

Al crear esta publicación, no se pretende otra cosa que informar a nuestro estudiantado del movimiento artístico-cultural de los pueblos del mundo y de nuestro propio país. Preocuparlo, señalarles que si bien el universitario por su formación ha de ser fundamental cifra en el desenvolvimiento de un país culto, el arquitecto como artista ha de conjugar en sí una sensibilidad más receptiva que le dé sustento a su quehacer creador.

Como una realización más de extensión cultural, nos trazamos el camino recto de buscar en lo universal la proyección de los valores, sin determinar ni jalonar; simplemente extrayendo de toda tendencia o movimiento lo que consideremos importante para el análisis.

Nuestro formato no pretende romper cánones ni deslumbrar. Por otra parte nos obliga la circunstancia económica a mantener una línea sencilla. Nuestro propósito se centra apasionadamente en ofrecer un contenido que logre desarrollar conciencia de relación intelectual en la mayoría del alumnado de arquitectura; coadyuvar en la tarea para la formación del futuro arquitecto según el espíritu que informa el nuevo plan de estudios de nuestra Facultad: El arquitecto es el individuo que ubicándose en su medio y en su época crea y realiza espacios donde se lleva a cabo la actividad del hombre, por lo tanto su labor es fundamentalmente creadora. El Arquitecto tiene una doble responsabilidad ante la sociedad; por una parte, la función social que le impone su integración a la comunidad, y por otra, la calidad plástica que exige el contenido estético de su acción sobre el espacio. Ambas plantean tres tipos de disciplina, una socio-política que lo vincula a los problemas fundamentales de la comunidad y su país; una plástica-espacial que lo prepara para expresar correctamente los valores culturales de la sociedad y otra constructiva que lo capacita para ejercitar eficazmente las técnicas conducentes a la realización de los espacios creados.

PUBLICACION DE LA EXTENSION CULTURAL
FACULTAD DE ARQUITECTURA Y URBANISMO
UNIVERSIDAD CENTRAL DE VENEZUELA

PUNTO

DIRECCION: PROF. A. GRANADOS VALDES
SECRETARIA DE REDACCION: TINA LAGAR

Decano de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo: Julián Ferris, h.
Director: Ralph Erminy □ Secretario: Oscar A. González Bustillo



MUSEO GUGGENHEIM - F. LL. WRIGHT



Torre Pirelli, Arq. Gio Ponti

LA MIRADA DEL ARQUITECTO

Presenta a los constructores italianos y algunas de sus realizaciones más destacadas.

Por GUY HABASQUE

De L'Oeil, París

Traducción: Dr. Rafael de Buen Lozano

meridionales no puede compararse con el de regiones más fértiles o de elevada concentración industrial, como Lombardía. El caso de Milán resulta especialmente excepcional. Transformada en una de las ciudades más prósperas de Europa, ha adquirido últimamente un aspecto totalmente moderno, de acuerdo con el dinamismo de su industria y de su comercio, que la ha convertido en una verdadera ciudad-piloto en el dominio arquitectónico.

Tiene cierta importancia el papel desempeñado por el Estado, aunque se haya limitado generalmente a la obediencia de las disposiciones requeridas por la complejidad de los problemas planteados. Como es sabido, la realización del Plan Fanfani, destinado a proporcionar alojamiento a los trabajadores, fué confiado a la Ina-Casa; solamente una organización poderosa podía hacer frente a la serie de requisitos exigidos. Con gran cuidado para que la cantidad no predominara sobre la calidad, reclutando arquitectos mediante concursos nacionales, esta firma se ha preocupado constantemente por asegurar un alto nivel estético a sus construcciones. Sin embargo, por razones fácilmente comprensibles, la actividad de la Ina-Casa se realiza principalmente en el marco del urbanismo y de la vivienda colectiva. En esta forma, el campo de realizaciones individuales, en el que la competencia de los constructores encuentra mayores ocasiones para manifestarse, se encuentra casi totalmente fuera de su acción, y con mayor motivo si tenemos en cuenta la instintiva desconfianza del pueblo italiano a las iniciativas oficiales.

Existen, no obstante, algunas cuestiones en las que se impone naturalmente la acción del Estado. Tal es el caso de la organización de las XVII Olimpiadas, que se efectuarán en Roma el próximo verano. Además de la construcción de una Ciudad Olímpica y del Palacio de las Federaciones Nacionales, se ha acordado sustituir las antiguas instalaciones deportivas de la capital, claramente insuficientes, por dos Estadios: el Estadio Olímpico con 100.000 espectadores y el Estadio Flaminio con 46.250 espectadores, y por

dos Palacios de Deportes, uno para 14.000 espectadores en el E.U.R. (Barrio de la Exposición Universal), y otro de dimensiones más modestas. Todos estos trabajos requieren inversiones bastante importantes. Las cantidades informadas por el profesor Nervi, autor del Estadio Flaminio y de los dos Palacios, nos pueden dar una idea. El Palacio menor ha costado, en total 263 millones de liras y el Estadio Flaminio 810 millones. El cemento armado del Palacio del E.U.R. ha requerido una inversión de 600 millones de liras y el gasto total asciende a 1.700 millones de liras.

Las provincias y las ciudades han realizado, por su parte, esfuerzos con frecuencia considerables, para mejorar su equipo arquitectónico. Para citar solamente un ejemplo, el Mercado de frutas y legumbres de Florencia, casi totalmente terminado, representa un gasto aproximado de dos mil millones de liras y forma parte de un proyecto más amplio en ejecución, que incluye un mercado de carnes y un centro frigorífico, proyecto evaluado en una suma total de seis mil millones. Como se ve se trata de una inversión bastante elevada para una ciudad como Florencia cuyo presupuesto es limitado. Son seguramente las grandes empresas privadas las que, proporcionalmente, invierten las mayores sumas en la construcción de edificios e incluso de verdaderos núcleos urbanos. También suelen utilizar el sistema de concursos, pero su elección no se realiza obligatoriamente en dependencia de los proyectos menos costosos y en muchos casos han dado a los más eminentes arquitectos italianos la posibilidad de realizar trabajos de excepcional envergadura.

Sin embargo lo que más nos interesa es saber si este esfuerzo económico y social ha proporcionado los debidos resultados en lo concerniente al arte. Felizmente podemos responder afirmativamente a este planteamiento. Todas las construcciones recientes no poseen, desde luego el mismo valor plástico. Como en todas partes, existen barrios enteros de edificios que carecen de interés e incluso entre las obras concebidas con mayores garantías, pueden observarse inevitables equivocaciones.

De todas las naciones europeas, Italia es una de las que ha realizado un mayor esfuerzo arquitectónico en los últimos diez años.

Como sufrió considerables destrucciones durante la guerra, debió preocuparse en primer lugar de restañar sus heridas. Aunque esta reconstrucción ha terminado prácticamente, el ritmo de la construcción no ha disminuido sin embargo, si no todo lo contrario. En efecto, no se han contentado con reedificar sus ruinas y han tenido como meta desde el principio, el combinar sus programas de reconstrucción con planes de expansión mucho más amplios. No existe ninguna población para la cual no se haya concebido un nuevo plan de urbanización y aunque no todos han sido llevados a la práctica, son numerosos los que se hallan en camino de ejecución. Desde luego, los recursos económicos de cada región están en relación directa con la rapidez y amplitud de las realizaciones y conviene destacar que el desarrollo arquitectónico de las provincias

Pero podemos llegar a la conclusión de que Italia puede enorgullecerse de poseer algunas de las creaciones más destacadas, y en ocasiones más audaces, del último decenio y que el nivel general de sus construcciones es uno de los más elevados de Europa. Disponiendo de poco espacio nos limitaremos a presentar algunos ejemplos entre aquellos que estimamos más interesantes y más representativos de las tendencias actuales.

Un aspecto característico de la actual evolución es el desarrollo vertical de algunas ciudades del Norte. ¿Porque construir rascacielos en Italia? nos han dicho muchas personas pertenecientes a los medios tradicionalistas o mal informadas sobre los problemas de la arquitectura. ¿Vamos a desfigurar nuestros paisajes por el único prurito de copiar a Norteamérica? Italia ha sido, en efecto, uno de los primeros países europeos que han adoptado la solución vertical, tan injustamente combatida en Francia. Ciudades como Génova, y sobre todo Milán, en la que existen grandes sociedades y en las que el comercio se desarrolla constantemente no podían pretender el extenderse indefinidamente. Como recordaba recientemente R. A. Coulon y P. Geves en un interesante estudio (*L'Architecture d'aujourd'hui*, N° 84), el rascacielos es la mejor edificación funcional para una unidad de oficinas, el que resuelve mejor el problema fundamental de la circulación y de las relaciones y enlaces, el único que permite una completa compactación de los centros de negocios (condición fundamental para su eficacia), el que ofrece mayor rendimiento psicológico y publicitario al afirmar el poder y la riqueza de la sociedad que lo ocupa, y, finalmente, el que permite gracias a la reducción de las dimensiones de su base, ganar al terreno el máximo de espacio no construido e incluso de espacio verde. Para citar algunos ejemplos recientes en Milán, la Torre *Pirelli*, con sus 33 pisos exteriores (unidos por una serie de ascensores con velocidad de 4 m/s.), posee una superficie para oficina de 590 m², por piso, o sea un total de casi 20.000 m² para un terreno de 7.200 m², lo que ha permitido organizar en la parte baja del edificio una superficie para estacionamiento de carros y garages en varios pisos con capacidad de 800 carros por hora (con una media de 30 minutos de estacionamiento por carro) y reservar 760 m² para espacio verde. La Torre *Gaya* (30 pisos) ocupa únicamente una superficie construida de 1.268,25 m² en un terreno de 2.687,69 m²; el resto

está ocupado por edificios bajos y jardines; mientras la Torre *Velasca* (25 pisos), situada en una plaza estrecha, ha logrado ocupar, para una cubicación de unos 88.000 m³, solamente la mitad del terreno comprendido entre las calles que la rodean (sin incluir la parte saliente inferior del edificio, cuya altura apenas si sobrepasa el segundo piso).

Desde el punto de vista plástico los resultados son desiguales. A pesar de su originalidad y su interés técnico, la Torre *Velasca* (arquitectos: L. Belgiojoso, E. Perenutti, E. Rogers), cuyo curioso aspecto ha provocado discusiones apasionadas, nos parece un error completo tanto a causa de su perfil sin gracia, como del ritmo cortado de sus vanos y de la combinación de colores muy discutible. En cambio la Torre *Gaya* (arquitecto Melchiorre Bega) y la Torre *Pirelli* (Estudio G. Ponti, Fornaroli, A. Rosselli) nos parecen cada una en su género, logros de excepcional calidad. La primera, de un modernismo clásico, recuerda a Mies Van der Rohe con un acento típicamente italiano en el dibujo tan fino y delicado de la fachada de ventanales. La segunda concebida por uno de los proyectistas italianos más célebres, el arquitecto Gio Ponti, no puede compararse a ninguna otra pero su elegancia y su belleza son indiscutibles y señalaran probablemente un hito en el desarrollo de nuevos estilos. Recomendamos mucho al visitante curioso que pasee lentamente en torno de ella para apreciar sus múltiples aspectos, constantemente variables a pesar de la gran utilidad del conjunto.

Aunque algunas de estas Torres son mixtas (Torre *Velasca*, rascacielos de

la Piazza della Repubblica, de Soncini o del Corso Sempione, de Bottoni) y que exista incluso, junto al Parque de Milán, un rascacielos reservado exclusivamente para alojamientos individuales (arquitectos F. Longoni y V. Magistretti), las construcciones de esta importancia están generalmente reservadas a las poderosas sociedades. Estas, por otra parte, tienen en Italia un papel tan importante que pueden compararse a las grandes sociedades norteamericanas. Una casa como Olivetti, que fabrica máquinas de escribir y de calcular, ocupa desde hace veinticinco años un lugar especial en la arquitectura moderna italiana, hasta el punto de que el Museo de Arte Moderno de Nueva York no ha dudado en dedicarle una exposición en 1952. La pequeña ciudad de Ivrea, donde se encuentran sus principales talleres, ve continuamente elevarse nuevos edificios que han terminado por constituir uno de los conjuntos socio-industriales más renombrados de Europa. Son los arquitectos milaneses Luigi Figini y Gino Pollini, dos de los fundadores en 1926 del famoso *Gruppo 7*, los que han trabajado más normalmente para Olivetti, pero esta sociedad ha recurrido también a otros arquitectos célebres, entre ellos Gian Antonio Bernasconi, Marcello Nizzoli, Ugo Sissa, Luigi Cosenza, Ignazio Gardella, etc. Después de la construcción en Ivrea de un nuevo taller por E. Vittoria, la de los Servicios Sociales (1957-58) y la ampliación de la fábrica (1957) por Figini y Pollini. Sin contradecir el racionalismo de sus primeras realizaciones, estos dos últimos han impreso a sus trabajos una concepción más

Pequeño Palacio de Deportes. Roma, Arq. Pier-Luigi Nervi



libre y más sensible de la forma, combinando volúmenes totales y las superficies de ventanales. Más aérea aun, mas elegante y mejor integrada con el paisaje con el que comunica por múltiples vanos de cristaleras, la cantina que acaba de terminar Ignazio Gardella (que incluye también bar, salón de baile, biblioteca, salas de juego y de descanso), se asemeja por su sencillez, la figura de su dibujo y su estrecha unión con la naturaleza a algunos chalets californianos de Neutra. Debemos mencionar también la reciente instalación de las oficinas Olivetti en Venecia por el excelente arquitecto Carlo Scarpa. En un edificio histórico en la Plaza San Marco, ha logrado este último instalar, sin la menor falta de gusto, una arquitectura interior totalmente moderna.

Independientemente de estas iniciativas privadas, el público y los medios ligados a la Arquitectura siguen con curiosidad crítica el nacimiento de uno de los primeros complejos arquitectónicos de importancia que el E.N.I. (Oficina Nacional de Petróleos) está llevando a cabo en los alrededores de Milán. Cansada de verse combatida por su espíritu retrógrado, la administración parece haberse animado e intenta ponerse a tono con las grandes sociedades e incluso vencerlas en su propio terreno. Para ello ha recurrido al profesor Marcello Nizzoli antiguo colaborador de Olivetti. Teniendo a su disposición un solar de 23.000 m², los responsables han decidido utilizar solamente 3.000 y reservar el resto para estacionamientos y espacios verdes. La construcción ha sido repartida en dos cuerpos, integrado cada uno por elementos hexagonales y unidos por un pasadizo encristalado. El primero, con catorce pisos, comprende las oficinas de varias sociedades afiliadas al grupo, los restaurantes y los servicios de dirección. El segundo, muy bajo, está destinado a los servicios generales. Si el plan, flexible y racional, parece excelente, el aspecto exterior es desgraciadamente mucho menos convincente. La forma de la Torre resulta muy pesada y el ensayo de decorado exterior del pabellón (relieves y motivos geométricos), resulta muy discutible.

