

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

*Director:* Oscar Carpio □ *Secretario:* Germán Trujillo Codecido  
*Decano de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo:* Víctor Fossi

¡Salven todos el barco!

Lewis Mumford

Concordancia entre función y forma.

Alan Colquhoun

Ciudad Universitaria de Caracas.

Antonio Muiño Loureda

Interpretaciones de la arquitectura.

Bruno Zevi

Fernand Léger.

A. Granados Valdés

Lynn Chadwick.

Frederick Laws

Escritura de Laurens. Ciudad Universitaria. Caracas. Arquitecto Villanueva.





# ¡SALVEN TODOS EL BARCO!

Lewis Mumford

El honor que vosotros me habéis otorgado se aprecia como el más elevado que pueda ser ofrecido a un arquitecto cuya obra haya ganado, con justeza, aclamación mundial. Y cuando vosotros lo dáis a un escritor, solamente por sus ensayos y libros, quien lo recibe tiene la sensación de haber sido proyectado a las alturas desde las sólidas fundaciones de la arquitectura y por esta misma exteriorización que brota de vuestros cánones usuales de juicio, viene a ser como un hombre en el espacio: una criatura demasiado solitaria; exaltada quizás por su misión, pero de ningún modo segura de que debió ser elegida para tan desafiante aventura.

El hecho de que sea esta la primera vez que tan especial honor es concedido a un escritor, hace que tan magnífica distinción sea por lo mismo, igualmente embarazosa. Pero sin sentimiento de falsa humildad y sin faltar al respeto debido a vuestros pasados juicios y selecciones, ahora os digo que mejor me sentiría si me permiten compartir esta distinción con otros cuatro escritores sobre edificios, monumentos y ciudades, que de alguna forma fueron ignorados por sus inmediatos colegas y contemporáneos, aunque nunca olvidados completamente por el resto del mundo; dejadme compartirla pido, con mis grandes predecesores británicos: John Ruskin William Morris, William Lethaby y Patrick Geddes; hombres cuyo pensamiento y visión han hecho posible mi obra en este campo. Apoyado por sus figuras colosales, engrandecidas por el juicio de los tiempos, me sentiría menos solitario y por ello libre de saborear con abierta gratitud mi quinta parte, generosa todavía, del honor que me habéis concedido y por mi mediación, a todos nosotros.

No creáis que mi reacción espontánea ante la evidencia de vuestra aprobación es menos vívida a los 65 que a los 25 años. Cada fibra de mi ser está tendida hacia el momento y vibrante ante su gloria; como cuando el nadador, al final de un arduo trayecto, arriba a una

playa tranquila y cae, agradecido, en la arena templada por el sol. Todo esto siento hoy y agradezco haber vivido para experimentarlo. Pero no sería sincero a la obra que vosotros habéis honrado, si no confesara que mi felicidad personal, hoy y todos los días, está minada por la ansiedad bien fundada y las previsiones racionales que comparto con todo hombre alerta de mi generación. No hemos vivido a lo largo de medio siglo de violencias, afán destructivo irracional y exterminación colectiva para ignorar que de las naciones, continuar en su rumbo actual, calamidades más infamantes aún pueden en cualquier momento envolver todo el planeta.

Estos recuerdos y más aún estas anticipaciones, corren nuestros deleites naturales, aunque también agitan insidiosamente nuestras energías creadoras. Porque, ¿quién puede ir realizando su trabajo día a día, calma y confiadamente, mientras conductores de pueblos que han demostrado su inclinación al error toman privadamente y en secreto decisiones que conciernen al destino final de la humanidad, ajenos del control, el examen y la crítica públicos? ¿Quién puede confiar en decisiones tomadas por hombres que han venido a ser los instrumentos pasivos de los mecanismos ingobernables y de las energías letales que la ciencia ha puesto en sus manos? Si estuviéramos viviendo en tiempos ordinarios no empañaría la hora presente ni siquiera haciendo referencia al peligro mundial ni a mis inquietudes personales. Pero para bien o para mal, estos no son tiempos ordinarios desde el momento en que la energía nuclear da una dimensión cósmica a todos los errores, pecados y obsesiones del hombre. Pero aunque sea breve, esta alusión a la situación del mundo debe parecer a muchos de quienes me escuchan, una inoportuna intromisión, improbable, extravagante y cuando menos de muy mal gusto. Debo sin embargo arriesgar tal crítica, muy natural pero a la cual mi conciencia obliga a plantear un desafío. Lo que me siento

Explosión Atómica en Híkiní.

Figura. Paolozzi.





llamado a recordar ahora es que ninguna parte de nuestra vida diaria, ninguna persona familiar, ningún plan profesional, ninguna esperanza futura ni perspectiva creadora para el país o el mundo entero tiene posibilidades de llegar a madurar, a menos que maneje las fuerzas que ahora tan dolorosamente nos amenazan.

La locura definitiva de nuestra época sería creer que sus continuas exhibiciones de locura son enteramente normales e inevitables. Perdonad esta confrontación ante una asamblea que yo respeto. La hago solamente porque nuestra habitual conducta cotidiana, me parece inapropiada a la situación que confrontamos, tal como sería inapropiada la conducta de la tripulación y pa-

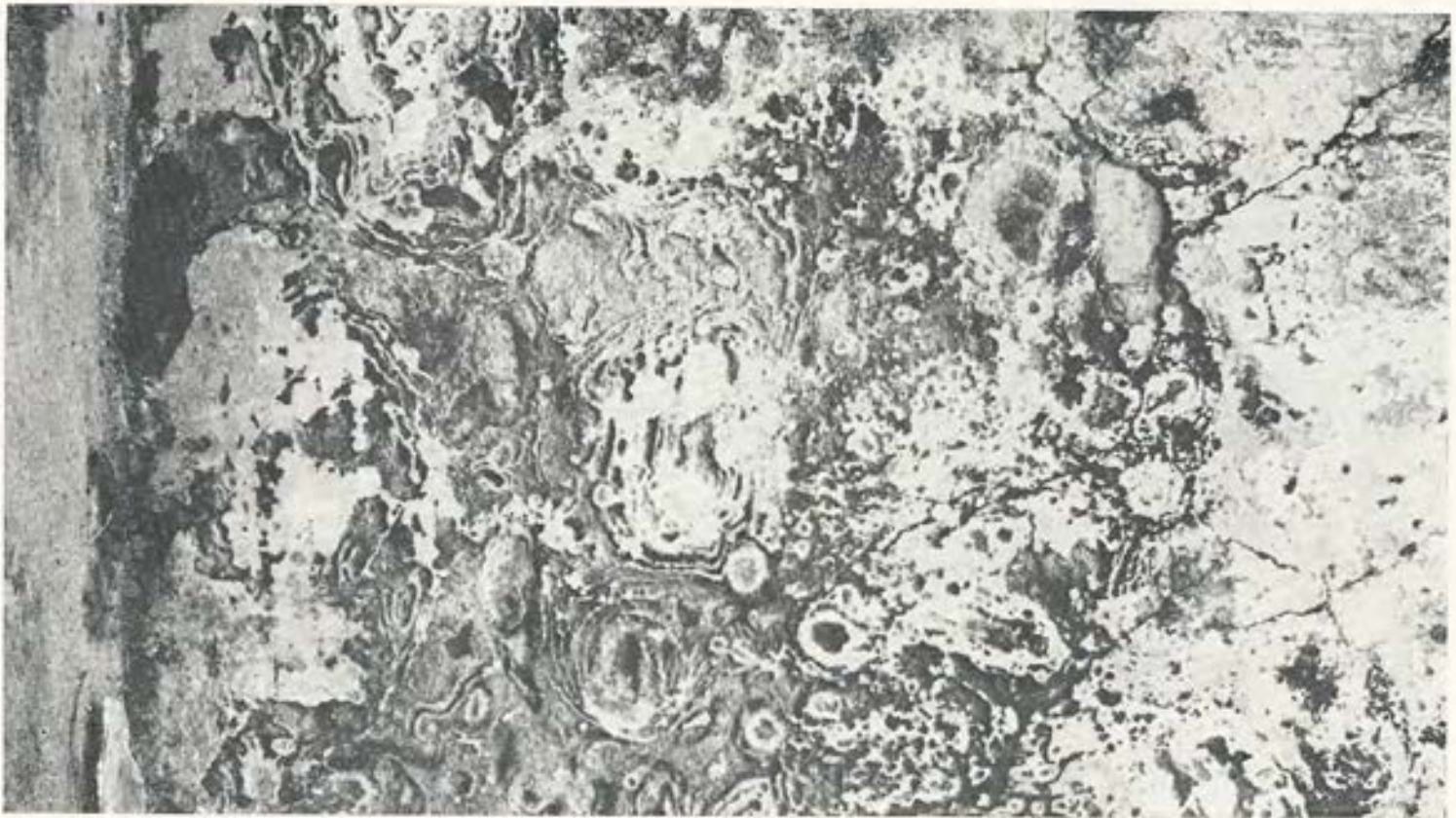
debo decirlo, es defectuosa, porque la tormenta que se acerca, lejos de ser un evento natural inevitable, ha sido en verdad suscitada por los timoneles y propietarios de navíos usando sus poderes humanos, ahora gigantescos y como divinos, pero, patéticamente impedidos en su realización.

Ante tan peligrosa disyuntiva solamente una acción es racional, sólo una orden posible: ¡salven todos el barco! El mundo todavía espera conductores lo suficientemente alertas para lanzar esta orden y hacerse cargo mientras los barcos pueden ser todavía salvados y llevados a puerto.

Tales conductores serían lo bastante sabios como para saber que no pueden esperar soluciones unilaterales en inte-

nativa, humor y amor que son necesarias para despertar respuestas similares en otros hombres. Aunque fuera uno solo, un conductor como este, surgiendo en el momento preciso podría precipitar el cambio necesario, así como un solo cristal puede inducir la cristalización en una solución sobresaturada.

Sinceramente, no podemos predecir cuándo ocurrirá este momento y cuándo aparecería este conductor; y no podemos por un mero acto de voluntad evocar una ocasión semejante; menos aun podemos de antemano entrenar y confeccionar un conductor tal como si se tratara de seleccionar por un equipo de expertos espaciales, un grupo de candidatos capaces de soportar heroicamente



saje de un barco averiado que sin embargo siguiera puliendo el bronce, inspeccionando los botes salvavidas, jugando cartas y apostando a caballitos de madera, como si fuera un día cualquiera; aunque sabrían de inmediato, si osaran levantar la vista, que un negro tornado se levanta en su camino y que los capitanes de todos los buques nacionales, ignorando las advertencias de tormenta, estarían timoneando ciegamente hacia un destino inexistente, guiados por anacrónicas cartas marinas y compases enloquecidos. Mi imagen,

rés de sus propios países, hemiferio, raza o ideología, ante problemas que trascienden por su inmensidad y gravedad, fronteras tan parroquiales e intereses tan irrelevantes y pueriles.

Deberían ellos apartar a un lado la estridente trompetería del poder y hablar sin orgullo y sin fatuidad, jactancia ni temor, en voz baja y humana, de manera autocrítica y arrepentida, haciendo pausas para escuchar paciente-mente a todos aquellos a quienes se dirigen: aportarían a la ocasión, todas esas cualidades de comprensión imagi-

la prueba rigurosa de los viajes en el vacío.

Pero cada uno de nosotros puede sensibilizarse y fortalecerse para la ocasión; cada uno puede reconsiderar las irracionalidades y automatismos a los cuales ha aprendido a subordinarse en su propio campo y cada uno de nosotros puede ayudar a que se realice dentro de su propia actividad, sea ciencia, educación o arquitectura, la clase de transformación que restituirá el control humano y restablecerá objetivos humanos en cada parte del proceso. A menos



que estemos preparados y reconstituamos nuestras mentes, propósitos y actividades cotidianas, hay pocas posibilidades de que podamos responder efectivamente a ese singular momento cuando venga y cuando mediante un esfuerzo sobrehumano podamos revertir las tendencias destructivas que ahora actúan en casi todas partes.

En realidad, estoy considerando la posibilidad de un milagro. Porque si el mundo ha de ser salvado finalmente del holocausto nuclear que las grandes potencias han estado preparando tan diligentemente, será solamente mediante un milagro total de regeneración, similar al que vosotros experimentasteis en Gran Bretaña después de Dunkerque. Y como vosotros bien sabéis, aunque el conductor aparezca y los procesos salvadores de la vida comiencen a moverse, tales milagros requieren dolorosos esfuerzos y severos sacrificios; y lo que es más, demandan demostraciones aun mayores de tener paciencia que los acontecimientos humanos ordinarios.

No desharemos, por desgracia, en un día los errores de los últimos veinte años, ni en un siglo tal vez.

Pero en los minutos que siguen asmiré audazmente que ese milagro ha tenido lugar, repitiendo una observación hecha al final de *La Ciudad en la Historia*: "la única generalización segura referente a la vida, es la de que está llena de sorpresas". Felizmente, como dice Gilbert Chesterton en su fantasía llamada "El Napoleón de Nottingham" la humanidad permanece tranquilamente adicta a su viejo juego de "engañar al profeta". Siempre vacilo un poco cuando la gente me concede el título de profeta, generalmente con la idea de darme un extraño y anacrónico aspecto a Viejo Testamento; pero me contraigo aún más si me llaman Jeremías, cuyas profecías fatalmente se cumplieron. Si yo fuera profeta, desearía serlo falso y estaría agradecido en vez de openado si la humanidad fuera tan buena como para engañarme.

