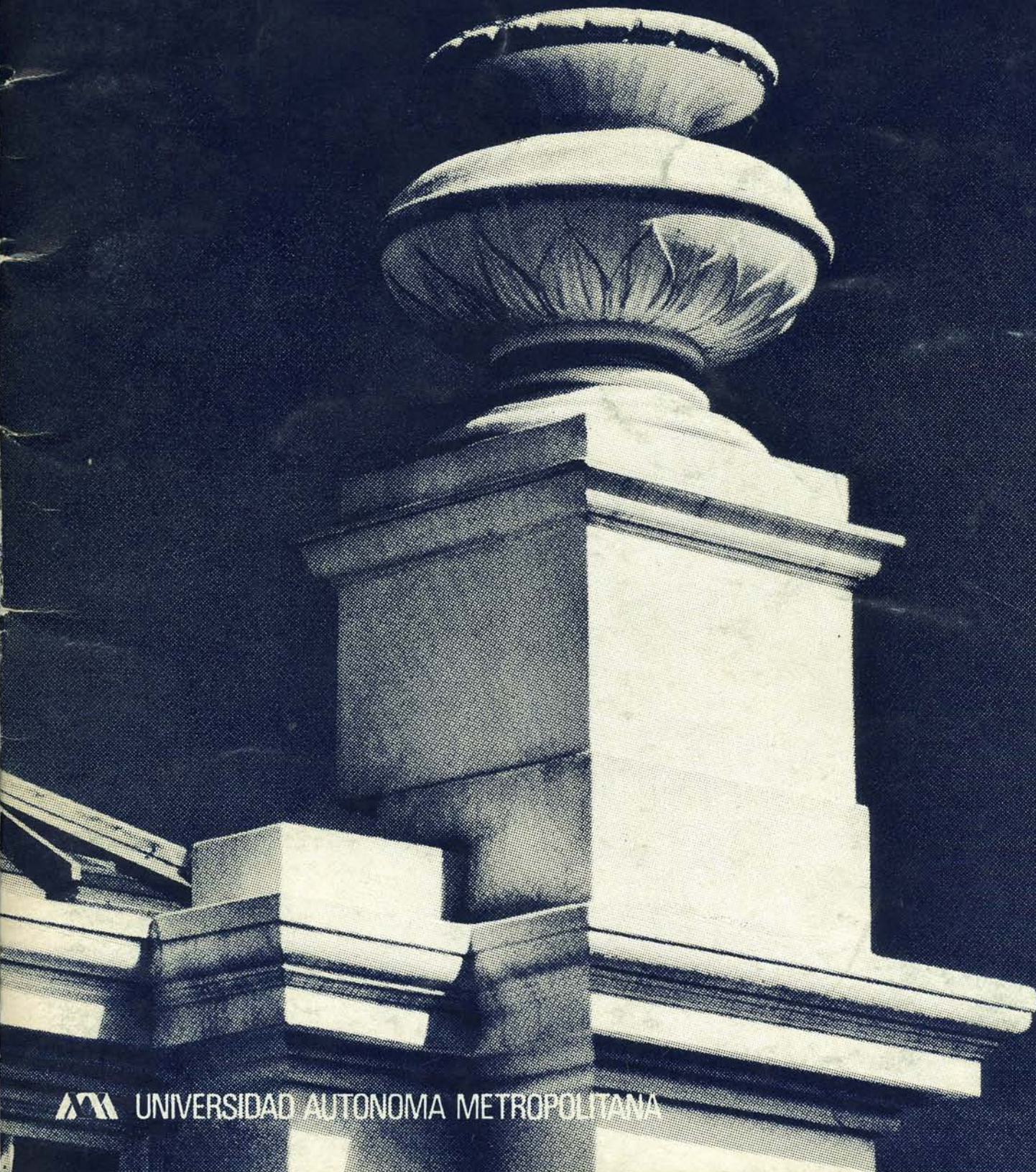


# DISEÑO UAM 2

JUN 83



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

# casa <sup>de</sup> tiempo

vol. III, no. 31/32  
julio/agosto 83  
\$ 120.00



## CENTROAMERICA: LA RUTA DEL FUEGO

Fernando Curiel: El sitio de Nicaragua  
La política de Reagan en Centroamérica: Paredes y Cuenca  
Textos de Fábregas, Cazaux, Arias, Castellanos y Aguilar Zinser



# Contenido



Centro Cultural Universitario	2	Alumnos UAM Xochimilco
Los Símbolos de Félix Beltrán	10	Ramón Carrera
El Servicio Social de los Diseñadores y el Medio Rural	14	Vicente Guzmán Ríos
La Fantasía de la Forma	19	Peter Blake Traduc. Víctor Jiménez
Hacia una Nueva Cultura Material	25	Roberto López
Fotografía, una Interpretación de la Realidad	28	Leopoldo Aguilar
Introducción al Postmodernismo	34	Víctor Jiménez
El Movimiento Moderno Vicisitudes y Transformaciones	36	Antonio Toca
Movimiento Moderno y Postmodernismo	40	Tomás Maldonado
¿Es Seria la Arquitectura Postmodernista?		
Conversación entre Bruno Zevi y Paolo Porthogesi	44	Traduc. Víctor Jiménez
El Postmodernismo Arquitectónico ¿Gran Pastiche?	52	Rafael López Rangel
El Arte de Imprimir	56	Fritz Eichenberg Traduc. Félix Beltrán
Cuadernos de Arquitectura	62	Víctor Jiménez

## DISEÑO UAM

### Consejo Editorial

Coordinador Azcapotzalco  
Arq. Víctor Jiménez

Coordinador Xochimilco  
Arq. Héctor Marcovich

Arq. José Luis Benllure  
Arq. Alfonso Iracheta  
Prof. Juan Manuel López  
DI. Fernando Schultz

Arq. José Blas Ocejo  
DG Víctor M. Muñoz Vega  
Arq. Rafael López Rangel  
Arq. Fernando Tudela

Diseño  
DG Leonel del Angel Chávez

Diagramación y montaje  
Alumnos de  
CYAD Azcapotzalco  
DG Alma Muñoz G.  
DG Marissa Lizárraga  
DG Freddy Hernández V.

Producción  
Ing. Luis Carlos Herrera G. de V.  
DG Francisco Fuentes de la Vega

Portada  
DI Leopoldo Aguilar Dubois

Fotomecánica y Formación  
Sergio Díez Serur  
Fernando Usó Pavía  
Iván Garmendía Ramírez  
Esther Guízar Mares  
Fabián González Negrín  
Guadalupe Velázquez Torres

Transporte e Impresión  
Daniel Zeferino Iturbide  
Carlos Márquez Herrero

Impresión  
David Guerrero Romero  
Aarón Zaragoza Pérez  
Jorge Guzmán Santillán

## COLOFON

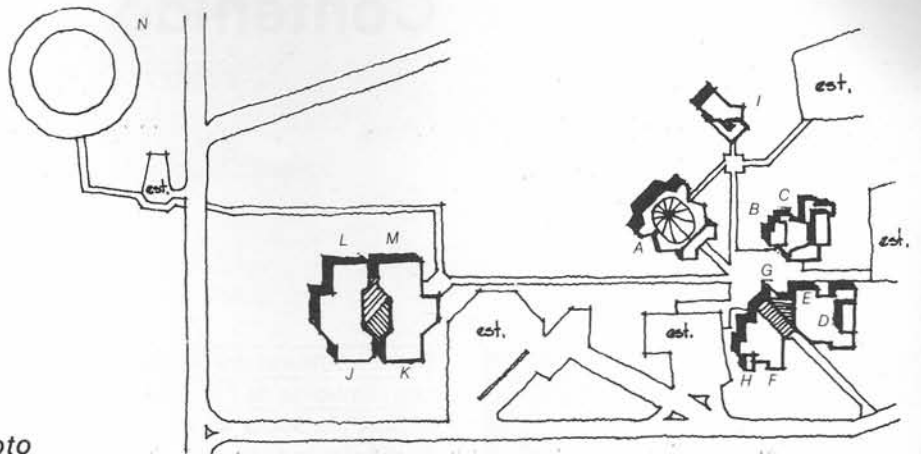
Para este número de la Revista Diseño UAM se utilizó: una tipografía Helvética Light de 10/11.5 compuesta en máquinas de fotocomposición; la portada se imprimió en serigrafía a 2 tintas, el papel que se usó en couché 100 gr para interiores y couché 210 gr. para cubierta; Se imprimió en máquina Offset Solna 125, en los talleres Gráficos de la División de CYAD Azcapotzalco.

## DISEÑO UAM 2

Junio 1983 • ISSN 0185 - 3945 • Precio \$200.00 • estudiantes uam \$150.00

# Centro Cultural Universitario

Resumen de un trabajo colectivo de análisis, realizado por A. Alcántara, M. Jiménez, J. Contreras, E. Aramoni, J.L. López, D. Ruiz, J.A. Zúñiga, M. Esquiliano, C. Díaz y A. Pastrana, alumnos del Módulo X Arquitectura, (CYAD. X) bajo la coordinación del docente José Blas Ocejo. Cada concepto consta de un párrafo descriptivo, una imagen y una apreciación crítica.



**E**l centro cultural universitario está formado por la sala de conciertos Nezahualcóyotl<sup>A</sup>, el foro experimental Sor Juana Inés de la Cruz<sup>B</sup>, el teatro Juan Ruiz de Alarcón<sup>C</sup>, la sala de danza, ópera y música electrónica Miguel Covarrubias<sup>D</sup>, la sala de música de cámara Carlos Chávez<sup>E</sup>, los cines Julio Bracho y José Revueltas<sup>F</sup>, una sala de exposiciones<sup>G</sup>, las oficinas generales de difusión cultural<sup>H</sup>, todos agrupados en la plaza sur del conjunto; un poco separado, pero en la zona, está el centro universitario de teatro<sup>I</sup>.

La unidad bibliográfica, formada por la biblioteca<sup>J</sup>, y la hemeroteca nacional<sup>K</sup>, el centro de estudios sobre la universidad<sup>L</sup> y el instituto de investigaciones bibliográficas<sup>M</sup> situados frente a la plaza norte, separados del conjunto, ubicados en una depresión del terreno; el espacio escultórico<sup>N</sup> está aun más alejado del resto.

El conjunto es un intento de las autoridades universitarias de dotar a las instalaciones de la UNAM de espacios donde puedan desarrollarse las actividades relacionadas con todos los aspectos de la cultura.

Surge como un proyecto de la administración del Dr. Soberón y se desarrolla entre 1976 y 1980; en el momen-

to en el que el país parece resurgir de la devaluación, y en la ciudad se retorna el interés por remodelar grandes salas de conciertos y para música de cámara, y surgen infinidad de pequeñas salas de cine. Por otro lado, en el terreno de la práctica profesional, se asume el monumentalismo iniciado con Infonavit, Colegio de México y Colegio Militar; el uso y abuso del concreto aparente en texturas muy agresivas y el gusto por explorar las posibilidades combinatorias de todo tipo de vanos, con tal de que se inscriban en un volumen suficientemente masivo. Un centro de esta magnitud era necesario para la capital del país; lo que resulta ilógico es que lo realice la UNAM en sus terrenos y con su presupuesto, cuando su política ha sido la descentralización de sus instalaciones. Por otro lado su enfoque elitista, su alejada situación de las otras áreas de C. U. y su apariencia monumental y agresiva parecen contradecir las declaraciones de las autoridades universitarias de generar "un centro para la difusión de la cultura enfocado al servicio de la comunidad universitaria y al pueblo de México, proporcionando los recintos apropiados a esta trascendente actividad"



SU ASPECTO ES COMPARABLE AL DE UNA EXPOSICION INTERNACIONAL

La Dirección de obras de la UNAM fue la encargada del proyecto y construcción de la obra, para la cual no se escatimaron recursos técnicos, ni materiales, buscando hacer del conjunto un símbolo de la cultura y de su liga y origen en la universidad.

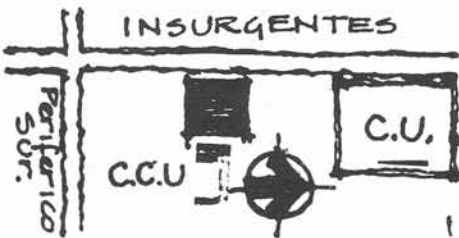
### Criterio de Solución del Conjunto



Está ubicado al sur de la ciudad dentro de los terrenos de la UNAM, sobre la Av. de los Insurgentes cerca al cruce con el periférico sur.

— En la zona con mejores servicios públicos de la ciudad y rodeado por colonias de alto poder adquisitivo, su situación es similar al conjunto cultural museográfico de Chapultepec, pero no cuenta con facilidades de comunicación.

• Se le situó en la parte sur de los terrenos de C.U. como un núcleo independiente de las instalaciones universitarias.



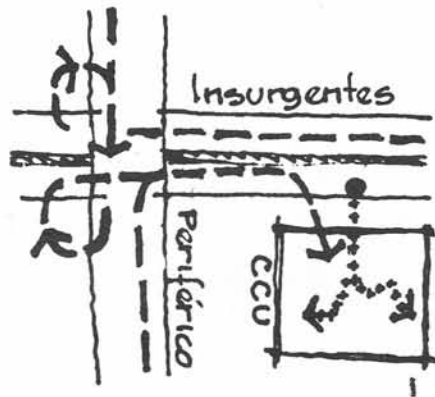
— Su aislamiento vehicular y peatonal lo vuelven un lugar inaccesible para la población estudiantil, y por estar rodeado de colonias de altos niveles de ingreso se ha convertido desde su inauguración en un centro elitista casi exclusivo de la alta burguesía.

• Su relación con Insurgentes y con el anillo periférico es nula; pues no se alcanza a ver desde el periférico y se ve muy poco desde Insurgentes.

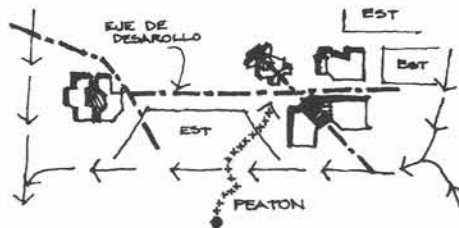


— Carece de imagen urbana por la distancia que lo separa de las vías de comunicación, por estar aislado por la naturaleza y la topografía y sobre todo, por carecer de un elemento que lo caracterice y señale en las vías de alta velocidad que lo rodean.

• Se puede llegar por Insurgentes en el sentido sur-norte y por el periférico.



— Su sistema de accesos es deficiente, el acceso vehicular está condicionado a una avenida de alta velocidad y sólo en un sentido, mientras el acceso peatonal tiene una sola parada; de ahí deben cruzarse los estacionamientos, el circuito vial interno y gran parte de la zona a través de un camino, poco iluminado e incómodo.



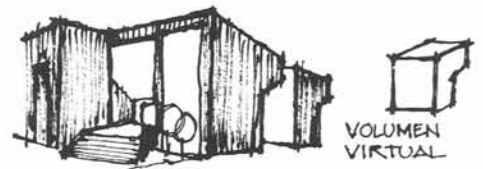
• El conjunto se desarrolla sobre un eje peatonal en el sentido norte-sur, con una plaza en cada extremo; se encuentra rodeado por el circuito vehicular y por grandes estacionamientos.

— Por su diseño parece planeado para impedir el acceso al estudiante y a personas sin transporte propio; por otro lado el espacio escultórico está aislado del resto y es difícil de localizar.

• El eje peatonal aprovecha desniveles y naturaleza para convertirse en un recorrido donde se van descubriendo los edificios.

— Las circulaciones peatonales olvidan la presencia de niños, inválidos y ancianos, al ser complicadas, con muchos desniveles y sin barandal.

• Tres son los criterios usados en la composición de los edificios, (volumen real, volumen virtual y adición de volúmenes) acentuando la monumentalidad y la vida hacia el interior. Los únicos elementos unificadores son el concreto aparente estriado y el predominio de la masa sobre el vano.



— Los criterios compositivos se alternan de manera arbitraria, aun en un mismo edificio.

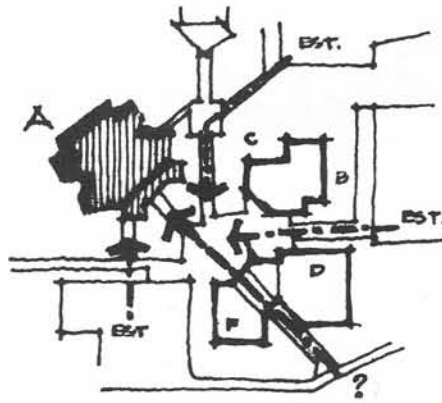
— Los estacionamientos son inmensas plazas desiertas al carecer de un tratamiento adecuado de árboles y pavimentos.

### Sala Nezahualcóyotl<sup>A</sup>

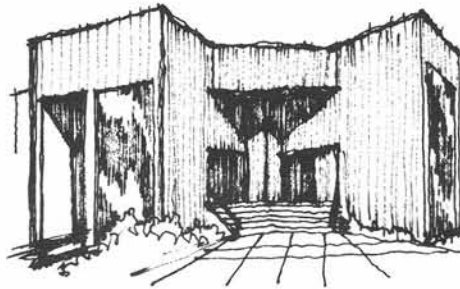
• Situada en la plaza sur del conjunto, por su ubicación y forma es el elemento rector de la plaza.

— Remata el acceso peatonal, que se inicia de manera arbitraria en el circuito vial atravesando el vestíbulo de los cines y del salón de exposiciones.

— Se reconoce desde lejos por su cubierta piramidal, pero se pierde entre los otros volúmenes desde los estacionamientos.

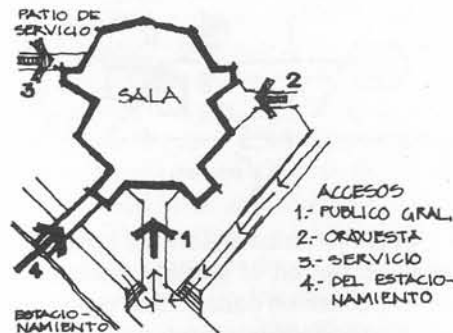


- El elemento característico es el acceso enmarcado por dos grandes volúmenes.



— Es un volumen simétrico que no responde a algunas funciones que se desarrollan en su interior y sus vanos son igualmente arbitrarios.

- Su imagen se acentúa por las sombras y quiebres que lo conforman.
- Sus accesos desde el estacionamiento son confusos.

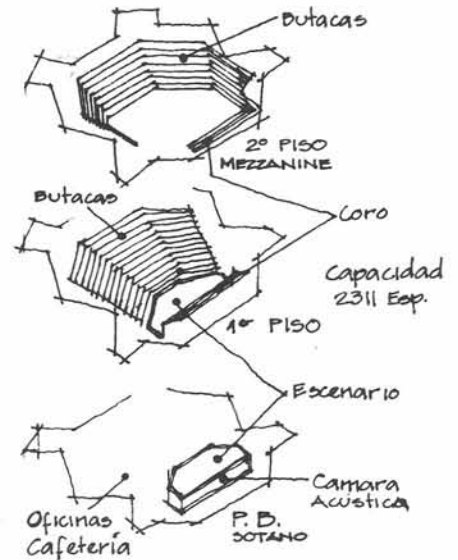


— El acceso "secundario" por el puente, comunica el estacionamiento sin desniveles y es el que se usa; mientras que el "principal" desde la plaza, es sólo una posibilidad ocasional, pese

a que formalmente se acentúa.

— Las circulaciones y plazas son peligrosas, sin barandales y elevadas sobre el terreno.

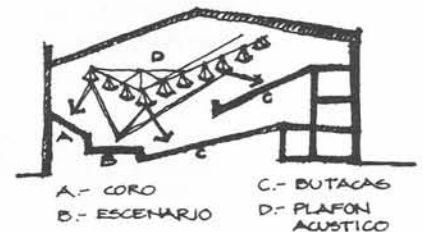
- Se organiza una gran sala en forma de herradura con el proscenio casi central y los servicios en la zona periférica.
- Separa claramente las zonas de público y de ejecutantes, tiene gran visibilidad, adecuada cercanía y buena acústica.



— En la solución particular en planta baja la mayoría de los locales carecen de luz natural.

— La sala tiene un agradable cromatismo logrado por las butacas; los vestíbulos luminosos y agradables. La planta del Mezzanine resulta adecuada para los servicios.

— En el aspecto acústico, el plafón reflejante, la isóptica adoptada, la cámara acústica y la altura contribuyen a lograr un buen resultado.

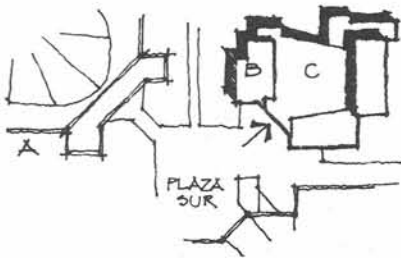


- Se usó un muro perimetral de concreto aligerado con tubos de cartón, sobre zapatas corridas apoyadas en roca volcánica y una cubierta piramidal irregular de armaduras concéntricas de hierro, con lámina acanalada y pequeña capa de concreto a manera de tridilosa.

- El plafón acústico que contribuye a dar escala y las zonas de madera, alfombra y butacas de tela disminuyen la reverberación.

- Las instalaciones de clima y planta de emergencia son eficientes.

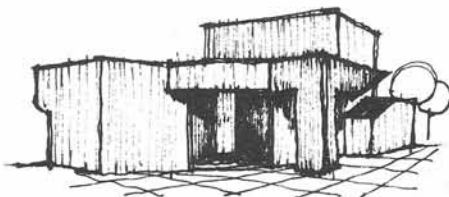
**Teatro Juan Ruiz de Alarcón<sup>C</sup> y Foro Sor Juana Inés de la Cruz<sup>B</sup>**



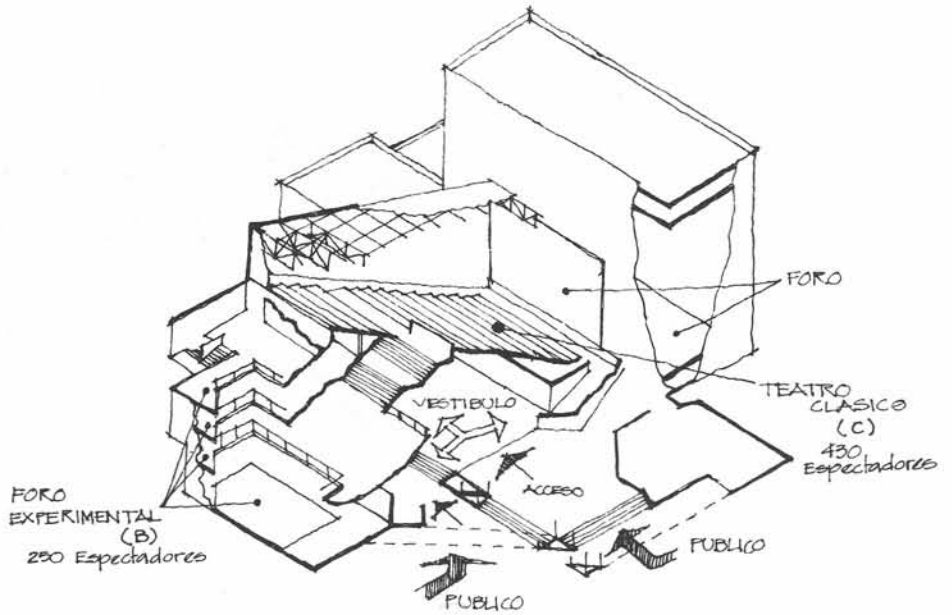
**E**l edificio conforma la plaza sur junto con la unidad de cines, difusión cultural y con la Sala Nezahualcóyotl que la preside.

- Se ubica en un costado del camino distribuidor. Las circulaciones de acceso son claras, aunque con quiebres y desniveles innecesarios.

- Su imagen es monumental con grandes volúmenes rectangulares unidos con superficies a 45%. Refleja alguna de las actividades internas pero responde de manera arbitraria a las condiciones externas.



- El volumen quebrado que señala la entrada y la enorme columna triangular son los elementos que lo caracterizan.

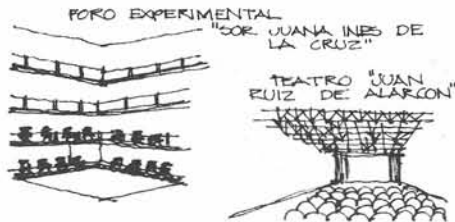


- Su solución es formalista, combina sin orden, volúmenes que no corresponden a las actividades internas.

- El vestíbulo abierto es el elemento distribuidor a ambos teatros y se ubica en la plaza sur. Sus accesos son claros bien resueltos, comunican con el vestíbulo que separa por desnivel los dos teatros.

- El edificio integra un teatro convencional a la manera italiana, un teatro experimental de usos múltiples, que no define el lugar de los espectadores y una vestibulación, que sirve como teatro alternativo.

- Se logra la separación de funciones y la privacidad del espectador y el artista en un ambiente muy agradable.

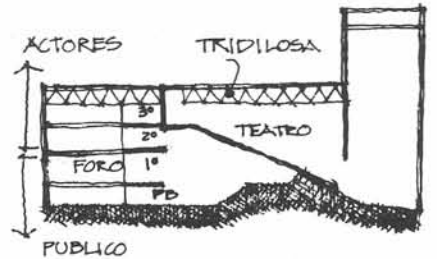


- Se compone de planta baja y 3 niveles integrados por el cuerpo central donde está el vestíbulo de distribución.

- Los niveles inferiores son para el público y funcionan como filtro de las actividades de teatro. Los niveles superiores son para los actores; hay algunos espacios fríos y faltos de luz.

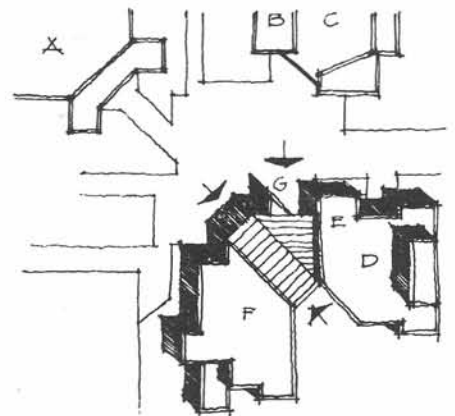
- Sobre un muro perimetral de concreto aligerado se apoya la tridilosa de acero, con losa ligera de concreto. Tiene instalaciones especiales de clima.

- Los materiales están usados con dignidad, el efecto de la tridilosa en las salas es agradable y permite integrar el sistema de iluminación.

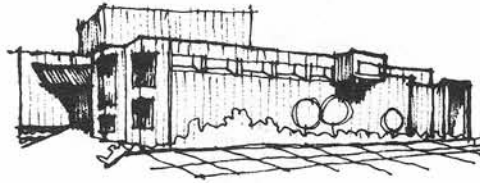


**Conjunto de Salas y Cines**

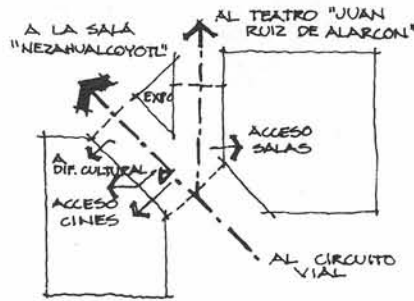
**S**e ubica en la plaza principal; está formado por dos edificios unidos por un vestíbulo cubierto que canaliza las circulaciones del estacionamiento hacia la plaza y da acceso a las 5 dependencias.



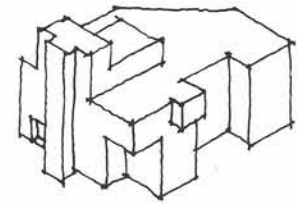
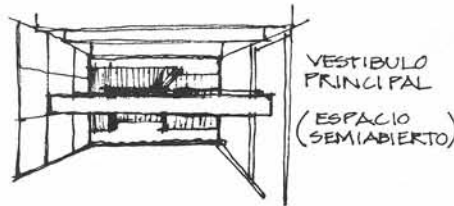
- Está concebido como una suma de elementos pero sus proporciones son muy diferentes al igual que sus vanos por lo que resulta poco unitario.



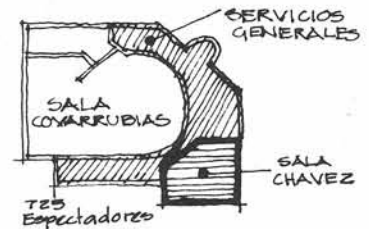
- Es un volumen compuesto por formas regulares a las que se les sustraen nichos y se añaden terrazas.
- El resultado es un edificio irregular en que las formas se integran sólo por la textura.



- Se integran todos los accesos bajo una cubierta que sirve de paso a la sala Nezahualcóyotl conectando el circuito vehicular con la plaza principal.
- Los accesos son claros, el vestíbulo agradable y distribuye claramente las actividades.



- Alrededor de la sala Covarrubias se ubican vestíbulos y bodegas en un lado y oficinas, camerinos y sanitarios en el otro. En el segundo piso se ubica la sala Chávez y los lugares de ensayos.

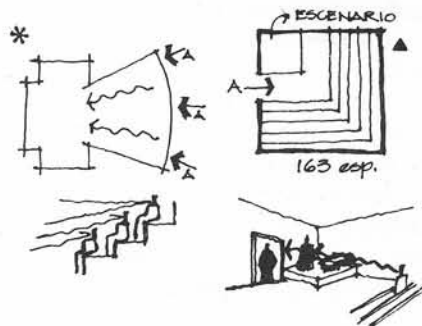


- Se separan las zonas de público y de ejecutantes, tiene un buen manejo de alturas y medidas adecuadas a las funciones.

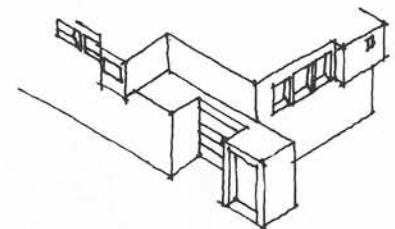
### Sala de Danza Miguel Covarrubias<sup>D</sup> y Sala de Música Carlos Chavez<sup>E</sup>

Su acceso se sitúa en el costado sur del vestíbulo cubierto que forma la sala de exposiciones.

- La entrada de la sala Covarrubias\* es agradable y adecuada, en cambio, la de la sala Chávez en el segundo piso es difícil de encontrar y por estar ubicada junto al escenario interfiere la atención del público.



### Cines Julio Bracho, José Revueltas y Oficinas de Difusión Cultural<sup>F</sup>



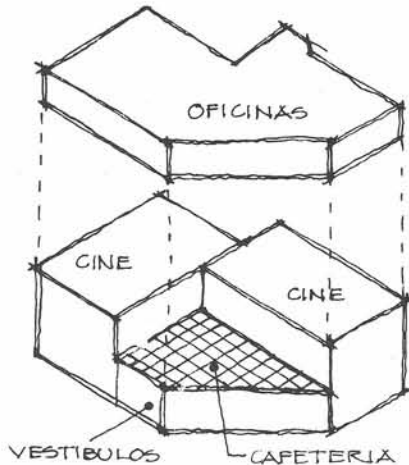
- Se ubican en el costado norte del vestíbulo cubierto.
- La taquilla es un capricho formal y no funciona adecuadamente.
- Mantiene el monumentalismo y el predominio del volumen sobre el vano pero señala las oficinas en la parte superior con otro tratamiento.



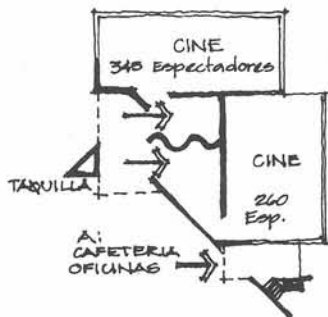
— Es muy heterogéneo en sus soluciones por lo que las fachadas parecen de edificios diferentes.

- Los cines que requieren doble altura se ubicaron en "L" generando en el mezzanine la cafetería que ve hacia el vestíbulo general.

— La cafetería no funciona debido al poco público y se ha convertido en bodega, no es visible desde el vestíbulo y se llega por un pasillo largo y estrecho.

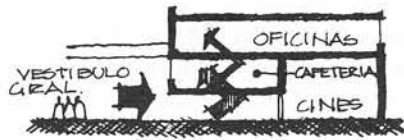


- El acceso a los cines se ubica en un vestíbulo formado por un pequeño desnivel en la losa y por la taquilla triangular.
- Un volumen volado señala el acceso a las oficinas de difusión cultural y a la cafetería.



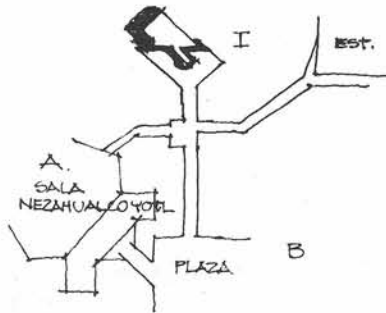
— Los accesos son claros pero la división ondulante entre los cines es totalmente injustificada ya que es el único muro con ese carácter en todo el conjunto.

- Se ubicaron los cines en "L" en planta baja, dejando las oficinas en 3er nivel y la cafetería en 2o.



— Se separan las funciones de público y empleados usando la cafetería como elemento aislante.

### Centro Universitario de Teatro

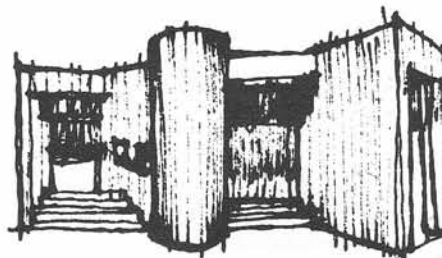


Ubicado detrás de la sala Nezahualcóyotl en un camino que lleva del estacionamiento a la plaza principal.

— Se encuentra aislado del resto del conjunto y por sus proporciones parece un elemento secundario.

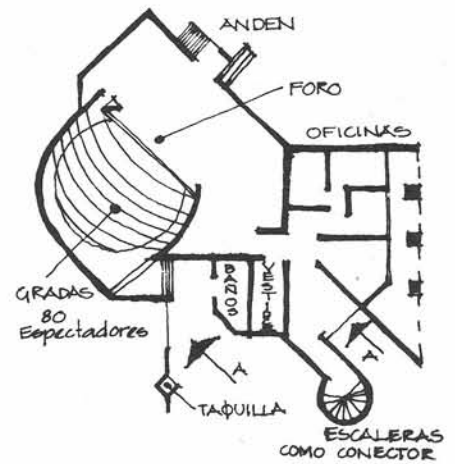
- Se relaciona con los otros edificios por su textura y color. El volumen de escaleras que señala el acceso es el elemento que lo caracteriza.

— Formalmente no se integra al conjunto, maneja formas triangulares, cilíndricas y cuadradas que no corresponden al criterio seguido en los otros edificios.



