

Publicación anticipada

Este texto ha sido aceptado para publicación en la Revista *Designia* de la Universidad de Boyacá, ya que completó el proceso de revisión de calidad y evaluación por pares; pero se encuentra preparación editorial, en corrección de estilo y diagramación. Por lo tanto, se encontrarán diferencias entre esta versión y la publicación final. Esta versión está disponible al público, se puede leer y descargar, pero se recomienda hacer referencia al pdf final para propósitos de citación.

Early view

This text has been accepted for publication in the Revista *Designia* of the University of Boyacá, since it completed the process of quality review and peer evaluation; but editorial preparation is found, in style correction and layout. Therefore, there will be differences between this version and the final publication. This version is publicly available, readable and downloadable, but it is recommended to reference the final pdf for citation purposes.

Grafismo en la materia.

Murales del Taller Torres García en Uruguay (1942-1972)

Recibido: 3 de julio de 2023

Aceptado: 11 de septiembre de 2023

Ana Laura Goñi Fitipaldo

Arquitecta, 1997 (UDELAR, Uruguay), Magister en Diseño del Paisaje, 2015 (UPB Medellín, Colombia), Doctoranda en Arquitectura (UDELAR), tesis en elaboración. Profesora Adjunta del Centro Universitario Regional del Este y Coordinadora Titular por la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Licenciatura en Diseño de Paisaje. Investigadora en el Departamento de Territorio, Ambiente y Paisaje en el Centro Universitario Regional del Este, sede Maldonado, Uruguay.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8025-9172>

Resumen

A partir de una investigación acerca de los murales del Taller Torres García en Uruguay (1942-1972), se indaga en la materia como realidad perceptible que vincula arte, arquitectura y paisaje urbano.

El mural, como materia, interactúa con el paisaje en el cual se inserta. Se conforma así la construcción de una espacialidad háptica, potenciada por la proximidad, por el contacto directo con el medio exterior, por la percepción multisensorial de quien recorre el paisaje urbano. Un contacto directo, inmediato, físico, con los elementos sensibles del mundo terrestre. Un paisaje de la proximidad, un paisaje táctil. El mural es una construcción mental y también háptica, es una realidad psico-física, es una fusión de mente y materia.

Tomando como marco conceptual la teoría de la Percepción Espacial de James Gibson, en diálogo con teorizaciones contemporáneas acerca del paisaje y de la arquitectura, se analiza y discute la condición matérica de los murales en el paisaje urbano, a partir de tres casos: las obras de Horacio Torres en el Seminario Arquidiocesano del Arq. Mario Payssé Reyes, el mural de Lino Dinetto en el Edificio Positano del Arq. Luis García Pardo y los murales del artista Ion Muresanu en el Comedor Universitario de Montevideo.

Palabras clave:

Muralismo, Taller Torres García, Uruguay, Percepción, Paisaje urbano.

Graphics in matter

Murals of the Torres García Workshop in Uruguay (1942-1972)

Abstract

Starting from an investigation about the murals of Torres García Workshop in Uruguay (1942-1972), matter is inquired as a perceptible reality that links art, architecture and urban landscape.

The mural, as a matter, interacts with the landscape in which it is inserted. Thus, the construction of a haptic spatiality is formed, enhanced by proximity, by direct contact with the outside environment, by the multisensory perception of those who travel the urban landscape. A direct, immediate, physical contact with the sensitive elements of the terrestrial world. A landscape of proximity, a tactile landscape. The mural is a mental and also haptic construction, it is a psycho-physical reality, it is a fusion of mind and matter.

Taking as a conceptual framework the theory of Spatial Perception of James Gibson, in dialogue with contemporary theorizations about landscape and architecture, the material condition of the murals in the urban landscape is analyzed and discussed, based on three cases: the works of the artist Horacio Torres in the Archdiocesan Seminary of Arq. Mario Payssé Reyes, the mural by Lino Dinetto in the Positano Building of Arq. Luis García Pardo and the murals of the artist Ion Muresanu in the University Building of Montevideo.

Keywords:

Muralism, Torres García Workshop, Uruguay, Perception, Urban landscape.

“El color material, puro, sin mezcla; la línea en función geométrica de línea y la medida también real, por ser una superficie plana mensurable. Este conjunto puede crear un todo arquitectural, una estructura, independiente, es decir independiente de la naturaleza, intercalando o no formas de la vida, pero esquemáticamente, simbólicamente, un grafismo (como los dibujos prehistóricos egipcios o los indoamericanos o los simbólico-religiosos de esos primitivos o de otros)”. (Payssé Reyes, 1968, p.182)

La acción de dibujar en la materia parte del acto inaugural del muralismo constructivista realizado por Joaquín Torres García en el Monumento Cósmico de Montevideo (Figura 1). El granito rosado es tallado con la técnica de bajo relieve, materializando grafismos en signos que integran el universo torresgarciano, ubicados en una trama de ortogonales (Figura 2). Esta sumatoria de signos conforma un mapa mental impreso en la piedra tallada por el artista, una cartografía gráfica como resultado de un proceso de mapificación, en síntesis: un grafismo en la materia.