Este pequeño fracaso ¿da la razón a los que desconfían por principios de las iniciativas oficiales y puede permitir llegar a la conclusión de que la colaboración con los organismos administrativos ha de ser forzosamente estéril? Seguramente no. Y la prueba la encontramos en que Pierluigi Nervi

uno de los más grandes creadores de nuestro tiempo, ha trabajado varias veces para diferentes entidades oficiales. Recordemos por ejemplo, su colaboración con la Marina Italiana, la Manufactura de Tabaco de Bolonia, la Municipalidad de Turín. Como pensamos dedicar próximamente un extenso estudio a la obra de Nervi, hablaremos en esta ocasión muy brevemente de sus últimas realizaciones, el Estadio Flaminio y los dos Palacios de Deportes ya mencionados.

Aunque ninguna de las construcciones de este especialista pueda parecernos indiferentes, nos hallamos probablemente en presencia de tres de sus mayores éxitos estéticos. De grandiosas proporciones, el Palacio del E.U.R., que tiene una techumbre audaz en cúpula que descansa sobre 48 pilares oblicuos, consuela el no haber podido convertirse en realidad el proyecto del Centro Deportivo de Viena. Bien situado en la cima de una colina, la alta galería encristalada que rodea el gran vestíbulo no permite desgraciadamente apreciar desde lejos la magnífica estructura. La necesidad de la lógica formal del sistema de cubiertas del Palacete aparecen por el contrario a la primera mirada. Rara vez un edificio destinado a las masas ha tenido este carácter de ligereza y elegancia. Si el Estadio Flaminio utiliza, con apreciables variantes, el proyecto del famoso estadio de Florencia, sus diversos problemas técnicos se han beneficiado con una experiencia cada vez mayor, mientras la belleza plástica de la estructura se muestra aun mas depurada. Los pilares que soportan las tribunas en salidizo producen una impresión de soberano equilibrio debido a la perfecta adaptación de la forma a su función.

Este acuerdo entre el arte y la técnica es más digno de mención porque Nervi, como se sabe, señala que es solamente un constructor y rechaza cualquier fórmula estética preconcebida. Su ejemplo demuestra que en arquitectura el ingeniero no es obligatoriamente un pariente pobre y puede revelarse también como un plástico. Una nueva prueba la encontramos en el mercado de Florencia, anteriormente citado, obra del ingeniero Giulio Lensi Orlandi. En su estado actual este mercado, que se extiende en una superficie de mas de diez hectáreas, comprende en su entrada un bloque de edificios en el que se encuentran la sala de reunión y las oficinas de los usuarios, la dirección, un Banco, un restaurante y otros servicios anexos, además de tres construc-

ciones paralelas que corresponden al mercado de los productores, a los almacenes de los mayoristas locales y a los servicios sanitarios y de control. El mercado de los productores ha sido construido en cemento preconstruído y está integrado por una cubierta de 180 metros de largo por 50 de ancho que descansa en 44 pilares. La iluminación queda asegurada por cinco series de buhardas provistas de cristales directamente encajadas en el cemento con una capa de lana de vidrio para evitar cualquier movimiento posible. El edificio de los mayoristas se halla situado en el interior de una estructura idéntica. Obligado a seguir un plan de orden exclusivamente práctico, Giulio Lensi Orlandi no ha dejado por ello de realizar una obra de elevada calidad plástica, en extremo seductora y que parece dar la razón a Nervi cuando afirma su "confianza en la expresión estética natural de una buena solución constructiva".

Sin querer erigir este principio en dogma, debemos reconocer que algunos conceptos arquitectónicos actuales solamente han sido posible por la sumisión de un esteticismo superado por consideraciones técnicas imperativas. Los mejores arquitectos de la nueva generación tienen desde luego conciencia de ello e intentan conciliar su natural deseo de expresión plástica con la rigidez del técnico. Este parece ser el caso de Vittoriano Vigano cuya realización mas reciente, el Instituto Marchiondi en los suburbios de Milán, ha sido saludada como una de las obras más importantes de estos últimos años y un modelo de lo que algunos críticos califican "como nuevo brutalismo". Este Instituto, que pronto será completado con una iglesia e instalaciones deportivas aparece bajo el aspecto de un complejo educativo que comprende un colegio en torno al cual se distribuyen dos escuelas, elemental y secundaria, la dirección, los servicios generales y el alojamiento de los maestros. El estilo de cada parte está estrictamente adaptado a su función específica y el arquitecto ha rechazado el camuflar las formas determinadas por la disposición interior de las habitaciones dejando totalmente aparente la estructura, ha utilizado por el contrario para obtener una composición plástica vigorosa basada en la oposición de volúmenes cúbicos (correspondientes a los servicios de higiene) y de delgados pilares verticales. El cemento armado no ha sido recubierto con el objeto de que conserve su aspecto rústico, atem-

perado sin embargo por zonas de colores vivos, que alegraran más tarde numerosos árboles. Esta austeridad voluntaria no exenta desde luego de una concepción ordinaria, sino de razones sicopedagógicas especiales. Se trata, en efecto, de un establecimiento para niños difíciles cuyo decorado debe tener cierta rigidez y Vigano ha demostrado en la construcción de lujosas quintas que se adapta a cualquier otro programa.

No están de acuerdo todos los arquitectos italianos, conviene aclararlo, con un modernismo tan radical. Muchos piensan que sería exagerado sacrificar totalmente los conceptos estéticos tradicionales. Partiendo de este principio unos intentan mantener estos conceptos con algún tinte de modernismo, mientras otros — menos conservadores — buscan principalmente aclimatar en su país el estilo moderno internacional. Es esta segunda solución la que prevalece con mayor frecuencia en la arquitectura de los edificios destinados a oficinas o para ser habitados, en los que ha dado origen a obras de una calidad general bastante elevada, pero que rara vez provocan una total adhesión. Entre los más atractivos, podemos referirnos por una parte al local de la sociedad Loro y Parisini para el cual Luigi Caccia Dominioni ha adoptado una solución bastante original que consiste en ocultar antiguos edificios bajo un revestimiento de arenisca coloreada y colocar encima un verdadero puente de vidrio de casi 150 metros.

Por otra parte, citaremos dos edificios próximos del Corso Europa, en Milán. El primero debido también a Caccia Dominioni presenta una fachada de vidrio a la que imprime un ritmo el dibujo irregular del maderaje. La influencia de Mies van der Rohe es muy sensible, pero ha sido totalmente asimilada a las características del programa y al gusto italiano. El ordenamiento plástico de la fachada del segundo edificio, debido a Vico Magistretti, está más rebuscado. Siendo doble el cuerpo, ha sido instalado en el centro de un servicio de aireación mecánica, lo que ha permitido tratar a la fachada como una verdadera composición pictórica. Estas reminiscencias neoplásticas atraen, para decir verdad, más que convencen. Agradable hoy, este edificio puede pasar de moda rápidamente.

Se puede deplorar, ciertamente, que muchas de las creaciones actuales buscan más obtener un aspecto estético agradable u original, que resolver algunos problemas fundamentales de nuestra época. Se presenta sin em-

bargo, un caso en que el grado de modernismo plantea un arduo problema; es él, frecuente en Italia, de situar una obra nueva en un tejido arquitectónico antiguo. Se planteó, este caso con especial agudeza a Ignazio Gardella cuando recibió el encargo de construir una casa en Venecia, en el canal de la Giudecca, justamente vecina de la Iglesia del Santo Espíritu. De buen o mal grado se vió obligado a poner de acuerdo sus concepciones personales con el ambiente y llegó finalmente, sin caer en la imitación, a armonizar formas de detalles relativamente modernas con una composición de conjunto de estilo local.

Vistos desde cerca, los balcones, por ejemplo, presentan un dibujo geométrico acusado, mientras desde lejos, dan a la casa un aspecto voluntariamente veneciano, que refuerzan aun más los postigos verde oscuro y el enlucido rosa.

El profesor Giovanni Michelucci ha logrado, por su parte, dotar a la nueva Caja de Ahorros de Florencia, situada cerca de la Catedral, de elementos muy modernos. Partiendo del principio que tanto aprecia de un espacio interno "abierto" ha dispuesto los diversos servicios en derredor del vestíbulo, de manera que cada empleado pueda ver desde su mesa de despacho la mayor parte de los demás servicios y siempre que resulte posible, el verdor del jardín. Este interior, con un funcionalismo a la vez exigente y sensible se enlaza con las características urbanas mediante una fachada enristalada que ha servido de pretexto para una composición lineal de un modernismo sabiamente dosificado.

Se trata, conviene aclarar, de dos casos especialmente acertados y la

búsqueda sistemática de una armonía con el ambiente ha dado lugar a numerosas obras deplorablemente conformistas. La arquitectura religiosa, tan extendida en Italia, no ha producido, por su parte, ninguna realización que pueda compararse con la de la arquitectura civil. La iglesia de la Madonna dei Poveri de Figini y Pollini, la de Mangiarotti y Morassutti en Baranzate, la de Magnaghi-Terzaghi en Gazzada, la de Michelucci en Larderello, son ejemplos dignos de estima, pero que no llegan a provocar entusiasmo. Con el pretexto de respetar algunos sentimientos religiosos, se han limitado frecuentemente a interpretar el repertorio folklórico o a crear una especie de neoprimitivismo, a base de ladrillos sin revestimiento, de una autenticidad más simbólica que real.

Un exagerado respeto de la cultura nacional, una reacción mal comprendida contra el cosmopolitismo se convierten con frecuencia en un provincialismo estéril que terminaría por poner en peligro el desarrollo de la arquitectura italiana si una vanguardia con clara y generosa visión no velara por evitarlo proponiendo fórmulas más estimulantes. No hay que pensar, además, en que el recurrir a la tradición represente el medio de conservar un estilo específico en un país cuyo pasado da más bien un ejemplo de valentía innovadora. Pensándolo bien, Nervi se halla más próximo a Brunelleschi que aquellos que se esfuerzan en imitarlo. En cuanto al genio italiano se manifiesta en las mejores realizaciones sin que los autores lo hayan deseado conscientemente. La Torre Pirelli no se parece a ningún rascacielos norteamericano.

Edificio Corso Europa, Milán, Arq. Luigi Caccia Dominioni



Eugenio Ionesco, cuarenta y dos años, el autor dramático más discutido de los últimos años, uno de los renovadores indiscutibles, junto a Samuel Beckett, del teatro de post-guerra; rumano de origen aunque escritor en lengua francesa, ha afirmado: "Hay que crear el vacío. Por ejemplo, contra la invasión de palabras que han perdido su sentido, que ya no corresponden a una realidad, es necesario defenderse destruyendo el lenguaje".

Este tremendo aserto revolucionario podría presidir la concepción de toda la producción dramática de Ionesco, cuya expresión verbal se desintegra o se desquicia. El autor ha comprobado que, en el mundo actual, las cosas, los gestos, la lengua, no están en armonía con el orden del universo. Sabe que estamos sumergidos en pleno absurdo, en pleno reinado de lo fútil e irrisorio. La significación del mundo ha desaparecido, y es preciso volver a buscar lo esencial por el camino de la irrealidad. Aunque más tajantemente, algo semejante a lo que pretendía Tennessee Williams al hacer su teatro. La incoherencia reina, y el destino final de los hombres se presenta confuso, o, por lo menos, francamente involuado. Así como la antigua tragedia tenía un trasfondo optimista, porque sus hombres sabían que serían castigados invariablemente por el des-

EL TEATRO DE IONESCO

ENRIQUE SORDO

tino, ahora esa finalidad, esa desemboadura final parece haberse borrado de la conciencia humana y el último destino se pierde en conjeturas.

Esa es, en síntesis, la esencia del pensamiento de Ionesco. A expensas de ella ha conducido al teatro en una audaz y singular aventura. Construye anti-dramas, pseudo-comedias, en las que se agita un universo de la contradicción y, acaso, de la ridiculez. Es indudable que cualquier ruptura, cualquier vacación de lo habitual, de lo sólido, siempre es un placer gozoso para el hombre, un descanso de su azacaneo. De ahí que cuando, como en el teatro de Ionesco, se nos da el atractivo, no solamente de su extrañeza, sino también el de una subversión del pensamiento y de la facilidad de lo cotidiano, nos sentimos un poco emancipados de la tiranía de nuestros diosillos de cada día y cada hora. Y eso, justamente, es lo que pretende su autor.

En los dramas de Ionesco — de algún modo hay que llamarlos todavía — los personajes hablan, pero su discurso se agota, se estanca, se va dislocando luego,

y entonces se quedan inmóviles, silenciosos, vacíos. En seguida iniciarán de nuevo el camino, y tampoco tendrán salida. La acción, como las palabras, se disgrega, se dispersa, muere, vuelve a nacer, estalla en unos sobresaltos que le imprimen de pronto un ritmo acelerado y loco. La máquina se desboca y ya no se la puede detener. Los gestos son absurdos y las palabras punto menos que ininteligibles. Cuando cae el telón, nada ha terminado; solamente sirve para cerrar algunas réplicas y algunos gestos que anuncian que todo volverá a comenzar. Es un ciclo perfecto y mil veces reiterado, como el del profesor de La lección que asesina a todas sus alumnas porque no saben o no quieren aprender. Es un universo que acaba en sí mismo, que no va orientado hacia nada, como el de esos cuatro personajes y el capitán de bomberos que sostienen el misterio de La cantante calva.

Círculo cerrado, toujours recommencé, como el mar de Veléry. El teatro de Ionesco no conduce a ningún sitio. Y sin embargo, ¡qué extraña sugestión de poesía y misterio, qué raro simbolismo se desprende de sus mejores obras! En Comment s'en débarrasser — para nosotros la más perfecta y acabada — un enorme cadáver crece y crece, llenándolo todo, en la habitación de un matrimonio, mientras van naciendo por el suelo unos curiosos hongos. Y al final, todo se escapa por el aire, como el propio protagonista, que se ha llevado al descomunal muerto consigo. Se trata de un mundo plegado sobre sí mismo. Y las relaciones que sostiene ese mundo con nuestro universo familiar están envenenadas por una especie de malentendido original. Los personajes de Ionesco llevan ante nuestros ojos una vida que se parece a nuestra vida ordinaria y que es como el fantasma de ésta. Dentro de esa vida, todas las cosas se enrarecen, se hacen inasibles. Nos parece como si siguiéramos sobre un muro los movimientos torpes y agrandados de nuestras sombras, que cambian sus formas y las confunden, y como si a la vez oyéramos un lenguaje lejano, semejante a esas voces que oímos entre sueños. Algunos han pretendido que este teatro sólo trataba de crear un género de humor del mismo signo que el de Mihura, Jardiel, Tono, etcétera. Sin embargo, esto nos parece irrazona-

DIRECCION DE CULTURA Y BELLAS ARTES

MINISTERIO DE EDUCACION



EL GRUPO DE TEATRO DEL MINISTERIO

DE EDUCACION que se presenta en la Sala de

Conciertos de la Biblioteca Nacional, desarrollará

este año una labor pedagógica para cumplir con

los fines con que fué creado.



do. Ante los dramas de Ionesco no sentimos tan próxima la risa, y mucho menos la ternura, que hay en aquéllos. Aquí hay algo más, algo como una alucinación de la que uno puede reírse en última instancia, pero que nos deja dentro una inexplicable desazón.