- Se corta en dos el acceso separando zona de público dirigida hacia la sala de espectáculos y la de alumnos hacia la administración y la escuela.

— Los espacios son mínimos, los vestíbulos son oscuros y pequeños, todo parece estar realizado a una escala menor de la normal.

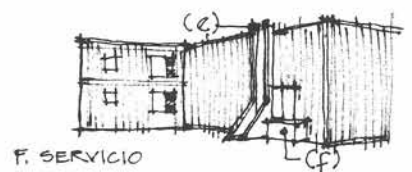
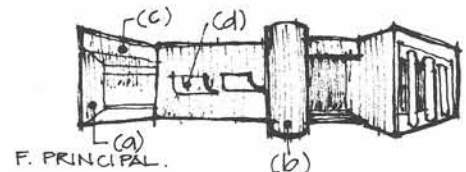
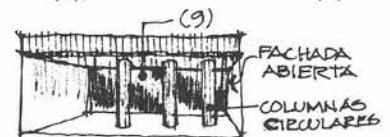


- Se organiza a través de dos elementos volumétricamente distintos, de un lado el teatro, del otro la escuela; pero no se resuelven las conexiones.

— Sus soluciones son formales, no responden a las funciones y su distribución interna es conflictiva.

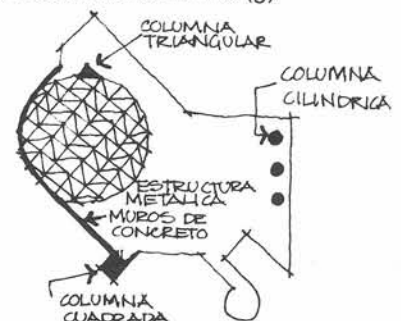
- Sus fachadas no se relacionan entre sí, ni corresponden a las actividades internas.

— La fachada de acceso es un capricho formal, tiene taquilla triangular (a), escalera circular (b), traveses rectangulares (c), ventilas redondas (d).



— La fachada de servicio tiene una gárgola formalista (e) y el andén de carga no está integrado (f).

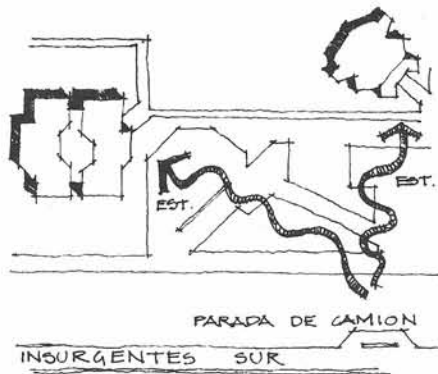
— La fachada de aulas tiene solo vista al estacionamiento (g).



- Uso indiscriminado de muros y apoyos de concreto en formas cilíndricas triangulares y cuadradas.
- Pésima solución de los tragaluces y de las ventilas de los baños.
- Se usó una estructura con enorme variedad de elementos y formas.

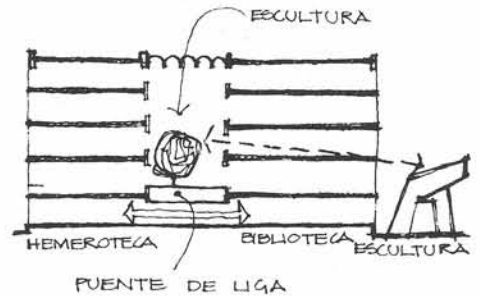
### Unidad Bibliográfica

- Se ubica en la plaza norte, rematando el extremo del eje peatonal.
- Su gran volumen se disimula por estar construido en una depresión del terreno, separado del resto y rodeado por naturaleza.



- El recorrido peatonal que lleva desde la plaza sur hasta el edificio está integrado con la naturaleza y provoca una secuencia que hace interesante la vista ocasional del mismo.
- Pero resulta largo y complicado y desde la parada del camión obliga a atravesar a pie todo el conjunto.

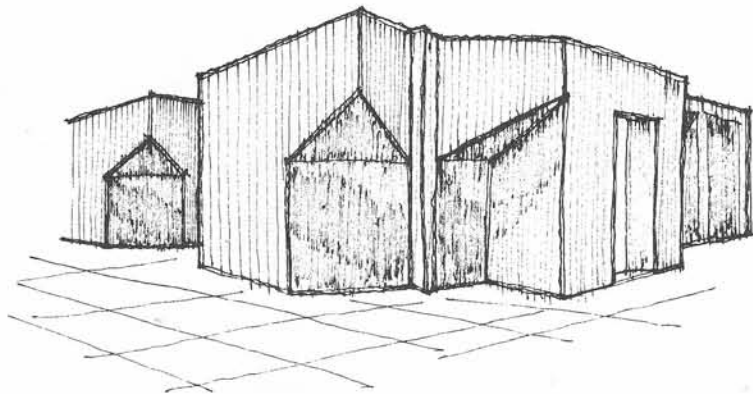
rístico, se ubica en la fachada principal que actúa como pantalla de remate. Por ser un elemento macizo es adecuada su ubicación y su alejamiento del resto del conjunto.



- Se estructura a partir de un gran vestíbulo central que une dos edificios de 5 niveles, ligados por un puente en primer piso, lográndose una atractiva vista interna.
- Interesante tratamiento del acceso y del conector central; pero en las salas no se aprovecha la luz natural, siendo en cambio que los acervos dan al exterior.



- Se compone de un edificio biblioteca y de otro hemeroteca, con actividades específicas en cada nivel y de mayor complejidad a medida que se sube. El



- Se presenta como un bloque macizo, fuerte y pesado, aligerado por cortes triangulares en las esquinas.
- El acceso es el elemento caracte-

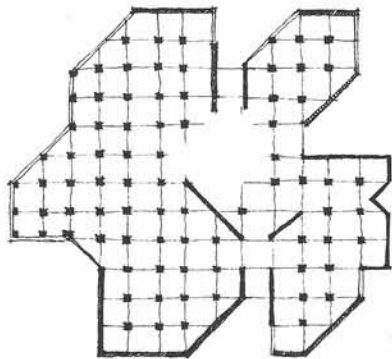
sótano tiene los servicios técnicos comunes y el puente los catálogos e informaciones generales.

— Predomina el tratamiento escultórico causando problemas de funcionamiento y falta de aislamiento acústico entre los pisos, en las zonas de los ventanales.

- Es una estructura de concreto que permite variar el uso interno según nuevas necesidades.

— La iluminación eléctrica es adecuada y el tragaluz está bien integrado.

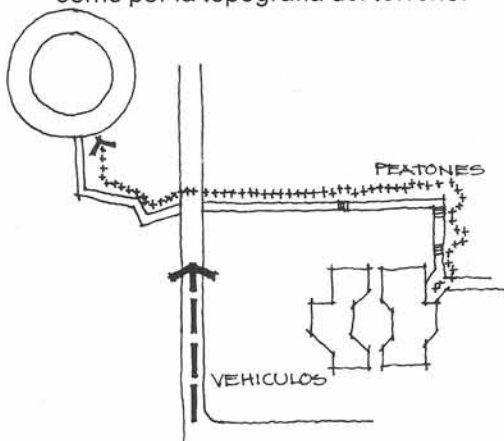
— El sistema de alarma contra incendios funciona varias veces al día debido a su excesiva sensibilidad. El aire acondicionado es deficiente y no existe posibilidad de ventilación natural.



### Centro del Espacio Escultórico

- Está ubicado al norte del conjunto, separado por el circuito vial.

— Se encuentra aislado del resto del CCU, tanto por su distancia y ubicación como por la topografía del terreno.



- Su acceso en vehículo es por el circuito exterior norte apenas señalizado por unos topes y pequeña explanada.

— El recorrido peatonal se inicia en la

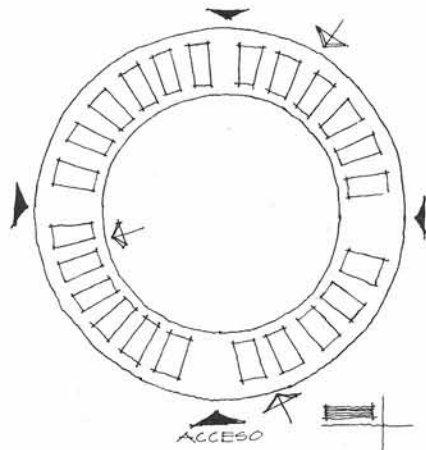
ESPACIO  
ESCUPTORICO



biblioteca a través de un complicado camino resulta poco accesible cuando no imposible de encontrar.

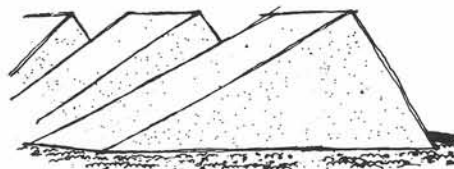
- Carece de imagen urbana y es difícil de localizar.

— Por su lejanía y por encontrarse en una zona mucho más baja y rodeado de abundante vegetación es un espacio poco conocido.



— Sobre un anillo de 160 metros de diámetro se ubicaron en forma concéntrica 64 paralelepípedos triangulares en grupos de 16, dejando una mayor separación en los puntos cardinales.

— Se ha conseguido formalizar una gran escultura penetrable que conserva en su interior el carácter geológico de la zona dónde se ubica la UNAM y que recuerda a un cono volcánico.



- Dos enormes bardas de piedra brasa delimitan el anillo con piso de pedacera de tezontle, dentro de él se construyeron en concreto aparente martelinao los 64 elementos triangulares huecos.

— El resultado es muy agradable, pero el conjunto es poco conocido y casi no se lo utiliza.

### Conclusiones

El Centro Cultural Universitario no cumple los objetivos enunciados por las autoridades universitarias al inicio de su construcción. Planteado para atender los requerimientos en el campo de la cultura, de doscientos mil estudiantes y de un número considerable de maestros y empleados de la UNAM, como del público en general, presenta contradictoriamente una imagen "vestida de etiqueta y exclusiva para privilegiados".

Su solución centralizada dificulta su utilización masiva en una ciudad del tamaño, extensión y complejidad del DF.

El lugar elegido para su construcción resulta sofisticado si se piensa en las posibilidades de movilidad y las necesidades del estudiante medio, del niño, del anciano y del inválido.

Su carácter grandilocuente corresponde más a la arquitectura de "feria mundial" que a sus objetivos originales.

Su solución arquitectónica exalta valores formales y olvida aspectos funcionales, donde presenta serias deficiencias.

Sus fachadas detentan todo tipo y tamaños de vanos sin correspondencia con los requerimientos internos, destinándose los volúmenes sobrantes a bodegas, que existen incluso en las terrazas y azoteas.

El espacio escultórico es impresionante como realización y bello como propuesta, pero está desligado del conjunto, su acceso es inseguro y como tal poco usable, al igual que la Biblioteca y Hemeroteca.

E.I.C.U.T. presenta errores conceptuales de diseño y por sus dimensiones no puede prestar los servicios para los cuales fue consiruido.

Todo el conjunto ha significado un costo demasiado elevado para el uso que finalmente tiene en la actualidad.

¿No hubiera sido más lógico y económico y más congruente con la declarada política de descentralización de las instalaciones universitarias, crear pequeños conjuntos culturales de uso múltiple en diversas zonas de la capital y dejar al gobierno capitalino la construcción de un centro como el realizado por la UNAM?.

# Los Símbolos de Félix Beltrán

Ramón Carrera

## Presentación

**E**l hombre es un hacedor de símbolos por necesidad propia, pues la realidad siempre ha sido más rica y multifacética que los medios con que ésta ha contado para fijarla, denominarla e identificarla; signos verbales y visuales sirven al hombre con este fin, pero los símbolos no son signos. Mientras un signo es una equivalencia, una indicación de algo, con buena dosis de convencionalismo: los signos matemáticos, alfabéticos, de penetración, etcétera, el símbolo es ante todo equivalencia en cualidad. Refleja no a los objetos, sino sus propiedades. No al objeto duro o frágil, sino a la dureza y la fragilidad.

Sin embargo, tanto los signos como los símbolos, tienen en común el propósito humano de servir para transmitir ideas. Quizás podamos decir del símbolo que es aquello que permite decir más con menos, y así aludimos a la cualidad de simplicidad y síntesis. Pero esta cualidad no es privativa del símbolo, pues los símbolos también requieren ser sometidos a una síntesis visual.

Muchos son los especialistas que no establecen distinción alguna entre símbolos y signos y hablan además de glifos y de marcas, como si cada uno de ellos fueran denominaciones sinónimas de un mismo producto visual, cuyo fin último es difundir ideas. Es cierto que existen variados símbolos que están compuestos por signos y marcas que poseen un fuerte carácter simbólico, pero esto no significa que puedan concebirse como la misma cosa.

Una marca es, ante todo, el signo distintivo de algo. Puede ser el nombre de un producto expresado en imágenes con una tipografía peculiar, repetida siempre por igual para que sea rápidamente identificada por los consumidores, con lo cual se convierte en imagen representativa del producto.

No obstante, una marca puede llegar a ser un símbolo, si identifica al objeto por sus cualidades. La imagen representativa de la **Fábrica de plásticos**, diseñada por Félix Beltrán, es una muestra del carácter simbólico que puede tener una marca, al integrarse las letras f y p en una imagen que destaca la moldeabilidad y plasticidad del material que se trabaja en un centro fabril de este tipo.

Es difícil establecer un límite exacto entre el carácter simbólico de ciertas imágenes para la difusión y el símbolo, pues como pasa en casi todas las creaciones humanas, el hombre crea y reproduce su mundo material y espiritual sin atender a criterios clasificatorios que, comúnmente, nacen con el fin de ordenar y determinar la naturaleza de aquello que produce en su vida cultural.

Los símbolos visuales resultan, también, de la integra-

ción de determinados signos. El símbolo de Industria Electrónica de Beltrán resalta, a través de equilibrada integración de un logotipo, la imagen convencional del símbolo de la electricidad. Los signos alfabéticos, que son la materia prima del logotipo, se presentan muchas veces como símbolos, cuando representan sintéticamente las cualidades de aquello que identifican. Esto demuestra una vez más la estrecha relación que guardan entre sí las imágenes para la difusión, sin que sea posible establecer límites exactos a la creación visual en esta esfera.

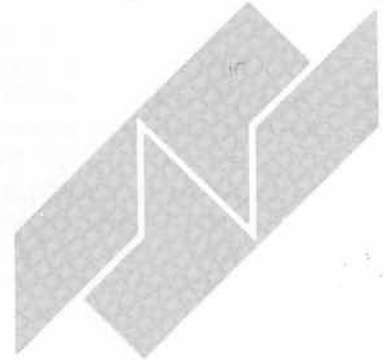
Los símbolos se suman en nuestro mundo contemporáneo a la obsesión por todo lo que es visual, a la universal invasión de las imágenes, a la imposición de los signos figurados y las técnicas artísticas por sobre el signo escrito, rasgos distintivos que destacan en nuestra época algunos estudiosos. Pero todo lo que el hombre produce está determinado por las relaciones que éstos establecen entre sí en el proceso de producción, por la forma en que se apropian los productos y quienes detentan la propiedad de los medios de producción. En estas relaciones están inmersos los símbolos, que poseen el sello característico de una época histórica y de una clase social determinada.

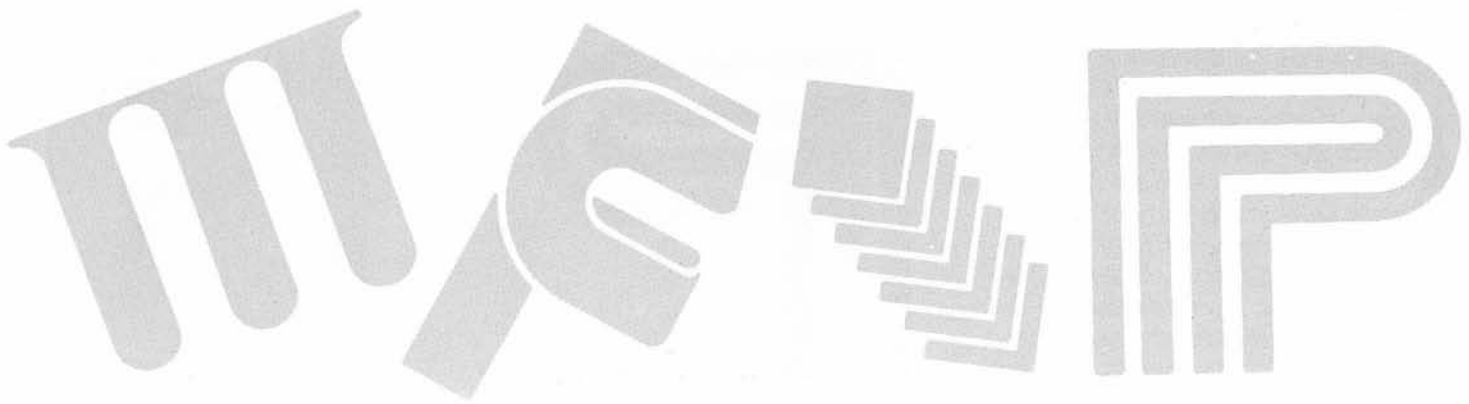
Por supuesto, en el caso de los símbolos para la difusión, las condiciones de índole económica y social se expresan de modo mucho más evidente y directo que en cualquier otra imagen artística cargada de sentido simbólico, pero no tan cercana a la esfera de la vida material de los hombres.

En los símbolos para la difusión podemos encontrar más rápidamente que en una escultura o una pintura, los intereses de clases a los cuales responden, al conocer los propósitos para los que fueron concebidos.

La determinación de los símbolos para la difusión como una manifestación ideológica, está en estrecha correspondencia con el auge e importancia que tiene ésta en nuestros días, desde el surgimiento de numerosos medios de comunicación visual. En relación con el predominio de la imagen en la actualidad, expresaba un especialista soviético:

"Se ha ampliado de modo casi increíble el mundo de los objetos que rodea al hombre. Todo esto en su conjunto ha originado un "caos visual" *sui generis*, que provoca inquietud en todo el mundo. Ha contribuido también al mismo la aparición de un gran número de profesiones y oficios, cuya principal tarea consiste en crear nuevas formas visuales, portadoras (en mayor o menor grado) de





carga semántica. Al parecer, todas las circunstancias mencionadas deberían conducir a que se "aclarase la vista" del hombre contemporáneo. Pero, aunque parezca extraño, el peligro de que siga desarrollándose la "ceguera"..., no disminuye.

Los símbolos para la difusión se insertan dentro de ese universo visual, que en los países capitalistas se muestra como un desenfrenado caos de imágenes, donde no se contribuye realmente al mejoramiento de la cultura visual del hombre. Por otra parte, el ser humano en la vida práctica —e investigaciones recientes lo confirman— es capaz de comprender y responder más rápidamente a ciertas indicaciones de carácter visual que verbal. Es innegable el poder que ejerce la imagen sobre el hombre, aunque algunos consideren que en los últimos tiempos lo oral cobra casi igual o mayor importancia que lo visual. Lo cierto es que representaciones e indicaciones verbales, como las de espacio, por ejemplo, son en extremo pobres y los medios para su descripción muy limitados, si las comparamos con las representaciones e indicaciones visuales de éste.

Es bueno, también, destacar que el lenguaje visual no nace únicamente de la cabeza de ciertos hombres elegidos, ni se enriquece sólo como obra de laboratorio por los experimentos visuales de algunos creadores. Existe una corriente continua de intercambio entre las imágenes que conforman el lenguaje de las visualizaciones cotidianas y aquel más complejo —y a veces más artificial— que es el lenguaje de las artes visuales. Pero aún no se cuenta con suficientes estudios acerca de la naturaleza y las relaciones establecidas entre este ininterrumpido intercambio, como sí se ha hecho con el lenguaje popular y cotidiano y el lenguaje literario.

Lo cierto es que el lenguaje de los símbolos necesita del lenguaje visual común y cotidiano, por cuanto el símbolo exige, para ser comprendido por un amplio público, hacerse imagen cotidiana, insertada en el cúmulo de excitaciones a las cuales le da respuesta el hombre en su vida diaria. Esto no significa que el símbolo, por hacerse claro y comprensible, renuncie a la síntesis y a la simplificación de la imagen, que inmerso en la diversa y multifacética realidad deje de ser efectivo al convertirse en un excitante más indeterminado, carente de la atracción exigida para centrar sobre sí la atención del público.

Por otra parte, la efectividad visual de los símbolos es tanto de índole funcional como estética. La belleza de ellos está ligada al uso y al cometido que satisfagan. Así,

los símbolos contribuyen a la educación estética y visual del hombre. Rectifican vicios de la visualización, como el gusto por lo superfluo —aquel que nace del criterio de añadir belleza, de trabajar las formas sólo como superficies—. Sin embargo, estos cometidos que deben cumplir los símbolos dependen de la sociedad donde se originan y del sentido social que poseen.

El símbolo no es autosuficiente, no se basa por sí mismo. El se supedita al mundo de la relación que establecen los hombres entre sí, en el proceso de producción de la vida material. Por ello, el símbolo se halla expuesto a las múltiples referencias de carácter tanto perceptual como social en las que se produzca. Al insertarse como una imagen más de las tantas creadas por el hombre, puede integrarse o no al universo visual que lo rodea.

El símbolo cobra, de este modo, un sentido radicalmente opuesto en una sociedad socialista que en una capitalista. Existen aspectos que no son del dominio ni de la competencia directa del diseñador de símbolos para la difusión, pero que pueden modificar en gran medida el carácter de la eficacia y la justeza ideológica y estética de los símbolos.

El análisis de un símbolo como el de International Harvester, pongamos por caso, no puede separar sus calidades formales del mensaje de que es portador. Así, se convierte en una imagen más del poderío económico y del desarrollo de los países capitalistas industrializados.

El diseñador de símbolos de las grandes corporaciones capitalistas cae sin remedio, aun cuando no lo pretenda o desee, en la alabanza de un sistema social desigual e injusto.

El sentido ético y social que ganan los símbolos para la difusión en el socialismo, revelan cómo éstos cambian de raíz su cometido en un sistema social equilibrado y justo. Incorporados a las imágenes que difunden como temáticas dominantes, demuestran la validez de ser analizados dentro de su contexto histórico, la salud, la defensa, el estudio y el desarrollo económico.

## Los símbolos de Beltrán

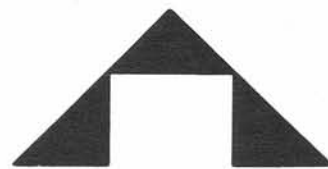
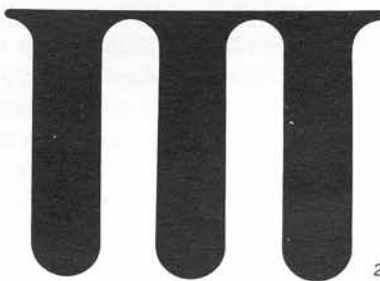
Los símbolos para la difusión, de Félix Beltrán, aunque resultan en ciertos casos proyectos no evaluados en la práctica visual diaria, constituyen una parte esencial del entrenamiento y el estudio de las imágenes, que se harán efectivos en los símbolos que difunda nacional e internacionalmente.

Es necesario conocer cómo en Beltrán la práctica creadora se integra a un proceso de experimentación con las imágenes y a un encuentro de resultados y búsquedas, expresados tanto en su labor como diseñador como en su labor periodística, pues, en más de uno de sus escritos hallamos el deseo de definir y aprehender cuáles son las particularidades propias de ese tipo de imagen que es el símbolo.

Para él no está exenta de dudas la actividad que realiza: Cuándo hacer uso de letras, cuándo de siglas o cualquier otro signo convencional para dar un símbolo. Aún en la actualidad se carece de una gramática visual, de una metodología del trabajo con las imágenes que permita una mayor objetividad en la transmisión de las ideas. El diseñador está consciente de ello y lo ha expresado en más de una ocasión: "En mi opinión, y esto es una afirmación bastante tajante, hasta el momento los diseñadores no contamos con las investigaciones suficientes como para poder determinar la efectividad de nuestros medios de comunicación".

Beltrán, sin embargo, con una fantasía geoméricamente controlada, ha logrado elaborar un lenguaje personal, fruto de una perseverante y ardua labor visual. Desde el símbolo, para Kapovich, arquitecto de 1958, apreciamos tres principios que son esenciales en las imágenes diseñadas por este creador, y que resultan básicas en la elaboración de símbolos visuales para la difusión: la simplicidad, el agrupamiento y el contraste.

Cada uno de estos principios ha sido explicado sucintamente por el propio diseñador: "La simplicidad, porque lo simple es más fácil y rápido de percibir que lo complejo. El agrupamiento, porque la ordenación de elementos agrupados posee un mejor



centro de interés y se aprende con más facilidad que en los elementos dispersos. El contraste, porque las diferencias visibles entre dos formas, tonos o estructuras atraen más la atención del ojo humano y permiten establecer niveles de importancia visual y, por tanto, de contenidos".

De la continua experimentación con las imágenes, desde que en su etapa de estudiante hiciera un símbolo para un hotel llamado El Sol, y de la aplicación de un método de trabajo que consiste en analizar las distintas vías a través de las cuales un determinado contenido puede ser evidenciado, surge, unido a su experiencia práctica de un país en revolución y a los estudios realizados, el lenguaje visual característico de Beltrán. Sus símbolos encierran, de modo ejemplar, las cualidades distintivas de su actividad creadora, encaminada a destacar la estética de la función y el valor de los contenidos en la determinación de las formas.

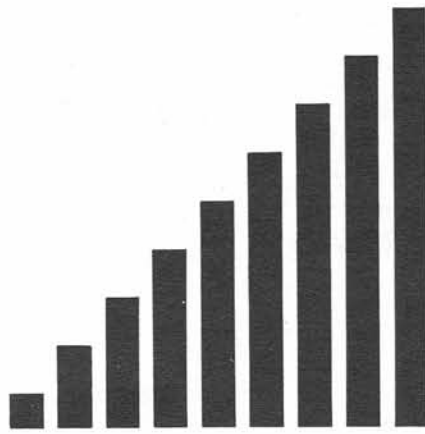
Beltrán ha logrado ser con estas imágenes suyas, uno de los primeros diseñadores latinoamericanos en tra-

bajar disciplinada y sistemáticamente los símbolos para la difusión, con un criterio de sistema. De modo que los tres principales sectores en que este creador agrupa los símbolos: fonogramas —las imágenes que corresponden a la escritura—, pictogramas —los dibujos simplificados que presentan total o parcialmente algo— y diagramas —aquellas imágenes que serían un sustituto y no un equivalente de lo que se desea representar—, constituyen un código visual que está exento de simples criterios de gusto o de preferencia subjetiva por ciertas soluciones formales.

En esta tarea, el diseñador reconoce el carácter ambivalente de la imagen, su posibilidad de expresar diversos contenidos, de acuerdo con el condicionamiento social o cultural. Por ello afirma en una entrevista: "... no es lo mismo —aunque visualmente sí lo es— el signo de "más" que la cruz, que el mismo signo movido que desemboca en "por", es decir, que indica multiplicación. Hemos visto con este ejemplo que la imagen es la misma, pero al variar su sentido osci-



6



8



7



9



10

- 1 Ingeniería  
Praga  
1974
- 2 Medicina Química  
Habana  
1966
- 3 Ingeniería  
Chicago  
1962
- 4 Industria Electrónica  
Cuba  
1975
- 5 Casas de Primeros Auxilios  
en Zonas Rurales  
Habana  
1967
- 6 Normas en la Construcción  
Habana  
1970
- 7 Fábrica de Plásticos  
Madrid  
1965
- 8 Banco Nacional de  
Cuba  
1975
- 9 Tendencias Sociales  
Habana  
1968
- 10 Impresiones Serigráficas  
Habana  
1971

la de acuerdo a un reflejo socialmente condicionado".

Los símbolos que presentamos en este artículo son una muestra representativa de esta faceta creadora de Félix Beltrán, y de la compleja problemática que el creador ha abordado en sus escritos y diseños. La motivación y la presencia de buena parte de esos símbolos surgen del contexto de un país en revolución, que transforma de manera radical la vieja estructura económico-social del pasado. Reflejan objetivos y cometidos enteramente opuestos.

Así se suman los símbolos para la difusión de Beltrán a la descolonización del universo de imágenes del pasado. A su caótica proliferación, a su unilateral propósito de mercantilización y a su pobreza estética, opone un racional sistema de imágenes, de profunda efectividad social, ligado al ahorro, la salud, el desarrollo económico y de indudable calidad estética por la justa adecuación de forma y contenido.

Símbolos como el de *Ahorro de combustible*, que al igual que otros de

la presente selección han sido difundidos internacionalmente por su nivel estético, expresan una faceta esencial de nuestro desarrollo con extrema economía de medios y sintetiza las cualidades fundamentales de un símbolo para la difusión.

Así, se opone la imagen del ahorro del presente al despilfarro del pasado con una gota y una gruesa *lirica* como cuenco que la contiene.

El símbolo en la conmemoración del *XXV Aniversario del Banco Nacional*, en color metálico en el original, con unos sencillos rectángulos dispuestos simétricamente en sentido ascendente. Como una imagen propia de los gráficos estadísticos, sugiere la idea de desarrollo creciente. En ambos ejemplos estamos ante eso que el propio diseñador califica como pictogramas y diagramas.

Otro es el caso del *Estudio del Embarazo*, símbolo realizado para el Ministerio de Salud Pública, en el cual a partir de dos letras E engarzadas una dentro de la otra, se expresa con extrema simplicidad el concepto de embarazo, surgimiento de un ser

dentro de otro. Un fonograma evoca al pictograma de embarazo.

El símbolo de las casas de campaña de la *Cruz Roja* es un pictograma que integra el signo de la cruz roja. En tanto la imagen de parada de taxis está más, dentro de la clasificación de lo que llamamos diagrama, puesto que el signo de taxis dado a través de una trama ajedrezada, es un sustituto y no un equivalente visual. En este ejemplo podemos apreciar como el diseñador ha integrado un signo convencional que por lo típico y representativo ha ganado un carácter casi de imagen incondicionada. Sean pictogramas, diagramas o tonogramas, los símbolos de Beltrán, que integran la presente selección, reflejan un proceso de formación de las imágenes para la difusión de extraordinario rigor visual y de irrefutable filiación ideológica, pues tras los principios de orden, simplicidad y contraste se encuentra el deseo de educar, por medio de las imágenes, al público y de transmitirles los mensajes propios de una sociedad socialista en desarrollo. ◀

# El Servicio Social

## de los diseñadores y el medio rural.

Vicente Guzmán Ríos

*El servicio social como generador de recursos humanos que puedan aportar a mediano plazo alternativas para mejorar las condiciones de vida de los habitantes del medio rural del país.*

### Introducción

Lamentablemente, la tercera y última sección de este pequeño ensayo es muy breve, porque lo que allí se dice va al centro mismo, nada menos, del problema educativo: el tema de la relación entre la universidad y la realidad. Como cualquiera que se haya visto involucrado en esto de manera directa podrá constatarlo, es la universidad la que verdaderamente necesita a la sociedad y la que más resulta beneficiada de su contacto con ella, al contrario de lo que piensan algunos despistados: que la sociedad es la única que puede salir ganando cuando la universidad, graciosamente, desciende hacia ella y, marco teórico y diagnóstico de por medio, dictamina lo que allí pasa y da el remedio (si decide molestarse en esto último, lo que no siempre se acomoda al próximo período de vacaciones).

Menospreciado siempre por los teóricos de la enseñanza (que saben siempre muy bien alejarse del trabajo,

cuando quieren), el servicio social es, sin embargo, para un buen número de estudiantes, la única experiencia universitaria de interés, para acabar pronto. Cuando se trata además del servicio social en el medio rural, como es el caso de que se ocupa este texto, cuyo autor es Coordinador del Servicio Social de la División de Ciencias y Artes para el Diseño de la UAM Azcapotzalco, y tiene por lo tanto experiencia suficiente como para saber de qué habla, la cuestión se vuelve particularmente clara: ninguna experiencia dará al estudiante una idea de lo que pasa en su país como el trabajo de servicio social, y los meses que emplee en ello le serán, sin duda, más útiles que no pocos de los años pasados dentro de los muros de las aulas universitarias. Incluso, dirá algún malicioso después de leer las páginas siguientes: es una pena que no exista algo semejante para los profesores...

Víctor Jiménez Muñoz

### Antecedentes

Como es sabido, los orígenes del servicio social como una vía para retribuir a la sociedad el beneficio recibido por la formación profesional se remonta al período gubernamental de Lázaro Cárdenas, encontrando justamente en el Instituto Politécnico Nacional, creado por aquél, un elemento de apoyo a esta disposición que se hace constitucional como requisito obligatorio para la obtención del título correspondiente para el ejercicio libre de cualquier carrera, dejando la facultad de avalar las acciones o trabajos respectivos a las escuelas de donde egresan los prestadores del Servicio Social.

Tradicionalmente se había entendido que la realización del servicio social era en períodos posteriores a la terminación de la carrera, llamándose por ese hecho *servicio social de pasantes*. Actualmente, en la mayoría de las escuelas profesionales del

país se lleva a efecto de esa manera, incorporando a los pasantes a las actividades de las diferentes dependencias oficiales, debido en ocasiones a la carencia de recursos para llevar a cabo un verdadero programa de servicio social al interior de las escuelas, y debido también, en la mayoría de los casos, al concepto que erróneamente se tiene del servicio social, al asimilarlo a una mera "práctica profesional momentánea de seis meses como mínimo", requisito que se tiene que cumplir simple y llanamente porque la ley lo exige, sin analizar ni tratar de ver en esta obligación las grandes posibilidades que posee de suyo, fortaleciendo de ese modo el esquema desclasado de muchos profesionales o la visión sectorizada de una clase individualista o arribista que ve en la formación profesional un satisfactor estatutario, sustituto del reconocimiento nobiliario.

A raíz del movimiento estudiantil de 1968 algunas escuelas son sacudidas y se inicia en su seno un proceso de renovación en los enfoques académicos con una visión social distinta, y surgen experiencias que no por aisladas son poco importantes en cuanto a la relación con el exterior, dando como resultado una renovación tanto en los sistemas de enseñanza-aprendizaje como en la concepción del servicio social. El mejor ejemplo es la Escuela Nacional de Arquitectura-Autogobierno.

### El caso de la Universidad Autónoma Metropolitana: Generalidades

Con el sexenio de Luis Echeverría surge una nueva institución, que propone un nuevo modelo y donde se menciona al servicio social con una intención distinta, en lo general,



en la ley orgánica que le da vida. Esta nueva institución, la Universidad Autónoma Metropolitana (UAM), con tres unidades dirigidas a las cuatro grandes áreas del conocimiento, plantea una nueva alternativa, al menos en su concepción hipotética, ante el crecimiento tanto del país como de la gran urbe.

