

15

PUBLICACION DEL DEPARTAMENTO DE EXTENSION CULTURAL  
FACULTAD DE ARQUITECTURA Y URBANISMO  
UNIVERSIDAD CENTRAL DE VENEZUELA

NOVIEMBRE  
1963

# PUNTO

Estación Santa Rosa, fotografía de Gerka Dorransoro, Premio  
Facultad de Arquitectura y Urbanismo en el reciente Concurso  
Nacional de Fotografía sobre arquitectura.



PUBLICACION DEL DEPARTAMENTO DE EXTENSION CULTURAL  
UNIVERSIDAD CENTRAL DE VENEZUELA  
FACULTAD DE ARQUITECTURA Y URBANISMO

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

*Decano:* Arq. Víctor Fossi Beloso  
*Director:* Arq. Oscar Carpio Méndez  
*Secretario:* Arq. Germán Trujillo Codecido

**Visita a Le Corbusier**  
Silvia Kugler

**¿Le Corbusier en Venezuela?**

**Los Tres Establecimientos Humanos**  
Oscar Tenreiro

**La Arquitectura Francesa**  
Carlos Raúl Villanueva

**Urbanismo**  
Alfredo Raffé

**Dos arquitectos en los límites de lo abstracto**  
Domenico Filippone

**Entrevista con Le Corbusier**  
Michel Ragon

**Un Convento en L'Arbresle**  
Roland Fevre

**Edouard Albert**  
E. Valogne

**Alvar Aalto**  
Federico Gutheim

**Hablando con Isamu Noguchi**  
Katherine Kuh

**V Exposición Nacional de Dibujo y Grabado**

## CONSEJO DE FACULTAD

### DECANO

Víctor Fossi

## MIEMBROS PRINCIPALES

### PROFESORES

José Elías Zapata  
Germán Trujillo  
Tomás Sanabria  
Pedro Lluberes  
Guido Arnal  
Bernardo Borges  
Guido Bermúdez

### SUPLENTES

Gustavo Legórburu  
Teófilo González Molina  
Hugo Negrette  
Orlando Flores  
Juan José Toro  
Omar Lares  
Idelmaro León

## REPRESENTANTE DE EGRESADOS

Arq. L. Martínez Olavarría

### SUPLENTE

Arq. Julio Coll Rojas

## REPRESENTACION ESTUDIANTIL

### BACHILLERES

Rafael Iribarren  
Bernabé Ruiz

### SUPLENTES

Germán Ahrensburg  
Gorka Dorronsoro

## COMISION DE EXTENSION CULTURAL

Carlos Raúl Villanueva  
Antonio Granados Valdés  
Graziano Gasparini  
Juan Pedro Posani

VISITA  
A  
LE CORBUSIER

Silvia Kugler.





En la oficina del Arquitecto.

El lugar de trabajo del arquitecto Le Corbusier se encuentra, desde hace más de treinta años, frente a la estación de Metro Sèvres-Babilone, al lado de la plaza "des Ménages", a dos pasos del boulevard Raspail, distante algunos cientos de metros del Jardín de Luxemburgo, en el sexto "Arrondissement". La plaza, junto a la estación, es pequeña, sembrada con escasos árboles y arbustos; la calle ruidosa y polvorienta. El almacén "Au bon marché" con sus atestadas vitrinas ocupa todo un lado de la plaza. Al lado de la

dóricas, atestiguando sólo por una cierta sombría grandeza que detrás de él se encuentra ¡hoy todavía! un monasterio, de respetable tamaño, de los Jesuitas, como también una pequeña iglesia muy visitada por minorías extranjeras del culto cristiano. Sobre la pared a un lado del arco del portón se ve escrito en tiza negra, en caracteres casi ilegibles: "Libérez les patriotes!". Una descolorida inscripción reza: "La chapelle est au numero 33". Entremos; a un paso más allá se abre un patio gris, tiene un feo techo de vidrio, oscuras puertas conducen hacia distintos lados.

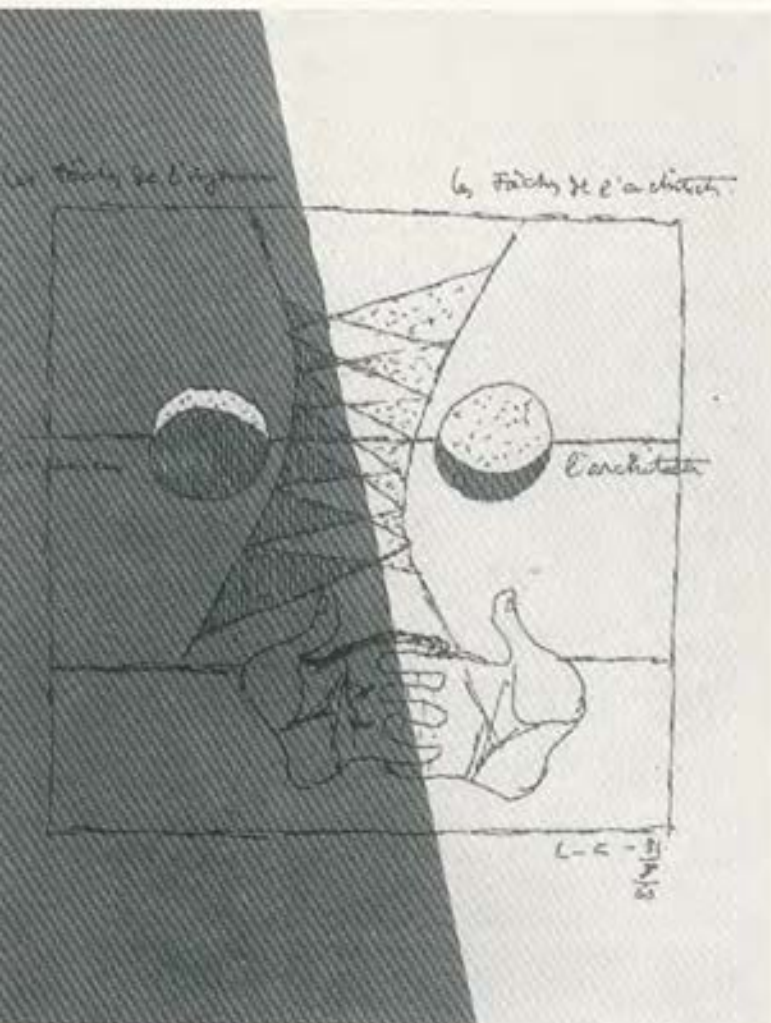
Edad Media, sino que ha sido construido algo después de la mitad del siglo XIX con miras dirigidas más hacia la utilidad que a la estética. Grandes lajas de piedra gris cubren el piso. La vista hacia el patio está oculta por medio de vidrio esmerilado. Sobre las pesadas puertas, dos inscripciones despiertan la curiosidad: "Maison du Christ Roi" dice una y "Salle de Montcheuil" la otra.

Detrás del corredor se encuentra la escalera. Los gastados escalones de madera, no barridos en mucho tiempo, conducen a lo largo de descoloridas paredes pardo grisáceas. La baranda hecha de delgadas barras de hierro se sujeta a los escalones con rosetones.

El paso del polvo del siglo XIX al siglo XX se sucede de inmediato. En el descanso de la escalera, a la entrada del taller, se encuentra una pared con fotos, cuyos atrevidos colores suenan como un clarín dentro de los tonos grises, pardos y sucio-amarillos. Fotografías de 2 metros de altura enseñan algo de aquello que hace importante a Le Corbusier: Así, por ejemplo, una escultura de concreto, tal como se las encuentra en las unidades de habitación en Nantes y Marsella. Le Corbusier dibujó sus formas de madera en tamaño natural, las cortó un carpintero, ambos pulleron los contornos y el volumen pudo ser vaciado en los moldes según el método usual. Después del vaciado ha podido apreciarse los más mínimos detalles de la forma, hasta las fibras de la madera y las huellas dejadas por la sierra. El concreto da según Le Corbusier los más fieles vaciados, quizás más que el bronce, por lo que se presta sobre todo a reproducir los propósitos del escultor.

La negra puerta de entrada a la oficina está abierta y conduce directamente a los talleres, largos y estrechos, semejantes al corredor de abajo. El espacio de quizás unos 4 metros de ancho se subdivide en 3 partes: El recibí, dos pequeños cuartos para madame Jeanne, compañera de trabajo de Le Corbusier desde hace años y para el mismo maestro; detrás: la abierta sala de dibujo.

El recibí es sombrío, escasamente iluminado por un bombillo sujeto a la pared. La mayor parte del espacio la ocupan las copiadoras, parecidas a mesas de un color gris-verdoso, para la reproducción de los planos. Un estante de altura de un armario separa el paso hacia este taller, y está flanqueado por un viejo estante de madera, cuyos ganchos sujetan tanto el vestuario del arquitecto, como el de los visitantes. Sobre la pared del fondo se encuentra la tabla CIAM, tal como la fue concebida en 1947 por la Ascoral y aceptada por el concejo del CIAM: "Les quatre fonctions: habiter, travailler, cultiver le corps et l'esprit, circuler, divers". Vivos colores ilustran los diferentes sectores.



Signo simbólico de Síntesis: las manos entrecruzan sus diez dedos, horizontalmente, al mismo nivel. Fraternalmente, ocuparon ambos solidariamente en la realización del equipo de la civilización maquinista... Los ingenieros, los arquitectos PERO otros ingenieros... pero otros arquitectos... Le Corbusier.

Signe symbolique de Synthèse: Les dix doigts, horizontalement, à même niveau. Fraternellement, occupent toute deux solidement à réaliser l'équipement de la civilisation machiniste...  
...les ingénieurs, les architectes.  
MAIS des ingénieurs autres...  
mais des architectes autres...  
Le Corbusier  
Paris, décembre 1960

acera se estacionan los grises Citroen-Deux-Chevaux. Amas de casa, estudiantes de la cercana Sorbona, obreros, vendedoras de tienda dominan el cuadro. El número 33 de la Rue des Sèvres la ocupa una tienda de baratos pullovers multicolores, los que apilados en cajas abiertas tientan a la compra. En el número 37 se amontonan, a la manera propia en las pequeñas ciudades, cantidades de zapatos en las vitrinas. Entre estos zapatos y pullovers se encuentra el portón, de número 33 (enmarcado entre pesadas columnas neo-

Abrimos una de ellas, la que queda enfrente del arco del portón, y estamos frente a una empolvada puerta de vidrio. A la derecha de ella, a la altura de la vista, cuelga una tablita pintada de brillante azul que lleva la siguiente inscripción en los caracteres propios de Le Corbusier y en color rojo: "Atelier Le Corbusier au fond du couloir, premier étage".

El corredor es típicamente monasterial, de unos 30 metros de largo, cuyas no muy armónicas proporciones delatan desde ya que no proviene de la



Delante del paso hacia los talleres propiamente dichos, mademoiselle Jeanette una secretaria joven escribe sobre una minúscula mesita. Encima de ésta sobre la pared se ve un letrero: "Interdiction absolue de pénétrer dans l'atelier sans autorisation. S'adresser au secrétariat!"

Las dos pequeñísimas oficinas privadas son como un dado puesto en el largo rectángulo del espacio común. Una liviana pared las separa entre sí. El cubículo de madame Jeanne se abre hacia el recibo, orientado simbólicamente hacia el visitante, pero también porque la pequeña, enérgica eminencia gris toma responsabilidad de buena parte del tráfico proveniente del mundo exterior. También aquí están presentes los colores que Le Corbusier ama: una pared azul, una blanca, una puerta amarilla.

Igual de policromo es el espacio privado de "Corbus", que no tendrá más de 5 metros cuadrados. Su escritorio, una plancha de madera colocada sobre una armadura de hierro, está a la izquierda de la puerta. Del lado derecho, una vieja mesa de billar forrada en fieltro verde sirve como receptáculo de planos, cartas, dibujos. Detrás del escritorio una silla de madera. Al lado del escritorio una pared verde, una puerta amarilla, una gran lámpara amarilla también. La pared exterior es negra. Enfrente del escritorio y dominando el espacio se encuentra una gran foto de la "Maternité" sobre el techo de la Unidad de habitación de Marsella; está llena de niños que juegan felices. Sobre la pared verde y roja se encuentra una reproducción de un antiguo croquis del Modular, tal como lo conocimos al comienzo de su desarrollo. Sobre el escritorio, como también sobre las mesas vecinas, se encuentran por todas partes cantidades de piedras de París, de la India, de Bagdad, de los Estados Unidos. Planos y cartas se amontonan de un modo típico de Le Corbusier, según un sistema sólo de él conocido de ordenado desorden. Sobre la pared detrás del escritorio están los recuerdos: fotos de su esposa muerta, de su madre.

Cerca de la entrada a la gran sala de dibujo encontramos una mesa redonda de gran tamaño, detrás de ella una cantidad de sillas plegables. La superficie de la pared a mano derecha está ocupada por una pizarra que llega hasta el techo. Sobre ella diseñan Le Corbusier y 3 a 4 de sus jóvenes colaboradores, canales de desagüe, gárgolas, aleros o lo que se presente en detalles constructivos, en escala natural. Un archivo separa la pizarra de las mesas de dibujo. En un grupo se encuentran alrededor de una docena de puestos de trabajo. Otras ocho mesas están cerca la pared exterior, orientadas hacia la luz. Estas están sin usar y la visual se dirige por encima de ellas

hacia la pared del fondo, donde un cuadro de fuertes colores violeta, rojo y verde, domina sobre el blanco de techo y paredes.

Entre las ventanas, sobre simples estantes, se encuentran maquetas, rollos de planos, fotos colgadas o amontonadas. Un calentador para los radiadores cercanos a las ventanas ocupa la parte central del espacio cuyo funcionamiento se reduce a la mitad del invierno. Cada mesa está provista de limpiaplumas para limpiar las migas de goma y del polvo del lápiz.

Por la ventana se domina el patio del monasterio. Algunas plantas de rosa, algo de grama y unos caminos de arena. Un pequeño árbol con flores rosadas, una fila de plátanos quiebra agradablemente la monotonía de la vista de las hileras de ventanas de amarillos adornos, deteriorados en muchas partes. Sobre el techo gris se ven muchas chimeneas.

Hasta aquí el sitio.

Le Corbusier en persona se me acerca. Viste una chaqueta azul oscuro; su mirada es escrutadora tras los gruesos lentes. "Vous parlez de voix douce, c'est bien, mais parlez quand-même plus fort".

El contacto es rápido, intenso. Se sienta frente a mí, detrás de su escritorio, toma una piedra en su mano: "¿Ve usted esta piedra? Ha sido encontrada durante la excavación de las bases para la Maison Brésilienne. Es curioso qué de cosas pueden encontrarse en París. Esto nos indica que una vez estuvo aquí el mar. Ça vous fait rêver". Me atrevo a una pregunta. La respuesta viene inmediatamente: "¿El funcionalismo? El funcionalismo no es una virtud, es un deber". ¿Y Ronchamps? "Sí, ¿quién hizo Ronchamps? ¿Tal vez yo? ¿Tal vez los otros? Nunca he dibujado un plano. Los otros han hecho todo el trabajo. Y un día estuvo la capilla allí. ¿La hizo Dios?" Me lleva hacia las mesas de dibujo, cambia de una manera tan típica de la franqueza a la desconfianza y de nuevo a la franqueza. Así se trabaja: En cada lugar de trabajo se encuentran 20 lápices de diferentes colores, cada función se señala con diferente color sobre la planta; circulación, trabajo, descanso, etc. Se trata de realizar lo máximo posible del trabajo en escala 1:1 sobre la pizarra. Le Corbusier exige que sobre las maquetas siempre esté presente una figura humana para no perder nunca la escala y relación humana. En el caso de la maqueta de la sala de reuniones para Chandigarh, esta figura no es mayor que una falange.

Las incógnitas de la ventilación y de la iluminación se estudian de manera especialmente intensa en cada proyecto. Le Corbusier me enseña la maqueta de su "aérateur", las pequeñas aberturas en las paredes de vidrio aparecen distribuidas en diferentes ángulos permitiendo una ventilación pei-

fectamente controlada. Muchos estudios sobre la insolación en distintas épocas del año y horas del día, estudios de ventanas graduables según la incidencia del sol, casi todo hecho en cartón rígido.

Cada viaje a los lugares de construcción trae como consecuencia cambios necesarios en los proyectos. Le Corbusier ideó el simple sistema de cortar con un cuchillo una goma de borrar para utilizarla como sello para las correcciones de sus viajes. Hasta ahora van 19 de estos sellos cuyas impresiones se encuentran sobre los planos que han sufrido una modificación notable.

La oficina de dibujo se ha ido reduciendo cada vez más en los últimos años. El equipo de colaboradores ha sido rigurosamente reducido.

Le Corbusier en persona trabaja poco en la oficina. Concibe, dibuja, piensa durante sus viajes, en el cuarto del hotel, en el avión, en el tren; cuando se encuentra solo.

Palacio del Gobernador, Chandigarh. Le Corbusier.



## Habitación y pintura

La casa 24, Rue Nungesser-et-Coli se encuentra cerca de la Porte Molitor en París, enfrente de un gran lugar de deportes que se extiende a lo largo de unos 200 metros al lado de una vieja fortificación. El lado posterior del edificio goza de la vista del parque de Boulogne y de las colinas de St. Cloud y Suresnes. El edificio, construido por el mismo Le Corbusier en 1933 como ilustración de su "ville radieuse" se alza con sus ocho pisos entre un edificio de ladrillo rojo de fines de siglo y un edificio de alquiler, pesadamente elegante con un balcón central resaltante y la planta baja revestida de mármol. La fachada del edificio de Le Corbusier sobresale sobre el piso de placas de concreto y es toda de vidrio; en parte superficies lisas de cristal, en parte losas vitrificadas. Los antepechos de los balcones hechos de estas lo-



sas constituyen el único elemento de ornato, refinadamente simple, de esta fachada. El balcón inferior tiene una reja de hierro pintada de negro realizada de la manera más simple. Los agaves del techo-jardín y un seto verde, cuidadosamente podado, a la derecha de la entrada traen un elemento vivo inesperado en la pétrea monotonía de la calle. También tras los grandes ventanales en el 1er. y 2º piso brillan muchas plantas caseras con un verde vivo. Toda la casa tiene cortinas uniformes de un gris-beige, seguramente una prescripción del constructor.

Le Corbusier habita el 7º piso. La pequeña tarjeta cerca del negro ascensor no es ayuda suficiente para encontrar la entrada. Tenemos que abandonar la escalera por una especie de puerta de balcón, alcanzar por medio de una estrechísima galería una, igualmente estrecha, escalera de caracol. Al terminar ésta se encuentra una sencilla puerta con un cartón: "Frappez fort, s. v. p." La entrada hace una impresión humilde, un tanto espartana, sin que ésta sea debilitada por la presencia de la puerta de acceso a las habitaciones. En el recibo, el estar y en todas partes el piso está hecho de pequeños mosaicos, como se acostumbra en las cocinas entre nosotros. Los techos y parte de las paredes están recubiertas con madera oscura; las paredes restantes son grises, blancas, negras o de colores muy vivos: rojo, violeta, azul, pardo-rojizo. Los muebles consisten en estantes empotrados, viejos muebles de Le Corbusier y piezas independientes llenas de significado especial y cargadas de recuerdos.

El taller de pintura se encuentra en la parte opuesta a las habitaciones y es con sus blancas paredes, piso de piedra, muros de ladrillo tan monacalmente simple como aquéllas. Muebles: una vieja silla de tubos, caballetes para los cuadros, una mesa. Aquí pinta Le Corbusier cada día, rodeado de innumerables carpetas, croquis, dibujos, piedras, conchas, interesantes pedazos de madera, coracoles, sus cuadros. A pesar de que reina el desorden Le Corbusier es capaz de encontrar inmediatamente una carpeta cuyo contenido quiere mostrar, también encuentra enseguida los documentos de un mural llamado por él mismo en broma "la peinture du silence". Se trata del mural en el Pavillon Suisse de la Cité Universitaire que ha sido descrito en la inauguración como "policromo y grande" por una reportera, pero luego no ha merecido ninguna otra mención.

Le Corbusier nunca mezcla el taller con la oficina de arquitectura. El más viejo de sus colaboradores me contó que no había ido más de una vez a la Rue Nungesser. El construir y el pintar están separados a pesar de que se influyen y fructifican continuamente.

## ¿LE CORBUSIER EN VENEZUELA?

**PUNTO publica aquí el Memorándum que fue entregado por un grupo de arquitectos a las autoridades presentando la idea de la posible venida de Le Corbusier a Venezuela y una nota del Arq. Oscar Tenreiro en relación con el resultado de esta iniciativa.**

No es cosa nueva en nuestro país hablar de invitar a Le Corbusier a visitarnos. Ya en 1955, cuando el IX Congreso Panamericano de Arquitectos, se planteó la idea. Habría sido interesante y de gran impacto publicitario traer al Maestro a hacer acto de presencia, dar unas cuantas charlas y hasta aparecer en algunas de las fotos oficiales.

Pero el gran arquitecto nos "defraudó". Contestó diciendo que él vendría a Venezuela si se lo llamaba a construir algo, de otro modo no se movería de París. Nosotros, muy susceptibles, consideramos semejante respuesta como un insulto. Era quizá demasiado incómodo traer a Le Corbusier no para hacer apariciones públicas intrascendentes ni para firmar libros de octos, sino para dejar una proposición concreta que nos hubiera llamado la atención sobre la catástrofe de una Caracas que comenzaba a descomponerse. Más incómodo que traer a Monsieur Rotival para que viniera a continuar el desarrollo de su muy académica "Eje Monumental" para dejarnos a la vista y en el más duro concreto el error del Centro Simón Bolívar.

Preferimos entonces el comodísimo camino de considerar antipático al viejo de la corbata de lacto que refunfuña en su taller de la Rue de Sévres y olvidarnos de él por un tiempo.

El Centenario del Colegio de Ingenieros en 1961 fue ocasión propicia para resucitar la idea. Había que traer a alguien importante, ¿por qué no a Le Corbusier? Se hicieron rápidamente las gestiones necesarias. Las personas que fueron consultadas insistieron en que Le Corbusier no vendría a hacer de "vedette". Ya a Carlos Raúl Villanueva le había dicho: "Todo lo que puedo decir está en mis libros y en mis escritos, mi deseo ahora es construir... tengo ya más de 70 años".

Pero eso tampoco nos gustó. Hubo varias observaciones: hay demasiados arquitectos venezolanos casantes, ¿debemos traer a un extranjero a trabajar aquí? Poco importaba que ese extranjero se llamara Le Corbusier. Para los que presentaban esa objeción ese nombre sólo tenía un significado: es una cuestión de competencia y esas cosas deben evitarse.

El entusiasmo terminó con el envío de una carta que no recibió contestación.

Un grupo de arquitectos viene trabajando desde hace algunos meses en la preparación de una publicación a editarse en la Facultad en homenaje a Le Corbusier. Con los naturales temores que las experiencias anteriores habían creado en nuestro medio y venciendo el escepticismo de unos cuantos se le escribió al Maestro pidiéndole una colaboración. Su respuesta no pudo haber sido más generosa: envió la portada para la publicación y recomendó un texto de su último libro como mensaje a nuestros estudiantes. El entusiasmo provocado por tan inusitada colaboración provocó un cambio en la perspectiva con que se veía la tarea que se había emprendido. ¿Por qué no hacer un nuevo esfuerzo para traerla? Pero dándole ahora un nuevo sentido a la idea: traerla para que nos deje una obra, un testimonio de sus enseñanzas que pueda ser visto, estudiado, analizado y discutido por nosotros. El Gobierno proyecta la ejecución de ciertas obras para el tricentenario de Caracas que proporcionarían la ocasión de lograr un aporte del Maestro. Se planteó de nuevo la vieja iniciativa. El arquitecto Carlos Raúl Villanueva prestó su apoyo entusiasta. Otras instituciones y personas que aparecen firmando el Memorándum dirigido a las autoridades y que publicamos a continuación se mostraron también interesadas. Sucesivas entrevistas en la Secretaría de la Presidencia de la República y en la Gobernación del Distrito Federal dieron origen a lo que no se había logrado en las dos oportunidades anteriores: el Gobierno se mostró interesado en encarar a Le Corbusier el anteproyecto del Conjunto Cultural de Las Caobas (Biblioteca Nacional —ya proyectada—, Archivos Nacionales, Teatro Nacional y la Radio y Televisión Nacionales)<sup>1</sup> y el desarrollo del Proyecto del Teatro Nacional.