Ionesco, como todo creador dramático, requiere y necesita la participación del espectador, su complicidad; y para obtenerla emplea medios desusados. Pero se trata de una participación en la que apenas intervienen el corazón o la inteligencia, sino una zona incierta, diríamos primitiva, de nuestra afectividad, a la que van dirigidas el lirismo y el humor y el misterio de este autor. A veces, Ionesco roza algunas zonas del psicoanálisis. Un personaje de *Les chaises*, el Viejo, se lamenta: "He dejado a mi madre morir sola en una fosa... Ya sé, ya sé que los hijos siempre abandonan a su madre, que siempre matan a su padre... Pero yo sufro por ello, y los otros no". Asimismo, el personaje central de *Víctimas del deber* se sumerge de lleno en el pasado, en donde ve a su madre con el mismo rostro de su actual esposa, en donde el policía que le interroga se convierte en su padre, etc. Pero estas incursiones freudianas no son, en ningún caso, las que fundamentan el teatro de Ionesco, sino que más bien parecen un pretexto convencional para producir la situación dramática. El mismo, sin embargo, define su obra como la "proyección sobre la escena de un universo interior". Pero estas contradicciones constituyen la entraña mis-

ma del teatro de Ionesco, como en otro aspecto constituyeron la razón de ser del pensamiento de Unamuno. Las figuras de este teatro están dentro de nosotros, sin duda; pertenecen al alma colectiva, y sus acciones y sus palabras parecen querer romper el espeso cercado social que nos separa a unos de otros para fundirnos en una rara identidad psíquica, como si fuesen los médiums que nos condujeran a la más honda solidaridad.

Las comedias de Ionesco, con su clima de hipnosis, con su círculo sin respiro, transcurren en estancias cerradas sin apenas comunicación con el mundo exterior. En ocasiones, sobreviene en ellas alguna interferencia externa: en *Comment s'en débarrasser* la llegada del cartero, tan ilógica por otra parte. Pero, escapándose de estos pasajeros contactos, los personajes de Ionesco se mueven siempre en la frontera que separa la vida onírica de la vida real, haciendo funambulismo sobre esa línea confusa en que se mezclan lo cotidiano y lo inexplicable. Estos héroes, aparentemente demenciales y difusos, son una traducción sui generis de nuestra vida más íntima, seres que buscan la propia identidad errantes por sus quimeras, sus deseos, sus terrores, sus faltas y su poco de esperanza. Ninguno de ellos sabe lo que es, y todos mudan constantemente de edad, de carácter, de comportamiento. A cada escena tienen una distinta personalidad. Se lanzan, o se sienten lanzados a una libertad total, tan absoluta que nos resulta ininteligible, que nos parece que ha perdido toda significación. Un caos de palabras, de ademanes, de actitudes, lanzados como residuos al vacío.

Hay algo de ballet, por otra parte, en los dramas de Ionesco; están ordenados minuciosamente en tiempos, en cadencias, en rupturas y en reanudaciones, en movimientos que pretenden ser, acaso, una llamada pánica. Las fuerzas ocultas del yo son el tema central, el resorte implícito que muere a toda la sinfonía. Y el conjunto se funde en una melodía sincopada, que se trunca y se religa, que se divide otra vez y se junta de nuevo, como esas frases conocidas que aparecen y reaparecen en una pieza sinfónica. Recuérdense las medidas y rítmicas apariciones de la criada de *La lección*.

Hasta ahora, el teatro de Ionesco no admite exégesis ni tiene posible encajillamiento. Tal vez tenga muchos gérmenes destructivos, como todo arte que pretende ser puro. Pero contiene innumerables promesas. Y lo que en él haya de vacío está llamando a gritos a alguien que pueda llenarlo de sentido y de pasión.

PRIMER FESTIVAL NACIONAL DE CINE AMATEUR



La Facultad de Arquitectura y Urbanismo, invita a todas las personas interesadas a concurrir al *Primer Festival de Cine Amateur*, que se registrará por las siguientes:

BASES

- 1º Cada participante podrá presentar *Cuatro películas* como máximo. Cada una de estas películas no podrá exceder de dos mil pies de largo.
- 2º Las películas serán de 16 mm. y pueden estar realizadas en color o en blanco y negro.
- 3º Deberán entregarse para su selección antes del día 1º de marzo de 1960 en la Extensión Cultural de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Oficina 109, primer piso.
- 4º Las películas seleccionadas serán estrenadas en el Auditorium de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo.
- 5º Una vez hecha la selección se anunciará el Calendario de proyecciones.
- 6º Habrá un Jurado de selección y premios compuesto por los señores Georges Korda, Sergio Baroni, Antonio Pasquali y Rodolfo Izaguirre y un representante de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo.
- 7º Se otorgarán los siguientes

PREMIOS

Medalla de Oro y Diploma, de la Dirección de Cultura de la Universidad Central de Venezuela para la mejor película.

Medalla de Oro y Diploma del Cine Club de Venezuela para el mejor guión.

Medalla de Oro y Diploma de Tiuna Films para la mejor técnica.

Mención Honorífica del Círculo de Cronistas Cinematográficos de Caracas.

EL LIRISMO de KANDINSKY

Por M. T. MAGIS

de ARTS, París

Traducción: MANUEL DE VAL



Cuando en 1910 Kandinsky compone la primera acuarela "tachiste", esta extraña amalgama de serpentina azul y roja que se vuelcan sobre el papel blanco, no hace más que cristalizar de modo fortuito, casi siempre cuando se trata de grandes revoluciones, las aspiraciones de un gran número de pintores. Kandinsky dio así nacimiento a un movimiento liberador de la pintura que no tenía nada de superficial, de desordenado o incluso de agresivo, y que no se confina jamás en una estricta aplicación de teorías previamente elaboradas.

Las formas de Kandinsky, sus transparencias, sus signos pulverizados en los cuatro rincones del cuadro, la insistencia de un grafismo brutal, las estridencias de sus colores, toda una cosmogonía nueva, los encajes orgánicos de ciertos "decoupages" de formas, han fascinado a un gran número de abstractos, misticos o líricos, quienes a través del rico vocabulario de Kandinsky han encontrado su clave.

A partir de sus búsquedas de la "forma pura", aquélla que no representa ninguna cosa puesto que está cargada de recuerdos y de imágenes subjetivas (Klee decía: "ser abstracto con recuerdos"), lo que no describe ni estiliza pero que salta casi necesariamente sobre la tela, profundamente misteriosa y evocadora, ¿cuántos pintores que quieren expresarse no vuelven a encontrar la traza original de Kandinsky?

Kandinsky, más que iniciador de formas y de asociación de colores, ha creado, ha introducido la noción esencial de la pintura individual. Los jóvenes pintores abstractos expresan su emoción interior y no la visual con la vehemencia, la pasión, el choque lírico de Kandinsky. "El simbolismo de los colores se ha hecho personal". Para ellos como para Kandinsky, la forma, el color, la materia, son los temas del cuadro ("Yo escuchaba a veces el cuchicheo de los colores..."). La representación de reminiscencias lejanas es el fruto de una impulsión secreta que, desde Kandinsky lleva a los pintores a traducir su universo interior.

Más para Kandinsky "cada obra engendra una nueva técnica". Para muchos jóvenes pintores, desgraciadamente cada técnica engendra un gran número de obras: la fijación del estilo es difundida de más en más sobre todo en los abstractos.

Estos trazos que rayan la tela, esos surcos que la dividen, son enrejados, tramas de líneas duras, en Tal Coat, Hartung, H.-A. Bertrand, Mathieu, Santomaso, a veces, más bien ejercicios intelectuales que la expresión de un lirismo personal. Hay generalmente en la joven pintura abstracta, una simplificación, una depuración pudiéramos decir del esquema al lado de la multiplicidad creadora de Kandinsky.

Esto es particularmente sensible en la pintura arquitectónica, en la de Th. Werner por ejemplo, quien haciendo uso de círculos, de líneas, de segmentos y de signos arrancados a Kandinsky, acentúa evidentemente el carácter dinámico y coloreado en detrimento de la poesía lograda con una sutil disposición de los elementos de la composición y de simultaneidad de las emociones representadas.

Pero el arte de Kandinsky nunca es "decorativo" ni aun en el período de

los "círculos" de donde data ese extraordinario "acento en rosa" en el que giran bajo nuestros ojos las circunferencias en halos luminosos, tema que recoge E. W. Ney. No, nunca es decorativo, pues si la necesidad figurativa no es mayor es porque ha sido suplantada por la necesidad interior.

Como todas las obras de los creadores, la de Kandinsky ha sido particularmente diseccionada. De manera diferente ha inspirado a Matta, Paalen, Mucha, Childs... Van Hardt no está muy lejos de la primera acuarela de 1910 y muchos otros han aislado un elemento inventado por Kandinsky, por considerarlo necesario, y lo han adaptado a su tensión interior, cargada de un impulso secreto.

¿Cuántos otros a partir de Kandinsky llevaron su vocabulario a la música?

Si los pintores han copiado mucho a Kandinsky, lo han hecho sobre todo partiendo como él de la forma bruta, tal como ella aparece espontáneamente, cargada de un color preciso y violento para expresar una emoción sobrenatural. Kandinsky nunca cepilla, no reduce la forma, no hace dibujo, pero lo deja tomar misteriosamente su puesto en la composición. Para él las formas abstractas representan el único modo consciente de expresarse. Su imaginación excesiva le hace concebir contornos nuevos para sus sueños que quedarían desfigurados con una representación realista... Demasiados pintores jóvenes, justamente por pobreza de imaginación se acantonan en una pintura abstracta esclerótica rascando hasta lo infinito la misma paleta sobre un eterno pequeño cuadrado arrancado a la cosmogonía de Kandinsky.

Al anunciarme el Fondo que publicaría la segunda edición de mi libro *La pintura europea contemporánea, 1900-1950*, (Breviarios, 65), he pensado que si tuviera que escribirlo de nuevo, diez años después de haber empezado a concebirlo, creo que introduciría muy pocas modificaciones de fondo, acaso ninguna. Pienso hoy, lo mismo que ayer, que los análisis sobre las diversas tendencias que se suceden desde fines del siglo pasado hasta la segunda Guerra Mundial, que tal es el lapso estudiado, son correctos, y que las figuras individuales de las que me ocupó están dibujadas con decisión; siempre, claro está, desde el ángulo personal en que me he colocado y me coloco para juzgar. Pero hay algunos aspectos más sutiles de la exposición, esos que se configuran más con los supuestos, con lo que se lee entre líneas, que con las ideas deliberadamente expresadas, que sin duda sufrirían modificaciones si lo volviera a escribir. No en balde han pasado siete años desde que puse punto final a este texto, un período de mi vida durante el cual las experiencias personales han sido tan hondas como para que se produjeran lo que me animaría a llamar la eclosión de mi ser. Y por ello, aunque quedan en pie las ideas parciales sobre hombres y obras de un período determinado, siento que se han modificado las ideas generales que se refieren, más que al arte, a la vida en toda su simplicidad, en el más acá y en el más allá.

La primera consecuencia se manifiesta en el campo de mis intereses teóricos, que insensiblemente han ido derivando de la adhesión apasionada a las obras y aun a los hombres que las producen — el mundo específico del arte —, a la adhesión no menos apasionada pero de diferente amplitud al hombre común que no produce obras, mas presenta una estructura de cuerpo, alma y espíritu que las posibilita. Con otras palabras, me siento más inclinado al examen del problema estético que del artístico, lo que no significa desestima de éste sino cambio de enfoque. Y para mí lo estético y lo artístico de ningún modo se confunden. La crítica artística tiene una necesaria nota actualista que por un lado la vivifica pero por otro la relativiza; el pensamiento estético, por mucho que se funde en aquélla, se produce en un plano necesariamente atemporal y por lo menos aspira a ser absoluto.

A causa de este vuelco en el mediodía de mi vida, al universalizarse el punto de vista, soy bastante menos dogmá-

¿DONDE ESTA LA VERDAD?

Por JORGE ROMERO BREST

De LA GACETA, México

tico. Me siento menos comprometido con la experiencia inmediata. Ha llegado a ser carne de mi pensamiento el principio, sin duda conocido pero no plenamente sentido, de que las obras de arte no son más que documentos

de una actividad vital que si bien la ejercen ciertos hombres en tiempo y espacio determinados, se viene continuando a través de generaciones y generaciones desde los comienzos de la humanidad. Por ello he aprendido

Doz obras que valen por UNA BIBLIOTECA

R. COGNAT

HISTORIA de la PINTURA

Por primera vez, una historia completa de la pintura, en castellano, enteramente ilustrada con grabados a sus colores naturales, según los procedimientos técnicos de reproducción más modernos.

También por primera vez UNA HISTORIA DE LA PINTURA QUE INCLUYE LAS OBRAS MAESTRAS DEL ARTE AMERICANO, clásicas y actuales.

Dos volúmenes. Suntuosa encuadernación en piel y tela, con estampaciones en oro. 720 páginas. 240 reproducciones a todo color. Formato 31 x 25 cms.



E. T. RIMLI

HISTORIA UNIVERSAL ILUSTRADA

Única historia universal, breve pero no abreviada, debida a profesores especialistas de las más prestigiosas universidades suizas, y ya traducida a todos los idiomas.

Abarca desde los tiempos más remotos a la era astronáutica. Al redactarla se han tenido presente las más recientes investigaciones, basándose en una documentación de primera mano.

Por su moderna concepción, es insustituible para quienes no disponen de tiempo excesivo para leer, pero desean poner al día sus conocimientos históricos o deleitarse con su evocación.

Tres volúmenes. Más de 1.500 páginas, en papel couché, 1.000 ilustraciones. Encuadernación en piel y tela. Formato 28 x 20 cms.



Recorte este cupón y remítalo a:

INTER LIBROS

SERVICIO GENERAL DE EDICIONES
Avenida Urdaneta - Esquina Las Ibarras
Edif. Central - Of. 516 - Tel.: 81 92 86
CARACAS

Señor _____

Domicilio: _____

Población: _____ Edo. _____

Solicita folleto ilustrado y condiciones de adquisición de las obras HISTORIA DE LA PINTURA e HISTORIA UNIVERSAL ILUSTRADA.

a pensar menos en las obras, con su contorno histórico, y más en los hombres, en el hombre a secas, imponiéndoseme la necesidad de dilucidar, no por qué las formas se constituyen de tal o cual manera, sino por qué existen las formas artísticas en todos los tiempos y lugares, para establecer así la secuencia del espíritu humano.

El lector comprenderá que ante planteo semejante las luchas entre escuelas o capillas, que son tan características de las épocas críticas, como la de este siglo, pierden su virulencia e importancia, y cada obra, más que cada artista y por tanto cada tendencia, tiende a cobrar su verdadero puesto en un gigantesco tablero que abarca la vida entera. Los interrogantes se tornan más angustiosos y las respuestas más fundamentales; el juicio se vuelve menos rotundo.

Si ahora escribiera este libro, merced al cambio que anoto, no hablaría con tanta seguridad del *lenguaje de la pintura*, ya que cada vez me parece menos lícita esa expresión, que proviene de una incorrecta asimilación de las formas pictóricas con las palabras. Si es lenguaje, lo es en una medida histórica que apenas roza su esencia, a tal punto es universal la expresión pictórica. Y por tanto no presentaría el conjunto de obras que corresponden a los primeros cincuenta años del siglo como obedeciendo a una sola consigna, recorriendo un único camino, el que debía terminar en las formas — vanguardistas entonces pero no tanto ahora — cultivadas por los pintores concretos.