La Unidad Azcapotzalco de la UAM, a la que habremos de referirnos, plantea un proyecto de servicio social que podría enmarcarse en cuatro enunciados que se establecen como objetivos:

1. Apoyar la formación de una conciencia de responsabilidad social en la comunidad universitaria.
2. Prestar servicios que apoyen a la resolución de problemas de las comunidades y grupos con los que se trabaje.
3. Retroalimentar los planes académicos, de investigación y extensión universitaria con las experiencias del servicio hacia un enfoque social.
4. Difundir las experiencias y los conocimientos sobre el proceso de transformación social, obtenidos mediante el servicio, a las comu-

nidades involucradas y al público en general.

Como estrategia para la conservación de los principios generales se plantea el establecimiento de centrales regionales de servicio, que son entendidas como un soporte, un apoyo, ubicado dentro de un área física previamente analizada y seleccionada en razón de sus problemas sociales, económicos y políticos, así como de las posibilidades para llevar a efecto, dentro de ella, trabajos y estudios con un enfoque integral interdisciplinario.

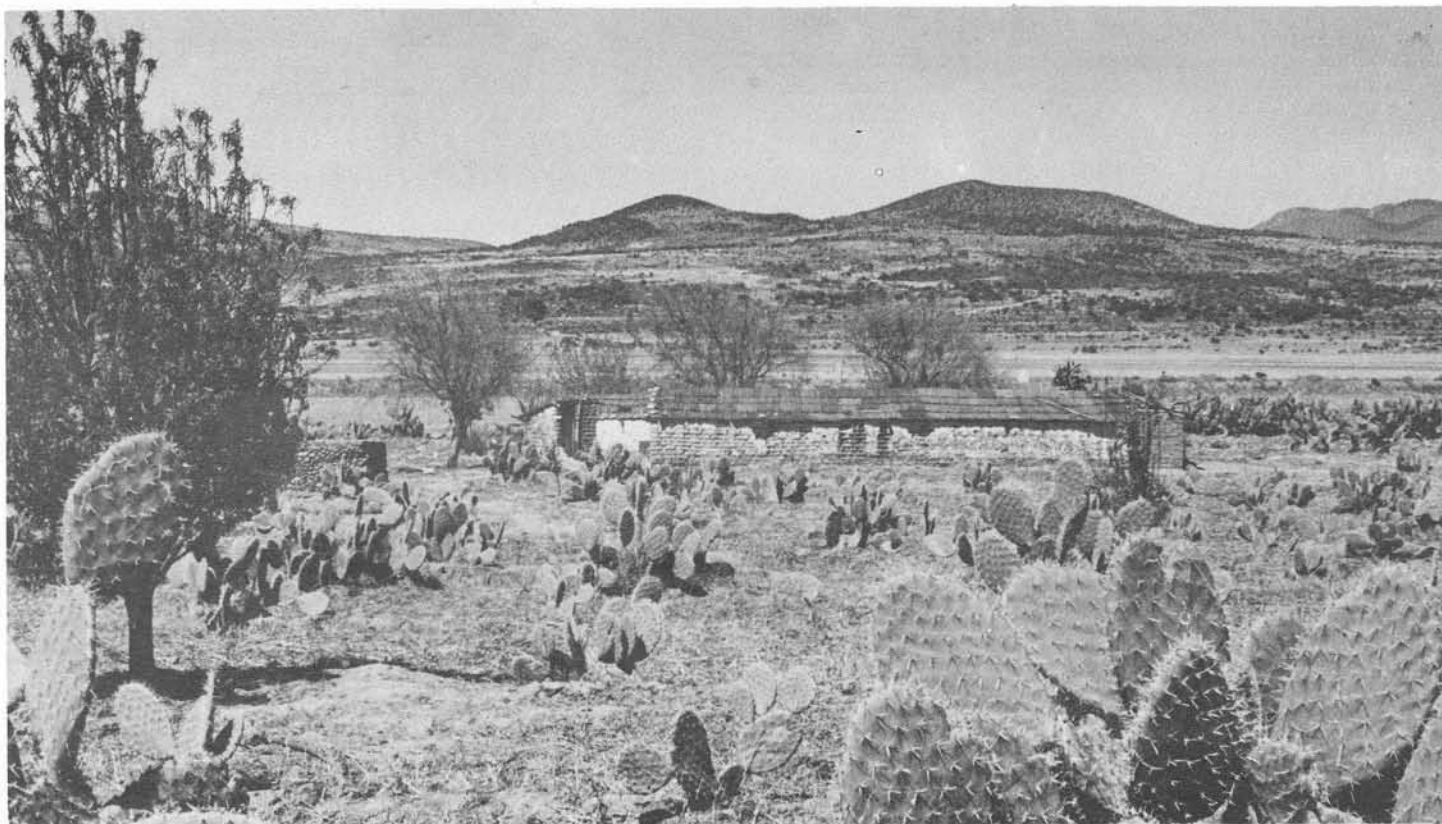
Se instalaron originalmente dos centrales en el medio rural, una que atendía una fracción del Valle del Mezquital y otra para atender la zona noreste del estado de Guanajuato.

Actualmente sólo se realizan trabajos dentro de la segunda, en virtud de que se decidió restringir el número de proyectos con objeto de concentrar esfuerzos y estructurar un método que rindiera mejores frutos que los que hasta ahora se han conseguido, que si bien es cierto que habían redituado experiencias diversas, por el hecho de haber sido producto de un enfoque demasiado liberal se disper-

saron demasiado los esfuerzos, sin haber conseguido a la fecha plenamente los resultados apetecidos respecto a los cuatro postulados generales que antes mencionamos.

Dentro de la División de Ciencias y Artes para el Diseño tenemos la intención de estructurar el marco referencial para la planificación física de la microrregión de la central de servicios del noreste de Guanajuato, que implica desde luego un diagnóstico y un pronóstico con fines que no solamente de momento sirvan de información y conocimiento tanto para los habitantes de las comunidades que el área abarca, como para los propios prestadores de servicio social, sino como punto de arranque para la definición de un proyecto general, sistémico, que englobe al resto de las disciplinas que dentro de la unidad se imparten, y que, conjuntamente con las comunidades, se deriven proyectos específicos, proponiendo alternativas organizacionales autogestivas, con énfasis en los aspectos de la producción, la salud y la habitación.

Como marco complementario de los principios e intenciones antes citados, es importante mencionar los



siguientes conceptos:

Tenemos la clara convicción de que no bastan los estudios monográficos, por bellos y bien documentados que sean, sino que deben de una vez por todas plantearse estrategias y tácticas conjuntas donde el habitante del campo deje de ser un elemento de experimentación o motivo de estudios abstractos; que participe no solamente al contestar los cuestionarios o las encuestas que se le planteen, sino en la discusión de los proyectos que de los estudios vayan surgiendo, y que sólo mediante el consenso comunal sean estructurados, conjuntamente con los estudiantes y los asesores responsables.

Fomentamos las tareas coparticipativas como un medio para evitar el tradicional asistencialismo, a fin de no fortalecer aún más la imagen simplista de este recurso económico potencial, tan vilipendiado por sólo ser analizado desde el punto de vista cuantitativo.

Somos conscientes de las dificultades que representa la realización de estas tareas, donde el elemento

estudiantil en ocasiones no corresponde al modelo deseado para el logro de una transformación al menos parcial de la realidad rural. Sabemos bien que modificar su estructura mental no es cosa de una vivencia momentánea, por más romántica que parezca. Más aún cuando nuestros supuestos "agentes del cambio" pertenecen a una clase social que resulta contradictoria con la clase campesina, no obstante que este grupo de prestadores de servicio pasa por una selección natural, en virtud del sistema de acreditación interno que se lleva en la División, que desde luego persigue una adecuada integración de respeto mutuo durante la estancia dentro de la central. Respeto que de ninguna forma debe entenderse como paternalismo de trato.

Por tales razones creemos que el prestador de servicio social debe entenderse como un *agente de información*, y no jactanciosa o ilusamente como un agente de transformación, razón por la cual debe ser preparado para esa tarea. Y creemos, por otra parte, que los grupos campesinos no

sólo representan un fin en sí mismo, ya que a la vez los entendemos como un medio muy importante para la autoformación o la toma de conciencia de los estudiantes; como un medio, ellos sí, de transformación, de cambio, de los complicados modos de pensamiento de los prestadores de servicio, mismos que si bien, como antes dijimos, se fueron insertando voluntariamente en el proyecto de atención al campo, sólo una minoría, antes de los trabajos, posee una conciencia de clase o un anhelo reivindicatorio, teniendo por el contrario, la mayoría, meras inquietudes que van desde romper con el cordón umbilical de la familia hasta sentirse dueños de una cualidad de individuos que la metrópoli les ha robado a través de la gran masa anónima.

Esto forma parte de un gran reto; pero estamos convencidos de que es uno de los muchos caminos que pueden ser utilizados para contribuir de algún modo a metas superiores, que trasciendan la simplista idea de una "ayuda" momentánea y persigan metas perfectamente alcanzables,



tendientes a un intercambio donde la comprensión de las contradicciones que se dan en la interdependencia campo-ciudad desmitifique la a veces ingenua o malintencionada idea de dos mundos contrapuestos y aislados.

### **Conclusiones y recomendaciones: El Servicio Social visto de otra manera.**

**S**in duda no hemos hablado de nada novedoso en lo que al servicio social en el campo se refiere; sin embargo, nos anima la convicción firme de que, en tanto las condiciones no sean distintas, debemos insistir en el afán por modificar ese inmovilismo.

Es por ello que es urgente informar a las comunidades rurales organizadas del país sobre las posibilidades del recurso del servicio social. Que deben buscar apoyo en las universidades a fin de que las asesoren técnicamente por medio del servicio social, con el objeto de que la información salga de los claustros escolares hacia la mayoría, ya que el campesino viene sufriendo la plaga de la desinformación, mediante una manipulación maliciosa y descaradamente conformista y consumista, vía los medios de comunicación o vía los códigos ideológicos desarrollados por las también desinformadas y deformadas "fuerzas vivas" regionales. Es nuestra tarea tratar al menos de contrarrestar esos efectos, mediante quienes de algún modo tienen acceso a la formación profesional, pertenecientes a la afortunada minoría de la población del país, proponiendo poco a poco estrategias que permitan llegar a las causas de esos efectos.

En la medida en que los grupos campesinos sepan de esta posibilidad se podrá constituir un elemento de presión hacia las instituciones de enseñanza superior, a fin de que el servicio social, como un requisito obligatorio constitucional, sea replanteado al interior de las escuelas, asumiendo ante la realidad una responsabilidad consecuente y sistematizada, con los recursos necesarios para ejercerla, destinando una partida expresa para la realización de los tra-

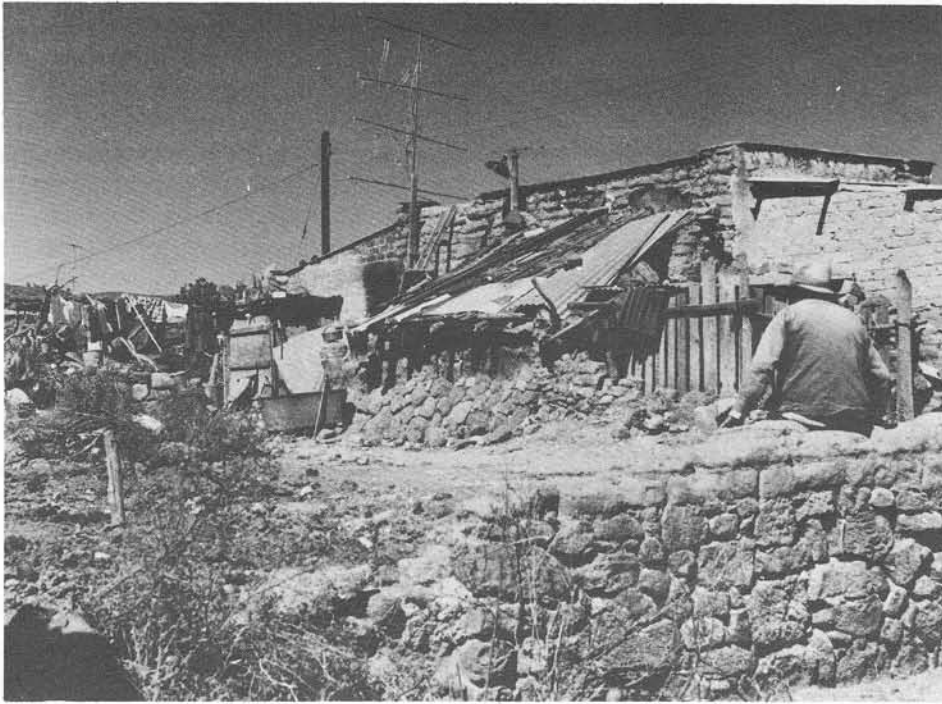
bajos del servicio social dentro de los presupuestos de las instituciones, que planteen programas a corto y mediano plazo.

No obstante lo anterior, estamos convencidos de que por lo complejo del asunto el servicio social no conseguirá sino logros escasos mientras se continúe trabajando aisladamente, sin intentar rescatar esta opción legal, que puede ofrecer aspectos de un gran valor tanto para la comunidad como para las propias instituciones educativas; pero sobre todo para la siembra de inquietudes sociales, como un pequeño detonador o agitador al interior del prestador de servicio: la toma de conciencia de la realidad concreta, que es de lo que estamos cada vez más urgidos en un país como el nuestro. Porque es confrontando la experiencia de un técnico en formación en el campo, y no realizando una eficientista tarea de escritorio dentro de alguna oficina gubernamental, como el prestador de servicio podrá tener un conocimiento objetivo, concreto, de los problemas socioeconómicos de México. Jamás



podrá tener de otra manera un concepto claro de lo que significan 12 millones de desnutridos, 14 millones sin agua potable (1)... tampoco de que tan sólo el 3.7% del ingreso nacional correspondió a la clase campesina como participación de los beneficios de la nación (en 1976), teniendo la mitad de las familias un ingreso menor a \$ 10,000.00 anuales (2)... que el mayor grado de desempleo y subempleo se da en el medio rural, trabajando tan sólo tres meses al año el 44% de la población económicamente activa (3)... que el 80% de áreas "bajo cultivo" sólo rinden para la subsistencia de hambre (4)... que el nivel promedio de instrucción escolar es de 1.5 grados (5)... o, mucho menos, que la población campesina es la principal víctima de la represión tanto oficial como caciquil (amenazas, manejo de créditos, golpes, encarcelamiento o la muerte) como ocurrió dentro del proceso de formación de los nuevos centros de población ejidal de Corozal y Palestina en Chiapas, y de igual modo en los años que antecedieron a la constitución de la coalición de ejidos del Valle del Yaqui y Mayo en Sonora, por ejemplo, o lo que constantemente viven los grupos étnicos del municipio de Sabanilla en el estado de Chiapas. Entenderá acaso lo que significa el que sólo 1 de cada 4 ejidos tenga acceso a los créditos oficiales (6)... o bien que el municipio se ha venido empobreciendo desde hace siete sexenios: con calles el 8% del ingreso fiscal federal se destinó al municipio, con Díaz Ordaz y Echeverría, tan sólo el 1.6%, quedándose el 86.4% a la federación.

Por otra parte, suponiendo que el prestador tuviera inquietudes, ¿tendría acceso a la información dentro de alguna oficina gubernamental? Suponiendo que tuviera inquietudes por analizar o evaluar trabajos sectoriales, a fin de confrontar sus conocimientos con las acciones de los programas oficiales en alguna entidad, ¿tendría facilidades para realizarlas?... ¿se enteraría acaso del sinnúmero de desaciertos y de la descoordinación y duplicidad de acciones que se dan dentro de muchos trabajos oficiales que se realizan en



planteamientos relativos a la producción, la salud y la habitación; por lo que consideramos esencial que los prestadores de servicio conozcan los aspectos relativos a formas de organización viables para desarrollar grupos productivos, pensando que éstos puedan dar cohesión a formas organizacionales más trascendentales. ◀

el campo, sobre todo cuando se sabe de alguna predilección presidencial o bien del secretario correspondiente (porque nació en el lugar, porque le gusta, porque le trae recuerdos, porque ahí nació algún pariente, etc.)...? Es claro que no es así como mejor se puede obtener un beneficio recíproco a corto y mediano plazo, de una acción de servicio social. Solo se logra entrando en contacto directo con los problemas concretos de la realidad, contando con el apoyo de un equipo de asesores, formando un cuerpo comprometido, conjuntamente con los prestadores de servicio, sabiéndose respaldados tanto por lineamientos institucionales como por ciertos elementos logísticos fundamentales.

De esta forma sí se puede ser útil, de este modo sí es posible vislumbrar alternativas y propuestas, sobre la base de una planeación integral, con la participación de diferentes disciplinas y desde luego, como ya se mencionó con la participación directa de los habitantes de la comunidad, que se convierten en los elementos que asegurarán que los resultados no se queden en especulaciones subjetivas, por medio de una supervisión consciente y constante.

Jerarquizando, pensamos que la atención debe enfatizarse hacia los

*Notas recopiladas por Juan Manuel Romero y el autor.*

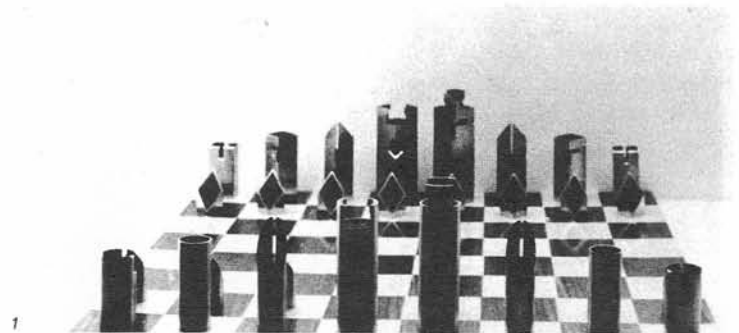
1. Declaración de Ignacio Ovalle a la prensa nacional, julio 1979. (El mismo dato de desnutridos, La Organización Panamericana de la Salud lo estima en más de 25 millones).
2. Revista Nexos No. 14, artículo de Alfredo Comanji.
3. Revista Proceso No. 156.
4. Fondo Monetario Internacional.
5. El Día, 16 de enero, 1978.
6. Excelsior, 22 de mayo de 1976.



# La Fantasía de la Forma

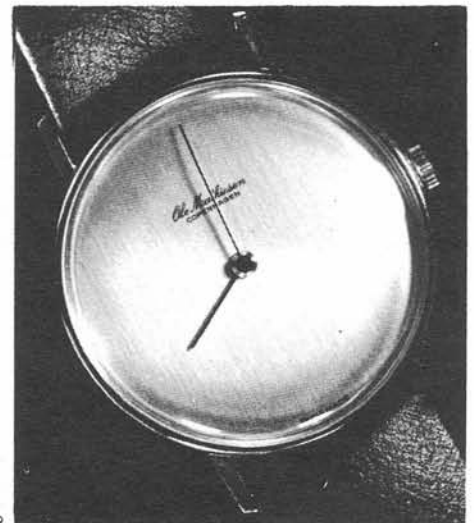
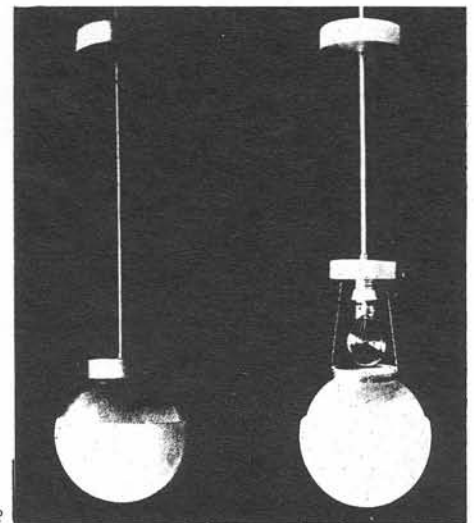
Peter Blake

Traducción e Introducción  
Victor Jiménez Muñoz



**E**l texto que presentamos en esta oportunidad es la traducción de un capítulo del libro, inédito todavía en español, *Form Follows Fiasco-Why Modern Architecture Hasn't Worked* (La Forma sigue al Fiasco-¿Por qué no ha Funcionado la Arquitectura Moderna), de Peter Blake, y que apareciera en 1977. El autor es arquitecto en ejercicio activo de la profesión, y ha sido además editor de las revistas *Architectural Forum* y *Architectural Plus*, así como autor de la serie de monografías intitulada *The Master Builders*. Es uno de los críticos de arquitectura estadounidenses más serios, sin duda, y es por ello que la cáustica crítica que hace en su última obra al movimiento moderno no conlleva la oportunista intención de los apolo-gistas del postmodernismo: por el contrario, sugiere incluso una *suspensión* de la práctica de la arquitectura como arte hasta que no se restablezca una relación más sana entre esta profesión y la realidad, "como si la gente importara", vamos.

Por lo dicho se entiende que en el capítulo que ahora van a leer, Blake ha de arremeter (esa es la palabra) contra las vacas sagradas de esa misteriosa actividad conocida como "diseño industrial", sin encontrar por cierto grandes obstáculos en su carga. De hecho, sospechamos que los lectores irán descubriendo, al avanzar su incursión en estas páginas, una espontánea coincidencia entre alguna que otra apreciación furtiva que hubiesen tenido en algún momento sobre el comportamiento de esos maravillosos objetos y las despiadadas descripciones que Blake hace de las obras maestras del "moderno arte de la máquina", como el autor prefiere llamar a la actividad que las engendró.

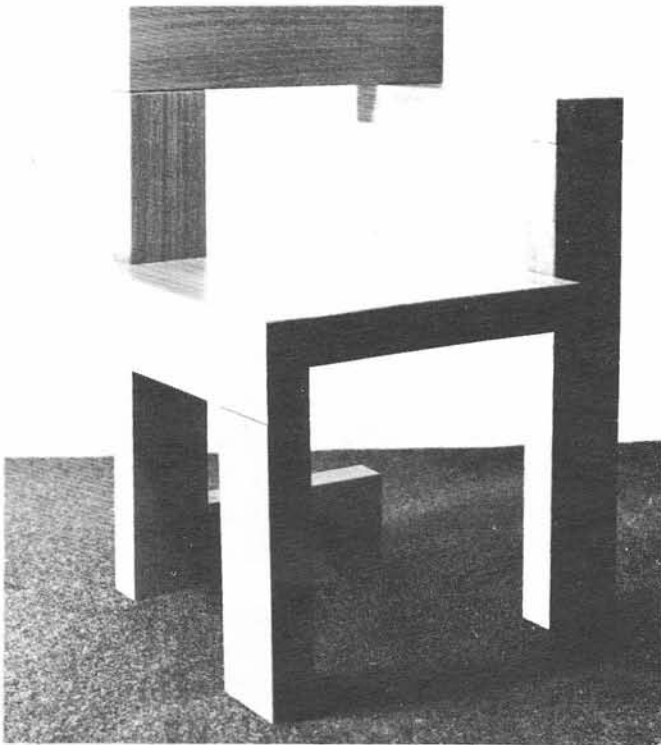


3 Reloj sin carátula, concebido para mantener a su propietario en la duda.

2 Lámpara del Bauhaus, de 1925. Las cadenas sostienen el globo de vidrio mientras se cambia el foco.

1 Juego de ajedrez cubista, de los años sesentas. Un maravilloso conjunto de esculturas mínimas, que comunican un mínimo de información.

"Silla Steltman", de Rietveld, de 1964. Se podía conseguir, parece, tanto en versión derecha como izquierda.



**D**urante los años veinte, los pioneros del movimiento moderno pasaron una temporada difícil para conseguir clientes dispuestos a encargarles el proyecto de algún edificio de cierta importancia. Le Corbusier, por ejemplo, con trabajos pudo construir poco más de media docena de casas y pequeños proyectos en sus primeros diez años como arquitecto. Mies van der Rohe construyó menos aún. Frank Lloyd Wright se vio en apuros para sobrevivir durante algunos años entre las dos guerras mundiales, mientras Walter Gropius y Marcel Brever, que harían su obra más voluminosa después de la segunda guerra mundial, en los años veinte y treinta se ganaban la vida enseñando a las jóvenes generaciones de estudiantes cómo sobrevivir... cuando llegasen a ser arquitectos.

Debido en parte a esta escasez de un trabajo más substancioso, los pioneros de los años veinte concentraron buena parte de sus energías en el problema del mobiliario. La consecuente revolución de este siglo en los modelos del mobiliario sería, casi completamente, producto del trabajo de media docena de arquitectos —en particular, de Marcel Brever, Le Corbusier (y su colaboradora en estos años tempranos, Charlotte Perriand), Ludwig Mies van der Rohe, Alvar Aalto, Gerrit Rietveld y, hasta cierto punto, Frank Lloyd Wright—, incluyendo, más tarde, el trabajo de los arquitectos Eero Saarinen y Charles Eames. Durante aquellos años —o, para el caso, desde entonces— no hubo innovación realmente significativa en las propuestas formales o en la tecnología del mobiliario que fuese hecha por "diseñadores de interiores" o por artesa-

nos tradicionales.

Lo que hacía tan relevante al trabajo de estos arquitectos era que sus sillas, mesas y gabinetes pretendían responder directamente a los problemas y posibilidades espaciales inherentes a la nueva arquitectura. El transparente mobiliario de tubo cromado desarrollado por Brever y otros se proponía enfatizar la noción de planta libre, con su fluidez espacial visual y real —y, como ya hemos visto, con sus considerables inconvenientes. En efecto, este mobiliario tiende apenas a verse, perdido en los esporádicos espacios de grandes dimensiones que, de vez en cuando, llegamos todavía a construir; pero en cambio se ve de lo más a escala en ámbitos más modestos.

Los gabinetes modulares proyectados por esos mismos arquitectos se dimensionaban para integrarse a las plantas modulares de los edificios modernos —así como a los inconvenientes que la modulación parecer tener. Las extrañas sillas y mesas de Frank Lloyd Wright, a menudo insólitamente poligonales, se relacionaban directamente con sus caprichosas modulaciones: triangulares, romboidales o hexagonales, y así por el estilo. El mobiliario macizo y sobrecargado que proyectaban durante esos mismos años los decoradores "modernistas" en Francia, los Estados Unidos y en todos lados —al que ahora es usual referirse como art-déco— no guardaba ninguna relación con la arquitectura aérea y espaciosa del movimiento moderno; pero el creado por los arquitectos pioneros sí, evidentemente.

Incluso algo del mobiliario más esotérico desarrollado por arquitectos como Gerrit Rietveld guardaba una relación directa con los problemas estéticos y arquitectónicos de su tiempo, al menos como él los veía. Rietveld era miembro de De Stijl, el grupo holandés de artistas y arquitectos que apareció en escena hacia 1917 y cuya influencia seguiría ejerciéndose sobre gran parte del arte y la arquitectura modernos hasta nuestros días. Las casas de Rietveld eran elaboraciones espaciales de temas desarrollados por Piet Mondrian, Theo van Doesburg y otros artistas del círculo de Mondrian; y el mobiliario de Rietveld se siente como en su casa en tal ambiente.

Hasta aquí, todo muy bien. Siempre ha habido una cierta congruencia en toda la gama de objetos producto de un estilo dado: las formas de la naturaleza —plantas, conchas, huesos de animales y demás flora y fauna— que eran la inspiración del art nouveau se ven claramente en los edificios de Antoni Gaudi en Barcelona y del barón Víctor Horta en Bruselas: en el mobiliario de Héctor Guimard y en sus entradas del Metro de París; en el cristal de Louis Tiffany en los Estados Unidos; así como en los carteles de Toulouse-Lautrec y la pintura de Van Gogh. Dondequiera que se vea, las mismas curvas en forma de remolino y de latigazo aparecen como partes orgánicas de una estructura, como ornamentación aplicada, o como

los temas de un dibujo o una pintura.

La congruencia en un estilo determinado, pues, no es nada nueva. Pero la que encontramos en ciertas manifestaciones artísticas dentro del movimiento moderno parece ser, para decirlo suavemente, un tanto arbitraria. Se puede admirar una abstracción bidimensional de Piet Mondrian sin desear necesariamente reclinarse en su reelaboración tridimensional; y se puede admirar una composición suprematista de Kasimir Malevich sin que necesariamente se antoje acurrucarse en ella. Una diferencia entre los estilos del art nouveau y del movimiento moderno es que el primero era enfáticamente naturalista, orgánico y humanista; mientras el último era y sigue siendo enfática y conscientemente abstracto, geométrico, mecánico y sintético. De esta suerte el primero se prestaba muy bien para traducirse en formas adecuadas a la anatomía humana —a veces hasta sentimentalmente, mientras que el último no.

No hay duda de que mucho del mobiliario "clásico" que resultó de este período radical —y racionalmente— creativo en el campo de las artes aplicadas es abrumadoramente bello. Yo mismo he sido propietario durante largos años de sillas de Brever y Le Corbusier-Charlotte Perriand, las que constituyen soberbios ejemplares de lo que el Museo de Arte Moderno de Nueva York ha calificado como arte de la máquina.

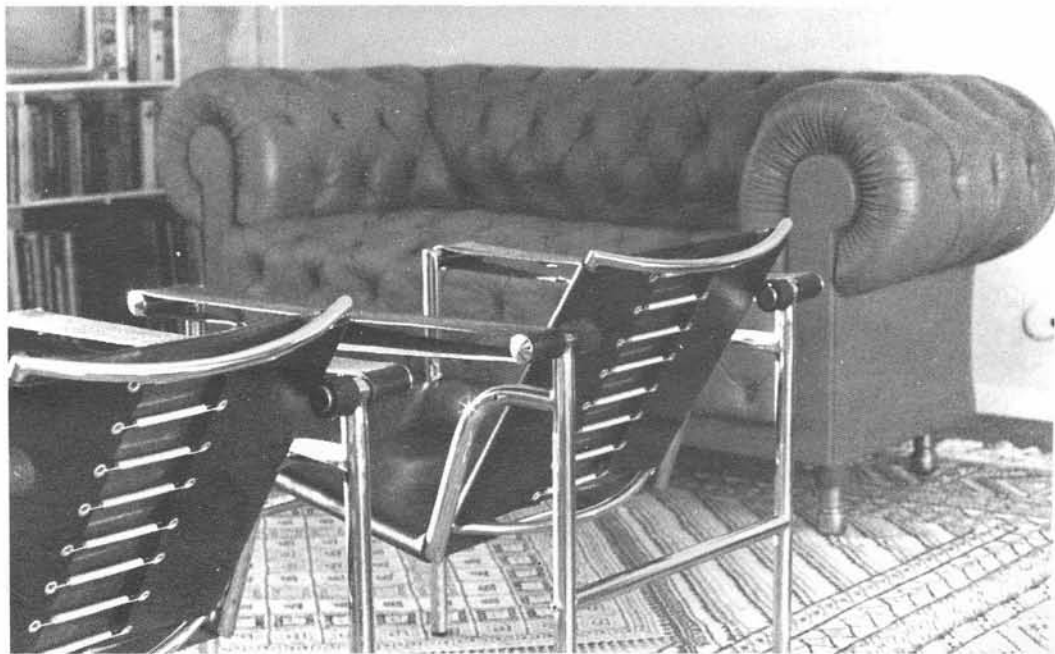
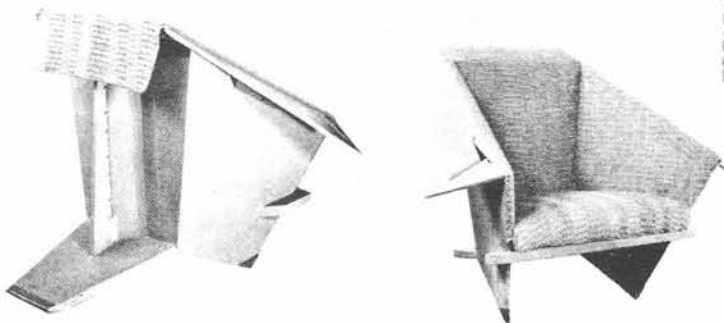
La versión de Le Corbusier-Perriand de la silla tradicional conocida como "del oficial británico", por ejemplo, es un objeto de una perfección absolutamente deslumbrante, fácilmente equiparable a los mejores trabajos de Ettore Bugatti o de Constantin Brancusi: se trata de una construcción de tubo cromado en líneas rectas o cuartos de círculo, con conectores elegantemente acentuados y rematados con puntiagudos tapones de forma cónica —un objeto tan sexy como el más audaz automóvil deportivo. La estructura de tubo cromado sostiene diversas ti-

ras de cuero, más anchas o más delgadas, o de simple piel estirada mediante apretados resortes de alambre; la combinación resultante de todo esto proporciona un inagotable placer al que pueda poseerla.

No proporciona sin embargo, un inagotable placer al que se sienta en ella. De hecho, esta silla en especial, así como algunas otras de la misma cosecha creadas por otros proyectistas de la época, podrían ser consideradas como una bendición por los quiroprácticos, antes que nadie. Estas sillas sostienen la estructura humana como si ésta debiera estar en tensión permanente; rasgan la piel humana cuando se les da la vuelta demasiado de cerca; sus resortes, tuercas, pernos y abrazaderas de acero, así como otros dispositivos industriales de unión dejados a la vista, garantizan que ni los tejidos más durables y resistentes se salven de un tirón. En cuanto a las medias o los pantalones, simplemente se deshacen ante la mera proximidad de la Obra de Arte.

Y esto, muy a menudo, no es todo; algunas de las si-

*Dos sillas poligonales de Frank Lloyd Wright, concebidas para adaptarse a la modulación poligonal de algunas de sus casas.*



*Sillas cromadas (cosecha 1928) de Le Corbusier y Charlotte Perriand. Al fondo, un sofá Chesterfield victoriano, desde el cual pueden observarse cómodamente las sillas.*

llas más hermosas de estos primeros años tienen una desconcertante manera de expeler a sus ocupantes contra la mesa mediante un respingo, por un inesperado movimiento hacia adelante producido por la suave curvatura de sus patas tubulares o de madera laminada en el lugar en que hacen contacto con el piso. Otras —especialmente esos sofás fervorosamente ajustados a la forma que sostienen la espina de manera bastante parecida a la posición post-fetal o casi— presentan enormes dificultades para levantarse de ellas sin recurrir a un mecanismo de poleas. Otras más —como esas con tersos asientos de madera curvada o plástico moldeado— tienden a expulsar a sus ocupantes más suavemente, pero con resultados de todos modos muy efectivos, en la forma que lo hace un tobogán.

Y, por último, existen algunas sillas de este período que no pueden abandonarse fácilmente sin el auxilio de un cirujano ortopedista: una Obra de Arte merecidamente famosa de Gerrit Rietvel, conocida como la *Rood-blauwe Stoel* ("silla roja-azul") de 1918, es una ingeniosa trampa digna del más diestro cazador de elefantes. La silla, según el escultor y proyectista australiano Clement Meadmore, "parece hecha de acuerdo únicamente a criterios estéticos... el aspecto funcional parece secundario. Se dice que Rietveld mismo se habría quejado de rasparse las espinillas con ella, y en verdad se requiere de una cierta osadía para usar esta silla."