Figura 1. Monumento Cósmico, Joaquín Torres García, 1939. Fotografía archivo propio: 2004.



Figura 2. Detalle del Monumento Cósmico, Joaquín Torres García, 1939. Fotografía archivo propio, 2018.

La etimología de la palabra materia proviene del latín y según el Diccionario de la Lengua Española posee siete acepciones¹. Las primeras tres refieren a la realidad física, espacial y perceptible por los sentidos y se resalta la oposición materia-espíritu. Las siguientes se relacionan al significado de la materia como idea, ya sea de una obra literaria o científica, o simplemente sobre un hecho o cosa sobre los que se piensa. La materia como realidad perceptible, presente en el primer grupo de acepciones, es el concepto que tomaremos como punto de partida.

La fenomenología de la percepción es el estudio de las esencias de la percepción, es una filosofía que vuelve a colocar las esencias en la existencia y considera que no se puede comprender al hombre y al mundo sino a partir de su “facticidad” (Merleau-Ponty, 1945). La explicación tradicional de la percepción es que percibir cosas

¹“1.f. Realidad espacial y perceptible por los sentidos de la que están hechas las cosas que nos rodean y que, con la energía, constituye el mundo físico. 2. f. Materia física diferenciada de las demás por una serie de propiedades determinadas. 3. f. Ser que tiene existencia física, por oposición a *espíritu*. 4.f. Idea o hecho central en torno a los cuales gira una obra literaria, científica o de otro tipo. 5.f. Idea, hecho o cosa sobre los que se habla, se escribe o se piensa. 6.f. Conjunto de conocimientos que constituyen un campo del saber, una disciplina científica o una asignatura académica. 7.f. Ocasión, motivo o pretexto para algo.” Real Academia Española. Diccionario de la Lengua Española 23ª Ed., 2014. En línea el 27-6-2023, <http://dle.rae.es/materia?m=form>

depende primero de tener sensaciones. Las sensaciones, siendo parte de nuestro organismo, tienden a ser las mismas para todos; las percepciones dependen de las experiencias anteriores de cada persona y tienden a variar de observador a observador. Según la Teoría de las Claves las sensaciones son datos o “claves” para la percepción. Sin embargo, según la Teoría de la Gestalt, una forma no es un conjunto de sensaciones, no es reductible a elementos aditivos; una forma percibida se corresponde con una forma cerebral: una imagen en el cerebro. Los psicólogos de la Gestalt no sólo fueron responsables de una nueva teoría de la percepción sino que dieron lugar a una gran cantidad de experimentos. Si la percepción contenía elementos objetivos, ya no era un mero problema de epistemología sino que se podía experimentar en el laboratorio. Se plantearon muchas preguntas: ¿cómo se separa en la percepción una figura de su fondo?, ¿qué es una superficie?, ¿por qué las cosas parecen tener su tamaño y color verdaderos, pese a las variaciones en las imágenes retinianas?

Según la Teoría de la Percepción Espacial de James Gibson la percepción no requiere de interpretación de claves ni produce una forma cerebral. El mundo puede ser analizado en “impresiones”: superficies, bordes, colores, texturas, profundidades, formas, etc., que se conectan directamente con la estimulación. Las impresiones son invariantes geométricas creadas por la disposición topológica de la imagen. Gibson distingue tres componentes del medio habitado: medio, sustancias y superficies (Gibson, 1974). El medio permite el movimiento y las sustancias, que incluyen todo tipo de elementos (como roca, arena, hormigón o madera), no nos permiten el movimiento a través de ellas. En la interfase entre el medio y las sustancias están las superficies. Según Gibson, todas las superficies tienen ciertas propiedades: tienen una forma distintiva, ofrecen resistencia a la desintegración y una textura no homogénea. Las superficies son el sitio donde la energía se refleja o absorbe, donde las vibraciones pasan al medio, los elementos que nuestros cuerpos reconocen al tacto. En relación a la percepción, las superficies son “el lugar donde ocurre la mayor parte de la acción”(Gibson, 1979, p.23).

Los murales del Taller Torres García tienen una relación ontológica fuerte con las superficies de Gibson. Son corporizaciones de representaciones mentales, se han

solidificado fuera del medio que les dio nacimiento. Habitan las superficies de Gibson. Son la interfase entre medio y sustancias. Son la cristalización de estas superficies, como elementos estables en sistemas artísticos de significación. Examinaremos a continuación esta idea de superficie como interfase a través de una selección de casos.

En los murales del Seminario Arquidiocesano de Toledo, el artista Horacio Torres² se apropia de los muros a intervenir y trabaja tallando su superficie y su espesor, transformándola en una obra mural que opera por sustracción de materia. De este modo la superficie adquiere profundidad a través del sutil tallado en la masa del ladrillo. El artista invade conceptualmente y físicamente -a través de la acción sustractiva del tallado- la profundidad de la materia. Estos murales anuncian un rompimiento de los límites conceptuales entre sustancia y superficie, tendiendo a ser una lo mismo que la otra desde el punto de vista del estímulo a los sentidos. La superficie penetra la sustancia a través de operaciones sustractivas de materia que se acompañan por operaciones conceptuales de exploración de la superficie como área de interfase entre sustancia y medio.

