

CONCIENCIA DE FORMA

JORGE GAMBINI

JORGE GAMBINI (Montevideo, 1971).
Arquitecto desde 1999 (FARQ-UDELAR)
y 2013 (ETSAB). Candidato a doctor
(ETSAB-UPC). Profesor adjunto del taller
de Anteproyecto y Proyecto Perdomo.

“Nos esforzamos por aislar las cualidades estéticas, unas de otras, y mostrarlas de una forma intensificada. Después las combinamos en una totalidad ‘diferente’ en la que son trascendidas, en un espacio que se genera fuera de ellas”.

Walter Peterhans¹

1. W. Peterhans: “Walter Peterhans: Visual Training”, en W. Blaser: *Mies van der Rohe Continuing the Chicago School of Architecture* p. 36. Birkhauser. Basilea, Boston, Stuttgart, 1981. Traducción del autor. En 1948 Payssé visitó el IIT de Mies en el que se dictaba el curso de Entrenamiento Visual a cargo de Peterhans. Ver: Monografías Elarqa n° 3, *Mario Payssé Reyes 1913-1988* p. 100. Dos Puntos. Montevideo, 1999.

2. Ver: F. Neumeyer: *Mies van der Rohe, la palabra sin artificio* p. 505. El Croquis. Madrid, 1995.

3. Letra del primer ejercicio del *Visual Training course*: “Cuatro espacios blancos, obtenidos mediante la subdivisión del espacio completo. Las bandas negras no deben flotar sin rumbo en la superficie, deben cortar profunda y decisivamente el espacio blanco; al mismo tiempo deben reintegrar los espacios blancos que definen, expandiendo la configuración en una unión más nítida y más clara, más articulada que el espacio original in-

Walter Peterhans iniciaría en 1939 una experiencia didáctica a instancias de Mies van der Rohe, quien había observado que sus estudiantes parecían comprender las explicaciones en torno a la idea de proporción pero en sus trabajos no mostraban el más mínimo sentido de ella.² El *Visual Training course*, aún dictado en el IIT, se componía originalmente de diez ejercicios abstractos de temática estrictamente formal. El estudiante, a través de la experimentación y la observación, debía ser capaz de desarrollar su capacidad crítica, haciendo de la intelección visual un mecanismo de conocimiento. A pesar de la rigidez prescriptiva e intelectual de sus enunciados y la radicalidad de su gramática no referencial,³ estos ejercicios buscaban traducir el impulso emancipador de la modernidad.

En nuestra Facultad de Arquitectura, Mario Payssé y Nelson Bayardo desarrollaron didácticas educativas centradas en esta tensión entre libertad individual y universalidad que caracterizó tan fuertemente la producción arquitectónica moderna. Aunque enfáticas y altisonantes, sus formulaciones conservan intacta su capacidad de inspirar una suerte de conciencia de la forma que proporcione un sentido colectivo a nuestra libertad.

PREARQUITECTÓNICOS⁴

Ramón González Almeida escribía en un artículo del semanario *Marcha* de enero 1956 acerca de la confrontación de dos modelos de enseñanza de la arquitectura en los Estados Unidos de aquellos años. El modelo “orgánico”, nacionalista y liberal, se basaba en la idea del genio y la exaltación de la creatividad individual, y estaba encarnado en personajes como John Dewey y Frank Lloyd Wright. El otro modelo, denominado “racional” por los primeros en forma despectiva, estaba representado por las escuelas americanas de la Bauhaus, principalmente por el Harvard de Gropius y el IIT de Mies. Desde allí se

indicando los supuestos errores conceptuales en los que este cae, tales como considerar el “tono local” como un regionalismo o el no diferenciar entre el arte figurativo y el ejercicio imitativo. El tono enardecido del debate se trasluce al repasar las palabras con las que Sarandy Cabrera inicia su respuesta: “He visto a Tomás Maldonado, puesto por un

par de artículos casi con el rabo al aire, imbuido de largos prejuicios modernistas...” PL

MANDELLO, JEANNE. Escapando de la persecución nazi llegó a Montevideo en 1941 junto con su esposo y también fotógrafo, Arno Grünebaum. Aquí ambos realizaron investigaciones sobre las técnicas de solarización, pro-

duciendo imágenes tan fantasmales como las de Man Ray sobre la geometría absoluta de vegetales y sobre la fotografía dinámica.

En *Entregas de la Licorne*, de 1953, Helmut Freund los llamó “impresores de luz”, expertos en una consciente gráfica solar por la cual lograban traducir los colores y luminosidades a una rica gama de matices en blanco y negro.

Buscadores de proporción y relaciones formales, exploraron los contrastes que ofrecían las playas y los hoteles de Punta del Este y los volúmenes puros de una arquitectura recién terminada.

Jeanne Mandello realizó para Rafael Lorente Escudero una serie sobre los cines Central y Plaza, fotografió las casas realizadas por Julio Vilamajó en Montevi-

diviso. Ninguno de los espacios debe desbordar o sobresalir, ninguno de ellos debe ser absorbido o expulsado; cada uno debe ser igualmente denso, igualmente profundo en sí mismo.

De ser esta naturaleza del todo, la calidad espacial finalmente obtenida, debería anular la cualidad material pura de la superficie en blanco.” W. Peterhans citado por C. Wetzel en la presentación “The Evolution of Visual Training: At the Bauhaus, at IIT under Peterhans, and at IIT now” como parte de las conferencias “Living Modern Chicago series”. School of the Art Institute and the Mies van der Rohe Society / IIT. 2009. Traducción del autor.

4. Esta sección del artículo fue escrita gracias a la especial colaboración de Rafael Lorente Mourelle, quien fuera alumno de Payssé Reyes en el Liceo Francés y en la Facultad de Arquitectura y quien años después sería docente del taller Bayardo. A Rafael Lorente también pertenecen los prearquitectónicos que acompañan estas páginas.

5. R. González Almeida: “‘Orgánico’ y ‘Racional’ en la Enseñanza Arquitectónica en EEUU”. En semanario *Marcha* n° 797. Montevideo, 13 de enero de 1956.

6. *L'Architecture d'aujourd'hui* n° 28. 1950. Citada en M. Payssé: *Mario Payssé 1937 1967*, p. 63.

proponía una visión unitaria del arte y la técnica como modelo universal de construcción de la realidad.⁵ En ese entonces, la balanza se inclinó a favor de los segundos y en parte a ello debemos la imagen de coherencia y calidad de la arquitectura moderna realizada hasta fines de los años setenta.