Una osadía todavía mayor se requeriría cinco años más tarde, cuando Rietveld proyectaría la que sería conocida como su "Silla Berlín". Esta exigía, además, alarmantemente, algunos cambios genéticos de envergadura en la raza humana, puesto que era completamente asimétrica: parecía partir de la base de que el brazo izquierdo de los humanos se insertaría en sus cuerpos a una altura aproximadamente quince centímetros mayor que su brazo derecho, y que su pierna derecha estaría dotada de una especie de conector universal o cojinete de baleros localizado en la rodilla, concebido para permitir a la parte inferior de la pierna desarticularse o girar hacia los lados de manera muy parecida a un limpiaparabrisas enloquecido. Dos años más tarde, el destacado "constructivista ruso" Vladimir Tatlin crearía una silla hecha casi por completo de un spaghetti de acero tubular. Meadmore nos informa: "Tatlin se encontraba comprometido a fondo en la construcción de máquinas voladoras." Su silla de 1927 era, manifiestamente, parte esencial de ese compromiso: no necesitaba más que un cinturón de seguridad para garantizar a sus ocupantes que podrían sobrevivir a cualquier turbulencia que pudiera generar la "forma orgánica, airosa, veloz, que," de acuerdo con Meadmore, "proyectara... Tatlin."

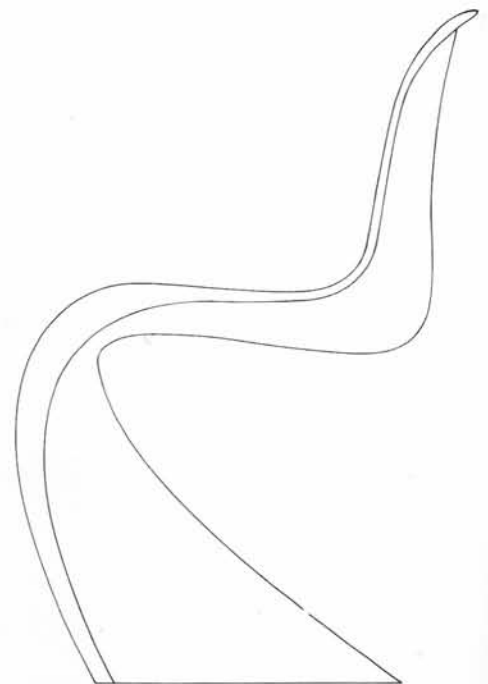
La relación de amor-odio que define la relación del movimiento moderno con la anatomía humana, habría de alcanzar una especie de clímax crítico en 1934, cuando Rietveld proyecta y ejecuta su Silla Zig-Zag, para hombres y mujeres en zig-zag, tal vez. Se trata de una extraordinaria manufactura, que evoca inmediatamente el mobiliario cuáquero de los Estados Unidos; y como los cuáqueros, parecería que Rietveld abrigaba la creencia de

que hay algo más bien pecaminoso en el deseo de sentarse —y, por lo tanto, que debería hacerse sufrir al que quisiera ceder a esta debilidad.

La Silla Zig-Zag es lo que su nombre sugiere: una construcción hecha de cuatro planos de madera laminada que van zigzagueando hacia arriba desde el piso (donde descansa el primer plano) hasta el respaldo, localizado tres zags más arriba. En medio, una placa que sirve de asiento con un borde afilado como navaja que parece previsto para cercenar cualquier arteria que pudiera uno tener en las corvas; la sólida placa que sirve de respaldo, por su parte, parece concebida para dislocar cualquier vértebra lo suficientemente incauta para entrar en contacto con ella. "La Zig-Zag es una silla pequeña", acota Meadmore, "y parece estar dispuesta, casi en estado de alerta, para acometer su tarea." La descripción es exacta —y ominosa.

Cuando se le pide a un proyectista (o diseñador) industrial o de mobiliario moderno que defina su trabajo, dirá por regla general que consiste en "resolver problemas." Un noble propósito, sin duda, pero no de los que hayan alcanzado con mayor éxito los pioneros de los años veinte, o tantos de sus seguidores hoy en día.

Si el "problema" del mobiliario moderno es el de no causar sino una mínima interrupción en el constante fluir visual del espacio interior, entonces las transparentes sillas y mesas de Mies van der Rohe y Le Corbusier son, en efecto, soluciones inspiradas —aunque la propuesta de Marcel Brever para una "silla del futuro" ideal, adelantada en los años veinte, se lleva la palma. Brever pensaba que tal silla ideal sería totalmente invisible —esto es, un chorro de aire comprimido, proveniente de alguna oculta boquilla, empotrada en cualquier sitio en el piso, y sobre el cual el que se sentase podría mecarse en mínimo abandono.



Silueta de la silla de plástico de Verner Panton de 1960. También es apilable.



Si el "problema" del mobiliario moderno es el de proporcionar un placer a los ojos —esto es, una obra de arte a precio de barata— entonces esas mismas sillas y mesas transparentes (que el Museo de Arte Moderno de Nueva York calificase hace ya tiempo y muy justificadamente como obras de arte), efectivamente, ofrecen soluciones que deleitan a la vista: ninguna escultura de Brancusi opaca a una silla o mesa de Mies van der Rohe, y ninguna construcción de El Lissitzky menoscaba esa silla de Le Corbusier y Perriand que yo poseo.

Pero si el "problema" que clama a gritos por una solución es simplemente el de cómo sentarse cómodamente, y comer y beber y guardar nuestras camisas con comodidad, entonces estas obras de arte constructivista parecen dejar dos o tres cosas que desear. No sólo de pan viven los hombres y las mujeres, ni tampoco, supongo, necesitan sentarse exclusivamente en canapés; pero tampoco se sientan con particular holganza sobre un filo de navaja, un resorte de acero, un tubo cromado, acrílico, asbesto, laminados pulidos o vidrio templado —o, para el caso, sobre alambre tensado. Lo cierto es que la mejor forma de disfrutar la mayor parte del mobiliario que nos ha legado el movimiento moderno es observándolo a prudente distancia, cómodamente instalados en una silla acojinada por todos lados o en uno de esos afelpados sofás que pueden adquirirse en las tiendas de descuento; y la mejor manera de disfrutar la navegación entre los bordes afilados de sus superficies es usando espinilleras para resguardarse de los problemas "resueltos" por las mesitas de café con cubierta de cristal, y poniéndose polisones forrados para esquivar los problemas "resueltos" por las mesas de comedor y gabinetes modulares con esquinas como navajas de afeitar.

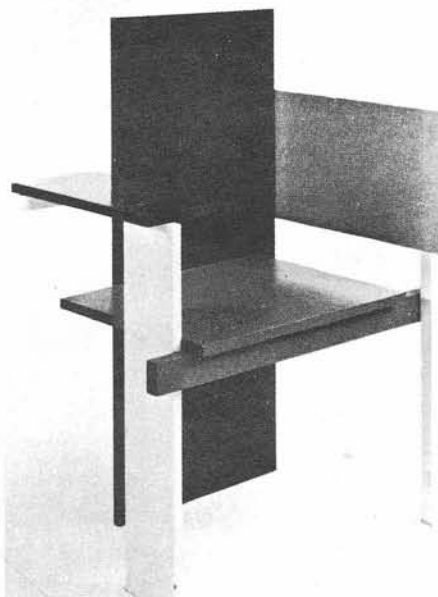
Pero no hay que preocuparse más de la cuenta por esos pequeños rasguños. A causa de su entrega al ascetismo y la pureza visuales, el movimiento moderno también ha insistido sobre el uso de "productos honestos" y

"materiales honestos", que debían mostrarse "honestamente". Así, las lámparas eran casi siempre lo más desnudas posible, y causantes quizá de la formación temprana de cataratas. Los tejidos para tapices, cortinas y alfombras debían tener un color avena uniforme, un espectro cromático no muy propicio para inflamar los sentidos. Los accesorios metálicos —cerraduras para puertas y demás— se proyectaban de acuerdo al mismo lenguaje calvinista del arte de la máquina que distinguía a las vigorosas máquinas constructivistas para sentarse: parecen concebidos para elevar el espíritu al mismo tiempo que desuellan nuestros nudillos. Y los muros, pisos y techos duros, de metal, plástico (o simplemente cristal) que integran obligatoriamente el telón de fondo de este ambiente quirúrgicamente puro son un desastre acústico, y una



"Silla roja — azul" de Rietveld, de 1918. Una construcción muy interesante a la manera de Mondrian.

2



1 "Silla Berlin" de Rietveld, de 1923. El pintor Huszar, de De Stijl, sugirió la gama cromática: innumerables tonos de gris.

2 Silla constructivista rusa de Vladimir Tatlin, de 1927. A Tatlin le interesaba la aerodinámica.



causa no tan improbable de un serio daño cerebral a corto o largo plazo. Siempre que fuera posible, las paredes debían pintarse de un blanco neutro —un color encantador, y muy fácil de mantener, siempre y cuando los usuarios de este ambiente puro usaran todo el tiempo guantes de algodón, o se hubieran borrado las huellas digitales mediante cirugía plástica

Este tipo de enfoque purista se aplicaba también a la "solución de problemas" tratándose de otros objetos que no fueran sillas o mesas. En el justamente célebre Bauhaus establecido por Gropius en Weimar, y después en Dessau, cuando corrían los años de la primera postguerra, los proyectistas empleaban toda su capacidad de "resolver problemas" a la creación de cualquier cosa, desde una cuchara de sopa hasta una tipografía. Pero ¡ay!, la preocupación por la estética cubista —la verdadera motivación de estos talentosos hombres y mujeres del Bauhaus, aunque nunca lo hubiesen admitido— se tenía que atravesar en el camino: los recipientes metálicos con aristas afiladas, de forma cilíndrica, cónica o hemisférica no se acoplan maravillosamente bien a la anatomía humana (y tampoco se limpian muy fácilmente, para decir la verdad); las superficies brillantemente pulidas pierden mucho de su brillo después del primer rasguño recibido por la pulida superficie del arte de la máquina, y lo pierden completamente a partir del segundo o tercero. La encantadora tipografía del Bauhaus, de trazos gruesos, rectos y redondos, que se difundió por todo el mundo capitalista moderno (y sigue dominando el campo de las artes gráficas modernas hasta nuestros días), resultó con un desconcertante inconveniente: era y sigue siendo bastante más difícil de leer que el tradicional alfabeto romano.

El Bauhaus engendró más Buen Diseño que ningún otro semillero establecido o identificado en este siglo. Entre los productos desarrollados por sus maestros y alumnos se encuentran no sólo sillas en las que es imposible sentarse, camas que rompen la espalda y tipografía ilegible; se hallan también muchos de esos juguetes educativos que nuestros hijos detestan; jarras para agua que exitan nuestra sensibilidad visual mientras nos mojan los pantalones; cafeteras mecánicas ("concebidas para producirse en masa") tan complicadas que nos hacen cambiar de idea y preferir el té; un "samovar con mechero de alcohol y un pocillo para el té" consistente en tal cantidad de grotescas piezas movibles y fijas, cubistas, precubistas, y postcubistas, que nos hacen pensarlo mejor y regresar al café; y, por último, todo un repertorio de lámparas de piso, de mesa, de pared y de techo concebidas por alguien que se había vuelto loco en la vida real por el problema de cambiar un foco: las soluciones habrían inflamado el corazón de El Lissitsky, y fundido todos los fusibles del vecindario.

La forma, en pocas palabras, parecía haber conquistado el contenido. Hoy en día pueden encontrarse, en las repisas de las infinitas tiendas de "diseño moderno" que inundan el mundo, los descendientes de aquellos denodados esfuerzos por "resolver problemas": relojes modernos que cautivan la vista pero no dicen la hora (porque en sus carátulas no hay número, y a veces tampoco maneci-

llas); calendarios modernos que nunca revelan la fecha de hoy, a menos que se les dé una ayuda con la información proporcionada por una agenda de bolsillo pero que, tenemos que reconocerlo, expresan algo en un nuevo y efímero Lenguaje de la Visión, aunque no de la Comprensión; y modernos símbolos gráficos que, efectivamente, pusieron al alcance de las masas el trabajo de ese gran pintor cubista de ángulos redondeados que fué Fernand Léger, pero que desgraciadamente no ponen gran cosa al alcance de las masas en materia de información; por ejemplo, cómo llegar al excusado más cercano. Y luego está ese sensacional, magnífico ejemplo de "solución de problemas" del moderno arte de la máquina: un juego de ajedrez realizado por uno de los más refinados artistas cubistas de nuestros días, impecablemente ejecutado en acero inoxidable, y cuyas piezas, ¡ay!, son virtualmente imposibles de distinguir unas de las otras para el ojo desnudo... o incluso con lupa. El fin del ajedrez, de plano.

Tipografía ilegible, pero impecable; relojes y calendarios ininteligibles pero impecables; sillas inutilizables pero impecables; cucharas imposibles de limpiar pero impecables; iluminación y sonido intolerables pero impecables; cristal, plástico, mármol y cromo intocables pero impecables. "Rechazamos la tiranía de la forma", solían decir los maestros modernos. El contenido —o la "solución de problemas"— era el motivo de sus afanes. En efecto, pero el problema que el movimiento moderno quería realmente resolver, a juzgar por su desempeño hasta la fecha, era el de exasperar la anatomía de la raza humana: nada, con un carajo, puede llegar a funcionar bien —a la manera del Bauhaus— a menos que todos los hombres sean rehechos como cubos, y todas las mujeres como esferas. Cuando eso se haya llevado a cabo, cualquier cosa entrará en su sitio con un discretísimo "click" —y la solución se habrá convertido entonces en el problema. ◀



Silla Zig-zag de Rietveld, de 1934. Habla por sí misma —aunque no, quizás, por la anatomía humana.

# Hacia una Nueva Cultura Material

Roberto López

La Maestría en Desarrollo de Productos, pretende generar y profundizar una nueva visión sobre la concepción tradicional del diseño industrial, englobándolo dentro de un campo de acción más amplio y aportando un grupo de investigadores y docentes de diversas disciplinas, para la formación de profesionales altamente capacitados en las áreas tecnológicas, humanísticas y proyectuales, así como para incrementar la investigación relativa a la planeación y configuración de los sistemas de productos que integran nuestra cultura material.

Es importante destacar que ésta no intenta ser una prolongación de la Licenciatura en Diseño Industrial o similares, sino un estudio adicional que permita el trabajo interdisciplinario en los fenómenos del campo de la producción, a la vez que genere un efecto multiplicador en la formación de los investigadores y proyectistas relacionados con la producción material, que la sociedad requiere.

El término "desarrollo de productos" es un nombre genérico que no denota una disciplina académica o una especialidad profesional, sino que implica la colaboración de varias disciplinas que intervienen en la generación e introducción de un producto o sistema de productos en la sociedad.

Esto implica la aceptación del hecho de que ninguna disciplina puede pretender convertirse en única y exclusiva responsable de los objetos industriales; tanto en sus aspectos simbólicos (funcionales, de uso, y morfo-estructurales), como en aquellos relacionados con su producción.

En cuanto a su relación con los medios productivos, se podría afirmar que el desarrollo de productos es un proceso sistematizado de intercambio y aplicación de conocimientos y habilidades, realizado por diversas disciplinas —ya sean, internas o externas al centro de producción— que a través de la concepción, proyectación y producción de objetos o sistemas de objetos, tiene como finalidad última la satisfacción de las necesidades de los usuarios y/o mercados prefijados.

Independientemente de que este proceso está centrado en la producción misma, deberá contemplar en su investigación, desarrollo y concreción, las características y requerimientos concernientes al uso individual y/o social de los productos.

Ahora bien, a partir de que el desarrollo de productos no es un área de conocimiento específico, sino más bien la interacción de varias de ellas, el rango de su actividad

trasciende el marco de referencia de una carrera o profesión y corta horizontalmente a través de las disciplinas relevantes. Evidentemente este es un proceso complejo que ha requerido de la evolución particular y conjunta de las diversas materias que comúnmente inciden en él, como única garantía para satisfacer la complejidad de sus objetivos.

Sin embargo, lo que es hoy una actividad institucionalizada en los países centrales altamente industrializados, no es más que una vaga realidad en los países periféricos de tecnología dependiente, en donde conceptos como investigación, desarrollo de productos, incluso como el de desarrollo industrial, corresponden más a buenas intenciones que a realidades concretas; y cuyas experiencias se fundan en excepciones —a veces empíricas— más que en una práctica regulada y sistemática.

Un análisis profundo sobre las condiciones y factores que generan y posibilitan nuestra cultura material, revelaría un alarmante desequilibrio respecto a la distribución de esfuerzos de innovación tecnológica —que incluye al desarrollo de productos— realizados por los países centrales y los periféricos. En materia de tecnología, la presión ejercida de unos a otros es tan grande que podríamos decir que los países periféricos apenas existen.

Si aceptamos que cualquier producto presupone una actividad proyectual y si estamos de acuerdo en que toda sociedad requiere de una amplia infraestructura material, cabe preguntarnos dos aspectos fundamentales:

- 1o. ¿quién proyecta esa infraestructura material?
- 2o. ¿dónde se proyecta?

En otras palabras, cuáles son las fuerzas o factores que determinan la estructura, forma, función, duración, producción, etc., de los objetos que conforman "nuestra" cultura material.

El responder los anteriores cuestionamientos nos permite entrever el alto grado de dependencia de las fuerzas productivas en nuestro país, dependencia no sólo en el campo de los medios de producción —como tradicionalmente se piensa—, sino que también en el de la *proyección*, en sus múltiples especialidades.

Tal vez lleguemos también a la conclusión de que los efectos que sobre la cultura cotidiana y el medio ambiente de nuestro país se ejercen, son tanto o más alarmantes que los efectos económicos de la dependencia tecnológica.

Esta situación global tiene diversas y complejas razones de magnitud y orden, de los cuales destacaremos dos,

por referirse fundamentalmente a aquellos aspectos que nos interesan.

a. la primera se refiere a la escasez de investigación especializada dentro del ámbito nacional, relativa a las características económico-tecnológicas, políticas, sociales y culturales, que el proceso de desarrollo de productos implica —administrativa y operativamente— para su fortalecimiento e incremento dentro de las posibilidades del contexto nacional;

b. la segunda se refiere a la escasez de profesionistas y técnicos preparados debidamente para la promoción y participación en este proceso, dentro de las condiciones de la dinámica que éste presenta en la realidad inmediata y futura del contexto social.

**E**l diseño industrial es una disciplina relativamente joven, cuyo origen en los países centrales podríamos ubicar durante las primeras tres décadas de este siglo; pero cuya práctica en México y Latinoamérica, apenas comienza a conocerse y difundirse ampliamente alrededor de la década de los años '60.

Existe una gran variedad de interpretaciones a nivel internacional, en lo que a teoría y práctica de la actividad del diseño industrial se refiere, pero a nuestro juicio, la más general y por tanto más aplicable a nuestra realidad, es la propuesta por Tomás Maldonado (*El diseño industrial reconsiderado*, 1977). Esta, define al diseño industrial como una *actividad proyectual*, dentro del proceso de desarrollo de productos, y cuya finalidad última es la *determinación* de las *características formales* (en un sentido amplio) de los *productos* que constituyen la cultura material.

Según esta definición, "proyectar la forma significa coordinar, integrar y articular todos aquellos factores que, de una manera o de otra, participan en el proceso constitutivo de la forma del producto ..."

- factores relativos al *uso, función y consumo individual o social* (funcionales, simbólicos y culturales), así como;
- factores relativos a su *producción* (técnico-económicos, técnico-constructivos, técnico-sistemáticos, técnico-productivos y técnico-distributivos).

Además, se añade la necesidad de aceptar las *determinaciones*, que sobre el diseño industrial ejercen los distintos factores constitutivos de la formación económica-social en que éste se desarrolle. Eso significa en nuestro caso, reconocer que el diseño industrial en particular y el desarrollo de productos en general, estarán fuertemente

condicionados por los efectos producidos por un modo de producción capitalista dependiente, en el cual se dan relaciones sociales de explotación, y, como habíamos mencionado anteriormente, las fuerzas productivas (y el diseño industrial entre ellas) son casi totalmente dependientes.

Por otra parte, desde que existe el diseño industrial en México, se habla de una crisis de la disciplina, que se manifiesta en un gran número de profesionistas marginados del sistema productivo. Actualmente, después de veinte años de vida de la profesión y de una inquietante proliferación de escuelas de diseño industrial, se registra una preocupante desintegración de *proyectistas* en el sistema productivo.

Evidentemente existe una *demanda potencial* para la innovación tecnológica y de productos en el ámbito local; pero ésta no se traduce en una *demanda efectiva*, fundamentalmente por los términos de la dependencia tecnológica de la gran industria y la falta de capital operativo de las pequeñas y medianas industrias, quienes constituyen los destinatarios y consumidores de la innovación tecnológica y de productos en nuestro país.

Respecto a la oferta de profesionistas dedicados a la proyectación, existe un fuerte desfasaje entre la capacitación formal que se imparte en las instituciones de enseñanza y las exigencias concretas del sistema productivo.

La marginalización de las disciplinas relacionadas con la producción no será subsanada a partir de cada una de ellas individualmente, "sino solamente a través de una política más amplia, no restringida a una profesión específica. No tiene sentido enfatizar en el diseño industrial, sin enfatizar simultáneamente las otras disciplinas proyectuales que sufren del mismo síndrome de marginalización". (Bonsiepe. *Desarrollo de productos en países periféricos*, 1981).

**E**s evidente entonces, la necesidad de modificar la estructura y enfoque de las disciplinas productivas en las universidades. En el caso del diseño de productos, dicha modificación se ha fundamentado en una mayor vinculación con la realidad; a través de la ampliación del enfoque teórico que permita el acceso del trabajo proyectual a aquellos sectores y aspectos que en la actualidad se encuentran marginados, debido a las condiciones impuestas por el "modelo de desarrollo de productos" vigente, transferido y adoptado en nuestro país.

De acuerdo y en razón de estas condiciones, la pro-

puesta de Maestría que ahora presenta la División de Ciencias y Artes para el Diseño de la UAM-A, se concibe como una alternativa de profundización y proposición dentro del campo disciplinar concerniente al desarrollo de productos; pretendiendo, dentro de sus posibilidades, aportar en la solución de las necesidades de investigación y enseñanza superior, relacionada con el sector productivo.

Ahora bien, para el cumplimiento de estas metas, se ha hecho énfasis en la preparación de un proyectista integral, dentro del campo del diseño de productos; sin embargo este énfasis inicial se ve superado por los objetivos antes mencionados, referentes a una modificación estructural de las disciplinas relacionadas con la producción material.

La reflexión sobre esta situación, nos ha conducido a ampliar los criterios instrumentales con respecto al alcance del proyecto de maestría; de aquí que hemos abordado la necesidad, ya no de formar un proyectista integral, sino un *profesionista integral*, íntimamente relacionado con la proyectación.

Esto quiere decir, que los objetivos del programa se enfocan hacia la formación de profesionales con un alto nivel académico dentro del campo de desarrollo de productos a partir de un acervo tecnológico, proyectual y humanístico; cuyo papel dentro de la sociedad consistirá en manejar y expresar los complejos procesos de generación de nuestra cultura material, con la finalidad última de proveer la máxima productividad, así como la máxima satisfacción de uso. Este enfoque supera las etapas evolutivas del diseñador como constructor, proyectista, formalizador; para llegar al concepto del diseñador como coordinador de aquellos aspectos que intervienen en el proceso de origen y constitución de la forma de los productos. (Cfr. MALDONADO, Tomás, *El diseño y las nuevas perspectivas industriales*, (1958), en *Vanguardia y Racionalidad*, Ed. Gustavo Gili, Barcelona 1977, pp. 76-79. También, DAVENPORT, W.H., *Una sola cultura*, Ed. Gustavo Gili, Barcelona 1979, pp. 147-149).

La participación conjunta de tecnólogos, proyectistas y científicos sociales, permitirá hacia el interior de la maestría, la formación de equipos interdisciplinarios de investigación y proyecto, los cuales no solamente se ocuparán ahora de la configuración de productos o sistemas de productos materiales, sino también del desarrollo del material teórico descriptivo, explicativo o predictivo, pertinente a diversas problemáticas tecnológico-productivas.

Consideramos que los estudios de posgrado, representan una alternativa viable para reorientar la práctica del desarrollo de productos en México, mediante la dinamización e incremento del espíritu crítico y de investigación al interior de las universidades.

Asimismo, para que éstas cumplan su cometido, es necesario vincular y ubicar tanto la enseñanza como el desarrollo profesional del diseño de productos, con los planes y programas nacionales de desarrollo científico y tecnológico, de tal manera que se tienda hacia la obtención de un mejor eslabonamiento en la cadena de generación-difusión-utilización de los conocimientos.

Habría que añadir, a este aspecto, que la captación y formación crítica de los profesionales del diseño, será más adecuada, en la medida que logre realizarse al interior del país, permitiendo un mayor grado de compromiso hacia los problemas sociales concretos.

En síntesis, la finalidad global de la Maestría en Desarrollo de Productos, contempla la generación en el menor plazo posible, de la capacidad del diseño de productos a nivel nacional, que posibilite una mayor contribución a las actividades tecnológicas y científicas, en la búsqueda de una autodeterminación económica, social y cultural. ◀

*La maestría en Desarrollo de Productos iniciará sus actividades en el mes de septiembre de 1983. Informes en la coordinación de la misma, División de Ciencias y Artes para el Diseño, Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco.*



# Fotografía

## Una interpretación de la realidad

*Leopoldo Aguilar Dubois*

*Leopoldo Aguilar Dubois es Diseñador Industrial egresado de la U.A.M. Xochimilco en 1979. Ha trabajado como asesor en el diseño de exposiciones, así como en las artes gráficas. Sin embargo, su mayor preocupación ha sido la fotografía, y ha llevado al respecto algunos cursos en Inglaterra, de 1980 a 1982, país en el que participó en dos exposiciones y concursos.*



- 1 f 4 1/60 seg.  
400 ASA  
Londres
- 2 f 8 1/250 seg.  
480 ASA  
Suiza
- 3 f 11 1/60 seg.  
400 ASA  
Budapest
- 4 f 5.6 1/125 seg.  
125 ASA  
Londres
- 5 f 5.6 1/8 seg.  
400 ASA  
Praga

3



4



5



Como en cualquier forma de expresión artística, la fotografía consta de dos partes básicamente: la técnica y la capacidad expresiva de quien la utiliza.

La técnica bien aplicada nos convierte en artesanos, pero la sensibilidad e interpretación personal del fotógrafo es lo que hace el arte de la fotografía.

Busco en la fotografía comunicar visualmente mi modo de sentir y de observar. Es mi interpretación de la realidad, y aún cuando parto de una situación real, si se pudiera comparar fotografía y realidad habría una diferencia total: una interpretación personal.

Mi forma de trabajo es muy sencilla: durante los últimos tres años he dedicado mucho tiempo a algunos ejercicios de percepción e interpretación, mediante temas elegidos por mí, o con el enfrentamiento visual con la realidad.

Evito siempre el abuso de los efectos especiales, que creo son recursos del mal fotógrafo. Utilizo la luz existente y trato de aprovecharla al máximo. El material que más utilizo es la película en blanco y negro de 35 mm. de 400 ASA, con la que se obtienen negativos contrastados con suficiente detalle, y grano grueso que da un buen efecto a los resultados.

El trabajo más arduo viene al momento de imprimir, es ahí cuando un negativo bien expuesto y bien revelado da frutos; para obtener mayor calidad utilizo una ampliadora de condensadores logrando mayor definición y contraste en el resultado final.

Para fotografiar en color uso película para diapositivas de 64 ASA, que fuere un paso, con el que se logra una mayor saturación de color; el revelado lo efectúo de manera normal e imprimo por medio del proceso de positivo a positivo, usando las mismas transparencias. Esto tiene varias ventajas: el proceso es más rápido y fácil de controlar que con negativos de color, la imagen tiene grano más fino, es más fácil de igualar el color y tiene mayor latitud que la película de negativo, con lo que se obtiene un espectro de tonos más amplio.

Procuró sacar fotografías constantemente y observar todo lo que me rodea. No se trata de caminar como loco



1



2

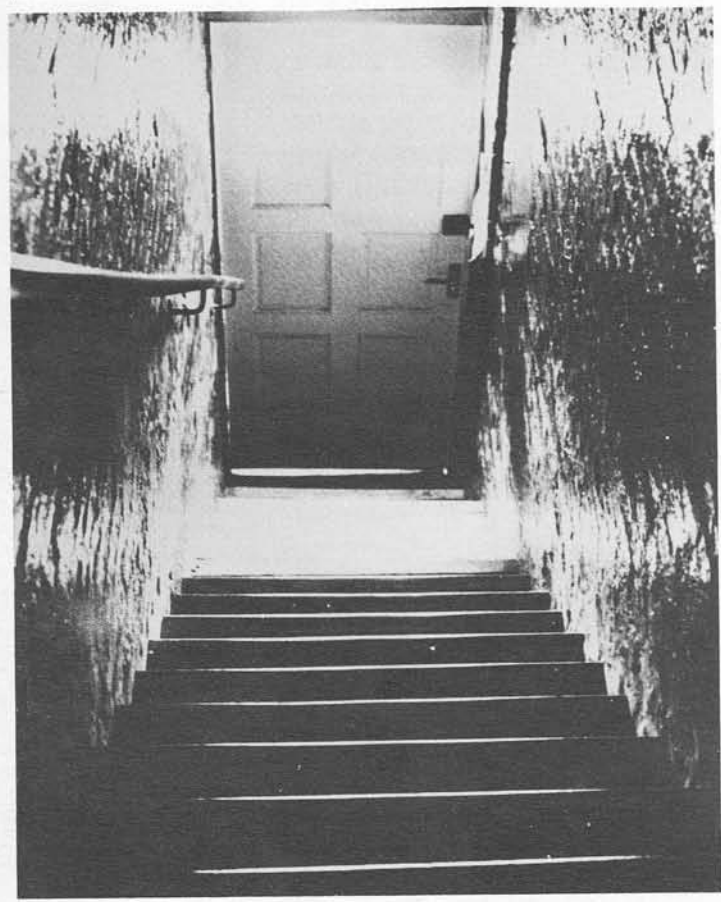
- 1 *f 11 1/60 seg.*  
*Tamesis*  
*Londres, Inglaterra*
- 2 *f 11 1/125 seg.*  
*Barco Cutty Sark*  
*Londres, Inglaterra*
- 3 *f 5.6 1/30 seg.*  
*Puncks*  
*Londres, Inglaterra*
- 4 *f 4 1/8 seg.*  
*Escalera*  
*Londres, Inglaterra*
- 5 *f 11 1/125 seg.*  
*400 ASA*  
*Suiza*



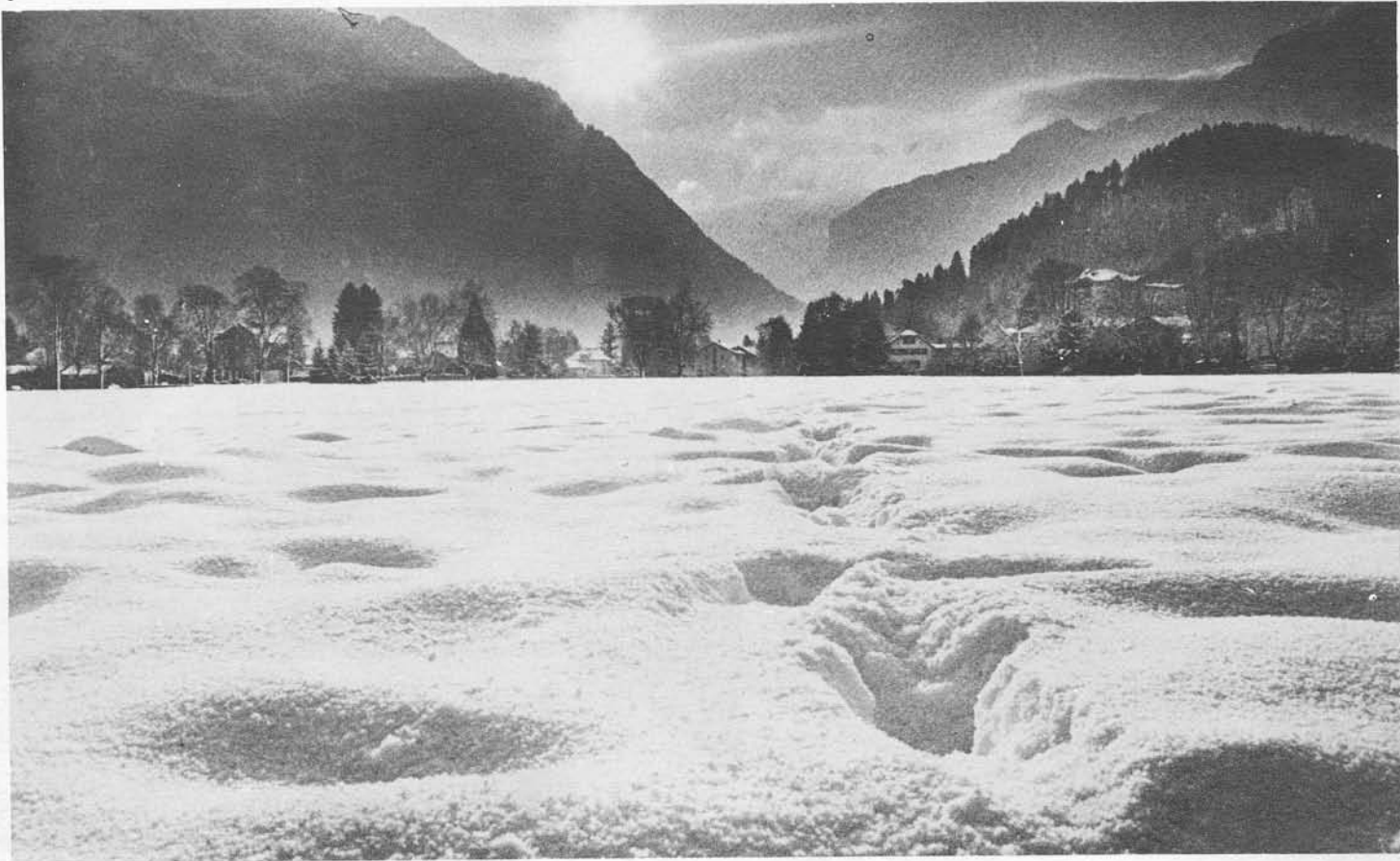
3



4



5



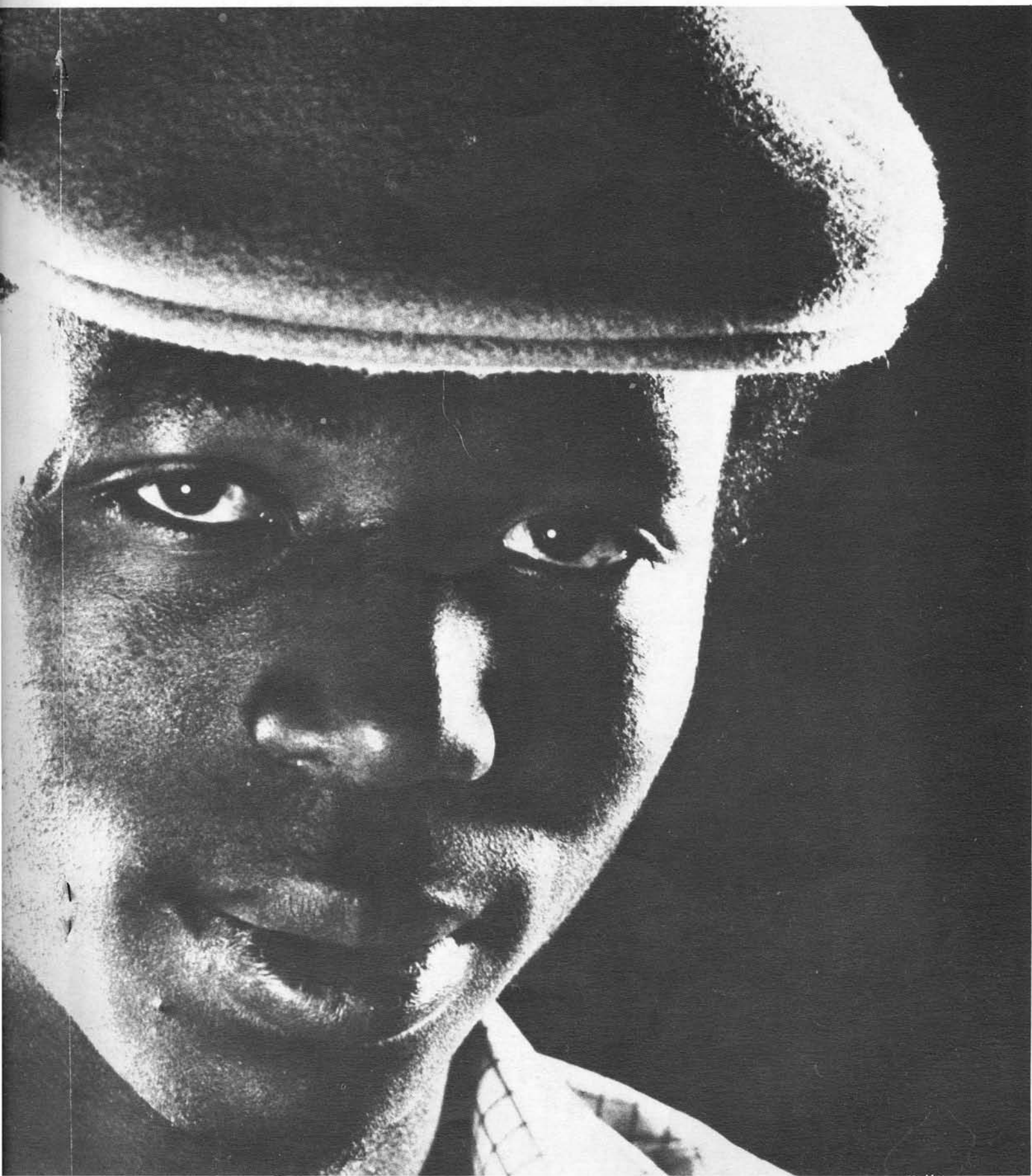
buscando un acontecimiento extraordinario, sino de encontrar un detalle estimulante e interpretarlo en imágenes; para esto me asigno proyectos y tomo una serie de fotos sobre el mismo tema, obtengo las imágenes en exteriores, en situaciones comunes, a cualquier hora del día o de la noche, pero siempre espero el momento en que la luz natural sea más propicia.

