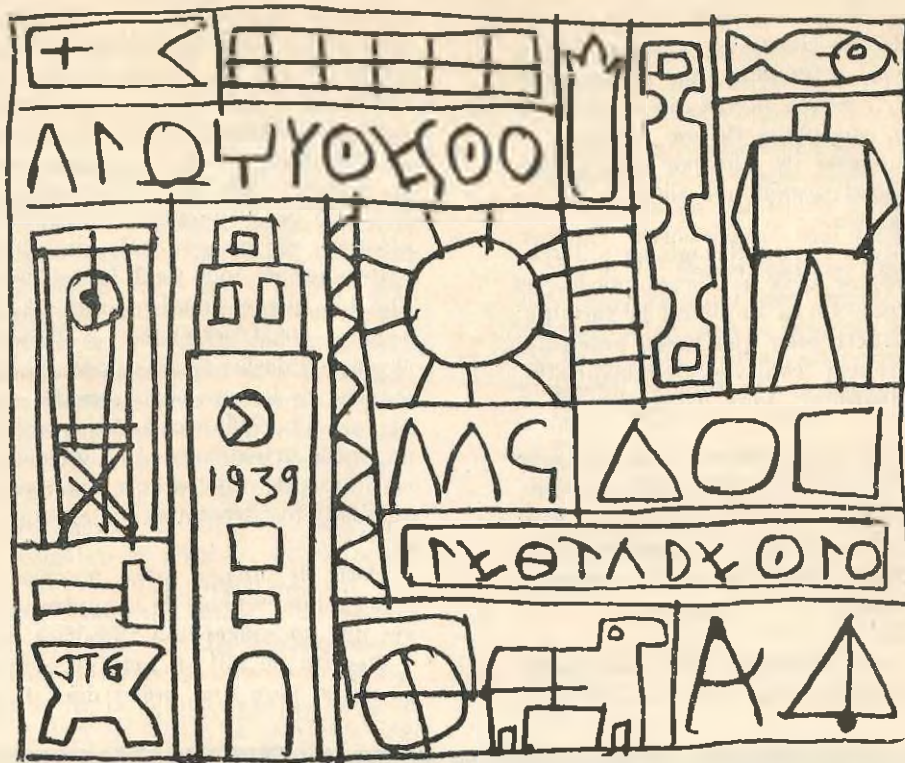
Su campo en realidad fué el de los llamados "objetos plásticos" en hojalata, vidrio, celuloide, formas móviles, etc.

Frente este producido de rigor teórico y formal emanado más o menos directamente del cubismo, el expresionismo (derivándose del fauvismo, en cierta manera, pero más que nada obedeciendo a la raíz germánica de los artistas que lo practicaban) da a luz un dibujo nervioso, retorcido, enfermizo y un empuja la crisis primera de la rama expresionista muy generoso en la mayoría de los casos.

De allí en adelante, la primera guerra mundial y en especial su post-guerra precipitan la crisis de la primera rama expresionista del arte moderno. Por otro lado, las corrientes derivadas del cubismo tratan de hacerse fuertes teórica y prácticamente, primero contra el dadaísmo que niega toda fórmula en arte, toda moralidad en la vida real y propicia a un movimiento literario de disolución, y segundo contra el superrealismo que se produce varios años después.

Si los dadaístas negaban todo arte y toda regla, y aún renegaban de ambos, los super-





realistas incorporan al campo de la pintura una nueva temática. Por esa razón es que se les excluye de ella en el más estricto sentido. El superrealismo existe en pintura, como el tema superrealista, como el propósito de buscar lo subconciente, esa otra vida que sería a la vida real, como la parte oculta de un iceberg, a su parte visible, según la imagen de uno de sus teorizadores.

En realidad, en el dadaísmo hicieron crisis todos los movimientos que le eran contemporáneos. El arte moderno sufrió el espasmo de su incredulidad de su primitivismo, fué la descarga de una inteligencia excesivamente cargada, fué una reacción contra todo lo hecho, fué una necesidad urgentísima de volver al cero, aunque tal voluntad, como pudo verse de inmediato, no pudo cumplirse por cuanto, a la vez que todo lo hecho seguía y siguió pesando, el dadaísmo se desintegró en la pintura y como queda dicho propició el advenimiento, algo posterior es cierto, del superrealismo.

Además fué sistematizado, reducido a programa, y en la literatura, especialmente en la poesía, halló un espléndido campo, donde canalizó y se hizo arte, su sacudida.

Dados entonces el dadaísmo y el neoplasticismo, del que se derivará, a la vez que

del purismo de Le Corbusier, la arquitectura moderna, están dados los lineamientos del arte moderno:

1.º La corriente no geométrica expresionista.

2.º La corriente abstracta geométrica.