La estructura planista del mural ubicado en el ábside interior de la capilla del Seminario (Figura 3) se acentúa con las suaves curvaturas del ladrillo que son visualmente subrayadas por las sombras propias que bañan las aristas curvas y en algunos casos acentuadas por ranuras que atraviesan la superficie y marcan líneas de luz retroiluminadas. Se produce un efecto de almohadillado en el muro que se resalta con las sombras arrojadas por el ingreso de luz natural a través de las fachadas laterales. Estas sutiles sombras subrayan las líneas horizontales y verticales que dominan la estructura y en una segunda lectura visual aparecen las hiladas del ladrillo trabado, de aparejo a la soga³, a modo de líneas horizontales y verticales, materializadas en mortero necesario para la construcción del muro, que marcan ritmos contenidos en

2 Horacio Torres Piña es el hijo menor de Joaquín Torres García. Nace en 1924 y en el regreso de la familia Torres Piña a Uruguay en 1934, para instalarse definitivamente en el país, Horacio tiene apenas 10 años de edad.

3 El aparejo es la forma o disposición constructiva de un muro. Se clasifica según la colocación de las piezas. El aparejo a la soga consiste en colocar los mampuestos en la misma dirección del muro y es muy utilizado en fachadas de ladrillo a la vista. Es el aparejo utilizado en la capilla del Seminario Arquidiocesano.

los planos mayores. La disposición del mortero entre los mampuestos acentúa sutilmente, a través de las juntas enrasadas⁴, aquellas direcciones ortogonales ordenadoras del espacio en su visión frontal.



Figura 3. Horacio Torres, 1958. Detalle de Mural en ladrillo. Seminario Arquidiocesano de Toledo. Arquitecto Mario Payssé Reyes. Fotografía archivo propio, 2004.

La operación de sustracción que provoca el redondeo de las aristas ortogonales del ladrillo, genera una vibración en la superficie, similar a múltiples dibujos y óleos de Joaquín Torres García, en los cuales este efecto de bajorrelieve se sugiere en dos dimensiones. En la tapa de la primera edición del libro “Estructura” de 1935, aparece la reproducción de un óleo de Torres García, fechado el 2 de julio de 1935, que consideramos significativo en el vínculo formal con el mural en estudio (Torres García, 1935). Esta obra reproducida en la portada del libro, es una de una serie de óleos realizados por Torres García entre 1935 y 1938, serie que tiene una fuerte relación

4 La forma de disponer el mortero entre los mampuestos se denomina junta. Se utilizan diversos tipos de juntas: enrasada, media caña, rehundida, etc. La junta enrasada indica la disposición del mortero cuya superficie queda al mismo nivel que el paramento.

formal y conceptual con el almohadillado del muro en el mural de Horacio. El sombreado en las aristas de los rectángulos de la serie de óleos tiene un correlato directo con el sombreado generado por la incidencia de la luz sobre las aristas curvas del mural de ladrillo. La composición monocroma, en escala de grises, de estos óleos podemos relacionarla también a la composición en matices cromáticos sutiles de diversos grados de cocción del ladrillo de campo en el mural.

Torres García fundamenta la relación entre la forma plástica y la estructura, dos elementos de diferente naturaleza y que definen la geometría a dar a la materia a través de la intervención artística: “La forma plástica, por el contrario, por su irrealidad, es ya, en sí, geométrica: nace, puede decirse, de la geometría. O en otros términos: es, primero, plano geométrico, para ser luego y en último término, representación. El juego no es fácil”(Torres García, 1944, p.790). De esta forma relaciona la frontalidad con el ordenamiento de una composición mural y con el ritmo generado por esta composición planista, buscando llegar a lo que él llama estructura, de la misma forma que lo exploraba en su serie de óleos de 1935-38.

La dimensión matérica del ladrillo a la vista se hace presente en esta obra del arquitecto Payssé Reyes, su textura y el color natural de la pieza cerámica, con sutiles variaciones cromáticas, así como la presencia visible de las juntas de aparejo trabado, son datos que el artista percibe y resalta con su intervención (Figura 4). Las propiedades de un ladrillo son objetivas y medibles: mampuesto de 5x12x25cm, construido con barro cocido, de determinada resistencia, porosidad y dureza. Sus cualidades, sin embargo, son subjetivas. Cada uno tiene su propia visión de lo que el ladrillo es. Habitan la mente del artista y del arquitecto.