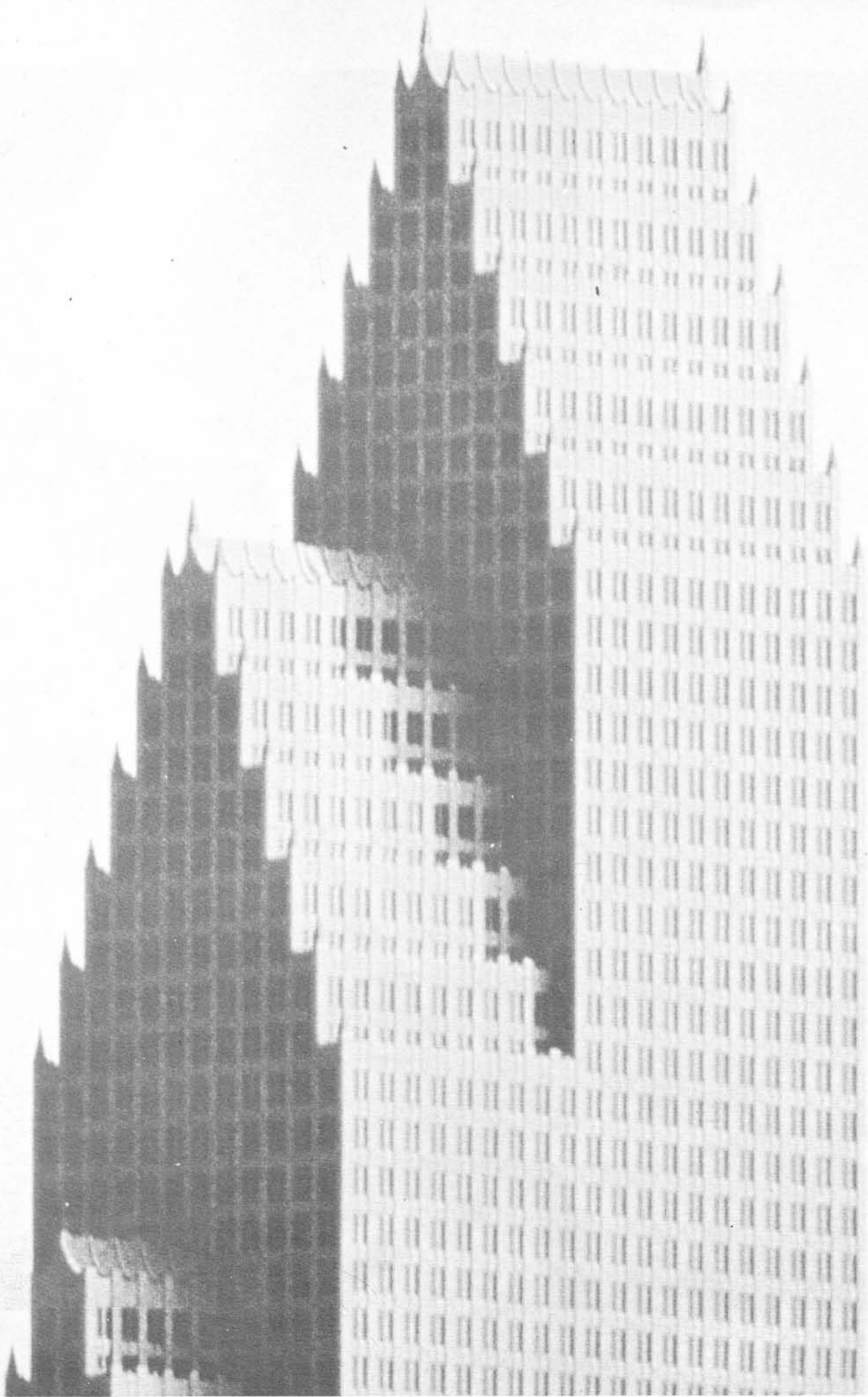
Hago las fotografías con calma; las analizo y las estudio hasta que me satisface el resultado final. ◀

*Fotografía, una Interpretación de la Realidad*

*f 4.5 1/2 seg.  
Ektachrome 200 ASA  
Londres*







# Postmodernismo

***E**l llamado —todavía provisionalmente— **postmodernismo** es ya un tema de discusión en el medio arquitectónico mexicano, aún cuando la documentación sobre el asunto no circule con gran fluidez entre nosotros. A no dudarlo, se podría hacer ya un censo de los entusiastas y de los refutadores del fenómeno en México, para no hablar de los que se encuentran en medio. Y como no se puede seguir ignorando la cosa, presentamos aquí a los lectores cuatro textos y una serie de caricaturas que giran en torno al tema del postmodernismo. En primer lugar, un texto de Antonio Toca que plantea los términos en que se da actualmente el forcejeo teórico sobre el movimiento moderno y el postmodernismo; en segundo lugar, la transcripción de una conferencia de Tomás Maldonado; después, la transcripción de una conversación entre Bruno Zevi y Paolo Portoghesi, un grupo de caricaturas de José Luis Benlliure que son un comentario irónico sobre algunas realizaciones cumbre y temas de reflexión del postmodernismo. Por último, una interesante nota de Rafael López Rangel.*

*Las notas de presentación de los diversos textos y la traducción del diálogo Zevi-Portoghesi son de Víctor Jiménez.*

# El Movimiento Moderno

## vicisitudes y transformaciones

Antonio Toca

### Presentación

**E**n estos últimos años la discusión sobre la profesión del arquitecto ha tomado un curso que evoca aquellos debates del siglo XIX que durante el actual parecían superados para siempre: es decir, enfrentamiento de posiciones que no ofrecen, pese a todo, salidas, y relativización de los planteamientos ante su abundancia en todos los tonos y matices. El resultado será, quizá, encogerse de hombros otra vez, como ya sucedió con la mayoría de nuestros colegas del siglo pasado. Pero antes de que el escepticismo nos invada sería deseable que el público joven se enterase de los términos en que comienza a plantearse el problema. En el siguiente texto, Antonio Toca se propone mostrar sintéticamente el estado de cosas que condujo a la actual situación, y las particularidades que adopta esta misma. Esfuerzo meritorio, sin duda, puesto que no es difícil resbalar moviéndose en un terreno tan movedizo como el que presenta la crisis en que parece hundida sin remedio la arquitectura de nuestros días. ¿O es que la crisis no es nueva, y si lo es nuestra conciencia de ella, solamente? De hecho, no sería imposible demostrar que ya en el siglo XV Filippo Brunelleschi propuso un derrotero para la arquitectura que no sería, desde entonces, sino la concatenación de sucesivas crisis, con el —ahora nos lo parece— ilusorio paréntesis del movimiento moderno. En fin, la discusión apenas empieza a calentarse... otra vez.

### Crónica de una Muerte

**A**nte la anunciada crisis, el fracaso y la muerte del movimiento moderno, se presenta ahora la esperada alternativa: el postmodernismo.<sup>(1)</sup> La tendencia, movimiento o corriente que no acaba por definirse se propone como derivación o sustituto del tampoco definido movimiento moderno (término que tampoco puede aclarar mucho, y que por tratar de abarcar tanto —la producción arquitectónica más avanzada entre 1910-1940— no logra definir nada). La manera mítica en que fue presentado este heterogéneo movimiento hizo que la tradición histórica precedente fuera suspendida, olvidada y finalmente declarada inexistente, lo cual permitió que se usara el principio de validez de lo nuevo. De esta forma, al erigirse en lo moderno se negaba el pasado, pero también el futuro.

El puritanismo del movimiento moderno lo llevó a la adopción creciente de lo ideal, que derivó en la reverencia y la fetichización de prototipos pretendidamente universales.<sup>(2)</sup> Pasada la etapa prometeica, en la que los maestros dieron a la humanidad sus creaciones, sigue un período de febril adoctrinamiento y publicidad (1940-1960): exposiciones, reconocimientos, medallas y antologías se suceden como un alud al cual había que sumarse, pues de lo contrario se corría el riesgo de ser excomulgado. Pronto empiezan a surgir los primeros síntomas de preocupación por los productos de esta cruzada cultural. El aislamiento de los edificios y el desprecio por los entornos en los que se situaban no hacían sino continuar la tradición de las academias de bellas artes, que rechazaban así a la arquitectura no institucionalizada. La anunciada mejoría social que provocarían los objetos modernos no se logró. Poco a poco se pudo constatar que tanto el diseño como el uso de esta cultura material provenían de enormes simplificaciones de las verdaderas necesidades sociales; la adopción de los clichés de la versión más abstracta y elemental del funcionalismo se impuso como credo internacional. No es extraño que uno de los actuales pontífices del postmodernismo —Philip Johnson— lo haya sido antes de su maestro y gurú<sup>(3)</sup>, Mies Van Der Rohe.

La gradual toma de conciencia del resultado de la aplicación cándida y acrítica de los principios del movimiento moderno mostró algunas de sus enormes limitaciones. Sólo después de la crisis cultural del final de la década de los sesentas se empiezan a hacer algunas evaluaciones sobre sus aspectos más negativos.<sup>(4)</sup> Parece evidente que algunos aspectos de estos estudios muestran, aunque sólo sea de manera esquemática, la enorme simplificación que tuvo que hacerse para divulgar adecuadamente este movimiento. El llamado movimiento moderno o internacional, o funcionalismo, no es sino una generalización sobre diversas tendencias, en algunos casos contradictorias; no es lo mismo la vanguardia soviética de los veintes que el primer período del Bauhaus, aunque se hayan dado paralelas en el tiempo; tampoco se pueden igualar los postulados de la izquierda funcionalista de Hannes Meyer, Mart Stam, Ernst May, con el racionalismo de Le Corbusier.<sup>(5)</sup> De manera que hacer tabla rasa de estos diferentes enfoques solo tenía el propósito de ofre-

1. Ch. Jencks, *El lenguaje de la arquitectura postmoderna*, Gustavo Gili 1980.

2. E. Zenghelis, *A propósito dello stilo e dell'ideologia* Lotus No. 25, Milano, Pág. 34.

3. P. Johnson, Discurso en la entrega de la medalla de oro, Instituto de Arquitectos Norteamericanos (AIA-Journal Julio 1978, Pág. 18).

4. B. Brolin, *The Failure of Modern Architecture*, Macmillan, New York, 1976.

P. Blake, *Form Follows Fiasco*,

T. Wolfe, *From Bauhaus to our house*,

Traducido: *Quién teme a la Bauhaus*, Editorial Madrid 1983.

5. *The invention of the modern-movement*.

cer una estética asimilable, a la que previamente se habían quitado sus aspectos más polémicos y radicales. Esto derivó en la canonización de las figuras más dóciles o en la fabricación de las historias oficiales de las que se habían eliminado los aspectos más espinosos. Basta referirse a Pérsico (1934): "El estilo Bauhaus es el monumento más insigne del trabajo humano de este siglo". O a Pevsner (1936), cuando se refiere al mismo movimiento: "Meta de la tradición de un siglo de arte moderno a escala internacional". Con estas y otras apologías queda institucionalizada la expurgada versión del estilo internacional.

### La Forma Sigue a la Forma - No a la Función<sup>(6)</sup>

No deja de ser paradójico que un movimiento empeñado en ser iconoclasta, radical y antihistoricista terminara siendo un estilo más. Al adoptarse el cliché, se suceden variaciones interminables sobre el mismo tema. Los resultados pueden verse prácticamente en todo el mundo. Al agotarse por el uso reiterado, la imagen ideal se vuelve aburrida, repetitiva y banal. La alienación provocada por la adopción literal del dogma y sus fetiches aburre poco a poco. Se habla de la crisis del movimiento, lo que sucede de manera casi paralela a la desaparición de los maestros más pregonados. Surgen las primeras tentativas de llenar el vacío dejado por la muerte de los protagonistas consagrados del movimiento moderno. Se aventuran algunas propuestas y surgen alternativas. Ante este clima de incertidumbre se emprenden las primeras recapitulaciones críticas de sus orígenes y de sus objetivos. El trabajo de algunos arquitectos emprende una revisión del pasado y se ofrecen alternativas sumamente interesantes.<sup>(7)</sup>

### El Rey ha Muerto, Viva el Rey

Si embargo, atentos al sistema de mercadotecnia que se implantó con la imposición de la estética abstracta del estilo internacional, algunos críticos y arquitectos pronto "determinan" la muerte de éste, para después apuntar hacia nuevas posibilidades.

La muerte, ocurrida el 15 de julio de 1972, en San Luis

Misuri a las 3.32 P.M.<sup>(8)</sup> permite aventurar algunas direcciones.

El post-modernismo se ofrece, ahora sin ambages, como el nuevo estilo ante la prematura muerte del predecesor.

"El nombre del juego es diversidad. El pluralismo de nuestra cultura, ese mismo pluralismo se aplica también a la arquitectura, y podemos darle la bienvenida".<sup>(9)</sup>

La modesta revisión emprendida por algunos críticos europeos pronto fue rebasada y prácticamente neutralizada por críticos y arquitectos estadounidenses; los trabajos y propuestas de los Krier, las contrapropuestas de Culot, las alternativas de Rossi y de la escuela de Venecia, fueron equiparadas a las preocupaciones de la clase media urbana, representada por Venturi, o a las soluciones elitistas del historicismo ecléctico de Johnson. A la justa necesidad de evaluar y destacar aciertos y errores del movimiento moderno se da como solución un estilo de "todos los estilos", en donde todo está permitido y donde —al fin— la cultura tradicional, antes negada, se puede aprovechar.

Tardomodernismo, postmodernismo, o modernismo clásico son algunos de los términos propuestos para abarcar una corriente en la que pretenden englobarse corrientes antagónicas. La festiva adopción del término deja entrever el oculto propósito de ofrecer al gran público otro novedoso producto, para poder así proceder a inventar otros "maestros". No es casual la aparición de estos nuevos e improvisados protagonistas en las principales revistas internacionales atentas al "star system". Su repentina aparición en coloquios, bienales, exposiciones y publicaciones demuestra la bien orquestada campaña a favor de los "nuevos valores". El miedo al vacío —*horror vacui*— ha sido vencido; Johnson, sin duda uno de los observadores y protagonistas más atentos de esta ecléctica corriente, ha bautizado a este grupo como "los chicos".<sup>(10)</sup> Con un poderoso impulso propagandístico, *los chicos* han logrado en poco menos de cinco años establecerse como una de las corrientes más conocidas, y por supuesto, más imitadas por el público formado por los arquitectos.

Ante la apresurada invención de un estilo que preten-

6. Form Follows Form — Not Function, P. Johnson: en P. Heyer, *Architects on Architecture*; New York 1966, Pág. 280.

7. Por ejemplo los trabajos de los Hermanos Krier, el Neo-

Racionalismo de A. Rossi y las propuestas de la Escuela de Venecia (C. Aymonino, B. Minardi, M. Sciarri).

8. Ch. Jencks *El Lenguaje de la Arquitectura Postmoderna*.

Gustavo Gili 1980, parte uno.

9. P. Johnson. Discurso: Op. Cit. Pág. 22.

10. P. Johnson. *Ibidem*.

de tener acceso a todos los anteriores, se empieza a configurar un movimiento presente ya en casi toda Europa y Estados Unidos. La libertad de elegir de los economistas monetaristas está ahora a disposición de los noveles arquitectos o de los viejos que quieran olvidar su puritana consagración al ya desaparecido movimiento moderno.

## El Síndrome de la Referencia

La necesidad de ligarse —apresuradamente— al pasado antes vilipendiado hace que surja el mecanismo de la referencia. La copia, antes ocultada vergonzosamente se pone de moda. Si puede invocarse a la historia como referencia, la propuesta es entonces más seria y, curiosamente, más creativa. La copia que antes no se admitía es ahora razón de peso para que el proyecto (o el edificio) sea más importante. Si se piensa que esto es esquemático se está llegando al fondo del asunto. Lo asombroso es que, en efecto, la referencia histórica invocada por gran parte de los arquitectos del postmodernismo es increíblemente esquemática. La capilla Pazzi en la parte inferior —mejor sería decir el patio de los aryanes de la Alhambra—, los edificios de Sullivan en la parte media y una referencia a la arquitectura inglesa del siglo XVIII en el remate permiten a Johnson *explicar* su "novedoso" edificio para la A.T.T.

La referencia oculta o admitida ofrece a toda la arquitectura pasada como expediente fácil para alegar un conocimiento histórico que valida así cualquier propuesta. El mismo Johnson no ha publicado su deuda con Melnikov al copiar su casa de 1927 en otra proyectada en 1977. De hecho esto no es sino una confirmación de que Johnson no ha sido sino un historicista ecléctico desde 1942.<sup>(11)</sup>

El neo-art decó, neo-racionalismo (del Le corbusier de los años veintes), el neo-neoclásico y el neo-vernáculo —donde se localizan los apresurados seguidores de Barragán— son algunas variantes de este heterogéneo movimiento.

Sin embargo, lo que preocupa para el caso de Latinoamérica es la aparición del neo-azteca o "aztecland".

## Aztecland

El término, derivado de Walt Disney, es la quinta esencia de la cruzada evangelizadora de algunos arquitectos estadounidenses.

México, otrora gigante cultural, y desde siempre amigo-enemigo desconocido de los estadounidenses, es esquematizado ahora una vez más por la necesidad de dar "referencias" históricas a los proyectos de los últimos tiempos. El primero sería el de Booth & Hansen de Chi-

cago para la subsidiaria del grupo ALFA, *Hojalata y Lámina*, en Monterrey.<sup>(12)</sup> En el proyecto la referencia llega a la caricatura. La auténtica necesidad de ligarse al pasado histórico se entiende como escenografía en estilo *aztecland*. Se muestra en este proyecto toda la prepotencia de una cultura que se da la libertad de interpretar otra ajena —y lo que es peor— imponer esta interpretación como válida. Lo nativo se ve como el exótico producto de una cultura que, aunque desconocida, resulta atractiva. El *mexican curious* elevado a estilo arquitectónico.

El otro proyecto, para San Juan Capistrano, de Michael Graves, hace también las pretendidas referencias al pasado indígena y colonial de México. De ahí se propone un edificio que, a fuerza de sus varias referencias, acaba planteando una confusa recopilación de códigos amorfos: el *kitsch*.<sup>(13)</sup>

La apresurada y confusa recuperación de estilos no reconocibles es uno de los aspectos más notables de este postmodernismo. No será accidental que algún esforzado y aventurado arquitecto mexicano inicie aquí su cruzada cultural en pro del postmodernismo; se han visto ya algunas acciones que no hacensino anunciar la jubilosa incorporación de algunos de nuestros colegas a este movimiento, para poder así ser modernos y sumarse, cándidamente, ahora sí a la cultura.

## Los Primeros Postmodernos

Ante esta situación bien vale la pena mencionar a dos notables precursores del postmodernismo. Curiosamente, se da el mismo caso en dos contextos europeos contemporáneos. La arquitectura nazi, que desconoce y condena al movimiento funcionalista a partir de 1933, y la arquitectura del realismo socialista, que condena también a la vanguardia soviética a partir de 1930.

Estas dos arquitecturas postmodernas se dedicaron febrilmente a configurar una cultura material que respondiera a los postulados de sus dos figuras máximas: Hitler y Stalin. El paralelismo entre estos dos movimientos señala la negativa a aceptar un estilo neutro y pretendidamente internacional en favor de la recuperación de una cultura propia o inventada: y constituye también el intento de configurar una estética que tenga precedentes fácilmente reconocibles por el pueblo. Y sobre todo, permite observar cómo la arquitectura y la ciudad se utilizaron para evidenciar el advenimiento de una "nueva era" que respondiera cabalmente al proyecto ideológico.

La temprana aparición de los primeros edificios postmodernos en estos dos regímenes señala uno de los aspectos más negativos de este movimiento: su neutralidad y su fácil incorporación a los mecanismos de manipulación ideológica. Al estar exento de contenido y de compromiso social el postmodernismo es fácil vehículo para el discurs-

11. El caso "Johnson" Merecería un estudio más detallado. Constituye uno de los ejemplos más acabados de actuación tipo camaleón. Ferviente defensor del estilo internacional, al final de los años cincuenta se lanza a una recuperación histórico-ecléctica de formas arquitectónicas, y finaliza co-

mo un ardiente promotor del postmodernismo norteamericano mas banal y formalista. Consultar: *Escritos*: Gustavo Gili, 1982.

J. Cook, *Conversations with architects*. Praeger Pub. New York 1973. Pág. 11-51.

12. *Progressive Architecture*; Jan. 1982. Pág.

13. L. Krier, *El consumo de la cultura*, *Oppositions* No. 14, Pág. 55-59. M.I.T. Press, 1978. Ya traducido A. Toca.



so totalitario. No deja de ser preocupante que la historia de la arquitectura, que por supuesto debe de ser conocida, valorada y justamente utilizada, sea ahora una fácil referencia para validar cualquier propuesta de cultura material.

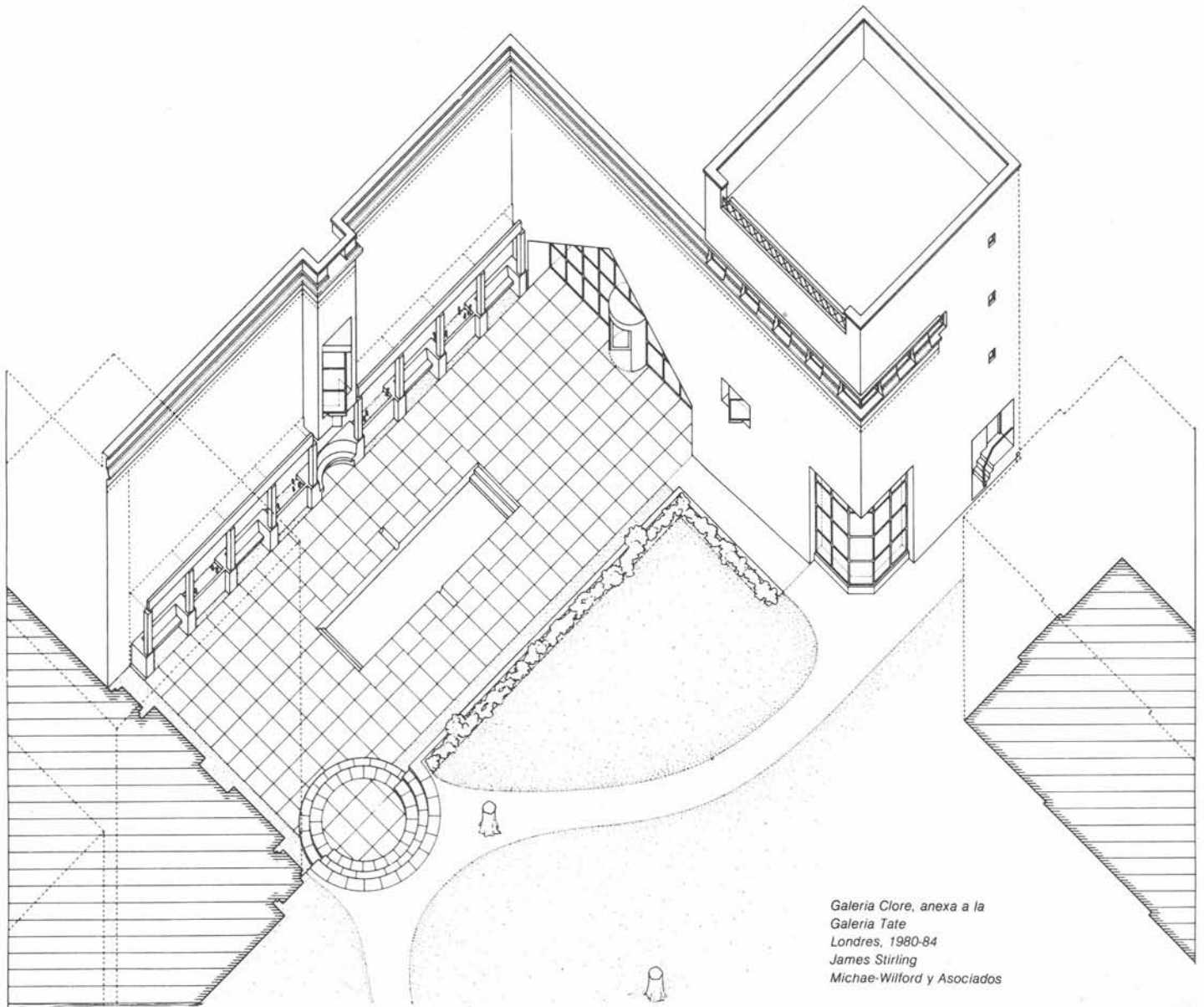
Los encomiables intentos de evaluar la tradición histórica específica para plantear proyectos que se incorporen más armónicamente con el tejido urbano no pueden clasificarse como una corriente dentro del postmodernismo. Esto, además de esquemático, es injusto, ya que constituyen un notable esfuerzo para corregir uno de los aspectos más negativos del movimiento moderno: su desprecio por la historia y por la cultura material que constituye uno de sus productos.

Tratar de igualar bajo un mismo término el trabajo de arquitectos que no tienen los mismos objetivos ni los mismos criterios es sumamente peligroso. Vuelve a ser equivalente a la simplificación que se hizo al incorporar bajo el modernismo a corrientes que en su momento fueron

antagónicas.

El necesario proceso de evaluación del movimiento moderno no puede ser sólo una denuncia de sus fallas principales; se deben también reconocer sus logros importantes. Si el postmodernismo es una respuesta a los fracasos de sus predecesor, por lo menos debería de tenerse claro cuáles fueron los más graves.

Sin embargo, los productos de la cultura postmoderna muestran la tendencia a privilegiar el manejo de la forma, por encima de cualquier otra consideración. Su desprecio al uso social, su fácil adopción de supuestas referencias históricas que no pasan de ser la caricatura de éstas, la reiterada manipulación de los mecanismos más burdos de la publicidad para imponer a las figuras de este improvisado y heterogéneo movimiento, no hacen sino confirmar su peor característica: se reduce a la arquitectura al resultado de la búsqueda febril de la expresión formal individual; en lugar de ser la expresión gradual, colectiva y significativa de toda una sociedad. ◀

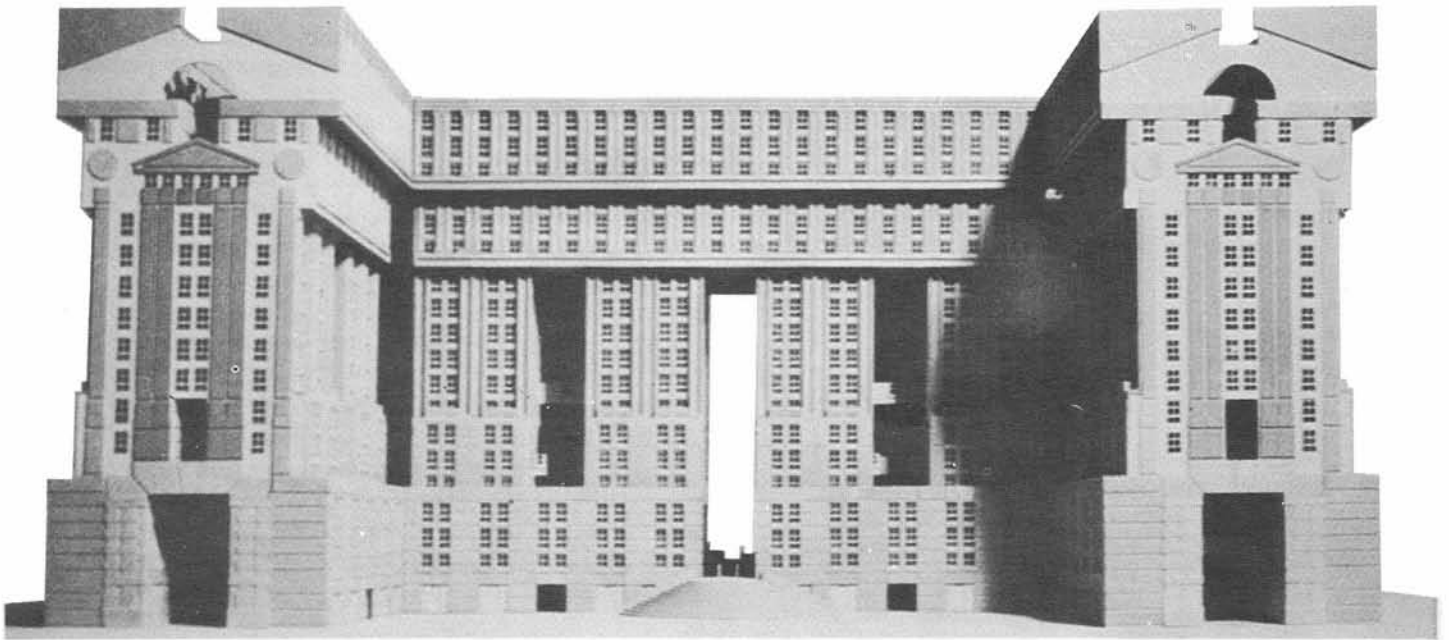


Galería Clore, anexa a la  
Galería Tate  
Londres, 1980-84  
James Stirling  
Michae-Wilford y Asociados

# Movimiento Moderno y Postmodernismo

Tomás Maldonado

## Presentación



Palacio de Abraxas  
Marne la Vallées, 1978  
Ricardo Bofill

**E**l texto que sigue es la transcripción de una conferencia que diera su autor en Buenos Aires, Argentina, en agosto de 1981, sobre los temas que aparecen en el título que nosotros le hemos puesto.

Tomás Maldonado es un arquitecto argentino que ha sido Rector de la Escuela de Diseño de Ulm, Alemania, y profesor de la Universidad de Bolonia, Italia, habiendo dirigido hasta 1981 la revista italiana "Casabella". Ha escrito "La Speranza Progettivale" (que fuera objeto, por cierto, de la crítica de Manfredo Taturi), "Avanguardia e Razionalità", "Il Disegno Industriale Riesaminato" y "Técnica y Cultura". Actualmente vive en Milán, Italia.

La conferencia fue dictada en "La Escuelita", taller libre de arquitectura surgido en 1976 en Buenos Aires, fundamentalmente para graduados, como alternativa cultural a una universidad bloqueada por el gobierno impuesto en el país del sur a partir de ese año. Esta institución educativa publicó originalmente la transcripción de la plática, y su interés radica en el examen que se hace en ella de la situación

en que se encuentra hoy en día la polémica sobre lo que pudo haber sido el movimiento moderno... y lo que podría ser la arquitectura que se viene haciendo en los últimos años. En forma sintética Maldonado introduce aquí al lector en el asunto (y es evidente que no comparte las críticas que se han hecho al movimiento moderno, aunque a regañadientes deba admitir que algo no ha funcionado), tratando de —como él mismo dice— no caer en la trampa (y es evidente que no comparte los elogios que se han hecho al postmodernismo, ni a regañadientes). Desde luego, no hay una trampa; lo que sucede es que a Maldonado le preocupa, quizás, ser clasificado entre los defensores del postmodernismo si va demasiado lejos en su aceptación de las críticas al movimiento moderno. Y, francamente, tiene razón. Pero no se combatirá eficazmente esa grotesca aparición que es para algunos el postmodernismo si no se admite, serenamente, que el movimiento moderno, en buena medida, ha fracasado. El dilema movimiento moderno o postmodernismo no necesariamente existe.