Pero no todo fue positivo. Paralelamente a estos logros, hubo escepticismo, indiferencia y —¿por qué no?— malicia. Pero sobre todo la indiferencia fue la más resalante. No faltó algún pusilónimo que juzgara "inmoral" que Le Corbusier "exigiera" que le encargaran una obra. Otros decían que no les gustaba (?) Le Corbusier y que debía traerse a otro. Otros opinaron que una iniciativa de ese tipo debía ser aprobada por la Asamblea de la S. V. A. antes de llevarse adelante; no era suficiente que la Junta Directiva la hubiera encontrado valiosa. Hubo hasta discusiones sobre la "propiedad" de la iniciativa. En fin, nuestro mecanismo de mediocridad no pudo dejar de ponerse en marcha.

Se le escribió a Le Corbusier y contestó que no podía venir.

Y quisiera terminar estas líneas afirmando paradójicamente —me enorgulloso mucho la idea— que considero ha sido lo mejor.

Si la posibilidad real de traer a Le Corbusier no logró crear entre nosotros un movimiento de opinión y de acción que condicionara la actitud necesaria para sacar de su visita el mejor partido posible, era que para nosotros poco significaba su aporte. Nuestra Escuela de Arquitectura ni siquiera pareció darse cuenta. Y las cuestiones fundamentales no se dan gratuitamente. Para el Brasil, llevar a Corbusier en el año 39 requirió la brillante injerencia de un Ministro que no creía en la burocracia estática, la decisión de un Lucio Costa y la avidez intelectual y espiritual de un grupo de hombres jóvenes. En nuestro caso, ninguno de esos ingredientes parece haber estado en la proporción necesaria. La mentalidad de neorriquismo que se ha venido creando en muchos sectores de nuestro país, nos ha acostumbrado demasiado a que las cosas se nos den por la vía del menor esfuerzo.

La idea podría transformarse, podría insistirse incluso con mayor claridad ante el mismo Corbu. Y si esto no diera resultado se ha hablado de la posibilidad de traer a Alvar Aalto o Louis Kahn. Pero, ¿lograríamos algo si la indiferencia permanece? No lo creo. Y tampoco creo que haya demasiados motivos para pensar en nuestra vitalización espiritual súbita. Tratemos más bien, con la modestia necesaria, de sacar esa publicación en homenaje al gran Maestro, estimulados por su aporte personal y esperando contar con el mínimo necesario de artículos originales. Y tengamos confianza en que será el esfuerzo en profundidad el que irá alejando la posibilidad de que se repita lo que ahora lamentamos.

OSCAR TENREIRO

1) La posibilidad de recibir una proposición de Le Corbusier para este conjunto fue juzgada más interesante que la que se propone en el Memorándum anexo acerca del futuro Palacio de Justicia.





Charles Edouard Jeanneret, "Le Corbusier", nacido en 1887 en La Chaux de Fonds (Suiza) y francés por naturalización, es considerado como una de las personalidades más brillantes de nuestro siglo. Su labor como arquitecto le ha convertido en uno de los más importantes precursores y formadores de la nueva arquitectura. Ya en los años 20, su actitud combativa a favor de una renovación arquitectónica encontraba su expresión en la revista *L'Esprit Nouveau* cuando, junto a un entusiasta grupo de hombres, hacía un aporte fundamental a la tarea de la creación de las bases doctrinarias del movimiento arquitectónico moderno.

Su visión integral del fenómeno artístico lo llevó a buscar un cauce para sus inquietudes no sólo en la arquitectura, sino en la pintura y la escultura. Como pintor realizó en 1918, 1921 y 1922, junto con su compañero de *L'Esprit Nouveau*, Amadeo Ozenfant, exhibiciones de sus cuadros. En 1922 decidió no realizar más exposiciones públicas; todas sus energías debía dedicarlas a la calurosa controversia causada por su primer libro: *Hacia una Arquitectura* y a la campaña que sobre Arquitectura y Urbanismo había iniciado desde su revista. Pero su actividad pictórica continuó siendo intensa, realizada ahora como una inquietud de orden personal que, según sus propias palabras, ha sido la fuente que ha alimentado su búsqueda expresiva en la arquitectura. Ha escrito incansablemente haciendo uso de un estilo fresco y espontáneo. Su primer libro, publicado en 1920 y elaborado a base de sus artículos de *L'Esprit Nouveau*, tuvo una acogida entusiasta. Así ha sido invariablemente a lo largo de los años. Actualmente prepara tres libros: *Fin de un Mundo: Rescate*, *El fondo del saco* y *El espacio indecible*, que completarán una larga y fecunda actividad literaria que incluye unas cuarenta obras, todas dedicadas a la común tarea de la búsqueda de la armonía en una civilización en constante contradicción consigo misma.

Y fue precisamente esa convicción profunda sobre la necesidad de "darle un nuevo rostro a la civilización maquinista" la que le llevó a una situación en la que su palabra y su obra fue —y continúa siendo— motivo importante de renovación para las jóvenes generaciones.

Todas sus teorías sobre arquitectura y urbanismo se encontraron siempre respaldadas de proposiciones concretas que eran en sí mismas motivo de polémica. Sus proposiciones en materia de vivienda, materializadas en el Pabellón de *L'Esprit Nouveau*, presentado en el Salón Internacional de Artes Decorativas de París en 1925, causaron un impacto sin precedentes en la opinión pública. Todas sus proposiciones de esos años sobre los "Inmuebles-Villas", la Ciudad de Tres Millones de Habitantes, El Plan "Voisin" para París y los primeros esquemas de "La Ciudad

Radiante", síntesis de sus concepciones sobre el acondicionamiento del espacio urbano, despertaron un interés tan considerable que lo colocaron inevitablemente en el centro de una controversia de carácter internacional. Algunas de los planes surgidos de este período, anterior a la Segunda Guerra Mundial, han permanecido como hitos en la historia de la arquitectura y el urbanismo modernos. Como culminación de esa etapa aparecen en lugar destacado proyectos y obras de la importancia del Plano Director de la Ciudad de Argel, el Pabellón Suizo de la Ciudad Universitaria de París, sus proposiciones para la Exposición Internacional de la Vivienda en París y una obra de particular interés para la América Latina, sobre la que nos detendremos más adelante: el Ministerio de Educación de Río de Janeiro.

Después de la Segunda Guerra Mundial se puede hablar del comienzo de un nuevo período para Le Corbusier. La elaboración del Plano de Urbanización de la ciudad destruida de Saint-Dié y del Puerto de la Rochelle-Pallice,<sup>1</sup> le permiten la aplicación completa de sus teorías de urbanismo y la primera proposición concreta dentro de un conjunto urbano para su "Unidad de Habitación de Dimensiones Correspondientes", un prototipo de la cual le fue encargada en la misma época por el Ministro de la Reconstrucción. Este prototipo, conocido hoy mundialmente como "La Unidad de Habitación de Marsella", introduce conceptos revolucionarios y abre el camino para búsquedas fundamentales en la tarea de la creación de una vivienda humana como producto de la nueva civilización. Terminada en 1952, ella se ha convertido en punto de referencia obligado para toda proposición en el campo de la vivienda.

En 1950 el gobierno de la India encarga a Le Corbusier la construcción de la nueva capital del Estado de Punjab: Chandigarh. Esta importantísima obra, aún en construcción, cuya realización viene siendo posible gracias al entusiasmo del Primer Ministro Nehru, es también testimonio de sus nuevas concepciones en materia de urbanismo. La construcción del Capitolio de la ciudad fue encargada exclusivamente al gran arquitecto. Los edificios de la Suprema Corte de Justicia, la Asamblea Nacional y el Secretariado son realizaciones de extraordinaria importancia que incluso plantean en el mismo Le Corbusier el inicio de nuevos cambios estéticos.

Muchos otros países llaman a Le Corbusier. En 1948 es Colombia quien le confía la elaboración del plano regulador de Bogotá. El gobierno japonés lo llama en 1954 para encargarle la construcción del Museo Occidental de Arte Moderno. En 1959 la Universidad de Harvard le encarga el proyecto del Centro de Artes Visuales de dicho Instituto. Actualmente desarrolla el proyecto del Estadio Olímpico de Bagdad, realizado por encargo del gobierno del Irak.

#### Le Corbusier y la América Latina

Pero ha sido en la América Latina donde las enseñanzas de Le Corbusier han despertado el mayor entusiasmo y donde sus teorías han llegado a tener proyecciones más concretas en el campo de la arquitectura. Su visita a Buenos Aires, San Pablo y Río de Janeiro en el año 1929, tuvo repercusiones de gran importancia en el movimiento moderno en la América Latina. Sus conferencias de Buenos Aires, publicadas posteriormente bajo el título "Precisiones sobre un estado presente de la Arquitectura y el Urbanismo", tuvieron un impacto definitivo en la generación de

jóvenes arquitectos que entonces se formaban. Su proposición urbanística de aquella época para Río de Janeiro encontró a hombres como Lucio Costa, Oscar Niemeyer, Mello Franco de Andrada, Alfonso Eduardo Reidy y los hermanos Roberto, dispuestos a aceptar el desafío que significaba dentro de los esquemas mentales de esos años la actitud que encarnaba Le Corbusier, materializada en dicha proposición, empresa "verdaderamente digna de los nuevos tiempos", según el propio Lucio Costa.

Esta semilla sembrada en 1929 no tardó en dar su fruto cuando en 1936 el Ministro de Edu-



cación, Copanema, pasando por encima de los procedimientos convencionales, decide anular el resultado del concurso realizado por el gobierno para la construcción del Ministerio de Educación y encarga a Lucio Costa del proyecto. Costa pide al Ministro que se llame a Le Corbusier para ponerse al frente de un equipo donde figuran hombres como Oscar Niemeyer, Reidy, Carlos Leao, Jorge Moreira y Ernani Vasconcelos. Este proyecto, cuya construcción terminó alrededor del año 1945, pasó a convertirse en punto clave en el desarrollo de la arquitectura brasileña y latinoamericana. Los tres meses que estuvo Le Corbusier al frente del equipo brasileño fueron suficientes para definir en aquellos hombres una actitud que fijaría después sus propios caminos de desarrollo.

El camino comenzado a recorrer por los brasileños tuvo prolongaciones inmediatas en los demás países latinoamericanos. Venezuela no escapó a esta influencia.

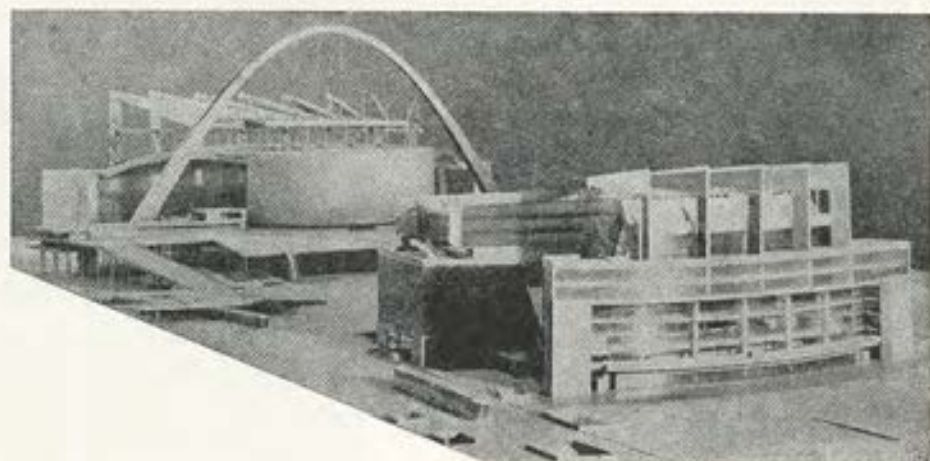
En 1948, Le Corbusier visita Bogotá invitado por el Embajador Zuleta, uno de los principales defensores de la posición del arquitecto durante



Las sesiones de la Asamblea General de las Naciones Unidas, donde se conocía el informe de la "Comisión de 54 Naciones" que estudiaba la selección del terreno para construir el edificio sede. Esta visita dejó también una profunda huella en el desarrollo de la arquitectura colombiana. La seriedad y mesura que caracteriza la nueva arquitectura de ese país debe atribuirse en gran parte a las iniciativas y el entusiasmo despertados en la joven generación de entonces por el contacto con el maestro.

#### Le Corbusier y Venezuela.

Los demás países latinoamericanos, en mayor o menor grado, han sentido directamente la influencia de Le Corbusier. En Venezuela es el arquitecto Carlos Raúl Villanueva quien ha desarrollado en sus obras conceptos de enorme valor que tienen una raíz primaria en las enseñanzas del gran arquitecto.



Palacio de los Soviets, 1931. Moscú. Le Corbusier.

Sin embargo, nunca fue posible en nuestro país, a pesar de haber contado con medios mayores que en el resto de Latinoamérica, lograr su participación directa en la solución de algunos problemas arquitectónicos que, por su importancia, se hubieran prestado admirablemente para la creación de precedentes valiosos para la evolución de nuestra arquitectura. La idea se ha planteado en varias oportunidades, pero nunca ha sido posible lograr la colaboración de las autoridades responsables para cristalizarla.

La Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad Central de Venezuela viene interesándose desde algún tiempo a esta parte en la posibilidad de lograr la visita del gran arquitecto a nuestro país. Una inquietud latente desde hace algunos años unida a las necesidades docentes planteadas, han hecho iniciar algunas de las gestiones encaminadas a la realización de la idea. La posible participación del gran arquitecto en las actividades docentes programadas por la Facultad sería indudablemente un elemento importante para la clarificación de conceptos en cuanto a la orientación de la docencia y, paralelamente, en la elevación del nivel académico, efecto que inevitablemente tendría que producir un estímulo semejante.

Pero esta visita no debería ser planteada como un corto y fugaz contacto que no deje tras sí sino un efecto momentáneo. Tal sería el caso de una invitación para ofrecer un ciclo de conferencias o para sostener conversaciones con los

arquitectos venezolanos, cuestión interesante pero sin mayores proyecciones concretas dentro de la realidad de nuestro medio. Por una parte, sabemos que una invitación de este tipo que normalmente sólo sirve para halagar la vanidad de unos pocos, no sería vista con buenos ojos por el gran arquitecto, cansado ya de ser "vedette" de las asociaciones profesionales. En segundo lugar, es sabido que en la arquitectura los conceptos no se fijan a base de impresiones momentáneas o de ideas lanzadas al aire con mayor o menor facilidad de palabra, sino a través de la comunicación que implica el trabajo en común; de la fijación de objetivos que se hace necesaria cuando se acomete una tarea concreta. Podría servirnos de ejemplo el caso del Brasil.

Es por eso que nuestra proposición va más allá y se concreta en la idea de traer al arquitecto como invitado del Gobierno Nacional para hacerse cargo del desarrollo de un problema que por su importancia tenga proyecciones a corto y

largo plazo dentro de la arquitectura y el urbanismo venezolanos.

Un acontecimiento dentro de la historia de nuestro país sitúa con mayor claridad la posible realización de esta proposición: el Cuatricentenario de la Fundación de la ciudad de Caracas. Las obras físicas programadas para esta ocasión representan, por su importancia, verdaderos elementos modeladores de la estructura urbana de nuestra capital. Una obra como el Palacio de Justicia a ubicarse en un extenso terreno existente frente a la Casa Natal del Libertador, muy cerca de la Plaza Bolívar y del edificio del Congreso Nacional podría constituir un elemento fundamental en la creación de un verdadero Centro Cívico Metropolitano que por su carácter se convirtiera en símbolo expresivo de la ciudad. La participación de Le Corbusier como consultor al frente de un equipo de arquitectos venezolanos que se encargarían del desarrollo de la obra sería un aporte de enorme importancia para la indispensable revalorización del casco central de Caracas.

A este factor objetivo de primera importancia se agregaría otro de carácter subjetivo: Le Corbusier es un hombre de setenta y cinco años de edad que según sus propias palabras quiere dedicar los últimos años de su vida a la construcción de obras que puedan ser una suerte de síntesis de sus búsquedas incansables. Tendría indudable repercusión internacional el hecho de que una de sus últimas obras se produjera en la Amé-

rica Latina, continente siempre abierto a sus enseñanzas y precisamente en fecha tan importante como la conmemoración del Cuatricentenario de la Ciudad de Caracas. Además, la ubicación de la obra propuesta frente a la Casa Natal y el Museo Bolívariano y como parte integrante de un futuro Corazón Cívico incorpora una serie de valores simbólicos hasta ahora inexistentes en la ciudad natal del Libertador y que la arquitectura puede recoger y transformar hasta hacerlos formar parte de su existencia.

Parece superfluo insistir sobre un punto que ya dimos a entender hace un momento: el efecto de esta iniciativa en la arquitectura venezolana. Aun cuando este tipo de factores no pueden definirse sino intuitivamente, es indudable que, si este trabajo es orientado y asumido en primer lugar como una tarea planteada por el desarrollo de la ciudad y en segundo lugar como un compromiso de comunicación con el gran arquitecto, los efectos serán eminentemente positivos; será, si sabemos va-

lorarlo como corresponde, un hito de importancia en el desarrollo de nuestra arquitectura, ávida de aportes maduros.

Y no podemos despreciar la influencia que un testimonio de este tipo podría tener entre las generaciones que se forman. Ya antes decíamos que la Facultad de Arquitectura y Urbanismo era uno de los organismos más interesados en la realización de la idea. El desarrollo de una obra de la importancia de la que se ha propuesto haría necesaria la permanencia del arquitecto por un cierto período de tiempo que permitiría el establecimiento de un contacto más cercano y prolongado con los estudiantes y profesores que no podría producir sino resultados positivos.

Finalmente, tampoco podría descartarse la posibilidad de escuchar la opinión de Le Corbusier sobre algunos de los grandes problemas urbanísticos que están planteados actualmente en nuestra capital y que mantienen la atención de la Oficina Municipal de Planeamiento Urbano. Tal sería el caso de la reurbanización de la zona de El Cande, el uso de los terrenos adyacentes a la Plaza Venezuela y el futuro desarrollo de La Urbina, problemas todos que pueden tener influencia definitiva en el futuro desarrollo de Caracas.

Es por todas estas importantes razones que un grupo de arquitectos ha decidido agruparse a fin de impulsar todas las medidas necesarias para hacer posible la realización de una idea que podría encerrar consecuencias de tanta trascendencia. Contactos previos han sido hechos con algunos



de los organismos que tendrían a su cargo la realización de las gestiones necesarias; tales la Sociedad Venezolana de Arquitectos, la Sociedad Bolivariana de Arquitectos y la Comisión de Obras Físicas del Cuatricentenario de Caracas. En todos los casos la idea ha sido vista con extraordinario entusiasmo. Corresponde ahora a las autoridades el tomar las iniciativas que fueren necesarias para lograr hacerla realidad.

Es precisamente con la intención de presentar la proposición oficialmente que los abajo firmantes, miembros del grupo aludido, han preparado el presente Memorándum que muy respetuosamente someten a las autoridades responsables.

**Dr. Carlos Raúl Villanueva**  
Profesor Titular de la Facultad de  
Arquitectura.

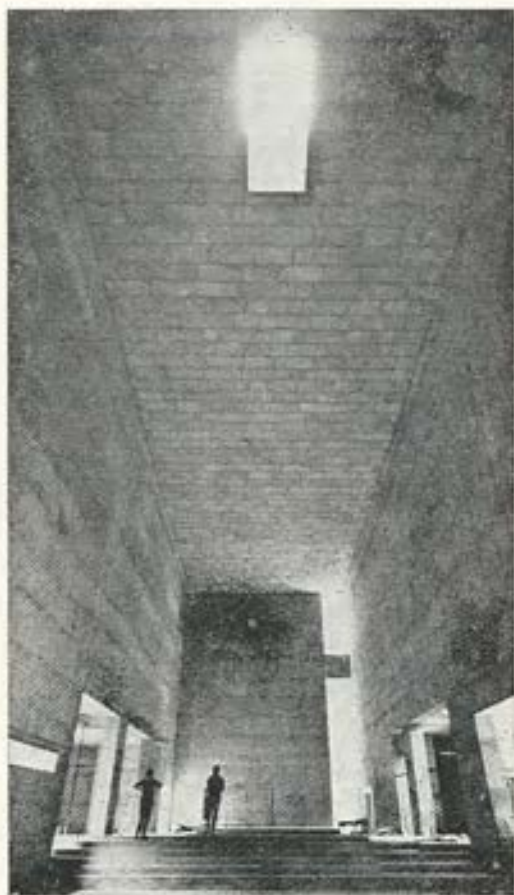
**Arq. Oscar Carpio**  
Encargado del Decanato de la Facultad de  
Arquitectura.

**Arq. Julián Ferris, h.**  
Presidente de la Sociedad Venezolana de  
Arquitectos.

**Arq. Guido Bermúdez**  
Presidente de la Sociedad Bolivariana de  
Arquitectos.

**Arq. Oscar Tenreiro**  
Profesor Instructor de la Facultad de Arquitectura.

**Arq. Antonio Cruz Fernández**  
Director de la Oficina Municipal de Planeamiento  
Urbano.



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

# LOS TRES ESTABLECIMIENTOS HUMANOS

Traducción y nota: profesor Oscar  
Tenreiro.

En diciembre del año 1959, a raíz de la publicación de la nueva edición de su libro **Los Tres Establecimientos Humanos**,<sup>1</sup> el semanario francés **L'Express**<sup>2</sup> hizo a Le Corbusier la entrevista que publicamos a continuación.

Aunque algún tiempo ha pasado ya desde su publicación, la entrevista, por la espontaneidad y amplitud de las respuestas de Corbu, sigue despertando un gran interés. A través de ella, paralelamente al rediseño de las más importantes de sus teorías, puede sentirse claramente la presencia de su personalidad recia, clara, intransigente y a veces curiosamente caprichosa que aunque jamás vista con indiferencia (y ya eso es significativo) ha sido tan olímpicamente ignorada en su país adoptivo.

Las proposiciones de Corbusier para París, por ejemplo, han sido sistemáticamente desechadas haciendo uso de argumentos siempre pequeños y no pocas veces cargados de celos burocráticos y profesionales. Como él mismo dice en el curso de la entrevista: "he pasado siempre por loco en este honorable país...", comentario irónico que califica a los impenetrables funcionarios de la burocracia francesa. Es sintomático, por ejemplo, que sin el impulso que personalmente dieron Raoul Dautry y Claudius Petit durante su permanencia en el Ministerio de la Reconstrucción, hubiera sido absolutamente imposible la realización de la Unidad de Marsella. El plan para Meaux, realizado posteriormente, se encuentra actualmente detenido por mezquinas consideraciones "económicas" que en realidad ocultan los conocidos prejuicios burocráticos.

Tiene que ser, sin embargo, satisfactorio para el arquitecto que después de casi veinte años de defensa de su teo-

ría de la Ciudad Lineal, la comisión recién creada del "París del Año 2.000" ha comenzado a pensar en la "posibilidad" de la aplicación de la idea... cuando ya "la catástrofe ha comenzado..."

Para nosotros, que tan a menudo nos sentimos alejados de los prejuicios de tradición de la vieja Europa, algunos pasajes de la entrevista nos suenan como llamados actuales de alerta o recriminaciones directas, que fueron, sin embargo, formuladas —y es lo más doloroso— hace ya muchos años cuando era el momento preciso de escucharla.