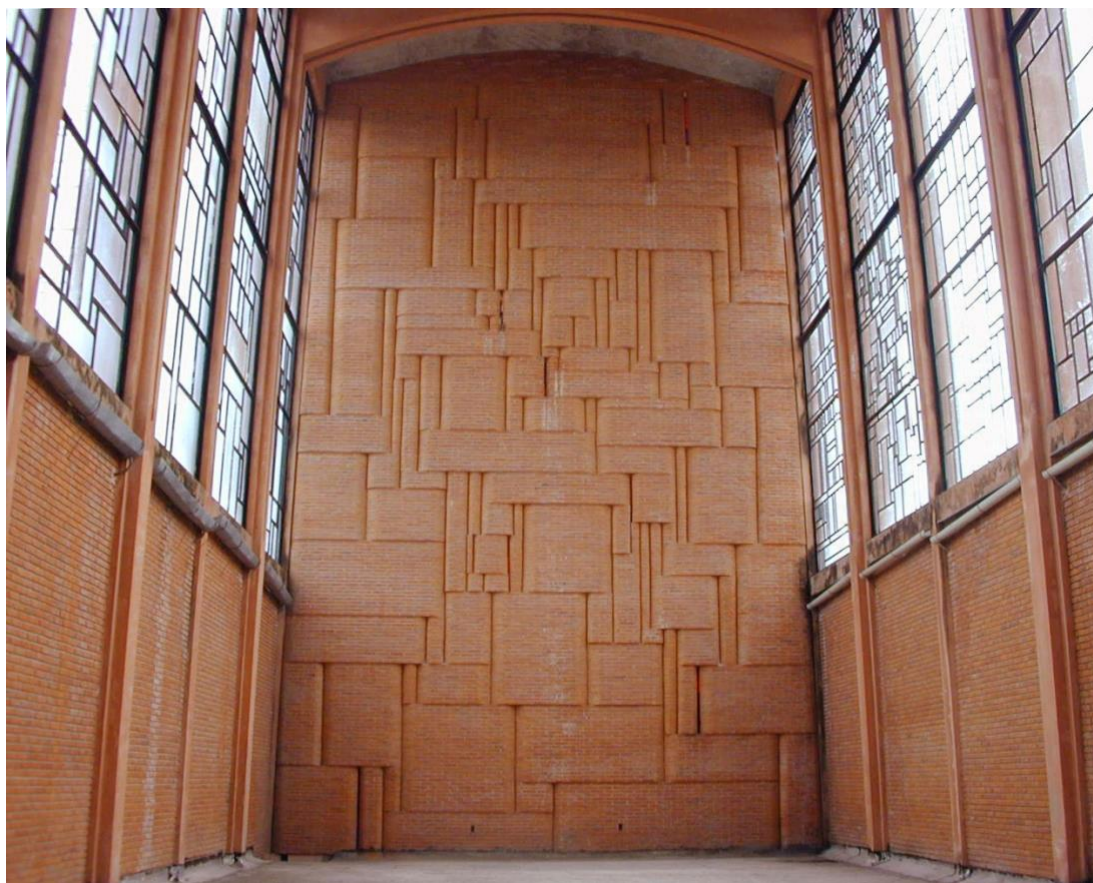


Figura 4. Horacio Torres, 1958. Mural en ladrillo. Seminario Arquidiocesano de Toledo. Fotografía archivo propio, 2004.

En su libro autobiográfico, citado ya en el epígrafe inicial del presente artículo, el arquitecto Payssé Reyes dedica el séptimo capítulo titulado: “Integración con las otras artes plásticas”, a la memoria de Joaquín Torres García. Y en este capítulo cita como ejemplo propio al proyecto del Seminario de Toledo, que se encontraba en proceso de construcción. Previamente, en 1951, la llegada del Arq. Payssé Reyes a la revista de la Sociedad de Arquitectos del Uruguay se tradujo en una sucesión de artículos. El primero de ellos, titulado “La pintura mural en nuestra Nueva Arquitectura”, comienza a expresar sus ideas acerca de la integración de las artes. El arquitecto habla de una “Arquitectura Nueva” llamando a sus hermanas: la pintura y la escultura, para que vuelvan a “complementar” sus muros (Payssé Reyes, M. Ed., 1951). Un segundo artículo publicado en 1952 se titula: “La escultura en nuestra Nueva Arquitectura” y se compone, al igual que el primero, de una serie de imágenes y citas con breves comentarios del arquitecto (Payssé Reyes, M. Ed., 1952). El tercero se titula “Pintura, escultura y arquitectura” y es firmado por César Jannello (1952), en la Revista

Arquitectura No.225. Según Nisivoccia, aparecen contradicciones en estos artículos, que comienzan aceptando las advertencias de escindir utilidad y arte cuando se trata de pintura, pero cuando se habla de escultura estos principios se diluyen (Nisivoccia, 2014). Payssé realizó a través de sus obras y de su enseñanza, un esfuerzo muy consistente en construir un universo integral cuya teoría se expresa en estos artículos y en su libro autobiográfico, sumando el constructivismo de Torres García a un universo más amplio.