Pero el milagro con el cual estoy contando ahora, lamento decirlo, no es tan incondicionalmente brillante como puede parecer. Dando por garantizada nuestra supervivencia biológica al menos durante otro siglo, si no cambiamos radicalmente nuestra mente y alteramos nuestro rumbo, los mismos factores que han hecho tan difícil el impedir que la energía nuclear y otros genuinos triunfos de la ciencia se vuelvan en contra de la humanidad, seguirán trabajando inexorablemente.

Es concebible que nuestros gobiernos salten de una crisis a otra sin intentar realmente un suicidio nacional o mutilar físicamente la raza humana. Pero si en todos los demás campos continuamos operando en base a las mismas premisas, persiguiendo solamente nuestras metas actuales de interminable expansión tecnológica sin referencia a otros fines humanos, los resultados dentro de unos cien años pueden no ser muy diferentes de los producidos por una sola y gigantesca catástrofe.

Porque al engrandecer las funciones de las máquinas hemos empequeñecido progresivamente los objetivos de los hombres y a medida que nuestros artefactos científicos se refinan exquisitamente, lo que queda del alma humana, esto es: la todopoderosa pero desequilibrada inteligencia, tiende a desplazar y a deshumanizar eficazmente al resto de la vida. Ya uno de nuestros científicos espaciales americano ha definido en frase clásica el nuevo status del hombre: para él, el ser humano es simplemente el mecanismo sirviente producido en serie y más barato que hoy se consiga para operar una maquinaria automática cada vez más compleja. La desgarrada broma de Samuel Buttler, vieja ya de un siglo, se aproxima día a día, cada vez más, a nuestras realidades actuales: el hombre podría ser pronto reducido al simple papel de comadrona que ayuda a parir a una máquina, otras máquinas. Planteo este problema en esta ocasión por una razón especial: concierne enormemente a las artes de la Arquitectura y al Diseño Urbano y regional y las respuestas que demos en estos campos, ayudaran o anularan nuestros esfuerzos para enfrentar todas las energías insensatas y mal dirigidas de nuestra época. No podemos esperar que la máquina automática enganchada a organizaciones igualmente automáticas y dejada a sí misma, nos libere de las limitaciones del automatismo o que una economía en expansión provea reparación adecuada y recompensa a un modo de vida constantemente en contracción. No hay esperanza de encontrar una solución puramente política al problema de restaurar el balance orgánico y el control humano y así permitir a las diversas comunidades y culturas del mundo el vivir en armonía, a menos que tengamos el coraje de movernos en ese mismo sentido en todos los demás campos de acción.

Hace un siglo era natural que las mentalidades progresistas pensarán que



Personaje Espacial. Fabri.



las técnicas y la ciencia por sí solas fuesen las naturales depositarias de todas las fuerzas racionales en la sociedad. En esa coyuntura, aun aquellos situados en polos políticos opuestos como Herbert Spencer y Karl Marx, estaban de acuerdo. En arquitectura, la gran Exhibición de 1851, alojada en la maravilla tecnológica del palacio de Cristal, fue una admirable expresión de esta fe y esta esperanza. Muchos arquitectos modernos todavía se aferran a esta originaria ideología victoriana: conciben como la principal tarea del hombre en la época presente, el acelerar sus conquistas mecánicas y concretar jurisdicciones de existencia aún más amplias bajo un control externo puramente mecánico. Uno de estos arquitectos, europeo, ha expresado su enfático desprecio hacia lo orgánico, plantando en un jardín, montones de vidrio coloreado, en vez de plantas vivientes; traspasando así los límites establecidos por ciertos arquitectos neoyorquinos cuyas flores y follajes plásticos y lavables, todavía aspiran a imitar la Naturaleza. Pero ¿no sería aún más expresiva en un jardín moderno una ininterrumpida superficie de concreto sin una rendija siquiera en la cual una semilla perdida pudiera alojarse?

Descartar la naturaleza de lo orgánico, lo humano, lo personal; infamar lo espontáneo, lo autónomo, lo creativo y formativo; ignorar las propias tendencias directivas y de desarrollo de todo organismo; admitir sólo aquellas partes de la vida que pueden sujetarse al comando externo o reemplazarse completamente por un equivalente mecánico tal como el aire acondicionado toma ahora el lugar del aire fresco aún en casas de campo donde el aire todavía es tan fresco e impregnado de dulces aromas; todo esto encarna la noción vulgar del valor de la ciencia y de la misión de la arquitectura moderna y del hombre moderno.

Esta actitud victoriana estuvo una vez justificada claramente por la necesidad de romper con ideologías podridas y tradiciones moribundas, para limpiar el terreno donde recibir las frescas manifestaciones de vida que la técnica y la ciencia una vez encarnaron. Pero hoy en día, este sentido es absurdamente anacrónico y está enmohecido: porque no toma en cuenta los desastrosos resultados de seguir este nuevo credo hasta su conclusión y aun no ha aceptado las premisas radicalmente diferentes y necesarias para controlar el dinamismo

patológicamente represivo de nuestra época.

Nuestra cultura de hoy no está restringida en su crecimiento por un respeto indebido a los viejos métodos, tradiciones fijas o fuerzas históricas muertas. Justamente lo contrario: nuestras capacidades para un desarrollo humano ordenado se ven amenazadas por el cambio sin sentido, por la expansión cuantitativa desatinada, sin asimilación cualitativa; por una seria falta de continuidad orgánica, por nuestra afección al continuum del momento al momento, que ni recuerda el pasado ni selecciona el presente ni anticipa el futuro; en resumen, por una sumisión a demandas puramente mecánicas que no comportan una suficiente realización de lo humano. Como resultado de nuestra rendición unilateral a la máquina, somos víctimas de un materialismo sin sentido cuya única meta es continuar el movimiento. Nuestra civilización se ha transformado en la civilización del recipiente vacío, siempre disponible y nuestros edificios tienden más y más a encarnar estas características peculiares. Cada año la cáscara exterior de nuestra existencia es más compleja, más refinada mecánicamente, más monumental en escala y a menudo, en un sentido arquitectónico abstracto, más elegante; pero el contenido humano está siendo vaciado y el objetivo humano, asunto incidental. Esta condición se ha reflejado perfectamente en las imágenes burocráticas estériles de la ciudad del Futuro que han dominado proféticamente la arquitectura de los últimos cincuenta años. Por necesidad práctica, si no por demanda abierta, los habitantes de las elevadas estructuras que ahora se sitúan en el paisaje, deben ser recortados y alterados para calzar en el diseño arquitectónico. Le Corbusier proclamó abiertamente la necesidad de alterar las disposiciones humanas para corresponder a sus ideosinracias arquitectónicas cuando hizo la defensa de las absurdas constricciones impuestas por la Unidad de Habitación de Marsella; y Mies van der Rohe hace similares exigencias sin siquiera preocuparse de defenderlas.

Lejos de que las formas arquitectónicas sean modeladas para servir y deleitar a sus usuarios, el morador es seleccionado como se selecciona a un astronauta para la cápsula espacial, de manera que se conforme estrictamente a las condiciones formalísticas y a los cálculos financieros: únicos factores que por aparente preordenación y armonía providencial, gobiernan el diseño.



Forma Curva en Reacción No. 2. Robert Adams.



Esta fría indiferencia por los requerimientos humanos vitales es disfrazada a veces como una nueva clase de humanismo. Recuerdo una nueva residencia universitaria norteamericana cuyo programa había sido concebido imaginativamente y trabajado cuidadosamente en cooperación con los estudiantes y la facultad de arquitectura. Los arquitectos se descarriaron y se burlaron de todo requerimiento personal o social para el descanso o el estudio o el contacto social en pequeña escala y crearon una pestilente estructura semejante a una prisión, con cuartos como celdas de castigo y ostentosos espacios públicos inútiles. Este diseño no es más que la imagen del embrutecido racionalismo del cual los arquitectos creyeron haber triunfado. Este falso —yo diría fraudu-

gado lejos. En muchas metrópolis americanas, notablemente en Los Angeles y Detroit, los planificadores han destruido la ciudad para dar preminencia a un mero servicio subsidiario: el automóvil privado; y durante los últimos diez años, el mismo entusiasmo fuera de lugar por el monotransporte, a pesar de su ineficacia y de sus demandas inútiles, ha penetrado en Gran Bretaña y Europa; de manera que hasta las ciudades mejor planificadas de Europa como Ámsterdam y París, han rendido sus más preciosos espacios urbanos a estas prolíficas máquinas. La dificultad para reparar esta situación brota del hecho mismo de que nuestros contemporáneos han aceptado de corazón la supremacía de la máquina y el automatismo incontrolable del progreso mecánico y se han

mana: vengativa y empeñada en afirmar negativamente los componentes orgánicos y humanos ausentes.

El hombre integral es de hecho, el principal enemigo de quienes todavía favorecen la indefinida expansión cuantitativa del conocimiento científico y del poder físico; porque una de las primeras cosas que este hombre haría, sería domar esta expansión y restaurar los patrones ecológicos más complejos, que incluyen las capacidades humanas y orgánicas, hoy inadecuadamente servidas o representadas por cualquier sistema puramente físico.

La influencia del hombre integral es todavía difícil de encontrar: el desmembramiento está más al día. Pero, ¿cuál es en realidad el significado de tanto de lo que se ha estado haciendo en el



lento— humanismo, con su inclinación a sacrificar verdaderas necesidades humanas en aras de un concepto estético arbitrario, hace más violencia al espíritu humano que el más crudo tipo de utilitarismo.

Hubo una desnudez saludable y gimnástica en L'Esprit Nouveau de los años veinte, ausente en el prostituido L'Esprit Nouveau de los años sesenta. Los neo libertarios confunden la novedad con la originalidad y nunca se detienen en ninguna manera constructiva nueva o en los nuevos materiales, lo suficiente como para relacionarlos con las necesidades humanas o explorar aunque fuera una fracción de sus posibilidades formales. Tanto en Planeamiento Urbano como en arquitectura, esta esterilización y deshumanización ya han lle-

resignado al papel secundario que ahora se les adjudica. ¿Quién osaría llamar a esto un prospecto ideal de vida?

Hace ya casi una generación, en Técnicas y Civilización, llamé la atención a la nueva amenaza para el desarrollo del hombre que se levanta del mismo éxito de las técnicas modernas, al desplazar las normas y propósitos humanos, esto es: que los aspectos reprimidos de la vida estaban en verdad regresando bajo formas irracionales en el renaciente culto a la guerra, en deportes brutales y asesinos, en torturas masivas y delincuencia criminal de todo tipo. Así, nuestra preocupación por los fenómenos físicos controlables y medibles, con exclusión de todos los otros aspectos de la vida, estaba produciendo una irracionalidad demasiado hu-

mundo del arte durante la última generación, con sus representaciones simbólicas de lo primitivo, lo pueril, lo espontáneo, lo incoado y contrahecho, si no es una declaración que considera mejor retroceder al mismísimo principio del desarrollo del hombre para restaurar su libertad originaria, que seguir tratando de acercarse al fin de las prácticas y compromisos actuales y de una vez por todas rendir su humanidad?

Desde esta postura, Le Corbusier con su Iglesia en Ronchamp, no obstante lo artificioso y deliberadamente ingenuo de los elementos en su composición, nos da un símbolo feliz de su propio despertar repentino ante la esterilidad de las imágenes que él mismo había tratado de poner al día.

La moraleja de todas estas reacciones



es que la vida no puede ser negada: debemos dar a la máquina sólo lo que pertenece a la máquina y al hombre todo lo que pertenece al hombre o aquello que bajo un ímpetu más divino, trasciende sus limitaciones biológicas y sus necesidades sociales.

Este no es un consejo fácil, porque en una sociedad que se desintegra, la destrucción es una especie de creación negativa.

Como resultado, son precisamente los espíritus creadores quienes deberían estar creando formas más expresivas en su totalidad, de las potencialidades emergentes de nuestra vida y no sucumbir constantemente a la tentación de usar las vastas fuerzas destructivas bajo su mando con la vana esperanza de que podrían desviarlas hacia fines más humanos.

Consideremos la personalidad robusta y confiada de Frank Lloyd Wright, el hombre que situó la vivienda y el jardín como centro de su obra arquitectónica, quien sin embargo se contentó, mientras cada familia pudiera ser dotada de su acre de terreno, con que la ciudad se disolviera en un paisaje plagado de casas. Aún Wright, al final de su vida, proyectó una estructura tan vacía como el rascacielo de una milla de altura: una forma igualmente antiurbana y antihumana carente tanto de valor práctico como de significado estético. De esta manera el testamento de este profeta de la arquitectura orgánica, fue una forma antiorgánica, concebida sin referencia a sus objetivos y funciones humanas.

Nada podría indicar mejor la formidable inercia social que el espíritu humano debe vencer.

Quienes deseen rechazar de plano mis presentes observaciones, facilitarán su tarea si interpretan (mal) mi posición como un ataque contra la ciencia moderna o la tratan como un intento de señalar el camino de regreso a una arcaica tecnología artesanal. Pero al hacerme esa tonta injusticia, se harían a sí mismos una tremenda injusticia.