Pero muy poco de ellas hemos asimilado en realidad. Se siguen cometiendo los mismos errores con la agravante de que la inconsciencia que permitía se produjeran hace veinte años, se ha tomado en pretensión de buena arquitectura. En demasiadas oportunidades, la intención de seguir sus enseñanzas se ha transformado en rechazo violento de ellas.

Debería ser precisamente nuestra Facultad de Arquitectura el Centro que permitiera la proyección de esos llamados. Debería estar en nuestra actividad la inquietud constante de ordenar y elaborar todo el patrimonio de enseñanza que nos viene del dinamismo extraordinario de —como dijo una vez el arquitecto Georges Candilis— esta arquitectura que ha comenzado a nacer en este siglo. Un medio principalísimo en esta labor es el estudio profundo de las enseñanzas de hombres como Corbusier, que han dado toda su energía vital en la búsqueda de lo que él llama "la necesidad de armonía...", que podrá "disipar la desgracia, la incoherencia, la maldad y la voracidad".

O. T.

1. 1959 - Cahiers des Forces Vives aux Editions de Minuit.  
2. Número del 3 de diciembre de 1959.





Une part des façades ouverte sur rue, l'autre sur cour. Résultat l'îlot à bâtir et la rue corridor.



à même échelle



—Acababa usted de publicar una nueva obra: Los Tres Establecimientos Humanos. ¿Podría hablarnos sobre la concepción de ese libro?

**Le Corbusier.** En realidad, se trata de una reedición completamente revisada.

El libro fue concebido bajo la ocupación en 1942. Durante esa época, yo no llegué a hacer ni un centímetro cúbico de nada. Pero, de todos modos, el tema de la construcción me preocupaba. Un día, decidí consagrar un año entero a este problema. Creé un grupo que llamé Ascoral, la "Assemblée des Constructeurs pour une Rénovation Architecturale". Hacía falta estudiar todos los aspectos del problema de la construcción, desde la ocupación del terreno hasta las instalaciones y el equipo. Nos reuníamos cinco o seis, cada quince días, en la oficina de la rue de Sèvres. De este modo presidí 22 comités compuestos por personas de todo tipo.

Nunca ni el dinero ni el orgullo estorbaban nuestra investigación. Y redactamos el libro. A la liberación conseguí hacerlo editar. Me dijeron: "No lo comprará nadie". Pero los 6.000 ejemplares se vendieron de todos modos. La nueva edición fue completada con es-

quemas más explícitos sacados de otros libros publicados antes o después.

—¿Cuál es, en su opinión, el carácter de ese libro? Es un manifiesto, un programa de trabajo, el desarrollo de una filosofía?

**Le Corbusier.** — Mire usted, yo estoy fuera de todos los propósitos filosóficos.

Soy una persona de experimentación cotidiana que pone un pie delante del otro todos los días, que para cada situación busca la solución adecuada y que puede muy bien encontrar una solución distinta al día siguiente. Una persona que tiene un oficio pero que en su vida practica muchos, todos, llevando hacia el mismo fin.

Este fin no es de naturaleza práctica o productor de dinero ni nada que se le parezca. Es, en suma, la poesía. Y la poesía es sinónimo de alegría de vivir, de armonía. En el fondo de todo está esta necesidad de armonía que hace un llamado a todas las fuerzas creadoras para disipar la desgracia, la incoherencia, la maldad, la voracidad.

El libro, no es sino la aparición en la superficie de este potencial subyacente.

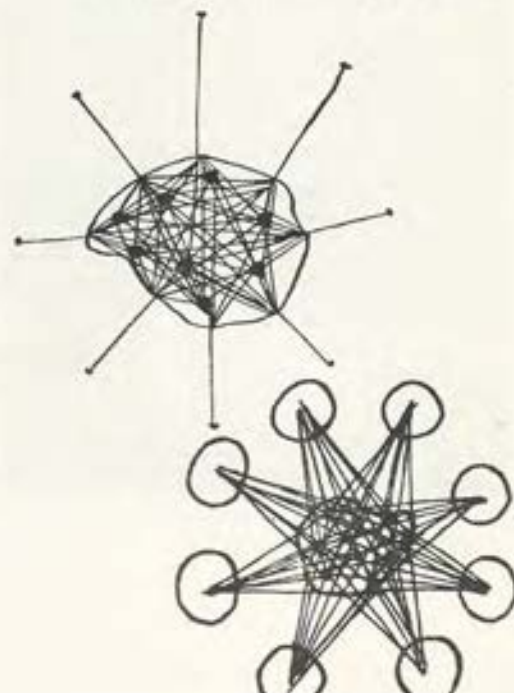
—¿Y usted concibe la arquitectura como la actividad de síntesis que, si ella fuera lo que debería ser, liberaría al hombre de algunas de sus contradicciones, de algunas de sus desgracias y realizaría una especie de armonía?

**Le Corbusier.** — La arquitectura, es en efecto, un término noble y que abarca todo. Pero esta arquitectura, en general, es un ideal que, en la práctica, tiene los pies trágicamente anclados en tierra, en una situación catastrófica. Lo que sucede hoy en día es que todo está "engalletado". Hay una dispersión, una incoherencia completa en el crecimiento de ciertos miembros constitutivos del acontecer humano. Y el resultado es que nuestro instrumento de medida, la jornada solar de veinticuatro horas se ha desintegrado en lugar de ser armoniosa. Nombrar la palabra "sol" es recordar los ocho millones de habitantes que viven actualmente en París en condiciones lamentables en relación a ese sol.

—¿Piensa usted que la Sociedad Industrial Moderna tiene una responsabilidad en el estado de cosas actual? ¿Desde cuándo la tiene?

**Le Corbusier.** — Eso hace cien años que comenzó, y ahora allí está. Desde hace cien años, la industria ha nacido bajo nuestras barbas sin que nos diéramos cuenta, sin que ella misma se diera cuenta. Se instaló donde pudo y como pudo provocando toda clase de corrientes, de amenazas, de odios, de búsquedas de fraternidad, de destrucciones de clases, etc., sin tomar otra forma física y geográfica que las ciudades radioconcéntricas. Este crecimiento condujo a las ciudades tentaculares y a la desgracia de las gentes a cau-

Las ciudades satélites: el desperdicio y el infierno de las circulaciones. Le Corbusier.





sa de la desorganización de la jornada solar de veinticuatro horas.

Hasta este momento, la sociedad humana disponía en su historia de dos establecimientos humanos que representaban los lugares y las razones de su trabajo; el establecimiento agrícola basado en la marcha del buey, del caballo y el hombre; y la casa, la aldea, la ciudad, la capital situándose fatalmente en el cruce de los caminos y creando un fenómeno radioconcéntrico.

A estos dos establecimientos humanos se agrega de ahora en adelante el tercero: la Ciudad Lineal de las transformaciones industriales. Dije Lineal, y lo he dicho todo. Porque esta ciudad se alinea a lo largo de una vía natural, uniéndose a las vías existentes de tierra, hierro y agua según el trazado determinado por la topografía.

Si se dispone a la industria a lo largo de estas tres pistas se tendrán posibilidades de expansión a voluntad, y de este modo la libertad del establecimiento. El sitio de dormir de la gente, de los hombres, las mujeres y los niños, se encontrará en pleno campo en condiciones de naturaleza restablecidas. Irán a pie a su trabajo y la organización del trabajo se hará como ya debería hacerse actualmente: mediante la realización de "unidades de dimensiones apropiadas".<sup>1</sup>

La Ciudad Lineal ofrece la solución total, inmediata, la rectificación de las ciudades tentaculares. En lugar de esas estrellas radioconcéntricas, determinadas por la red de circulación de una ciudad tentacular, se tendrá la continuidad de la ruta, el paralelismo de las tres vías de tierra, hierro y agua dibujadas normalmente en el paisaje. Estas tres vías juntas reciben de un solo lado las "unidades de dimensiones apropiadas", y esto por una razón muy simple: evitar los cruces.

La descarga de las mercancías y materias primas a lo largo de las tres rutas se hace, no por conexiones de vías, sino por trasbordo. Las conexiones viales son una fuente de conflictos desastrosos. Con el sistema de trasbordaje, se toman las cosas por la cabeza, por los cabellos y se transportan en línea recta por encima de los obstáculos, hasta el principio del ciclo industrial.

De este modo se tienen en pleno campo, absolutamente en pleno campo, las viviendas y sus sistemas de enlace, mediante los cuales, cruzando la vía de

comunicación a gran velocidad mediante pasarelas o subterráneos, los trabajadores van a pie hasta sus industrias. Más allá de éstas y unidas a ellas por sistema de trabordaje se encuentran las vías de servicio y aprovisionamiento. Es según este principio que deberá hacerse la descentralización; no según el principio de la dispersión, sino de acuerdo a este del alineamiento.

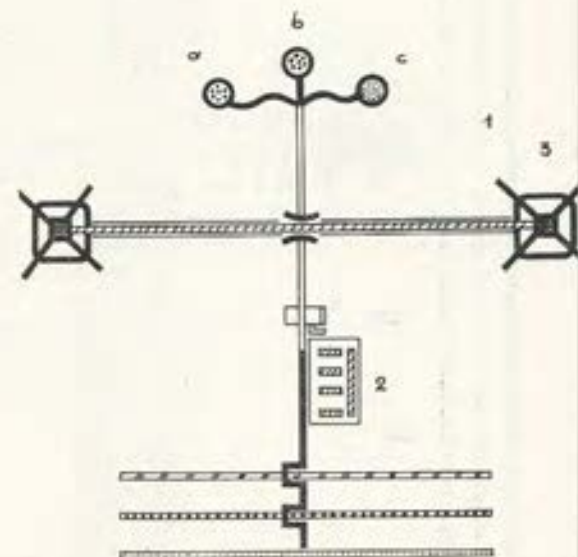
Estas no son visiones de utopista, sino el fruto de veinte, de treinta años de experiencia.

—El principio de la Ciudad Lineal, ¿es la continuación de la experiencia de las "Ciudades Radiantes"?

**Le Corbusier.** — Es la continuación de estas unidades de habitación denominadas, no por mí, sino por sus habitantes "Ciudades Radiantes". Ciudades cuyo postulado básico puede resumirse así: ¿quiere asegurarle a la familia las condiciones de la naturaleza —sol, espacio, verde—? ¿Quiere asegurarle la tranquilidad, el silencio completo, la intimidad total? Tome 2.000 habitantes, hágalos pasar por una puerta, colóquelos delante de tres, cuatro, cinco tipos de apartamentos; ponga siete u ocho calles interiores en los pisos, insonorice todo perfectamente y habrá realizado las condiciones del programa, es decir las condiciones de la naturaleza que restituye la libertad.

No haga eso, haga lo que todo el mundo tiene en la cabeza, lo que un Ministro propuso una vez: en un espacio plano la pequeña casa individual, y tendrá el desastre, el desperdicio. Ford, quien era aparte de eso un gran buen hombre, dijo un día: "Mientras más desperdicio haya, habrá más riqueza". La riqueza del desperdicio se extiende hoy en París ante nuestros ojos. La gente se levanta a las seis de la mañana o antes, toman los trenes de los suburbios, metro, autobuses, automóviles. Con los rieles necesarios, las carreteras y calles necesarias, los vigilantes de circulación necesarios, etc. Toda una magnífica riqueza que significa tres horas por día perdidas en circular, tres o cuatro de trabajo perdidas para la Sociedad, perdidas para hacer viento. Salvo quizás para aquellos que viven en los sitios útiles.

Dése cuenta que si se quiere a toda costa, se puede multiplicar los suburbios y sus pequeñas casas individuales, pero observe también lo que eso significa.



La Ciudad Lineal Industrial: una unidad de "dimensiones apropiadas". 1. — Habitar. 2. — Trabajar. 3. — Cultivarse (Ciudad radioconcéntrica de intercambios). a) Ciudad-Jardín horizontal. b) Ciudad-Jardín vertical. c) Las prolongaciones de la vivienda.

Le voy a contar una anécdota. Fue el día de la inauguración de la Unidad de Vivienda de Nantes-Rezé. Estaban los 1.400 habitantes, que se habían instalado ya desde hacía varios meses y el director de gabinete del Ministro. Esperando el momento de subir al techo, donde tendría lugar la ceremonia, le dije al director de gabinete. "¿Quiere ver por dónde entre la gente aquí? Para 1.400 personas lo que hay es una pasarela de 1,83 m de ancho calculada con el modular..."

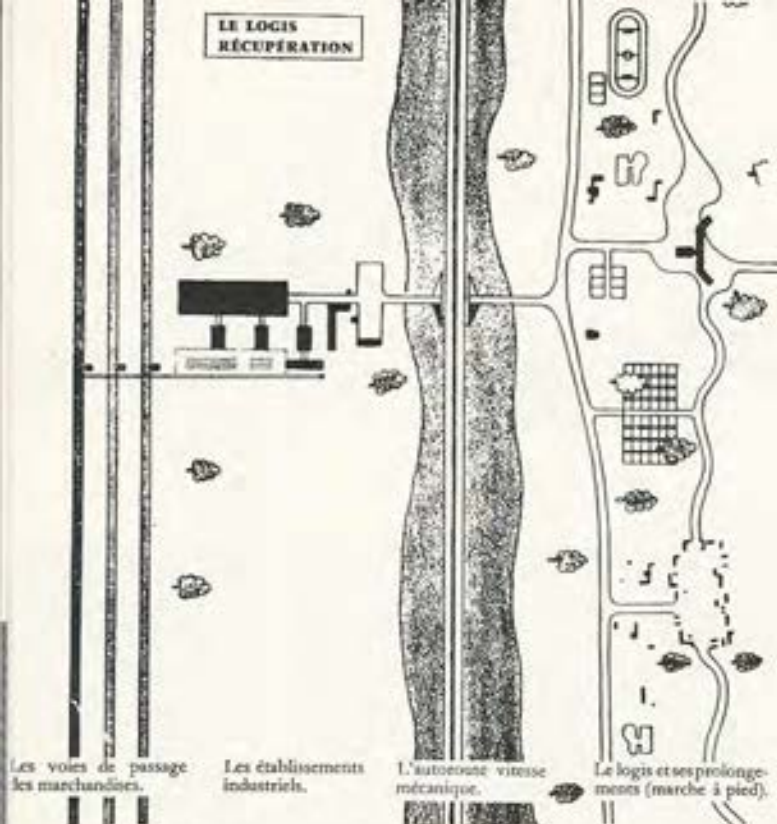
A usted le aclaro que esta pasarela se encuentra sobre un estanque de agua de 50 metros de largo, una antigua cantera de granito impermeable que querían hacerme tapar con los escombros de la construcción. Yo les dije: "La llenaré de agua". Me contestaron: "Se van a ahogar los niños". Yo les respondí: "¡Aprenderán a nadar!"

Entonces, mientras esperábamos, en el dorso de la tarjeta de invitación le dibujé al director de gabinete el esquema: el rectángulo de la casa para 1.400 habitantes, la pasarela de 1,83 metros con el agua alrededor y la vía de 150 metros de largo que recibe los autos. Y escribí:

—Ciudades-Jardín comunes: 280 casas de 5 habitantes representan 3 kilómetros y medio de cloacas, tubería de gas, de agua, etc., y un número igual de accesos.

—Ciudad radiante: un acceso, una puerta.





Y en el espacio abierto alrededor, dos o tres hectáreas de campo en las que crece la hierba, pura y simplemente. Nada de begonias ni de macizos de flores... lo que hizo protestar a la Cámara de Comercio de los horticultores. También he hecho protestar a los fabricantes de muebles, porque a mis apartamentos se puede llegar solamente con una maleta. Y a los fabricantes de teja, usted sabe, la bella teja... porque sobre mis techos se puede pasear, se hacen fiestas y bailes. Es allí donde está la escuela, en lugar de estar en el suelo y junto a la calle, obligando a los niños a salir cuando hace frío y cuando llueve. El niño toma el ascensor y llega a la Escuela. Y he aquí una Escuela con una vista magnífica, en plena naturaleza en medio de los pájaros.

Y con los pilotes, la casa tiene también los pies en plena naturaleza, o incluso en un lago, como en Nantes. Ocupando menos de un milésimo de la superficie cubierta. Y así se puede circular debajo de la construcción. Hoy no hay problema, los pilotes han sido aceptados. La lucha no ha sido demasiado dura porque eso no le cuesta nada a nadie. Sin embargo, antes, la gente decía: "hay que poner las casas de abasto abajo". Con pretilos donde los perros pueden hacer pipí. Yo también, antes, las ponía abajo. Y un día me vino a ver un tipo, un "self-made man" que era ascensorista en los Estados Unidos y que se convirtió en Director de un gran hotel en París. Hablamos de mis construcciones y me dijo: "¿Por qué pone usted las tiendas en la parte baja? Deberían estar en medio, al al-

cance de todos". Y eso fue lo que hice en Marsella. Y funciona.

—¿No cree usted que con las grandes unidades de habitación se hace frente a una resistencia muy grande, a una nostalgia de la casita de postigos verdes y tejas rosadas con su pequeño jardín donde se estaba en la propia casa?

**Le Corbusier.** — ¿Y usted cree que se está en la propia casa en esas casitas de los suburbios? Y en cuanto a las ciudades de habitación, vaya a preguntar a los habitantes lo que ellos piensan. Antes de la realización de los proyectos, la respuesta no podía ser sino subjetivo, pero ahora yo le digo: "Vaya, toque la puerta y pregunte". Verá lo que le responderán en Marsella, en Nantes-Rezé y muy pronto en Briey-en-Forêt.

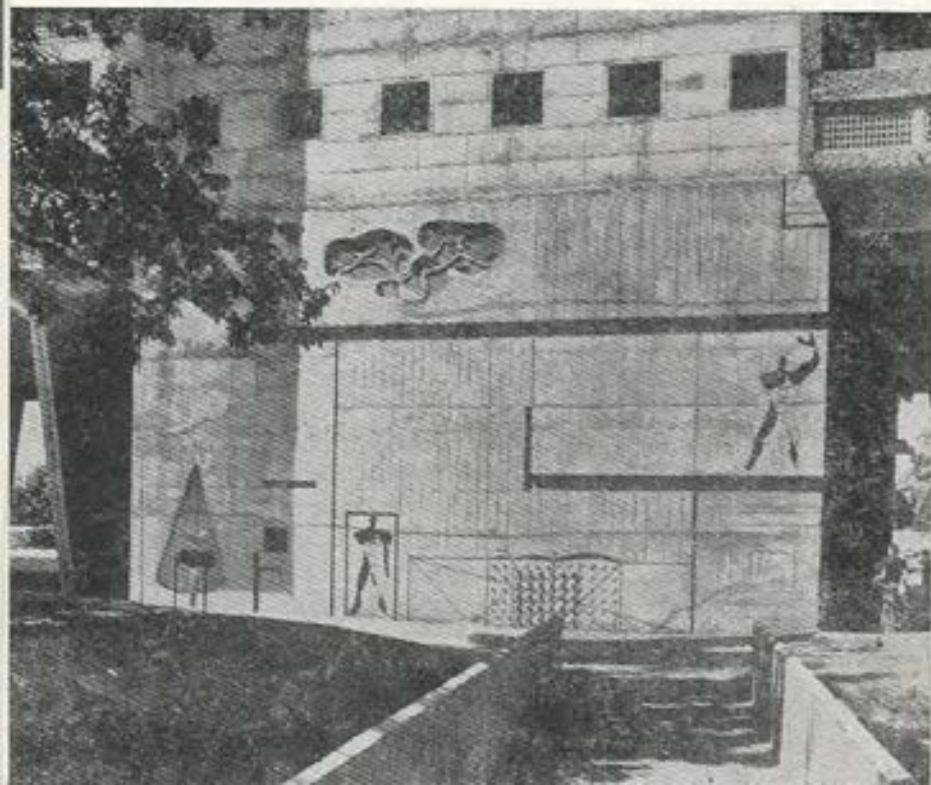
—Pero de todos modos hay resistencias. ¿Cómo vencerlas?

**Le Corbusier.** — No hay ninguna resistencia. Claro que si usted le pregunta a la gente que tiene su casita, le van a responder: "¡Es increíble!" Y le sacarán las fotos de la familia. Pero si usted se mete un poco y les pregunta sobre el huerto de zanahorias y petits-pois que tienen en el jardincito, usted verá que terminarán por responderle que tienen demasiado... petits-pois y zanahorias. Y no pueden ni siquiera regalarle a los vecinos porque ellos ¡también tienen demasiado!

En cuanto a los boulevares y al patiquín parisién que le dirá: "¡Yo no quiero abandonarlos, mis boulevares!" ¡Está bien! Hablemos de los lindos boulevares... ¡Que sea Champs-Elisées o Picpus, se han convertido en una abominación!

Fijese, le voy a contar una anécdota: En 1920 (¡yo era joven entonces!), era miembro de una de las comisiones de París. Y esta comisión se tuvo que ocupar del problema de la reconversión de las fábricas de aviones en fábricas de automóviles.

Se me ocurrió decir sin intención agresiva, sin pensar mal: "Estos autos se van a hacer para llenar París". El Presidente de la comisión, el entonces arquitecto jefe de la Ciudad de París, se levantó, y señalándome con el dedo me gritó: "Señor, ¡usted es un misántropo!" El tiempo ha bastado para mostrar la verdad. Sólo que cuando es demasiado tarde uno se muere. Las ciudades pueden morir. Los países pueden morir.



... "una pasarela de 1,83 m. de ancho..."



—¿Cómo imponer estas verdades?

**Le Corbusier.** — Esa es una fase del problema. Hay que plantearlo y proponer soluciones. Actuar a base de experimentaciones sucesivas, a partir de la vida, a partir de todas las tradiciones de la historia. Aprovechar del trabajo gigantesco de una civilización maquinista donde millones de hombres apartan, cada uno, su grano de sal...

—¿Pero no es predicar en el desierto si no hay detrás de todo, o los poderes públicos o una forma cualquiera de presión que actúe a favor de lo mejor?

**Le Corbusier.** — Es allí donde comienza la segunda fase. Se trata de someter la idea a los que tengan ingerencia sobre ella. A la autoridad, a los que se ocupan sobre el problema y tienen los elementos de juicio. Usted me dirá que existen los medios de información. Los discursos. Pero de eso es muy poco lo que queda. O el diario. Pero el diario no sirve sino durante veinticuatro horas y además, se ha hecho de tal manera que se venda más. Así la información no puede ser seria. Por supuesto, hay países donde los diarios dan información seria, pero todo el mundo se duerme leyéndolos. No hay nada que hacer. Quedan todavía los semanarios, los mensuales y los libros como este que acabo de publicar. He aquí una meta, un estudio serio. Pero los estudios serios no están forzosamente destinados a todo el mundo.

Es un error decir: todo el mundo debe ocuparse de todo. En la democracia existe la delegación de los poderes; hay, como en las casas, diferentes pisos con escalones superpuestos como en la escaleras. Es dirigiéndose a esos escalones como se puede hacer algo. Yo hago notar simplemente, por experiencia, que en general no se llega a resultados sino cuando la catástrofe está en la puerta o ya ha comenzado.

—¿Qué piensa usted del último plan de reorganización de la región de París?

**Le Corbusier.** — Yo no sigo mucho esas cosas porque yo soy un tipo de ideas un poco fijas aunque siempre motivadas por estudios serios. Paso siempre por loco en este honorable país...

—Parece que usted ha sido mejor comprendido en el extranjero. Para la construcción de Chandigarh el gobierno indio le ha dado mucha más confianza de la que le hubiera dado el gobierno francés.



*L'académisme dit Non!*

...“Yo no quiero abandonarlos; mis boulevares!”

**Le Corbusier.** — El gobierno francés confiaría en mí más a menudo. Pero hay todos estos escalones de que hemos hablado, todas las capas superpuestas —no de funcionarios sino del funcionamiento de la cosas— que dicen: “¿Y qué va a pasar con nosotros?”

—¿Fue usted libre en la India de hacer lo que quería?”