En 1950 Walter Gropius afirmaba: “En una época de especialización el método es más importante que el registro de datos. La formación del arquitecto debe concentrarse en la claridad de los fines y en saber llevarlos a cabo.”⁶ Las palabras del arquitecto alemán fueron tomadas años después por Mario Payssé para expresar la condición metodológica del aprendizaje de la disciplina a partir de la segunda posguerra.⁷ En el IIT, el Black Mountain College, el Kunstgewerbeschule de Zurich, el HFG de Ulm, el Politécnico de México o en nuestra Facultad de Arquitectura bajo el impulso del plan de estudios de 1952, podemos ver cómo la experimentación, la abstracción y una idea autónoma de forma definirán la formación del arquitecto.

Estas escuelas de arquitectura se caracterizan por el abandono de la mimesis como vía cultural de acceso al conocimiento disciplinar y su sustitución por una idea abstracta de forma como medio de operación en una realidad tecnificada. En el plano de las dinámicas educativas esto se reflejaba en el diseño de procesos que buscaban aproximar a la conciencia los mecanismos del proyecto. El carácter abstracto de estas dinámicas y el abandono de la figuración vendrán acompañados por un sistemático intento de comprender y educar la sensibilidad.

El plan de estudios de 1952, en su aspiración de “crear nuevos conceptos esenciales” en lugar de únicamente “reformular procedimientos”, define, como primer semestre de los cursos de Proyectos de Arquitectura, los ejercicios prearquitectónicos, que serán el medio didáctico diseñado para promover en los estudiantes las capacidades del juicio estético y el dominio objetivo de las condiciones sensibles de la forma. El mismo plan explicita que “el sentido de la composición se dirigirá a la comprensión del espacio interior, y a su relación con el espacio exterior. Estos trabajos serán realizados a tres dimensiones, con el estudio del color, la textura, la luz, propendiendo a la clara y firme expresión formal.”⁸

En su libro de 1968, Payssé se refiere a este cambio de rumbo al confrontar los ejercicios académicos de Carré con sus prearquitectónicos:

“Hace 25 años el Dibujo Prearquitectónico era así: Reproducción a escala de ejemplos llamados ‘Clásicos’, realizados hace tiempo, en lejanas tierras y por otra gente; en este caso el Petit Trianon, en Versalles... pero pronto me di cuenta, en la Cátedra a mi cargo, que era preferible especular, estudiar y dibujar estas

deco, las obras de Villa Serrana y la Facultad de Ingeniería. Registró, valorizados por el contrapicado, a un grupo de obreros durante la construcción de la Facultad de Arquitectura y es suya la captura del movimiento de un punto de luz que ilustra la tapa del número 223 de la revista *Arquitectura* de la Sociedad de Arquitectos de 1951. MM

MENDES DA ROCHA, PAULO. Llegó a Montevideo en 1998 a inaugurar el Seminario Montevideo dedicado a la bahía de nuestra ciudad. Tenía 69 años y una sólida trayectoria de obras y proyectos. Poco más tarde le llegarían reconocimientos internacionales: en 2001 el Premio Mies van der Rohe Latinoamericano por la Pinacoteca de San Pablo y en 2006, el Pritzker.

Dejó para la ciudad un proyecto, un *artificio* que redefine la bahía sobre la base de una geometría básica cuadrada que la inviste de una nueva identidad al volverla *habitable* emplazando un teatro y un sistema urbano de transporte por agua. El puerto se mantiene confinado a un sector, un lado del cuadrado. La ciudad extensamente vinculada a la cos-

ta en una relación de borde y en fuga hacia el este, recibe una propuesta centrípeta: intensidad en vez de extensión. Combina desde una fina lectura espacial, formas potentes y despojadas, innovación técnica y memoria veneciana.

El proyecto, oportuno y de pregnante elegancia, no es atendido por la inercia montevideana.

Publicación realizada con el auspicio de la Facultad de Arquitectura y de la Sociedad de Arquitectos del Uruguay. Impresora Uruguaya Colombino S.A. Montevideo, 1968

7. *Ibíd.*, p. 63.

8. *Plan de Estudios y Programa de Materias* p. 28. Facultad de Arquitectura. Montevideo, 1953.

9. M. Payssé: *op. cit.*, p. 71.

10. “Cursos de la Facultad de arquitectura”. En revista *Arquitectura* n° 224, p. 35. Sociedad de Arquitectos del Uruguay. Montevideo, 1952.

11. *Ibíd.*, p. 32.

12. *Ibíd.*, p. 33.

otras cosas. Había que ir a la prearquitectura actual y dibujar con el sentido y la forma que lo debe hacer un estudiante de arquitectura contemporánea”.⁹

En la revista *Arquitectura* de julio de 1952, Payssé explica los fundamentos de estos ejercicios y los pone en relación con los cursos de Dibujo y Estudio de las Formas que él mismo realizara en los años 1950 y 1951 en el Liceo Francés.¹⁰ Las fotos de Mandello¹¹ (FIG1) que ilustran el artículo de la revista son un registro de esa expresión abstracta de color, forma y espacio, con la que los estudiantes de bachillerato pretendían crear la nueva realidad del objeto.

Los prearquetónicos que Payssé desarrolló en la Facultad a partir de 1952 siguieron los lineamientos marcados por el plan, exacerbando la gravitación de nociones esencialmente arquitectónicas como construcción, estructura, escala y espacio perceptivo, reconociendo el carácter intelectual de la forma arquitectónica y su sentido constructivo. Para Payssé, (FIG2. FIG3a y 3b).

“Este Curso de COMPOSICIÓN PURA se realiza como labor prearquitectónica y como previo análisis, investigación, estudio, ensayo y dominio de y con elementos constructivos libres: líneas, planos, colores texturas y materiales creando formas, estructuras y espacios”.¹²

La cualidad tectónica de los objetos pretendía escapar de los efectos decorativos. Su capacidad plástica se extraía de la tensión formal impuesta al material, de la relaciones entre los elementos que participaban de la composición, dimensiones, esfuerzos y vínculos:

“[...] los trabajos que se realicen como labor prearquitectónica, medio que conduce a la ARQUITECTURA, deben ser:

- abstractos, es decir ejercicios de composición pura, no narrativos ni figurativos;
- haciendo uso de materiales concretos, con formas texturas y color definidos;
- tridimensionales;
- estructurales, definiendo volúmenes que involucran huecos de acuerdo a técnicas constructivas”.