Ambas direcciones subsisten ahora y parecen disolverse, o unirse en pro de un nuevo naturalismo que parece estar asomado, cargado de ambas, sin que esto signifique que ambas tendencias no permanezcan y persistan en sus propósitos, que indudablemente ya no son tan estrictos como en sus tiempos primarios.

Nos quedaría ahora interpolar la obra de Torres-García en este cuadro del arte moderno.

Torres encaja en la vida y el arte de París habiendo hecho ya, largos años de neo-clasicismo, un neoclasicismo muy personal y muy fuerte, con influencias de Puvis de Chavannes y de la mejor tradición catalana, mediterránea y del cuatrocientos italiano, y ha roto con aquello y conseguido una manera sintética donde ya asoma casi, su constructivismo posterior, habiendo sentido en New-York el ritmo de la vida maquinista y habiendo vuelto al viejo continente, a Italia. Ya el cubismo es cosa concreta y el neoplasticismo, el dadaísmo, y un expresionismo per-

sistente dan la tónica de París. Es en el año 1926 cuando Torres-García se radica en París.

Y la primera influencia que recibe tiene origen "fauve", pero a la vez que evidencian esa influencia, sus obras de ese entonces se caracterizan, a pesar de ello, por esa búsqueda de la construcción que siempre caracterizara al maestro.

Aquella pintura suya debe mucho a París, pero sobre todo se debe a Torres porque es una cosa distinta. Lleva implícita la formulación del constructivismo que luego precipitaría su convivencia con los neoplasticistas, Mondriaan, Seuphor, Van Tongerlo, Van Doesburg, etc.

De aquella manera primera, y de su amor por una pintura en que lo personal, el acento, las calidades estén presentes, nace su controversia contra los neoplasticistas (impersonalistas al respecto) e inmediatamente en constructivismo, luego tan repudiado como fervientemente alabado.

Es este un arte abstracto que desde luego por despreciar todo tema o toda anécdota, se

interesa por lo plástico puro, pero de una manera distinta de como lo hiciera el neoplasticismo porque en Torres-García, hay el sentimiento de lo universal, de lo cósmico.

Lo verdaderamente importante para su obra de arte es construir una estructura; para ello el pintor se axiliará del compás de Sección Aurea, y se propondrá antes que nada, crear plástica; eso no será todo sin embargo; antes y después de todo está la intuición, lo inexplicable que el hombre-pintor dará.

Este constructivismo evolucionará desde el empleo de las tierras, hasta los colores primarios. Se le verá como simples grafismos sobre un fondo blanco, o gris, como entramados de líneas ortogonales sin figuración alguna, o conjuntos de objetos más o menos reconocibles en casilleros determinados con la "medida de oro".

Pero de una u otra manera, a ésta su concepción esencial de la pintura, Torres-García une su concepción filosófica del universo.

Resulta de allí su arte de grafismos significativos pero que, como dice J. M. Podestà



en la documentada monografía que le ha consagrado, "de más está decir que es inútil enfrentarse a obra alguna de este género, con el propósito de desentrañar de ella una anécdota o de buscarle un tema narrativo; tan inútil como preguntarse "que representa". De este contumaz empeño de hallarle a todo trance una explicación, tentados estamos de decir "una solución" como los acertijos, proviene la compacta permeabilidad que el público, aún aquel que está algo informado, demostró por todas las formas de la pintura moderna derivan del cubismo"; de allí que aquellos grafismos que para Torres-García tienen un significado particular, puedan desdenarse en ese sentido, y la pintura o el arte constructivo permanecer en pie.

El arte constructivo, la pintura, deben mirarse como fines en sí mismos; deben considerarse en su realidad objetiva, son tan "inexplicables" como un banco, o un pedazo de pan. Este arte que tan fervientemente ha practicado Torres-García, el arte constructivo, está enderezado hacia lo monumental, hacia la decoración mural y hacia la arquitectura. Ejemplo de esto es la imponente decoración mural realizada en el Hospital Saint Bois y el Monumento Cósmico del Parque Rodó. Por otra parte toda insistencia sobre "explicaciones" en el arte es absolutamente inútil. Solamente la presencia de las obras podrá formar y "enseñar" de una manera auténtica y verdadera. La misión de los escritos como éste, no puede ser sino la de sugerir o insinuar caminos para la consecución de la visión de esos vastos mundos del arte, velados para muchos, para aquellos que pre-

tenden llegar por la razón a un terreno que siendo cosa distinta de la actividad puramente racional, no pueden abarcarse con el funcionamiento del silogismo.

Restará entonces solamente, insistir en una aclaración que J. Torres-García, ha hecho reiteradamente en sus libros y sus charlas y la revista "Removedor" casi constantemente.