**Le Corbusier.** — Claro que no. No se está nunca libre. Sin embargo, tuve libertad para ciertos problemas como el problema de las sillas. Usted sabe que en la India todo el mundo se sienta sobre los talones. Pero ¿cómo hacer ciertas cosas —escribir a máquina, por ejemplo— sentado sobre los talones? Decidí entonces que hubiera sillas. Y aho-

ra todo el mundo se sienta en sillas y vive normalmente.

—¿Cuáles son los problemas particulares que se presentaron en Chandigarh?

**Le Corbusier.** — El primer problema fue decir: Sol, ¿qué quieres de mí? Porque el clima es terrible. Hace 45° desde los meses de mayo-junio. Cuando se abre la ventana del auto para respirar, lo que entra es una ráfaga de aire hirviente.

Yo me dije: “¿Debo utilizar el vidrio?” Sí, porque el sol es beneficioso. Pero hay momentos en que se hace intolerable, donde se convierte en el enemigo de los hombres. Entonces, apliqué los quiebrasoles. Los creé en 1932 para Argel y Barcelona y los utilicé en

Comparación de la ciudad-jardín tradicional con la ciudad radiante.



ici: 1400  
Habitations  
en  
maisons  
familiales  
= 5 habitats  
280 maisons

Total 3 kilomètres 1/2

(B)

De mes 3 1/2 km  
De gaz 3 1/2 " "  
De eau 3 1/2 " "  
De égouts etc 3 1/2 "

passerelle de 1 m. 83 de large  
x 50 m de long



1400 Habitations  
unites + habitations  
de Nantes - Rezé

Total: une route d'autos  
(50 mètres)  
Piedons: une  
passerelle de  
1 m 83 x 50 m  
une seule porte

(A)

(B) et (A) sont à même échelle !!



1936 en Río de Janeiro en el Ministerio de Educación.

Así, en Chandigarh utilicé mis quiebrasoles y aproveché los vientos dominantes.

Orienté mis edificios de tal manera que la brisa los atravesara. Son en concreto y con fachadas ciento por ciento de vidrio. Eso se hace mucho hoy en día, los edificios oficiales con fachadas de vidrio. Por ejemplo, en las Naciones Unidas, cuyo taller dirigí durante dieciocho meses hasta el momento en que me robaron mis planos.

hacer los quiebrasoles, aunque no sean de estilo romano. Son otra cosa, pero otra cosa también muy bella. En Río, al principio, dejaban en la noche iluminadas las ventanas del Ministerio de Educación para embellecer la bahía.

—¿Qué piensa usted de una experiencia como la de Brasilia?

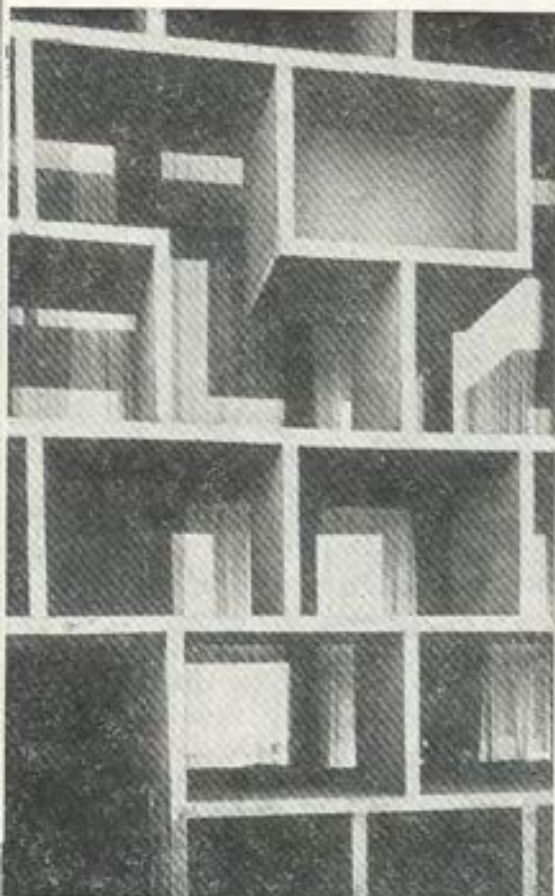
**Le Corbusier.** — Esa experiencia está en las manos de grandes amigos míos, excelentes personas. Vi los planos. Es una ciudad gubernamental del tipo de Chandigarh.

—En Chandigarh, usted también rea-

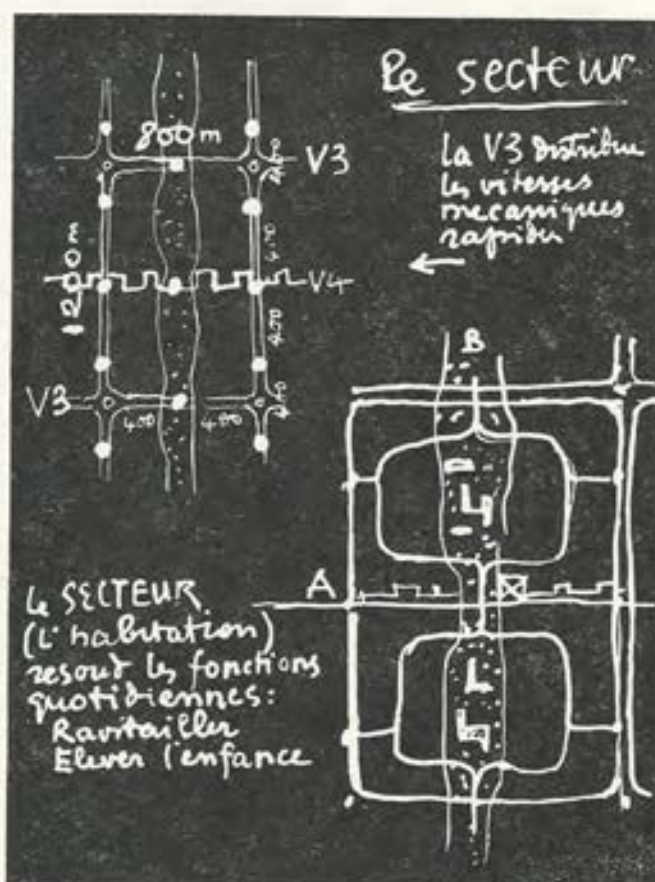
—¿A qué otro tipo de imposiciones tuvo que someterse?

—**Le Corbusier.** — Encontré una ayuda formidable en Nehru, quien es una magnífica persona de un valor extraordinario. Gracias a él los problemas se solucionaron siempre. Pude así aplicar totalmente "la regla de la 7V", las siete vías jerarquizadas que permiten regular la circulación moderna.

En Chandigarh estas vías cortan, cada 1.200 metros, cuadrados de 5 a 20.000 habitantes que contienen la vida de veinticuatro horas con mercados



Sol, ¿qué quieres de mí?



Los Sectores Urbanos.

Solamente que para no hacer como yo, no pusieron quiebrasoles y se morían de calor. Entonces, pusieron aire acondicionado. Resultado: se pesca sinusitis o angina al salir. Ese edificio no tiene aspecto de nada... pero es muy importante.

En Chandigarh, hay viento y hay quiebrasoles. Los quiebrasoles controlan exactamente al sol según la latitud del sitio. Es una geometría implacable. Desde el equinoccio de primavera hasta el equinoccio de otoño no entra un solo rayo de sol en las oficinas... Hay que

lizó una experiencia de urbanismo total, estableciendo los planos de toda una ciudad...

**Le Corbusier.** — Sí, eso comenzó en 1951. Pero yo trabajaba con gente que había hecho sus estudios en Oxford y se habían "janglecanizado"! Tuve que hacer trece categorías diferentes de vivienda, según la concepción inglesa del hábitat desde el Palacio del Gobernador, la vivienda del Primer Ministro, etc., hasta las casas de los "peones". Esa no era mi concepción, pero, ¿qué podía hacer?

y todo y que vuelven herméticamente la espalda a las V3, las vías de gran circulación. Yo había propuesto el mismo sistema para Bogotá, donde delineé el plan de una ciudad de 400.000 habitantes que debía llegar al millón. Pero allí no me pude quedar hasta el final y los propietarios fueron los más fuertes: ahora hay edificios de ocho pisos con fachadas que abren hacia la V3, lo que es un peligro y un absurdo.

Gracias a Nehru, pude entonces hacer aceptar otro proyecto que me gustaba. En mis planos del Capitolio estaba



incluida la residencia del Gobernador, pero al Gobernador le pareció mejor por miedo de fastidiarse ir a vivir fuera. Eso hacía un Capitolio sin cabeza. Propuse entonces un Palacio del Conocimiento, un museo del Conocimiento humano donde utilicé todos los medios de la electrónica, las técnicas de audiovisualización que ya había empleado en el pabellón Philips de la Exposición de Bruselas y que permiten exponer los problemas modernos en su inmensa complejidad. Ese pabellón tuvo 1.250.000 visitantes. ¿Lo vio usted?

—Sí.

**Le Corbusier.** — En Chandigarh volví a aprender mi oficio una vez más. Porque el problema no era solamente el calor, como le acabo de decir, sino también el monzón, un verdadero diluvio que llega en Julio. Hay dos grandes ríos cuyos cauces estaban secos la mayor parte del año. Hice entonces algunos enlaces y ahora hay un lago espléndido alimentado todo el tiempo a pesar de los diez meses de evaporación. Todo el borde es de arena, pero se puso el pasto que hacía falta y se plantaron álamos. Toda esta madera no será solamente una riqueza considerable, sino que también evitará los peligros de los deslizamientos de arena, cambiará el clima, protegerá del viento. Eso es urbanismo.

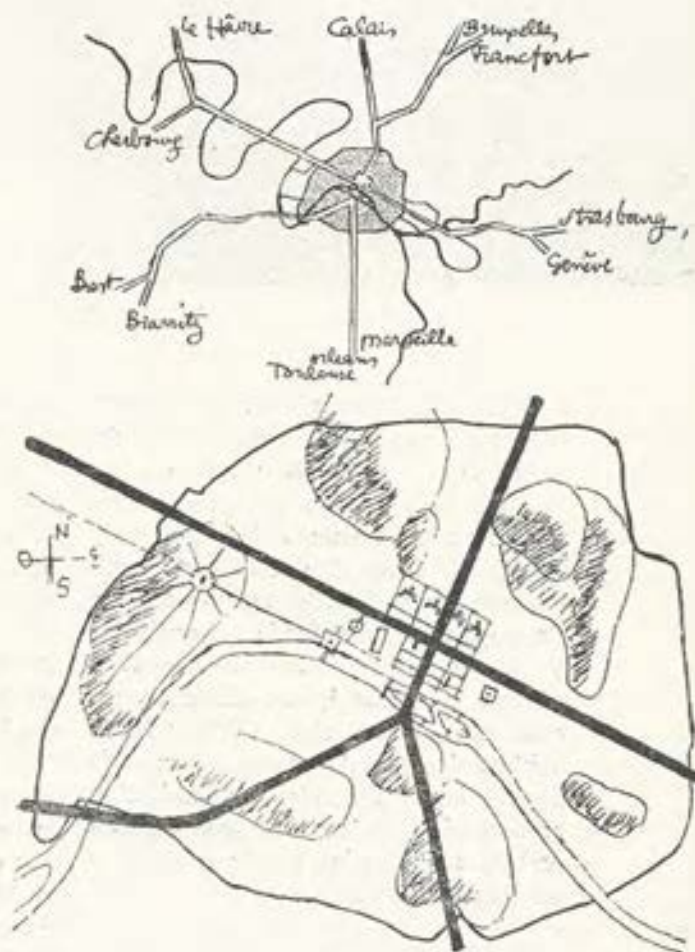
Y olvidé decirle que también coloqué unas colinas que forman silueta en la llanura. Tienen de 10 a 15 metros de alto y fueron construidas con tierra de las excavaciones: trincheras para los automóviles, para las bicicletas (hay 4.000 que llegan todas las mañanas y que se retiran todas juntas en la tarde), trincheras anticabras y antivacas, porque hay que pensar en todo. Se cree que la vida moderna es triste, pero puede ser magnífica si está bien hecha...

—¿Cree usted que la vida moderna pueda ser también magnífica en París?

**Le Corbusier.** — ¡Claro que sí! Lo que hace falta es una decisión. La fórmula de la "ciudad radiante" puede ser realizada perfectamente en París, comenzando precisamente por las manzanas insalubres. Pero yo hablo largamente sobre eso en el libro, con proyectos precisos que abarcan también el problema de la circulación, sin el cual ningún proyecto tendría sentido. Lo que puedo decirle, es que París puede muy bien organizarse, también, en "comunidades verticales, sin política, colecti-

vidades de individuos". De individuos que mantienen la integridad de su libertad individual, pero que consienten con gestos colectivos al bien de cada uno.

"La fórmula de la ciudad radiante puede ser realizada perfectamente en París..."



1. Nombre con que designa Corbusier a la Unidad Urbanística que constituye el bloque multifamiliar vertical con todos sus servicios (Marsella). (N. del T.).





Torre Eiffel

# LA ARQUITECTURA FRANCESA

Carlos Raúl Villanueva.

Si tratamos de analizar con detenimiento el proceso y las condiciones existentes de la arquitectura francesa, en los comienzos del año 1850, nos encontramos en un momento de desajuste y descontrol, como si el admirable espíritu creador de Francia que se escalona sin tropiezo alguno desde las orgánicas y simples construcciones románicas y góticas, hasta las épocas clásicas y racionalistas de los siglos XVII y XVIII, hubiera desaparecido como adormecido dentro de un formalismo académico, preocupado únicamente por resolver problemas de orden estético, formal o convencional.

En los alrededores de 1840 los arquitectos de entonces, incapaces realmente de liberarse de ese eclecticismo inerte y sin gracia, se concretaban casi exclusivamente a reproducir estilos pasados, los más fáciles para imitar, por ejemplo, el greco-romano o el románico-bizantino. Hacia 1889 se adoraba el gótico y el renacimiento; el romanticismo había acentuado estas tendencias y la industria perjudicaba mucho a la arquitectura en lugar de servirla.

Las demás artes habían sido más afortunadas: aproximadamente en la misma época, los impresionistas y hombres de la talla de Cézanne y Van-Gogh renovaban en los campos de Francia la esencia de la pintura, mientras que en París Rodin se negaba a

seguir las pautas del Instituto y creaba una escultura expresiva y sincera.

De ese período decadente donde han quedado asociados el eclecticismo y la antigua tradición académica (en verdad la situación planteada era muy similar en los países vecinos de Francia); citaremos únicamente a Charles Garnier, arquitecto de la Gran Opera de París. Si bien es cierto que las fachadas de ese edificio, construido en 1861, conservan todavía ciertas reminiscencias de un barroquismo decadente lleno de adornos y de fastuosidades, por el contrario observamos en el diseño de las plantas una evidente claridad de conceptos, una pureza de intenciones, una cierta dignidad y nobleza que han permitido a este arquitecto conservar un puesto de honor en la historia de la arquitectura de Francia.

Entretanto, en la misma época un prefecto, Barón Eugenio Haussmann, realizaba en París una de las transformaciones urbanas más efectivas logradas por prefecto alguno. No quiero referirme únicamente a las aberturas y trazados de nuevas plazas y avenidas que conservaban conceptos clásicos y monumentales, sino en la que constituye su mayor triunfo: la Plaza de la Estrella, con el Arco de Triunfo como punto central y de la que parten en forma radiante doce anchas avenidas; pero también quiero insistir en su esfuerzo para dotar a la capital de par-

ques y jardines; recordaremos, por ejemplo, algunos de ellos, en los humanos parques de Montsouris y Buttes Chaumont y los frondosos bosques de Vincennes y Bolonia, suaves y tranquilos, que limitan a la ciudad por el este y por el oeste, los pulmones de París como los llaman, que han permitido desde casi un siglo a los parisienses vivir mejor y respirar mejor. Pero estas obras no eran suficientes para dar a París mayor higiene y mejor salud: el famoso Barón aspiraba a una obra de mayor alcance todavía: construyó una ciudad subterránea con una lógica sorprendente, dio a París agua pura en abundancia y construyó una amplia red orgánica de alcantarillado que recorre las ciudad por todas partes. El mismo puntualizó en sus memorias que esta última obra era más necesaria y más útil que las grandes vías.

Pero la época de los estetas había terminado: la arquitectura se encaminaba hacia nuevos senderos y nuevos postulados. Adaptar formas pasadas era falsear el sistema y negar su época; la arquitectura debía responder a una utilidad, a un fin, debía satisfacer la razón y llegar a su medio natural, es decir, al técnico, al social y al económico. Había que cubrir la brecha abierta entre la ciencia y la técnica por un lado y las artes por otro, o sea entre la arquitectura y la construcción. Pero ya se tenía un concepto y una



visión más clara de un mundo nuevo en formación, de progresos inmensos e incalculables, de los adelantos de las ciencias y de las técnicas, de nuevos medios constructivos más eficaces y más eficientes que los tradicionales.

Charles Baudelaire, uno de los hombres de aquella época que más ha colaborado en renovar el gusto y el buen sentido de las cosas, hablaba de "La admirable, la inmortal, la inevitable relación entre la forma y la función". Théophile Gautier hablaba de racionalismo y proclamaba en alta voz que "la humanidad producirá una arquitectura enteramente nueva de su época el día que se puedan utilizar los nuevos métodos de construcción creados por la industria", que acaba de nacer.

Emmanuel Viollet le Duc, admirador del estilo gótico, autor de restauraciones muy discutidas como las de Nuestra Señora de París y de la Ciudad Fortificada de Carcasonne, publicó en 1853 su libro **Entretiens sur l'Architecture**, en el que aparece como acérrimo funcionalista: "Hoy en día, decía Viollet le Duc, con la utilización de los inmensos recursos producidos por la industria y por las facilidades de nuevos transportes, la arquitectura debe pertenecer tanto a la ciencia como al arte".

En París, en la misma época, un brauste, recién salido de la Escuela de joven arquitecto llamado Enrique La-



Vista parcial de París.

Dellas Artes y Gran Premio de Roma, de veintitrés años de edad y que reunía las habilidades del ingeniero y del arquitecto, se daba cuenta que la vida, tanto en el campo social como moral e intelectual, necesitaba una total renovación. Llamado para construir en París en 1843 una nueva biblioteca, la de Santa Genoveva, utilizó por primera vez, para cubrir el ancho espacio de la Sala de Lectura, un esqueleto metálico, empleando esbeltas columnas de hierro fundido que soportaban delgadas vigas arqueadas: fue el

comienzo de las ligeras estructuras metálicas de fines del siglo pasado y primera prueba de un sistema constructivo nuevo y racional; su utilización descartaba para siempre las fórmulas sectorias que toda una generación había aceptado hasta entonces.

Las exposiciones de tipo industrial iban a proporcionar a la arquitectura realmente creadora, otras oportunidades. En efecto, las grandes realizaciones de la época, aquellas formidables construcciones de las grandes Exposiciones universales fueron, sin duda alguna, las principales inspiraciones del nuevo arte; esos arquitectos, que supieron realizar obras sin tomar en cuenta, fórmulas pasadas y aprovechando nuevas posibilidades, merecen nuestra admiración y todo nuestro respeto. El hierro había sido utilizado después de Labrouste para cubrir grandes espacios destinados a mercados y estaciones ferroviarias, les Halles de París, por ejemplo, y "la Gare du Nord". Pero fue en las grandes Exposiciones y principalmente en la de 1889, donde fueron levantadas las obras maestras de la arquitectura metálica. Quiero hablar de la Galería de las Máquinas, obra del arquitecto Durtet y del ingeniero Gottancin, como también de la Torre Eiffel, realización del ingeniero del mismo nombre, de esa famosa y amada torre que nadie hoy en día puede separar del paisaje urbano del cielo inefable de París.

El recuerdo de la Galería de las Máquinas me llena de emoción, magnífica



Paul Cézanne.



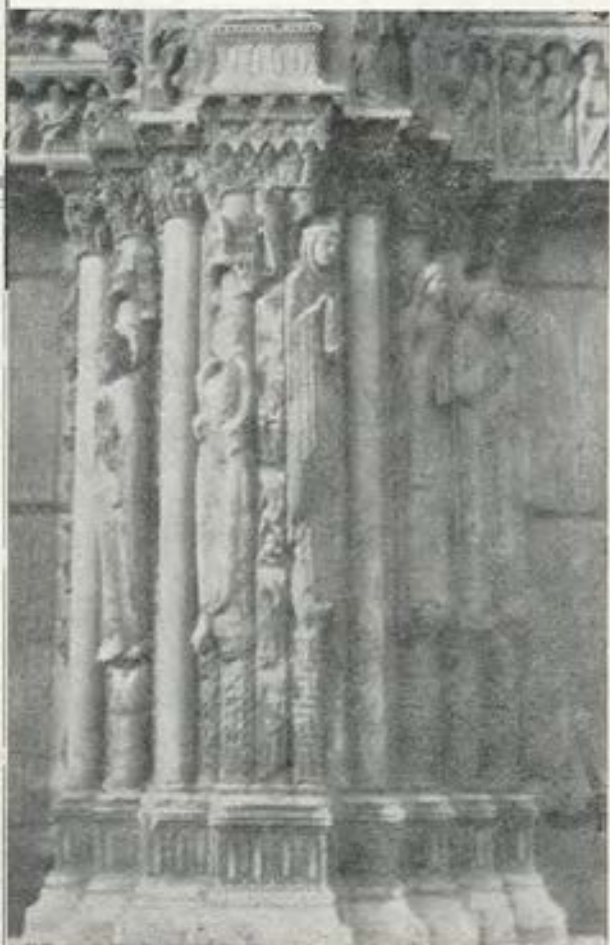
nave de la época heroica, lamentablemente destruida a principios de siglo por algunos inconscientes que no sabían ver: salto audaz en el espacio: exactamente 115 metros en cubierta metálica sin necesidad de puntos de apoyo intermedios, proporciones grandiosas y humanas. Fue una obra de arte, como dijo con mucha sagacidad Frantz Jourdain, una obra de arte tan pura y tan

reza, transparente y liviana, símbolo de toda una época, fruto de una ciencia, de una fe, salvada milagrosamente de la destrucción. Digo salvada milagrosamente de la destrucción porque algunos intelectuales estaban decididos en hacerla seguir la misma suerte que la Galería de las Máquinas; todavía existe el famoso manifiesto de los intelectuales firmado por

dines del Palacio de Versalles, ideó reemplazar los moldes existentes de madera utilizados como jardineras, por unas mallas metálicas revestidas de cemento; estos hechos ocurrieron a la altura del año 1849: había nacido otro material, el hormigón armado, en muchos de sus aspectos superior a la piedra y considerado por el arquitecto Augusto Perret como el más noble y bello material del mundo. En 1889 los ingenieros Coignet y Hennebique plantearon las primeras normas y principios técnicos para el hormigón; Anatole de Baudot en 1894, en la construcción de la Iglesia de San Juan, de Montmartre, lo utilizó por primera vez en forma de esqueleto; en 1916 el eminente Freyssinet logró en las cubiertas de los hangares de Orly la primera estructura-espacio, y consiguió así la relación armónica tan deseada entre la función, la forma y la estructura.

Pero antes de seguir hablando del hormigón nos vamos a situar al principio de este siglo, exactamente en 1901 cuando otro joven arquitecto llamado Antoine Garnier, Premio de Roma como Labrouste y pensionado en Roma en la Villa Médicis, bajo la sombra de los maravillosos y frondosos árboles de los jardines de aquella villa, ideaba una ciudad ideal; sistema muypreciado durante el Renacimiento pero logrando él darle otro significado; es decir, una composición más concordante con el espíritu y las necesidades de nuestra época: una Ciudad Industrial. La industria estaba entonces abriéndose perspectivas extraordinarias, y la ciudad, el problema más urgente del siglo XIX, había sido descuidado tanto por los arquitectos como por los gobiernos.