No existe instrumento de la técnica, complejo o elaborado, desde una factoría completamente automática hasta una red mundial de teléfonos, que el hombre moderno deba rechazar, si se encuentra bajo un constante control humano y si es operado con fines estrictamente humanos. Pero la más simple de entre las antiguas herramientas o maquinarias: un pico, un cepillo de carpintería, un telar, sería todavía una amenaza para el desarrollo humano si es

impuesta por aquellos que reducirían toda la existencia humana a construir, tejer o trabajar en minas solamente. Nuestro lastimoso estado actual no proviene de la ciencia ni de la técnica como tales, sino de quienes han situado el conocimiento científico y los poderes técnicos como absolutos y para cuya obtención debe subordinarse cualquier otro deseo o interés humano. Estas mentalidades han transformado cada posibilidad en una compulsión: en vez de multiplicar nuestras oportunidades, las han reducido solamente a aquellas que acrecentarían el poder, la velocidad, la cantidad, el automatismo, el control externo. Cada día el universo expansivo de la técnica se aleja más y más del centro humano en el cual se originó y cada día mientras esto perdure, la figura humana más y más se encojerá por debajo de la talla humana.

Habiéndoles ofrecido estos destellos de mis pensamientos de hoy, he comenzado algo que no puedo esperar que termine durante los treinta o cuarenta minutos que se me han concedido.

La primacía de los organismos y personalidades por encima de los mecanismos y sistemas, la primacía de la vida misma por sobre todos sus instrumentos y agentes, tal es en una frase, la substancia de estas burdas sugerencias y alusiones.

En un sentido, toda mi obra puede ser considerada como un prefacio a lo que he estado diciendo hoy; pero quienes entienden mejor mi filosofía saben que no puede ser formulada solamente con palabras, sino sentida, imaginada, actuada y vivida.

¿Y cómo queda dentro de todo esto el arquitecto?

En la posición central que siempre ha ocupado como mediador entre las condiciones naturales, las necesidades mecánicas y los objetivos humanos; como el continuador e integrador de una larga tradición humana que se remonta a las cuevas paleolíticas. La tarea del arquitecto de hoy no es solamente interpretar las exigencias de la máquina y del colectivo mecánico, ni menos confinar los objetivos humanos a las condiciones que aquellos impondrían. Para la siguiente generación se plantea un problema mucho más desafiante: el de integrar los mecanismos, organismos, sociedades y personalidades en nuevas estructuras que encarnarán totalmente y revelarán progresivamente la naturaleza de la vida misma. El arquitecto del mañana encarnará la vida en toda su complejidad y sutileza, en su riqueza



za histórica acumulativa y en su continua creatividad. El orden que ahora nos saluda confinará a la máquina dentro del hogar de la vida y hará del hombre mismo, como nunca antes, el patrono visible de su domicilio.

Tened fe y buen humor: la raza humana siempre da lo mejor de sí cuando el reto es en su contra y si no retrocedemos ni vacilamos, la vida todavía puede sorprendernos.

Palabras pronunciadas por Lewis Mumford ante la Royal Institute of British Architects con motivo de haberle sido conferida la medalla de oro de dicha sociedad. Tomado de la Revista ARTS and ARCHITECTURE.





# CONCORDANCIA ENTRE FUNCION Y FORMA

Crítica por Alan Colquhoun

Aeropuerto Twa en Nueva York



Aeropuerto Twa en New York.  
Arq. Saarinen.

El decir "la forma se desprende de la función", tiene en la actualidad un sabor de viejo mundo, a menos que se conceda al vocablo "función" tantos significados que pierda todo sentido. Sin embargo, existe un sentido más profundo en el cual el funcionalismo es todavía importante para la arquitectura moderna, y la fórmula de Kahn, "la función se desprende de la forma", aunque paradójicamente invierte la sentencia original, aun postula una relación casual entre ambas. Al hacer inseparables función y forma, otorga a la forma responsabilidades que, aunque ambiguas e indefinidas, no dejan de ser reales.

Pero si, a un extremo de la escala del moderno eclecticismo americano, vemos

en la obra de Kahn una tentativa de ampliar la definición de arquitectura tanto psicológica como históricamente, y de establecer normas tectónicas, de forma que en cierto sentido cada programa con que se enfrenta Kahn emite el mismo diálogo; al otro extremo tenemos el espectáculo de Saarinen, intentando inculcar nueva vida a la teoría del "Carácter" de las Bellas Artes e intentando descubrir en cada programa su propia esencia.

Este procedimiento todavía guardaba algún significado en una edad en que las instituciones de la sociedad podían delimitarse en amplias categorías, y cuando la sociedad misma parecía ser estable. Pero hoy en día la gran mayoría de nuevos edificios pertenece a una

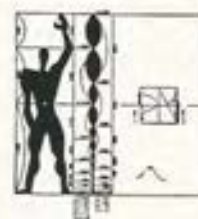
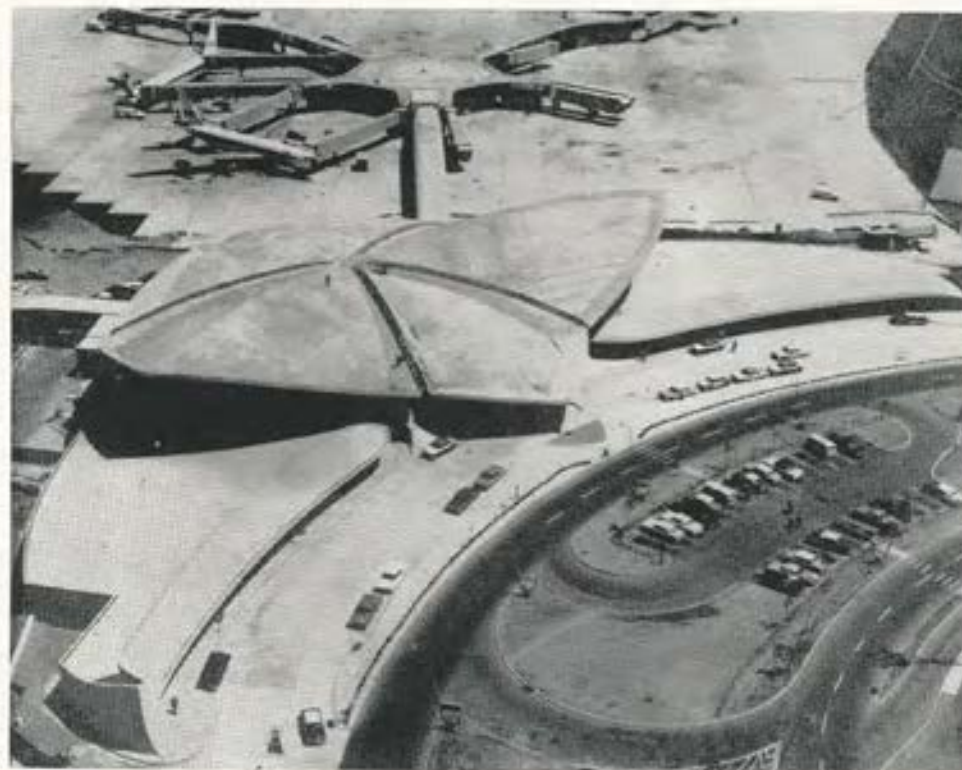
categoría única —la de la utilidad— y la tentativa de caracterizar sus prolíferos y cada vez más complejos subtipos **únicamente se puede justificar mediante un llamamiento a los valores de la publicidad.** Cuando cada edificio es simplemente un anuncio en sí, se le ofrece a uno una vasta exhibición pública de onanismo arquitectónico.

Un análisis de Idlewild muestra que, lejos de sugerir el programa las formas, las formas han sugerido una interpretación completamente espúrea del programa. Saarinen pretende invocar la emoción del viaje aéreo. Pero las formas que el viaje aéreo produce naturalmente son lo que dan cuerpo a la idea. En la práctica el proceso de viajar por aire es frecuentemente aburrido e irritante,



y parece extraño que se busque exacerbar deliberadamente los sentidos del viajero, a menos que se haga movido por un sentido del humor bastante macabro. Bien es cierto que el interior del edificio de la TWA parece indicar que éste es el motivo. Las escaleras y entre-suelos se curvan y lanzan al espacio como los rastros de un despliegue acrobático; extrañas formas en espiral surgen del suelo sin razón aparente, mientras planos de cristal se inclinan en ángulo agudo frente al techo. Una ima-

significado climatérico en el plano. Así se satisfacen las necesidades de lo monumental, pero esta monumentalidad está divorciada de función humana y se convierte en puramente retórica. En los puntos de entrada y salida se acusan violentos movimientos de succión y estrujamiento, pero en la parte central del edificio la circulación del público queda expresada por una simetría estática de Bellas Artes, desde luego ineficaz aunque nada más sea en el aspecto psicológico de tener que escoger



pequeña escala del salón principal. Pero aquí, los objetos relacionados con la escala y presencia de los seres humanos, que debieran ser generados de movimientos naturales y familiares, han sido retorcidos en formas que imitan las curvas de la estructura del techo. Nada puede ser más "natural" que las superficies curvas en concordancia con los elementos envolventes del espacio. Sin embargo, tan pronto como las mismas formas se repiten en la escala de los seres humanos, se destruye la tensión estructural del espacio. Las fotografías interiores muestran los resultados de este proceso, con la estructura y mobiliario aunados en tal forma que queda destruido todo sentido de proporción, como los bosques de monstruos de las pesadillas de un niño, en los que un hongo puede tener seis o siete metros, o como las formas desmaterializadas y fuera de este mundo de un escenario para una película expresionista. Tales efectos son adecuados para ciertos tipos de edificio, pero en aquellos fundamentalmente utilitarios como un aeropuerto resultan incomprensibles.

gina que el agitado y nervioso viajero no desea otra cosa que alcanzar la relativa tierra firme del aeroplano, donde por lo menos puede estar seguro de que su whiskey permanecerá rectangular sobre su propio eje incluso si la aeronave describe expresionistas figuras en el espacio.

El edificio deja de ser "una cosa en sí misma", con su propia morfología, tan válida como la de un aeroplano pero radicalmente gesticulando su desafío a aquellas leyes de gravedad que son tan amigas suyas como enemigas de la levedad. Si pasamos los aspectos de interpretación del edificio y nos detenemos en sus cualidades tectónicas, observamos la misma falta de juicio, la misma confusión de categorías. La estructura del techo es opresiva en el punto de entrada, pero asciende dramáticamente en ambos lados, que no tienen

entre dos tramos de escaleras opuestas y exactamente iguales. En el programa no parece existir nada que sugiera esta rígida simetría, excepto que resultan ser dos puntos de embarque.

Una de las características de las estructuras de superficies dinámicas es su resistencia a las formas rectilíneas. Esencialmente son únicas y encierran en sí todo un universo. Esta dificultad se exagera si, como sucede aquí, los "edificios externos" constituyen una masa tan grande como la estructura principal. Saarinen trata concienzudamente de lograr consistencia y continuidad en el interior. Pero exteriormente no ha intentado establecer una consistencia —que, por la naturaleza del programa, era imposible de conseguir— y se ha contentado con una burda yuxtaposición de formas incompatibles.

En realidad, tal contraste sería válido precisamente con los elementos en

de Architectural Desing







Arquitecto Carlos Raúl Villanueva.

## CIUDAD UNIVERSITARIA DE CARACAS

UNA SINTESIS DE LAS ARTES PLASTICAS

Antonio Muño Loureda

En la Exposición Internacional "Unión de los Artes", abierta no hace mucho en los Países Bajos —antes de iniciar su lento recorrido por los anchos caminos del mundo—, los curiosos visitantes no pudieron apreciar las pedagógicas sugerencias del palacio de las Naciones Unidas o la lección más reciente dictada por la nueva sede de la UNESCO. Sir Herbert Read, André Bloc, Paul Nelson, Walter Gropius, José Luis Sert y Mario Pedrosa, responsables de dicha muestra, consideraron que ninguno de los dos edificios era digno de figurar en una exposición organizada con el único objeto de contar la maravillosa aventura de la integración de las artes plásticas. Por rara unanimidad, sin embargo, todas coincidieron en reservar a la Ciudad Universitaria de Caracas un lugar de honor entre los escasos paneles que enriquecen la gran exhibición peregrina. Y era lógico que así fuese. Descartadas la Brasilia de Oscar Niemeyer y la Chandigar de Le Corbusier, en efecto, duda que exista aún otro conjunto donde los valores ambientales del paisaje se conjuguen tan cabalmente con la arquitectura funcional contemporánea, además de sintetizarla en armonioso alarde con sus hermanas gemelas: la pintura y la escultura.