Es cierto que no lo digo explícitamente. Me congratulo de haber sido entonces tan cauto como es menester. Pero se desprende la idea del texto y es justo que sea así, porque entonces pensaba así. Tal vez sea excesivo decir que me dejaba arrastrar por esa idea, que me parecía la clarividente solución de un problema extremadamente complejo. Si tengo que confesar el pecado, y siento placer en hacerlo, diré que implícitamente incurri en pecado de simplismo, que ahora estoy dispuesto a corregir.

Por tal razón, no justifico ciertas exclusiones, particularmente las de Bonnard y Vuillard, las de los pintores italianos del *Novecento* y tantos otros, que fueron excluidos, no porque los considerara sin valor, sino porque me parecían anacrónicos o por lo menos no claramente embarcados en la que consideraba la gran línea de la expres-

sión contemporánea. Esto no implica, enténdaseme bien, que considere equivocado el planteo general y particular del fenómeno que registra la pintura del siglo. Lo que quiero señalar es que ahora lo habría planteado de modo más amplio, al no estar obsesionado por la idea de lenguaje, porque creo que aun siendo legítima la progresión que conduce, con el arte de los concretos, a la integración de la pintura con la arquitectura — lo mismo que la escultura y las artes derivadas — hay otros modos de expresión más vinculados con el pasado o tal vez con el futuro que ni siquiera avizoramos, que no deben ser desechados.

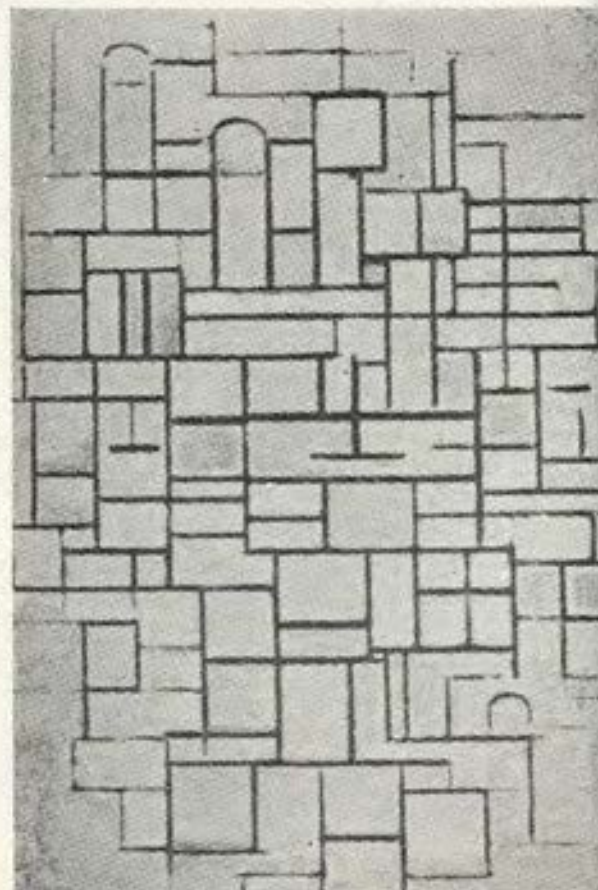
Pero analicemos el problema, aunque a vuelo de pájaro, con un poco más de atención. ¿Qué pasa con los concretos en el mundo? Envejecen los maestros que crearon el movimiento y los siguen grupos de jóvenes entusiastas, pero pocos de éstos siguen respetando los postulados férreos en que se fundaron aquéllos, y las violaciones que realizan son graves, porque era una posición que para ser válida tenían que ser respetados. Casi todas esas violaciones no hacen sino denunciar la rebelión de los pintores contra una forma de pintar que los ponía en situación de abandonar los medios propios del pintor, y por tanto reemplazar la sensibilidad *sui generis* de éste por la no menos *sui generis* del arquitecto. Introducción subrepticia o franca del color como tono, preocupación por la materia, movilidad sentimental de las estructuras, etc., etc., tienden a que los concretos de hoy, a diferencia de los de ayer, sean más pintores, y por ello, aunque inconscientemente, se aferren al cuadro de caballete como soporte de la invención.

Por otra parte, salvo contadísimas excepciones, los arquitectos no han encontrado el punto de enlace con los pintores, y la famosa integración sigue existiendo en el papel y la conversación, sin que ni siquiera en el campo teórico se advierta mayor precisión. Personalmente creo que el problema está mal planteado — lo acabo de expresar recientemente y por primera vez en dos conferencias que pronuncié en la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Venezuela, en Caracas — porque si las diversas formas artísticas han de integrarse, no ha de ser por el camino de la subordinación de las más pequeñas a las más grandes, sino por el camino más áspero y también más sensible del acorde entre contrarios.

Habrá que pensar, además, en la posibilidad de que se diversifiquen los menesteres del pintor y nos acostumbremos a admitir que puede haber una pintura que responde a una sensibilidad espacialista y por tanto relacionadora de elementos simples, que concuerde con la expresión arquitectónica, y una pintura que corresponde a una sensibilidad más local, sensibilidad de cosas, que continúe la milenaria tradición de expresión íntima de individualidades. Y hasta se podrá suponer que lejos de repelerse, como más de un fanático lo supone y lo desea, encontrarán su fórmula de conciliación.

No sé si todos los lectores comprenderán el coraje que debo tener para estampar estas ideas al referirme a la segunda edición de un libro en el que por lo menos parezco sustentar otras. Y no sólo por esto, sino porque soy autor de otro libro, que se titula *Qué es el arte abstracto*, escrito un año después que el primero, y en el que mi pensamiento es aun más tajante. Y porque soy bien conocido en Latinoamérica como defensor de los movimientos de vanguardia, en particular el de los concretos. Todo lo cual me comprometería a ser consecuente con la posición tomada. Pero como no me siento comprometido más que conmigo mismo, parafraseando a Aristóteles, puedo decir: "Amigo soy de J.R.B. pero más de la verdad" y por esto no vacilo en decirlo; esa verdad que uno se pasa persiguiendo dentro de uno mismo, que por momentos cree apresarla y que se

Mondrian



le escapa luego, y cuya búsqueda no sólo justifica al teórico sino le proporciona la alegría de vivir.

Hecha la confesión, quiero ser más explícito. Sigo creyendo que la gran línea de los movimientos artísticos del siglo, sobre todo a partir del cubismo, conduce de manera clara por intermedio de los abstractos al cambio de sensibilidad aludida, regida en lo artístico por la arquitectura y en lo social por la necesidad de que las comunidades humanas se construyan de acuerdo con principios de organización como masas. En este sentido no tengo nada que agregar ni que quitar al texto que se reedita. Lo que trato de corregir es el planteo unifocal implícito, porque los nuevos movimientos surgidos en el último decenio y las nuevas respuestas que se advierten en el campo de los concretos, me permiten suponer que la pintura que se vincula con la tradición no está tan terminada como suponía. Y porque esa postura más universalista a que aludí, me ha hecho comprender que en el plano de la pintura lo esencial es la vivencia de la forma, su expresión de vida que permanece, y lo accesorio es lo que le corresponde como lenguaje histórico.

Pero tampoco quiero significar con esto que la pintura tendrá que volver a ser figurativa o representativa, como suponen tantos por ser reaccionarios o impotentes, y muchos por motivos menos confesables, cuando no por pobreza de espíritu. Nunca he creído, y lo he dicho y escrito muchas veces, que la oposición entre figurativos y no figurativos sea correcta; siempre he sostenido que no son los medios empleados como apoyos los que deben ser tomados en cuenta para juzgar el arte sino el espíritu que informa a cada artista. En este sentido, como ya he apuntado, lo que está en juego es una lucha entre dos tipos de sensibilidad: sensibilidad material, de cosas individualizadas, que se manifiesta en otras cosas individualizadas, la del pintor; sensibilidad espacial, de juegos de relación generalizados, que se manifiesta en formas espaciales y generales, la del arquitecto. Y si los pintores y los escultores tratan de ponerse a tono con los arquitectos, es porque la sensibilidad de éstos es la que parece más acorde con los tiempos.

La posición de los abstractos es la más compleja, porque si bien son ellos los que gradualmente fueron planteando el problema al liberarse de la sujeción empírica, lo que significó un ejercicio más amplio de la invención creadora,

Matise



son ellos los que se encontraron con las mayores dificultades para dar cuerpo a una expresión que surgía indefinidamente en el espíritu y con escaso bagaje de experiencia universal, durante el cual muchas generaciones de pintores se han ido lanzando a la búsqueda de una forma que exprese un absoluto necesariamente individualizado. Contradicción en los términos, sin duda, y como siempre, pero que describe el aspecto dramático de la creación. Y registrará también cuáles serán las consecuencias, benéficas o no benéficas, que estos intentos reporten. No me animo a predecirlas. Me limito humildemente a señalar, una vez más, que la llamada pintura abstracta ha venido a cuestionar sin que lo quisieran sus cultores, la eficacia expresiva de la pintura.

Admito que los pintores que se sienten vivos y que por ello se oponen a la tradición porque no hay conjunción posible con ella, por ahora, no tienen más remedio que hundirse en ellos mismos para clarificar la conciencia con los llamados de la subconciencia y crear, tal es la palabra de orden, pero hay que reconocer que tal posición solipceista entraña sus peligros, el de la desvitalización en primer lugar. Extraña paradoja; por ser vivientes intentan la aventura y la aventura los desvitaliza progresivamente.

Cuando terminé de escribir este libro en 1952, ya conocía las grandes telas de Jackson Pollock, pero estaba lejos de suponer que ellas registraban los primeros síntomas de un estado de

espíritu que se iba a generalizar en Occidente. Y aunque no creo que sea esta posición de los *tachistes* la que podrá rejuvenecer al arte de pintar, sí la considero importante como documento de que los pintores siguen buscando, en otro plano que el del arte espacial y seudogeométrico, la posibilidad de salvarse. Que es como decir, buscan la salvación del alma individual en momentos en que todo parece sumergirla en lo social.

Como se ve, en definitiva lo que está en crisis no es la pintura sino el hombre, como tantas otras cosas. La pintura, por ser el instrumento más sensible que posee el hombre, es la que la documenta de modo más evidente. Ni siquiera es una crisis político-social, como habitualmente se cree. Asistimos a una crisis más honda que por ser crisis de la fe, adquiere caracteres dramáticos de angustia metafísica. El pintor no hace más que registrar a su modo, como los demás hombres la registran con el modo de expresión que poseen, esta angustia para la cual diversas filosofías de nuestro tiempo proponen soluciones, según parece todas irremisiblemente negativas. Pero abordar esta cuestión, la que precisamente constituye el motivo fundamental de mi interés actual, no conduce al análisis morfológico de las obras sino a la conceptualización del hombre en su dimensión de eternidad. El lenguaje tendría que ser muy diferente: tránsito de la immanencia que implica toda obra de arte a la trascendencia que es piedra miliar de la estética.

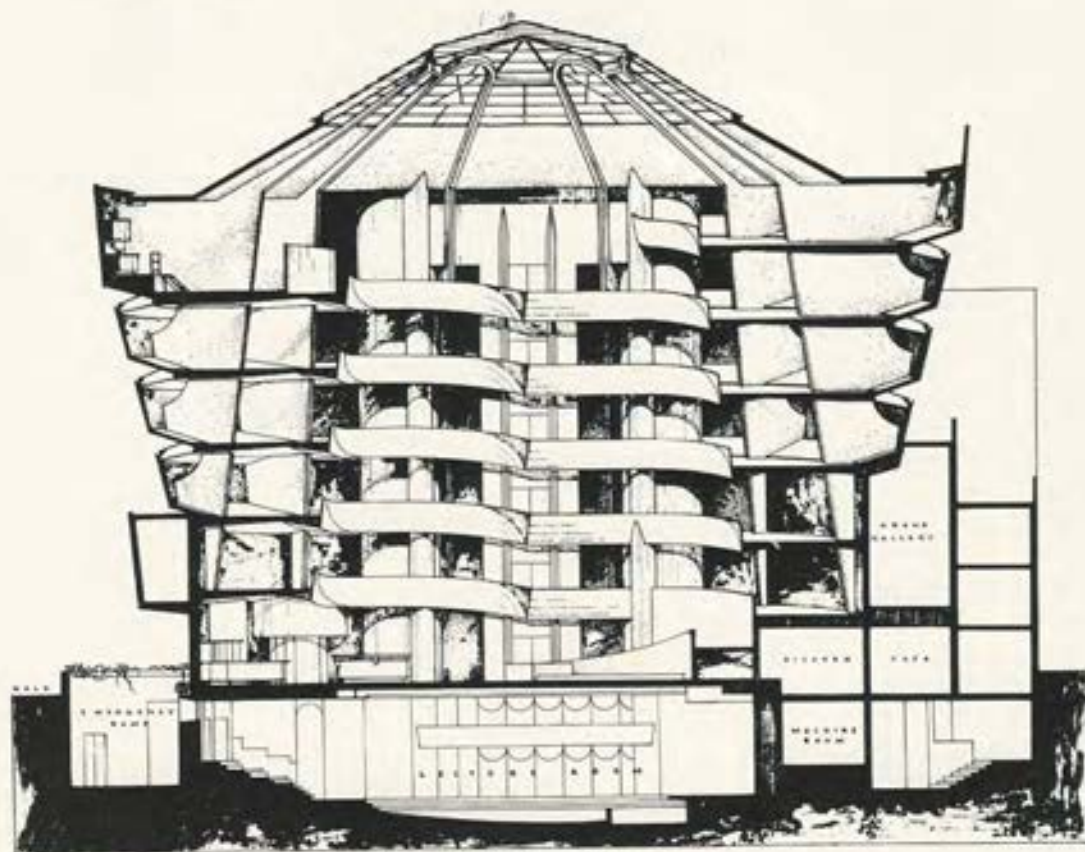
En torno al Museo Guggenheim, obra que Frank Lloyd Wright no ha podido ver terminada se han suscitado encontradas opiniones, algunas totalmente negativas. Esto siempre ocurre ante la obra de un artista genial y Wright lo era. Constituye la personalidad en torno a la cual se desarrolla más intensamente la crítica arquitectónica. Desde comienzos de siglo trabaja sin cesar hasta abril de 1959 en que muere a los 89 años de edad, manteniéndose en el auge de la creación y de la polémica.

El problema crítico de Wright se puede solamente comprender con el serio estudio de su concepción espacial en la cual encuentra coherencia y unidad toda su obra.

Hemos considerado de interés reunir aquí algunas de las opiniones publicadas con motivo de la inauguración del Museo Guggenheim.

ARTE DE HOY, MUSEO DE MAÑANA

Traducción: Prof. Santiago Magariños



Cuerpo de la Galería Principal del Museo Guggenheim

“Una construcción rematada por una cúpula de vidrio armado, con una rampa en espiral procurando un espacio continuo. El edificio es cilíndrico, de seis pisos de altura, alrededor de un centro vacío”. Con este sencillo enunciado que comunicó a la prensa la dirección del nuevo Museo Solomon R. Guggenheim — inaugurado recientemente en Nueva York — se describe el edificio que está llamado a convertirse en uno de los más discutidos, más admirados y más calumniados de nuestro tiempo.

Otros comentarios dejan entrever reacciones mucho menos objetivas. “Una guerra entre la pintura y la arquitectura, de la cual salen ambas sometidas a graves pruebas” protesta el crítico del “New York Times”, mientras que su colega del “Herald Tribune” retrueca: “Es el edificio más bello de los Estados Unidos”. Otros críticos comparan la construcción con los más variados objetos, desde el sacacorchos a la máquina de lavar. El arquitecto Philips Johnson los rechaza al decir “es la obra más bella de Wright, el

edificio más hermoso de Nueva York y una de las salas más bonitas del siglo XX”.