En su tesis de maestría en Historia y Cultura de la Arquitectura y la Ciudad, de la Escuela de Arquitectura y Estudios Urbanos de la Universidad Torcuato di Tella en Buenos Aires, Mary Méndez amplifica este universo hacia el misticismo, abordando el análisis de una trilogía de obras: el Seminario de Toledo, la Parroquia de Cristo Obrero en Atlántida del ingeniero Eladio Dieste y la Capilla Santa Susana en Soca del arquitecto catalán Antonio Bonet, enfocando el estudio en su dimensión mística. Señala en relación al Seminario, que el interés de Payssé se centró en la esfera del arte, en los recursos comunicativos y simbólicos, estableciendo en la memoria de 1951 que la integración de las artes determinaría el sentido plástico de la obra, que sumado a su sentido espacial otorgarían al edificio un carácter propio (Méndez, 2016).

Al interior de la fachada frontal de la iglesia, Horacio Torres realiza por invitación del arquitecto el mural recientemente analizado; en la fachada interior derecha un mural en forma de pez y en la fachada interior izquierda un mural en forma de triángulo equilátero, realizados por el artista con la misma técnica (Figura 5).

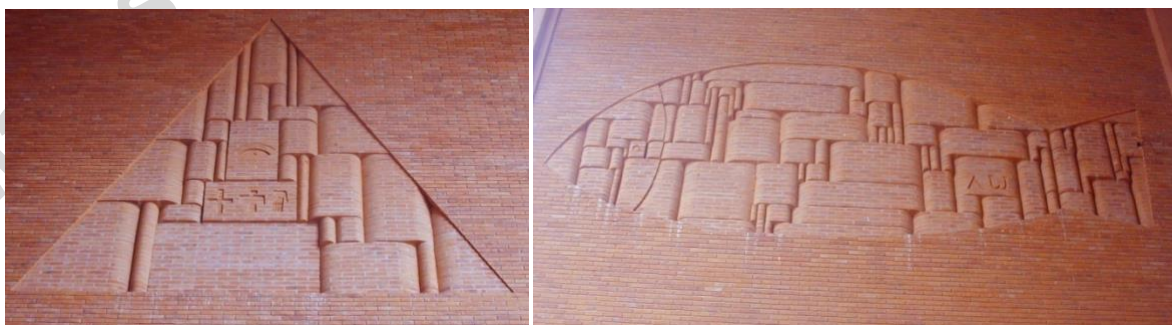


Figura 5. Horacio Torres, 1958. Murales en ladrillo. Seminario Arquidiocesano de Toledo. Fotografías archivo propio, 2004.

Se ratifica en esta trilogía de murales, la separación entre mente y materia de las superficies de Gibson, la corporización de los murales como representación mental. Horacio trabaja como dibujante proyectista que luego construye materialmente el diseño elaborado. Cada mural es un objeto formado por imposición de realidades mentales sobre las materiales. Existe en este caso una separación entre mente y materia. El artista comienza su trabajo teniendo en mente una imagen que quiere hacer y finaliza cuando consigue realizar esa imagen en el material. Existe una imagen mental pre-existente. Esta separación entre mente (imagen inmaterial) y materia (imagen materializada) no es aplicable a otros casos que a continuación analizaremos.

En el caso del mural del Edificio Positano (Figura 6), el arquitecto Luis García Pardo, en entrevista publicada por la Revista del Centro de Estudiantes de Arquitectura (García Pardo, L., 1965) expresa sus ideas acerca de la integración de las artes plásticas en la arquitectura.⁵ Aquí el mural penetra la materia en toda su profundidad, generando huecos pasantes en el muro, de forma intencionada. La superficie no es ya la parte visible y táctil de una sustancia que sería su sustento, sino que es la sustancia misma. El área de interfase entre medio y sustancia se amplía en este caso. La superficie como área de interfase adquiere una profundidad de modo que el mural no se talla sobre el muro, ni se adosa al muro, sino que habita el muro, el mural es el muro.

⁵“Ese gran espacio inferior está cerrado por un diedro que forma el mural antedicho que no es un mural superpuesto a una pared, sino que es una pared que limita un espacio. Esto constituye un tercer aspecto de mi obra en esta etapa y ella es: la integración de las artes plásticas en la arquitectura”. GARCIA PARDO, Luis. Encuesta: 1950-1965: 15 años de arquitectura en el Uruguay. En: *Revista del Centro de Estudiantes de Arquitectura No29*, Montevideo, 1965, p.31.



Figura 6. Edificio Positano, Arq. García Pardo. Mural artista Lino Dinetto. Fotografías archivo propio, 2017

La obra mural del Edificio Positano no presenta firma. En el muralismo del Taller Torres García los artistas muchas veces no firmaban sus obras o colocaban una firma colectiva identificatoria del Taller (TTG). Su autor es el artista Lino Dinetto, según afirma el arquitecto García Pardo en el referido artículo. En este caso el arquitecto y el artista trabajan en forma conjunta, de tal modo que el arquitecto expresa que no debe visualizarse en la obra dónde comienza la arquitectura y dónde las intervenciones artísticas. Se extiende en aclaraciones acerca de su forma de pensar la integración de los elementos plásticos en la arquitectura.⁶ El arquitecto enfatiza aquí expresamente la disolución de los límites entre sustancia y superficie a través de la

⁶“Entiendo que el aspecto escultórico y pictórico tienen que integrar de un modo sustancial la arquitectura, ligados al aspecto funcional e integrados de manera tal que no debe saberse dónde comienza la arquitectura y dónde los elementos plásticos [sic]. Es decir, formando una cosa intrínseca y consustanciada”. GARCIA PARDO, Luis. Op. cit, 1965, p.31.

idea de “una cosa intrínseca y consustanciada”; la sustancia es habitada por la superficie.