Desde los egipcios hasta Gaudi, desde los mayas hasta el **Art. Nouveau**, a través de los grandes períodos históricos, la pintura y la escultura nunca excluyeron totalmente a la arquitectura, así como tampoco nunca fueron totalmente excluidas por ella. Los griegos y

los romanos, sin ir más lejos, asociaron siempre la escultura o la pintura al arte de la edificación. Para encontrar una concepción común invocada desde el nacimiento mismo de una construcción, no obstante, tenemos que esperar la llegada de nuestra era industrial. Entonces Le Corbusier trabaja codo a codo con Lipchitz, Mies van der Rohe con Kielbe, Van Doesburg con Arp y Sophie Taeuber o Nelson con Fernand Léger. El propio Picasso, no hay que olvidarlo, concibe el *Guernica* para colocarlo en el edificio proyectado por Sert para la Exposición de París. Los arquitectos y los artistas, por vez primera, demuestran a la perfección que pueden convivir plenamente en un mismo mundo, no subordinados los unos a los otros, sino complementándose en un todo de posibilidades insospechadas.

El caso de la Ciudad Universitaria de Caracas es palmario al respecto. Carlos Raúl Villanueva, a quien **Das Kunstwerk** acaba de seleccionar entre los trece maestros de la arquitectura contemporánea —los doce restantes serían 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 y Frank Lloyd Wright—, tardó más de quince años en llevar a cabo su magnífica tarea, pero el esfuerzo bien valía la pena. En el centro del valle de Caracas, cuando transponemos el umbral de su Ciudad Universitaria, nuestra percepción vacila forzosamente entre la simple calidad de los

edificios allí levantados y la compleja, inédita sensación de ver al fin integradas, con una esplendidez de resultados que escapa a cualquier descripción, todas aquellas artes que desde el fondo de los siglos vienen embelleciendo la vida del hombre.

Guillermo de Torre, durante una de sus fecundas escalas en la América hispánica, dijo que los edificios de la Ciudad Universitaria caraqueña estaban distribuidos de una manera orquestal. Si convenimos en que una obra de arquitectura puede lograr niveles expresivos análogos a los alcanzados por las mejores creaciones de la literatura o de la música, lo cual no es demasiado convenir, la obra concluida en la capital venezolana por Carlos Raúl Villanueva está destinada a permanecer en el tiempo, sin duda alguna, como uno de los testimonios más positivos del arte de nuestro siglo. Del virtuosismo de los ejecutantes que aceptaron ser conducidos por su segura batuta, al fin y a la postre, no podía esperarse nada menos. Laurens, Arp, Léger, Calder, Pevsner, Bloc, Lobo y Varsarely, por no citar a los intérpretes nativos, figuraron entre ellos. Pero esto, con ser mucho, dista aún más de serlo todo y acaso no sea superfluo el explicar por qué.

"El lugar de la acción es el mundo", decía Claudel, pero lo que es válido para el poeta no siempre es valedero para el arquitecto y menos para el arquitecto específicamente tropical cuya creación no puede ser concebida únicamente para el hombre, sino tam-





Vista Parcial de la Ciudad Universitaria. Arquitecto Villanueva.

bién para un clima y una luz harto definidos. En el vértice del valle deslumbrante, penetrado a todo lo largo por un río en miniatura, recuerdo las doscientas hectáreas que hoy constituyen la Ciudad Universitaria de Caracas como un telúrico caos de llanos y colinas. Algunos años después, cuando la Ciudad empezaba a verse y hasta sentirse, pues no hay ciudades que se sientan como se sienten las universitarias, confieso que la desconcertante punzada del asombro difícilmente cedía paso al desahogo de la admiración. Ver nacer y crecer como un organismo natural una "unidad completa" —la idea luminosa de Le Corbusier—, entre una vieja ciudad colonial y una ciudad moderna, no es un espectáculo al que se pueda asistir muy a menudo.

Cierto que el extraordinario auge alcanzado por la arquitectura funcional, cuya intención original era puramente utilitaria, empezaba a acostumbrar nuestra mirada a tales milagros de la industria y de la ciencia. En el alma de casi todas esas construcciones, sin embargo, advertíase hasta ahora un algo de inestético, rayano a veces con la fealdad misma. A diferencia del músico o del poeta, el arquitecto dependía mayormente de las circunstancias exteriores —es decir, el cliente, la economía, el nivel de los medios de producción, etcétera—, viendo limitadas sus funciones a las de un simple traductor más o menos mecánico y pasivo. Corresponde en buen grado a Carlos Raúl Villanueva el mérito de haber demostrado

que el arquitecto también posee una conciencia histórica de su papel en la sociedad, especialmente cuando se decide a ejecutar sus facultades catalizadoras, sus intuiciones anticipadoras y sus naturales atribuciones de creador. "Por formación y por función —le oímos decir en París, años atrás, durante su incorporación a la Academia de Arquitectura de Francia—, el arquitecto es un intelectual, a la vez que un técnico, para poder realizar sus sueños de intelectual; cuando esos sueños son ricos, vivos y poéticos, quiere decir que también puede ser un artista".

El grueso del equipaje de Carlos Raúl Villanueva, cuando iba a París, formaban los planos, las perspectivas y las maquetas de lo que iba a ser la Ciudad Universitaria de Caracas. En su cabeza encanecida pugnaba ya la ilusión de sintetizar definitivamente la arquitectura, la pintura y la escultura. "El arquitecto tiene una doble responsabilidad ante la sociedad —pregonaba—, por una parte, la función social que le impone su integración a la comunidad, y por la otra, la calidad plástica que exige el contenido estético de su acción sobre el espacio". Su tesonero afán no podía menos que interesar a los artistas más calificados para colaborar en la revolucionaria empresa. En los talleres de Laurens, Arp, Léger, Pevsner, Calder o Lobo, planes maravillosos penaban hasta entonces en el purgatorio de la espera. El arquitecto venezolano brindó la oportunidad para sacarlos de la moldura del *atelier* y realizarlos de este

lado del mar, está claro que en proporciones monumentales y, lo que es más importante, sin concesión alguna, Villanueva tomó en sus manos las responsabilidades y los privilegios de la coordinación de todos los componentes. Lo hizo con tacto, sensibilidad y firmeza. Sin tratar de substituir a ninguno en su trabajo específico, como observara un crítico, supo conducirlos y extraer del equipo una conformación armónica superior, cualitativamente, a la suma de los valores parciales vertidos en la obra.

Fueron días heroicos los de aquel génesis inolvidable. En uno de aquellos viajes a París tuve la suerte de acompañarlo *chez* Gaudin, donde Fernand Léger vigilaba la ejecución de su último mural. Léger, quien también había enviado un vitral para el gran *hall* de la biblioteca, exultaba de satisfacción por ver cumplidas las esperanzas acariciadas en las trincheras de la primera guerra mundial, cuando ya vislumbraba una pintura arquitectónica. El mural de Léger, realizado en esmalte de Venecia —sólo el mosaico y la cerámica pueden resistir en Caracas la acción del sol y de las lluvias—, cubre ahora un espacio de tres metros por doce, curiosamente limitado por el desnudo cemento bruto que valoriza la policromía. "Amphion", el oscuro bronce de Laurens que ha sido colocado enfrente, prolonga en el sinuoso movimiento de sus formas los elementos arquitectónicos de esa incomparable plaza cubierta. Ambos artistas, Laurens y Léger, pisando los dos el zaguán de la otra vida, co-





Fac. de Arquitectura y Urbanismo. (Detalle interior).  
Arq. Villanueva

nocian como nadie la trascendencia de lo que estaban haciendo.

Es un hecho casi palpable que la escultura de Laurens, como las de Arp, Pevsner o Lobo, estaban destinadas a cumplir dentro del recinto de la Ciudad Universitaria de Caracas una función renovadora. Fueren espaciales o en bulto redondo, las obras de esos elegidos, colocadas en los puntos neurálgicos, sirvieron para complementar esplendorosamente la expresión estructural del concreto. El mural de Léger, como el atrevido ensayo espacio-dinámico de Víctor Vasarely, estratégicamente situados en las zonas de luz, tuvieron la virtud de realzar y reforzar los planos arquitectónicos. Los escultores y los pintores locales —Narváez, Vigas, Soto, Barrios, Poleo, Otero, etc.—, asimilada la lec-

ción, formaron también equipo con Carlos Raúl Villanueva y aportaron al conjunto total cuotas de inimaginable riqueza. En este tesoro común, por cierto, los móviles colgantes de Alexander Calder —los "platillos voladores", como suele llamarlos, no sin cierta ironía, nuestro querido Villanueva— demuestran que la integración de las artes puede auxiliar incluso particularísimos problemas de la técnica. En el edificio de los servicios de aire acondicionado, por ejemplo, las aberturas de aereación habían sido incorporadas por Vasarely a su cinético mural de aluminio. En el *auditorium* del aula magna, donde las leyes de la acústica exigían la instalación de grandes paneles que permitieran a las ondas llegar a oídos de los asistentes, Calder hizo lo mismo que su

Vista Parcial de la Ciudad Universitaria de Caracas.  
Arq. Villanueva.



correligionario estético y dio formas definitivas a tan triviales elementos, logrando una especie de alucinante *planetarium*.

Preocupado por el hallazgo de una nueva síntesis de los medios expresivos, Villanueva aspiró a reconducir la arquitectura, la pintura y la escultura a una cohesión íntima e inextricable. Las creencias cartesianas de la lógica y de la coherencia, aplicadas rigurosamente al proyecto, constituyeron para él toda una ley de supervivencia. Nacida para servir al hombre y para que el hombre se sirva de ella, nuestro arquitecto vio en su profesión un instrumento de perfección humana y la utilizó como un elemento eminentemente catártico. "Muy alta en el espacio", como pedía Valéry, la arquitectura, a partir de la Ciudad Universitaria de Caracas, habla un nuevo lenguaje. Que hayamos madurado o no lo suficiente como para poder entenderlo es algo que no tiene mayor importancia. Lo importante es que estos ensayos sirvan de base para el hombre de mañana —es decir, para el hombre integrado del siglo XXI— recordándole nuestra angustia de hoy y haciéndole comprender el valor del progreso.

Bruno Zevi dijo en cierta ocasión que no existía una historia aceptable de la arquitectura. Y es cierto. Pero ha llegado el momento de pensar seriamente en escribirla. No en vano estamos viviendo su época cimera. Dos prestigiosas revistas francesas —*Arts* y *L'Oeil*—, considerando lo actual de la cuestión, patrocinaron sucesivas mesas redondas para llegar a alguna conclusión sobre el asunto. Debatida la realidad arquitectónica de nuestro siglo en relación con las otras artes, establecióse que los resultados no podían ser más halagüeños, ateniéndonos simplemente a la influencia que ha tenido la creación arquitectónica en la transformación o en la evolución del gusto colectivo. En la Facultad de Arquitectura de la Universidad Central de Venezuela, justo en el corazón de esa ciudad que hoy nos ocupa, recordamos haber escuchado algo muy similar en los autorizados labios del argentino Romero Brest. En el terreno del arte, llegó a decirse, nuestro tiempo presenta una gran incógnita, y esa incógnita sólo puede ser despejada por la arquitectura. La feliz solución encontrada por Carlos Raúl Villanueva habrá contribuido en buena medida a la dilucidación del problema. No es aventurado suponer que su obra merecerá uno de los capítulos más brillantes en esa historia pirandelliana que todavía anda a la búsqueda de su autor. ±



# NUEVA! SENSACIONAL!



## PINTURA ACRO-VINILICA

### ¡DEJA ATRAS LAS PINTURAS DE CAUCHO!



## BANCO INDUSTRIAL DE VENEZUELA

El Banco Industrial de Venezuela, por medio de su Oficina de Estudios, Coordinación y Planificación, inició en marzo del año pasado una nueva manera de llevar a cabo sus relaciones públicas y humanas.

Aparte de una serie de estudios y planificaciones sobre la manera cómo fomentar la ayuda a la industrialización del país, que de proyecto se convirtieron en realidades, el Instituto Bancario de la esquina de Trapasos, halló la manera de dar una amplia información al público, sobre sus diversas actividades. A tal efecto, se comenzó el plan de programas que bajo el lema EL BANCO INDUSTRIAL INFORMA se vienen pasando varias veces por semana por el Canal 5 de la Televisora Nacional.

Los programas televisados, en los que han intervenido el doctor Enrique Tejera París, Presidente del BIV, los miembros de la Junta Directiva, Ejecutivos del BIV y personas invitadas, han presentado muy interesantes temas sobre Administración, Economía, Planificación, etc.

Por otra parte, se inauguró en el mismo edificio de la Oficina Principal del BIV una Sala de Exposiciones permanentes, en la que hasta el presente se han presentado: "El Banco Industrial de Venezuela y el Desarrollo Económico", "Rincones del Avila", muestra de 38 fotografías de Pedro Bargalló, "El Banco Industrial Informa sobre la Industria de sus Clientes", muestra de productos venezolanos en la que participaron 40 firmas industriales. Al mismo tiempo, en la mencionada Sala de Exposiciones se organizaron unas mini-exposiciones, que con las denominaciones de "Rincón Artístico", "Rincón Artesanal" y "Rincón Industrial" presentan obras de arte, libros, trabajos manuales y muestras industriales realizadas en el país.

Las mencionadas actividades, han sido comentadas muy favorablemente por la prensa, radio, cine y televisión nacional. De las mismas ha sido informado el mundo, por medio de la Oficina de Estudios que con su Departamento de Publicaciones y Exposiciones, mantiene relación con los Agregados Culturales de todas las Embajadas acreditadas en Venezuela y con los Institutos Bancarios de todo el orbe.