“El proyectista pues, (deberá)

- percibir soluciones
- probar variantes

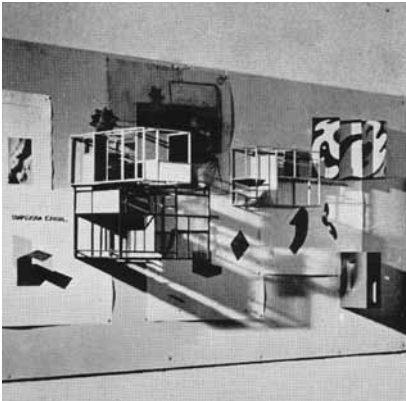
Sin pausa la *logística* portuaria sigue redibujando, sin proyecto, la bahía. El diseño desde su virtualidad alimenta en Montevideo proyectos e ideas de futuro. Por algún motivo, es también un signo de identidad para su autor, que lo presenta habitualmente entre sus escogidos, y lo llevó a la *Biennale di Venezia* en dos oportunidades, 2000 y 2010.

Regresó a Montevideo en 1999 al segundo Seminario Montevideo, y en 2012 a inaugurar un semestre académico de la Facultad con una conferencia de masiva concurrencia. Conoció el Museo Casa Vilamajó y aportó, en una entrevista realizada allí, sofisticados comentarios sobre la casa: su riqueza espacial y formal y su condición de discurso estético y

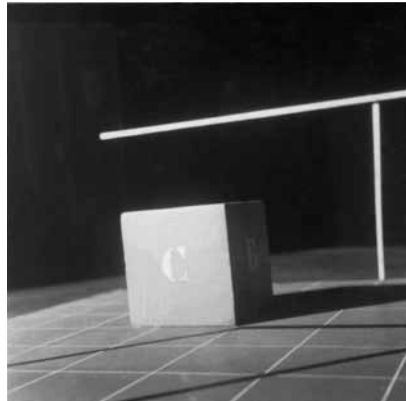
social. En esta última visita, recibió de la Intendencia de Montevideo el título de Visitante Ilustre. LO

MIRANDA, LICEO. Este edificio, o mejor dicho este conjunto, quizá sea una de las muestras más emblemáticas del optimismo que profesaban un grupo de jóvenes arquitectos a mediados de los años cincuenta del siglo pasado

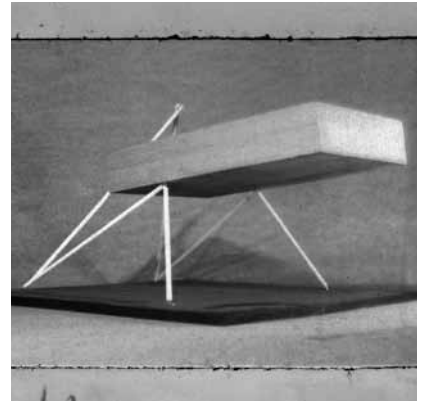
en Uruguay. Si la educación es pensada como uno de los fundamentos de una sociedad que pretende evolucionar y desarrollarse en libertad, el complejo se manifiesta como una plataforma para que los estudiantes encuentren un ámbito estimulante y apto para reconocerse y reconocer su pertenencia a la ciudad y a un país que creen puede ser mejor.



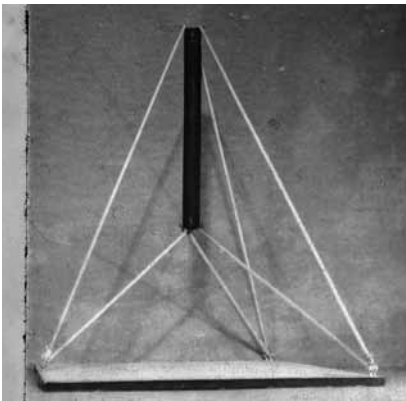
F01



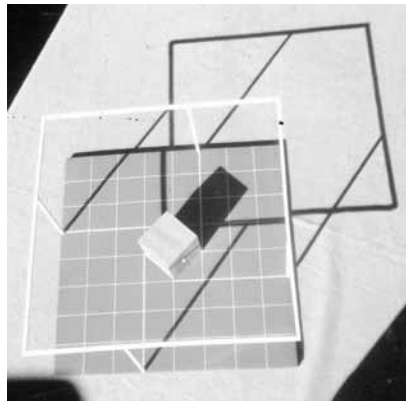
F02



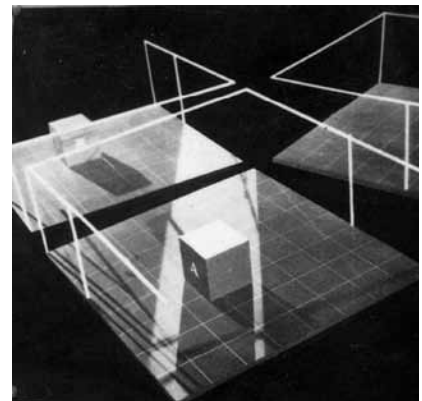
F03a



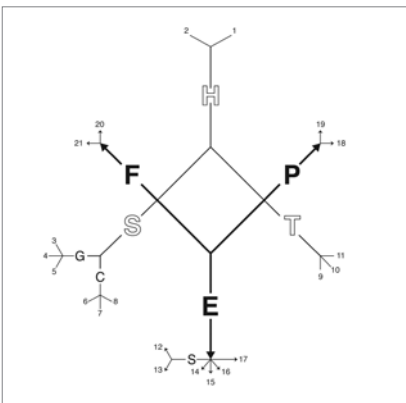
F03b



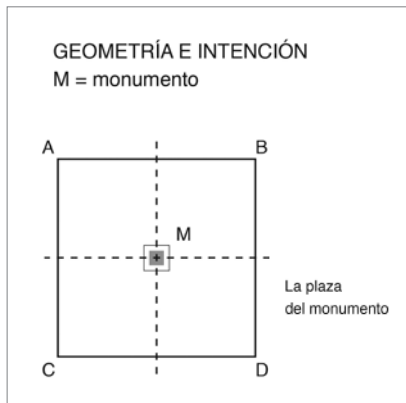
F04



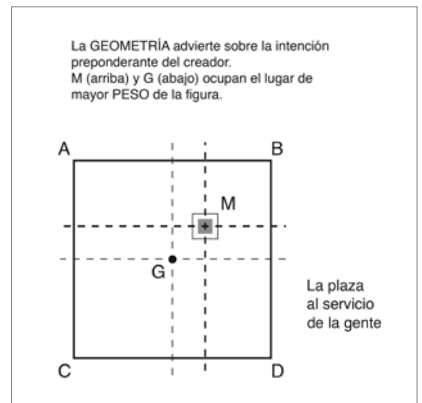
F05



F06



F07a



F07b

F01-05. Prearquitectónico, Rafael Lorente Mourelle, 1959.