El objeto de tantas controversias es la estructura en forma de caracol imaginada por F. Ll. Wright para encerrar la gran colección de arte contemporáneo debida al filántropo y mecenas Solomon R. Guggenheim. Hacia 1920, este acaudalado propietario de minas había quedado fascinado por los aspectos más audaces del arte del siglo XX. No solo se convirtió en un coleccionista inveterado, y mediante sus compras, en el protector declarado de los creadores contemporáneos, sino que se dedicó también a poner dicho arte al alcance del público. Después de crear una Fundación, alquiló una galería para exponer su colección en locales provisionales. En 1943 encargó la construcción del edificio de Wright, que habría de ser la única construcción importante del gran arquitecto en Nueva York.

Siguieron diez y seis años de luchas y discusiones feroces. Mister Guggenheim negoció durante muchos años la compra del terreno destinado al nuevo museo, en la Quinta Avenida, en el propio corazón de Nueva York. Murió en 1949 habiendo dado su aprobación al plano de Wright, tras de dejar dos millones de dólares para la construcción y legar su colección entera a la Fundación. Un consejo de administración y un director, que acababa de ser nombrado, el crítico y museólogo James Johnson Sweeney, eran los encargados de realizar proyectos tan grandiosos y de enfrentarse con los problemas planteados. Pasó mucho tiempo



Galería Principal del Museo Guggenheim

antes de que el arquitecto y la comisión de urbanismo se pusieran de acuerdo. La prensa y el público se mezclaron en la discusión, criticando "la forma inestética" del edificio proyectado; a lo que Wright respondió diciendo que su museo lograría que el Metropolitan Museum — que está muy próximo a él — llegaría a parecerse a una "granja protestante".

El arquitecto ha querido romper por completo con la tradición. "No construimos un conjunto de células en compartimentos — declaraba —, sino un edificio que es un amplio espacio de suelo continuo". Concibió una inmensa espiral de cemento armado, en cuyo interior, una rampa de suave pendiente, subiría desde el suelo hasta la cúpula, en una altura de seis pisos. Las paredes interiores se inclinarían hacia el exterior, y los visitantes subirían o bajarían por el plano inclinado contemplando los cuadros colocados en ángulo en relación con las paredes y colgados a lo largo de la rampa en una serie ininterrumpida de varios centenares de metros.

Algunos artistas declararon que los cuadros expuestos en semejante lugar se verían como aplastados por la propia arquitectura. A Wright como ya se sabía, no le gustaba la pintura. ¿Acaso había concebido tal encuadre con el fin de aniquilar la pintura en cuanto arte expresivo?

La construcción comenzó, finalmente, en el mes de agosto de 1956, y el arquitecto murió seis meses antes de la inauguración, que se celebró en el pasado octubre. En el intervalo, J. J. Sweeney se había ocupado de un modo activo de aumentar y enriquecer la colección. Varios centenares de pinturas y esculturas, adquiridas mediante compra o donación, se fueron acumulando hasta alcanzar un total de 2.500 obras, conservadas en el Guggenheim. (La Colección com-

prende especialmente 170 Klees y grandes conjuntos de Chagall, Delaunay, Gleizes, Léger, así como de los maestros de fines del siglo XIX y del XX).

La inauguración del nuevo museo era esperada con impaciencia, tanto por los adversarios como por los defensores de Wright. Cuando los visitantes se desparramaron desde lo alto hasta los bajos de la famosa rampa, todos estuvieron concordes en encontrar muy notable ese espacio continuo en forma de espiral. Algunos se quejaron de que aquel vacío abrupto, del centro, les producía vértigo. Otros objetaron que los ascensores eran insuficientes, y que era menester estar subiendo y bajando a cada momento para ver algunos cuadros. James Johnson Sweeney, maestro en el arte de acondicionar museos, ha elegido un grupo de pinturas y esculturas para la inauguración. También esto suscitó críticas, porque el nuevo museo no permitía exponer de una sola vez sino parte de la colección. El hecho de que con solo una mirada se vea un número considerable de pinturas, el suelo en pendiente, las paredes inclinadas, todo ello parecía estar hecho para producir pesadillas a un director de museo. Sweeney ha modificado algunos detalles del plano de Wright; pintura blanca y no "amarillo huevo" para los muros, montantes de hierro que salen de las paredes para presentar los cuadros por delante de ellas, luz fluorescente por todas partes. No se modificó ningún elemento de la arquitectura propia; la viuda del gran arquitecto aseguró que Wright se hubiera conmovido tanto a causa del menor de los cambios, que no hubiera asistido a la inauguración.

En resumen, como ha escrito la revista "Time": "Frank Lloyd Wright ha construido un monumento póstumo a su propio genio. Podrá criticarse y burlarse de él, pero no se le puede ignorar".



Frank Lloyd Wright

VIAJE AL PRESENTE

Por WALDO FRANK

El Universal, Caracas.

Ayer fui con mi hijo Jonathan Waldo, de 13 años de edad, a visitar el Museo Guggenheim, hogar del arte *abstracto* y ultra-moderno. El edificio, como todo el mundo sabe, es obra de Frank Lloyd Wright, uno de los famosos arquitectos de la última generación. Casas dibujadas por Wright pueden verse en el Oeste, en el Oriente Medio e incluso en el Japón; pero este Museo fue su primera obra en Nueva York, la última antes de su muerte.

A primer golpe de vista, el edificio en la Quinta Avenida, parece una superposición de sartenes, redondas, achatadas y blancas, las mayores encima de todas. Uno queda sorprendido, casi dolorosamente, por la falta total de relación con los edificios de los alrededores, en medio de los cuales el Museo parece discrepar violentamente — residencias convencionales de piedra labrada y rojizo ladrillo de las casas modernas de apartamentos. Mi hijo se extrañaba de que Wright hubiese ignorado el *medio ambiente* de su Museo. "No hay duda — le dije — que Wright estaba persuadido de que un día todos los otros edificios serán destruidos, para dar vista, perspectiva, aire libre a su obra maestra. Mientras tanto, si obstruye ventanas y aplasta otras casas, como un enorme platillo volante en un aterrizaje violento, ¿a quién le importa?"

Desde dentro, el edificio parece como un enorme cono vacío, iluminado con luz oculta, y con una rampa en forma de espiral que da vueltas desde la planta baja, lugar destinado a la escultura. A Jonathan le gustó especialmente la famosa *Foca* de Brancusi, un simple ástil curvado de piedra luminosa, con todo el ritmo, empuje y serenidad del animal más hermoso de los mares. También le gustó una cosa de madera, de Le Kakis, un entretejido de cuerpos vagamente sugeridos, que nos recordaba la madera flotante de nuestras playas de Cape Cod.

Empezamos la gradual ascensión. En primer lugar, hay algunas pinturas representativas: el glorioso *Relojero*, de Cézanne; tres impresionantes pinturas de mujer, de Modigliani, dos cabezas y un desnudo, *tan delgado*, que el mu-

chacho dijo que parecía *extenuado*. Yo le dije que Modigliani vivió en la penuria durante largos años en París. Pero la mayoría de las pinturas expuestas pertenecen a lo que ha sido llamado arte *abstracto*. En efecto, en la cóncava pared de esta rampa en espiral que conduce vertiginosamente a la cima del cono, están todos los grandes nombres de los movimientos ultra-modernos. A Jonathan le gustaron los cuadros de Robert Delaunay, en los cuales la Torre Eiffel parece hacer explosión sobre un París bombardeado. Le gustó Kandinsky. Le atrajo un cuadro de Wilfredo Lam titulado *El retumbar de la Tierra* — una especie de grupo de alucinantes pesadillas. Menos, los Picassos y Braques, y Paul Klee, que encontró *divertido*. Dijo que las obras de Jean Arp, Jacques Villon, Dubuffet y el gran abstracto americano Jackson Pollock eran *locas* en una intrigante manera, pero *un poco vacías*.

Le expliqué que el término *abstracto* aplicado al arte carecía de sentido. Puesto que para hacer una obra de arte, hay siempre que *abstraer* una selección de materiales, *todo* arte es *abstracto*. Y puesto que toda obra de arte es un *cuerpo* orgánico compuesto de algún material: un cuerpo de pintura, de sonido o de piedra . . . , *ningún arte* puede ser abstracto. La colección de pinturas a lo largo de la blanca pared en espiral, frente a la cada vez mayor inclinación del gran cono, es labor en que fantásticos e inventados dibujos — no revelando ninguna relación inmediata con las formas que ofrece la naturaleza — son preferidos a las representaciones del hombre y de la naturaleza tal como lo presentan los sentidos.

El *hombre* no está ausente de esas pinturas; puesto que han sido pintadas por el hombre y han salido de dentro del hombre. Pero nunca todo el hombre está allí: sólo fragmentos y proyecciones de sus más internas emociones. El Museo representa un universo hacia adentro, subjetivo, como el delirio de un loco — un mundo en el que falta el hombre tal como ama y como vive con otros hombres, mujeres y niños — sin paisaje de la naturaleza.

La vista general, a medida que uno

sube lentamente el vertiginoso plano del Museo, es así una vista de la existencia sin *ningún ser humano total en ella*. Y bien, ese es el rasgo dominante de nuestro tiempo, en el cual el hombre — todo el hombre — se desvanece dentro de una naturaleza caótica de máquinas y de multitudes manipuladas. Por eso, esos artistas *abstractos*, como se llaman a sí mismos, no son portavoces del porvenir, sino *del presente*. Los antiguos pintores convencionales de las más frecuentes galerías que todavía pintan hermosas mujeres, y niños jugando al sol y hacen retratos de hombres de carácter — son portavoces *del pasado*, cuando todavía reinaba el hombre. Si esos pintores de un mundo sin seres humanos son portavoces del futuro, ¿quién sabe? Representan nuestro mundo de ahora. De ahí su popularidad y su importancia. La impresión colectiva de esas obras es la de hombres que tratan desesperadamente de salvar la hermosura y la alegría de un mundo que destruye al hombre.

El Museo Guggenheim es en sí una obra de arte, cuyo creador estaba sólo a medias interesado por el hombre y las pinturas. A medida que vais subiendo por el plano inclinado en espiral, os sentís cada vez más atraídos por el vértigo. ¡Qué importa!

De vez en cuando, hay bancos, adaptándose perfectamente a la forma de la cóncava pared, pero inconfortables para el cuerpo ¡Qué importa! Abajo, en el subsuelo, hay una pequeña cantina donde se pueden comprar refrescos. Es desagradable, oscura, estrecha; pero a Mr. Wright no le importa. El nunca se interesó por la pintura de caballete, ni por el confort del cuerpo de un público que desprecia — y uno lo comprende. Su Museo, primero y últimamente, dice: "*Miradme*. Soy más importante que las exhibiciones, que después de todo son mero fondo decorativo para *mí*".

Las pinturas dicen: "El hombre falta. Los sueños del hombre — la mayor parte, pesadillas — son reales, pero nada más. *He aquí el presente*". Y la desesperada arrogancia del Museo de Frank Lloyd Wright confirma el mensaje de las pinturas. Naturalmente, se puede ocultar al hombre, olvidarlo, desviarlo, desnaturalizarlo; pero con la excepción de la bomba H, no se puede suprimir.

Estaba haciendo estas reflexiones, mientras bajábamos dando vueltas a la espiral, para volver a uno de los sectores de abajo cerca de Cézanne,

donde hay una deliciosa pintura de Chagall: uno de esos viejos judíos violinistas con sus pies en el tejado y un firmamento lleno de vacas y luz mística. Realmente, una explosión. Pero a diferencia de la Torre Eiffel de Delaunay, en esta explosión... ¡todo el hombre... sobrevive!

Allí, cerca de su propia pintura, con gran sorpresa para mí (pues creía que estaba en París), encontré al propio Marc Chagall. Le presenté a Jonathan, y hablamos, mientras la multitud de pálidos jóvenes y más rimbombantes muchachas, pasaban delante ignorantes de la presencia de Chagall entre ellos. Pensé que quizá él no pertenece a este Museo con su *viaje al presente*. Pues Chagall expresa todo el género humano cuyas formas y palabras son del pasado y posiblemente también del futuro... Me acordé de las palabras de Jesús: *A menos que te conviertas en niño...*

El artista del presente habiendo experimentado en su sangre y su alma el fracaso de la madurez de nuestra cultura, busca y necesita convertirse en un niño de nuevo. Esta es la lección final de este ultra-moderno arte — y de este Museo que fue construido para albergarlo.

EL MUSEO DE F. L. WRIGHT

Por BRUNO ZEVI

Quien esto escribe, es uno de los responsables del movimiento de la arquitectura orgánica en Italia y de la difusión del pensamiento y de la obra de Wright, y es culpa verdaderamente grave, si esta acción ha provocado la infinita serie de tonterías escritas y dichas sobre Wright. Junto a los pocos que, como Argan, han comprendido íntimamente al maestro americano y han profundizado su esencia, una cantidad de gente ha dado de él las definiciones más estafalarias; como aquel que explota las obras de Wright y opina aun sobre la parte más absurda de su teoría; como aquel que contrapone el funcionalismo a la tendencia orgánica, provocando, en una discusión totalmente inconsistente, una implícita división entre orgánicos y funcionalistas en el campo de los arquitectos modernos; como aquel que lo ha llamado romántico y rural. Se organizan conferencias en contra y a favor de Wright, se escriben libros contra la

OBRA EDITADAS POR LA FUNDACION DE CULTURA UNIVERSITARIA

COLECCION "BREVIARIOS"

- Elementos de Filosofía*, por JUAN DAVID GARCIA BACCA.
Introducción a la Literatura Española, por SERRANO PONCELA.
Panorama del Folklore Venezolano, por Miembros del Instituto Nacional del Folklore.
Latinoamérica y el Mundo, por LEOPOLDO ZEA.

COLECCION "MONOGRAFIAS"

- Perfiles de la Ciencia Moderna*, por FRANCISCO DE VENANZI.
Historia de los Portugueses en Venezuela (agotado), por MIGUEL ACOSTA SAIGNES.
Entre el Bronce y la Polilla, por GERMAN CARRERA DAMAS.
El problema de América, por ERNESTO MAYZ VALLENILLA.
Reforma Universitaria, por FOCION FEBRES CORDERO.
Crítica Histórica, por GERMAN CARRERA DAMAS.
Autonomía Universitaria, por FOCION FEBRES CORDERO.
La Colaboración Privada en la Educación Popular Americana, por LUIS B. PRIETO F.
Trabajos de Medicina Social, por ABEL MEJIAS.
La Historia Política de Venezuela, por RAFAEL GALLEGOS ORTIZ.
Ensayos de Historia Social Venezolana, por FEDERICO BRITO FIGUEROA.

EN PRENSA:

- Mores*, de SAINT JOHN PERSE.
Rómulo Gallegos y su Tiempo, por JUAN LISCANO.

A la venta en todas las librerías de la Capital.