El mural se hace parte intrínseca de la arquitectura. Volviendo a Gibson, el mural es visto en este caso como un “patrón óptico ambiental”, se percibe directamente el significado de este patrón a través de las oportunidades de acción que ofrece. Percibir las superficies significa percibir lo que ellas ofrecen. Implica que los valores y significados de las superficies en el ambiente pueden ser directamente percibidos. Estas oportunidades o atributos (*The theory of affordances*)⁷ son propiedades invariantes que informan sobre posibles acciones. El mural se transforma así en un atributo que ofrece oportunidades de uso afectivo-intelectual en el paisaje urbano. Esta noción de affordance se relaciona con el concepto de “imaginabilidad” de Kevin Lynch, en el cual la cualidad de un objeto físico le da una gran probabilidad de suscitar una imagen vigorosa en cualquier observador (Lynch, 1960). La pregnancia de la imagen se alimenta por las oportunidades de acción que ofrece.

El mural, como materia, interactúa con el paisaje en el cual se inserta. Se conforma así la construcción de una espacialidad háptica, potenciada por la proximidad, por el contacto directo con el medio exterior, por la percepción multisensorial de quien recorre este singular paisaje urbano. Un contacto directo, inmediato, físico, con los elementos sensibles del mundo terrestre. Un paisaje de la proximidad, un paisaje táctil, entendiendo al paisaje como un espacio háptico –a diferencia con el espacio óptico- al decir de Jean-Marc Besse en su artículo “*L’espace du paysage. Considérations théoriques*”, entramos en contacto con el paisaje a través de la experiencia física: la interacción directa, inmediata, con los elementos sensibles del mundo terrestre: agua, aire, tierra, fuego. Contra la fobia contemporánea del contacto hacia el mundo y hacia los otros, el paisaje afirma el rol central de las experiencias sensibles (Besse, 2010). La separación, entonces, que observábamos en los murales de Horacio, entre imagen inmaterial e imagen materializada, entre mente y materia,

⁷ “Perhaps the composition and layout of surfaces *constitute* what they afford. If so, to perceive them is to perceive what they afford. This is a radical hypothesis, for it implies that the “values” and “meanings” of things in the environment can be directly perceived. Moreover, it would explain the sense in which values and meanings are external to the perceiver.” *The Theory of Affordances*, en GIBSON, op. cit., 1979, p. 127.

no es totalmente verificable en este caso. Aquí el mural es una construcción mental y también háptica, es una realidad psico-física, es una fusión de mente y materia.

En su artículo “Los materiales contra la materialidad”, Tim Ingold busca revertir el énfasis puesto sobre la materialidad de los objetos en oposición a las propiedades de los materiales, argumentando que estas propiedades no constituyen atributos fijos de la materia, sino que son procesuales y relacionales y describirlas significa contar sus historias(Ingold, 2013). Así las cosas, Horacio en el Seminario trabaja en sus murales en un plano más cercano a la materialidad que al material, contrariamente al caso de Lino en el Positano que está más comprometido con el material concreto y sus posibilidades de manipulación.

En el caso de los murales de Ion Muresanu en el Comedor Universitario, realizados en 1968, la búsqueda expresiva sobre la materia se hace evidente. Se realizan dos murales de diversa materialidad y escala; ambos forman parte integral de la materialidad del comedor, son codefinidores del espacio urbano y ambientadores de una función específica, tal como fue concebida por el equipo proyectista. El paisaje urbano se enriquece mediante la tensión creada por la presencia plástica de los murales, tanto desde el espacio-calle exterior como desde el espacio-jardín interior del comedor. Existe la convicción por parte del artista de la necesidad de intercambios entre la arquitectura y las posibilidades técnicas de las artes plásticas, que permiten ser integradas en un conjunto coherente. Según expresa en un artículo publicado por la Revista del Centro de Estudiantes de Arquitectura (CEDA) en 1970: “Enriquecer el espacio arquitectónico y urbano, mediante la tensión que crean los complejos vínculos de múltiples interpretaciones, que puede significar la inmersión de una forma factible de ser justificada por sí misma, en una forma sujeta a la razón de su uso. Lograr una nueva dialéctica poniendo frente a frente el espacio-quimera y el espacio-función” (Muresanu, 1970, p.92).