F06. Gráfico de las seis coordenadas.
F07a-b. Geometría e intuición.

Esta isla en el tejido urbano es una nave que se manifiesta en un articulado lenguaje que considera cada inflexión, cada pliegue de los diferentes volúmenes, como una oportunidad para comunicar su convicción en su función y su propósito. En sus diferentes cuerpos y en la narrativa de sus fachadas es posible encontrar esta persistente confianza en la arquitectura como constructora

de fragmentos de un mundo francamente mejor, que se encuentra en el cosmos de la vocación transformadora que supuestamente los arquitectos manifiestan implícita o explícitamente, como en este caso.

El edificio es, en última instancia, una invitación que sigue convocando a embarcarse en un viaje cuyo destino, si bien incierto, no deja de tener fe en re-definirse y propor-

cionar el vehículo que quizá nos pueda transportar al futuro; tal vez un futuro cargado de una paradójica nostalgia, pero futuro al fin. FC

- N -

NEUTRA, RICHARD. Al servicio del Departamento de Estado del

Gobierno norteamericano recorrió las ciudades latinoamericanas en dos ocasiones. La primera vez que visitó Montevideo fue en 1945. Luego volvió en 1959, apenas por cinco horas. Se sabe que entonces conversó con Mauricio Cravotto, con Román Fresnedo y con el decano Aurelio Lucchini. En el estanque de la Facultad de Arquitectura habló con los estu-

- experimentar con formas y proporciones
- analizar las soluciones
- sintetizarlas para estimular su capacidad creativa”.¹³

13. *Ibíd.*, p. 35.

Los ejercicios que ilustran este artículo fueron realizados por Rafael Lorente Mourelle durante el séptimo y último año de actividad del taller Payssé. Sobre la superficie de un tablero cuadrado, se traza una retícula isótropa de 64 módulos, 8 por lado, en la que, como en un tablero de ajedrez, el resultado final dependerá de la configuración de las piezas sobre el soporte geométrico.

En la propuesta inicial (FIG4), un cubo de madera a 45° ocupa el centro del tablero; sus vértices coinciden con las diagonales de los 4 módulos centrales, estableciendo una proporción $\sqrt{2}$ entre la modulación de la superficie y el sólido que ocupa el centro. Se refuerzan sutilmente las líneas que unen los vértices del cubo con los lados del tablero, generando así 4 rectángulos aproximadamente áureos de 5/3, que se alternan reforzando el sentido general de rotación. En la intersección de estas líneas con el borde del tablero se colocan 4 pilares de 3 módulos de altura y sobre ellos un marco en coincidencia con la base que construye un límite virtual que estabiliza visualmente todo el conjunto.

14. Son múltiples los vínculos de Payssé con el taller Torres García, desde la participación de artistas del taller en sus obras hasta la recurrente presencia intelectual del maestro en sus escritos. En *Mario Payssé 1937 1967*, Payssé hará suya la cita de Joaquín Torres García con la cual abrirá su monográfico: “En el Arte, más que en la Filosofía, podemos encontrar descanso de los combates de la vida, pues nos transporta a un mundo ideal en que todo es armonía y orden, equilibrio y perfección; vale decir, un mundo del cual está ausente el dolor y en el que encontramos realizados nuestros anhelos más caros.”

15. Al preguntarle a Rafael Lorente sobre este posible vínculo del ejercicio con la obra de Mies comentó la marcada influencia del arquitecto alemán en Walter Chappe.

Los alzados recuerdan a la casa Payssé, configurada sobre la base de un rectángulo áureo y un cuadrado, al igual que el intrincado sistema de proporciones que pone en relación todas las piezas vincula la pieza con el arte constructivo de Torres García.¹⁴ La configuración de este trabajo establece conexiones más distantes. La precisa estructura que traza el orden geométrico del proyecto, el pilar central que libera de obstrucciones las esquinas, el espacio interior continuo y definido por la gravitación de los objetos sobre una grilla isótropa, son aspectos que acercan este ejercicio a la Fifty by Fifty house de Mies van der Rohe de 1952.¹⁵ La red de conexiones continua y el entramado estructural de la casa coinciden con el orden modular del prearquitectónico. De la misma manera, la sombra del marco superior dibuja un segundo cuadrado de menor dimensión cuyo vértice inferior izquierdo coincide con el vértice superior del cubo, introduciendo una tensión diagonal en la composición que equilibra la imagen fotográfica de manera similar a la solución de la terraza en el proyecto de Mies. La realidad inédita del objeto se construye a partir de un proceso de deconstrucción formal y una síntesis transcultural.

Mientras la propuesta inicial ofrecía la estabilidad de una forma cerrada, reglada por un riguroso sistema de proporciones, y hacía de la transparencia del orden interno su cualidad expresiva, la segunda apuesta recorre caminos muy diferentes (FIG5).

diantes acerca de la importancia de considerar las necesidades de los individuos frente a la masificación de la vivienda que por esos años se estaba produciendo.

La preocupación de Neutra se evidenciaba en una dura crítica a la construcción de bloques de habitación colectiva, inserta en el marco de las discusiones ideológicas que caracterizaron a

la Guerra Fría. Su posición, que expuso en el Congreso Internacional Extraordinario de Críticos de Arte de Río de Janeiro, se vio reforzada por la visita que recientemente había realizado a Brasilia, en construcción.