Para envíos al Interior dirigirse a Fundación de Cultura Universitaria. Edificio de la Biblioteca, piso 10. Ciudad Universitaria. Teléfonos 61.98.11 extensiones 2132 y 2540.

arquitectura orgánica y artículos para defenderla. Se ha descendido del plano histórico-crítico a casi el nivel de la competencia comercial. Por eso me alegra que esta nueva ocasión me dé la posibilidad de volver a ubicar los problemas sobre el plano que les corresponde; el intercambio de opiniones críticas sirve solamente si se desarrolla en el terreno de la cultura.

"¿Qué significa este museo?", le preguntaba a Wright el año pasado, durante una larga discusión en la que yo adoptaba la posición de anti-wrightiano, para estimularlo a hablar. "El Guggenheim Museum — respondió — será un gran edificio. Por primera vez en la historia de la arquitectura habremos roto la costumbre de construir así y así y tendremos una obra continuamente

así...". Las palabras *así y así* eran acompañadas de gestos en los cuales una mano se superponía a la otra, después la de abajo se deslizaba y se apoyaba encima: los pisos de las casas, unos sobre otros, inertes y sin continuidad. La palabra final *así*, pronunciada lentamente, era acompañada de un movimiento helicoidal ascendente de la mano, que significaba el espacio continuo, fluyente, liberado de la esteotomía y de la rigidez volumétrica. Desde las primeras Prairie Houses hasta la última hora, la búsqueda de Wright había sido ésta. Todo el resto era agregado, caduco y por lo tanto, secundario. En el plano de la cultura arquitectónica, el único tema serio de discusión sobre Wright es el tema de su concepción espacial.

La revista alemana "Das Kunstwerk" entrevistó a los más importantes arquitectos y críticos de arquitectura del mundo. La pregunta base de la entrevista fué:

¿Cuáles son, según su opinión las 25 obras más importantes en arquitectura realizadas en el siglo XX?

Los entrevistados fueron: Alvar Aalto, Marcel Breuer, Le Corbusier, Walter Gropius, Philip Johnson, Mies Van der Rohe, Richard J. Neutra, Oscar Niemeyer, Matthew Nowicki, J. J. P. Oud, Eero Saarinen, Frank Lloyd Wright y Carlos Raúl Villanueva.

Consideramos un honor para Venezuela la elección justa del arquitecto y profesor de nuestra Facultad Carlos Raúl Villanueva. Transcribimos a continuación las respuestas dadas por este a la revista citada.



CARLOS RAUL VILLANUEVA, arquitecto - Foto Paolo Gasperini

arquitectura

LAS MEJORES OBRAS DEL SIGLO XX

No solamente es muy difícil apreciar con exactitud la cantidad de grandes obras las verdaderamente fundamentales, de la arquitectura contemporánea, sino que también el valor recíproco de ellas está sujeto a enormes variaciones de acuerdo con las tendencias, influencias, situaciones culturales de cada quién.

Sin embargo considero muy interesante la iniciativa de la revista "das Kunstwerk", pues creo que aun si los resultados no pasarán de la categoría de los datos estadísticos, permitirán abarcar rápidamente el conjunto de opiniones de quienes están más directamente empeñados en la actividad arquitectónica.

Quiero agregar que las obras que he seleccionado, lo han sido por su importancia normativa dentro de la evolución histórica de la arquitectura moderna, más que por su valor estético específico, cuya verdadera medida requiere un estudio estremadamente largo y exhaustivo y que llevaría a tener que ubicar dichas obras en un complicado juego de niveles de valor.

Hay que precisar también que en nuestra época son particularmente interesantes las personalidades que con su producción arquitectónica de gran nivel, aunque no excepcional, han contribuido a formar una "costumbre" arquitectónica extendida. Su proyección histórica está por encima de su valor estético: más importa el mérito de haber contribuido a la restauración progresiva de un sentido general de la arquitectura entendida como estilo contemporáneo necesario, llegando a las capas sociales que más podrían desarrollar y exigir convenientemente una tendencia coherente no solamente en la forma arquitectónica, sino también en la actitud hacia la vida.

1) **La casa del pueblo (Bruxelles). Víctor Horta. 1897.**

Una de las primeras palabras de valor de la arquitectura contemporánea. Su enseñanza es, paradójicamente, mucho más valiosa hoy, después de tanto recorrido a través de la experiencia de los materiales nuevos y del dogmatismo formal.

2) **Fábrica Fagus. 1911. Walter Gropius.**

La primera fábrica donde se han realizado los principios de una arquitectura clara y funcional que corresponde exactamente a las necesidades de la línea de producción industrial.

3) **Viviendas para Obreros (Rotterdam), 1924-27. J. J. P. Oud.**

Las viviendas populares cobran aquí como en los Siedlung alemanes de la misma época la dignidad que les pertenece y la segura confianza que da la conciencia de clase.

4) El Bauhaus. 1925-26. Walter Gropius.

En el edificio de la Bauhaus se reúnen los principios visuales y volumétricos que corresponden en arquitectura al cubismo pictórico.

La interdependencia de los volúmenes, sus articulaciones, el uso de distintos temas en las distintas partes del conjunto reafirman una precisa capacidad didáctica cuya importancia se ha reflejado en todo el proceso de evolución de la arquitectura contemporánea.

5) Villa Savoye, Poissy. 1929-31. Le Corbusier.

Máxima representación de las concepciones clasicistas de Le Corbusier. En ella se encuentran realizados los famosos cinco puntos programáticos que tanto han influenciado el pensamiento y la acción arquitectónica mundial.

6) Casa Tugendhat. 1930, Brno. - Pabellón alemán de la Exposición de Barcelona. 1929. Mies van der Rohe.

Los ejemplos más importantes de la concepción espacial del gran maestro alemán. Las obras donde se concreta cabalmente todo el programa neo-plástico.

7) Gunnar Asplund. Ensanche de la Municipalidad de Goteborg. 1936.

Un paso fundamental por el camino sereno de una cultura organizada y asimilada.

8) La Biblioteca de Viipuri. 1934. Alvar Aalto.

Un edificio de importancia fundamental como punto polémico frente al esquematismo del primer Le Corbusier. Toda la transformación sucesiva del movimiento orgánico toma de este edificio las razones espaciales de su futuro desarrollo.

9) La casa sobre la cascada. Administración de la sociedad S. C. Johnson. 1936-39. Las casas Usonianas. F. Ll. Wright.

Tres ejemplos importantes que han puesto el acento en la importancia primordial del aspecto espacial de la arquitectura, resolviéndose en grandes temas vigorosos aun en las pequeñas casas usonianas.

10) Apartamentos "Lake shore drive". Chicago. 1951-52. Mies van der Rohe.

El período americano de Mies van der Rohe nos deja con estas dos torres de apartamentos la mejor expresión del esquematismo lírico de M. v. d. R. que éste ha substituído a la rica experiencia europea.

11) Ronchamp. Le Corbusier. 1955.

La capilla señala el paso del primer período esquemático y doctrinario al segundo: más libre, más lírico, más denso de inspiración.

12) Centro cívico de Saynatsalo. Alvar Aalto. 1955.

Como último eslabón de la cadena orgánica éste conjunto afirma su fecunda importancia en el camino hacia una mayor coincidencia entre las motivaciones humanas e históricas y las invenciones plásticas o espaciales.

13) Edificio del Ministerio de Sanidad. Niemeyer y otros. Rio. 1948-49.

Una de las piezas claves de la arquitectura latino-americana. Su realización choque frontal en las costumbres establecidas, amplió de inmediato no tanto las posibilidades formales como el volumen y el respiro de las concepciones arquitectónicas de un Continente en pleno desarrollo.

Libros

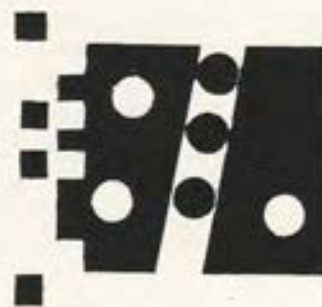
Picasso - Las Meninas y la Vida

Texto de JAIME SABARTES - Editorial Gustavo Gili, S. A., Barcelona.

Sobre la obra y la vida del genial Pablo Ruiz Picasso se han editado tantos libros, que reuniendo un volumen de cada edición, se lograría una biblioteca profusa y sumamente interesante. Cada obra nueva que surge

nos muestra facetas desconocidas del más grande artista de nuestro tiempo.

Este libro que comentamos hoy, aparecido en mayo de 1959 y que llegó hace unos meses a las librerías caraqueñas, pertenece a una edición limi-



tada de quinientos ejemplares numerados del 1 al 500. Por esta singularidad el libro tiene el doble interés de pieza exclusiva junto a otras 500 repartidas por todo el mundo, y por su valor de buen libro donde las 58 reproducciones de los cuadros de Picasso y el interesante texto de Sabartes nos brindan un mundo de sugerencias.

Nadie mejor que Sabartes, secretario con muchos años junto a la vida de este artista germinador del movimiento plástico más importante en la historia de la civilización, que es la propia historia del arte, para que nos hable de él. A propósito de esa serie magnífica de 45 cuadros, donde Las Meninas de Velázquez pasan a ser Las Meninas de Picasso, estupendamente reproducidos en el libro que nos ocupa, Sabartes, nos informa como el artista concibió la idea de estudiar y descomponer el cuadro de Velázquez: "En la introducción al libro publicado recientemente por Fernando Mourlot, con el título *L'atelier de Picasso*, escribí en 1952, acordándome de una conversación sostenida un par de años antes con Picasso: 'Si uno se pusiera a copiar Las Meninas, de toda buena fé, pongamos por caso, al llegar a cierto punto y si el que copiase fuese yo, me diría: ¿Qué tal sería poner a ésa más a la derecha o a la izquierda? Y probaría a hacerlo a mi manera, olvidando a Velázquez. La prueba me llevaría de seguro a modificar la luz o a cambiarla, con motivo de haber cambiado de lugar a un personaje. Así, poquito a poco, iría pintando unas Meninas que parecerían detestables al copista de oficio; no serían las que el creería haber visto en la tela de Velázquez, pero serían mis Meninas...'

Esta idea de Picasso en 1950 ha sido posible convertirla en realidad por el propio pintor español en el período comprendido entre el 7 de agosto y el 30 de diciembre del 1957, período en que se recluyó totalmente en el segundo piso de su casa taller La Californie.

A. G.

Al terminar la segunda guerra mundial, una profunda intensificación de las actividades del arte de vanguardia vino a desmentir rápida y terminantemente la errónea idea de asociar las nuevas formas de creación a un período de *entreguerras*. El surrealismo eslabonó aspectos inéditos a los recobrados y la abstracción alcanzó una difusión mundial extraordinaria. Francia, que en el período anterior solo tangencial y ocasionalmente presenciara un verdadero desenvolvimiento de la pintura abstracta, se adhirió a las posibilidades del arte no figurativo, tanto en la

sector lindante con lo no figurativo. Así se confirmaba la aseveración de Apollinaire en *Les Peintres Cubistes* (1913). "Nos dirigimos hacia un arte enteramente nuevo, que será a la pintura, según el concepto vigente hasta hoy, lo que la música es a la literatura". Y en la renovación surgían nuevos maestros, trabajando junto a los de la generación anterior a la guerra. Herbin, Gorin, Del Marle, Domela, practicaban una abstracción conceptual y constructiva, mientras en la creación de Basaine, Atlan, Dewasne, Esteve prevalecía un sentimiento de vigorosa

de Leonora Carrington, y otras abiertas a un mundo nuevo, de místicas conflagraciones, cual las de Matta, Donati, Paalen y Serpan, se advertía ya el peso específico superior de estas últimas, también en la abstracción se percibía una mayor profundidad y justificación en las obras menos formalistas, más cargadas de sentimiento verdadero, más vocadas a la manifestación de los abismos secretos. Como señala Edouard Jaguer, en su monografía de Claude Georges (1915), la necesidad de un universo nuevo se presentía cuando, en 1946, escribió: "Se trata de la conquista de un lugar subconsciente, pero real, donde lo universal y lo humano se funden y se combaten... pero no debe concluirse de esto que sea mera cuestión de un dominio de la pintura abstracta por el espíritu surrealista o viceversa". Efectivamente, aun existiendo razones para creer que esa convergencia se ha producido en algunas zonas de la creación actual, no se puede reducir a ella el surgimiento de la estética *otra*, pues aunque ésta sólo corroborara la fusión antedicha, una síntesis de tal género ha asumido el significado de una mutación, es decir, ha dado lugar a un acontecimiento que no puede ser explicado por sus componentes.

Y tratándose de un *lugar subconsciente*, en el recto sentido de la palabra

Los umbrales del mundo informal

Por J. E. CIRLOT

fórmula geométrica, derivada del grupo holandés De Stijl y del constructivismo ruso, como en más libres y dinámicas modalidades, en las que el ritmo lineal y de la forma-color desempeña el papel esencial. En 1948, el Salón des Réalités Nouvelles presentaba más de cuatrocientas telas abstractas producidas por pintores pertenecientes a dieciséis países de todo el mundo. Y no sólo estas tendencias extremas se reactivaban, sino que el mismo expresionismo, en Europa y en los Estados Unidos, aparecía con nuevas posibilidades y horizontes, sobre todo en su

espontaneidad, un invencionismo de formas coloreadas en movimiento, como también en Magnell, Mortensen, Vasarely y tantos otros, que tienen todavía un futuro en su especialidad cual un Planasdurá en Barcelona.

Sin embargo, la mera prosecución de las tendencias anteriores, aun renovada con acentos recientes y nuevos matices no podía bastar. La característica del estilo del siglo XX: la emergencia constante de realidades inéditas, no había tocado a su fin. Si es cierto que en el surrealismo, entre obras fieles al sentido de imaginaria de exvoto, cual las

"No concebimos la Reforma Agraria — dijo el Presidente Betancourt en el acto de promulgación de la Ley correspondiente, celebrado en el Campo de Carabobo —, ni podría realizarse ésta con cabales resultados positivos, si viene de arriba a abajo como un don misericordioso del Gobierno. Ninguna gran empresa de superación humana ha podido realizarse sin el concurso activo, entusiasta y creador del pueblo. En este caso es el propio campesinado, mediante una acción concertada y coordinada de las comunidades, el que debe plasmar con sus propias manos callosas y rudas el edificio de su propio bienestar y del bienestar de sus hijos y de sus nietos".

La Reforma Agraria, sobre ser la más inaplazable exigencia de justicia social que tiene planteada el país, es el mejor empeño de liberación económica y, por consiguiente, la gran empresa de estabilización de las instituciones democráticas en que está interesado el pueblo entero de Venezuela.

INSTITUTO AGRARIO NACIONAL

se comprende que la dirección de esa pintura última tendiese hacia lo carente de forma, cumpliendo la sentencia de d'Ors: "lo subconsciente es amorfo". En primer término, se advirtió como máximo factor informalista el poder de la mancha, de ahí la denominación de tachistas a los pintores informales, definición que por otro lado no ha dejado de aplicárseles desde algún sector de la crítica. Pero seanos dado a nosotros reservar ahora este epígrafe para los artistas que significaron principalmente por la mancha su oposición al figurativismo tradicional o surrealista, a la abstracción como puro juego de formas externas, al expresionismo como conservación de esquemas, ritmos y fórmulas lineales con alusión imitativa del mundo visual. Los tachistas comenzaron por advertir la potestad naciente de la mancha, la irracionalidad de un fenómeno, en apariencia físico, pero que un Rorschach podía convertir en lenguaje cifrado de precisiones inauditas. Sin utilizar la mancha como elemento ideográfico, y sí como valor estético: la mancha por la irregularidad de su forma, por la libertad extraña de sus aspectos, o por la calidad de tinta, aguada u óleo, pronto la transformaron en factor expresivo de gran intensidad, bien lejos de los juegos dadaístas de Picabia e incluso de las técnicas surrealistas del fumage y la calcomanía. Jaguer, en su obra citada y a propósito de dicho pintor, señalaba en la mancha el poder de determinar "estructuras que pululan, giran y se interpenetran, una fuerza matriz esencial (creando) nuevos espacios puestos en juego por masas de velocidades relativas sin ningún elemento estático". Y en la pintura de Georges puede asistirse a esta metamorfosis de la imagen pictórica en devorante llama, en contraposición de ciegos elementos, avanzando irresistibles.