En la labor desarrollada por el BIV, destaca el programa de cursos organizados en beneficio de sus empleados y que bajo la denominación PROGRAMA DE SUPERVISION Y DE EVALUACION SISTEMATICA PARA EMPLEADOS han servido para el mejoramiento técnico del personal del BIV. Siguiendo un plan programado por la Oficina de Estudios, Coordinación y Planificación también se dictó, por el doctor Alfredo Martínez Rivero, del directorio del BIV, un curso sobre TITULOS Y VALORES que fue valiosísimo en la capacitación de todos los que asistieron al mismo.

Actualmente se está imprimiendo el DIRECTORIO INDUSTRIAL, que el BIV ha patrocinado y llevado a la práctica, con el fin de ponerlo en circulación el próximo mes de febrero, cuando se cumplirá el 25 aniversario de la fundación de este Instituto Bancario.

En una prueba para demostrar el interés del BIV para divulgar la labor llevada a cabo por valores venezolanos, con motivo del inicio de un nuevo año de actividades, distribuyó entre sus clientes y amistades un magnífico álbum con ocho referencias de los notables de la pintura en Venezuela.

Para estas fechas ya se ha inaugurado la primera Exposición del año en la que se presenta el primer motor Diesel, fabricado totalmente en el país, así como un compresor de aire y una bomba de agua, también construidas en Venezuela. En el "Rincón Artístico" se presenta una escultura fundida en bronce y en el "Rincón Literario" una serie de libros venezolanos editados en los Talleres Universitarios de la Universidad de los Andes.



## ACTIVIDADES DE EXTENSION CULTURAL

### LOS PUEBLOS Y SU MUSICA



Con este título se iniciaron el día 6 de febrero, las Charlas de Divulgación Musical correspondientes a la segunda fase del programa que cada miércoles desarrolla en el Auditorium de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad Central de Venezuela, el profesor Santiago Magariños.

Esta segunda fase comprende las siguientes charlas: día 6 de febrero: La música de Bélgica; día 13 de febrero: La música de Grecia; día 20 de febrero:

La música del Oriente Medio, (Port Said, Líbano, Desierto, Asia Central); día 6 de marzo: La música de Italia; día 13 de marzo: La música de África; día 20 de marzo: La música de Brasil; día 27 de marzo: La música de Asia Oriental (Java, China, Molucas, Tailandia, Indonesia); día 3 de abril: La música de Cuba.



### EN BUSCA DE UN DESTINO PARA LA ARQUITECTURA

Con este subtítulo se ha programado un ciclo de tres conferencias y una mesa

redonda con debate, que se iniciarán el día 7 de marzo a las 7 p.m. en el Auditorium de esta Facultad de Arquitectura y Urbanismo, por el siguiente orden: día 7 de marzo: El Arquitecto frente al destino nacional, conferenciante, profesor Eduardo Neira Alva; día 14 de marzo: El Arquitecto y el cambio social, conferenciante, profesor Julio Cotler; día 28 de marzo: El problema técnico-construtivo del futuro, conferenciante, profesor José Puig; día 2 de mayo: Mesa Redonda integrada por los tres conferenciantes mencionados y dirigida por el profesor Enrique Hernández como director de debates.



## LA REFORMA AGRARIA VENEZOLANA

El Presidente de la República, señor Rómulo Betancourt, promulgó la Ley de Reforma Agraria el 5 de marzo de 1960 en un acto público, de resonancia nacional, que tuvo por escenario el Campo de Carabobo, donde fué sellada la Independencia política del país.

La Reforma Agraria —“imperativo de liberación económica”, como lo había llamado el propio Presidente— tiene por objeto la transformación de la estructura agraria del país y la incorporación de su población rural al desarrollo económico, social y político de la Nación mediante la sustitución del sistema latifundista por un sistema justo de propiedad, tenencia y explotación de la tierra.

“Esta Reforma Agraria nuestra —dijo recientemente el primer magistrado— se está realizando enmarcada en fórmulas legales, por métodos pacíficos y acertando unas veces y errando otras, pero aprendiendo de lo que no se hizo bien para hacerlo mejor en el futuro. El campesino, siervo de la gleba, ha comenzado a ser el ciudadano y el productor confiado y esperanzado”.



## CONCURSO

LA EXTENSION CULTURAL ha creado un premio para el mejor trabajo escrito sobre la obra del gran arquitecto Frank Lloyd Wright, con arreglo a las siguientes bases:

- 1º) Sólo podrán concurrir los estudiantes de esta Facultad.
- 2º) Los trabajos deberán estar mecanografiados en un máximo de siete cuartillas tamaño carta a dos espacios.
- 3º) El plazo de recepción de trabajos terminará el día 29 de marzo. Se recibirán en la Extensión Cultural, debidamente firmados con un original y dos copias.
- 4º) El Jurado que otorgará el Premio estará integrado por los miembros de la Comisión Cultural, profesores Carlos Raúl Villanueva, Graziano Gasparini, Antonio Granados Valdés y el profesor de Historia de la Arquitectura Juan Pedro Pasani.
- 5º) El trabajo premiado será publicado en PUNTO, Revista de la Facultad.

### YO... TU... EL... Y SIEMPRE YO

Muchas sonrisas y un solo niño. En la técnica industrial moderna ocurre algo parecido; un producto único como el aceite SHELL X-100 MULTIGRADO, el mayor adelanto en los últimos 10 años, cumple múltiples funciones: protege su motor a cualquier temperatura y velocidad, y le conserva su valor y potencia.

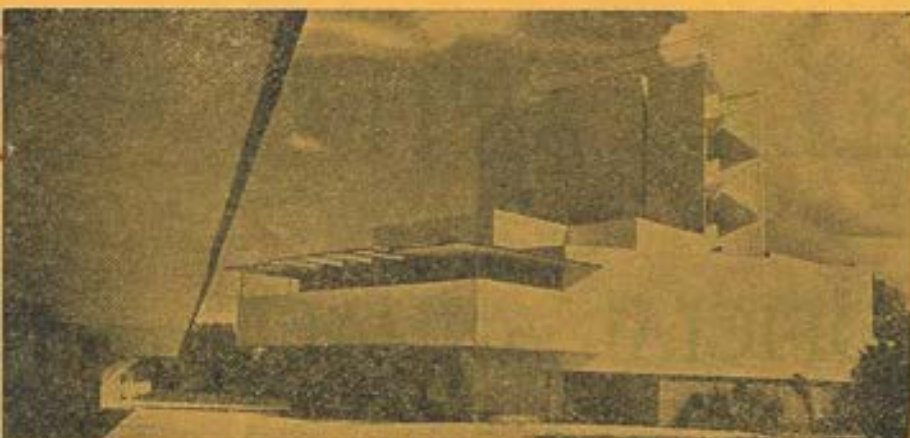


NUEVO SHELL X-100 MULTIGRADO

Confíe en



FACULTAD DE ARQUITECTURA Y URBANISMO - U.C.V.



EXPOSICION

FRANK

LLOYD

WRIGHT

del 14 de febrero al 30 de marzo



**LA DIRECCION DE CULTURA Y BELLAS ARTES  
DEL  
MINISTERIO DE EDUCACION**

realiza una acción de divulgación cultural a través de:

MUSEO { de Bellas Artes  
de Ciencias Naturales  
"Arturo Michelena"

ORQUESTA { Sinfónica Venezuela  
Sinfónica de Maracaibo  
Típica Nacional

ESCUELA { Nacional de Opera  
Nacional de Folklore

PRESENTACION DE { Conciertos  
Programas de Radio y TV.  
Conferencias  
Espectáculos Teatrales  
Espectáculos de Danzas  
Espectáculos Folklóricos

**EXPOSICIONES**

SALA DE LA  
FUNDACION  
EUGENIO MENDOZA

**3 de marzo**

Apertura de la exposición de  
**ALBERTO BRANDT**



**Galería G**

**DIEZ PINTORES  
ESPAÑOLES**



**Galería El Muro**

**PINTURAS Y DIBUJOS  
DE JORGE GORI**

**MUSEO DE BELLAS ARTES**

**XXIV SALON OFICIAL ANUAL  
DE ARTE VENEZOLANO**

Marzo de 1963





# INTERPRETACIONES DE LA ARQUITECTURA

Bruno Zevi

Iglesia de la Sagrada Familia. Barcelona, España.  
Arq. Gaudí.

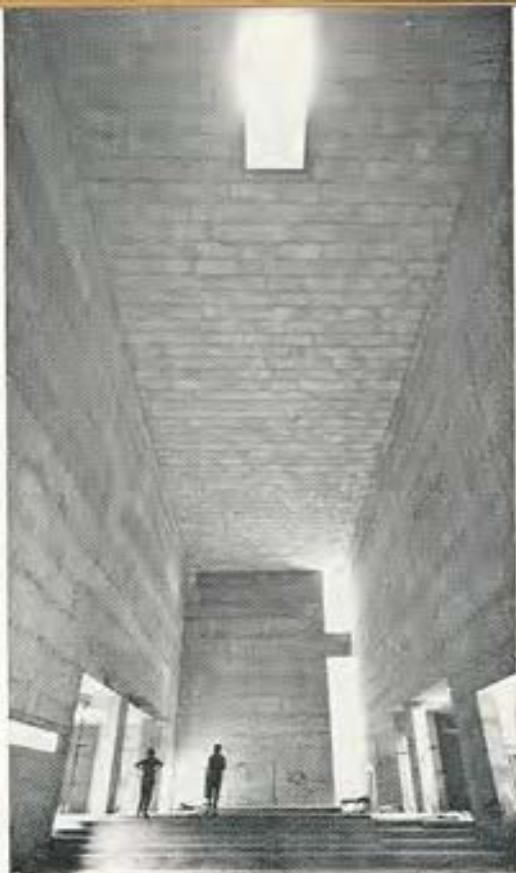


Una historia, conducida según criterios modernos, de las interpretaciones que se han dado de la arquitectura desde las primeras concepciones griegas y desde el tratado de Vitruvio hasta Wolfflin, Mumford y Giedion, tendrá que ser objeto de otro estudio. La mayor dificultad que se encuentra para compilar una historia de la crítica arquitectónica consiste en el hecho de que una gran parte de las más geniales intuiciones sobre arquitectura se encuentra diseminada en libros de filosofía o de estética en general, en poemas, novelas, cuentos, páginas de arquitectos. Los auténticos críticos de la arquitectura son pocos y, como demuestra la bibliografía colocada

al fin de este libro, están anclados generalmente en los problemas de composición, en la secular batalla entre griego y gótico, entre gusto clásico "expresión de una idea impersonal y universal" y gusto romántico "expresión de lo individual", entre formal y pintoresco, entre estático y móvil. Ni una sola palabra sobre espacio interno, y frecuentemente ni siquiera la intuición de él, la conciencia de su realidad. Si, por el contrario, nos dirigimos a los historiadores, a los filósofos, a los estetas, encontramos continuamente observaciones agudas y precisas. Por dar un ejemplo, tomemos un párrafo casual de Facillon: "Pero es tal vez en la masa inter-

na donde reside la profunda originalidad de la arquitectura como tal. Dando una forma definida a este espacio hueco, crea verdaderamente su universo propio. Sin duda, los volúmenes exteriores y sus perfiles hacen intervenir un elemento nuevo e intrínsecamente humano en el horizonte de las formas naturales y, por bien pensadas y calculadas que hayan sido sus proporciones y su acorde, siempre agregan a ellas alguna cosa inesperada. Pero si reflexionamos sobre esto, vemos que la maravilla más singular consiste, en cierta manera, en haber concebido y creado una especie de reverso del espacio. El hombre camina y actúa en lo exterior de cada cosa;





Interior de la Iglesia del Convento de la Tourette.  
Le Corbusier.

está perpetuamente fuera y, para penetrar más allá de las superficies, es necesario que las rompa. El único privilegio de la arquitectura sobre todas las otras artes, sea que construya habitaciones, iglesias o barcos, no es resguardar un hueco cómodo y rodearlo de defensas, sino construir un mundo interior donde el espacio y la luz se miden según las leyes de una geometría, una mecánica y una óptica necesariamente implícitas en el orden natural, pero donde la Naturaleza no interviene".

Focillon ha dado en el blanco, aunque después, como sucede tantas veces, no

bre ejemplos concretos que aprueben o condenen las pruebas de los hechos. Para que tenga sentido una interpretación, debe dar luz a un aspecto permanente de la arquitectura; es decir, tiene que demostrar su eficacia en la explicación de cada obra, independientemente del hecho de que abarque o no la totalidad de sus aspectos. Solamente así podremos distinguir las interpretaciones legítimas de las equivocadas, precisando que las últimas no son más que generalizaciones de poéticas particulares, ilaciones ilegítimas de elementos que caracterizan un único mundo figurativo.