**C**reo mucho en las escuelas alternativas, precisamente en este momento es muy importante tener confianza en otro tipo de articulaciones didácticas y culturales, y no solamente en las instituciones, o institucionalizadas.

No quería dar una conferencia, esto es simplemente una charla un tanto desordenada, pero trataré de hacer una especie de exploración muy general sobre algunos fragmentos, algunos temas que me preocupan particularmente en estos últimos tiempos.

Uno de los temas que quiero tratar es la cuestión de la modernidad en la cultura moderna.

La pregunta es si realmente el proyecto moderno tiene futuro. Como ustedes saben, hay muchas tendencias, manifestaciones de la cultura arquitectónica, y no sólo arquitectónica, que tienden a poner en duda que la cultura moderna, que el proyecto moderno tenga un futuro. Este problema ha sido tratado en un número de la Revista "Casabella" que no se si todos ustedes conocen: *Il Dibattito sul Movimento Moderno*; en él se ha tratado de hacer una síntesis general de todos los problemas relativos a esta cuestión que les estoy mencionando.

Precisamente en un artículo de introducción a este número he llamado la atención sobre un hecho muy importante: —que la cuestión de la cultura moderna y la posición crítica que se adopta hoy con respecto al llamado modernismo no es un hecho que pertenece exclusivamente al campo de la arquitectura. Es decir, hay una cierta modalidad de creer que el hecho de poner en duda el valor del significado de la tradición moderna solamente acontece en el campo muy restringido de la cultura arquitectónica; famosa discusión sobre el movimiento moderno; es decir, sobre la mayor o menor validez del movimiento moderno en nuestro tiempo. Yo creo que, planteándola en estos términos, la discusión no tiene muchas posibilidades de desarrollo, porque se transforma en una discusión entre artistas, en este caso, entre arquitectos que tienen algunas preferencias morfológicas, formales, o estilísticas, y proponen (siguiendo una vieja tradición de la dinámica histórica de las formas culturales y de las formas

arquitectónicas) la posición a una cierta tradición morfológica, estilística y tipológica de la arquitectura. Es decir, una discusión un poco tradicional de la dinámica de las formas culturales y artísticas en general, tanto de la arquitectura como de la literatura, de la música; o sea, una tendencia a contraponer a los paradigmas culturales dominantes otros que normalmente se van a buscar en el pasado, a reponer formas pasadas para transformar e innovar las formas presentes de la cultura. Evidentemente, el problema puesto en estos términos no tiene muchas perspectivas

La arquitectura se ha transformado en un problema mucho más complejo de lo que era en el siglo XIX. En torno a la institución arquitectura se juegan una serie de intereses humanos, sociales y culturales que van más allá del problema específico o limitado de la cultura arquitectónica.

Evidentemente, cuando se analiza todo el proceso histórico del llamado "movimiento moderno" se ve claramente que no es otra cosa que una manifestación, una de las tantas manifestaciones de lo que se ha llamado el "proyecto moderno". El proyecto moderno se manifiesta a través del movimiento moderno, a través de otros proyectos innovativos que no eran sólo los referidos a los rasgos fisonómicos de los edificios, a los aspectos figurativos formales de los edificios.

El proyecto moderno no era consecuencia, era parte de una manera de entender la dinámica histórica de la sociedad y de la cultura.

Hay una tendencia a crear un espantapájaros del movimiento moderno. Un movimiento moderno que nunca ha existido, atribuyéndole polémicamente una serie de características que no le corresponden. Esta caricatura del movimiento moderno que se ha hecho en los últimos años es injusta con respecto a la sagacidad y a la penetración de análisis de los grandes creadores del movimiento moderno.

Existe la tendencia a imaginar que

los grandes protagonistas del movimiento moderno nunca se habían dado cuenta de los puntos débiles que tenía; y que se ha necesitado llegar a 1975 para descubrir esas debilidades. Es una gran injusticia, porque basta leer las grandes discusiones de los años '30 en Nantes, en la Unión Soviética en torno al destino de la ciudad y a los procesos de urbanización, y las discusiones que hacía Hannes Meyer en el Bauhaus, para comprender que los primeros grandes críticos fueron los propios protagonistas del mismo. Críticas mucho más agudas que las de muchos críticos actuales.

Retornando al movimiento general, es injusto creer que el movimiento moderno en arquitectura era sólo una propuesta de una —como decía antes— morfología estilística más o menos geométrica, o una serie de clichés formales o de estereotipos formales.

En el fondo el movimiento moderno en arquitectura traía consigo una gran propuesta de transformación de la vida cotidiana. No era solamente un hecho fortuito, una anomalía o un capricho circunscrito a la evolución formal de la arquitectura. Se proponían cambios en el modo de vivir de la gente; basta pensar lo que era la vivienda popular en Alemania, en las grandes propuestas de arquitectura social de Frankfurt o Berlín, donde se avanzaba con una serie de propuestas relativas a la tipología de la vivienda, de una extraordinaria originalidad algunas, filtrando de una manera demasiado acrítica algunos lugares comunes de la habitación de la vivienda burguesa victoriana, a través de una cantidad de procesos. En el fondo, era un gran esfuerzo para articular de una manera distinta las condiciones fiscoambientales de la vida cotidiana de los hombres, de la clase obrera y de la clase media, sobre todo en el caso de Alemania.

Ese hecho no debe ser subestimado cuando hoy se habla del movimiento moderno, y se hacen una serie de críticas y de observaciones —que en parte yo también he compartido—. No es que quiera hacer un discurso en defensa del movimiento moderno y tratar el problema de una manera prejuiciosa, pero es necesario tener una visión menos caricatural de lo que ha ocurrido. El proyecto moderno es una hipóte-

sis de la cultura occidental, de la sociedad europea, burguesa, capitalista, y no sólo capitalista, por la cual es posible transformar la realidad, el ambiente social, las condiciones de vida social a través de una serie de herramientas y de instrumentos nuevos, crear un nivel de calidad en las condiciones de la vida humana y de la vida social.

Y ahora iremos al punto más delicado. Si nosotros decimos que no es justo, ni prudente, ni razonable aislar al movimiento moderno y a la modernidad como un fenómeno sólo de arquitectura, sino que debemos tratar de tener en cuenta un problema mucho más vasto, es entonces necesario, para poder entender a fondo el problema de la llamada crisis del movimiento moderno, y saber discutir de una manera más objetiva sobre este tema, de lo que se hace actualmente en todas partes del mundo, ocuparse un poco de otro problema: cuáles son las dificultades y la crisis que ha encontrado el proyecto moderno.

Ha sido publicado hace un mes un artículo de la más importante crítica de arquitectura de los Estados Unidos, llamada Louise Huxtable, en el cual ha hecho un análisis que es en parte muy coincidente con las ideas que yo he desarrollado en este artículo de Casabella. Es decir, que hay una cosa que ha cambiado: hay una especie de crisis de cuadros de referencia del pensamiento y de la acción. La caja de herramientas que teníamos para afrontar una serie de problemas de la realidad —no sólo de la realidad arquitectónica, sino también de la interpretación de los procesos políticos, sociales y culturales—, está en crisis, comenzamos a comprender que esa caja de herramientas ya no nos sirve tanto; que hay dificultades con la vieja caja de herramientas. El problema —yo estoy profundamente convencido— está allí; no es el problema de discutir las crisis parciales y sectoriales del proyecto moderno.

El proyecto moderno partía de ciertos presupuestos, que eran presu-

puestos instrumentales, es decir, de la llamada caja de herramientas; o sea, de los grandes instrumentos heredados del siglo XIX, y de la cultura revolucionaria del siglo XIX, y de antes también, de la cultura iluminista, o de la cultura marxista, y de tantas otras formas de cultura innovativa. Esas herramientas nos servían para interpretar y para hacer ciertas hipótesis sobre el desarrollo de la realidad, el desarrollo de las ciudades, el desarrollo de la habitación humana y muchos otros problemas, y esas herramientas comenzaron a no funcionar. La Huxtable hace un análisis muy agudo y muy equilibrado de todo este problema. No discute el problema de si la arquitectura moderna ha muerto, hace entonces una serie de análisis —ella dice algo muy parecido a lo que he dicho aquí, o que he tratado precedentemente en este artículo—, dice que en el fondo el gran problema es la crisis del sistema de creencias. Es decir, que hay una serie de cuestiones en que no se cree más; hay una especie de nomadismo intelectual, de nomadismo moral, de no saber exactamente, después de una serie de colapsos, de crisis profundas que se han vivido en estos últimos diez años, de desilusiones, de grandes frustraciones históricas —tal vez para ustedes es importante, pero para mi generación fue todavía mucho más de lo que habíamos imaginado—, de no saber exactamente cuál era nuestra caja de herramientas, en 1944, enseguida después de la guerra; cuál era el sistema de creencias que nosotros teníamos, muchas de ellas habían comenzado a no funcionar más. Entonces vino una especie de desilusión generalizada sobre la modernidad. Aquí la Huxtable dice "Es más importante Groucho Marx que Marx". Yo personalmente no coincidí con ese modo de ver; pero, como una forma expresiva, como una forma simbólica descriptiva, es bastante típica de una situación general, es decir: basta de sistemas, basta de utopías, y de todas esas cuestiones, sobre todo después de la última gran tentativa de salvar ciertos contenidos de los proyectos modernos, que fue el 68 francés, y antes el 63 californiano, el 69 italiano y muchos otros intentos más, que fueron esa gran tentativa de desmitificar una serie de aspectos que

el movimiento moderno traía consigo, y de proponer una gran obra, una gran tentativa de salvar al movimiento moderno, de darle un contenido de proyecto moderno.

Esa gran tentativa ha fracasado, ha fracasado en el sentido común; y no se ha logrado todavía articular respuestas convincentes a una serie de problemas emergentes. Por eso el problema real es discutir este problema, este es el problema central: cómo es posible reconstruir la caja de herramientas. Puede ser que haya mucha gente a la que no le interese reconstruir ninguna caja de herramientas. Yo tengo esa debilidad generacional; discúlpeme, ustedes son, la mayor parte, mucho más jóvenes que yo, naturalmente, y tal vez muchos no estén interesados en reconstruir ninguna caja de herramientas; en cambio yo estoy muy interesado en este problema, esta temática pertenece a mi generación.

Reconozco que algunas herramientas no funcionan más, pero creo que hay que hacer un gran esfuerzo para no dejarse seducir por una especie de toxicomanía de lo efímero, de vivir una forma de sonambulismo generalizado, tratando de retirarse en algunos complejos muy sutiles, muy figurativos, muy refinados desde el punto de vista visual, o de diseño, pero que en el fondo son formas de evasión que no tocan los problemas reales, los problemas reales donde se juega, en mayor o menor medida, la reconstrucción de una nueva caja de herramientas para transformar la realidad cultural en que vivimos, la realidad ambiental; y tratar de proyectar posibilidades de un modo distinto.

Yo he sido miembro del jurado del concurso internacional para Les Halles, de París. En él estaban presentes muchos grandes corifeos de la arquitectura, y sobre todo del llamado postmodernismo —que es una noción que procederemos a analizar—. En ese concurso había una serie de proyectos, sobre todo americanos, que proponían, para el agujero de Les Halles,

prácticamente la Piazza San Pietro del Vaticano. Yo me dediqué a ver muy cuidadosamente un proyecto de un grupo de arquitectos, si no me equivoco, de Kansas City, EE.UU. y me dediqué a examinar muy bien este proyecto, porque en él se proponía prácticamente la misma morfología de San Pietro.

Aquellos proyectos de arquitectos de Kansas son un poco como se imagina un americano de la provincia San Pietro de Roma. Es decir, es una interpretación provinciana de una serie de fenómenos figurativos y culturales verdaderamente ricos y refinados pero de los que sólo se logra, desgraciadamente, retener las cosas más pueriles y menos interesantes.

Cada vez que se hacen esos grandes *revivals*, o retornos al pasado, o apropiaciones ya sea de formas de la arquitectura egipcia, o mesopotámica —procedimiento que ha sido hecho en la época victoriana en Inglaterra—, se sospecha siempre que se trata de operaciones donde se hace una apropiación de formas culturales típicas del pasado sin haberlas entendido profundamente, y muchas veces sin haber entendido las partes más interesantes, y esto vale para muchas apropiaciones del llamado postmodernismo americano de formas del pasado de la cultura figurativa europea.

Ahora estoy yo cayendo en la trampa, trampa que particularmente denuncio siempre: así como no es justo hablar del movimiento moderno, porque es una caricatura, tampoco es justo hablar del movimiento postmoderno. El postmodernismo se presenta como un gran recipiente en cuyo interior se encuentra de todo, se encuentra desde el neofuncionalismo y el neoracionalismo — que no son otra cosa que meros continuadores de algunas tradiciones formales del funcionalismo y del racionalismo alemán de los '30—, como se encuentra el neoliberty y se encuentran también señores que hacen la Catedral de San Pedro, o la Plaza de San Pedro, u otros edificios de gran valor simbólico de la arquitectura del renacimiento o de otros periodos históricos.

No quiero volver a caer en la trampa, porque en el postmodernismo encontramos desde arquitectos o artistas (porque lo son también en el sentido más primigenio de la palabra) como Al-

do Rossi, que son de un figurativismo muy refinado, de gran talento, y de gran capacidad de seguir una imagen figurativa en todas sus implicaciones y saber cuales son los contenidos de esas implicaciones; a señores de otro tipo de una vulgaridad increíble, que proponen una serie de formas *revival* absolutamente inaceptables, sin comprender los objetos que están imitando.

Si hablamos de "postmodernismo", si creemos que el postmodernismo es lo mostrado en la última biennial de Venecia, realmente es un poco triste. Es triste porque no se logra entender qué es lo que unifica a una serie de personas y de personalidades muy desiguales en su calidad y sus expresiones culturales y artísticas.

Discutiendo con ellos dicen que si se consideran todos los grandes fracasos de la arquitectura del movimiento moderno, que yo mismo estoy dispuesto a aceptar, que han existido, entonces este retorno a una serie de formas del pasado, esta gran tentativa de resolver las dificultades actuales a través de una visión retrospectiva, esta forma de actuar de comprometerse y de proyectar, es una forma de diseño, de protesta frente a esa situación. Ellos dicen: "no es posible..."; es una de las formas de protestar por la situación existente, y con los aspectos negativos a que ha llevado un cierto tipo de arquitectura llamada moderna; es una de las formas de responder negativamente como una utopía retrospectiva. El postmodernismo es, en estos momentos, una de las constantes mayores de esa utopía retrospectiva. Mientras, se insiste en negar la utopía prospectiva, que es aquella que ha caracterizado fundamentalmente al movimiento moderno.

Entre la gente que tiene una mayor preocupación por analizar los hechos comienza a abrirse camino la tendencia a estudiar otras perspectivas distintas, otras posibilidades.

Yo, personalmente, creo —estoy

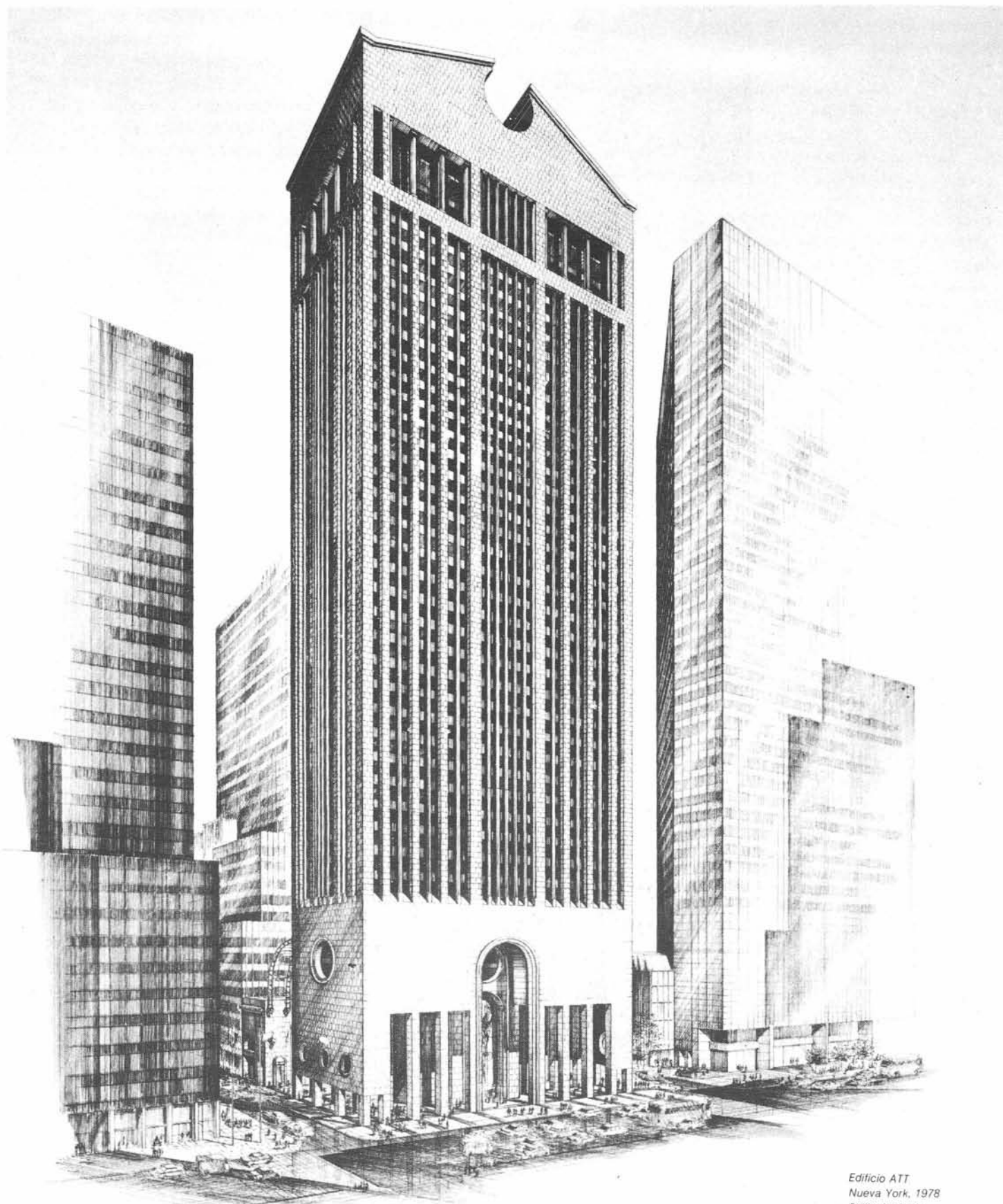
ahora preparando un nuevo número de "Casabella" para noviembre-diciembre, que será la continuación del presente, y que pienso llamar: "Quale futuro per la Architettura"—, que se retoma el discurso precedente de la caja de herramientas, de la necesidad de recomponer, de reproponer, una nueva caja de herramientas. Es decir, que hay que tratar de hacer el esfuerzo de pensar la arquitectura en términos prospectivos y no retrospectivos. Es decir, retomar esa parte del proyecto moderno, esa parte muy esencial del proyecto moderno, que era pensar la arquitectura en términos prospectivos.

¿Qué cosa está ocurriendo?, ¿qué cosa va a pasar?, hay que tratar de recuperar esta actitud. Muchos me dicen que eso es recomponer otra vez la esperanza proyectual —que es un libro que he escrito 1969—, y efectivamente no es eso; yo creo que de lo que se trata es de hacer un gran, gran esfuerzo, no de proponer cosas irrazonables porque no hay razones muy razonables para creer que las cosas vayan a andar muy bien.

Hay una serie de incógnitas, de incertidumbres; sería ingenuo proponer una esperanza proyectual sin tener en cuenta todas esas incertidumbres. Incertidumbres que estarán presentes a menos que nos vayamos todos a vivir en una colectividad en alguna montaña extraordinaria, o secreta, donde vive el Lama en la India. Pero no hay lugar para que todos vayamos allí, ni tienen todos dinero para pagarse el viaje a la India, para retirarse del mundo y del universo tecnológico.

Es entonces necesario reconstruir lo que yo he llamado siempre un pesimismo constructivo, es decir, una esperanza proyectual inteligente. Inteligente en el sentido del reconocimiento del mundo de incertidumbres en las cuales tienen que ejercitarse, construirse y formarse como esperanza.

A mí, sinceramente, me resulta muy difícil abandonar esta actitud. Por eso creo que ese debe ser el gran esfuerzo; creo que, sabiendo, conociendo todos los límites, todo lo irrazonable que uno tiene que aceptar como presupuesto para construir una visión razonable de las cosas, vale la pena que la gran tentativa sea hecha. ◀

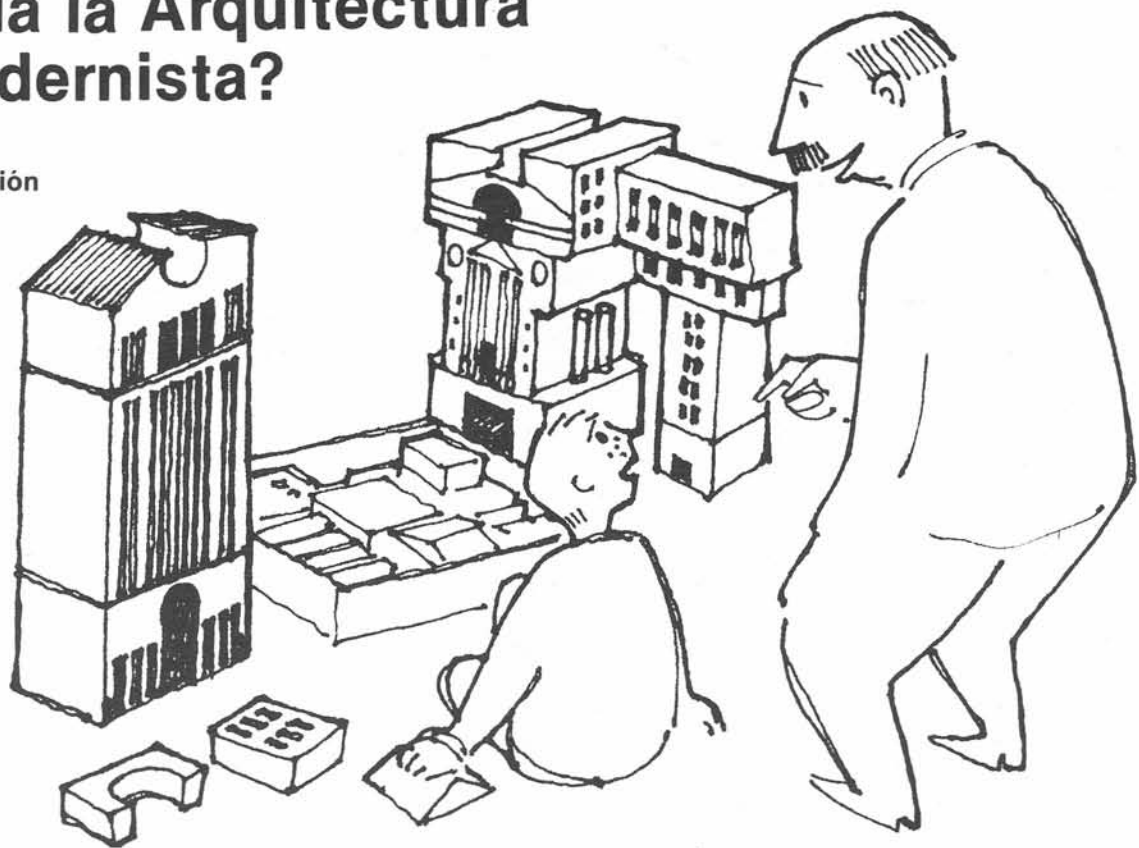


Edificio ATT  
Nueva York, 1978  
Philip Johnson  
El edificio postmoderno más  
controvertido y  
reverenciado

# ¿Es Seria la Arquitectura Postmodernista?

## Nota de presentación

*Pero hijo, ya te he dicho muchas veces que cuando uses el juego de casitas de armar veas el instructivo y cuides de que se correspondan entre sí las piezas de cada construcción que hagas.*



**E**l texto que presentamos aquí se origina en una conversación entre Paolo Portoghesi y Bruno Zevi, arquitectos italianos, teórico de gran reputación el último (citemos, entre sus obras, "Saber ver la Arquitectura", "Arquitectura e Historiografía", "La Arquitectura Moderna", "Poética de la Arquitectura Neoplástica", y, además, ha sido director de la revista "L'architettura-cronache e historia"), y cuyo trabajo ha girado siempre en torno a las relaciones entre la arquitectura moderna y la historia. En cuanto al primero, también se ha dedicado a la producción teórica ("Le inibizioni dell'architettura moderna", y ha sido director de la revista "Controspazio") y también se ha interesado por la historia, particularmente del barroco italiano, habiendo alcanzado cierta notoriedad (gracias a su titánica labor autopropagandística) por su trabajo como arquitecto, dentro del "postmodernismo", precisamente, dándose tiempo, además, para actuar como animador cultural, papel éste con el que organizó la sección de arquitectura de la Bienal de Venecia de 1980. Por cierto, ésta se distinguió por la preocupación presente en las declaraciones y discusiones sobre el tema, tan caro a las buenas conciencias europeas, de la libertad de creación artística en los países del Este... preocupación menos disinteresada de lo que sus promotores desearían que pensáramos. Además, esta Bienal se convirtió en el acto —según los propios involucrados— inaugural o consagradorio del postmodernismo (algo así como la exposición de Stuttgart de 1927 lo sería para el movimiento moderno, según el también teórico del postmodernismo,

Charles Jencks) y fue en el contexto de este acto donde se produjo la conversación en que consiste este artículo. Para que su lectura sea más comprensible, hay que decir que la parte estelar de la exposición de Venecia la constituyó el conjunto de 20 fachadas (sólo fachadas) proyectadas por otros tantos arquitectos que integrarían algo así como el *Who-is-who* del postmodernismo, y a este conjunto (la "Strada Novissima") se refieren nuestros interlocutores en algún momento de su charla.

Este texto apareció publicado inicialmente por Zevi en su columna del semanario italiano *L'Espresso*, y traducido por la revista inglesa *Architectural Design* 52, 1-2-1982, la que no proporciona los datos de la publicación italiana. La traducción que aquí presentamos es, pues, una versión indirecta, por lo que no dudamos que contenga no pocas inexactitudes. A propósito de la revista inglesa, ésta se ha convertido en los últimos años en la vitrina rutilante del postmodernismo, desde que inició su metamorfosis, hará unos seis años, de una posición de izquierda pensante a otra de frívola "nueva derecha" (no en balde en estos mismos años se da el ascenso al poder de Margaret Thatcher y Ronald Reagan, y aparecen —fugazmente— los "nuevos filósofos" franceses, para dar una idea de lo que viene sucediendo en la política y la cultura de estos tiempos del postmodernismo arquitectónico).

En cuanto al tema mismo de la conversación entre Portoghesi y Zevi vale la pena llamar la atención del lector sobre varias cosas: el título mismo, que probablemente es

de Zevi, ya indica una toma de posición, puesto que pone en duda, de entrada, la seriedad del postmodernismo. Puede advertirse en Portoghesi, por lo demás, una ligereza que no se sentiría ofendida por una acusación de falta de seriedad, y ese desenfado sería, quizás, uno de los primeros rasgos a destacar del postmodernismo (lo que no estaría mal, si ese espíritu juguetón no pasase por alto, por ejemplo, una observación como la de Zevi sobre la filiación profascista, autoritaria, de una de las ramas del postmodernismo; Portoghesi, seguramente, no debe considerar este asunto como cosa seria, así que no se molesta en refutar a Zevi). El resto de la postura de Portoghesi se puede resumir en una constatación para él evidente: 1) las deficiencias del movimiento moderno existen; 2) el postmodernismo la señala con índice de fuego; 3) ergo, el postmodernismo es la solución a los errores del movimiento moderno. Este sofisma, desde luego, no es tal para los que, como acto de fe, comparten de antemano la conclusión, que a todas luces es falsa, aunque las premisas sean ciertas, como es cierto el oportunismo con que el postmodernismo se ha apoderado de la crítica al movimiento moderno. Existe una crisis del movimiento moderno, pero el postmodernismo no es su solución, sino su exacerbación: en palabras de Zevi, "los problemas que el postmodernismo señala son serios, pero la terapia que propone es obsoleta". Más aún: quizás el postmodernismo sea la penitencia que estamos pagando por los pecados del movimiento moderno, para decirlo en prosa ligera. Así, una de las cosas más chocantes del postmodernismo es su presunta preocupación por la historia... des-

conociéndola, como lo prueba el abismo de calidad entre lo que "citan" y lo que producen los arquitectos postmodernistas.

Un ejemplo elocuente de esto es la extravagante ocurrencia de Portoghesi de relacionar a Borromini con su obra, que es como si Raúl Velasco le copiara la ropa a Laurence Olivier y se quedara tan tranquilo, convencido de que ahora ya están a la misma altura. Una de las cosas más sorprendentes de estos últimos años, en efecto, es que nunca en todo este siglo, tal vez, se ha hablado tanto de historia de la arquitectura, en un tono de entusiasta conversión, como en este momento, y nunca se ha producido una arquitectura que sea de manera tan contundente una parodia de esa misma historia...



"Postmodernista" en uniforme de gala.

¿De qué quiere usted la copa?  
Como mínimo, le garantizamos tres ingredientes distintos y distantes.



## Una Conversación entre Paolo Portoghesi y Bruno Zevi.

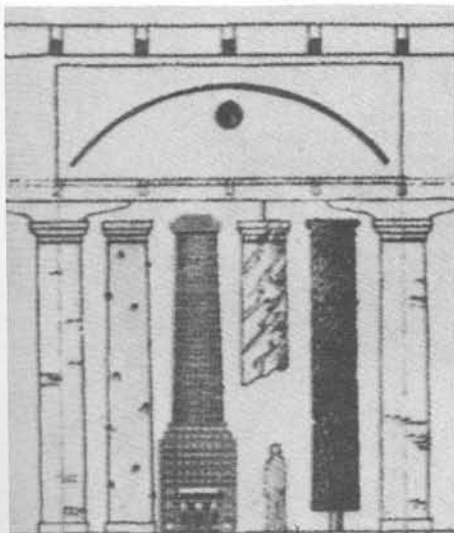
**Portoghesi:** El adjetivo "postmodernista" define la situación compleja y contradictoria de la arquitectura actual. Es fascinante debido a que establece una ruptura con el movimiento moderno; es decir, se trata de una situación liberadora, de una ruptura con las normas. Ciertamente, una parte de la arquitectura moderna se petrificó hasta convertirse casi en una regla: esto es, por supuesto el funcionalismo, promulgado hacia el final de los veinte ("la forma sigue a la función"). La otra parte impuso su propio código moral y unas prohibiciones casi bíblicas: ¡nunca veas hacia atrás; nunca te refieras a la grandiosa herencia acumulada por las civilizaciones del pasado! ¿Adónde llegará la confrontación del postmodernismo con la historia? Sobre todo, el postmodernismo se pronuncia por la ironía, la ambigüedad y la pluralidad de estilos. El lenguaje arquitectónico de todas las épocas y todas las culturas se despliega hoy ante nuestros ojos: es ante esto con lo que debemos medirnos nosotros. Y dado que no somos sólo los arquitectos quienes reaccionamos ante este tejido histórico, sino todos, el regreso a esta herencia común es la única vía hacia una comunicación clara entre los arquitectos y el público.

**Zevi:** Comparto algunos de los puntos de vista ideológicos del postmodernismo: por ejemplo, la lucha contra la arquitectura que no es verdaderamente moderna, sino sólo pseudo-moderna; el tipo de arquitectura que ha dominado la construcción comercial y especulativa de los últimos treinta años. Pero, como críticos e historiadores, debemos analizar el significado exacto del término "liberación" como lo emplea usted, Portoghesi, porque el postmodernismo, realmente, es una gran pastiche. Yo encuentro dos tendencias contradictorias en él: una es "neoacadémica", trata de copiar el clasicismo y es represiva, y no trata tanto de revitalizar los verdaderos cánones clásicos, sino más bien el diseño "clasicista", a la *Ecole des Beaux Arts*. Yo llamaría a esta tendencia napoleónica y fascista (no es ninguna casualidad que, de manera concurrente, se esté dando una revaloración de la arquitectura de los años veinte). La otra tendencia es la antitética: escapista, anarquizante, diciendo sobre todo "haz lo que quieras", y cuyas raíces se encuentran en el afán de los estadounidenses de romper ataduras con el patrimonio cultural europeo; pero el resultado no es sino una arquitectura que combina elementos contradictorios, con algún gusto quizás, pero que resulta muy difícilmente convincente y, en verdad, difícilmente popular. Usted dice, Portoghesi, que debemos medirnos a nosotros mismos con la historia.

De acuerdo: pero, ¿cuál historia? Una cosa es actuar como los manieristas hicieron con respecto a los grandes maestros, distorsionando su lenguaje; pero otra muy distinta es hacerlo ante la historia toda de la arquitectura, de Egipto a Mesopotamia, y del Liberty a Palladio: no se trata aquí de una búsqueda, sino de un eclecticismo, más bien, semejante al decimonónico. Tenemos un ejemplo: el rascacielos, que puede ser considerado tanto negativa como positivamente, en términos de uso del suelo. Si la idea del rascacielos es mala en sí misma, el hecho de que sea pseudopaladiano difícilmente la hace mejor. Estoy contra el postmodernismo porque me parece una especie de regurgitación, que encaja perfectamente en la tendencia actualmente generalizada a la regresión.

**Portoghesi:** Creo que debería hacerse una afirmación. Se debería declarar que los principios que han sido fundamentales en el desarrollo de la arquitectura durante el último medio siglo no han dejado nada de lo que se pueda sacar algún jugo todavía: se trata de una tradición hasta tal punto cerrada que nos vemos obligados a incursionar atrás, en la historia como todo. El postmodernismo reconoce que el mundo ha cambiado, que la fea arquitectura moderna no es sólo fea, sino negativa también. El desarrollo urbano basado en los cánones del modernismo (que es fundamentalmente occidental) ignora la cultura autónoma de un lugar.

Fachada de Hans Hollein para la Bienal de Venecia



No, no, no, señor profesor, mi casa no es "postmodernista"; lo que sucede es que Firulaiz, a fuerza de hacer uso de ella, nos ha desgastado una columna.