Otros aspectos de la pintura limítrofe con el informalismo textural eran dados por las gigantescas caligrafías, cargadas de fuerza psíquica, de un Hartung; por los desplazamientos y sordas materias de las imágenes de un Nicolás de Stael. Podría establecerse una morfología sucesiva de las fases de adentramiento en la negación de la forma a través de imágenes de K. O. Gotz, Lawrence Calcagno, Guy, Dessaugues, Duvillier, Dagotex, Loubchansky, Van Haardt, Benrath, Laubiés, Buchheister, Roel d'Haese, Jacques Hérold o del español Francisco Nieva, antiguo miembro del grupo postista de Madrid. Pero a la fuerza de la mancha se contra-

pondría pronto, como potencia más poderosa, la materialidad bruta de la pasta pictórica o de la integración en ella de los *materiales del mundo*, en una línea sinuosa y todavía no perceptible en su integridad, pero en la cual se determinan con fuerza incuestionable las personalidades de Fautrier, Dubuffet, Wols, Guette, Mathien y Ta-

pies, en Europa; de Clyfford Still, Mark Tobey y Jackson Pollock, en Estados Unidos. Es evidente que historiar un período tan reciente impone limitaciones terribles a la intelección. Queden, pues, algunas de nuestras aportaciones como una interpretación provisional que los años próximos rectificarán o mantendrán.

CONSTELACIONES DE JOAN MIRO

Por ANDRE BRETON

De L'OEIL - Traducción: DR. RAFAEL DE BUEN LOZANO

El conjunto de veintidós guaches reunido con el título *Constelaciones* y que, en la obra de Miró, se escalonan entre el 21 de enero de 1940 y el 12 de septiembre de 1941, constituyen una serie en la más amplia acepción de esta palabra. Se trata, en efecto, de una deliberada sucesión de obras del mismo formato, que corresponden a iguales métodos materiales en su ejecución. Se penetran y difieren unos de otros a manera de las sustancias de la serie aromática o cíclica en química. Consideradas simultáneamente en su progresión y en su totalidad, cada uno de ellos posee el valor y la necesidad de los distintos componentes de una serie matemática; finalmente el sentimiento de un logro ininterrumpido, ejemplar, que nos proporcionan adquiere, en la palabra serie, la acepción que tiene en los juegos de habilidad o de azar.

Se observa que los nueve primeros, realizados con un ritmo medio de dos por mes, han sido creados bajo el cielo de Varengeville-sur-Mer, en la atmósfera tan especial de los últimos meses de la guerra. Unos trece años antes, fue bajo este mismo cielo, muy despejado y de gran suavidad, donde fueron concebidas dos obras, *Tratado de estilo* y *Nadja*, que muestran la clarificación y consolidación del tono surrealista. En cuanto a este ambiente es el mismo que Julien Gracq nos restituye, gracias a una incomparable memoria afectiva, en *Un balcón en el bosque*. Es lo que en época beligerante se denomina *retroceso*, en un grado ligeramente inferior a *avance*, saboreando sobriamente la inexplicable remisión concedida tras largos meses. En el aburrido transcurso de los días va desapareciendo poco a poco la representación del final trágico inelectable. Una cierta tendencia onírica se insinúa progresivamente en las venas para imponer la adaptación, por

mucho que cueste, a las condiciones de vida más ficticias.

El despertar de mayo-junio de 1940 adquiere, por esta causa, un carácter de creciente agitación tumultuosa. Los vehículos, con su caparazón de pesados colchones rayados, marchan sin rumbo, a la deriva, por todos los caminos de Francia. De un día a otro, los altavoces han puesto sordina a sus bravatas. Pronto se olvidará encubrir la enorme amplitud de la retirada, en todas las formas, y su precipitación entre el polvo. Llega el momento en que Hitler iniciará un paso de baile en el bosque de Compiègne. Gesto extraño, aberrante, que se inscribió alejado en la cinta simbólica de la historia, como por una torsión de la cola de la Bestia del Apocalipsis.

El arte, en forma primero latente, más tarde manifiesta, nunca se sintió más amenazado hasta en sus fundamentos. Nada servirá para que afronte las prohibiciones y la represión, que no han dejado que crezca la hierba a su paso. Mientras fuere posible podría asomarse a su propio enigma, intentar desesperadamente recobrar su esencia; ¿qué es lo que puede reavivar el fuego cuando todo indica que el aceite de la lámpara se está agotando?

Por vacilante que sea, este fuego, como entonces se cuidaba protegiéndolo con ambas manos, tiene la maravillosa intuición que adivina en la lejanía la promesa de un orden en el que las calamidades del mundo exterior no puedan *finalmente* prevalecer. Hasta que punto, ante los motivos de dispersión que nos prodigaba aquella época, no dejarnos invadir y penetrar hasta el fondo del alma por el sentido — de una frase de Pascal, de una estrofa de Baudelaire — que nunca hasta entonces nos había impresionado tanto. De ellas se desprendía imperiosamente, en su verdadero sentido y el único

justo, una misteriosa exigencia, que parecía dominar el destino. Estos elementos pasaban primero como en desorden, exaltándose sucesivamente en el recuerdo. Pronto, una potente y mutua atracción les unía en la construcción de una balsa improvisada. Era como si la belleza nos hubiera entregado toda su ayuda por chispazos — pasando como sonrisa de mujer, como arroyo cantarino — para que nosotros, siempre que impresionara suficientes fibras de nuestro corazón, reconocieramos su trascendencia y llegáramos a la conclusión, pasara lo que pasara, de su perennidad. Así se enfrentaba, por lo menos en parte, a la adversidad de la suerte y, desearía creerlo, puede ser recibida más serenamente la proximidad de la misma muerte. Estas figuras sensibles, íntimamente unidas a nosotros y cuyo súbito resplandor va a conjurar al viento desgarrador y la negra noche, son nuestras constelaciones.

No, la condición del arte (de grandes aventuras y descubrimientos) nunca fue tan precaria como en Europa, en aquel verano de 1940, cuyos días pueden parecer contados. Las persecuciones que, años antes, se abatieron sobre él en los territorios del este, donde lograron prácticamente destruirlo, terminan por romper la presa que se les oponía. Se sabe que la destrucción de este arte, producto y generador de libertad, ocupa una gran parte de las preocupaciones del invasor y no se puede dudar de que el Estado paternalista, surgido de la derrota militar, estará dispuesto a seguir sus pasos. Por lo menos ¿no va a presenciarse, por medio de una presión que fue mucho menor en la guerra precedente, la defección de las más importantes figuras (abandono de sus posiciones de vanguardia, refugio en la línea común, como el *neoclasicismo*, etc.)? Para gloria de la nueva generación de artistas, apresurémonos a decir que no será influida, y que a este respecto Joan Miró nos ofrece uno de los más brillantes ejemplos de carácter.

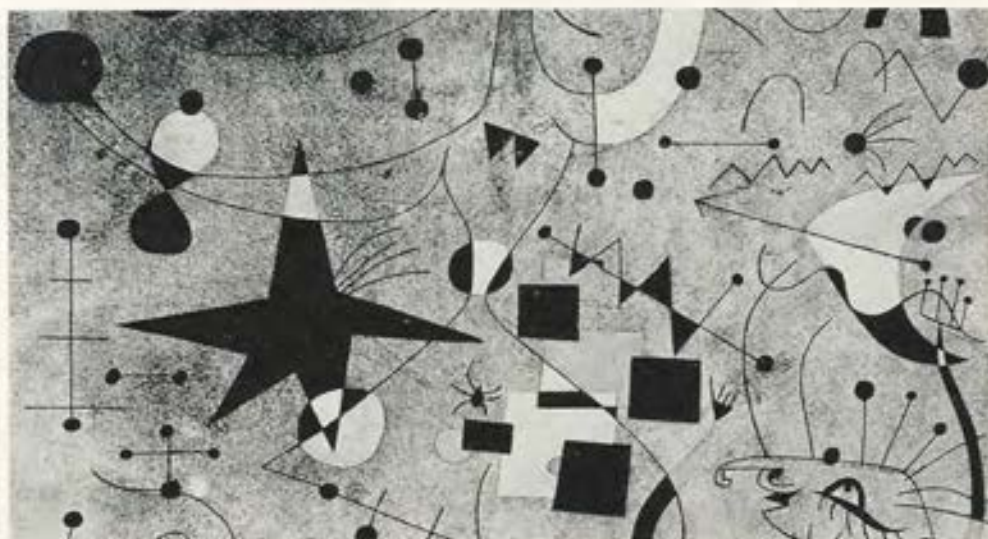
La *resistencia* en este aspecto se une a la otra en sus móviles superiores y no le cede por ello en necesidad, ni en nobleza. En una hora extremadamente confusa, la que comprende de la primera a la última de sus *Constelaciones*, parece que refleja por su tensión lo más puro e inalterable. Miró ha querido desplegar, en el abanico de todas las seducciones, el registro completo de su voz. No importa donde, fuera del mundo y, además, fuera del

tiempo, pero para resonar por todas partes y siempre, surge entonces esta voz, con timbre tan perceptible desde lejos, que se eleva al unísono de las más altas voces inspiradas. Por poco que se piense en la relación de tal obra con las circunstancias que la han visto nacer, se desprende el mismo patetismo que en la negación perdida del cazador en el canto de amor del urogallo.

La trayectoria que describe, de Varengeville a Palma de Mallorca, entre mayo y septiembre de 1940, no hace más que tender entre dos orillas un puente casi insensible, que se sostiene por una convicción incommovible. Se evocara sin pesar — como él lo siente — las emigraciones de los pájaros que Miró ha amado tanto señalar, que parecen vivir como un árbol y que este árbol, cuando deben partir, se desplaza para ir a su encuentro. Con fecha 12 de septiembre de 1958, una comunicación de A. Portmann en *Die Weltwoche*

repetidos con placer, encontrarán y reavivarán el camino de su primera lanzada. Veintidós veces, en total — el número mágico — se les verá aparecer, siempre seguros de su estructura ideográfica y de su gama, en la que se refuerza sin embargo el ultramar. Bajo el cielo de España, los guaches siguen solamente el ritmo de uno por mes, lo que no obsta para enlazarse a distancia — como si, para que su curva alcance el cénit — hubieran necesitado armarse de *paciencia en el azul*.

Una gran suerte permitió que las *Constelaciones* de Miró fueran, poco después del desembarco aliado, el primer mensaje de carácter artístico que llegó desde Europa a América, desde el comienzo de la guerra. No es posible sobrestimar la importancia del vacío que iban a llenar. Al problema que planteaba allí la justa apreciación del estado de ánimo del otro lado del Atlántico, faltaba, en efecto, un mejor conocimiento, en cualquier forma, sobre las



de Zurich, revela — sólo se sabe, dice, desde hace dos años — que, por ejemplo, la curruca posee en forma innata el sentido de una relación tal con el firmamento que es capaz de dirigirse, sin previo aprendizaje, orientándose por las constelaciones. Gran parte de los seres alados parecen disponer, por lo menos, del mismo don, puesto que una generación nueva de mariposas llega, en largos viajes, para relevar a su predecesora, en la época del nacimiento tras su caída. La palabra *constelaciones* utilizada por Miró está así pletórica de la idea de paso y de transmisión sobre todo, que tiene validez al propio tiempo para la naturaleza y para el mito.

En Palma pues, para acabar en Montroig, los hermosos dados irisados,

tendencias del arte, las vicisitudes que había sufrido y en qué medida las había dominado. Se trataba del restablecimiento de la comunicación *sensible* que durante tanto tiempo había quedado suspendida. Iba a constituir la gran ventana abierta sobre todo lo que la tempestad, lejana, podía haber perdonado de un árbol en flor. Basta haber estado allí para volver a experimentar, rememorando, el sabor del soplo de aire que transportaba. Con sumo cuidado, Pedro Matisse, designado para su recepción, las descubría una tras otra a sus amigos, después, reunidas en Nueva York, estas magníficas obras de arte, estaban llamadas a ser como *compuertas*, de las que surgen, en un solo impulso, el amor y la libertad.

EL CURTAIN-WALL

el lenguaje plástico de la arquitectura de hoy

Carlos Flores

El fenómeno de la última renovación arquitectónica ha sido, como todas las transformaciones profundas que en arquitectura se producen, fenómeno espacial. Un nuevo concepto de la estructuración del espacio surgió en la mente del pintor, pasó al lienzo y de éste al tablero del arquitecto. Dicha transformación vino dada como resultante de un complejo cambio que comenzó a operarse en el sistema de vida durante los primeros años del presente siglo. Un espíritu de reacción contra la decadente arquitectura al uso, surgió de este estado de cosas y llevó a ciertos arquitectos, que asimilaron el hallazgo espacial de los pintores, a iniciar una nueva época en la historia de la edificación. Este cambio, iba a producirse no sólo en cuanto al aspecto que podríamos llamar arquitectónico puro o espacial, sino, igualmente, en lo tocante al contenido humano y al tecnológico y formal. Factores todos ellos que se encuentran, por otra parte, plenamente relacionados entre sí, interfiriéndose e influyéndose mutuamente.

De entre este conjunto de valores arquitectónicos en que ha llegado a fundamentarse la actual arquitectura, vamos a hablar hoy exclusivamente de uno de los integrantes de su mundo formal, del "curtain-wall", o muro cortina. Sabido es que si bien la edificación de nuestros días obedece a un único concepto espacial, el lenguaje formal utilizado para expresar la idea madre es vario y distinto. Una de estas formas de expresión la constituye el "curtain-wall".

En 1919, Mies van der Rohe proyectó un rascacielos de cristal, que en lo esencial vería realizado treinta años después, al construir en Chicago sus famosísimos 860 Lake Shore Drive Apartments. En el proyecto de 1919 quedaban ya establecidas las características de este "curtain-wall", que llegaría a constituir uno de los aspectos más pujantes del mundo formal de la arquitectura.

Existen en España edificios anteriores al proyecto de Mies, en los que el "curtain-wall" tiene, en cuanto a la materialidad de la forma, el precedente quizá más remoto que se conozca. Nos referimos a las extraordinarias casas con galería del paseo de la Marina, en La Coruña. El mismo tipo de

cerramiento acristalado se encuentra también en otros lugares de la ciudad, como, asimismo, en varias poblaciones de la región gallega. Pero si bien en lo formal llevan estas casas el germen de la nueva gramática plástica, la intención que animó a sus autores parece lejos de la amplitud de criterio y posibilidad de generalización que presidieron la obra de Mies. Las viviendas coruñesas parecen más bien nacidas de una idea que en su origen no iba más allá de resolver un problema de estricto carácter localista. Algo semejante ocurre con el Museo Docyard, de Chatham (Inglaterra), de 1867, o la fábrica berlinesa de Behrens (1909), con la circunstancia, en estos casos de que ambas edificaciones difieren notablemente de lo que hoy consideramos un "curtain-wall". Queremos encontrar en el Museo Docyard o en la fábrica de Behrens el primer antecedente de los muros cortina, parece criterio falto de rigor.