Antoine Garnier, considerado hoy en día como el precursor del urbanismo moderno, abandonaba en su proyecto el tipo de ciudad centralizada y formal propia del Renacimiento y diseñaba algo orgánico, viviente, integrado armoniosamente con el sitio y la naturaleza circundante. Ideaba una ciudad pequeña, limitada, pero socialmente organizada para cumplir con las aspiraciones materiales y espirituales de sus habitantes. Proponía Garnier un sistema flexible con separación racional entre los diversos órganos: industria, vivienda, esparcimientos y transporte, interesándose tanto por la planificación de las zonas industriales y culturales como por las comerciales y residenciales. El centro cívico se situaba en el núcleo vital, la industria cerca de las vías de comunicación y las zonas resi-



Portada de la Catedral de Chartres.

elevada, tan magnífica como un templo griego o como una catedral gótica.

En la misma Exposición de 1889, fecha notable para la casta de los constructores, otro gran señor llamado Gustavo Eiffel, realizador de puentes atrevidos, principalmente el de Garabit, hombre superior y tranquilo, audaz y reposado, levantaba en el corazón de París una torre metálica. Imagínense una torre de 300 metros de altura en el corazón de la capital, altura jamás lograda, cantada luego por escritores y pintores como Blaise Cendrars y Robert Delaunay, obra hasta ahora no superada, maravilla de esbeltez y lige-

personas eminentes y responsables, pidiendo en nombre del buen gusto y del arte su destrucción; por ser, según ellos, obra innecesaria y hasta monstruosa.

Señoras y señores, vale la pena pasear por la torre y bajar por sus escaleras en espiral para poder vivir un mundo mágico de espacio-tiempo; caminarla y recorrerla para recibir el impacto de sus espacios indecibles, múltiples e incontrolables, sensaciones semejantes a las que uno recibe una tarde de plena luz al descubrir los vitrales de la catedral de Chartres.

Un modesto jardinero llamado Joseph Monier, que trabajaba en los jar-



denciales en medio de la naturaleza. Parece increíble hoy en día que una composición de esta naturaleza hubiera podido ser ideada en 1901. Estamos muy lejos de las declaraciones del pintor académico Ingres cuando en los principios del siglo pasado manifestaba enfáticamente: "Nosotros no queremos la industria en nuestra ciudad; que ella permanezca donde está situada y sobre todo que no venga a establecerse en las entradas de nuestras escuelas, verdaderos templos de Apolo, consagradas únicamente a las artes de Grecia y de Roma".

El arquitecto Augusto Perret realizó con el hormigón lo que Labrouste había logrado con el hierro; es imposible quitar a este señor el mérito de haber demostrado a principio de siglo las posibilidades plásticas del nuevo material despreciado hasta entonces y considerado hoy en día como el más poderoso de todos. Perret, producto de una cultura superior, uno de los últimos grandes clásicos de nuestro siglo, representante de la tradición francesa du "Grand Siècle", solía decir: "La tradición no consiste en imitar servilmente las obras de los antiguos, sino hacer lo que ellos mismos hubieran hecho de estar en nuestro lugar". Igualmente decía: "El que esconde una parte cualquiera de una estructura le quita el único, legítimo y más bello ornamento de la arquitectura; el que esconde un soporte comete una falta; el que construye un soporte falso comete un crimen".

Perret introdujo el hormigón armado en la arquitectura en un inmueble construido en París, en 1902, en el 25 bis de la calle Franklin; fue el primer aporte plástico del nuevo material que revela con honestidad la belleza propia de la estructura, demostrando con ello que con este material se puede lograr también una hermosa obra de arte. En otra de sus realizaciones, el garaje de la calle Ponthieu el hormigón no necesitó la ayuda del ornamento y aparece con toda su pureza y buena intención. En la Iglesia del Raincy, construida en el año 1923 cerca de París y una de sus obras maestras, no puso al concreto revestimiento alguno; el material aparece desnudo con todo su vigor e imperfección; los efectos de la luz organizadora del espacio y clave de la expresión arquitectónica, surgen en los vitrales de Maurice Denis como en la época noble del medievo.

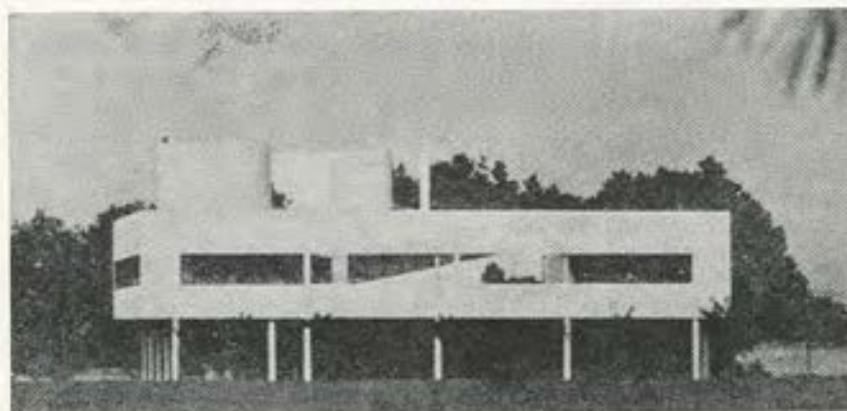
Para terminar, deseo hablar de un hombre cuya poderosa influencia ha sido decisiva para muchos de nosotros: quiero referirme a Charles Jeanneret, conocido mundialmente como Le Corbusier, cuyas obras escritas y construidas quedarán como uno de los acontecimientos más singulares de nuestra historia. Al igual que otro gran arquitecto, Frank Lloyd Wright, no estudió arquitectura en escuela alguna; pasó gran parte de su juventud viajando, observando, calificando y analizando con ojos de crítico, las obras maestras conocidas y desconocidas del pasado.

Arquitecto, filósofo, urbanista, pintor, escultor, periodista, poeta, profesor

todas las demás: se desvanece el principio de la fachada renacentista bidimensional que había hecho tanto daño a la arquitectura: La casa no se visualiza a primera vista y desde un solo punto: los espacios se mueven a medida que uno camina y nacen expresiones y sensaciones nuevas y desconocidas.

Su interés por resolver el problema de la habitación remonta al año 1923 con la presentación de un gran proyecto en el Salón de Otoño; luego sus investigaciones aparecen de nuevo en la Exposición de Artes Decorativas de París del año 1927 con el Pabellón del Espíritu Nuevo; estas búsquedas no de-

Villa Savoye.  
Poissy 1929 - 31.  
Le Corbusier.



y sobre todo hombre de principios, siempre respetado por su obstinación en busca de la verdad y por su empeño en descubrir un mundo nuevo y armonioso más apto para la vida humana. Persona bien intencionada e inquieta, pertinaz y porfiada, voluntariosa y acusadora, modesta y difícil, lanzó desde el año 1923 sus primeros manifiestos donde figuran toda su filosofía y todo su pensamiento. Lanzó su famoso slogan de entonces: "la casa es una máquina de vivir", definición considerada hoy en día como correcta, pero que en su época suscitó muchas controversias.

En 1930 construyó cerca de París la Villa denominada Savoye, donde está condensada la primera parte de su doctrina de la edad premaquinista: la casa, se sitúa en medio de un bosque y aparece como suspendida en el aire y tocando apenas el paisaje circundante: nos recuerda otro de sus dichos: "la casa es un objeto puesto sobre el suelo en medio del paisaje". La fachada principal reviste el mismo interés que

jaron de obsesionarle durante toda su vida y representan la primera experiencia positiva para resolver el problema de la vivienda en una gran metrópolis.

La Unidad de Habitación de Marsella, constituye el símbolo y la suma de todas estas teorías y debe ser considerada como uno de los monumentos sociales y arquitectónicos más importantes de nuestro siglo y donde nace su concepción de una ciudad vertical, ubicada en medio de la naturaleza, en oposición al sistema que había sido utilizado hasta el presente: La Ciudad Horizontal.

En 1935 lanza con fe y valor en su libro hoy famoso **La Ciudad Radiante**, los principios ductores del nuevo urbanismo, donde tuvo que luchar contra los que no querían ver que su doctrina estaba en la concepción del material moderno en constante evolución, en la introducción del factor tiempo, del movimiento, de los periodos, en su fe no solamente en la nueva arquitectura, si-



no también en la necesidad moral para el arquitecto de dignificar la vida del hombre en la luminosidad de la ciudad radiante.

Llegamos ahora al final de nuestro viaje, con un Le Corbusier muy distinto e inesperado que hace recordar algunas veces al genial Picasso: sus obras, más recientes representan el rechazo parcial de lo que había adorado anteriormente, el rechazo de un maquinismo que él había imaginado quién sabe como qué maravilla.

La capilla de Ronchamp, situada muy alta en una colina, "dura y blanda co-

mo los Evangelios", como la calificó un padre dominico, se integra a los horizontes vecinos para captarlos y sentirlos. ¡Qué lejos estamos entonces de su doctrina cuando levantó la Villa Savoye, en que la oponía a la naturaleza, como "un objeto puesto en medio del paisaje"! Han desaparecido los principios del año 1920, basados en el ángulo recto y en el prisma puro; en efecto las paredes de la capilla, en vez de alzarse verticalmente, se inclinan hacia dentro o hacia afuera, como en ciertos cuadros surrealistas y aceptan flexiones y curvas con la libertad de



Fachada oeste del Convento La Tourette. Le Corbusier.

los organismos vivientes; la capilla aparece como una concha delgada, como una nave parecida a una vela hinchada y el espacio interior, simple y movido, resplandece en una sinfonía de luz y de sombra.

La última de sus obras, el Convento de la Tourette, se levanta en la falda de una colina y el conjunto aparece fuerte, denso y desconcertante: jamás se ha visto una obra de hormigón tratada con tanta pobreza y tanta humildad que parezca con riqueza y suntuosidad. Este es el momento de recordar uno de sus postulados de juventud: "la arquitectura es el juego sabio, acertado, magnífico de los volúmenes agrupados bajo la luz".

Algunos de ustedes se preguntarán si Le Corbusier puede ser considerado como racionalista o como funcionalista

o más bien como purista o cartesiano: No, señoras y señores, este gran arquitecto posee armas mucho más poderosas y mucho más peligrosas. En efecto, él posee un alma de poeta: "mis búsquedas dijo él en cierta oportunidad, son como mis sentimientos, dirigidos hacia lo que es el valor principal de mi vida: la Poesía. "La poesía está en el corazón de los hombres: en una época conducida por imperativos económicos se debe, a través de soluciones de austeridad que se imponen, mantener firmemente los valores poéticos de la arquitectura y luchar con fuerza contra una tendencia hacia las formas puramente utilitarias; la arquitectura debe existir en función de ese contenido poético y es únicamente acercándose a ese segundo mundo que uno llega a alcanzar las realidades verdaderas.





**DEJA ATRAS  
LAS PINTURAS  
DE CAUCHO**

---

SALA FACULTAD DE ARQUITECTURA

V EXPOSICION  
NACIONAL DE  
DIBUJO Y  
GRABADO

DE  
NUEVO  
ABIERTA  
EN  
ENERO



# CERAMICA CARABOBO C. A.

Capital Bs. 8.800.000 (totalmente pagado)

V A L E N C I A : Apartado 71 - Teléfonos: 3821 - 4572

C A R A C A S : Teléfonos: 71.37.13 - 72.02.42.

BALDOSAS ESMALTADAS PARA PAREDES.  
BALDOSAS DE GRES PARA PISOS.  
MOSAICOS VITRIFICADOS (GRES) PARA PAREDES Y PISOS.  
MOSAICOS DE CERAMICA.  
MATERIALES ANTIACIDOS  
BLOQUES DE VENTILACION.  
ACCESORIOS PARA BAÑOS.  
LADRILLOS Y MORTEROS REFRACTARIOS.  
LADRILLOS AISLANTES.  
FORMAS REFRACTARIAS ESPECIALES.



## LA DIRECCION DE CULTURA Y BELLAS ARTES

D E L

## MINISTERIO DE EDUCACION

realiza una acción de divulgación cultural a través de:

### MUSEOS

DE BELLAS ARTES  
DE CIENCIAS NATURALES.  
"ARTURO MICHELENA".

### ESCUELAS

DE MUSICA JOSE ANGEL LAMAS.  
DE MUSICA JUAN MANUEL OLIVARES.  
POPULAR DE MUSICA.  
NACIONAL DE OPERA.  
DE ARTES PLASTICAS CRISTOBAL RO-  
JAS, DE CARACAS.  
DE ARTES PLASTICAS JULIO ARRIAGA,  
DE MARACAIBO.  
NACIONAL DE TEATRO.  
TEATRO INFANTIL-JUVENIL.

### SUBSIDIOS A

INSTITUTOS CIENTIFICOS Y  
CULTURALES.  
ESCUELAS DE TEATRO, DANZAS Y  
BALLET.  
ESCUELA DE MUSICA Y ARTES PLAS-  
TICAS, DE CARACAS Y DEL INTERIOR  
DE LA REPUBLICA.

### ORQUESTA

SINFONICA VENEZUELA.  
SINFONICA DE MARACAIBO.  
TIPICA NACIONAL.

### PRESENTACION DE

CONCIERTOS.  
PROGRAMAS DE RADIO Y TV.  
CONFERENCIAS.  
ESPECTACULOS TEATRALES.  
ESPECTACULOS DE DANZAS.  
ESPECTACULOS FOLKLORICOS.

### BIBLIOTECAS PUBLICAS

BIBLIOTECA NACIONAL.  
19 DE ABRIL.  
5 DE JULIO.  
ATENEOS DE CARACAS.  
ARCAYA.  
JOSE MARIA VARGAS.  
"PAUL HARRIS".

### PREMIOS NACIONALES

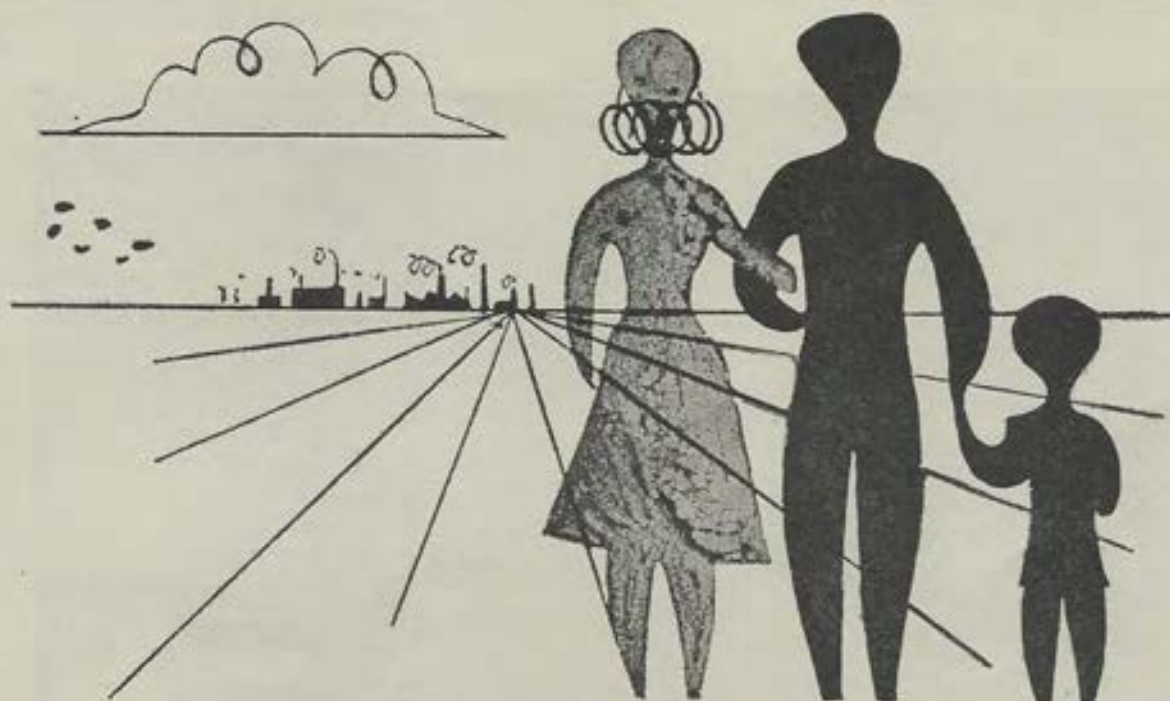
INVESTIGACIONES CIENTIFICAS JOSE  
MARIA VARGAS.  
ARQUITECTURA  
PERIODISMO.  
LITERATURA.  
CONCURSO OFICIAL ANUAL DE ARTE  
VENEZOLANO.  
CONCURSO OFICIAL ANUAL DE  
MUSICA

### OTROS PREMIOS "MINISTERIO DE EDUCACION"

"SALON ARZE DE BARQUISIMETO".  
"SALON DE SAN FELIPE".  
"SALON ARTURO MICHELENA".  
DIBUJO, GRABADO Y MONOTIPO, EN  
LA FACULTAD DE ARQUITECTURA  
DE LA UNIVERSIDAD CENTRAL  
Y OTROS.

INSTITUTO NACIONAL DE FOLKLORE.





Los negocios no son una finalidad en sí mismos. Son el esfuerzo para obtener las bases materiales y sólidas sobre las cuales los pueblos pueden construir una vida amplia de ilimitados horizontes espirituales.

CREOLE PETROLEUM CORPORATION

## SIMPOSIUM DE ARQUITECTURA EN MEXICO

Ciudad de México, octubre 14. — Unos dos mil arquitectos, procedentes de casi sesenta naciones, se hallaban hoy en viaje de regreso a sus respectivos países después de deliberar durante una semana sobre la manera en que la arquitectura podría contribuir a una vida mejor para el ciudadano medio en un mundo cuyo aumento demográfico va creando nuevos y graves problemas, como los de la vivienda y la concentración urbana.

En el simposio que acaba de celebrar en esta capital la Unión Internacional de Arquitectos (UIA) después del séptimo congreso realizado en La Habana, los principales arquitectos del mundo se dedicaron exclusivamente a temas profesionales, ante la necesidad de modernizar la planificación y los métodos de construcción de escuelas, hospitales, estadios, centros de recreo y otras estructuras que los rapidísimos cambios en la vida de hoy requieren para que el hombre conserve su personalidad humana y no se convierta en víctima de su propio adelanto material.

Al comentar los fructíferos resultados del simposio, el conocido arquitecto mexicano Carlos Rodríguez, señaló que durante las deliberaciones los concurrentes pusieron de manifiesto su pleno reconocimiento de que el aumento de población, la urbanización y la industrialización "plantean graves problemas que tienen que resolverse en un futuro inmediato".

También puntualizó el arquitecto mexicano, que muchos delegados expresaron su "inquietud por la falta de suficiente preparación por parte de la nueva generación de arquitectos sobre los cuales recaerá la responsabilidad de resolver los problemas del mundo de mañana", en el sentido de construir, no sólo viviendas, sino también los grandes edificios que requiere toda nación a medida que avanza su desarrollo social, económico e industrial.

Entre otras recomendaciones, los concurrentes al simposio propusieron que se acelere el uso de casas prefabricadas "como uno de los medios más eficaces para combatir la escasez mundial de viviendas". Por su parte, el arquitecto mexicano Domingo García Ramos, propuso la creación de un instituto mundial de urbanismo; y el arquitecto colombiano Hernán Sarría Muñoz, secundado por el arquitecto cubano Vicente Puig, insistió en que, en las zonas urbanas, se construyan parques y jardines para que las ciudades de mañana no sean meras urbes "mecanizadas", desprovistas de toda comodidad humana.

Al finalizar el simposio, el señor Icaro de Castro Meira, Presidente del Instituto de Arquitectura del Brasil, entregó medallas de honor a varios de los distinguidos arquitectos presentes, entre ellos, Ramón Corna Martín, Héctor Mestre, Héctor Velásquez Moreno y Carlos Reyes Navarro, de México; Marcelo Elizalde Vargas, del Perú, y Samuel I. Cooper, de los Estados Unidos.

Sir Robert Matthews, Presidente de la UIA, declaró en la sesión de clausura, celebrada el sábado en la noche, que los resultados del simposio podrían resumirse en una sola frase: "el útil intercambio de ideas entre profesionales de diversas partes del mundo sobre diversos problemas que atañen a la arquitectura y al arquitecto".

Por último, los participantes acordaron celebrar su próxima asamblea en París en 1965.





**SOBRE LOS ESCOMBROS DEL PASADO, NACE UNA VIDA NUEVA**

**PROGRAMA NACIONAL DE VIVIENDA RURAL. - DIRECCION DE MALARIOLOGIA Y SANEAMIENTO AMBIENTAL.  
MINISTERIO DE SANIDAD Y ASISTENCIA SOCIAL**



# URBANISMO

Profesor Alfredo Roffé

Afirma Bruno Zevi:<sup>1</sup> "La historia de la arquitectura es, ante todo, la historia de las concepciones espaciales. El juicio arquitectónico es fundamentalmente un juicio acerca del espacio interno de los edificios. Si este juicio no se puede expresar por la carencia de un espacio interior, como ocurre, en... el Arco de Tito, la Columna Trajano o una fuente de Bernini (por ejemplo), desborda la historia de la arquitectura y pertenece como espacio volumétrico a la historia del urbanismo, y como valor artístico intrínseco a la historia de la cultura".

Sin entrar a discutir el planteo de Zevi acerca del espacio interno como protagonista esencial de la arquitectura, se puede, sin embargo, tomar la citada afirmación como punto de partida para intentar una explicación del fenómeno urbanístico, y de sus relaciones con la arquitectura misma.

El espacio interno es el dominio de la arquitectura. El espacio externo es el dominio del urbanismo. Si fuera así, el problema en verdad sería muy simple, y la solución evidente. Pero en realidad, cuando se trata de diferenciar el espacio externo del espacio interno, no se encuentran características de suficiente importancia que sean peculiares y determinen una cualidad distinta en cada uno de ellos. Inclusive el hecho de que el espacio urbanístico sea descubierto, sin techo, es decir abierto, indefinido por una de sus caras, se repite en la arquitectura cuando uno de los planos que determinan el espacio se abre, a través de ventanas, puertas o arcadas, y en cierto modo permite esa prolongación o indeterminación del espacio interno.

El mismo Zevi se apresura a reconocer esta identificación de espacio urbanístico y espacio arquitectónico en su *Historia de la Arquitectura Moderna*, en la cual inclusive muestra cómo a cada nueva concepción arquitectónica corresponde una misma concepción urbanística, y señala como puramente didáctica la distinción planteada en saber ver la Arquitectura.

La diferencia entre el arquitecto y el urbanista, aunque parezca una perogrullada, podría estar en que el arquitecto diseña los edificios con sus espacios internos, y su superficie externa que pasa a su vez a ser la superficie interna del espacio urbanístico. El urbanista por

su parte diseña, crea, el espacio urbanístico, que está determinado fundamentalmente por superficies de volúmenes, construidos que son internas para ese espacio urbanístico y externas para la construcción como ya se indicó. Es en esta superficie donde se produce la confluencia del arquitecto y del urbanista, aunque sería mejor decir, dónde debería producirse, ya que esta confluencia muy pocas veces se da en la realidad.

Teóricamente podrían presentarse tres situaciones: 1) cuando el urbanista aparece primero y ordena el espacio urbanístico, determinando por consiguiente las superficies exteriores de lo que va a ser construido posteriormente; tal fue el caso, si se quiere extremo, de la Place Vendôme, en París, que fue diseñada en 1677 por Jules Hardouin Mansart, en 1701, fueron construidas todas las fachadas de los edificios que deberían rodear la plaza, y sólo posteriormente se construyeron estos edificios, según diseño de diversos arquitectos, los cuales tuvieron que partir de las fachadas existentes. Una situación similar determinó la reconstrucción del centro antiguo de Varsovia. A fin de mantener valores espaciales urbanos muy ligados a la tradición nacional, estos espacios fueron reconstruidos exactamente, y también las fachadas de los edificios que los determinaban, pero el diseño interno de esos edificios cambió totalmente. En Londres, y en algunas ciudades italianas aplican en ocasiones el mismo criterio. A fin de mantener espacios urbanos tradicionales, de importancia histórica y cultural se observan las fachadas, y se construyen detrás de ellas edificios contemporáneos. Estos casos son en realidad algo extremos, pero al contrario es frecuente el caso en el cual en el estudio de un plan regulador de una ciudad, se llega hasta prever los espacios urbanísticos, determinando previamente los volúmenes de los edificios que lo con-

figuran; posteriormente el arquitecto tiene que someterse en su diseño al volumen establecido previamente.