(Sábase bien que agentes no geológicos producen efectos comparables a la erosión)

**Zevi:** La arquitectura moderna no ha muerto: está en crisis debido precisamente a que está muy viva. No creo que los problemas de la civilización contemporánea puedan resolverse mediante un montaje mecánico y caprichoso de elementos extraídos de la historia, como el postmodernismo sugiere. Toda esta operación, por lo demás, me parece excesivamente abstracta, y más bien gráfica y "artística". Nadie, ni siquiera usted, Portoghesi, creería que una ciudad, hoy en día, con todos sus problemas, puede ajustarse por medio de un montaje o, para ser más precisos, mediante un "pastiche" de elementos tomados del pasado. El postmodernismo no propone una ciudad moderna, una operación en el territorio: propone una serie de dibujos (en efecto, los dibujos de los arquitectos postmodernistas se venden muy bien), una serie de fachadas, como las de la Bienal de Venecia. El mejor tipo de arquitectura de fachadas es el que usó Haussmann en París, utilizándolas para hacer calles. Los edificios venían después. En cualquier caso, veamos el fenómeno en relación con la literatura:

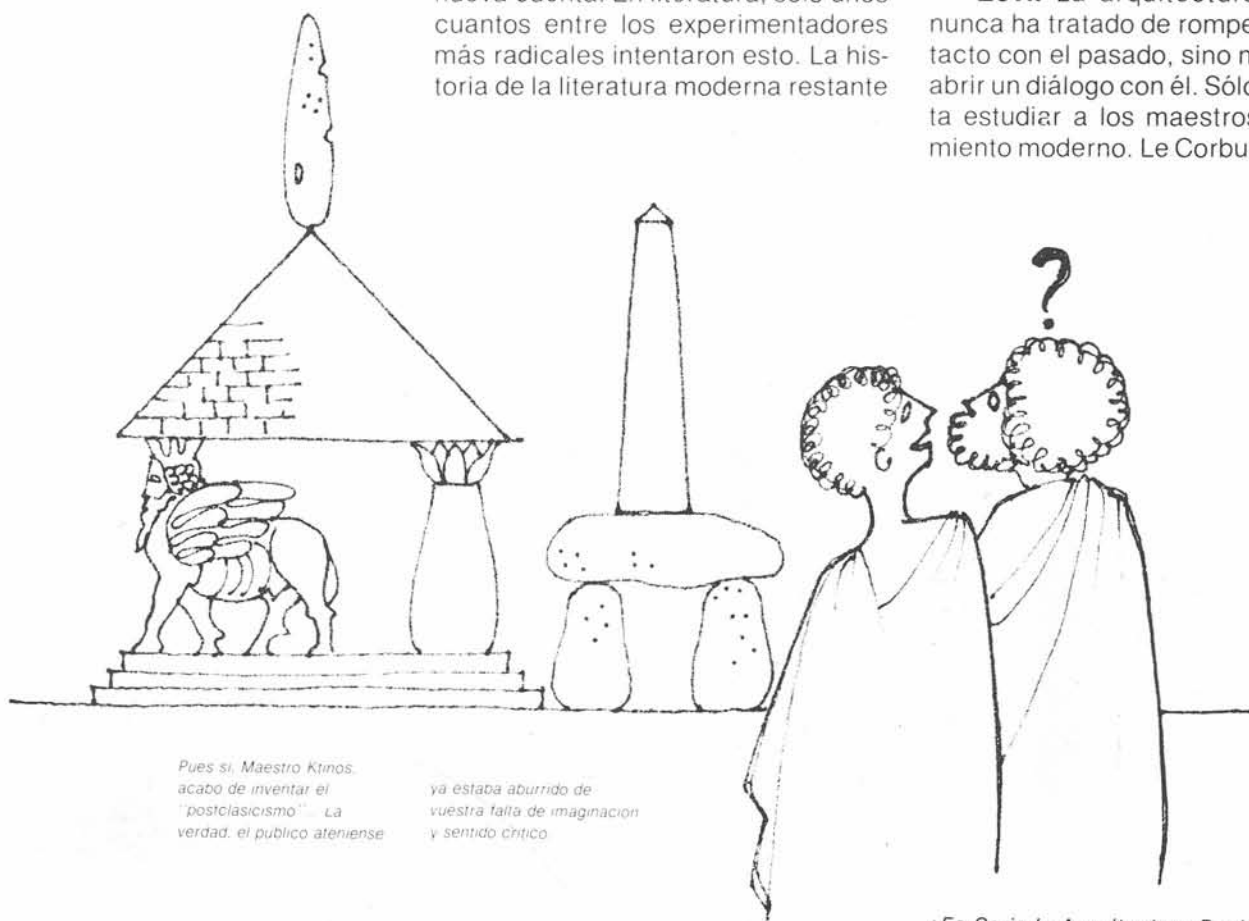
hay autores que han utilizado un lenguaje compuesto de otros varios. Gadda por ejemplo, que fundió con éxito el italiano puro, el técnico y el popular. Imagine nada más lo que hubiese sucedido si Gadda hubiera intentado hacer eso mismo con el griego, el egipcio, el latín, Ariosto, Tasso, Dante, Boccaccio. ¿Qué clase de horrendo revoltijo saldría de semejante cosa? ¿Quién podría imaginar que eso significara la memoria colectiva de una comunicación popular?

**Portoghesi:** Todos los escritores modernos meten mano en el cajón de la historia porque la literatura moderna no ha pasado nunca por un período de prohibición, de reglas impuestas desde arriba. La arquitectura moderna, por el contrario, ha sido administrada autocráticamente por una minoría de intelectuales que se comportaban más o menos como hizo André Breton con el movimiento surrealista. De vez en cuando, Breton deseaba deshacerse de alguien; así, lo sometía a un verdadero proceso, diciendo "el surrealismo somos yo y mis amigos". Un buen día, la arquitectura moderna prohibió el uso de otros lenguajes, exigiendo que todos inventasen un lenguaje de nueva cuenta. En literatura, sólo unos cuantos entre los experimentadores más radicales intentaron esto. La historia de la literatura moderna restante

es un entrecruzamiento de dialectos y lenguajes en su tradición histórica.

Así, hay bastante de Petrarca en Ungaretti, o de Novalis en Rilke. Sería absurdo negar que siempre ha existido un diálogo intenso con la historia en literatura. Lo más falso que se pueda decir es que este nuevo eclecticismo es como el del siglo pasado. Entre ambos hay el mismo parecido que entre unos pantalones de mezclilla y un saco de smoking. La utilización de formas antiguas no implica una visión nostálgica del pasado. El retorno a éste es una necesidad que la civilización occidental ha sentido por lo menos medio centenar de veces. Y casi siempre se ha tratado de un vigoroso movimiento revolucionario, nunca reaccionario. Reubicar las formas del pasado es una labor de retaguardia, si por esto entendemos el gusto de profanar las cosas antiguas, tal como una chica que se divierte calándose un sombrero con velos. Sí, si esto se vale, no me disgusta que se me ubique en la "retaguardia". El ejemplo de Gadda confirma la validez de esta nueva manera de utilizar las formas históricas y populares, nuestro gran filón de experiencias arquitectónicas.

**Zevi:** La arquitectura moderna nunca ha tratado de romper todo contacto con el pasado, sino más bien de abrir un diálogo con él. Sólo se necesita estudiar a los maestros del movimiento moderno. Le Corbusier viajó al



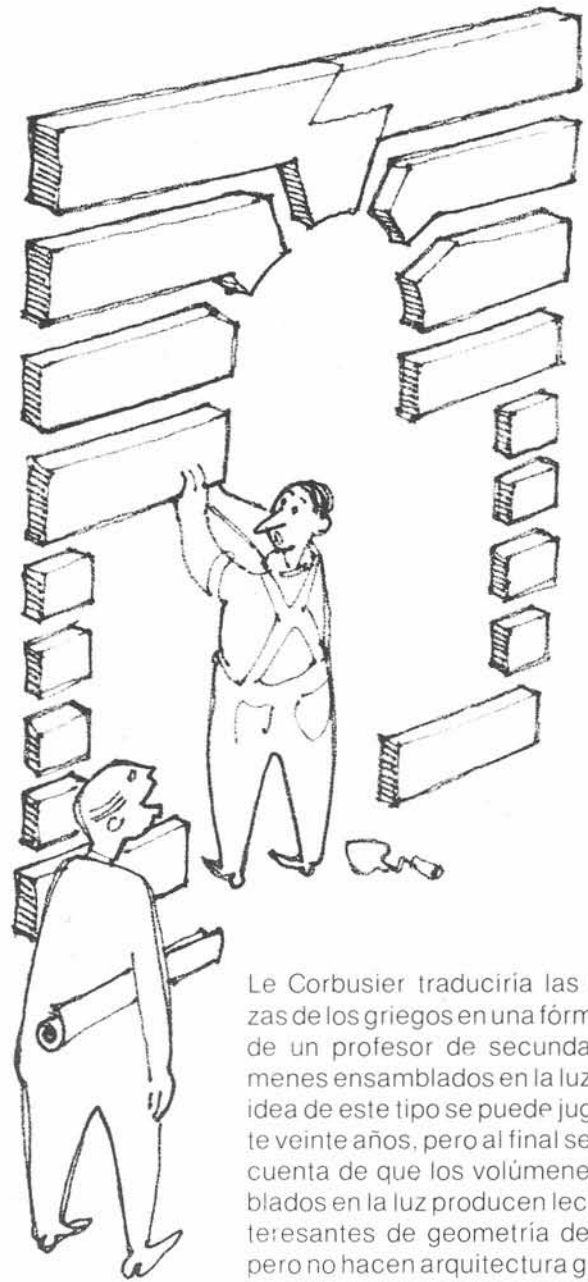
Pues sí, Maestro Ktinos,  
acabo de inventar el  
"postclasicismo". La  
verdad, el público ateniense

ya estaba aburrido de  
vuestra falta de imaginación  
y sentido crítico

oriente y asimiló la experiencia en su propio trabajo de mil maneras. Además, estuvo en Grecia y extrajo de allí sus fórmulas de módulos y proporciones, y fue poderosamente influido por los volúmenes puros, bañados por la luz. Wright mantuvo con su arquitectura un diálogo ininterrumpido con la arquitectura doméstica colonial de los Estados Unidos, permitiendo a la arquitectura popular enriquecer su propio lenguaje. De esta manera, es posible decir "la arquitectura moderna ha muerto", que nos vemos en el trance de empezar desde el principio otra vez, pero no haciendo una selección de las arquitecturas del pasado, sino tomando elementos de un gran receptáculo en donde todas las cosas son iguales...

**Portoghesi:** No tendría por qué chocarnos la idea de hablar del pasado como una especie de supermercado. Tomemos el problema de la ciudad. Los nuevos barrios de las ciudades modernas son verdaderamente monstruosos. La gente los detesta, y los que pueden pagarlo se van a vivir a los centros históricos de las ciudades, o aunque sea a los barrios del siglo diecinueve, porque allí pueden encontrarse esas pequeñas cosas que, para la gente, significan "ciudad", y que no existen para nada en las ciudades construidas según los principios del urbanismo moderno. Esto, por sí mismo, significa el final de la arquitectura moderna, que produce cosas que ni son útiles ni son apreciadas por nadie. Como usted dice, Zevi, es cierto que los grandes maestros del modernismo mantuvieron un diálogo con la historia. Pero, ¿cómo?

*¡Idiota! Se te olvidó otra vez juntar las piedras.*



Le Corbusier traduciría las enseñanzas de los griegos en una fórmula digna de un profesor de secundaria: volúmenes ensamblados en la luz. Con una idea de este tipo se puede jugar durante veinte años, pero al final se cae en la cuenta de que los volúmenes ensamblados en la luz producen lecciones interesantes de geometría descriptiva, pero no hacen arquitectura griega. Por supuesto, los arquitectos postmodernistas no pueden usar cualquier cosa, indiferentemente. Creo que Charles Moore, al emplear formas históricas, tradicionales, en su "Piazza d'Italia" de Nueva Orleans, trataba de proporcionar a la comunidad italiana de esa ciudad un espacio imaginario donde pudieran reexplorar sus propias ideas sobre la arquitectura. Así, la obra de Moore satisface todos los criterios arquitectónicos establecidos en los últimos años y, simultáneamente, hace mucho más.

**Zevi:** En mi opinión, con su *Piazza d'Italia* Charles Moore crea una obra extraordinaria. No formula una actitud hacia el pasado. Quizás logra divertir, pero sin duda no educa ni propone algo

Jessica Mc Clitock  
Retail Store  
San Francisco, 1980-81  
Hanns Kainz y Asociados



nuevo. Todo lo que hace es tranquilizar al ciudadano inseguro proponiéndole una plaza parecida a las de los centros históricos y barrios decimonónicos. En una palabra, falsifica. La ilusión de que las ciudades históricas pueden salvarse con la simple planeación de vecindarios de aire decimonónico e imitando sus métodos constructivos es en realidad la vía hacia la abdicación de la arquitectura. El postmodernismo coge símbolo, arquetipos, y se complace en jugar con ellos; renuncia a la planeación por la escenografía y los cosméticos, sin redescubrir la verdadera forma de operar de las cosas.

**Portoghesi:** Fachadas, escenografías, cosméticos. Estos últimos significan embellecimiento y no estaría mal, querido Zevi, si embelleciéramos nuestras ciudades modernas. Escenografía significa que algo teatral podría pasar en nuestras ciudades. Fantástico. La Plaza de España y la Plaza de San Ignacio en Roma, la Plaza de San Marcos en Venecia son, todas, obras de escenografía teatral dentro de esas ciudades. No veo nada de malo en que

el hombre moderno, que vive en una situación tan dramática, encuentre elementos tranquilizadores en las ciudades. Los arquitectos barrocos crearon fachadas que eran mucho más altas que las estructuras internas de las iglesias. Eran unos bromistas, creando una falsa arquitectura o eran gente muy preocupada por la calidad de la imagen urbana. El problema de la fachada es el reconocimiento de que la arquitectura debe enfrentarse con la ciudad. A menudo es importante traicionar la lógica de un organismo arquitectónico para que pueda respetarse la lógica de la ciudad. En el Arsenal de Venecia pusimos 20 fachadas juntas,

en reconocimiento del hecho de que la fachada es la célula de cualquier contexto urbano, una palabra en esa oración que es la ciudad.

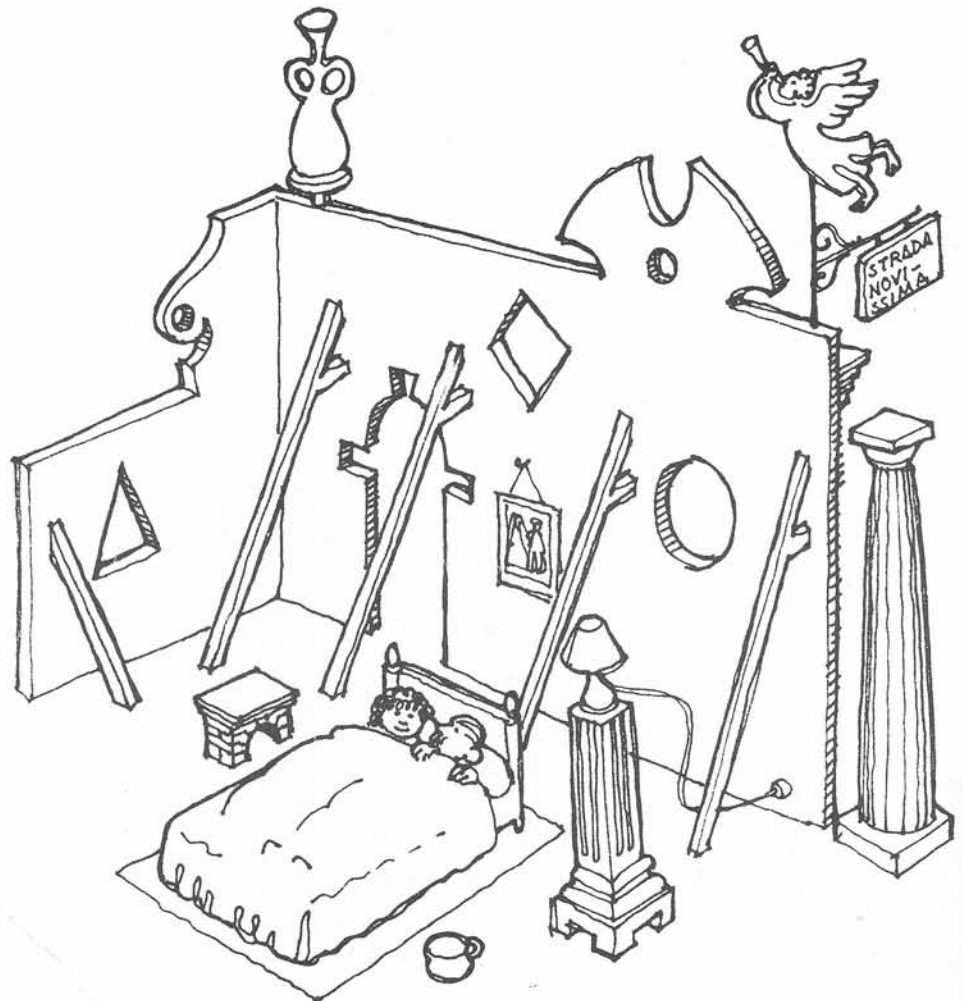
**Zevi:** Todo lo que usted ha dicho es cierto hasta un cierto punto. Los problemas que el postmodernismo trae a consideración son serios, pero la terapia que propone es obsoleta, un consuelo... La gente no es desdichada por razones-estilísticas, sino porque carece de un lugar para vivir, porque los barrios y las ciudades están mal hechos.

**Portoghesi:** El medio ambiente puede ayudar, sólo un poco, pero ayuda.

1 La verdad, Pepe, es que aunque la fachada me gustó muchísimo, encuentro un poco incómoda nuestra nueva casa postmodernista<sup>®</sup>.

2 Nótese con que sutileza este mueble (silla o mesita) Cita a vignola

3 Y este otro... ¿A qué discurso corresponde.



Vista de conjunto de la Strada Novissima



**Zevi:** Pero, ¿es posible que un arquitecto como usted, que ha considerado incluso las derivaciones políticas de la cada vez peor situación de la vivienda, pueda preocuparse únicamente por esos elementos hipotéticos en nuestra hipotética memoria colectiva; sobre cosméticos y escenografías? ¿De veras cree que pueda hacerse feliz a la gente con estos medios?

**Portoghesi:** Yo no puedo resolver el problema de la felicidad humana. Mi objetivo es permitir a los visitantes de la exhibición ver lo que ha venido sucediendo en el resto del mundo (puesto que la versión italiana del postmodernismo es provinciana, restrictiva), para que juzguen por sí mismos si esta nueva avenida de pensamiento arquitectónico podría responder a sus necesidades colectivas. Creo que la exhibición en la Bienal no tiene otro propósito que el de traer a la superficie el asunto e iniciar la polémica.



*"EN EL MAS ALLA"  
Parece, bienamado Adolfo,  
que en materia de  
arquitectura el tiempo nos  
esta dando la razon*

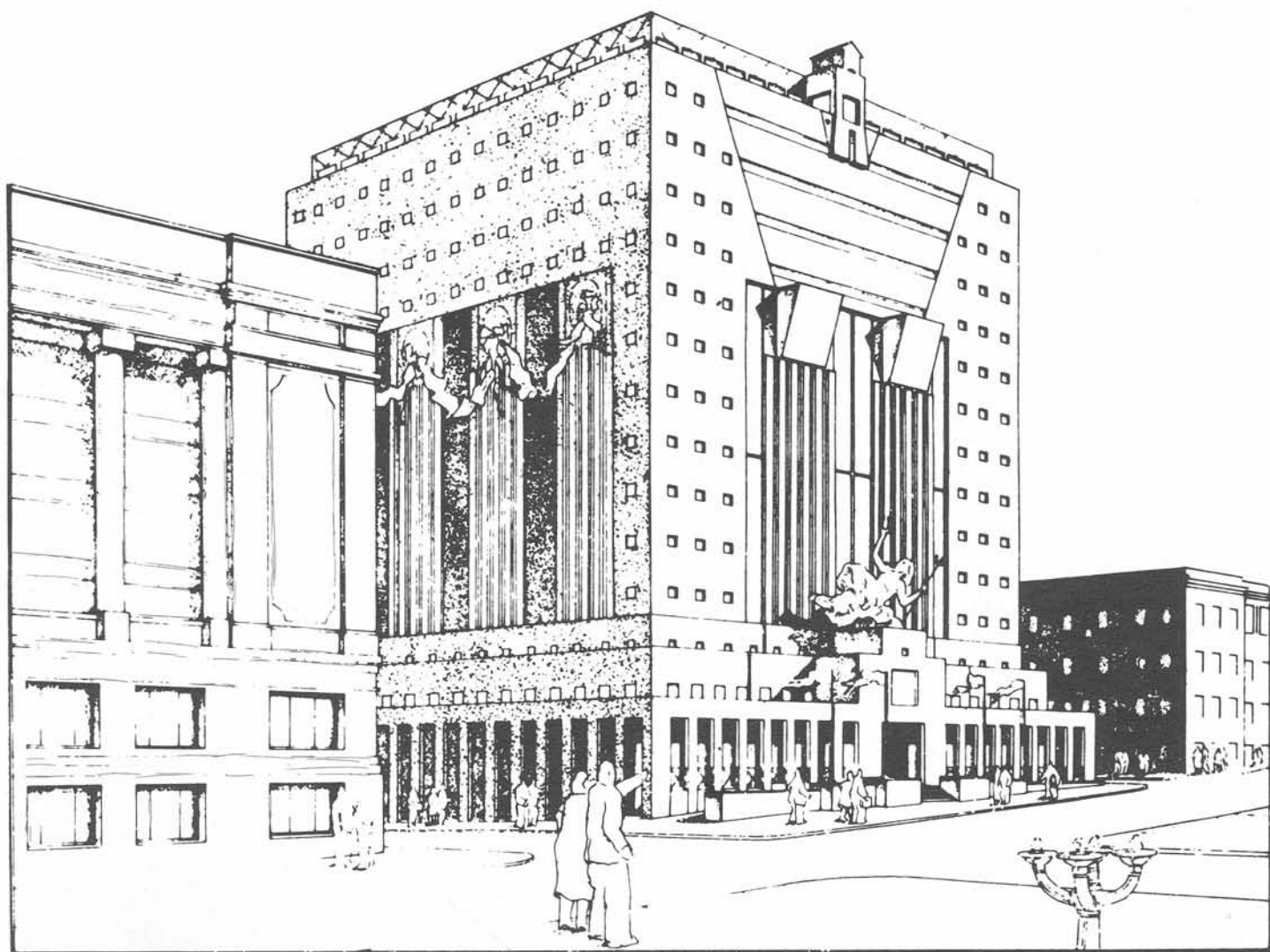


*Te digo, querido colega, que la tragedia de los arquitectos de nuestro tiempo es que nos faltan antecedentes históricos para crear la nueva arquitectura. ¿A que citas recurrir cuando proyectemos el "postdómine"? ¿donde, pues, apoyar nuestro discurso?*

Los dibujos de José Luis Benlliure son un comentario gráfico a algunos temas relacionados con el postmodernismo: el problema de la historicidad, el de la calidad de "obra de arte" de algún edificio, y otras sutilezas que el movimiento ha puesto últimamente sobre el tapete, aunque de manera bastante ligera, a decir verdad. Hay en estos "comentarios gráficos" una toma de posición, indudablemente. De eso se trata. ◀

# El Postmodernismo Arquitectónico, ¿Gran Pastiche?

Arq. Rafael López Rangel



## Introducción

La siguiente nota de Rafael López Rangel parte de un calificativo empleado por Zevi en el artículo anterior, para llamar la atención sobre la necesidad de hacer un análisis más profundo de lo que implican las actuales tendencias antifuncionalistas, formalistas e historicistas en auge. El autor hace aquí un seguimiento tentativo de los textos teóricos que han acompañado las diversas fases del surgimiento del postmodernismo y el tardomodernismo como tendencias, y nos pone en guardia sobre el riesgo de emitir juicios en paquete sobre estos movimientos, señalando la dudosa neutralidad del funcionalismo como ejemplo de la necesidad de abordar a éste también críticamente. Y no deja de ser sugerente su invitación a emprender ya el análisis de los incipientes "post" y "tardos" en el escenario de la arquitectura mexicana.

Cuando Bruno Zevi —en polémica con Portoghesi— califica a la arquitectura "postmoderna" de *gran pastiche*, lanza una generalidad tan lamentable que invalida lo que podía haber sido al menos un aporte para el ya tan necesitado análisis crítico de la actual marejada cultural antifuncionalista. Tal análisis urge no sólo por la obli-gada ubicación teórica-histórica de las propuestas europeas y estadounidenses; sino porque, por una puerta o por la otra, el "postmodernismo" está entrando a nuestra casa desde hace algunos años. Y no solamente no se toma una posición al respecto por parte de los arquitectos y las escuelas progresistas, ni siquiera se le discute. Pero no se vaya a pensar, por lo dicho, que creemos encontrarnos frente a un hecho meramente externo, o a una nefasta penetración cultural, sino que reconocemos que se han venido dando condiciones en nuestro proceso cultural urbano-arquitectónico que han posibilitado su presencia, en líneas ideológicas diversas, por cierto.

Estamos de acuerdo en que el "postmodernismo" y el llamado tardomodernismo no constituyen un cuerpo ideológico unitario, sino una gama de posiciones y propuestas diversas, muchas de ellas divergentes. Sin embargo, esto no quita que podamos encontrar un conjunto de actitudes comunes —o más o menos comunes— en aquéllas. Naturalmente en su base está la *contestación al funcionalismo-racionalismo arquitectónico*.

Con todos los riesgos que implica la esquematización, señalaremos algunos de esos rasgos comunes:

a) Toma en cuenta de la historia, al contrario del funcionalismo que parte de "las cenizas del pasado" (como lo postulaban Gropius y Le Corbusier, entre otros).

b) Subversión del principio "la forma sigue a la función" sacralizado por los funcionalistas, para pugnar por una actividad "libre" de creación de formas.

c) Revalidación de la arquitectura como *arte*, en oposición a que se le conciba como mera técnica utilitaria.

d) Resemantización de la arquitectura frente a la pérdida o ausencia de significado de los objetos funcionalistas. En cierto sentido esto implica una oposición a la neutralidad ideológica de los mismos.

Hay otras cuestiones derivadas de éstas (como la de la pérdida del lugar prominente del "programa arquitectónico" del proceso de diseño), que por el momento haremos de lado.

Ahora bien, la sola mención de las obras teóricas que han significado momentos fundamentales de la nueva actitud, basta para darnos cuenta del distinto carácter ideológico de las corrientes "postmodernistas":

1. "Complejidad y contradicción en la arquitectura" del estadounidense Robert Venturi, escrito hacia 1962 y publicado en español seis años después. En ella se impugnan los ideales de simplicidad, orden, etc., del funcionalismo para proponer caminos proyectuales que tomen en cuenta la "complejidad real" urbano-arquitectónica y su no univocidad significativa. "Más no es menos", en vez de "menos es más", "lo uno y lo otro", en lugar de "lo uno o lo otro" nos dice el discípulo de Louis Kahn en contraposición a los paradigmas de las vanguardias, y nos va mostrando la complejidad funcional y la significación de obras de cualquier tiempo, en una descripción que para nuestro medio suena exasperantemente formalista, con su ausencia casi total de determinaciones sociales y de despreocupación por una problemática que vaya más allá de lo meramente objetual-arquitectónico. Pese a su innegable vocación conservadora, nos muestra brillantemente algunas de los límites del funcionalismo con una *quasi* clasicidad interpretativa (no obstante su liga con el pop art).

2. "La arquitectura de la ciudad" (1966 en italiano y principios de los setenta en español) y un buen número de los escritos de "Para una arquitectura de tendencia", de Aldo Rossi, surgen en otro espacio cultural, en el de la polémica italiana en torno a una cultura de izquierda, rica en sucesos políticos entre los cuales se cuenta la lucha por los municipios democráticos. Rossi, con un discurso fuertemente personalizado, de artista analítico que discretamente se reclama marxista, plantea la recuperación de la historia y la totalidad, al afirmar que la ciudad, que es arquitectura, es obra manufacturada que se construye en el tiempo. El sistema económico, el político, son determina-

ciones urbanas, nos dice, pero la forma de la ciudad tiene sus "propias" leyes que se manifiestan en el *locus* a través de las tipologías y morfologías arquitectónicas y urbanas. Destaca el papel de los *monumentos* (los "elementos primarios") como definidores de una ciudad y como parte fundamental de la "memoria colectiva".

Como se ve, en Rossi la historia de la arquitectura y su significado se conciben de manera distinta a como lo hace Venturi. En éste, la historia es, por así decirlo, sucesión de individualidades con comportamientos formales semejantes, y en Rossi es proceso colectivo en el que las persistencias estructurales y los cambios constituyen un dinámico patrimonio colectivo. Por lo tanto, el "rescate de la historia", siendo una actitud antifuncionalista, se aborda desde preocupaciones sociales disímiles.

3. Sin que sean de la misma importancia de las anteriores, hay que mencionar que más tarde, a fines de la década de los setenta y ya con experiencias postmodernistas considerables, han surgido textos de difusión e intentos de análisis de estas corrientes. Los más conocidos aquí son los de Charles Jencks ("El lenguaje de la arquitectura postmoderna", 1977-1980, y su trabajo sobre el "tardo modernismo") y el de Paolo Portoghesi, "Después de la arquitectura moderna". Sólo diremos que el primero aventura, un tanto temerariamente, una serie de caracterizaciones de sus múltiples propuestas, englobadas en el "post" o en el "tardo modernismo". La arbitrariedad aparece cuando no se buscan estructuras significativas de las propuestas formales con otros cuerpos ideológicos: la ideología política, por ejemplo. Y ya no digamos cuando no se implican en formaciones sociales concretas. Pareciera en cierto momento un apuntalamiento al capricho individual-empresarial-para-incrementar-el-consumo. El aval está dado prácticamente por su pertenencia al conjunto, y éste se presenta como un catálogo, si bien complejo y no exento de interés para quienes deseamos conocer "qué se está haciendo" o "qué se está pensando" ahora en el campo arquitectónico de los países capitalistas avanzados.

Portoghesi, en cambio, historiza de manera coherente las diversas posiciones, englobándolas en corrientes culturales de sus respectivas áreas geográficas. Así, intenta caracterizarlas como procesos. Quizá no nos satisfaga por lo que aquí consideramos una ausencia de crítica radical. Tal insatisfacción es inevitable porque habla, como Jencks y Venturi, de espaldas a nosotros.

Por lo que respecta a las "obras" y ocupándonos por ahora de ellas superficialmente, es evidente que las propuestas no son de la misma naturaleza: hay una gran distancia entre los "demolidos" edificios de los Almacenes Best y la Plaza de Italia de Charles Moore; entre los edificios de Michael Graves y los oníricos proyectos de Rossi. Ni todas las obras postmodernistas son "grandes pastiches", y muchas de ellas están plenas de interés, sugerencias y auténtica creatividad progresista. Además, no todas las propuestas "antifuncionalistas" para los centros históricos contienen iguales propuestas político-culturales. Por todo ello *urge* su análisis.

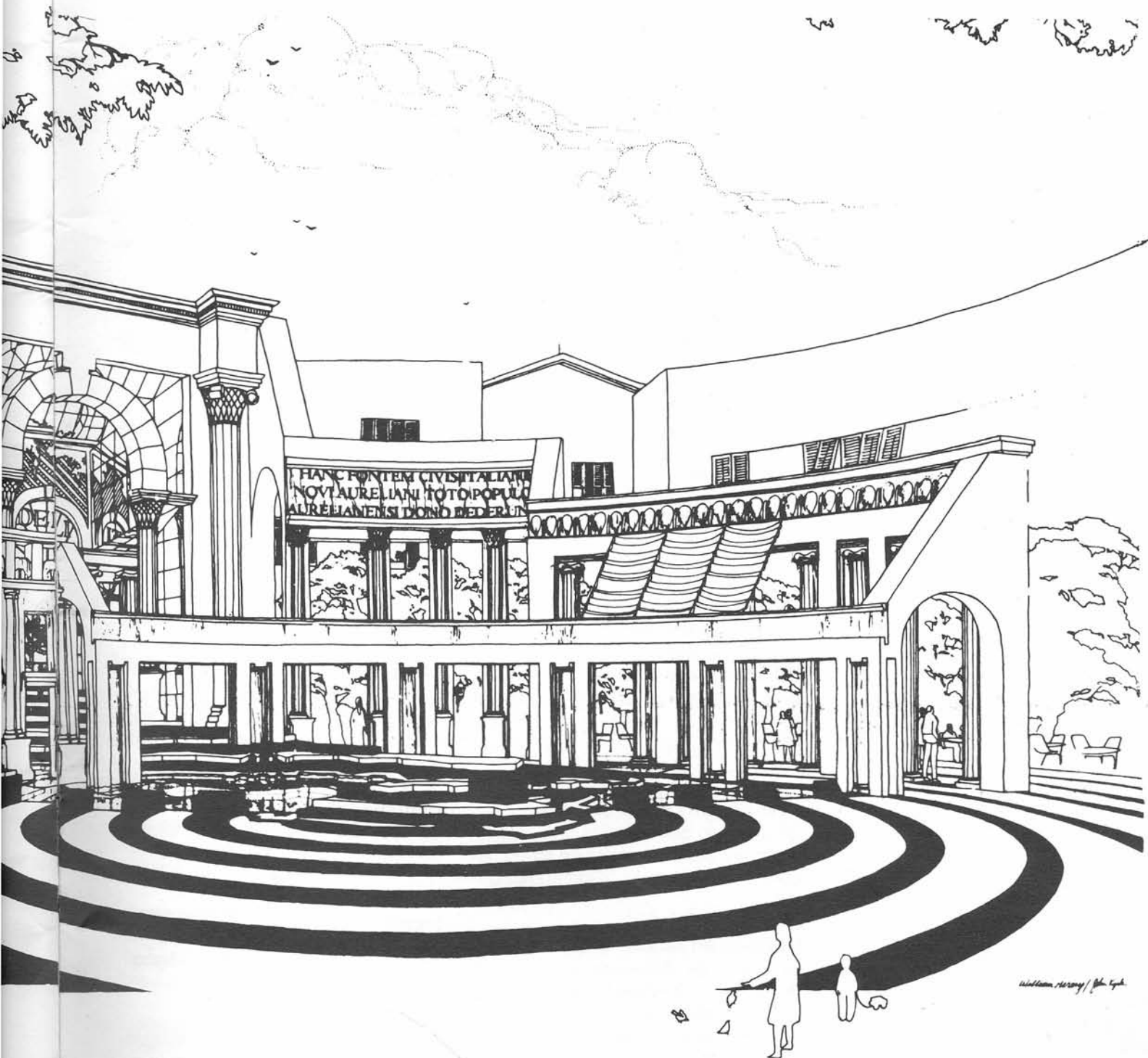
Pero urge otro que aquí dejamos sólo esbozado: en

México, a partir de los '70 se ha venido dando, desde la izquierda, un conjunto de enfrentamientos teóricos y prácticos a la cultura arquitectónica oficial. Ha sido puesta en cuestión la utilización y la justificación del lenguaje "neutro" del funcionalismo en el mundo de los valores mercantiles. Este se ha producido al tiempo de la puesta en evidencia de los déficits y el deterioro de las condiciones materiales de vida de la mayoría de la población. También, aunque en menor grado, la destrucción de nuestros centros históricos por obra del capital inmobiliario. Los jóvenes estudiantes de escuelas progresistas trabajan en





comunidades y hacen propuestas en las que los principios sagrados del funcionalismo y la idealista y robotizante teoría de Villagrán García ya no cuentan como antes. En el caso de esta última se ha olvidado casi por completo pese a algunos intentos recientes de resurrección. Pero también está surgiendo en el cuerpo de la ciudad los "post" y los "tardos" de grandes empresas comerciales, nacionales y extranjeras. Algunas de ellas se empeñan en rescatar la historia en un sentido reaccionario. Otras son menos desafortunadas. Ahí están, ya proliferando. Es el momento de iniciar la polémica. ◀



# El Arte de Imprimir

Libro de Fritz Eichenberg

Traducción del Glosario Félix Beltrán

## G

### Grabado Amplio.

(Ingl. *Broadside*; Fran. *Image populaire*; Alem. *Flugblatt*) Imagen popular impresa, comunmente de tema satírico, político o social, o de comentario variado.