Según la concepción de Torres-García, el arte plástico tiene dos ramas perfectamente diferenciadas: una la del gran arte monumental decorativo y otra, con origen en el Renacimiento: la pintura, de profundidad y luz.

Desde el Renacimiento a nuestros días, la pintura propiamente dicha ha pretendido absorber al arte decorativo, dando origen a nefastas confusiones.

Torres-García ha pretendido y conseguido separar ambas formas del arte plástico. Ha querido poner su constructivismo en diapason con las grandes culturas primitivas y de la antigüedad, y simultáneamente se ha encarrilado por la tradición misma de la pintura de caballete.

Y en esta aparente dualidad se ha hecho hincapié para poner en evidencia una supuesta contradicción en la obra de Torres-García.

El constructivismo de Torres-García está pues, en la corriente abstracta geométrica, que como quedó dicho constituye una de las dos direcciones generales del arte moderno.

Por otra parte, en su pintura Torres-García se ha encaminado recientemente en un nuevo realismo, de paleta restringida y con el cual pretende la reivindicación del objeto, no de la temática, entiéndase bien.

**ANTES DE INSTALAR UN ASCENSOR EN SU EDIFICIO,
SOLICITE PRESUPUESTO POR UN**

“SCHINDLER”

FABRICACION SUIZA

Introducidos e instalados
desde hace MAS DE 30
AÑOS en el Uruguay por



**CALLE 25 DE MAYO
635 - 39
Montevideo**

CASA  SUIZA

FINSTERWALD & SCHAICH

J. TRINCHIN
LUMINOTECNIA



MERCEDES 972
Teléfono: 8 77 01
Montevideo

DOMINGO COLACE
CARPINTERIA MECANICA

Escaleras Lambrices
Instalaciones
Comerciales
Cortinas de Enrollar



CALLE INCA 1819
Teléfono: 4 72 42
Montevideo



BARRACA SUIZA

ETTLINGER & CIA.

Distribuidores Unicos de la Fábrica Nacional de
MADERA COMPENSADA

CUAREIM 1797 esquina Nueva York

Teléfonos: 9 04 89 y 9 04 70

MONTVIDEO

VIRUTA DE ACERO PARA PULIR PISOS

Alberto J. Sanz

I M P O R T A C I O N E S

MERCEDES 1084-88

TELEFS.: 8 12 07 - 9 12 71

CHIAPPE & CIA.

C A L E F A C C I O N
C E N T R A L
Y A N E X O S

M E R C E D E S 1 5 3 7

T e l é f o n o : 4 6 8 4 2

Compañía Uruguaya de Cemento Portland

FABRICANTES DE LOS
CEMENTOS PORTLAND

“ARTIGAS”

“I N C O R”

ZABALA 1338

TELEF. 80444

MONTEVIDEO

C. U. V. E.

CONSTRUCTORA
URUGUAYA
VIVIENDAS
ECONOMICAS

ENRIQUE R. PICERNO
DIRECTOR

AVENIDA 8 DE OCTUBRE 3221
TELEFONO 40 28 22

CARPINTERIA

GRECO Y CIA.

ESPECIALISTAS EN
INSTALACIONES COMERCIALES
MUEBLES, DECORACIONES Y
TODA CARPINTERIA DE OBRA

REPUBLICA 1575
TEL. 4 22 45 — MONTEVIDEO

PILOTES FRANKI

SOLUCIONA SU PROBLEMA DE CIMENTACION

BARTOLOME MITRE 1514

TELEFONO: 8 18 58

ENRIQUE GHIRINGHELLI

IMPORTADORES
DE NEUMATICOS

RECONSTRUCCION
DE CUBIERTAS: **SUPERCAP**



SORIANO 978
TELEFONOS 8 57 71 - 8 58 96

DECORACIONES
EMPAPELADOS
PINTURAS
EN GENERAL

ALEJO HORVATH

GABOTO 1323
TELEF.: 4 91 78

SR. ESTUDIANTE

ESTUDIE PERO TAMBIEN PASEE,
MANEJANDO SU AUTOMOVIL
APRENDA A MANEJAR
EN POCO TIEMPO

CONSULTE A ZAPATA
Av. Italia 2727 - Teléf.: 4 57 32

CARPINTERIA

JUAN SENJANOVICH Y R. APARICIO

Muebles — Instalaciones Comerciales — Decoraciones Internas

DURAZNO 1574 - TELEF.: 4-68-67

BARRACA "SUSENA"

EXISTENCIA :

HIERROS - MADERAS

LOZA SANITARIA

CANERIAS - AZULEJOS

ETC.