2) La segunda situación se da cuando el arquitecto llega primero; en este caso hay dos alternativas; a) que el arquitecto diseñe su edificio interna y externamente, sin tomar para nada en cuenta el sitio donde va a construirse, o sea sin tomar en cuenta el espacio urbanístico que va a contribuir a crear con el exterior de su edificio (lamentablemente esta es la situación más corriente, y en Caracas tenemos ejemplos a centenares, prácticamente cada edificio que se construye es pensado, sólo en sí mismo, y nunca se toma en cuenta, para nada, el espacio que va a determinar, el ambiente en el cual va a estar ubicado; de todos modos se crea así un espacio urbano un espacio que casi se pudiera llamar antiespacio, por lo informe, lo anárquico, lo desagradable, lo inhumano).

b) Se da cuando el arquitecto toma en cuenta el sitio donde va a construir y las relaciones espaciales que va a crear su edificio con los existentes y con el espacio urbano existente. En este caso en cierto modo el arquitecto actúa también como urbanista, y se da esa confluencia deseable de la que ante se hablaba. La plaza de San Marcos en Venecia, es un ejemplo brillante. La Iglesia comenzó a ser construida en el 830, en el siglo XII la plaza fue ensanchada hasta su tamaño actual rellenando algunos canales, la Torre del Reloj pasó a la principal calle comercial de la ciudad la misma fue construida en 1499, y la Procuraduría Vieja fue construida entre 1480 y 1517. Sansovino proyectó la Biblioteca, en 1536-37, y fue completada ésta por Scamozzi hacia 1584. Scamozzi continuó con la Procuraduría Nueva, que a su vez fue terminada por Longhena en 1640. El cuarto lado de la plaza, el opuesto a San Marcos, la Fábrica





Piazza Vendôme, París.

Nuova, fue erigida por Eugène Beauharnais en 1810. El Palacio de los Duces había sido construido entre 1300 y 1420. El campanile fue construido en 888 y posteriormente reconstruido en ladrillo en 1329. Una historia de casi 1.000 años, con diferentes arquitectos, diferentes estilos, diferentes modos de vida y, sin embargo, una extraordinaria unidad.

3) La situación es aquella donde el arquitecto y el urbanista no son la misma persona, pero trabajan en equipo. Esta situación es relativamente nueva, como lo es la profesión de urbanista, separada de la del arquitecto, y en la práctica funciona con la misma efectividad de una misma persona que realice ambas funciones. En algunas ciudades europeas como Stevenage, Vallingby, Cumbernauld, y otras, se han logrado excelentes realizaciones en este sentido.

En este punto podríamos preguntarnos por qué surge el urbanismo como una especialización, un poco aislada y diversa de la arquitectura, aun cuando mantenga con ella relaciones tan estrechas. Se ha afirmado que tanto el arquitecto como el urbanista elaboran,

modelan un espacio que tiene características muy similares.

Pero, ¿a qué razones responde la elaboración, el modelado de este espacio? No se trata en ninguno de los dos casos de una elaboración gratuita, puramente formal, en busca de efectos decorativos, aun cuando esto pueda suceder como sucede en tantos malos ejemplos de arquitectura y urbanismo. En las buenas realizaciones arquitectónicas y urbanísticas siempre hay una serie de factores que sus creadores han tomado en cuenta como determinantes en el proceso del diseño. Es lógico que así sea. El edificio, o el espacio urbano no es simplemente la expresión de algo como lo puede ser una obra de arte, tal como un cuadro, o una novela, sino que fundamentalmente es un objeto de uso, un producto casi de consumo. Una vivienda modesta o un palacio son construidos para que en ellos vivan determinadas familias o grupos de personas. Una plaza o una avenida son construidas igualmente para permitir determinadas agrupaciones de personas en ellas, en el primero o para permitir el acceso a cada uno de los edificios, o conectar dos puntos cualesquiera de

una ciudad, en el segundo. Antes del diseño arquitectónico existe lo que se llama normalmente programa. Es decir, la introducción de la función o funciones que se van a desarrollar en el edificio, con sus necesidades de espacios diversos, de las personas que van a poner en marcha esa función o a participar en ella, de las necesidades individuales y colectivas de esas personas, el sitio, el medio ambiente, la situación económica, etc., etc., y como este programa influye y determina en gran parte el trabajo de diseño. Esto no es más que la elaboración, el modelado de un espacio que satisfaga un mínimo todas las exigencias planteadas en aquel programa, y que si es posible, además de un aporte creador, en el plano de la sensibilidad, a la edificación misma y a quienes la usan.

En la misma forma que se plantea un programa para la obra arquitectónica, se plantea un programa para la obra urbanística. Ahora bien, y es a este punto que nos referíamos antes, relativo a la diferenciación y especialización de las profesiones de arquitecto y urbanista, es conveniente para un mayor éxito en la elaboración del proyecto, que el arquitecto y el urbanista intervengan en la programación y se compenetren lo más intensamente posible con los problemas que tienen que resolver con su diseño. Pero esta intervención en la programación —en las condiciones del mundo contemporáneo— es la que ha provocado esta especialización, debido a las complejidades que implica. Es cierto que una misma persona puede cubrir ambos campos, pero con mucha dificultad y difícilmente con profundidad. Por una parte el arquitecto tiene que preocuparse —ocuparse— de problemas de estructuras, de materiales, de cada vez más complicadas instalaciones, y llegar hasta el diseño del mobiliario, y de los accesorios mismos. El urbanista por su parte tiene también que preocuparse —ocuparse— de problemas de geología, administración pública, ingeniería sanitaria, demografía, desarrollo industrial y económico, planificación regional, psicología social y sociología en general, historia, y en general todo lo que tenga que ver con la vida asociada y el medio en el cual se desenvuelve ésta. Es decir, que para llegar a aquella confluencia, a aquella superficie que limita el espacio urbano, el espacio arquitectónico, real o virtualmente, se parte de problemas muy dife-



Piazza San Marco, Venecia.



rentes y del uso de técnicas y métodos de trabajo también muy diversas entre sí, y que hacen que humanamente sea imposible un dominio cabal de todas ellas. Es más, aun dentro de la arquitectura misma y del urbanismo mismo ya se han desarrollado a su vez una serie de especializaciones: así como hay los especialistas en arquitectura escolar, o industrial, o naval, también hay los especialistas en áreas residenciales, en centros cívicos, en áreas industriales.

Poco a poco hemos llegado a una definición del urbanismo, y a una ubicación de esta disciplina. El tema fundamental del urbanismo sería la vida asociada y el medio en la que ésta se desenvuelve. Usando el concepto de Gordon Childe de revolución, la primera que se da en la historia de la humanidad, la revolución neolítica, se caracteriza precisamente por el surgir de las primeras ciudades, de las primeras comunidades, como resultado de la actividad organizada, social, asociada de grupos humanos. Y desde entonces hasta nuestros días, y esperamos que en el futuro la historia de las ciudades y por lo tanto del urbanismo ha estado estrechamente asociada a la historia de la organización social del hombre, con todas sus contradicciones y toda su dinámica. Es fundamental entonces, para el urbanista el conocimiento lo más profundo posible de esa vida asociada, que va a constituir su programa, el programa que tiene que resolver, lo cual debe ir unido al conocimiento de las técnicas y de la tecnología que le permitirá encontrar las soluciones, después de plantearse el problema.

Más aún, el urbanista no sólo tiene que formarse una idea de lo que es la vida asociada, sino también de cómo va a evolucionar, y de cómo debe ser de acuerdo a sus propios principios éticos. Es decir, no sólo debe ser capaz de comprender la sociedad tal como es, sino también interpretar las contradicciones internas de esa sociedad, su proceso dialéctico, y tomando en cuenta no sólo este proceso objetivo, sino sus propios principios ideológicos y morales, tomar una actitud ante él. Puede tomar la situación actual como la más justa y diseñar amplias zonas residenciales con abundancia de parques y áreas para actividades complementarias, sólo para quienes pueden pagarlas, y zonas para "obreros", con parcelas mínimas, vivien-



Entrada al Parque Güel, Barcelona. Gaudí.

das apiladas y escasas áreas para actividades complementarias en función de la baja capacidad de pago de estos estratos sociales. O bien puede pensar que la situación actual tiende a evolucionar en el sentido de una mejor distribución de la riqueza, una distribución más pareja y adecuada, y por lo tanto tratará de que su diseño favorezca esa tendencia, o por lo menos sea suficientemente flexible como para amoldarse a su desarrollo y no constituirse en un obstáculo.



1. [Saber ver la arquitectura, p. 22, Poseidon, 1951].

Un aspecto de Caracas.





Arq. Domenico Filippone

# DOS

## ARQUITECTOS EN LOS LIMITES DE LA ABSTRACCION

En estos días la revista italiana **Epoca** ha puesto al mundo un dilema trágico: ¿El cáncer o la luna?

La flor y nata de la intelectualidad humana ha contestado. Pero en muchos se advierte la vanidad de aparecer humanitarios. ¿Cómo se puede distraer un centavo de la lucha contra el cáncer? ¡Al diablo la luna! Siempre ha inspirado a los románticos con su luz plateada y cuando la hayamos alcanzado nos parecerá un pedazo del Desierto del Sahara.

Ahora, yo creo que podremos gastar todas las riquezas de la tierra en la investigación, pero si no aparece el científico, que en un instante de intuición genial abra la puerta a la solución, el cáncer no será vencido definitivamente.

Según me contó un amigo personal del gran científico italiano, unos pedazos de madera, puestos casualmente sobre una mesa de laboratorio de Fermi, estimularon una reacción nuclear dando a él la revelación del proceso de disociación atómica que en balde se había buscado con costosísimos procedimientos.

El viaje a la luna es una gran empresa humana. Como lo fue el viaje de Colón. También a él lo tildaban de loco y no lo querían financiar. Tuvo que ir tocando de puerta en puerta como un mendigo. ¡Y sin embargo, la Epoca Moderna de la Historia Humana comienza con su ulsico viaje!

Siempre, las grandes empresas han aparecido a la humanidad dormida como locuras. La primera proposición de Marconi al Ministerio de Comunicaciones Italiano para la instalación de un inalámbrico, está todavía archivada con esta nota del funcionario: "¡Es loco!"

¡Histórica confirmación de la mediocridad humana!

Otro loco sublime, el arquitecto italiano Paolo Soleri, está trabajando en el desierto de Arizona, en el diseño de una ciudad fantástica que no tiene relación alguna con las presentes formaciones urbanas. Se llama "Mesa City" y prevé no sólo formas nuevas sino tam-

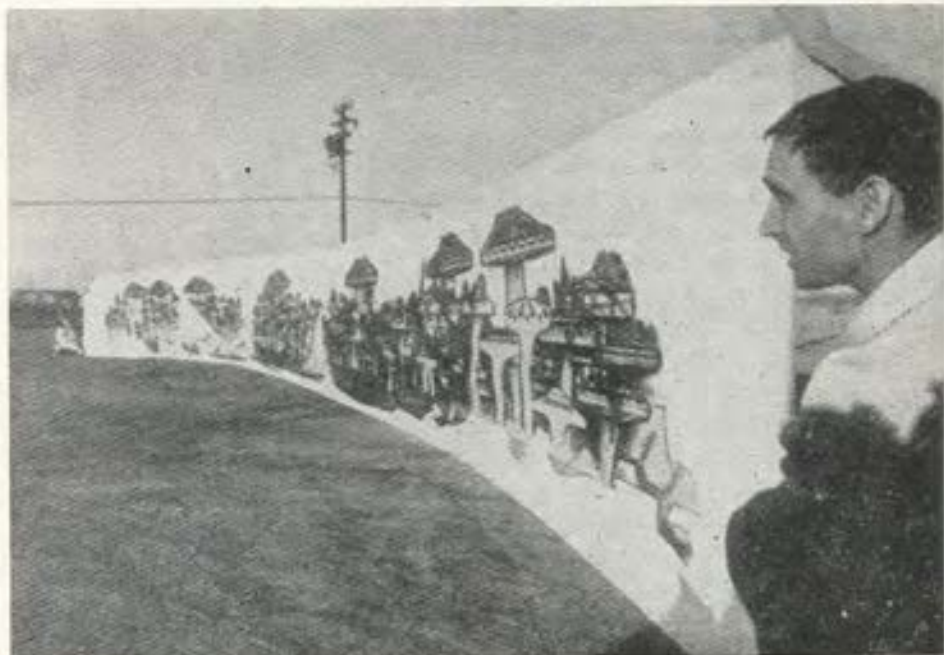
bién una nueva organización social como "La Ciudad Sol" el sueño que costó 27 años de cárcel al fraile filósofo Campanella en el siglo XVII.

Soleri ha construido algunos de los elementos de su ciudad y en ellos está ya conduciendo la Vida que quisiera convivir con la comunidad nueva: estudiantes y profesores (artistas y artesanos dirigidos a la búsqueda de las "formas

Tenemos que agradecer y ayudar a estos sublimes "locos" que piensan en el futuro: porque sólo así se construye bien el presente. No olvidemos que la ciudad actual es tan incómoda y desordenada que constituye más un tormento que un descanso para sus habitantes.

Las formas de "Mesa City" son evidentemente influidas por la época ató-

La extraña ciudad de Soleri, de evidente inspiración atómica o arbórea.



y calidades de un verdadero ambiente adaptado al hombre").

No sé cómo se viva en las primeras realizaciones de Soleri, pero a juzgar por las imágenes que conozco, tienen un extraordinario vigor plástico y esto es garantía de vitalidad.

Este viaje, por lo imaginario, es respaldado por la **Graham Foundation for Advanced Studios of Fine Arts**. Soleri proyecta no sólo la ciudad, sus puentes y sus fantásticas rutas aéreas y subterráneas, sino también los edificios y sus interiores, modelándolos en cemento, arcilla y cerámica junto con su familia.

Los edificios son subterráneos o en forma de hongos; aparte la afinidad con la explosión atómica (poco tranquilizante), su derivación "arbórea" es muy estructural e interesante.

Paolo Soleri llega a lo abstracto de sus concepciones por una vía formal y artística: es un gran artesano como Leonardo, y sus dibujos tienen la misma fuerza expresiva que emana del "Código Atlántico". Pero su amigo y admirador Charles Eames, del cual publicamos el proyecto para el pabellón de la IBM en la Feria Mundial de New York, vive en un mundo de formas



matemáticas. Hasta los árboles que mantienen el techo de su pabellón se vuelven matemáticos. El pabellón es pura geometría: un poliedro aéreo en cuyo interior se introduce, con un movimiento mecánico de levantamiento y traslación, la tribuna de los espectadores y hasta "el personaje", que explica las proyecciones, está suspendido en el aire por medio de un columpio. Ambiente extraordinariamente sugestivo y artístico, al límite de la fantaciencia.

Eames, al cual se debe la admirable Sala "Mathematica" del **Museum of Ciencia and Industry** de Los Angeles, es el arquitecto que interpreta en formas artísticas el misterioso mundo de la geometría y de los números.

Sócrates en el "Fedón" demuestra la inmortalidad del alma con la "idea" del caballo. Pero ¿cuáles ideas son más sublimes y ligadas a la trascendencia que un punto, una recta, un plano, elementos matemáticos que no existen en la naturaleza y de los cuales, sin embargo, tenemos una idea exactísima? ¿Los conceptos de "infinito", de "eterno", de "límite matemático", al cual nos acercamos siempre sin alcanzarlo, no nos acercan a la idea de Dios?

En el Pabellón de la Ciencia de "Italia 61", un matemático ofrecía representaciones plásticas de funciones matemáticas del grado superior con la advertencia de que no tenían ningún fin práctico. A mí me parecían maravillosas: veía en ellas una manifestación de la Ley de la Creación y seguramente inspirarán a los arquitectos del futuro como los paraboloides hiperbólicos inspiraron a Candela.

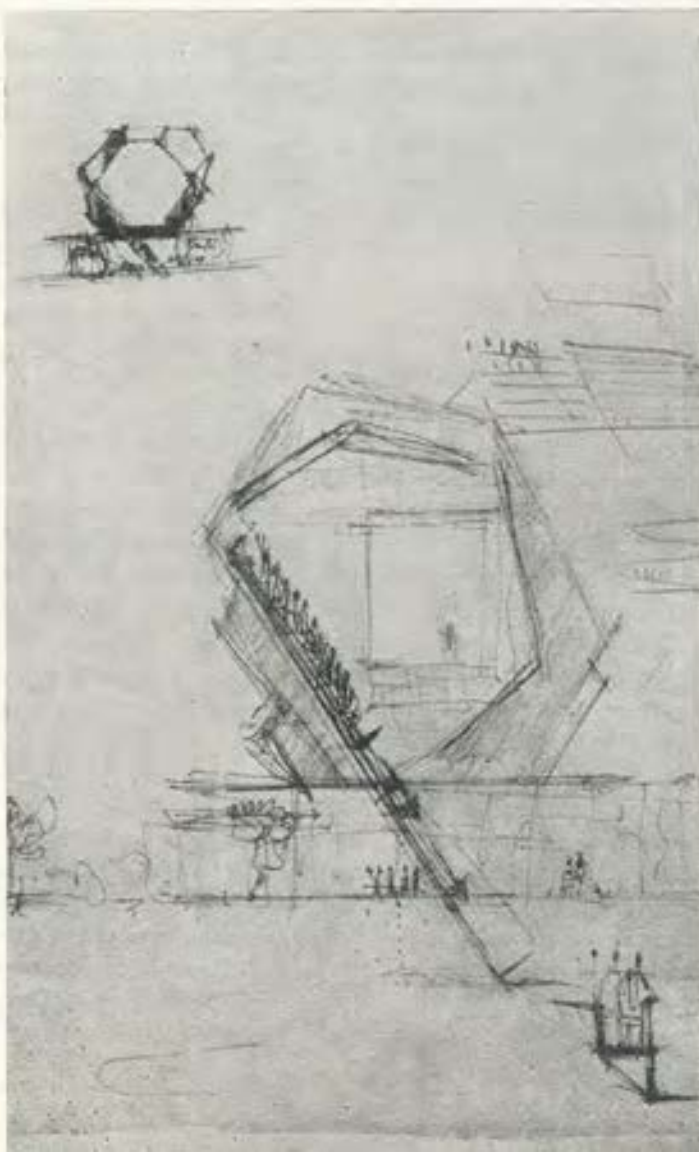
Eames, es un artista de extraordinaria sensibilidad que interpreta el aspecto más sublime de la arquitectura: su base matemática. La Arquitectura es el arte más concreto y la música la más etérea; sin embargo, en ambas fluye la misteriosa ley del ritmo; ritmo espacial en la una y temporal en la otra.

¿Pero, el ritmo no es otra revelación más de aquella misteriosa ley de la Creación que nosotros no conocemos exactamente, por nuestra humana limitación, mas que sentimos como una imperiosa certidumbre del espíritu?

La idea de Eames de "arborizar" metálicamente el pabellón de la IBM es extraordinaria, porque expresa plásticamente este ritmo.



Una vista del fantástico mundo en que vive Soleri.



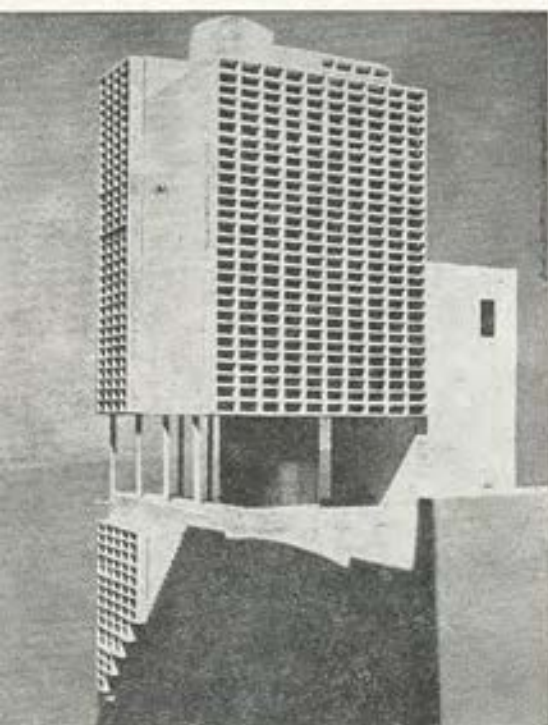
Pabellón de la IBM en la Feria Mundial de New York.



(Entrevista de Michel Ragón para ARTS)  
París, octubre de 1963.

# ENTREVISTA CON LE CORBUSIER

Casa de apartamentos, Argel. Le Corbusier.



Después que la prensa toda se declaró contra Le Corbusier cuando construyó la Unidad de Habitación de Marsella, nunca más quiso recibir a ningún periodista. Se habla mucho actualmente de Le Corbusier y uno ha escrito del último proyecto confiado al célebre arquitecto en fecha reciente, el Museo del Siglo XX, que le ha encargado André Malraux para la rotonda de la Defensa. Los periodistas que han intentado aproximarse por esta causa, han sido despedidos como de costumbre. ¿Qué hace Le Corbusier después de Chandigarh?, después de Ronchamp y La Tourette? Ello es importante de saber, mas este inventario de la obra reciente de Le Corbusier es difícil sin que Le Corbusier acceda a mi demanda de interviú.

Excepcionalmente, y en razón de sus valerosas tomas de posición en favor de la arquitectura contemporánea, Le Corbusier ha tenido a bien abrirme las puertas para una entrevista exclusiva.

Después de 1924, el taller de Le Corbusier no se ha movido del mismo sitio. En el 35 de la calle de Sévres, en un antiguo convento, un corredor de 50 metros ha sido acondicionado. En ese corredor, sobre las pequeñas mesas alineadas contra el muro, más de doscientos arquitectos han sido formados antes de expandirse por el mundo. Para mí muchos de ellos, ciertamente, han logrado reputación internacional, como los arquitectos: Oscar Niemeyer, José Luis Sert, Wogenscky, Maekawa y Sakakura, etc.

En su pequeña oficina, cubierta de los documentos más diversos, pero donde ocupa el sitio de honor una fotografía feliz: niños jugando en la fuente del techo-terraza de la Unidad de Habitación de Marsella, Le Corbusier me recibe con una simplicidad cordial, tal que su leyenda ha quedado ahora para la posteridad. Sus eternos lazos mariposas bajo el mentón, los ojos velados por los gruesos lentes, regañón, después transformado por el entusiasmo, habla con sentido del humor, juega con las palabras, después, evitando las confidencias, amargo o más bien lamentando el enseñar sus proyectos negados durante largo tiempo y el verlos resurgir y realizar... por otros.

—Señor Le Corbusier, ¿dónde es que usted trabaja. Uno habla de proyectos importantes, numerosos por demás, han sido realizados éstos aquí? Un hecho, nosotros pensamos siempre en Chandigarh y en el Convento de la Tou-

rette, mas preguntamos: ¿Chandigarh ha sido construido todo por usted?

—Esta capital funcional tiene alojadas cien mil personas. Unos me atribuyen en general todas las construcciones de Chandigarh y hay quien me ataca por los edificios de habitación, yo no soy responsable de todos los arquitectos. Yo he hecho el plan de conjunto urbanístico y he realizado el Capitolio en alto y el Centro Cívico en el centro. El resto ha sido realizado por Jeannerett, mi primo, y por el inglés Maxwell Fry. La Alta Corte, la Secretaría con sus 4.000 empleados, el Palacio de Gobierno, todo ello está acabado, mas yo construyo actualmente en Chandigarh el Museo del Conocimiento.