Esta segunda visita de Neutra incidió en el sector de los profesionales uruguayos que se insertaron en el sistema de mercado y

que por esos años comenzaban a actuar en Montevideo y Punta del Este. Colaboró asimismo con la toma de distancia cada vez más agresiva que asumieron frente a ellos los arquitectos que controlaban la enseñanza. MM

NUBES, CHALET LAS. El chalet es la imagen vanguardista de una idea: trascender su historia,

perdurar en el tiempo. Lugar de ambigüedades, fue la creación de una mente ligada al arte y al espíritu de su época. Tan contradictorios son sus componentes que podemos encontrar elementos de características diversas que conviven como si de una heterotopía borgiana se tratase. Las Nubes fue pensada como un espacio separado de la realidad, donde se

No se sostiene ya en la seguridad de un proyecto sino en el sugerente marco de una idea, quizás de la imagen que surge de una idea. Un espacio similar al propuesto por Moholy-Nagy en 1938:

“Una definición del espacio que al menos puede tomarse como punto de partida se encuentra en el espacio de la física —es la relación entre la posición de los cuerpos. Por lo tanto: la creación del espacio es la creación de relaciones de posición entre los cuerpos. Sobre la base del análisis volumétrico podemos entender los cuerpos en sus extensiones más pequeñas como placas delgadas, palos, varillas, cables, incluso como relaciones entre: límites, terminaciones y aberturas. Esta definición, por supuesto, debe ser probada a través de una experiencia sensorial con el fin de ser entendida correctamente”.¹⁶

16. L. Moholy-Nagy: *The New Vision “Fundamentals of Bauhaus Design, Painting, Sculpture, and Architecture”*. Dover Publications. Nueva York, 2005. Versión Kindle (Space is the position relation of bodies). Traducción del autor. La creación del Institute of Design de Chicago “The New Bauhaus” en 1937, fundado por Moholy-Nagy, ocupaba para Payssé un lugar destacado en la historia de la enseñanza.

Sobre la grilla homogénea del tablero se posiciona el cubo con uno de sus ángulos en coincidencia con la intersección de las medianas de la base. La delgada estructura renuncia a su definición como límite y su continuidad se ve quebrada. Dos de las fachadas son herederas del primer ejercicio y se han agregado pilares extremos en los módulos de menor dimensión para estabilizar el marco superior. La viga, antes directamente apoyada sobre el pilar, ahora se vincula a este por una de sus caras, lo que refuerza la impresión de inestabilidad. En el marco, el travesaño de la fachada próxima al espectador es retirado, con lo que el espacio escapa y el objeto adquiere un carácter incompleto. Se colocan dos espejos oblicuos en relación al tablero, que devuelven imágenes alternativas del objeto. La posición de los espejos aumenta la tensión de las diagonales y la impresión general de movimiento. El cubo signa cada imagen reflejada con una letra pintada en tres de sus caras; con un sencillo ABC, la distancia entre el reflejo y el objeto se disuelve en la sustancia integradora de la imagen. Por último, la luz, que en el primer prearquitectónico trazaba las sombras nítidas y previsible de un falso sol, en el segundo se sustituye por una multiplicidad de fuentes que multiplican y superponen las luces y sombras, fomentando el espíritu impreciso y dinámico del artefacto visual. La imagen resultante, al igual que en los fotogramas constructivistas de Moholy-Nagy, parece haber captado un instante fugaz de un complejo mecanismo en movimiento por medio de la luz.

El método propuesto se completa al contraponer dialécticamente las dos propuestas en su forma y en lo que ellas comunican a través de esta, no para encontrar una síntesis totalizadora que supere sus contradicciones sino para hacer evidentes a través de la praxis proyectual la distancia y proximidad de dos visiones antagónicas de la modernidad. Mies y Moholy-Nagy mantuvieron una enemistad que trascendió el terreno de lo personal y abarcó el campo de la estética, la técnica y la política.

encontraron las artes y las figuras notables de un momento.

En esta residencia, vanguardista y antigua a la vez, podemos encontrarnos con variadas sorpresas. Siendo una vivienda moderna y racionalista se sustenta en la más ancestral de las tipologías que da forma al espacio: el patio. Es además portadora de un lenguaje despojados

y purista, de paredes blancas y pilares fungiformes que aluden claramente a los preceptos más destacados del lenguaje moderno, y sin embargo, combina elementos de clara alusión naval, esculturas clásicas, mascarones de proa, singularidades como detalles artísticos en azulejería, y hasta un banco llamado “del poeta”, desde el que no se pre-

tende contemplar la casa sino la naturaleza que la rodea.

Poblada de detalles, Las Nubes contrasta y se completa con la existencia de un pequeño teatro de apariencia *cottage*. Fantasía y realidad que se conjugan en esta vivienda que tiene como resultado un verdadero sincretismo moderno. PD

NUUESTRA TIERRA. Fue un emprendimiento editorial de finales de los años sesenta, destinado a profundizar en el conocimiento de nuestro país en múltiples aspectos, desde la geografía, fauna, flora hasta su organización social, su economía, su cultura. Junto a la *Enciclopedia Uruguaya*, los fascículos de *Capítulo Oriental* del Centro Editor de América Latina

17. Esta sección fue escrita gracias a la colaboración de Arturo Villaamil, quien fuera alumno y docente del taller Bayardo.

18. I. Berlin: *Cuatro ensayos sobre la libertad*, p. 187. Alianza Editorial. Madrid, 1988.

19. A. Perdomo, R. Velázquez: *Método didáctico y evaluación de resultados en una enseñanza masificada*. FARQ-UDELAR. Montevideo, 1993.

20. N. Bayardo: *Hacia una autodidáctica dirigida: ideas sobre un modo posible de encarar la enseñanza en un Taller de Arquitectura*. FARQ-UDELAR. Montevideo, 1990. *Las seis coordenadas de la arquitectura y un nuevo enfoque de su enseñanza*. Centro de Estudiantes de Arquitectura. Asunción, 1979. *Reflexiones*. Centro de Estudiantes de Arquitectura de la Universidad del Zulia. Maracaibo, 1966.

SIMPLICIDAD¹⁷

“[...] cuando se está de acuerdo en los fines, los únicos problemas que quedan son los de los medios, y estos no son políticos, sino técnicos”.