HIJOS DE FRANCISCO

— SUSENA

TECNICAS

ORGANIZACION AL SERVICIO DEL ARQUITECTO,
INGENIERO, INDUSTRIA Y COMERCIO DERIVADOS

R E P R E S E N T A C I O N E S

COPIAS DE PLANOS ♦ TRAMITES MUNICIPALES

(EN BREVE IMPORTACIONES)

CARLOS ALBERTO BAGGI y Cía

CALLE SAN JOSE N.º 1319 (casi Yaguarón) — TEL. 8 42 13 — Montevideo - Uruguay

COMPANIA URUGUAYA DE OBRAS PUBLICAS



D. TERRA 2296

TELEF.: 2 38 62

MONTEVIDEO

CIURICH & BOMIO LTDA.

ARQUITECTO . CONTRATISTAS

MERCEDES 1705

TELEFONO: 4 28 16

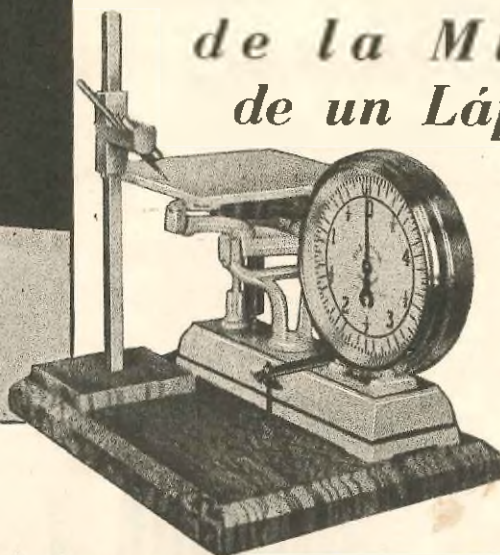
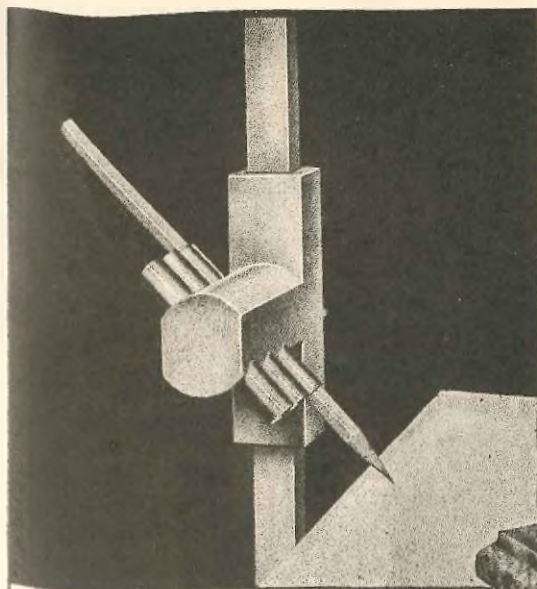
GORI SALVO & MURACCIOLE

*ARQUITECTOS
CONTRATISTAS*

18 DE JULIO 2017

Teléfono: 4 94 77

Si Señor: Se Puede Medir la Resistencia de la Mina de un Lápiz



y si decimos que el **TURQUOISE** ofrece una mina más resistente que los demás, es porque puede ser demostrado en una prueba práctica y concluyente.

El lápiz que resiste mejor los esfuerzos bruscos y repentinos, resulta más económico. Y si tal lápiz proporciona en el dibujo una verdadera y constante opacidad y, a la vez, una suavidad extraordinaria, es indudablemente el lápiz que *usted* necesita.

El lápiz **TURQUOISE** es un instrumento de precisión, porque cada uno de sus 17 grados está exactamente calibrado y gracias al procedimiento de fabricación patentado el **TURQUOISE** conserva siempre inalterables la uniformidad, la suavidad y el grado, a pesar de la vejez del lápiz y de los cambios del tiempo.

Haga una prueba de calidad en sus propias oficinas. Utilice en la preparación de un solo dibujo lápices **TURQUOISE** y otros que le parezcan buenos. Al sacar las copias mediante cualquiera de los procedimientos corrientes como ferropusado, etc., los resultados hablarán por sí mismos.

MARCAS REGISTRADAS



Pida el Folleto Demostrativo y Permitanos
Mandarle una Muestra Gratis

FYNN & BONINO

18 de Julio 982 (5º Piso)

Montevideo



EN EL PROXIMO MES DE OCTUBRE
INAUGURACION DE LA

EXPOSICION DE URBANISMO Y VIVIENDA

"LA CIUDAD DE HOY Y DEL MAÑANA"

SUBTE MUNICIPAL

ORGANIZADA POR EL CENTRO DE ESTUDIANTES DE ARQUITECTURA

PATROCINADA POR LA FACULTAD DE ARQUITECTURA

Y LA SOCIEDAD DE ARQUITECTOS DEL URUGUAY