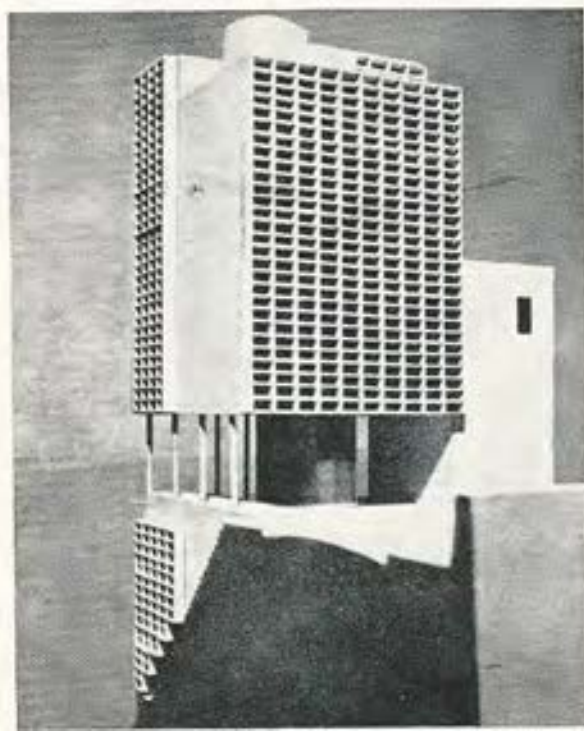


Interior de las Oficinas Johnson.  
Arq. Wright.



Casa Batlló. Barcelona. España.  
Arq. Gaudí.

Casa de Apartamentos. Argel.  
Le Corbusier.



profundiza más, se abandona a conceptos extraños y llega a la conclusión de que: "el constructor no encierra un vacío, sino una determinada morada de las formas, y, trabajando sobre el espacio, lo modela por fuera y por dentro como un escultor", es decir, arriesga confundir la masa escultórica excavada en su interior, envoltura del espacio, con el espacio interno.

El método de una historia viva de la crítica arquitectónica no podrá ser el adoptado por algunos autores, como Borissavlievitch, que exponen ante todo su teoría y después juzgan las otras en función de su conformidad con las tesis preestablecidas; deberá ser un método empírico, experimental, desarrollado so-

Por ejemplo, quien afirme que la catedral de Wells está determinada arquitectónicamente por la técnica constructiva de los arcos ojivales, arbotantes y la bóveda "paraguas", se equivoca solamente en cuanto da a la palabra "determinar" una interpretación exclusiva, como si el progreso de la ingeniería bastase por sí mismo para explicar el mundo artístico gótico. Pero si dijese que se pudo realizar la catedral de Wells "también" gracias a la nueva técnica constructiva, afirmaría una cosa exacta. La interpretación técnica es, por tanto, una interpretación auténtica, aplicable a todos los monumentos arquitectónicos, y naturalmente tendrá una mayor significación en algunos perio-



dos, como en la civilización griega, el gótico y el funcionalismo, mientras que abarcará aspectos secundarios del mundo cristiano, del Renacimiento o de la moderna tendencia orgánica. No es, pues, una interpretación equivocada, puesto que acierta en un elemento permanente de la arquitectura.

Si por el contrario, se considera una de las tesis de Belcher, la de la verdad estática, según la cual para lograr un sentido de solidez es necesario que la parte inferior de un edificio muestre una consistencia mayor que la parte alta, ¿es ésta una interpretación legítima? No, evidentemente es una interpretación

mas esquematizado los elementos de la cultura artística que nutren a las obras y a las personalidades creadoras. Geoffrey Scott en su obra cumbre **La Arquitectura del Humanismo**, enumera y discute muchos aspectos de la cultura arquitectónica y, no encontrándolos lo suficientemente exhaustivos, los define como equivocaciones. Pero no se trata de equivocaciones: son facetas del mundo de la obra de arte a la que caracterizan. Hacer una historia técnica, política, psicológica o científica de la arquitectura es útil y legítimo, y solamente se peca cuando se pretende que estas historias parciales, es decir, aspectos de la arquitectura, sean historias, sin ad-



Maqueta de un inmueble H.M., de cinco pisos, realizable con solamente tres tipos de piezas independientes. Arq. Prouvé.



Escuela de Detroit. Arq. Saarinen.

equivocada, porque enuncia una ley a la que no obedecen todos los edificios ilustrados aquí. En la poética del Renacimiento florentino esta ley es, a menudo, válida, y los ejemplos del Palacio Riccardi o del Palacio Quaresimi, con el tratamiento de las superficies murales en sillaría que se aligera conforme se asciende, se adaptan perfectamente a esa ley; pero el error consiste en la generalización, en el elevar una norma poética particular al valor de principio, al que no están sujetos ni las superficies cromáticas uniformes de los palacios medievales, ni el Palacio Strozzi, ni el Palacio Rucellai, y menos todavía la arquitectura moderna con sus volúmenes audaces.

A principios del capítulo anterior he-

jetivo especificativo y por tanto limitativo, de la arquitectura.

Ahora bien, la interpretación espacial, ¿en qué relación se encuentra frente a las demás interpretaciones de la arquitectura? ¿Las incluye a todas, reúne en sí algunas de las otras, o es meramente una interpretación más entre muchas, aun cuando sea lo más importante?

Para responder a tales cuestiones será oportuno exponer brevemente, dando ejemplos explicativos de cada una, las principales interpretaciones más comunes, que, como veremos, están comprendidas sustancialmente en tres grandes categorías: las que hacen relación al contenido, las fisiopsicológicas, las formalistas.



Villa (detalle). Arq. Jacobsen.





# FERNAND LEGER

A. Granados Valdés

Un mural corpóreo, sin ninguna duda el más importante entre todos los existentes en nuestra Ciudad Universitaria, además de un vitral impresionante, es la representación del original artista francés Fernand Léger entre el gran conjunto integral de arquitecturas, elementos de complementación arquitectónica, esculturas, objetos escultóricos y murales de la Universidad Central de Venezuela.

El mural de Léger, obra de arte realizada por uno de los creadores más interesantes de este siglo, llevó al arquitecto Carlos Raúl Villanueva, a quien debemos el poseer un conjunto tan valioso, a buscar una ubicación apropiada en que los elementos expresivos mantuvieran su independencia espacial a la par que el mural de dos caras constituyese en sí un complemento arquitectónico. El difícil logro de este propósito ha sido reconocido por los críticos más notables del mundo de las Artes, los cuales no vacilan en destacar como ejemplo de integración artística la Ciudad Universitaria de Caracas.

Ambas caras del mural, opuestas entre sí, están íntimamente relacionadas por la orientación de valores, distribución de los espacios y el concepto potencial, fiel reflejo de la fuerza expresiva

que ha caracterizado la mejor obra de Léger. Situado en el paseo cubierto que va desde la Plaza del Rectorado hasta el final del edificio de la Biblioteca Central, con una cara al Este y la otra frente al Paraninfo, establece una barrera visual y como una pizarra cromática de signos trascendentes por su esoterismo dramático, estimula la imaginación inquieta que busca en las formas, líneas y colores, los símbolos expresivos de un personal idioma pictórico.

Realizado en mosaicos troceados, anchas líneas negras ordenan las formas abstractas, logrando una rígida composición en la que tienen una función especial los colores contrapuestos o contrastados. Rojos, amarillos, azules, verdes, y el negro intenso, conjugan un cromatismo violento en el que la fuerza de significación está en cada uno de los valores y determinadamente en su justa aleación. El fondo blanco limita y se extiende por todo el mural, separando a veces las figuras e interponiéndose entre las dos composiciones que constituyen una unidad plástica, lo que robustece el carácter emocional de la obra. Aún cuando estos dos núcleos equilibran por sus mutuas relaciones el conjunto compositivo respondiendo a un

determinante personal: el concepto geométrico que ha sido referencia permanente en la pintura de Léger, se percibe la libertad de disposición de los elementos y cómo cada una de las formas, además de ser un eslabón en el conjunto, constituyen un valor en sí mismas. Apollinaire, al referirse a Léger, decía que hay en este artista: "Un deseo de extraer de la composición toda la emoción estética que ella puede dar".

Aunque lejos de la etapa de los "objetos en el espacio" desarrollada en 1927, en que el color permanece frío, apagado, y la materia con una calidad mate, creo existe una relación entre este mural doble de nuestra Ciudad Universitaria, y la época aludida. Si bien toda su obra está realizada con ese concepto monumental propio de quien, como él, estudió arquitectura y estuvo siempre preocupado por las relaciones de ésta con su pintura, sus obras más monumentales son las de 1954, año en que precisamente realiza las de nuestra Universidad. Muchos críticos coinciden en apreciar en Léger su sentido y facilidad para la solución de los problemas que comportan las grandes composiciones sobre espacios arquitectónicos. El norteamericano Cooper afirma: "Léger es el único pintor contemporáneo que ha planteado correctamente el problema de la decoración mural". Le Corbusier, refiriéndose a su pintura, dice: "Es hermana de la arquitectura, mas es profundamente pintura. He ahí su aporte. Es tal su imperativo de unión, que de todos los pintores en activo hoy, Léger es el único cuyos cuadros exigen un marco de época. Léger es el pintor de hoy que necesita una expresión espiritual nueva de la arquitectura".

Con el mismo concepto monumental, ha realizado Léger el gran vitral que se encuentra en la planta baja del edificio de la Biblioteca Central, si bien esta monumentalidad no resta ese valor especial de lo íntimo que el artista ha utilizado para ahondar el carácter del lugar. La combinación de colores, la gama cromática empleada, así como las formas, producen una ilusión óptica de espacios mayores. Gigantescas lenguas de rojos intensos, otras verde como ho-

Mural de Léger. Ciudad Universitaria de Caracas.





jas afiladas de ondulantes cactus, se elevan desde la base del vitral atravesando grandes volutas circulares verdosas entre un azul cobalto intenso. La transparencia del vidrio de color iluminado en la noche por la luz artificial, visto desde la explanada posterior al edificio, produce una gran impresión que da la medida de la alta calidad lograda por el artista. Su dimensión es de 78 mts<sup>2</sup>, y está realizado con técnica similar a la de los vitrales de las antiguas catedrales románicas y góticas, dentro de la facilidad que los materiales y los instrumentos de trabajo de nuestra época ofrece a los artistas.

Fernand Léger nació en Argentan (Orne) Francia, el 4 de febrero de 1881. Realizó durante unos años estudios de arquitectura en Caen. Cuando llega a París en 1900, el dibujo arquitectónico le permite ganarse un sueldo al tiempo que gestiona su ingreso en la Escuela de Bellas Artes, donde no es admitido. Ingresa entonces en la Escuela de Artes Decorativas donde trabaja con entusiasmo. Más tarde entraría en los talleres Gérôme, que luego pasarían a ser de Gabriel Ferrier, y allí, como alumno libre, adquiere los conocimientos que le habían de permitir el encontrar una expresión plástica acorde con su carácter. Ello le lleva a dedicarse intensamente a la pintura.

Durante un viaje que realiza a Córcega en 1905, Léger pinta una serie de paisajes donde la influencia del impresionismo se manifiesta como una posición transitoria, lógica a los 24 años de edad y justa en sus comienzos. Pero Léger busca una manera personal que se inicia con el empleo de las formas geométricas, repartiendo el color general por todas las referencias objetivas, poetizando las figuras e impregnándolas de cierta voluptuosidad cromática donde el color se enciende iluminando y valorando los acentos locales de sus pinceladas.

En 1910 participa en los Salones de Otoño y de los Independientes por primera vez. En 1912 realiza su primera exposición individual en la Sala Kahnweiler. Esta Sala, fundada en 1907 por el escritor alemán Daniel Henry Kahnweiler, estaba dedicada plenamente a la actividad de los cubistas que exponían sus obras en ella y era lugar de reunión de los mismos. Este escritor alemán fue realmente el introductor de Léger en la amistad de Picasso y Braque, así como del resto de los artistas que figuraban en la tendencia cubista: Jean Metzinger, Albert Gleizes, Marie Lauren-



Mural de Léger. Ciudad Universitaria de Caracas.

cin, Robert Delaunay, André Derain, a los que más tarde se incorporaron Juan Gris, Marcel Duchamp, Francis Picabia y Duchamp Villon. Por supuesto Léger pasó de inmediato al grupo inicial y es a partir de entonces que su pintura de temas populares, en que las figuras se geometrizan en formas cilíndricas y conos, se identifica con el cubismo que vivía el momento más efervescente y más afortunado.

La fecha de iniciación del cubismo ha sido materia de discusión, si bien los historiadores y críticos han llegado a determinar como la primera obra cubista el cuadro de Picasso: "Les Femmes d'Alger (O Version O)", pintado en 1906-1907, aún dentro de su época negra y donde ya se anuncia la revolución cubista que estaba al llegar. La anécdota más difundida sobre el bautismo de este movimiento es la que se atribuye a

Matisse, quien siendo miembro del Jurado de un Salón de Otoño expresa su mal humor ante un cuadro de Braque con la frase: "Esto es cubismo", y ante otros cuadros de estilo parecido: "¿Todavía más cubos? ¡Demasiados cubos...!" Esto ha sido negado por el propio Matisse; pero Apollinaire, teórico y portavoz de los cubistas dice en su libro "Los Pintores Cubistas" publicado en 1913: "La nueva escuela de pintura lleva el nombre de cubismo; le fue dado despectivamente en otoño de 1908 por Henri Matisse, quien acababa de ver un cuadro en el que figuraban casas cuya apariencia cúbica le impresionó vivamente". Por otra parte, quien más ha contribuido a la difusión del nombre, según afirman la mayoría de los historiadores, fue el crítico Louis Vauxcelles quien tenía en su haber el nombre "Fauvismo" con que había denominado el

Vitral de Léger. Ciudad Universitaria de Caracas.