### Grabado al Crayón

(o a la "Manera del Crayón") Técnica popular del siglo XIX, en la cual se logaba el efecto del dibujo al crayón por medio de varias roletas y agujas.

### Grabado al Hilo

(Fran. *Gravure sur bois*; Alem. *Holzchnitt*) Impresión en relieve hecha al cortar dentro de las fibras al hilo un taco de madera con cuchillas afiladas, gubias u otras herramientas de corte e impresión de las áreas que quedan en relieve.

### Grabado Cribado

(Fran. *Maniere criblée*; Alem. *Shotblatt*) Impresión hecha con una técnica del siglo XV en la cual las láminas de metal grabadas y ornamentadas con una variedad de punzones de orfebre se imprimían en relieve, resultando una imagen de líneas blancas.

### Grabado de Líneas Blancas

Un grabado que muestra una imagen en líneas blancas contra un fondo oscuro. Véase también "Grabado Cribado"

### Grabado en Acero

Un medio de impresión de principios del siglo XIX, empleado para producir mayores ediciones de las que permitían las planchas de cobre por ser más blandas.

### Grabado en Madera al Chiaroscuro

(Fran. *Clair-obscur*, o *en camaieu*; Alem. *Helldunkel Holzschnitt*) La forma de impresión en colores más antigua de Europa. Se imprimía primero una plancha madre (bosquejo) y después los tacos de los otros colores.

### Gráfica

Término genérico aplicado a las impresiones originales y frecuentemente a los dibujos.

### Graffitto

Dibujo o escritura sobre muros, usado también como técnica mural.

### Grano

La textura de la superficie de la madera, papel, piedra litográfica o lámina de metal.

### Gubia

(Alem. *Hohleisen*) Herramientas con formas de V o U usadas para el grabado en madera o linóleo.

## H

### Hashira-E

(Jap.) "Cuadro de columna". Impresión larga y estrecha diseñada para colgar en un pilar o columna, usualmente 28" x 4".

### Heliograbado

Proceso de intaglio (entalle) fotomecánico.

## I

### Incidit

(Lat. abreviatura *incid.*, *inc.*) "Grabó".

### Incunable

(Lat. *cuna*, "cuna"; Alem. *Wiegendruck*) Literalmente "cosas en la cu-

na'': las etapas iniciales de la impresión, como por ejemplo los primeros libros impresos con tipos móviles.

### **Imponer**

Levantar las áreas débiles en la impresión al relieve pegando pedazos de papel en la parte posterior del taco.

### **Impresión**

Cualquier cosa impresa.

### **Impresión Aterciopelada**

Impresión de un bloque de madera entintado con material pastoso o engomado y esparcido con polvillo de terciopelo o pigmento que le da una textura aterciopelada (siglo XV).

### **Impresión a Color**

(Alem. *Farbdruck*) Impresión producida en colores usando un cliché individual para cada color, entintando áreas separadas del cliché (a la poupée) e imprimiendo a través de estarcidos o por el uso de tintas de diferentes viscosidades.

### **Impresión al Carborundum**

Véase "Aguatinta al Papel de Lija".

### **Impresión al Cartón**

Impresión hecha de formas recortadas en papel grueso o cartón y montadas en una plancha barnizada y entintada en relieve o intaglio.

### **Impresión al Celuloide**

Impresión en intaglio hecha de una imagen rasgada en una lámina de celuloide a la manera de la punta seca.

### **Impresión al Cristal**

Véase "Cliché Verre".

### **Impresión a la Pasta**

Impresión hecha con planchas de intaglio en un papel cubierto con una sustancia pastosa; el diseño aparece con un ligero relieve (finales del siglo XV).

### **Impresión al Relieve**

Es el método de impresión en el cual el área de la imagen se levanta en un taco o plancha, ya sea cortando las áreas sin imágenes o levantando el nivel de la imagen. La imagen se entinta y se transfiere al papel bajo presión.

### **Impresión de Brocado**

Véase "Nishiki-E".

### **Impresión en Yeso**

Impresión al relieve hecha de una imagen incisada en una tableta de yeso y realizada a mano.

### **Impresión Iluminada**

Es una impresión a la cual se le aplica color libremente, ya sea a mano o por medio de estarcidos.

### **Impresión Indirecta (Offset)**

La transferencia de una imagen por medio de un intermediario, tal como la cubierta de goma de la prensa offset; la imagen no se invierte porque pasa de la plancha al rodillo de goma y después al papel.

### **Impresión Original**

Impresión diseñada y ejecutada por el artista. A diferencia de la reproducción, usualmente se trata de una edición limitada, firmada y numerada.

### **Impressit**

(Lat. abreviatura *Imp.*) "Imprimió".

### **Intaglio**

(Ital.) (Esp. *entalle*; Alem. *Tiefdruck*) Cualquier técnica de impresión mediante formas incisadas o de algún otro modo encavadas debajo de la superficie de una lámina; se imprime frotando la tinta en las incisiones y pasando la lámina a través de un *tórculo* bajo fuerte presión forzando de este modo a la tinta a adherirse al papel.

### **Invenit**

(Lat. abreviatura *inv. in.*) "Diseñó".

## **K**

### **Kupfertich Kabinett**

(Alem.) (*de Kupferstich*: "Grabando en cobre".) Literalmente "habitación para grabar en cobre": expresión muy usada para las grandes colecciones de impresiones europeas.

## **L**

### **Levantado al Azúcar**

Véase "Base que se Levanta".

### **Levigator**

(Ingl.) Plancha de metal, circular pulida y con agarradera, utilizada para granear la piedra litográfica.

### **Libros de Bloques**

Antiguo libro impreso antes de la invención de los tipos móviles, en el cual el texto y las imágenes se grababan en sólidos bloques de madera.

### **Linóleo, Grabar al**

(También "Linografía") Impresión de un taco de linóleo grabado con gubias; se le llama *grabado en linóleo* si se realiza con herramientas de grabas.

### **Lithographit**

(Lat. abreviatura *Lith*) "Dibujó o imprimió sobre piedra".

### **Litografía**

(Steindruck en Alem.) Proceso de impresión basado en la antiatía de la grasa y el agua, inventado por Senefelder alrededor de 1798. Se dibuja una imagen sobre una piedra o lámina de metal con un crayón o tinta grasos y se trata químicamente de modo que la imagen grasienta atraiga la tinta y las áreas húmedas y blancas la rechacen. La superficie de impresión es planográfica (plana), a diferencia de la superficie a relieve de los grabados en madera y la incisada del intaglio.

### **Litografía Transferida**

(Alem. *Umdruck*) Diseño dibujado por el artista con crayón o tusche grasiento sobre un papel especial y transferido a la piedra litográfica o a la plancha de zinc, que elimina la necesidad de hacer el dibujo al revés.

### **Lucite**

Nombre de marca de un plástico transparente, usado como sustituto del cristal; puede grabarse con buriles o agujas de grabar.

## **M**

### **Maculatura**

(También "Mácula") Grieta causada por arrugas o dobleces del papel durante la impresión.

### **Maculatura**

La tirada de una segunda prueba sin retintar el taco para eliminar la tinta sobrante. También *makulatur* (Alem.) tirada de prueba.

### **Madera de Boj**

Madera dura de hebra fina, originaria de Turquía que se emplea en planchas de cortes transversales para grabados en madera.

### **Manera Amplia**

Estilo de grabar, caracterizado por líneas de buril ampliamente espaciadas, adoptado por Montegna, Pollaiuolo y otros. Se desarrolló en Florencia durante 1450-1500. Véase "Manera Fina".

### **Manera Fina a la**

Un estilo de grabado usado por Maso Finiguerra y sus seguidores, que crea el efecto de un dibujo a la aguada por medio de líneas finas y sombreado con líneas y trazos cortos. También usado por E. S. Marter.

### **Maniere Criblee**

Véase "Grabado Crivado".

### **Maniere Noire**

Véase "Mezzotinta".

### **Marca de Agua**

(Fran. *Filigrane*; Alem. *Wasserzeichen*) Diseño traslúcido, impreso en el papel con alambre durante su fabricación.

### **Marca de la Plancha**

Muesca en el papel dejada por los bordes externos de la plancha de metal o por la piedra.

### **Margen**

Es el espacio que se encuentra alrededor del área de la imagen de una impresión.

### **Matriz**

Literalmente es lo que da forma u origen a una cosa; un molde para fundir los tipos.

### **Mezzotinta**

(Fran. *Maniere noire*; Alem. *Schabblatt*) Técnica de intaglio en la que toda la superficie de la lámina de metal es agujerada con un rodillo que tiene dientes agudos. De este modo, la plancha recibe la tinta e imprime en un negro intenso. Las áreas claras en el diseño son producidas por el pulido y el rasgado.

### **Moleta**

Rodillo de mano para aplicar la tinta.

### **Monogramistas**

Antiguos maestros anónimos de la impresión, identificados sólo por sus monogramas.

### **Monotipia**

(También "Monoimpresión") Impresión hecha trabajando directamente con tinta o pintura de óleo en una lámina de metal o cristal, sacando después una impresión en papel por fricción o en una prensa. Usualmente sólo puede hacerse una reproducción, pues la segunda impresión resulta débil.

### **Mordedura**

En aguafuerte, la acción del ácido comiendo dentro de la lámina de metal.

### **Mordedura Foul**

La penetración de la base por el mordido del ácido, debido a una imperfecta preparación de la lámina o de la piedra; también se le llama así a un mordido sobrecargado. Esto algunas veces se hace intencionalmente para crear efectos granosos.

### **Mordiente**

Un agente corrosivo, generalmente ácido.

### **Mordiente Holandés**

Solución ligeramente ácida, hecha a base de agua saturada con cloruro de potasio y ácido hidrocloreídrico, que se empleó por primera vez alrededor de 1850.

## **N**

### **Nata**

Area indeseada de grasa que se forma en los márgenes de la piedra litográfica o de la plancha de metal.

### **Niel**

Antigua técnica italiana en la cual las líneas son grabadas en metal, y llenadas con una mezcla de plomo, plata, cobre y azufre, misma que se funde al derretirse. Las líneas aparecen oscuras contra el metal.

### **Nishiki-E**

(Jap. "Impresión brocado") Término aplicado primeramente a las impresiones brillantemente coloreadas de Harunobu y después a todas las impresiones japonesas a color.

## **O**

### **Oleografía**

Antigua litografía a color impresa con tintas de óleo para imitar las pinturas al óleo; algunas veces se imprimían sobre una superficie en relieve con el fin de asemejarse al lienzo.

## **P**

### **Papel de Arroz**

Una variedad de papel chino, hecho del árbol de Taiwán llamado *Arabia papyrifera*. Este término es aplicado incorrectamente a papeles japoneses como el de mora.

### **Papel de Mora**

Papel japonés hecho con la corteza del árbol de la mora.

### **Papel de Pulpa de Madera**

Papel hecho con tejidos de celulosa de madera, blanqueados mediante ácidos sulfurosos; no es durable y resulta poco aceptable para imprimir colecciones.

### **Papel de Trapos**

Un papel excelente usualmente hecho de trapos de lino, libre de pulpa de madera.

### **Papel Extendido**

Papel hecho a mano, que muestra el diseño paralelo característico de la parrilla del molde de alambre; se imita en papeles hechos a máquina por medio de un cilindro de metal montado con alambres llamado *rodillo dandy*.

### **Papel Tramado**

(Fran. *Papier vélin*) Papel hecho con una malla fina de alambre en un molde a máquina.

### **Petrografía**

Imagen prehistórica grabada en roca o en piedras.

### **Pez Rubia**

(Alem. *Kolophonium*) Extracto de la savia del pino usado en polvo para los fondos de la aguatinta.

### **Piedra de Afilar**

(Alem. *Schleifstein*) Piedra abrasiva natural o artificial para afilar el acero común o las herramientas de metal. Su empleo requiere de agua.

### **Piedra de Amolar**

Piedra abrasiva de Arkansas, de tex-

tura suave, que se usa junto con aceite para afilar las herramientas de acero templado.

### **Piedra de Arkansas**

Piedra muy dura que, con aceite, sirve para afilar las herramientas de acero finamente templadas.

### **Pinxit**

(Lat., abreviatura *pinx.*) "Pintó".

### **Plancha Madre**

El toque *principal* con los contornos fundamentales de una impresión; los tacos entintados con otros colores se imprimen sobre éste.

### **Planográfico**

(Alem. *Flachdruck*) Impreso hecho sobre una superficie lisa directa o indirectamente como en litografía y *silk screen*.

### **Plexiglas**

Marca de fábrica de un tipo de plástico que puede usarse como superficie para grabar.

### **Pochoir**

(Fran.) Proceso que se relaciona con la aplicación del color por medio de estarcidos. Se usa para la reproducción de obras de arte en ediciones pequeñas.

### **Poliautografía**

Nombre antiguo de la litografía.

### **Poupée**

(a la Poupée, Fran.) Almohadilla usada para aplicar tinta a partes de la superficie de impresión, algunas veces por medio de estarcidos.

### **Prueba**

Impresión realizada en una plancha

de metal o piedra, como *prueba de artista*, *prueba de ensayo* o *prueba progresiva*. Puede hacerse en cualquier etapa del proceso de impresión.

### **Prueba de Artista**

(Fran. *Epreuve d'artiste*; Alem. *Probedruck*) Originalmente prueba o ensayo de distintos estados. Hoy en día, se conoce así a la prueba de un número de impresiones, generalmente no mayor de diez, hechas para el uso del artista en adición a la edición numerada, frecuentemente cifrada con números romanos. También recibe el nombre de "Anuario de la Impresión". Impresión".

### **Pruebas Progresivas**

Juego de pruebas que muestran la impresión de los colores en etapas progresivas que van desde el primer color hasta la impresión terminada, con uno superpuesto sobre el otro.

### **Punta Seca**

(Fran. *Pointe seche*; Alem. *Kaltnadel*) Proceso intaglio que consiste en dibujar directamente sobre una lámina de metal con una aguja de acero, creando así un surco y una rebaba áspera de metal que agarran la tinta y dan a la línea impresa una cualidad de tercelo.

### **Puntillado**

Método para crear un efecto de mediotono suave que se logra grabando pequeños puntos al golpear la plancha rápida y ligeramente.

## **R**

### **Rascador**

Herramienta triangular de filo agudo utilizada en el grabado en metal y punta seca para raspar la rebaba de

metal o para hacer correcciones.

### **Raspador de Grabadores al Humo**

(También "Cuna") Herramienta empleada en mezzotinta que tiene una paleta curva con numerosos dientes diminutos. Se usa para darle aspereza a la plancha moviéndola hacia atrás, hacia adelante y en todas direcciones.

### **Rebaba de Metal**

Es la viruta irregular de metal que se levanta en ambos bordes de una incisión trazada; ésta coge tinta y da a la línea impresa una fuerte apariencia vellosa, como en la punta seca. También es la textura áspera producida por el rodillo en la técnica de la mezzotinta.

### **Recorte**

Término aplicado a las impresiones que han sido cortadas cerca del borde del área impresa. En las antiguas impresiones hechas al intaglio se eliminaban frecuentemente las marcas de la lámina de metal.

### **Reducir**

Añadir una sustancia a la tinta a fin de hacerla más transparente o para que fluya más fácilmente.

### **Registro**

Marca que sirve como guía para la correcta situación del papel a la hora de la impresión. Puede ser una cruz u otro signo.

### **Reimpresión**

Reimpresión de una plancha, usualmente sin formar y sin numerar, y frecuentemente realizada después de la muerte del artista.

### **Relieve**

(Fran. *Gaufrage*; Alem. *Blinddruck*; Jap. *Karazuri* o *Kimekoni*) Impresión hecha mediante presión para producir un levantamiento en el papel que dé un efecto tridimensional. El Relieve Seco se hace sin tinta

### **Reproducción**

Comunmente se trata de una copia ejecutada por alguien que no es el artista original. Puede tratarse de una copia fiel del original en medio y dimensión (facsimil), o realizarse con una técnica y en un tamaño diferentes. Hoy en día las reproducciones son realizadas generalmente por medios fotográficos. Véase "Pochoir".

### **Resina**

Véase "Pez Rubia".

### **Resistir**

Base resistente al ácido que se aplica a la plancha antes del mordido. Véase "Capa de Barniz".

### **Retoque**

Repique leve con un trapo limpio sobre una plancha de intaglio para extraer ligeramente la tinta a fin de lograr una impresión suave de las líneas y de la superficie tonal.

### **Revestimiento de Metal**

Es el proceso de revestir una plancha de cobre con una fina capa de acero por medio de la electrólisis para endurecer su superficie y producir mejores impresiones; este procedimiento fue inventado por F. Loubert en 1859.

### **Roleta**

Pequeña rueda dentada que se coloca en un mango y se utiliza para hacer líneas punteadas en las planchas

de metal.

## S

### **Sculpsit**

(Lat. abreviatura *sculp.*, sc.) "Gravó".

### **Separación de Colores**

Es el método que consiste en hacer clichés separados para cada color que se va a imprimir. (Compare Pruebas Progresivas).

### **Serigrafía**

(Alem. *Steddruck*) Impresión por el proceso de *silk screen*; término aplicado más bien a impresos artísticos que a trabajos comerciales. Véase "Silk Screen".

### **Shunga**

(Jap. literalmente "cuadros de primavera") Impresos eróticos.

### **Silk Screen**

(También "Serigrafía") Proceso de impresión por el cual la tinta cremosa es comprimida a través de las áreas abiertas de una malla de seda u otro material similar estirada en marcos de madera.

### **Socavado**

Mordido del ácido en una dimensión lateral bajo el nivel de la base de la plancha.

## T

### **Técnica Mixta**

Combinación de varias técnicas de grabado aplicadas en una impresión.

### **Tipografía**

(Alem. *Buchdruck*) Impresión al relieve, a diferencia de la litografía, *silk screen*, etcétera.

### **Tono para Delinear**

También "Tinta para delinear") El segundo color, y usualmente sólido, que se usa para fondo.

### **Transporte**

(Contraprueba) Imagen hecha al transferir una prueba húmeda a una hoja de papel; el diseño aparece como es en el original.

### **Tusche**

(Fran. *Touche*) Tinta con base grasienta usada para dibujar sobre láminas de metal o en piedras litográficas.

## U

### **Uchiwa-E**

(Jap.) "Impresos de abanico".

### **Ukiyo-E**

(Jap.) Literalmente "cuadros del mundo transitorio". Término usado generalmente en una escuela popular de arte, centrada en Edo en los siglos XVII al XIX.

### **Uñeta**

Herramienta elíptica de grabar (u).

## V

### **Velo**

Originalmente designa el pergamino. Actualmente se utiliza para el papel japonés y otros papeles finos.

### **Viscosidad**

Grado de fluidez de un líquido; característica usada en la impresión multicolor de una plancha con la combinación de varias tintas.

## X

### **Xilografía**

Término usado para designar los antiguos grabados en madera.

## Z

### **Zincografía**

Término del siglo XIX que designa la litografía en planchas de zinc, surgida en 1829. ◀

Fin de dos partes.

# Cuadernos de Arquitectura

No. 20•21 22•23

De la Dirección de Arquitectura y Conservación  
del Patrimonio Artístico Nacional del INBA

Víctor Jiménez

Recientemente, la Dirección de Arquitectura y Conservación del Patrimonio Artístico Nacional del INBA publicó, entre otros, y como parte de la serie Cuadernos de Arquitectura, dos que son de particular interés, y que llevan como título "Apuntes para la Historia y Crítica de la Arquitectura Mexicana del Siglo XX", en dos volúmenes. Para que el público pueda tener una idea de su contenido, reproducimos aquí la parte del prólogo en que se describen sucintamente las colaboraciones que contienen.

Los textos que se incluyen en estos volúmenes no pretenden ser, de manera alguna, una Historia de la Arquitectura Mexicana del Siglo XX. Su propósito, como su nombre lo indica claramente, es el de *apuntar* en tal dirección, llenando algunos huecos importantes en los estudios que sobre este tema hasta ahora se han realizado,

pero con conciencia de que dejamos lagunas que en el futuro habrán de llenarse.

Para este trabajo recurrimos a los que sin duda son los estudiosos más serios de la serie de temas que incluimos. Todos ellos llevan años de paciente labor, investigando con acuciosidad sus respectivos campos de estudio. La mayoría de los datos y enfoques aquí aportados son inéditos y originales, por lo que no descartamos que se provoque un gran interés en torno a este material.

Ahora bien, aunque no se cubre en estos volúmenes en forma exhaustiva la historia de nuestra arquitectura en el presente siglo, podemos afirmar que el lector de esta serie podrá obtener una imagen no tan incompleta del tema, ya que algunos de los momentos elegidos son de particular trascendencia dentro de la evolución de la archi-





tectura mexicana moderna.

*Vicente Martín Hernández* lleva siete años estudiando el tema de la vivienda construida en México durante los años del porfiriato, especialmente en las colonias cuyo auge coincidió con este periodo de nuestra historia. Para esta publicación ha elegido el estudio del caso de la Colonia Juárez, que por sí solo da una idea completísima de las vicisitudes del urbanismo y la arquitectura mexicana durante las primeras décadas de este siglo. Creemos que el lector encontrará aquí un tema de reflexión por demás interesante, en especial al contemplar los dos rostros de la Colonia Juárez, en 1910 y en 1980.

*Antonio Toca Fernández* ha estudiado durante cinco años por lo menos el tema de su estudio, el de la arquitectura edificada en México en la década de los veinte, la que podemos llamar cabalmente "posrevolucionaria". Nos brinda el marco cultural en el que surgen las manifestaciones culturales del nacionalismo y de los primeros intentos por aclimatar en México el racionalismo y lo que podríamos llamar "estilo internacional". Es indudable que la arquitectura de estos años es una de las que necesitan con mayor urgencia de una revaloración.

*Ramón Vargas Salguero* hace un análisis de enorme interés sobre algunos aspectos del pensamiento de los arquitectos en las primeras décadas de este siglo, desde el enfrentamiento que se produce en los ingenieros durante el porfiriato hasta la radicalización ideológica que conduce al movimiento de los arquitectos socialistas. Justamente este último tema ha sido estudiado por Ramón Vargas Salguero durante años, reuniendo acaso la documentación más completa que existe sobre el tema. Conocedor profundo de la obra y el pensamiento de José Villagrán García, la parte a él dedicada en este artículo es de enorme trascendencia para los estudiosos de la figura del que es, sin duda, el fundador de la arquitectura moderna en México.

*Patricia Rivadeneyra* aborda el tema que seguramente causará sensación: la vida y las actividades de Hannes Meyer en México, tema sobre el cual ha prevalecido, inexplicablemente, un denso silencio. Patricia pudo entrevistar a la viuda de Meyer en Suiza poco antes de su fallecimiento, y obtener un material de incalculable valor: el archivo de los años mexicanos de Meyer. Sobre estas sólidas bases, el lector irá literalmente *descubriendo* un aspecto de la historia de la arquitectura moderna en México que lo dejará atónito. Se presentan aquí documentos inéditos sobre sus planteamientos académicos para el Instituto de Planificación y Urbanismo del IPN, además, en los apéndices se ofrece al lector todos los textos que Meyer publicó durante su estancia en México.

*Rafael López Rangel* se dedica aquí a ofrecer el marco en el que se desenvuelve la vida de Meyer en México, en el campo profesional, lo que explica en gran medida la suerte que corrió este singular arquitecto en nuestro país.

Además, López Rangel hace un análisis del material teórico producido por Meyer durante sus años mexicanos.

*Marisol Aja* realizó un trabajo de investigación sobre Juan O'Gorman en condiciones excepcionales: lo entre-

vistó durante varios meses hasta muy poco tiempo antes de su fallecimiento. Es decir, la información que maneja aquí la autora es de *primera mano*, y consiste nada menos que en el *catálogo definitivo* de toda la producción arquitectónica de O'Gorman. Juan O'Gorman dio a Marisol Aja la mayor cantidad de datos sobre su vida y su manera de entender la arquitectura a lo largo del tiempo, y la autora pudo manejar todo este valioso material con notable oficio de investigación y rigor metódico.

*Carlos González Lobo* ha venido estudiando la arquitectura mexicana de los treinta durante casi una década, acopiando una abundantísima información explorando diversas vías de interpretación de la misma, relacionando siempre esta producción arquitectónica con las circunstancias políticas, sociales y económicas que acompañaron su surgimiento.

El autor ha venido exponiendo en conferencias y cursos, desde hace algunos años, los resultados parciales de su investigación, despertando considerable interés. De hecho, no son pocas las personas que esperan desde hace tiempo ver publicados los resultados del trabajo de González Lobo. Creemos que sus expectativas no se verán defraudadas, ya que este texto traduce muy bien el personal enfoque que de manera oral viene haciendo su autor de su materia de estudio y que muchos conocemos desde hace ya algunos años.

*Salvador Pinoncelly* es un muy conocido investigador de la arquitectura mexicana de nuestro siglo, y domina en particular el período de que aquí se ocupa. En esta ocasión brinda un panorama general muy ilustrativo del medio social en que se produce la arquitectura de estos años, pasando después a destacar lo que a su juicio constituyen los ejemplos más sobresalientes de la producción arquitectónica de que se ocupa en su estudio, destacando los géneros edilicios en que esta producción se ubica.

*Humberto Ricalde* y *Gustavo López* son dos jóvenes arquitectos, profesores de la UNAM, cuya formación profesional los ha ubicado cerca de algunos de los protagonistas de la producción arquitectónica de las últimas décadas en nuestro país. El período que a ellos ha tocado estudiar es, sin duda, el más arduo por la falta de perspectiva que naturalmente tenemos sobre años tan próximos. De esta suerte, y de manera casi natural, su atención ha debido dirigirse a las figuras y corrientes más sobresalientes de estos años. Sin duda, dentro de veinte o treinta años el período 1960-1980 se observará de manera muy distinta de lo que podemos hacerlo en 1982. Algunos de los "grandes nombres", según nuestra perspectiva actual, seguramente se habrán apagado un poco, y quizá se hayan elevado insospechadamente figuras que hasta este momento han pasado inadvertidas. Pero este suele ser el sistema con que trabaja el juicio de la historia, y el estudioso no cuenta con ningún instrumento similar a una cámara del tiempo para ubicar su juicio en el futuro. Sin embargo, creemos que el material que aportan aquí Ricalde y López será de un enorme valor, con el paso del tiempo, para los estudiosos del futuro. ◀

Victor Jiménez

# TRAZA

Periódico Bimestral de  
Arquitectura y Urbanismo  
Suderman 143 - P.B.  
Polanco

Suscripciones  
545-3932 550-1503

UN AÑO  
\$300.00

# pauta

CUADERNOS DE TEORIA Y CRITICA MUSICAL

LOS BEATLES  
POR BERIO Y ROREM

UNA CONVERSACION  
CON JOHN CAGE

CARRILLO  
PONE AL 13  
EN SU LUGAR

VASCONCELOS  
ANTE EL TRECE  
DE CARRILLO

DANIEL CATAN  
ACABA CON MOZART

ENGLERT: MUSICA  
Y COMPUTADORAS

NOTICIAS, REVISTAS,  
DISCOS, MUSICA EN LA UAM-I

LA FLAUTA  
CONTEMPORANEA,  
POR ARIZPE Y FABBRICIANI

POWELL: HALFFTER  
Y SCARLATTI

UN CUENTO  
DE MAGOLO  
Y UN POEMA  
DE BLANCO

ENERO 1983

5 IZTAPALAPA

\$ 100

# Entorno

ARQUITECTURA  
ARQUITECTURA DE PAISAJE  
DISEÑO URBANO  
MEDIO AMBIENTE

5



## SUSCRIPCION POR UN AÑO

(cuatro números) 800 Pesos

Extranjero 20 Dlls.

Nombre \_\_\_\_\_

Dirección \_\_\_\_\_

Colonia \_\_\_\_\_

Cod. Postal \_\_\_\_\_

Teléfono \_\_\_\_\_

Ciudad \_\_\_\_\_

GIRO POSTAL

CHEQUE

ENTORNO, S.A. DE C.V.

# GG Diseño

COLECCION «GG DISEÑO»

**Editorial Gustavo Gili de México, S.A.**

Apartado postal 44-995

Teleg. "Gusto México"

T. 524 03 81 y 524 01 35

Amores, 2027 Col. Del Valle

Delegación B. Juárez 03100 México, D.F.

Dirigida por **Ives Zimmermann**

La mayoría de las indagaciones y la creación de sistemas teóricos mediante los cuales comprendemos los mecanismos internos de articulación visual y los significados posibles de los artículos visuales ya elaborados, se realizan dentro del marco de disciplinas sin vinculación directa con la problemática específica de la producción visual. Sus estudios e investigaciones se dedican principalmente a la pintura, semiología, lingüística, cine, mass-media. Pero se desconocen similares ensayos dedicados al diseño, que es también otro sistema de significados de, posiblemente, tanta trascendencia sobre la sociedad como cualquier otra actividad cultural.

## **Factores humanos de ingeniería y diseño**

Ernest J. McCormick

Uno de los fenómenos preocupantes de nuestro tiempo es la explosión demográfica. Pero, paralelamente, bien se podría mencionar otra explosión: la de los objetos y artefactos que nos rodean. Estas extensiones del hombre han sido creados por él para conseguir una vasta gama de finalidades: seguridad, salud, confort, protección, etc. Pero con la creciente sofisticación tecnológica, que se va incorporando sucesivamente a estos artefactos, surge la necesidad imperativa de asegurar que su manejo por parte del hombre no impida conseguir precisamente el fin o servicio deseado.

## **Sistemas de signos en la comunicación visual**

Otl Aicher y Martin Krampen.

Las necesidades de las sociedades industrializadas de comunicarse más allá de las fronteras nacionales y lingüísticas se basan en la existencia del comercio internacional, en el turismo, en acontecimientos multitudinarios en donde concurren gentes de diversos países, de diversas culturas y de distintos sistemas

lingüísticos. Una respuesta que satisficiera el requerimiento de la comprensión universal, que trascendiera las barreras culturales y sobre todo las limitaciones de los idiomas nacionales, se halla en los diversos sistemas de signos, conocidos como pictogramas.

Por ello se necesita una teoría del diseño orientada por parámetros intelectuales nacidos de la praxis, que articulen la relación entre ambos y se mantengan equidistantes entre el diseño y el lenguaje, entre la praxis y la teoría. Pero existen aún otro problema que debe abordarse con carácter informativo y pedagógico. En efecto, en el plano de la capacidad operativa —saber utilizar creativa e inteligentemente los medios tecnológicos al alcance del diseñador—, la formación es, con frecuencia, tan insuficiente como la educación teórica. Ello exige dos niveles de aportación en una colección de libros de diseño: el teórico y el práctico.

## **Diseñar programas**

Karl Gerstner

Karl Gerstner es uno de los más notables diseñadores gráficos europeos y uno de los pocos profesionales suizos que ha sido capaz de trascender, tanto profesional como intelectualmente, las limitaciones pedagógicas intuitivistas de la llamada «escuela suiza». Con *Diseñar programas*, nos ofrece una de sus dos obras más interesantes, resultado de sus reflexiones sobre los aspectos fundamentales del configurar visual.

## **Fundamentos del diseño bi- y tri- dimensional**

Wucius Wong

*Fundamentos del diseño bi- y tri-dimensional* es un libro imprescindible para cuantos desean comprender qué reglas y según qué leyes se articula un diseño en cualquiera de sus dimensiones. El autor repasa de modo exhaustivo la naturaleza de los elementos que configuran los artificios visuales básicos y, especialmente,

las relaciones formales entre ellos.

## **Manual de técnicas**

Ray Murray

Quizás el mayor de los problemas con que tropieza el estudiante, recién acabados sus estudios de diseño, cuando inicia su labor profesional en un estudio de diseño o agencia de publicidad, es de comprobar la enorme diferencia entre la realidad de la praxis cotidiana y el mundo alejado de la realidad de producción visual de los colegios profesionales.

«GG Diseño» presentará en lengua castellana aquellos textos relevantes que tengan relación con estos problemas y que contribuyan, en general, al diálogo y al mejor conocimiento de la profesión.

## **Ideología y metodología del diseño**

Jordi Llovet

*Ideología y metodología del diseño*, del profesor Jordi Llovet, tiene su origen en un seminario organizado por varios diseñadores en Barcelona.

El programa que se desarrolló a lo largo del mismo consistió en el estudio de los diversos conocimientos o ciencias que han comentado el diseño industrial y gráfico, y se fijó la meta de articular entre sí y sintetizar tales aproximaciones al campo del diseño: semiología, psicología, historia del arte, filosofía de la cultura, sociología, teoría del lenguaje y del conocimiento, etc.

## **Fundamentos de la teoría de los colores**

Harald Küppers

El propósito de esta obra es exponer una teoría del color basada en datos avalados por la investigación científica y que tiene una validez y comprensión generales. El título de esta obra indica que se trata de una teoría que tiene aplicación para todas las áreas y disciplinas donde se utiliza el color.

Rector General  
**Físico Sergio Reyes Luján**

Secretario General  
**Maestro Jorge Ruíz Dueñas**

UNIDAD AZCAPOTZALCO

Rector  
**Dr. Oscar M. González Cuevas**

Secretario  
**Lic. Romualdo López Zarate**

UNIDAD XOCHIMILCO

Rector  
**Mtro. Francisco Paoli Bolio**

Secretario  
**Dr. Marco Antonio Díaz Franco**



DIVISION DE  
CIENCIAS Y ARTES PARA EL DISEÑO

Director  
**Arq. Antonio Toca Fernández**

Director  
**Ing. Oscar Chavarri Pavón**