En diálogos mantenidos entre el artista y la autora en enero de 2020, Muresanu profundiza en su idea de integración de las artes plásticas y la arquitectura, expresando: “Me siento tan arquitecto cuanto escultor. Mi curiosidad temprana para la

inclusión de trabajos de arte en la arquitectura, a costos posibles, me llevó a la pesquisa por técnicas que hiciesen la gran escala posible.”⁸

Consultado acerca de su relación con el Taller Torres García y la incidencia en su propia obra del Taller, el artista destaca la influencia visible en el mural interior del Comedor Universitario, así como en el mural ganador del Gran Premio de Escultura del Salón Nacional en 1970 (Figura 7): “Y es innegable la fuerte influencia del taller Torres en mi trabajo. Tal vez ello sea más claramente visible en el mural en ladrillo del interior del Comedor Universitario y en el pequeño mural que ganó el Gran Premio de Escultura en el Salón Nacional de Artes plásticas de 1970.”⁹

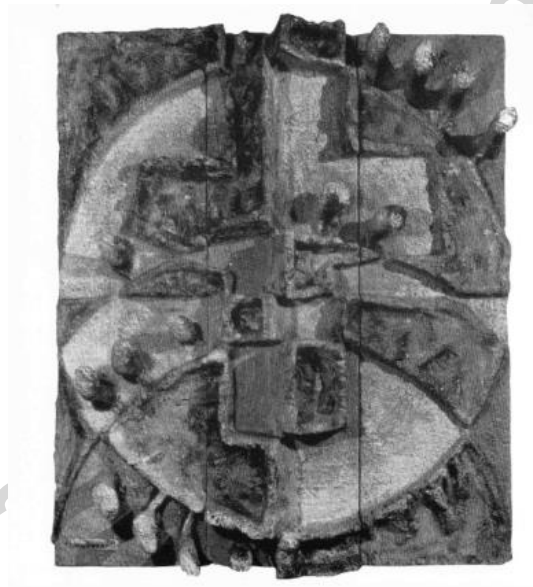


Figura 7. Ion Muresanu, 1970. Gran Premio de Escultura. Fotografía reproducida en el Catálogo del XXIV Salón Nacional de Artes Plásticas, Uruguay.

El mural interior del Comedor (Figura 8), construido en ladrillo, habita el ancho variable del muro doble y plantea formas emergentes acusando su espesor. Nuevamente, como en el caso de Horacio en el Seminario, se realiza una operación de sustracción de materia. La superficie es horadada, se acusa la profundidad de la materia, se trabaja en la interfase sustancia-superficie. El mural habita en la interfase. Se agrega

⁸ Comunicación personal de Ion Muresanu a la autora, por correo electrónico, el día 19 de enero de 2020.

⁹ *Ibidem*.

aquí al acto del bajorrelieve, el del altorrelieve. Algunos ladrillos son quitados, otros hundidos y otros emergen del plano del muro. Las formas curvas y diagonales transgreden la ortogonalidad de la estructura torresgarciana. Las sombras, arrojadas por estas operaciones sustractivas y aditivas, dan cuenta de las sutiles profundidades del muro.



Figura 8. Ion Muresanu, 1968. Mural interior Comedor Universitario, Montevideo. Fotografía archivo propio, 2017.

Un mural exterior articula piezas de hormigón (Figura 9) adosadas al muro con presencia expresiva y dimensional a escala de la ciudad. En este caso el mural es adosado al muro, es un elemento escultórico independiente del muro, sostenido por piezas estructurales intermedias y formando un ángulo de veinte grados respecto al muro base. En referencia a este mural Muresanu establece lo siguiente: “Se trataba de lograr un elemento en hormigón que sirviendo de pantalla a ser colgada frente al ventaneo de la zona de servicios, acompañara el potente juego de volúmenes que el particular punto de vista acusa”(Muresanu, 1970, p.93). El mural exterior presenta una fuerte relación, en el ensayo con la materia, con el pequeño mural realizado por

Muresanu en la vivienda del artista Vicente Martín, que luego perteneciera a la familia Bernardi en el barrio de Pocitos, Montevideo (Figura 10). En ambos casos, la imagen final la va descubriendo el artista en el proceso de trabajo manual, que supone una relación dialéctica con el material. Hay una fuerte experimentación en el material concreto y las posibilidades que ofrece.



Figura 9. Ion Muresanu, 1968. Mural exterior Comedor Universitario, Montevideo. Fotografía archivo propio, 2017.



Figura 10. Ion Muresanu, Mural realizado en vivienda del artista Vicente Martín, calle Santiago Vázquez, Barrio Pocitos, Montevideo. Fotografías: Enrique Goñi, 2017.

La realización de estas obras por Ion Muresanu propone nuevas relaciones en el área de interfase entre sustancia (materia) y medio (espacio), que se trasladan desde la superficie hacia el medio, desde la materia hacia el espacio. En palabras del artista: “Quebrar el muro abrigo con la presencia expresiva, complementando las exigencias funcionales y constructivas con el manejo interdisciplinario de nuevas herramientas,

para el logro de una intención con el elemento plástico y posibilitando el espacial” (Muresanu, 1970, p.92).