Consideremos, pues, que el primer "curtain-wall" que realmente existió — aunque de hecho sólo tuviera vida en la mente de Mies van der Rohe — fué el de su proyecto de 1919. El salto necesario en el tiempo para que este elemento del nuevo lenguaje arquitectónico tomara cuerpo real tuvo una duración de seis años. La obra en que aparece es la Bauhaus de Dessau (1926), y su autor, el alemán Walter Gropius. Con anterioridad — 1911 — Gropius se había acercado a este concepto en sus Establecimientos Fagus. Importa hacer notar aquí cómo entre los arquitectos verdaderamente creadores de la época existe una total comunión de ideas y sentimientos, lo que hace poco menos que imposible la discriminación de cual ha sido la aportación realmente "particular" de cada uno al nuevo mundo de formas y espacios que hicieron surgir.

Tecnológicamente considerado, el "curtain-wall" obedece a la posibilidad de estructuras en esqueleto. Al quedar el muro liberado de su servidumbre resistente, y no verse

obligado a cumplir otra función en el edificio que la de simple elemento de cerramiento, esta finalidad puede obtenerse con elementos mucho más ligeros que en épocas anteriores y que son los que componen el "curtain-wall". Las exigencias estáticas serán confiadas en cada caso a una estructura resistente, entre cuyas vigas y soportes se interpondrán los elementos superficiales necesarios para diferenciar los espacios interior y exterior. Estas superficies pueden ser, como decimos, ligeras, diáfanas e incluso no existir allí donde queramos que la fluidez de espacio y la interpretación interior-exterior (características ambas de la nueva arquitectura) tengan una auténtica realidad.

El vidrio, aluminio, plásticos, chapas metálicas esmaltadas ("enamel panels"), etcétera, son algunos de los materiales de que se compone un "curtain-wall"; entre ellos, el vidrio se emplea con una mayor prodigalidad.

Entre las ventajas que ofrece el "curtain-wall", se encuentra la economía producida por la reducción de mano de obra. El lento sistema tradicional de ir construyendo "in situ", mediante superposición de numerosos elementos de pequeño tamaño, los muros de cerramiento, se simplifica y acelera con el "curtain-wall", formado por piezas de tamaño grande, que llegan a la obra listas para su colocación. Es el primer paso hacia la industrialización de los sistemas constructivos mediante el empleo de elementos "standard", fabricados en serie. Cualquier edificio puede llegar a construirse, a semejanza de los automóviles, mediante el montaje de una serie de piezas terminadas totalmente en fábrica. La ligereza del "curtain-wall" hace disminuir, además, el peso propio de la edificación, y, por otro lado, aumenta la cantidad de espacio utilizable de la misma. El dibujo muestra una sección del muro exterior del Rockefeller Center, y la misma sección en el caso de que el cerramiento se hubiera efectuado

mediante un muro-cortina. Del espesor de uno al otro hay seis pulgadas de diferencia, cantidad que multiplicada por la enorme superficie de fachada de dicho edificio supone una magnitud de volumen no despreciable.

Un perfecto acabado es posible también en estas piezas elaboradas industrialmente, y no se olvide que en la arquitectura actual el valor plástico de la apariencia externa, lo que llamaríamos "su piel", está confiado en gran parte a esta correcta terminación de sus elementos. El acabado y calidad de los materiales, junto con el diseño, que resuelva en un conjunto armónico las propiedades puramente utilitarias de los elementos exteriores, determinan el carácter formal de una arquitectura que aspira a una belleza "necesaria", nacida de sus mismas características esenciales, y que renuncia de antemano a fáciles recursos de ornamentación superpuesta.

El "curtain-wall" ha transformado totalmente la apariencia de los edificios, y esto, no sólo de día, sino, sobre todo, por la noche. Con la arquitectura de gruesos muros opacos y huecos reducidos, subordinados siempre a condiciones estáticas, la ciudad, de noche, estaba formada, aun en las calles bien iluminadas, por una serie de masas indiferenciadas, carentes por completo de atractivo. Los edificios cuyo cerramiento se realiza mediante muros-cortina, constituyen por el contrario, durante estas horas nocturnas, verdaderos focos de atracción. La luz del interior se desborda hacia la calle a través de las superficies diáfanos del "curtain-wall". El valor plástico que adquiere el edificio es realmente notable.

Por el día, su aspecto es también muy distinto del de épocas pasadas. El "curtain-wall" se convierte en un gran espejo, y al peatón que marcha por la ciudad le es dado admirar un espectáculo hasta ahora desconocido. Es el paso de las nubes y los cambios de luz del cielo reflejados en las enormes superficies bruñidas de los muros-cortina. Esto, para los que piensan que hoy la arquitectura está encerrada en un frío racionalismo (que ni aun en sus principios podemos admitir que estuviera desligado totalmente del problema estético, como afir-

Jean Renoir es, sin duda, no sólo el mejor realizador de Francia, sino también el más profundo y humano del cine universal. Su última película — Le Dejeuner sur l'herbe —, que es objeto ahora de violentas discusiones, ha puesto de manifiesto una vez más que el genio no es cuestión de modas decadentes y si el resultado del esfuerzo y la observación. Las nuevas juventudes cinematográficas del mundo, drogadas con eso de la ola, tienen con la última obra del gran director francés motivos más que sobrados para corregir rumbos. Veamos, en esquema, su significación, de la que los pedantillos de todas las latitudes pueden extraer provechosas enseñanzas.

El hombre y el artista

Jean Renoir, como es sabido, es hijo del famoso pintor Augusto Renoir. Nació en Montemartre a finales del siglo pasado, casi al mismo tiempo que el cine, y fué piloto de aviación en la guerra del 14. Herido de gravedad, durante su larga convalecencia, se dedica al estudio del nuevo arte a través de las enseñanzas pictóricas de su padre. Después de trabajar durante algún tiempo como ceramista, se consagra en 1924 al cine, realizando su primera película — La Fille du fleuve — en colaboración con su esposa, Catherine Hessling.

Como dicen los Agel, la sabia generosa y desbordante de Renoir procede de la tradición paterna. El propio Renoir, en sus memorias, afirma su dependencia a un tiempo del terruño nacional y de la magistral visión de su progenitor. Confiesa su preocupación por buscar sus fuentes en la vida terrena y cotidiana, de hacer del cine la exaltación más fiel de la verdad cálida, fragante, de cada día.

Renoir, influido por el impresionismo en pintura, y por el naturalismo en literatura, encuentra, luego de vacilantes tanteos, su clima definitivo y su gran estilo: el modelar áspero y riguroso de la masa humana, tomada en plena transformación social contemporánea. A partir de este momento, puede decirse que es el autor y el creador de su universo propio aunque realice guiones ajenos. Tal es el poder de su vigorosa personalidad, lo que no quiere decir, como se acostumbra, que todo director es el verdadero autor de la película. Esto sólo ocurre con Renoir.

Las películas de Renoir — con palabras de Agel — no son estimables solamente por su veracidad cotidiana, sangrante y truculenta. Todo en él se impone por una impresión de autenticidad que recuerda la preocupación por lo concreto de las obras rusas de la gran época. El secreto de Renoir, en definitiva, consiste en estudiar esta realidad, sujetarla entre sus manos y comunicar al espectador su vibración, su murmullo y hasta su fuerte olor.

Fiel a la herencia artística y a su formación, Le déjeuner sur l'herbe, como verá el lector, resume no sólo un estilo, sino también una preocupación humana que las nuevas generaciones van desplazando de sus engendros.

El argumento

El profesor Etienne Alexis, el gran biólogo, está convencido que la única solución a los problemas que plantean los nuevos descubrimientos de la ciencia está en la mejora de la raza humana, y que el método más eficaz del control de la herencia es la fecundación artificial.

Estas cuestiones, al ser difundidas por la T.V. apasiona a un grupo de obreros y a una familia compuesta por Nino, el yerno y sus dos hijas, Titine y Nenette, que aceptan la vida como se presenta. Sin embargo, Nenette, que adora a los niños, sueña con tenerlo sin casarse. Decide ir a ver al profesor Alexis y le pide que practique sobre ella la misteriosa operación que la hará madre sin esclavizarla.

man los que intentan desvirtuar su significación), sin preocupación por otros problemas que no sean los estrictamente funcionales, puede constituir motivo de meditación y rectificación tal vez. Creemos sinceramente que en pocos períodos de la historia el arte de construir tuvo una preocupación más profunda por lograr la obra bella. Hablamos, naturalmente, de las construcciones realizadas por aquellos arquitectos a los que puede

darse realmente tal título. El nacimiento del "curtain-wall", piel de una buena parte de nuestra arquitectura, surge, diríamos, más como resultado de una preocupación plástica que funcional. Mejor aun, de una preocupación funcional en el sentido amplio que Richard Neutra da a esta expresión, esto es, considerando como función la belleza, "puesto que el hombre se complace en ella", según sus propias palabras.

CINE

RENOIR

y su obra

El azar lleva al grupo de obreros a las orillas de un riachuelo donde también almuerzan sobre la hierba Alexis y sus invitados que celebran el compromiso matrimonial del biólogo con importante condesa. Este casamiento es el resultado de largas negociaciones y grandes ambiciones, pues los Estados Europeos han decidido unirse políticamente y elegir un presidente. Etienne, convencido por un grupo de grandes financieros, presentará su candidatura.

En medio del almuerzo campestre, se presenta un curandero a quien los labradores atribuyen poderes demoníacos. En efecto, con su flauta se desata la tempestad y los excursionistas se refugian donde pueden. Alexis y Nenette coinciden en una cabaña y al cesar el toque de la flauta, sucede un calorillo delicioso que lleva a la muchacha hasta el río, para refrescarse. Etienne, al verla desnuda, se siente invadido por una emoción muy poco científica... y el paisaje es testigo de la gran

traición del científico a sus teorías. Resultado: Nenette tiene un hijo y los hombres de negocios convencen a la muchacha para que se sacrifique por Europa ocultando el fracaso del candidato como definidor de teorías científicas que nada tienen que ver con la realidad. Pero la vida se impone a despecho de todos. El señor Presidente de la Unión Europea presenta a su hijo y abraza sin dudar lo que antes consideraba como absurdo.

Ante los comentarios encontrados de los que conocen su película, ha dicho Renoir:

— Estoy satisfecho de mi trabajo y acepto las críticas contrarias. Creo que no seré comprendido a pesar de la sencillez de mi exposición. Se ha dicho que mi película es un cuadro de Manet y no de Augusto Renoir. Es cierto. La única relación que tiene con el impresionismo es el marco. Lo demás, es, simplemente, un ballet, cuyos movimientos tienen una profunda significación que espero sea alcanzada por todos. Sé lo que digo y lo que quiero decir, a pesar de todo...

Parece ser que la última película del gran realizador lleva dentro metralla retardada y se cree que la censura francesa ha intervenido más de la cuenta. De ahí, el escándalo que se registra en su torno y la expectación existente. Desde luego se asegura que será una de las más grandes películas salidas de los estudios franceses... antes y después de la ola.

G. S.

ALBERT CAMUS

Hace un año. En el mes de enero de 1960 desapareció trágicamente el profundamente humano escritor francés Albert Camus.

Autor de *La Peste*, *El Extranjero*, *El Mito de Sísifo*, *Calígula*, etc., etc. Premio Nobel (1957) con el joven y brillante escritor perdió la humanidad a uno de los más sinceros paladines de la libertad.

SALON NACIONAL DE DIBUJOS HUMORISTICOS

La Dirección de Cultura de la Universidad Central y la Extensión Cultural de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo, con el fin de estimular el arte del Dibujo de humor, organiza este Salón e invita a participar en él a todos los artistas que cultivan esta especialidad ajustándose a las siguientes:

BASES

- 1° Cada artista podrá concurrir con tres obras.
- 2° No será admitido el dibujo que ofenda a las personas o instituciones.
- 3° El Jurado de Premios estará integrado por los señores J. M. Bianco, Miguel Otero Silva, Sergio Antillano, Guillermo Meneses y Pascual Venegas Filardo.
- 4° Se otorgarán los siguientes:

PREMIOS

- De la Dirección de Cultura de la Universidad Central Bs. 1.000,00.
De la Escuela de Periodismo de la Facultad de Humanidades Bs. 500,00.
De la Revista "El Gallo Pelón" Bs. 500,00.
- 5° Los dibujos premiados pasarán a propiedad de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo.
 - 6° Las obras se recibirán en la Extensión Cultural de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Oficina N° 109, primer piso, hasta el 3 de febrero de 1961.



PELICULAS SHELL

Las Cine-tecas Shell ofrecen sus documentales cinematográficos a organizaciones instituidas, comités y gemas, escuelas, colegios, liceos e instituciones educativas y culturales en general.

Para obtener el Catálogo de Películas Shell, o hacer uso de los servicios de las cine-tecas, favor dirigirse a la Compañía Shell de Venezuela, a una de las siguientes direcciones:

Apartado 908. CARACAS. - Apartado 18. MARACAIBO. -

Refinería Cardín. CARDON, Estado Falcón. - CASIMAS.

Estado Zulia. -



ASOCIADOS AL PROGRESO DE VENEZUELA



Salón "Aragua"

Magnifico por su lujo y confort para banquetes, buffets o comidas formales. Pista de baile y orquesta. Cupo: Hasta 500 personas.

Salón "Maracay"

Bar y Fuente de Soda en un ambiente de gran cordialidad, especial para cockteles, recepciones, agasajos y reuniones informales. Cupo: hasta 400 personas.

Salón "La Libertad"

Para conferencias, clases, banquetes privados, fiestas familiares o reuniones de clubes. Cupo: Hasta 100 personas.

Salón "Turmero"

Propio para Conferencias, agasajos, banquetes privados, fiestas familiares, etc. Cupo: Hasta 100 personas.

Salón "Araguaney"

Inigualable ambiente para cursos especiales, conferencias, convenciones, congresos, etc. Puede equiparse con proyectores, grabadores, equipo de sonido, pizarrones y demás implementos. Cupo: Hasta 500 personas.

Salón de "Ejecutivos"

Especial para conferencias, fiestas familiares, agasajos, etc. Cupo: Hasta 30 personas.

Salón "Mariara"

Para charlas, cursos especiales, fiestas familiares, etc. Cupo: Hasta 30 personas.

Salón "Cagua"

Para cockteles, fiestas privadas, reuniones informales, charlas, clases, etc. Cupo: Hasta 30 personas.

"Teatro"

Un lujoso y cómodo local para conferencias, congresos, convenciones, espectáculos, etc. Cupo: Hasta 600 personas sentadas.

Acondicionamiento de salones de acuerdo con los requerimientos del acto.
 Servicios completos.
 Precios especiales.

EL PRESTIGIO



A SU SERVICIO

Solicite información al Hotel Maracay Teléf. 2401 al 05 o a Conahotu Teléfs. 61.61.61 y 61.79.79