—¿Ha realizado usted otras construcciones en la India aparte de Chandigarh?

—Yo he construido en Ahmedabad, el Centro Industrial, residencias privadas (la Casa Shodhan y la Casa Sarabhai) y el Museo del Crecimiento Ilimitado. He realizado en la India de una manera absoluta el control del sol, eso que los ingleses no lograron jamás. Entre los dos equinoccios, el sol no toca nada los vidrios.

—Además nuestro proyecto del Museo de Arte Contemporáneo que data de 1921, se concretiza y se multiplica, ya que usted lo ha realizado no sólo en la India, sino, también en Tokio en 1958 (el Museo del Arte Occidental), y ello es cuestión hoy día de un Museo del Siglo XX que usted construirá en la rotonda de la Defensa.

—He sido entretanto llamado a Alemania para realizar mi Museo en Crecimiento continuo en Erlenbach, en ple-



na campiña, en el eje Suecia-Italia. Créditos gubernamentales e industriales han sido ya logrados y la construcción debe comenzar el 1º de diciembre próximo.

El Museo que me encarga André Malraux es análogo, pero más flexible y más complejo. Debe estar abierto a la imaginación. El emplazamiento exacto no ha sido todavía fijado.

—Yo había publicado (ARTS 3 de enero de 1962) un artículo sobre el Palacio d'Orsay que usted propuso en reemplazo de la estación. ¿Qué ha pasado con ese concurso?

—Mi nombre asusta siempre en París. Por tanto, se está más preocupado por sortear a París que a mí. Yo había propuesto en 1937 un estadio para 100.000 espectadores. Se me había pegado en la nariz. Ahora otros van a construirlo. Pasará sin duda lo mismo con el Palacio d'Orsay.

D—A propósito del estadio, ¿no ha construido usted uno en Bagdad?

—Ya se construye y se me debe mucha plata. Será el más grande centro deportivo del Medio Oriente, 55.000 plazas están previstas para el estadio, 3.000 para el tenis y 5.000 espectadores en el Gimnasio Cubierto, donde pueden realizarse espectáculos náuticos.

—Aunque muy tardíamente, cada país tiene rendido a usted homenaje, los Estados Unidos acaban de hacerle su primer encargo.

—¡Ah, sí!, el Visual Arts Center de Boston. Lo terminé en febrero de este año y ha sido inaugurado para la primera Gran Exposición de mis pinturas. Cien cuadros.

—¿Consagra usted todas sus mañanas a la pintura?

—No, yo me ocupo de ella todo el tiempo. Mi pintura ha sido el laboratorio de mis formas. La arquitectura estaba sin formas antes de la Villa La Roche de 1923, ahora que mis cuadros se suceden desde 1918. Con ellos es que encontré las formas de mi arquitectura, con las botellas que sugerían la lección de Cézanne. La pintura tiene para mí un efecto patético. Ella demanda una disciplina feroz del espíritu. El momento, cuando uno encuentra una forma, es incontrolable. Uno no sabe de dónde sopla el viento. Esto es una salida casi electrónica. Yo he hecho de mi pintura

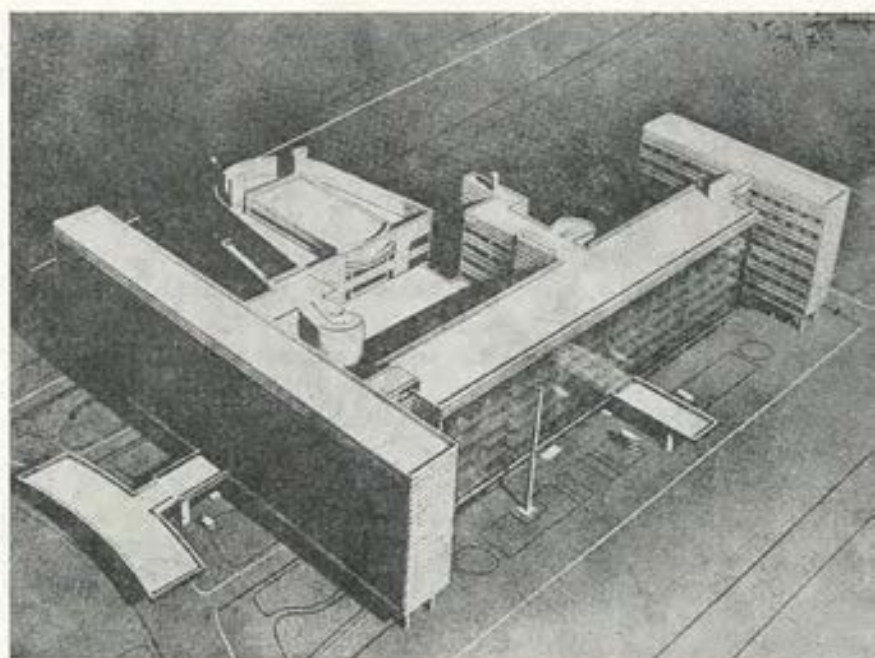
una coherencia y una invención, investigando todas las proporciones, la proporción del natural geométrico y matemático.

En estos últimos tiempos, yo he logrado inventar un nuevo método de litografía que he hecho tirar en casa de Mourlot. Un editor va a sacar también una serie de 20 planchas al aguatinta.

—Igualmente, usted participa ahora en dos grandes empresas arquitectónicas: Brasilia y Firminy en Francia. Es bien justo que usted puede estar representado en Brasilia, capital construida

champ y el Convento de La Tourette. Uno se asombra, a veces, de verlo participar en el arte sacro. Por ejemplo, cuando el novelista soviético Nekrassov, que es un viejo arquitecto y admirador vostro, estuvo de paso por París él me ha dicho sin asombro...

—Yo no soy un pagano. Ronchamp es una respuesta al decir que uno sale fuera de sí y busca el contacto con lo desconocido. Pero yo no hago plegaria. La plegaria es una galvanización de sí bajo pretexto de Dios. El Buen Dios ha hecho al hombre para hacerle culpa-



Centrosoyuz, 1928-35, Moscú. Le Corbusier.

en un espíritu Le Corbusier y por dos de sus discípulos, Lucio Costa y Niemeyer.

—Yo construiré en Brasilia la Embajada de Francia. El Ministro de Educación Nacional de Brasil me ha encargado igualmente el Centro Nacional Cultural de Brasilia. El me ha dicho: "Yo deseo que sea vuestra arquitectura francesa ejemplo para el Brasil".

Para Firminy-Vert he terminado los planos de una unidad de habitación semejante a la de Marsella, de un estadio, de una casa para jóvenes y de una iglesia. La casa de la juventud y el estadio están actualmente en construcción.

—Esa iglesia será vuestro tercer edificio religioso, con la Capilla de Ron-

ble de ser el peor o el mejor de todos.

—Usted ha sido invitado a Venecia y Florencia. Han solicitado de usted consejo referente a estas dos villas-museos, esto prueba que los italianos no retroceden ante nada. ¿Construirá usted en Italia?

—Yo trabajo en un proyecto para la Olivetti. Este es un edificio destinado a abrigar 4.000 calculadoras. La electrónica es una cosa inaudita. El mundo moderno tiene un inmenso campo delante de nosotros que no podemos seguirle.

Suiza acaba de hacerme un bonito regalo. La villa de Zurich acordó, en



E. Valogno.

# EDOUARD ALBERT

En este comienzo de 1961, se destaca a una personalidad ya conocida, pero colocándola en un primer plano: **Edouard Albert**, el arquitecto del rascacielos de la calle Croulebarde y del Pabellón Air-France que acaba de inaugurarse en Orly.

blema de la solidez, objetiva: **Las casas para habitación tienen un carácter efímero porque las normas de vida varían de una generación a otra, este hecho es una realidad. Persisten los palacios, los arcos de triunfo griegos o romanos, pero las viviendas sencillas han desaparecido; es necesario, en vista de ello, construir en función de una generación.**

—¿Por qué los arquitectos que construyen estas casas con criterio moderno, viven en viejas casas de piedra, generalmente en hermosas casas antiguas?

—¡Pues bien! por dos razones. En mi caso, poseo una vieja casa en el mediodía de Francia y una vivienda cerca de Limours. Me gustan las casas bellas y confortables, la actual arquitectura simple para que pueda ser hermosa resulta excesivamente cara. Para tener una comodidad equivalentes a la que disfruto ahora, necesitaría haber gastado tres veces más por una vivienda moderna.

Hay además otro motivo: si un arquitecto habita una casa que él mismo ha construido teje su propio sudario y ya no evoluciona más.

El destino de Edouard Albert, extraño destino en el que las desgracias han contribuido a su evolución técnica y artística, le condujo a interesarse en la prefabricación. Estudió las casas prefabricadas con materiales plásticos y presentó, en Lausana, varias patentes para casas de madera impregnada con resina. Puso en práctica un sistema, de acuerdo con el cual ha construido el edificio de la calle Jouffroy y el rascacielos de la calle Croulebarde, del que hace un prototipo. Tiene un proyecto para construir casas en serie, del mismo tipo y coste que las denominadas H. L. M. pero con una superficie un 10% mayor.

Antes de estudiar con más detalle las características de su método, es con-

veniente que exponamos el proceso que le condujo a adoptarlo.

Hijo de un gran industrial, quedó huérfano muy joven. Al morir su padre su familia se arruinó. Deseaba ser arquitecto, pero no logró disponer de medios económicos para conseguirlo. Tuvo la suerte de que le dieran una plaza de pasante en la antigua fábrica de su padre, y trabajó en el dibujo de máquinas, modelado de piezas, precios de coste, etc. Hizo dibujos, se ocupó de la administración y pudo así adquirir un sentido riguroso de la precisión en las labores.

Adelanta su servicio militar, trabaja con un arquitecto, ingresa en Bellas Artes con el número uno en 1933 (a pesar de haberse preparado solo) y estudia en la Escuela con tanta asiduidad, que piensan sus conocidos que va a dedicarse a los negocios, y no a la arquitectura.

En lugar de convertirse en "esclavo" de un negocio, sabiendo lo difícil que resulta sobresalir una vez habituado a un puesto bien retribuido, prefiere dedicarse a la publicidad. Proyecta joyas y termina por ingresar como modelista en la casa de modas Paquin, junto con Dior y Piguet. Dedicados años a esta especialidad, disfrutando de una vida lujosa, rodeado de hermosas mujeres, visitando cabarets elegantes. No es insensible a este ambiente. Sin embargo, siente bruscamente la necesidad de liberarse de las delicias de Capua, con mayor motivo ya que sus amigos le miran con desconfianza: la alta costura no es considerada como una ocupación muy viril.

Se presenta a un concurso para arquitecto de la Prefectura de Policía, es nombrado y poco a poco va desarrollando importantes trabajos. Se ocupa de urbanismo y, por un azar feliz, encuentra a Alexis Carrel que quiere construir un Instituto y busca un ingeniero-consejero.



Edificio administrativo de la Air France, Orly-Sud. Arq. Albert.

Su teoría general es de "aligeramiento": **Los vestidos son cada día más ligeros, también los zapatos, los edificios evolucionan siguiendo el mismo criterio: se tiende a economizar el "material".** No siente simpatía por el concepto: **que está basado en el principio de la época de las cavernas; el concreto es pesado.** Si se plantea el pro-



Edouard Albert estudia, para Carrell, durante la guerra, la vivienda del hombre en función de sus relaciones psico-fisiológicas.

Al llegar la Liberación, es nombrado Albert arquitecto jefe de los campos de repatriados. Como rechaza el uso de uniforme, encuentra ridículo su brusco nombramiento de teniente coronel y corre el peligro de ser fusilado por los norteamericanos, debido a que buscaban un espía, de su mismo apellido, en aquellos momentos.

Se ocupa durante seis meses de los campos de prisioneros y no retrocede ante ningún medio para alimentar a sus obreros: desvía de su ruta a los camiones cisternas de vino, saquea los rebaños, etc... para que sus obreros trabajen bien es necesario que coman bien.

Después de distraerse con esta existencia, a la que llama "Far West", se siente agotado y cae enfermo.

No estará presente cuando se distribuyen los cargos oficiales.

En este momento inicia el estudio de la prefabricación; pero se siente molesto por la falta de precisión en los trabajos de las empresas tradicionales de construcción, y sufre por ello una serie de sinsabores. Se dirige sucesivamente a las empresas de navegación, de aviación, de ferrocarriles, para tratar de conseguir una perfecta precisión.

La exactitud que busca no permite diferencias de centímetros en las piezas grandes, ni siquiera de milímetros. Las dimensiones deben calcularse con un error de una diezmilésima de milímetro.

Con un sistema de tubos metálicos llenos de cemento (para evitar las deformaciones en caso de incendio), Edouard Albert levanta una construcción en la calle Jouffroy. Construye la obra con acero y logra una economía de 2/3 en los materiales. Piensa que: **los grandes arquitectos jamás camuflaron sus estructuras**, y deja las suyas al descubierto, utilizándolas como elementos de armonía. Adoptando el principio de pequeños entramados y tubos con cemento, edifica el rascacielos de la calle Croulebarde, cuyo proyecto fue estudiado por 73 comisiones. Vende sus patentes en Grecia, en Israel, en el Japón, etc.

Una tarde, cuando se encaminaba a casa de un amigo, ve un H. L. M. y abomina del constructor, pues le parece horrible la casa. Medita sobre esta opinión más tarde, en la noche, y re-

capacita: **He sido muy injusto, no es tan fea.** Se da cuenta de que la belleza se ha logrado gracias a entradas de luz irregularmente distribuidas en la fachada. Piensa: **¿Por qué no hacer algo parecido?** Para ello coloca sus ventanas con irregularidad, pero obedeciendo a una adecuada composición.

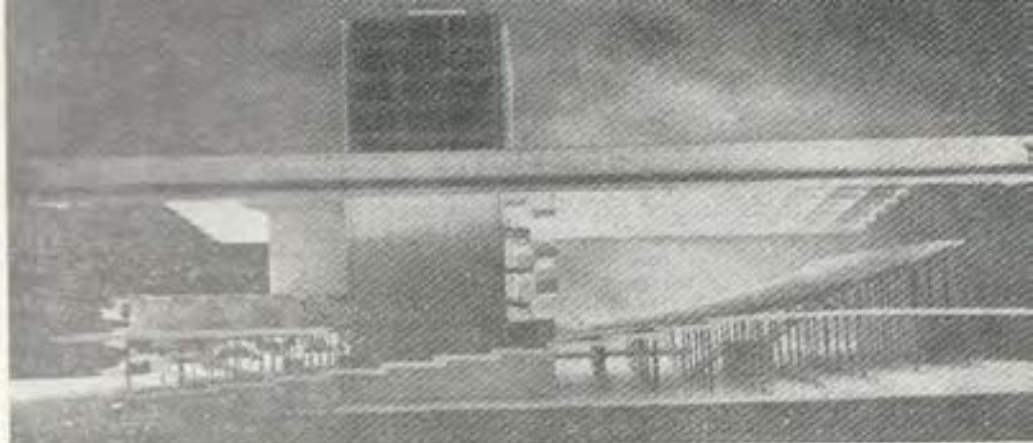
Afirma: **Estoy de acuerdo con la tradición arquitectónica francesa, puesto que soy un aficionado a la estructura. Pero deseo expresar la verdad de las estructuras. Es clásica la repetición de elementos. Pero ¿dónde está la poesía? Debe hallarse en la distribución de las ventanas.**

**Antes, observa también, se construía con un criterio de masa, hoy se construye con la participación del vacío, y esto constituye la gran novedad de nuestra época. EPOCA DE ESTRUCTURA DEL VACIO.**

Con esta concepción de estructura del vacío, ha construido el edificio de Air-France, en el que los vidrios atómicos devuelven el 70% de las radiaciones solares. Se siente especialmente orgulloso de lo que ha costado este edificio: 570 francos franceses nuevos por metro cuadrado.

Entre los trabajos que está realizando Edouard Albert podemos citar un gran Centro cultural en el Rond-Point de la Defensa, con biblioteca, una sala juvenil para Herzog, un teatro para Vilar. El techo del teatro ha sido estudiado por Albert utilizando fósforos, que reúne en triángulos hasta obtener un paralelepípedo. **Resulta inútil preocuparse de la acústica, porque nunca se logran resultados. Hay que construir primero, y después modificar la acústica: mi techo lo permitirá, se tapizarán algunas superficies para devolver el sonido, mediante un estudio directo.**

Edouard Albert calcula al décimo de milímetro, pero es a la vez un trabajador manual. Estudia sus estructuras uti-



Maqueta del Teatro del Centro Cultural del Rond-Point de la Defensa. Arg. Albert.

lizando alambres, perlas de vidrio, fósforos. Las figuras obtenidas con alambres, colocados en formas caprichosas y ordenadas, con aspecto de telas de araña, situadas sobre un tablero, representan la estructura de una iglesia; los fósforos ordenados corresponden a un estudio de superficies y de vacíos que se completan. Edouard Albert es un arquitecto, pero es al propio tiempo un técnico.

Edificio 33 en la calle Croulebarbe, París. Arg. Albert.







Alvar Aalto.

# A L V AALTO R

Federico Gutheim.

Las obras de Alvar Aalto, que empezó a ser conocido como arquitecto de talla internacional durante la década de los años treinta, alcanzó un nivel de entusiasmo cuando se reconoció que encarnaba precisamente aquellas cualidades de humanismo, ingenio y arte de que había carecido la arquitectura revolucionaria. Oriundo del lejano norte, ganador a los treinta años de edad del concurso para el proyecto del gran sanatorio de Paimio (1928), Aalto era un personaje lleno de atractivos.

La juventud y el romanticismo de Aalto resultaban tanto más seductores, así para los europeos como para los norteamericanos, por su nacimiento en la lejana Finlandia. Pero estas características hallaron expresión en una serie de proyectos altamente originales que no se limitaron a la arquitectura, sino que se extendieron a la decoración, muebles, cristal, tejidos, y a las concepciones más amplias en la planificación de la vivienda y del urbanismo ciudadano y regional. Fue precisamente en el terreno de sus proyectos para las exposiciones —que exigen una planificación total para crear un teatral mundo de ilusión—, donde se le presentaron a Aalto sus primeras y más decisivas oportunidades.

A un mundo receloso de que la industrialización y la producción en masa significaran el fin de la expresión artística individual y de las características regionales indígenas, Aalto aportó una firme seguridad que se basaba tanto en su personalidad enérgica e in-

tensa como en su papel de exponente de una profunda tradición arquitectónica en Escandinavia y los Estados bálticos. En los años que han transcurrido desde entonces, otros arquitectos han reavivado estos deseos iniciales. De hecho, el entero desarrollo de la arquitectura actual bajo el impacto del nuevo expresionismo estructural ha destacado continuamente la individualidad de las edificaciones y de quienes las proyectan, por no hablar de las formas más plásticas, más esculturales de los edificios en sí. Si hubiéramos de citar a los arquitectos en quienes se manifestaron primeramente estas características, además de Aalto sólo podríamos mencionar a Frank Lloyd Wright.

La Independencia nacional de Finlandia, declarada el 6 de diciembre de 1917, durante el caso de la revolución rusa, determinó una conciencia de la identidad lingüística y cultural que había ido desarrollándose desde 1835. Durante siglos parte del dominio político sueco, Finlandia, había sido una región autónoma del imperio ruso desde principios del siglo XIX. En las cuestiones internas su autonomía era completa, y la legislación occidental (el código de 1734) continuaba en vigor. Cuando se conquistó la independencia nacional, la orientación de Finlandia se había decantado de modo definitivo hacia la Europa Occidental, había alcanzado un elevado desarrollo su conciencia de la individualidad nacional, y la revolución industrial había alterado en tal forma la producción de celulosa

y el transporte que la nueva nación ocupó una posición muy fuerte en los mercados mundiales.

Estos hechos reflejaban y caracterizaban la situación geográfica de Finlandia como nación fronteriza. No solamente se encontraba situada entre Escandinavia y Rusia, sino que el Golfo de Finlandia fue durante mucho tiempo, a efectos prácticos, el límite norte de Europa; y la región más densamente poblada del país formaba una frontera entre las rutas del comercio mundial, al sur, y el extenso **hinterland** apenas explorado que llegaba por el norte hasta el Océano Ártico. En el desarrollo económico de Finlandia se han convertido en importantes factores durante los últimos años no solamente la gran riqueza natural en madera, sino también las grandes centrales eléctricas y los yacimientos minerales de las regiones norteñas. Hoy en día, para citar un ejemplo de cierta significación arquitectónica, es Finlandia el principal productor de cobre en Europa.

Alvar Aalto, que nació en la Finlandia central en 1898, estudió arquitectura en la Escuela Técnica de Helsinki durante la revolución de 1917. Recuerda todavía a los grandes duques rusos que habían huido de su país para gozar de relativa estabilidad en Helsinki, congregados en el hotel más lujoso, el Seurahuone (que había sido construido por Lindegren, profesor de Aalto), bajo el fuego de los marinos rusos en la plaza de la estación. En



su juventud, todos los grandes edificios estuvieron sometidos a un imperativo cultural: la búsqueda de una arquitectura nacional. Era esta la aspiración del edificio parlamentario de Siren, del estadio olímpico de Lindegren y, tal vez más que todos, de la estación de ferrocarril de Eliel Saarinen en Helsinki, concebida como punto de enlace entre los mundos occidental y oriental.

Cuando Aalto comenzó su primer grupo de importantes encargos arquitectónicos para pabellones de exposiciones

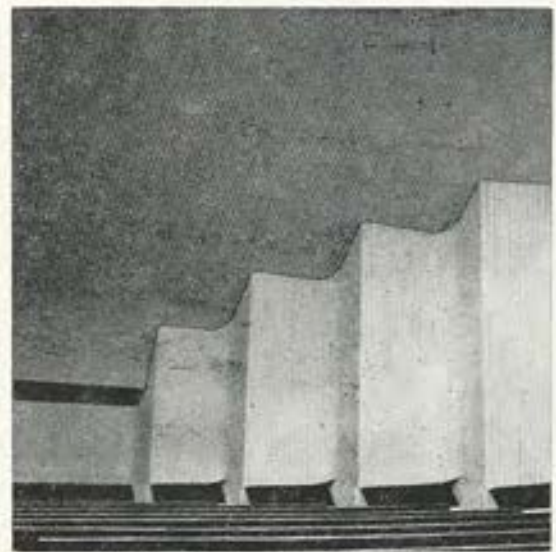
mimbres para formar columnas y una pared de tablas y tablillas rica en bellos detalles. Entre estas paredes onduladas un atrio proporcionaba luz natural a los objetos expuestos. Para los visitantes de todo el mundo, oprimidos por los estridentes y proféticos pabellones nazis y soviéticos, la llamada a la serenidad, a la naturalidad y a la sensibilidad del pabellón de Finlandia fue irresistible.

El tema de la pared ondulada había sido ensayado en el techo de la biblioteca de Viipuri. Pero más allá de su

Otros edificios para exposiciones de carácter similar fueron construidos por la Feria Agrícola de Lapua, en el norte de Finlandia, en el año 1937. Aquí la voluntad de adaptar un proyecto complicado a unos métodos de construcción relativamente elementales resultó en un edificio de descarnada fuerza. En 1946 creó un pabellón de exposición en Hedemora. Una década más tarde, en 1956, proyectó el pabellón finlandés para la Bienal de Venecia. Pero en éste no se observa el imperativo histórico, ni tampoco el genio ima-



Casa de la Cultura, Helsinki, 1955-58. Arq. Alvar Aalto.



Auditorium de la Casa de la Cultura, (detalle). Arq. Aalto.

también él se enfrentó con el problema de la arquitectura nacional. Su primera obra arquitectónica independiente fue un proyecto para una exhibición industrial en Tampere, en 1922. Por la misma época trabajaba con otros arquitectos en los proyectos de la exposición de Gotenburgo en 1923. Esto le condujo a una colaboración con el arquitecto Erik Bryggman en el proyecto para la exposición que debía conmemorar el 700 aniversario de la ciudad de Turku en 1929.