Isaiah Berlin¹⁸

En el año 1992, en el curso de Anteproyecto 2 del taller Sprechmann, se dio comienzo a una experiencia didáctica que emigraría, junto con los docentes, al taller Otero a partir de 1994, donde se seguiría realizando algunos años más. La experiencia, liderada por Ángela Perdomo y Raúl Velázquez, había surgido de un llamado a proyectos de Investigación Aplicada a la Enseñanza de la Facultad de Arquitectura y dio lugar a un trabajo escrito editado por la propia Facultad.¹⁹ El método didáctico aplicado en esos cursos tenía un antecedente reconocido en las experiencias realizadas antes de la intervención en el taller Bayardo y explicadas por su autor en los libros *Hacia una Autodidáctica Dirigida*. *Las seis coordenadas de la arquitectura* y *Reflexiones*, entre otras publicaciones.²⁰

El propio Velázquez, al hablarnos de la “crítica indirecta” y la “corrección en cascada”, sintetiza esta actualización operativa de las herramientas metodológicas empleadas por Bayardo como medio para actuar sobre la masificación de la enseñanza:

“Bayardo prefería el término educar, ‘como arte de desarrollar o perfeccionar las facultades intelectuales y morales del educando’ oponiéndolo a enseñar, que concibe como adoctrinamiento. En la fundamentación de su método define sus aspectos educativos como aquellos tendientes a la formación del juicio crítico, la capacidad de aprender con independencia de opiniones ajenas y la formación del carácter y el comportamiento. La herramienta didáctica principal era la ‘crítica indirecta’ y el acuerdo disciplinar que la permite lo constituían las ‘seis coordenadas’.

“Más allá de compartir algunos de los objetivos de los trabajos de Bayardo, el método propuesto en 1992 tenía objetivos propios más urgentes. Se proponía como alternativa a los métodos basados en la ‘corrección tradicional’, instrumento este que se entendía no puede desarrollarse de manera mínimamente adecuada en condiciones de masividad. El método incluía tres etapas y básicamente dos recursos didácticos, abarcando con ellos la totalidad del semestre.

“Las etapas eran las siguientes:

1. Indagación proyectual previa;
2. Proceso de enseñanza aprendizaje (el ejercicio largo del semestre) dividido en una primera parte de intenciones y toma de partido y una segunda parte de ajustes; y
3. Un ejercicio de verificación del aprendizaje.

y las múltiples publicaciones de jóvenes editoriales como Arca o Banda Oriental formaban parte de un contexto cultural que privilegió la mirada sobre lo nacional, buscando las claves para explicar nuestro presente y nuestro destino.

Afortunadamente, la arquitectura y la historia de la ciudad no estuvieron ajenas a los contenidos de *Nuestra Tierra*. En 1969 Aurelio

Lucchini publicaba, en el número 6 de la colección (el primero dedicado a temas culturales), *Ideas y formas en la arquitectura nacional*, consagrado a la producción de los siglos XVIII y XIX, mientras en el número 38, Juan Pablo Terra escribía *La vivienda* (1969), un diagnóstico sobre la situación habitacional del país que apareció poco después de votada la

célebre Ley de Vivienda. Dos años después, en una colección dedicada a Montevideo (a su historia, sus barrios, su población), aparecía *Montevideo y la arquitectura moderna*, de Leopoldo Artucio. Tanto Lucchini como Terra y Artucio eran entonces destacados docentes de nuestra facultad. Sus libros se convirtieron, por otra parte, en referencias ineludibles para

la historiografía y la enseñanza hasta el día de hoy. SM

- P -

PLAN DE ESTUDIOS. En 1952 se diseña un plan de estudios “moderno” tanto en los sentidos productivo y moral del término

“Los recursos didácticos eran dos: la crítica indirecta, que abarcaba la etapa 1, la primera parte de la 2 y la 3; y la corrección en cascada que incluía la parte de ‘ajuste’ de la etapa 2.

“La crítica indirecta está tomada directamente de Bayardo con pocos cambios y es en su carácter de indirecta en el que radica la mayor de sus virtudes. En tanto la crítica nunca recae sobre un proyecto concreto, la corrección no se personaliza y compete a cada estudiante descubrir si los comentarios dados corresponden o no a su trabajo. Esto estimula los procesos de autocrítica, ya que el estudiante que no recibe juicios referidos concretamente a su proyecto está en mejores condiciones de acordar o discrepar con ellos y ver en qué medida lo involucran.

“Por otro lado y como contrapartida de lo anterior, así como los estudiantes son más dueños de su propio proyecto, los docentes deben ser más dueños de los contenidos conceptuales del curso. Previo a cada uno de los esquicios el equipo docente da una charla en la que se fijan los contenidos relevantes del mismo, que serán los usados para realizar la crítica indirecta. Tales charlas juegan el papel que en el esquema de Bayardo jugaban las seis coordenadas, aunque sin la pretensión de universalidad de estas. Por tanto la crítica indirecta no es objetiva como pretendía Bayardo. En todo caso construye su objetividad sobre el piso teórico explicitado por el cuerpo docente en las charlas previas a cada esquicio.

“La corrección en cascada se realiza en pequeños grupos (seis u ocho estudiantes) donde un alumno corrige a otro de acuerdo a un punteo de temas o categorías analíticas establecidas a priori por el equipo docente. El profesor actúa en cierto sentido como moderador de la discusión, proponiendo los temas que no aparecen espontáneamente y centrando la discusión en aquellos puntos que juzgue convenientes. El punto es la operatividad de las categorías analíticas definidas. Si estas son coherentes con los niveles de definición que van adquiriendo los proyectos y si los estudiantes logran internalizarlas y aplicarlas de manera adecuada, las correcciones serán exitosas. Al estar obligados a criticar un proyecto ajeno los estudiantes se ven exigidos a racionalizar los problemas para poder exponerlos. Deben comprender el proyecto del compañero, analizarlo de acuerdo a las categorías analíticas previamente definidas, tomar posición fundamentada y exponerla al grupo. Este esfuerzo de racionalizar es ya formativo y no solo en un sentido genérico sino también en un sentido práctico, porque es inevitable y positivo que el alumno que analiza a otro —aunque no lo exponga así— esté permanentemente comparando el proyecto que critica con el propio”.²¹

21. R. Velázquez: “Crítica indirecta / Corrección en cascada”. Montevideo, 2015. Texto escrito especialmente para este artículo.