Juhani Pallasmaa examina el papel de la imagen en la cultura contemporánea. Indaga en la represión de la imagen en las teorías filosóficas dominantes en occidente, analiza su papel mediador entre los dominios del pensamiento y la imaginación, y se focaliza en el imaginario arquitectónico. Establece la imagen corpórea como categoría especial que constituye el medio de toda expresión artística: “La imagen poetizada es un acto mental mágico, un desplazamiento y una transferencia de la conciencia que se hace corpóreo y forma parte de nuestro mundo vital y de nosotros mismos. Se trata de un fenómeno de alquimia mental que asigna un valor monumental a aquello que no tiene valor” (Pallasmaa, 2014, p.8).

Pallasmaa insiste en que la experiencia de la arquitectura es multisensorial. Esta idea implica una ampliación conceptual de lo que Gibson llama “patrón óptico ambiental”. Percibir las oportunidades de acción directamente a través de estos patrones es un preámbulo a la percepción multisensorial. La arquitectura ofrece oportunidades de uso afectivo-sensorial en el paisaje urbano. En la experiencia de la arquitectura intervienen todos los sentidos de manera sincrónica. En su libro “Los ojos de la piel. La Arquitectura y los Sentidos”, Pallasmaa (2006) considera todos los sentidos como extensiones del tacto, como especializaciones de la piel. Hay aquí un punto de contacto con Besse y sus ensayos contemporáneos del paisaje como construcción háptica más que óptica. Cuestiona y relativiza los conceptos visuales y representacionales del paisaje, acercándose a una aproximación polisensorial y no representacional del paisaje. Así las cosas, a inicios del siglo XXI, diversos investigadores del paisaje y de la arquitectura confluyen conceptualmente de forma sincrónica.

Asimismo, Pallasmaa destaca que nuestra imaginación está ligada a las sustancias. Bachelard distingue dos tipos de imaginación, la formal y la material: “No soñamos profundamente con objetos. Para soñar profundamente, hay que soñar con materias”¹⁰. Este sueño con materias revive el sueño de los arquitectos y artistas

10 BACHELARD, *El agua y los sueños*, 1942, citado en PALLASMAA, Op. cit, 2014, p. 56.

plásticos cuyas obras referenciamos en el presente artículo: Horacio Torres tallando el ladrillo en los murales del Seminario Arquidiocesano, Lino Dinetto componiendo la superficie perimetral del espacio urbano de acceso al Edificio Positano con sus piezas cerámicas, Ion Muresanu trabajando la dimensión escultórica de la materia en sus murales del Comedor Universitario.

Manuscrito aceptado, versión anticipada

BIBLIOGRAFÍA

- Besse, J.M. (2010) "L'espace du paysage. Considérations théoriques". En: *Teoría y Paisaje. Reflexiones desde miradas interdisciplinarias*. Olot: Observatorio del Paisaje de Cataluña.
- García Pardo, L. (1965) "Encuesta: 1950-1965: 15 años de arquitectura en el Uruguay". En: *Revista del Centro de Estudiantes de Arquitectura* No.29, Montevideo, p.30-32.
- Gibson, J. (1979). *The ecological approach to visual perception*. Psychology Press & Routledge.
- (1974). *La percepción del mundo visual*. Ed. Infinito.
- Ingold, T. (2013) "Los Materiales contra la materialidad". En: *Papeles de trabajo*, Año 7, No11, *Revista electrónica del Instituto de Altos Estudios Sociales de la UNGSM*, Buenos Aires, p.19-39.
- Jannello, C. (1952) "Pintura, escultura y arquitectura". En: *Revista Arquitectura* No.225, p. 30-31.
- Lynch, K. (1960). *La imagen de la ciudad*. Ed. Infinito.
- Méndez, M. (2016). *Divinas piedras. Arquitectura y catolicismo en Uruguay, 1950-1965*. Biblioteca Plural, CSIC UDELAR.
- Merleau-Ponty, M. (1945). *Phénoménologie de la perception*. Gallimard.
- Muresanu, J. (1970) "El Escultor: Juan Muresanu". *Revista del Centro de Estudiantes de Arquitectura* No.33, Montevideo, p. 92-93.
- Nisivoccia, E. y otros (2014). *La Aldea Feliz: episodios de la modernización en el Uruguay*. Catálogo de la 14ª Muestra Internacional de arquitectura de Venecia 2014.
- Pallasmaa, J. (2014). *La imagen corpórea: Imaginación e Imaginario en la Arquitectura*. Ed. GG.
- (2006). *Los ojos de la piel: la Arquitectura y los Sentidos*. Ed. GG.
- Payssé Reyes, M. Ed. (1968). *Mario Payssé 1937-1967*. Imp. Uruguay Colombina.
- (1952). La escultura en nuestra Nueva Arquitectura. *Revista Arquitectura* No.224, pp. 17-25.
- (1951). La pintura mural en nuestra Nueva Arquitectura. *Revista Arquitectura* No.223, pp. 18-27.

Torres García, J. (1944). *Universalismo Constructivo. Contribución a la Unificación del Arte y la Cultura de América*. Ed. Poseidón.

----- (1935). *Estructura*. Ed. Alfar.



Esta obra está bajo una licencia internacional
[Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0.](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/)

Manuscrito aceptado, versión