La Mujer del Jarrón, 1927.

Mujer con pájaro, 1932.



movimiento inmediatamente anterior al cubismo, cuyo creador era precisamente Henri Matisse.

Dentro de la tendencia cubista, se manifiestan con características bien definidas cuatro posiciones. Hay quien encuentra muchas más que hacen del cubismo un árbol con demasiadas ramas. Igualmente sucede en la investigación especulativa en torno a los demás "ismos", lo que en vez de permitir el análisis tiende a complicar y a producir exceso de adjetivos, tejiendo una maraña literaria que casi siempre desvirtúa los valores substanciales de la creación artística. Guillermo Apollinaire vio perfectamente y supo determinar las cuatro posiciones del cubismo. Estas son: Cubismo Científico, Cubismo Físico, Cubismo Orfico y Cubismo Instintivo.

El Cubismo Científico, considerado como de tendencia pura, es el arte de crear elementos que determinan un conjunto por la realidad del conocimiento en vez de por la realidad visual. El Cubismo Físico, toma algunos elementos del conocimiento visual para construir un conjunto nuevo, dentro de un ajuste disciplinado de la composición. El Cubismo Orfico, es esencialmente arte puro: el artista crea todos los elementos llevándolos a una subjetiva realidad centrada en una significación temática. El Cubismo Instintivo se basa en la intuición y el instinto para crear. Su realidad es puramente instintiva sin ninguna base visual.

Fernando Léger, señalado incluso por sus compañeros como cubista orfico, tiene una particular ubicación por la manera muy personal de expresarse y a la cual se ha dado en llamar: "Tubularismo". La clasificación de Léger dentro o fuera del cubismo ha sido origen de encontradas opiniones por parte de historiadores y críticos. Jorge Romero Brest trata de emparentarlo con los naturalistas del siglo XIX, desvinculándolo casi totalmente del cubismo en cuanto a su razón creadora, entretanto Ramón Gómez de la Serna lo considera como: "uno de los hombres más originales del cubismo". Por esta misma originalidad que le permite usar un lenguaje propio, Léger se perfila de tal manera que sus obras son radicalmente obras de Léger.

La guerra de 1914 dio lugar a un paréntesis en la labor artística de Léger. Movilizado, participa en la famosa batalla de Verdún. Licenciado en 1916 pinta intensamente llevando al lienzo lo que representa para él la vida moderna: las máquinas y todo ese laberinto



mecánico de tuercas, ruedas dentadas, muelles metálicos, tubos... máquinas aún no inventadas que su potente imaginación crea. Potencia reflejada en el trazo vigoroso y en la integración del color, que como exponente del movimiento cubista pone al servicio del objeto, en oposición a las normas fauvistas en que el objeto es un complemento del color. Léger es un enamorado del pigmento y analizando todos los aspectos de valor llega a consecuencias que le hacen clamar por la libertad del color. Es cuando inicia la fase más pura de su obra: su etapa abstracta. Por entonces escribe: "El color que en todo tiempo ha estado ligado a un sujeto o a un objeto, debe ser libre. Uno puede disponer de él; no obstante se escapará por los muros interiores o exteriores. Utilizado como un medio plástico libre, puede al mismo tiempo investigando un dispositivo anti-simétrico de los objetos, crear una total revolución interior. El color es para mí un tónico necesario... Yo no voy a poner más dos colores complementarios juntos, uno al lado del otro. Voy a llegar a los tonos que se aíslan, un rojo muy fuerte, un azul muy azul. Si pongo un amarillo junto a un azul logro enseguida un complementario, un verde... El cuadro "La Mujer Azul", es la decisión en el color constructivo sin productos complementarios (tono local). Un rectángulo azul inscrito en un dibujo geométrico aporta el primer estado de la reacción contra los otros dispositivos... Todas mis obras están construidas sobre ese dispositivo voluntario. Ella permite aprovechar los contrastes violentos, que están en relación estrecha con la época en que vivimos. El color puro posee la acción dinámica, puede iluminar visualmente el muro. El color puro es una primera materia formidable y además indispensable a la vida como el agua y el fuego".

Su obra de los años 18 al 20 se caracteriza por el titanismo de las figuras: "Los Discos", "La Ciudad", "El Remolcador", etc. El hombre es una referencia difusa. Ha desatado el "color-violencia", la oposición de los tonos puros se manifiesta para señalar una época bestializada: la época en que el fuego, el hierro y el engranaje laberíntico-mecánico son valores "superiores" al hombre como ser humano. Léger se ha puesto a tono con la época y ve la figura humana como un valor pictórico exclusivamente, huye de todo lo que pueda revelar un sentimiento que lo delate e identifique con la pasión de ser pensante y sensitivo que late en él. Para lo-



Los Discos, 1918.

Elementos Mecánicos, 1924.





grar el propósito perseguido es necesario trastocar el concepto, hallar el sinónimo emocional que suplante las sensaciones naturales y conseguir que este sinónimo se convierta en una emoción nueva.

Esta es la tarea que se han impuesto los más importantes artistas modernos, partiendo de Paul Cézanne. Léger no fue menos osado y horadó las capas más recias de su oposición interna hasta lograr los elementos emocionales de una nueva expresión. El lo dice así: "Yo me pregunto a veces que sería de la pintura actual sin Cézanne. Durante un largo período yo he pintado pensando en su obra. Su recuerdo no me abandona nunca. Cézanne me ha legado el amor a las formas y a los volúmenes y ha hecho me concentre sobre el diseño. Presente ahora que el diseño debe ser rígido, lejos de todo lo sentimental... La expresión es para mí un elemento muy sentimental. Doy a la figura humana la misma plasticidad que a una máquina. Ya se ve claro la separación del artista moderno de la empresa sentimental. Nosotros hemos franqueado el obstáculo: el objeto ha reemplazado al sujeto, el arte abstracto ha llegado como una liberación total y uno puede ahora considerar la figura humana no como un valor sentimental, sino como un valor plástico. He aquí por qué en la evolución de mi obra de 1905 he mantenido la figura humana voluntariamente inexpressiva".

Sin embargo, a partir de 1921 Léger emprenderá un retorno hacia la exaltación del hombre. En 1920 se relaciona con los fundadores de la tendencia "purista" Jeanneret (quien más tarde sería el famoso arquitecto Le Corbusier) y Ozenfant, pintores que editan la Revista "L'Esprit Nouveau", quienes en 1918 habían publicado la obra *Après Le Cubisme* donde abogan por la mayor pureza plástica, por un retorno a lo que había caracterizado las primeras obras de los precursores del cubismo, preocupándose Léger por llegar a esa síntesis.

De 1921 a 1924 la figura humana vuelve a ocupar el centro de interés de sus obras. El muñeco mecánico se humaniza y adquiere carácter y sentido espiritual.

Léger se impresiona grandemente ante el mural bizantino de San Vitale en Rávena (Italia) la pequeña iglesia de la antigua y gloriosa capital del Imperio de Occidente, que tanto sedujera en su tiempo al emperador Carlomagno, donde Dante buscó paz a sus sueños de creador; recuerdo imborrable de un pa-

sado litúrgico de santos, monjes y emperadores, cuya grandeza rezuma por sus conventos y palacios. De allí, de los mosaicos de San Vitale, va a extraer el artista ese acento potencial que observamos en sus figuras: "La Mujer del Jarrón", "La Comida", etc. Las obras de 1924 tienen un sentido abstracto en que el estatismo es la herencia más acentuada en su concepto mural, de los frescos y mosaicos italianos. Es este su período arquitectónico al que seguiría el de los "objetos en el espacio" de ese gigantismo tan frecuente en todo su desarrollo artístico.

Léger tiene predilección por los temas populares que lleva infinidad de veces a su obra. Deportes, circos, giras campestres, juegos, construcciones, etc., son tratados de una manera peculiar que define categóricamente al artista. La inspiración para interpretar con ese vigor de línea recia y ágil, y la permanente utilización de los contrastes, la obtiene de eso que es símbolo de la vida moderna y que tanto enciende la imaginación primitiva en las noches urbanas: el anuncio luminoso. Los juegos de luces le entusiasman e impelen a crear. Así lo expresa en un escrito: "La noche se beneficia de lo luminoso. Recuerdo un Bar fastuoso, visión renovable de las formas con los objetos bañados de luz artificial. El árbol deja de ser árbol, una sombra cubre la mano determinando los contornos, un ojo deformado por la luz, la silueta en movimiento de los paseantes. La vida de los fragmentos; una uña roja, un ojo, una boca. El juego elástico de colores complementarios que transforma el objeto en otra realidad hinchándose, saliéndose de toda esta vida instantánea que le atraviesa en todos los sentidos. El es como una esponja de transparencia, de acuidad, de nuevo realismo".

Léger no ha mostrado un interés primordial por el surrealismo; no obstante su potencia mágica nos hace pensar en una coincidencia o convergencia hacia él mismo. Ha llevado los objetos a gigantescos planos a los que un valor sutil convierte en subjetivas imágenes. Muchas de sus investigaciones en pos de una realidad nueva, le llevan a ese mundo mágico en que las formas expresan una razón totalmente distinta de lo que realmente son, y que él ha denominado "nuevo realismo". Cuenta a propósito de una de estas investigaciones: "Yo cinematografié con una iluminación muy violenta y en un gran plano, la uña del dedo pequeño de una mujer. Uña moderna, bien tallada y muy bri-



Fernand Léger.



llante. La proyecté aumentándola unas mil veces e intitulándola: "Fragmento de Planeta Fotografiado en Enero de 1934". Todo el mundo admiró mi planeta al darle yo el nombre de forma abstracta. Todo el mundo admiró y criticó. Al final dije la verdad: "Eso que acaban de ver es la uña de un dedo pequeño de esa mujer que está ahí junto a vosotros, a la derecha". El nuevo realismo se encuentra por tanto ahí, así como en el microscopio científico, tras las investigaciones astronómicas que todos los días nos aportan formas nuevas que se pueden emplear en el cine y en nuestros cuadros".

Hacia 1935 lleva de nuevo el movimiento a sus obras e insiste en los temas populares, que se encuentran jalonados a través de sus períodos: "La Partida de Cartas", 1917; "La Villa", 1919; "La Ciudad", 1919; "El Chófer Negro", 1919; "El Remolcador", 1920; "La Mecánica", 1920; "El Almuerzo", 1921; "Paisaje Animado", 1924; "Perfil con Vaso", 1927; "Los Deportes", 1935. De 1940 a 1945 vive en los Estados Unidos y a este período se le llama el "período americano" en el que su apasionamiento por el naturalismo está en plena euforia. Sigue después su período francés: "nadadores, bicicletas, acróbatas, músicos, giras campestres, fábricas, construcciones, etc.", son los temas preferidos en esta época.

La obra de Léger ha ido ejerciendo una notoria influencia no sólo en la de otros artistas, también en las artes menores como la tipografía, el cartel, la publicidad, etc. En el cine su "Ballet Mecánico", como bien dice Margarita Nelken "marca una fecha sensacional en el arte moderno, que acusa en Léger de una manera patente ese primitivismo de fervor directo que explica los lazos amistosos del pintor por excelencia intelectualizado, con el Aduanero Rousseau tan cándidamente espontáneo".

En 1922 crea los decorados para el Ballet Skating Rink sobre música de Darius Milhaud; en 1924 realiza su película Ballet Mecánico, primer film sin escenario con fotografías de Man Ray y Dudley Murphy; funda con Ozenfant y Marie Laurencin un taller libre; en 1925 realiza las pinturas murales para el pabellón "l'Eprit Nouveau" de Le Corbusier; en 1934 hace los decorados para el film de G. H. Wells: "The Shape of things to come"; en 1935 decora una sala de Educación Física en la Exposición Internacional de Bellas Artes en Bruselas; en 1937 decorados para el

Ballet de Sergio Lifar "David Vencedor"; pintura mural en el Palacio de los Inventiones; en 1939 decoración del apartamento de Nelson Rockefeller en New York; decorados para el "Nacimiento de una Ciudad", obra de J. R. Bloch y música de Honnegger y Milhaud; ejerce el profesorado en la Universidad de Yale y después en Mills College (California); 1946-1949, realiza los mosaicos para la iglesia de Assy en Alta Savoya; colabora en una película cinematográfica con Calder, Duchamp, Ernst, Man Ray, H. Richter; decorados para "Pas de Acier", Ballet sobre música de Prokofieff; decorado y vestuario para la ópera de Milhaud, "Bolivar"; en 1949 realiza sus primeras cerámicas en Biot (Alpes Marítimos); en 1951 hace los vitrales y tapicerías para la iglesia de Audincourt, Doubs; en 1952, año en que contrajo matrimonio con su alumna Nadine Khodossevitch, realiza la decoración de la gran sala del Palacio de las Naciones Unidas en New York; en 1954 realiza los vitrales para la iglesia de Courfaivre en Suiza, para la Universidad Central de Venezuela, para el Auditorium de la Opera de Sao Paulo y para el Goz de Francia en Alfortville; en 1955 recibe el Gran Premio de la Bienal de Sao Paulo. Muere el 17 de agosto de 1955 en Gif-sur-Yvette.