La experiencia llevada a cabo por Perdomo y Velázquez en los años noventa aportó una alternativa metodológica capaz de colectivizar conocimientos y estimular el

como en su orientación estilística, en la línea de la modernidad internacional surgida de la segunda posguerra sumada a la idea de orden de la *grille* CIAM. Uno de los principales cambios curriculares es la unificación de las materias proyectuales en el taller vertical, que Gómez Gavazzo ya había propuesto en su tesis de marzo de 1943 para un concurso de

profesor de Proyecto, dándole estatus de eje de la carrera. Si bien el taller es la principal actividad desde 1916, se instaura entonces su centralidad funcional, generando una corriente transversal entre teorías, historias y anteproyectos.

Con la aprobación del nuevo plan de estudios se produce en la Facultad una revolución poco analizada. Se han aceptado sus

enunciados ideológicos, dando por sentado que la enseñanza de la arquitectura mejoraría como consecuencia de redireccionar sus intereses sociales y que los cambios sociales se pueden inducir desde el cambio académico. Una intuición de enseñanza significativa que lo sitúa como uno de los primeros enunciados extensionistas de la Universidad:

desde la “plataforma 1952” ha sostenido que enfocarse en los problemas de la realidad genera en el estudiante un aprendizaje que asegura su continuidad ética. El taller vertical debía ser el vehículo para la transmisión de la ideología, pero en todo caso funcionó, incluso en las épocas oscuras de la dictadura, como un lugar de comunicación fluida, pri-

desarrollo en pos de una actitud crítica en un entorno educativo masificado. Las causas de su apresurado final quizás se puedan encontrar en la dificultad de desarrollar una estrategia metodológica en un contexto disciplinar marcado por la complejidad, la inestabilidad y el ascenso de una cultura consagrada a la imagen.

A pesar de la cercanía entre la propuesta de Perdomo y Velázquez y el pensamiento de Bayardo, los primeros cuestionaron la noción de la existencia de un fundamento de carácter universal y objetivo capaz de orientar la labor del arquitecto definiendo una forma específica de actuar. Cuando Bayardo se dirigiría a sus alumnos paraguayos en 1970, afirmaba:

“Yo soy simplemente como un artillero, que apunto siempre en una dirección determinada, siempre la misma. [...] mi objetivo, el verdadero objetivo, está lejano: es un objetivo lejano, sí, pero no tan lejano que no se pueda divisar. Ese objetivo es el mundo del mañana, la sociedad del mañana”.

Esta cita, tomada del texto de Perdomo y Velázquez, estaba acompañada del siguiente cuestionamiento:

“No importa si las transformaciones que el Prof. Bayardo avizoraba no se hayan producido, si tal vez lo hagan en un futuro tal vez más lejano a lo que él podía suponer, o no se producirán jamás, lo que sí importa es que su certeza incommovible no admitía, en ese campo al menos, ninguna duda. Y esta forma de ver el futuro aparece, a la luz de los acontecimientos posteriores y las profundas dudas del presente, como llena de seguidores que el tiempo se ha encargado de poner en tela de juicio. Hoy podemos decir al menos, que no hay filosofía ni fundamentos capaces de resistir —casi intactos— a lo largo de distintas épocas”.²²

22. A. Perdomo, R. Velázquez:
Método didáctico y evaluación de resultados en una enseñanza masificada, p. 9.

En los años de la deconstrucción y del pensamiento débil, renunciar a la pretensión de universalidad y objetividad del programa de Bayardo permitió actualizar la propuesta al signo de los tiempos. En lugar de una idea permanente y monista de sentido, el nuevo programa promovería un “pluralismo de valores” que no pueden ser reducidos a un principio único y constante aplicable a todos los individuos y a todos los casos prácticos. Erradicando cualquier idea capaz de interpelar el sentido de la libertad individual, el proyecto se libera del peso doctrinal de la finalidad y se le ofrecen al estudiante plenas posibilidades de expresión personal. Abrazar la pluralidad y abandonar la creencia de que la ciencia y la razón poseen todas las respuestas y que por ende no hay una respuesta universal y verdadera a las cuestiones centrales de valor nos hizo más libres como individuos. Esto dejaba el camino abierto a la innovación que caracteriza la arquitectura de nuestro tiempo.

La recalcitrante retórica futurista del artillero identifica el momento técnico de la acción con el mecanismo capaz de construir la realidad. La metodología se centra en

vada, asamblearia, lúdica, y como un espacio para la construcción de la identidad corporativa. JN

PLAN REGULADOR. Constituye el primer ejemplo de aplicación en nuestro país de las teorías del urbanismo científico a partir de una síntesis propia, casi personal, que incorpora conceptos provenientes de la ciudad jardín, las propuestas

de ensanches europeas, las ideas del arquitecto francés Léon Jaussely —a quien Cravotto reconoce como su maestro en la materia—, los *parkways* norteamericanos, y una serie de ideas que entonces se desarrollaban en Francia y Alemania, algunas de las cuales serían recogidas en los CIAM.

El Plan aúna la respuesta a problemas concretos de su pre-

sente con la pretensión de un estilo de vida más armónico, una mayor eficiencia de la ciudad y la regulación de su crecimiento. Propone la creación de áreas especializadas, como el gran Centro Cívico ubicado en el centro geométrico de la ciudad —algo al norte de Tres Cruces—, el Centro de Negocios en la Ciudad Vieja, los barrios obreros —próximos a

las zonas industriales y en el Cerrito de la Victoria— y los centros Cultural, de Exposiciones y de Turismo en el Parque de los Aliados, el predio del Hospital Fermín Ferreira y la costa, articulados con un sistema jerarquizado de vías de circulación.

Grandes parques lineales o *parkways* —uno sobre la avenida L. A. de Herrera y otro en el borde

el proyecto como instancia decisiva de la creación arquitectónica y minimiza el ámbito meditativo del análisis. Bayardo criticaba el tiempo destinado al análisis como un tiempo que resignaba la posibilidad de formar a los técnicos, capaces de “resolver los problemas que solo los arquitectos pueden resolver.” Trascender a través de la creatividad los límites de nuestro oficio es la invitación disciplinar de una ética productiva que rechaza la excentricidad del genio y la legalidad estacional de la moda.