13 Circo.

Jira Campestre, 1951.







Lynn Chadwick.

Patrocinada por el British Council, se celebró en el Museo de Bellas Artes una extraordinaria muestra de la obra de Lynn Chadwick en el pasado mes de diciembre. Publicamos a continuación el interesante análisis que el crítico Frederick Laws ha hecho del escultor británico de referencia.

## LYNN CHADWICK

Frederick Laws

Modelo para Extraño.



La exposición de escultura y dibujos de Lynn Chadwick, que formó parte de la sección británica, en la Sexta Muestra Bienal de Sao Paulo, dio a los visitantes de la misma, una idea de los últimos trabajos de uno de los más importantes, entre la joven generación de escultores británicos que se han hecho famosos durante los últimos quince años.

El arte de la escultura en Gran Bretaña ha pasado por un largo período de esterilidad. Su renacimiento con tanta fuerza, habilidad, variedad e inventiva poética, es de lo más notable. Antes de la guerra, el escultor había dejado de ser el creador de imágenes, el poeta de la piedra, el mago que construía símbolos para expresar las esperanzas y temores de su época y se había convertido en su comerciante.

Los escultores nuevos —hay alrededor de una docena de ellos— han dado la espalda al pasado. Fue necesario que se hicieran rebeldes primero, antes de poder seguir con su obra —iconoclastas, antes de poder ser creadores de imágenes—. Pero no forman un grupo o escuela claramente definidas, con una teoría estética común, sino un conjunto que tiene más profundo respeto por los materiales que emplean, que por las antiguas reputaciones o las demandas de la sociedad. Picasso, Brancusi, Rodin y Henry Moore, les han abierto el camino, pero siguen sendas separadas.

Lynn Chadwick nació en Londres en 1914 y se educó en la Merchant Taylors School. Trabajó como dibujante en la oficina de un arquitecto desde 1933 hasta 1939. Durante la segunda guerra mundial sirvió como piloto en la Fuerza Aérea. Después de la guerra continuó por un tiempo, siendo dibujante de arquitectura. Luego hizo diseños para muebles y telas y al mismo tiempo comenzó a experimentar en la construcción de móviles en metal.

El primer trabajo que expuso de escultura pura, consistió en móviles hechos entre 1947 y 1952. En las manos de algunos artistas el móvil ha sido un poco más que un juguete ingenioso que hacía formas intrincadas en el aire, a medida que lo movía el viento. Los móviles de Chadwick eran algo más complejos y daban la sensación de una amenaza o un peligro.

Chadwick fue el primer escultor británico que experimentara con móviles, pero ahora ha perdido su interés en ellos. A principios de 1950 se ocupó de construir estructuras de hierro y concreto, equilibradas de tal manera, que pudieran moverse fácilmente, en un todo o por partes. El interés de estas estructuras móviles o semimóviles está en la variedad de formas. Movidas por el viento, o cambiadas en sus puntos de equilibrio, parecen desarrollar una vida propia. Se puede interpretar esto como si fuera la falsa vida de la máquina o como la extraña vida distante de los pájaros, los insectos o los animales. Chadwick, como muchos otros artistas y escritores de nuestra época, está fascinado por el poder y la fría belleza de la máquina. Esto puede ser la resultante de su experiencia en la Fuerza Aérea.

Pero éste su primer trabajo es importante en otro sentido. Trabajó en hierro como su contemporáneo Reg Butler lo hizo con tanto resultado, y como Brancusi lo hizo antes que ellos. Y sus figuras móviles sostienen y moldean el espacio como lo hacen los últimos trabajos de Henry Moore. Pero todo esto puede ser cierto como trabajo puramente abstracto y las esculturas de Chadwick nunca han sido puramente abstractas. Siempre tienen un sentido emocional implícito. Los críticos y el público concuerdan en encontrar en sus móviles y figuras que se balancean, una mitología simbólica que está de acuerdo con nuestra "Edad de la Ansiedad". Las "máquinas no son ni abstractas ni sin sentido —tienen el aspecto de herramientas peligrosas, tienen dientes de metal y parecen agresivas. A la distancia, nos recuerdan la sensación de horror que acecha detrás de los demonios fantásticos y las terribles bestias creadas por Bosch y Breughel en otra edad de la ansiedad.

Las picas y la armadura de su escultura "El ojo interior", del año 1952, sugieren inevitablemente, agresión y defensa. El contraste de los materiales —especialmente el trozo de vidrio de colores sostenido por dientes de metal en el centro de la figura— hacen que el espectador desprejuiciado medite sobre la naturaleza humana y el destino. Este es un artista que trata de hacer dioses, cuyo trabajo es una especie de magia, que escudriña en lo desconocido. Ha escrito: "Yo no analizo mi trabajo intelectualmente. Espero hasta que siento lo que quiero hacer; y sé cómo trabajo, por la presencia o ausencia de un impulso rítmico. Creo que tratar de analizar la habilidad de tomar ideas de fuentes subconscientes interferiría con toda certeza con esa habilidad".



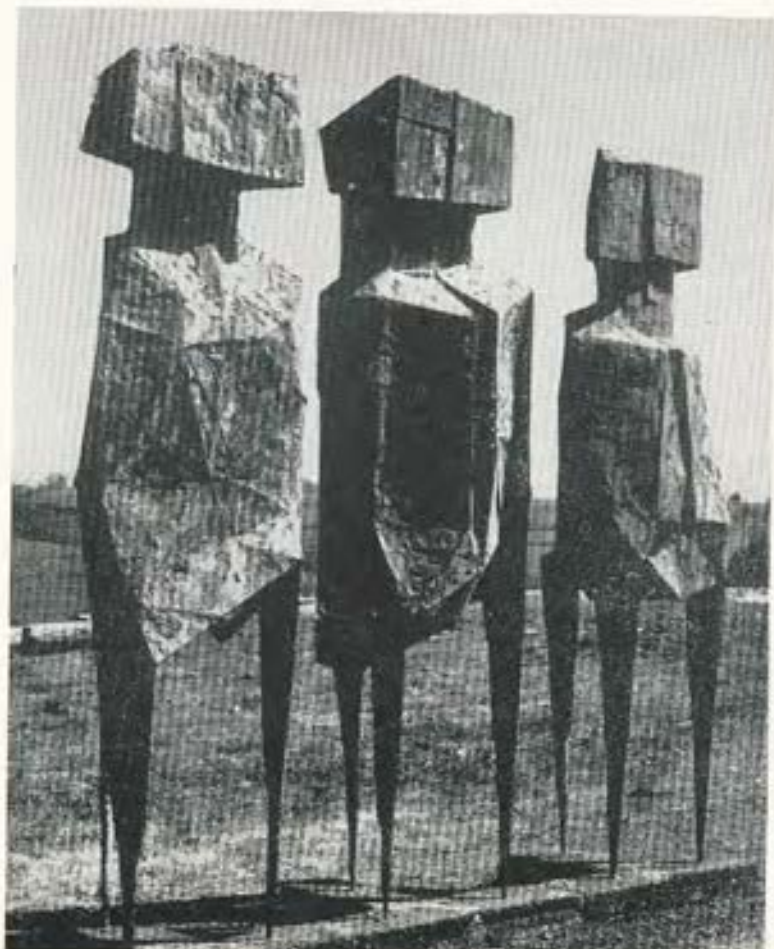
Pero, al mismo tiempo, el hombre no confía demasiado en lo inconsciente o en la casualidad. Es un dibujante —consciente de la estructura tanto como lo es un arquitecto o un biólogo. El esqueleto, los huesos, las tensiones interiores de cada una de sus figuras, son diseñadas con el mismo cuidado, que la superficie o la piel. No oculta el armazón de tiras de acero sobre las cuales construye sus esculturas. El esqueleto, la caja interior, los músculos y el peso que debe moverse, se observan claramente en su obra más fantástica. Hace uso del inconsciente como un poeta o un creador de mitos, pero tiene también los hábitos de trabajo de un ingeniero o un mecánico. Sus dibujos —quince de los cuales se exhibieron en dicha muestra— no son exactamente proyectos para futuras esculturas, en el sentido que un ingeniero o un arquitecto hace un plano. Muestra aspectos de temas que ha creado en el pasado, o que va a crear, y son completos en sí mismos. No son vagos, pero el artista está demasiado preocupado con la forma en tres dimensiones, para planear su trabajo con antelación, en dos dimensiones.

Lynn Chadwick ha adquirido fama internacional a través de la exposición de sus trabajos en Londres, Nueva York, Zurich, Munich y Amsterdam. Sus esculturas se han exhibido en muchas otras ciudades y países en exposiciones viajeras. Ha ganado premios en varias competencias internacionales —siendo el más importante el Premio Internacional de Escultura en la 28ª Bienal de Venecia en 1956.

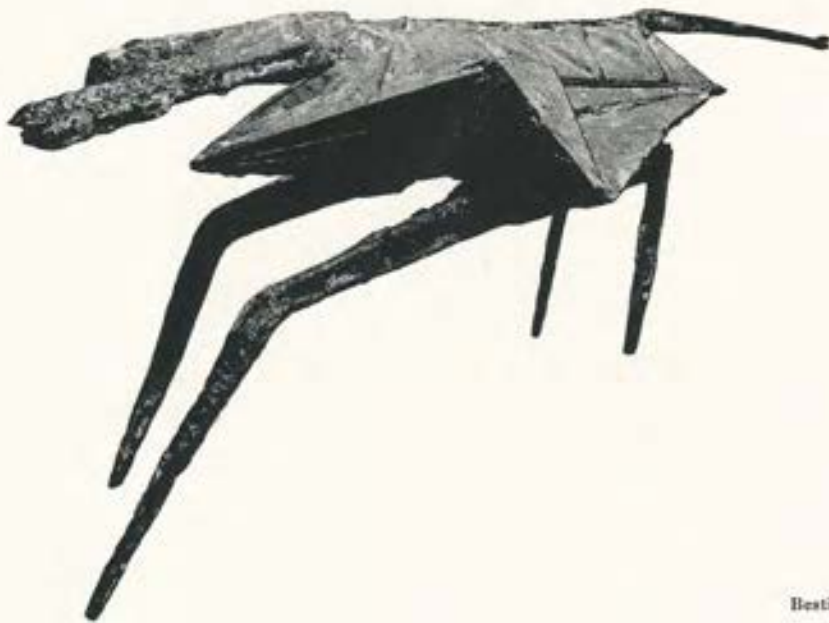
Desde 1956 su obra ha venido desarrollándose tratando la misma serie de temas o visiones. Se ha dedicado durante varios años al estudio de figuras: de pie, humanas o semihumanas. Siempre domina el torso, la cabeza es, a veces, poco más que un pico de ave, los brazos a menudo se transforman en alas y las piernas algunas veces en palos que sostienen. Como ha dicho Sir Herbert Read: "Está preocupado con los estados de atención en la figura humana o en los animales. Su propósito es incorporar el momento de mayor intensidad y logra esto con los medios más directos —reduce las posiciones del cuerpo a sus líneas magnéticas de fuerza".

Hay tres títulos que a menudo se repiten en sus trabajos, aunque no busca explicar sus esculturas con palabras o nombres. Estos son —Bestia, Extraño y Observador. Sus "Bestias" están lejos de ser mansas y tienen algo en común con los monstruos temidos por el hombre medioeval. Están al mismo tiempo asustadas y amenazadoras, como el hombre mismo. Han pasado por una metamorfosis parcial. A Chadwick lo han fascinado durante un período las "hombres-tortugas" o las "tortugas-hombres"; y sus figuras semihumanas a menudo se transforman en enormes pájaros casi prehistóricos. No sería difícil "explicar" estas metamorfosis como la glorificación de las fuerzas de la naturaleza, del poder común tanto del hombre como de los animales. Pero la explicación sería demasiado simple. Es la imagen lo que importa, y se debe comprender con los ojos y la imaginación, más que con argumentos. Los primeros creadores de mitos hacían a sus dioses y demonios cruzando al hombre con las bestias y el creador moderno de imágenes, sigue una senda similar.

Los escultores de nuestros tiempos se alejan constantemente de lo conocido, resueltos a no dejarse encerrar por el aburrimiento cotidiano de las ciudades o el demasiado conocimiento del pasado. Por lo tanto, no es de sorprenderse que se topen con los dioses de la antigüedad. Las grandes esculturas del pasado siempre han tenido un aura de magia, algo que infunde terror. Hay este algo de extraño, este esperar a lo desconocido, este sentido de fuerzas que van más allá del mundo de todos los días, en los "Extraños" y "Observadores" de Chadwick. Crudamente, en términos de ciencia-ficción, uno podría llamarlos visitantes del espacio, miembros de otra raza, o habitantes de otro planeta. Pero también sus alados "Extraños" podrían simbolizar las aspiraciones del hombre hacia lo externo o su impulso hacia el descubrimiento. Y los poderosos "Observadores" podrían considerarse como guardianes o protectores, pertenecientes a otra raza u orden de seres —del mismo modo que las misteriosas figuras de la Isla de Pascua pertenecen a otro mundo. Es un mundo de pasiones humanas —pero sobre todo un mundo de escultura en el cual la imagen habla por sí misma a los ojos y a la imaginación, más que al intelecto.







Bestia

## LYNN CHADWICK



Bestia.