“La existencia social determina la contradicción humana básica entre el Yo y la Sociedad, entre nuestros intereses y el bienestar colectivo, la arquitectura es una actividad humana, y el acto creativo es un modo de conducta, a través del cual el arquitecto proyecta sus pujanzas líricas; también sus racionios y sus fantasías inconscientes. Como todo acto humano entraña un contenido de alto sentido ético”.²³

23. N. Bayardo: *Hacia una autodi-
dáctica dirigida*, p. 49.

La universalidad del método de las “seis coordenadas” (FIG 6) permitió aglutinar la diversidad de propuestas individuales bajo un propósito y una forma concreta de comprender y proyectar arquitectura. El sentido moral atribuido por Bayardo a la idea de economía adquiere una dimensión estética bajo la figura de la simplicidad, que afectará a todo el sistema, haciendo de la forma arquitectónica el centro de reflexión y trabajo de esta metodología. Para Bayardo la simplicidad es un atributo didáctico del proyecto que posibilita el sentido universal del juicio estético. El carácter pregnante de las formas empleadas y la claridad de su configuración, permitían a los futuros arquitectos comprender los mecanismos de la génesis proyectual y así desarrollar una práctica intencional, responsable y al mismo tiempo autónoma. El desafío estético de esta arquitectura consiste en producir la forma arquitectónica sin la mediación de ningún “significado simbólico representativo” y al mismo tiempo lograr que esta sea capaz de expresar un fuerte contenido emocional (FIG 7).

Tanto para Bayardo como para Payssé el carácter doctrinal de sus propuestas no implicaba una limitación de la libertad. Cuando el estudiante ha asimilado esta noción de “forma arquitectónica” y ha hecho suyos los propósitos que plantea, el proyecto no implica un acto de obediencia a leyes externas ni una limitación de su libertad. El futuro arquitecto se ha apropiado de los criterios de la forma autónoma; al comprenderlos estos han dejado de ser un impedimento para su actividad libre pues los ha transformado en un elemento de esta actividad misma. Un medio desde el que expresa su autonomía y subjetividad.

Con la Guerra Fría como telón de fondo, Isaiah Berlin propuso la contraposición de dos conceptos de libertad.²⁴ El concepto “negativo” de libertad, heredero del liberalismo inglés, se define por la ausencia de coacción: el individuo es libre en la medida en que nada se interponga en el desarrollo de sus actividades. Cuanto más extenso sea el espacio libre de interferencia, mayor será la libertad de los individuos. Su contraparte,

24. La conferencia en la que explicó estos dos conceptos fue dada como *Inaugural lecture* en la Universidad de Oxford el 31 de octubre de 1958.

de la ciudad— actúan como área de reserva para la densificación en altura donde la construcción de hasta cincuenta rascacielos en el verde, albergarían hasta 250.000 habitantes. En el área extraurbana preveía la construcción de ciudades jardín próximas a la ciudad, en zonas aún inmersas en el área rural, como Pajas Blancas, Colón, Manga, Carrasco (balnearia),

Toledo Chico, Melilla y Santiago Vázquez, para absorber el crecimiento demográfico y promover la resolución del bienestar económico y social de la colectividad, principales objetivos del Plan. CB

PLATA, BANCO DEL. En 1938, cuando Antonio Bonet se trasladó desde Barcelona al Río de la Plata, ya había trabajado con

los arquitectos Josep Lluís Sert y Josep Torres Clavé, ingresado al GATCPAC, asistido a los CIAM y colaborado con Le Corbusier. Esta vasta experiencia le permite tener arraigados algunos conceptos fundamentales a partir de los cuales desarrolla buena parte de su célebre producción.

Al ser extranjero cabía presuponerle ciertas dificultades de

adaptación a un medio tan alejado de su tierra. No obstante, su comprensión de la arquitectura como sistema de ordenamiento del mundo físico que parte desde lo propio con el objetivo de alcanzar lo universal, hace que sus obras logren las cotas más altas de calidad. Sus recursos son nuevos y antiguos a la vez, contemporáneos a todas las épocas.

la libertad “positiva”, consiste no en ser libre de algo, sino para algo, para “concebir fines y medios propios para realizarlos”. Ser libre es ser dueño de uno mismo, es poder seguir conscientemente un propósito. La libertad positiva se identifica con la fuerza liberadora de la razón, de lo verdadero e ideal: “con el yo que calcula y se dirige a lo que satisfará a largo plazo, con mi yo ‘verdadero’, ‘ideal’ o ‘autónomo’, o con mi yo ‘mejor’, que se contrapone por tanto al impulso irracional, a los deseos no controlados, a mi naturaleza ‘inferior’”,²⁵ con ese yo “universal” capaz de invocar una nueva sociedad de la virtud.

25. I. Berlin: *Cuatro ensayos sobre la libertad*, p. 202.

Desde la última década del pasado siglo hasta nuestros días hemos ido abrazando progresivamente la certeza de que la única experiencia de libertad posible y segura ocurre dentro de los límites de la libertad negativa. Hoy somos libres de explorar el legítimo campo de nuestros intereses o de perseguir nuestras aspiraciones personales. Pero sin esa componente universal de la libertad positiva, nos hemos aislado dentro de los límites de una libertad simplificada, en una vida sin sentido y necesariamente sin ideales. Bayardo y Payssé con sus sistemas educativos, basados en una precisa idea de “forma arquitectónica”, inspiraron a otros a perseguir un sueño de universalidad que aún nos fascina y desafía a pesar de sus peligros. Un sueño en el cual todavía es posible elevar nuestra disciplina más allá de los límites instrumentales de nuestro oficio.

Parece revolucionario sin serlo, subvirtiéndolo que la realidad le aporta para restablecer el equilibrio entre orden y proporción.

En el Banco del Plata, construido en 1964, se pueden apreciar estas virtudes. Bonet interviene desde la modernidad más radical, pero asume, sin imitar, las cualidades de las arquitecturas que enmarcan su interven-

ción. La estructura portante del proyecto se dispone clara y elemental, priorizando la verticalidad en el alzado para acompañar la lógica formal dominante en sus vecinos. Simultáneamente, da soporte al cerramiento transparente y protecciones solares verticales. Los elementos horizontales de la estructura se retrasan pero toman algunas alineaciones de

cornisas y ventanas de su entorno inmediato, intensificando su relación. La formalización parece subversiva en el lugar, pero sus líneas fundamentales, ritmos y proporciones surgen de su enclave, cuyo reflejo en los planos de cristal culmina su integración. PF

- Q -

QUINTANA, ANTONIO. Uno de sus pecados fue haber retratado manos proletarias. El fotógrafo llega al Uruguay en 1948, expulsado de Chile y de Argentina por militante comunista, y permanece seis años.

De este período se saben pocas cosas ciertas: que colaboró en un