Tales fueron los antecedentes del primer gran éxito internacional de Aalto; el pabellón nacional (de características sin embargo, tan internacionales ya), en la Exposición Internacional de París del año 1937. Un pema en madera. Empleó en el pabellón una estructura de largas varas unidas entre sí con

irracionalismo (equivalente en la arquitectura a Miró y Arp) y su emoción visual, su negación de la geometría y su afirmación de la naturaleza orgánica de la estructura convirtió en símbolo de la libertad política. Aalto se basó nuevamente en este tema, incluyó con mayor originalidad y autoridad, en el pabellón finlandés para la Feria Mundial de Nueva York en 1939. Aunque limitado al espacio rectangular de que disponía en un grupo de salas de exposición, el interior de Aalto presentaba acusada forma arquitectónica. Y a pesar de dichas limitaciones, el resultado fue reconocido como "la muestra más atrevida de arquitectura" en una exposición que incluía edificaciones tan memorables como los pabellones sueco de Markeliu y el brasileño de Niemeyer.

ginativo de la década de los años treinta. El magnífico pabellón finlandés de la Exposición de Bruselas en 1958 fue obra de un arquitecto mucho más joven, Reima Pietila, el cual, lo mismo que Viljo Rewell, es uno de esos meteoros arquitectónicos que ocasionalmente surcan los cielos septentrionales.

Con sus éxitos en la construcción de edificios para exposiciones, encargos que ganó por lo general en concurso, Aalto fundamentó su posición en su patria y en el extranjero como principal vehículo de la expresión arquitectónica finlandesa. La marcha de Saarinen a los Estados Unidos en 1923 eliminó al otro arquitecto de fama internacional. A partir de este momento, Aalto quedó sólo, como exponente fundamental de la arquitectura finlandesa.





Isamu Noguchi.

# HABLANDO CON ISAMU NOGUCHI

Katherine Kuh.

Reimpreso con permiso de **Horizon**  
La Revista de las Artes.

Isamu Noguchi es un artista de versatilidad pasmosa. Mejor conocido como escultor, también ha diseñado la decoración del escenario teatral experimental para Mariha Graham; trazó los jardines de la Organización Educativa, Científica y Cultural de las Naciones Unidas (UNESCO) en París; y colaboró en los puentes del Parque de la Paz en Hiroshima; su mesa orgánica de vidrio y sus lámparas frágiles son diseños conocidísimos y distinguidos de casas de familia. Aun como escultor, constantemente busca nuevas soluciones, experimentando con una variedad de materiales: piedra, cerámico, esquisto, madera, bronce, aluminio y plásticos. Su estudio temporal en Nueva York es una confusión de pilas de madera, herramientas, modelos, y obras medio terminadas compitiendo para llamar la atención. Allí su última escultura —una efigie sin nombre rudamente modelada en bruto de tres trozos de madera de balso— está colocada inceremoniosamente en la cocina, su poder intensificado por el accidente de su medio circundante.

El estudio es obviamente provisorio, ya que Noguchi nunca queda mucho tiempo en ninguna parte. Nacido en los Estados Unidos de una madre norteamericana y un padre japonés, educado en el Japón, el Estado Indiana (en Estados Unidos), París y Nueva York siempre ha sido nómada. Utilizando al Japón, Nueva York, y París como puntos focales, frecuentemente parte en viajes a sitios remotos del mundo. En

su personalidad, Noguchi parece reflejar su comportamiento errante; evasivo, extraño, remoto, se mueve y habla con serena resolución. Uno infiere intuitivamente, casi de inmediato, que para él la movilidad y la libertad personal son más imperativas que la seguridad.

ENTREVISTADORA: ¿Qué fue lo que hizo de usted la clase de artista que es?

NOGUCHI: Primariamente, lo que llevamos a todas partes con nosotros es una memoria de nuestra niñez, allá atrás, en aquellos tiempos cuando cada día retenía la magia de descubrir al mundo. Fui afortunadísimo haber pasado mi temprana niñez en el Japón. No deseo dar escasa importancia a otros lugares, pero uno se da mucho más cuenta de la naturaleza en el Japón —no un vasto panorama de la naturaleza sino sus detalles: un insecto, una hoja, una flor. La naturaleza está muy cerca, a treinta centímetros de distancia. Luego me fui para los Estados Unidos— a la edad de 13 años, llevándome una maleta llena de las herramientas de carpintero en mi camino hacia la escuela secundaria en Indiana— y así cogí el sentido de América, superpuesto sobre el viejo sentido japonés. Era una vista de la naturaleza enteramente diferente. Allá (en América) la naturaleza se aprecia por su inmensidad, su extensión el panorama de aquel campo abierto de Indiana...

—¿Cómo llegó usted a ser escultor?

NOGUCHI: Recuerdo que cuando tuve más o menos cinco años, hice una escultura de una ola del mar; en **kindergarten** se habló mucho de mi escultura, y mi madre jamás la olvidó. Ella siguió conservando la esperanza de que eventualmente llegaría yo a ser artista. Cuando tuve alrededor de diez años, ella me colocó como aprendiz con un ebanista japonés que inculcó en mí un gran sentido por los materiales y el uso de las herramientas —la utilización de una sola cortadura limpia en lugar de las dos cortaduras sucias. Esta apreciación de los materiales y las herramientas fue, en mi caso, adicionalmente acrecentada por Brancusi, cuando recibí una beca Guggenheim en 1927 y fui a París a trabajar con él.

—¿Qué aprendió usted con él?

NOGUCHI: El tenía la misma clase de amor por el material, el material primitivo, original, básico. Era la misma madera y su contacto con el cincel que le gustaban —no algo falsificado, pintado o maltratado. Con el metal, lo que buscaba no era alguna clase de pátina, ni algo aplicado con ácidos. El quería quitar, raspando, todas las excrescencias de la superficie, y volver a la desnudez original del mismo metal— que, para él, era el metal pulido, como es natural. Yo también tengo desconfianza de las cualidades pictóricas en la escultura, de aquellas superficies corroídas, cariadas que uno



asocia con la pintura. Lo que hace Brancusi con un pájaro, o lo que hacen los japoneses con un jardín es tomar la esencia de la naturaleza y destilarla en la misma forma en que lo hace el poeta. Y eso es lo que me interesa —la traducción poética. Mi padre era poeta, no sé si usted lo sabía.

—¿Qué quiere decir usted con eso de traducción poética?

NOGUCHI: Llegar hasta el meollo o semilla carnosa de cualquier fruto drupáceo; tocar en la forma más conmovedora las formas claves.

—¿Podría usted explicar lo que quiere decir en términos de algo que usted ha hecho —quizás el "Ciempiés" de cerámica que está en el Museo de Arte Moderno? Cuando usted comenzó esa obra, ¿tenía en mente un ciempiés?

NOGUCHI: Sí. Entonces vivía yo en el Japón y nuestra casa allá estaba llena de ciempiés. Llegué hasta encariñarme —hasta cierto punto— con ellos; perdí el miedo que les tuve primero. Sabe usted, cuando uno mata un ciempiés, las dos mitades se marchan — así como se lo estoy diciendo! Esto me dió la idea para una escultura en secciones— cada una cosa por separado, aunque, en la realidad de los hechos, los cerámicos individuales se amarran a una pértiga de madera de dos por cuatro pulgadas. Lo que sucede, es que el ojo de uno brinca desde una imagen a otra y su subconsciencia suministra la conexión. También me gustó la noción algo quijotesca de dignificar al ciempiés al hacerle una escultura —indicando de este modo que el ciempiés puede aspirar a la humanidad, o aun hasta Dios. La obra es un santuario al ciempiés. O, mejor dicho, el ciempiés está ahora guardado como reliquia en el Museo de Arte Moderno.

—Su trabajo con Brancusi, ¿cómo le fue?

NOGUCHI: Cuando empecé a trabajar con él, yo no hablaba francés, ni él el inglés. Hablábamos con ademanes. El me mostraba cómo utilizar cierta herramienta, y luego, con signos, me indicaba que siguiera adelante.

—En aquellos tiempos, ¿cómo era el estudio de él?

NOGUCHI: ¡Maravilloso! Cuando trabajé con él, tenía un estudio magnífico —grandísimo, hecho de ladrillos. Pero luego, un día el piso se hundió y Brancusi se mudó al otro lado de la calle, a una casucha "provisoria", donde se quedó durante los

restantes 30 años de su vida, parte de ella con aquellos dos perros blancos que él alimentaba con lechuga y leche. Era paciente y humano en los días tempranos; aún no había llegado a ser un dios. Una de las cosas más importantes que aprendí con él era el valor inmediato del momento. Recuerdo que él solía decir: "No convierta nunca las cosas en estudios, para luego ser botadas. No piense nunca que usted estará —algún día— más avanzado en el camino de lo que está actualmente —porque en este mismo momento está usted tan bueno como podrá llegar a serlo en todo lo futuro. Lo que usted haga en este preciso instante— eso es lo que vale".

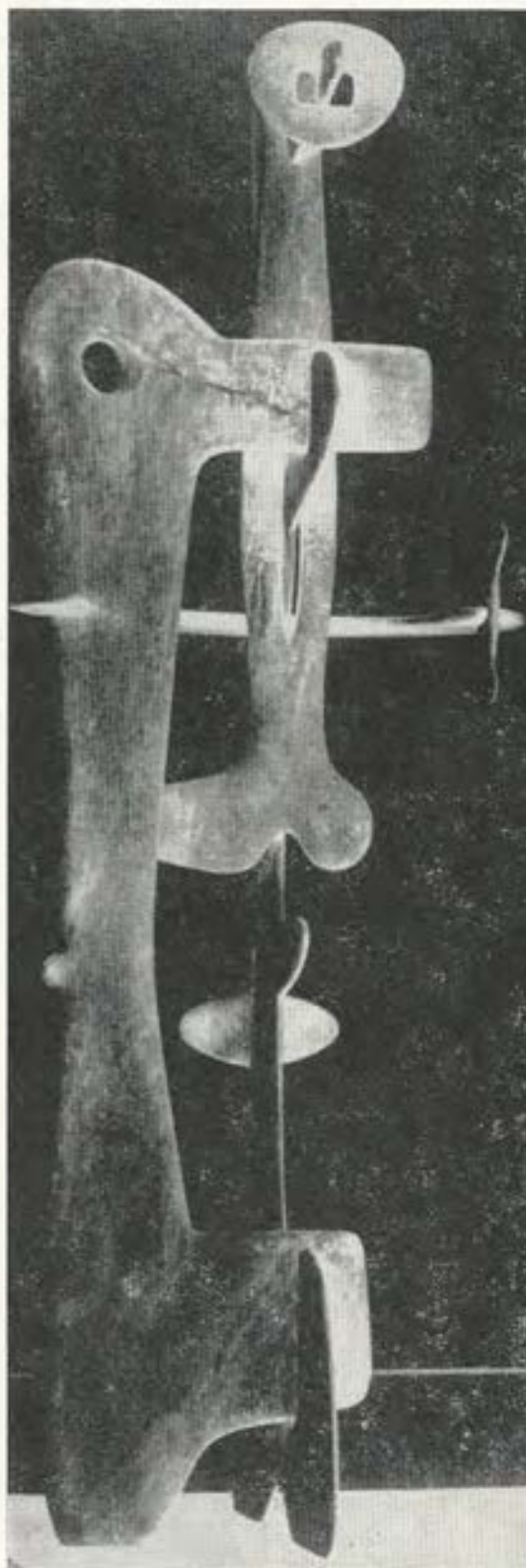
—¿Qué me dice usted acerca de la influencia de Buckminster Fuller, el gran arquitecto estadounidense? A usted le he oído hablar muchísimo de él.

NOGUCHI: Me encontré con Fuller en 1928 e hice una cabeza de él. En ese tiempo él trabajaba en su Casa Dymaxion. El consideraba que todo nuestro mal se origina en una acumulación de malas costumbres y posesiones pesadas —y que las cosas buenas deberían destilarse otra vez en esencias. Creo que esto corresponde a mi perspectiva artística, y a mis antecedentes japoneses. Al hablar de hacer más, utilizando menos— eso es precisamente lo que busca Fuller. El otro día le decía yo: "¿Qué es más fundamental que un par de palillos chinos para comer?" Lo que él ha estado tratando de hacer, es seleccionar una sola verdad fundamental. En su exhibición en el Museo de Arte Moderno usted vio su "Mástil de Tensegridad". Ahí tiene la "Columna Interminable" en una manera nueva. Es linda, especialmente de noche, cuando queda iluminado. No hay nada que llegue a los pies de dicha obra; parece poner todo al flote en tensión.

—¿En qué trabajaba Brancusi cuando usted estudiaba con él?

NOGUCHI: Ya había hecho prácticamente todo lo que le ha dado fama —es decir, en vez de crear formas nuevas, estaba tratando de perfeccionar las que ya había hecho. El hizo muchas "Aves", usted sabe, más de 20, según me dicen, y muchas "Columnas Interminables" —siempre esforzándose para lograr la perfección. El poseía un sentido especial por las cosas. Creo que, quizás, él era un poco extremo. La última vez que lo vi antes de su muerte, tenía un disco de acero

inoxidable (para su "Pez") hecho en Alemania. Nadie en París podía hacerlo correctamente. Se lo devolvieron frotado y pulido a máquina, pero se hallaba tristísimo con el disco, y resolvió volver a hacerlo todo a mano. Naturalmente, uno en verdad siente la perfección de su obra. Personalmente, sin embargo, yo no iría a tal extremo.



Kouros, escultura de Noguchi. Museo Metropolitano de Arte, New York.





También soy perfeccionista, como es natural, pero no hasta ese punto, y de una manera distinta.

—¿Está usted hablando de la técnica?

NOGUCHI: No exactamente eso. Siempre estoy buscando una solución nueva. No estoy interesado en producir cosas que he hecho antes. He oído decir que soy, hasta cierto grado, un técnico, pero en verdad, no lo soy. Estoy más interesado en lo que expreso, que en la manera en que lo expreso. Si yo llegara a estar demasiado entañado en la manera cómo expresarlo, la obra llegaría a separarse de la cuestión fundamental del arte —que para mí, es el significado de una cosa, la esencia evocadora que nos mueve.

—¿Pero no es verdad que el significado sólo se revela mediante la ejecución?

NOGUCHI: Eso también es cierto. Uno necesita la técnica para expresar lo que tiene que decir. Pero tengo miedo de que la técnica obstruya la vía —es decir: si uno tiene una técnica demasiado fácil, luego uno podrá expresar únicamente aquellas cosas que la técnica le permita expresar. Uno se encuentra limitado— por ejemplo, a formas puntiagudas, o cosas blandas. Pero, ¿dónde está el sentido de lo blando sin lo duro, o del peso sin la liviandad? En el Japón, la filosofía del valor relativo de las cosas se lleva a tal extremo que, al hacer el té ceremonial, utilizan un pañito, que manejan como si fuera la cosa más pesada del mundo. Las cosas livianas se manejan como si fuesen pesadas; las cosas pesadas como si no tuviesen peso— de cuya manera uno encuentra un control casi completo sobre la naturaleza, en lugar de ser dominado por ella.

—¿Qué tenía usted en mente cuando hizo la escultura "Kouros" en el Metropolitano?

NOGUCHI: En el momento en que estuve esculpiendo "Kouros", trabajaba con material de lámina delgada. Primero, empecé con metal, luego madera, y más tarde con esquisto y mármol. Lo que me gusta del trabajo con esquisto y piedra es la calidad del mismo material. No es necesario sino un mínimo de material, y uno puede utilizar el espacio en medio de dicho material. La estructura de "Kouros" desafía la gravedad, en cierto sentido, desafía también al tiempo. Su misma fragilidad causa una emoción viva; el peligro ex-

cita. Es como la vida misma —uno puede perderla en cualquier momento...

—¿Hizo usted esquicios para "Kouros"?

NOGUCHI: Sí. Hice dibujos, y luego modelos —en este caso, modelos de papel. Uno tiene que considerar el peso del material, las fuerzas que conspiran para sostener la figura —problemas de ingeniería, esencialmente. Todo lo que hago contiene un elemento de ingeniería, especialmente debido a que no me gusta pegar las cosas con cola o sacar ventajas de algo que no es inherente del material. Me cuida mucho de soldar o empastar. Implica abusar injustamente de la naturaleza. En "Kouros" no hay adhesivos de ninguna clase —sólo las piedras sosteniéndose en conjunto.

—¿Representa "Kouros" una figura humana?

NOGUCHI: Sí. A mí no me interesa demasiado una abstracción puramente "fría". El arte tiene que poseer alguna clase de cualidad humanamente conmovedora y memorable. Debe recordar algo que conmueve a la persona —la recordación, el reconocimiento de su propia soledad, o tragedia, o cualquier cosa que esté en la raíz de su recuerdo. En el caso de "Kouros", yo buscaba la efigie del hombre. Siempre me he interesado por el arte griego, en que la imagen de "kouros", la figura apolínea, es una de las formas básicas y clásicas.

—¿Por qué usted se desvía tan lejos de la figura humana?

NOGUCHI: Es el privilegio del artista para hacer su propia traducción, su propia destilación de lo que le conmueve. Trato de decir lo que tengo que decir —en la escultura, no en palabras. Supongo que lo que verdaderamente me conmueve, es el esfuerzo de tratar de grabar; hallar mi propia imagen, en una búsqueda envuelta con un montón de memorias infantiles. Aquel "Humpty Dumpty" ("Jorobadito Gordiflón") mío que está en el Museo Whitney (Nueva York), por ejemplo, y el "Ciempiés". Y otras cosas que suceden de noche, cosas lóbregas. Pienso en la mesa que hice. La llamo "Tierra Nocturna". Es la imagen de la gente acostada en la cama.

—¿Verdad? ¡Y creí que era un paisaje!

NOGUCHI: Es un paisaje en el sentido en que usted pueda pensar en la gente como paisajes —un paisaje hu-



mano. Naturalmente, tiene que haber mucha diversidad en grabar su propia imagen. Hay muchos lados de mi persona que deseo expresar— mi soledad, mi tristeza, y luego, algo respecto a mí mismo que usted podría llamar preciso y seco que también quiero expresar. No quisiera expresar únicamente mi lado serio —de vez en cuando también soy juguetón— y luego, además, completamente introspectivo.

—¿Existe alguna relación entre sus disposiciones de ánimo, y los materiales que usted prefiere?

NOGUCHI: Siempre trabajo con cualquier medio que tenga a mano. No creo en eso de "pegarme" a un solo medio. Tengo miedo de que me domine y que llegue a ser mi "marca registrada". Si me encuentro en un lugar donde hay arcilla, pero no hay madera, luego, trabajo con arcilla. No tengo ningún método técnico personal, ni ningún juego de herramientas sin las cuales no puedo trabajar; pero, sin embargo, y como es natural, me influye el material hasta el punto de que cuando trabajo en granito pesado, llego a ser pesado en mis pensamientos y emociones; ¡no pienso en volar! Ultimamente he estado prestando consideración a una comisión en Fort Worth, Texas. Cuando pienso en Texas, pienso en sus torres de agua, y me inspiro en hacer una escultura de una serie de glóbulos de aire, o de petróleo brotando de la tierra, altísima y de forma extraña. Me gustaría hacerlas de aluminio o acero inoxidable.

—¿A qué atribuye usted la enorme influencia que ha tenido recientemente el Oriente sobre el arte y la arquitectura estadounidenses?

NOGUCHI: En este país apreciamos hacer más con menos, y eso es una de las cosas atrayentes del Japón —la compensación que el Oriente nos ha dado por la opulencia que hemos obtenido de Europa.

—¿Ha habido en el Japón un interés equivalente por el arte estadounidense?

NOGUCHI: Hasta el punto en donde se está imitando. Lo que viene siendo, por cierto, ridículo. Lo que quiero decir es, que si uno tiene que imitar —porque sí— es mejor imitarse a sí mismo. Afortunadamente, estamos tan ocupados imitando a los japoneses que, cuando ellos nos imiten, lleguen a reintegrarse de cierta cantidad de su propia tradición artística —dos veces re-

movido, como es natural, como la comida premasticada, pero, siquiera la recuperan.

—¿Qué me dice de los arquitectos? Sé que usted ha hecho bastante trabajo para ellos. Prefiere trabajar sin las restricciones que uno se imaginaría que se imponen.

NOGUCHI: Aunque no estoy interesado en hacer monumentos, tengo cierto amor por la escala en relación con el hombre —lo que se relaciona, como es natural, con la escultura arquitectural. Pero prefiero estar en control completo de la obra, sencillamente porque el trabajo, cualquiera que sea su escala, debe ser relativo a todo lo demás... como las partes componentes de una sinfonía.

—Dígame: ¿hace usted mismo todas sus propias esculturas?

NOGUCHI: La mayor parte —no todo. Muchos escultores se medio matan. Me niego a convertirme en esclavo, ya sea de una técnica, bien sea de un medio. Desgraciadamente, por lo regular encuentro que yo mismo soy la única persona que puede hacer una cosa de la manera en que yo quiero que se haga. No lo hago porque quiero hacerlo; lo hago porque tengo que hacerlo. Pero, si pudiera hallar alguna manera de pulsar botones eléctricos para que se hiciera el trabajo, lo haría.

—Cuénteme algo acerca de sus "cabezas" para retratos. ¿Por qué ha perdido usted el interés en ellas?

NOGUCHI: Originalmente me interesé en los retratos de cabezas, parcialmente como medio de ganarme la subsistencia. Luego, me habitué y seguí con ese trabajo durante mucho más tiempo de lo que he debido invertir en él. No considero que las cabezas retratadas sean una completa expresión escultural. Es difícil expresar lo que uno desea, cuando se encuentra "mezclado" con otra personalidad el que se está haciendo retratar. Después de un tiempo, todo pareció no ser más que "tour de force" —cualquiera que fuese el medio que yo usaba. Durante un período hice cabezas directamente en madera, con los que se estaban haciendo retratar ahí en el estudio, y con las astillas volando por todas partes; luego, cuando empecé a hacer los retratos de cabeza en piedra, encontré que ese tipo de traducción era uno que no me gustaba. El trabajo en arcilla no me satisfacía.

—¿Por qué no?

NOGUCHI: Porque en un medio como arcilla, cualquier cosa puede hacerse, y considero que eso es peligroso. Es demasiado fluido, demasiado fácil. Por ejemplo, Rodin tuvo una tremenda libertad de expresión —era verdaderamente un expresionista— pero dudo de que sea la escultura más escultórica. Se parece más a la pintura. Su misma libertad es una especie de antiescultura para mí. Cuando trabajo con un material como la piedra, deseo que se parezca a piedra. Uno puede hacer que la arcilla se parezca a cualquier cosa —ahí está el peligro.

—¿Considera usted que sus propias características personales quedan evidentes en su trabajo?

NOGUCHI: No creo que es tan necesario estar preocupado por uno mismo. Si usted, por ejemplo, se pone continuamente a "pulir" su firma autógrafa, terminará con ser más o menos la totalidad de lo que es capaz de hacer. Por eso es que estoy en contra de una preocupación demasiado consciente con el estilo. No me gusta ni aun la idea de pertenecer a un movimiento. Siento admiración por ciertas pinturas abstractas expresionistas, por ejemplo, pero lo que realmente no apruebo es su producción en serie.

—¿Encuentra Ud. que su propio trabajo se origina, casi enteramente, en su experiencia personal?

NOGUCHI: Sí, pero ni literal ni específicamente. En un sentido, considero que mientras más uno se pierda su sí mismo, más "sí mismo" se hace uno. El trabajo es algo así como conversar con uno mismo —no una conversación corriente, no "¿qué comió usted hoy?" "Zanahorias!" Nada como eso, sino un soliloquio personal en el cual, mediante la discusión y la prueba, uno trata de establecer algo— expresar lo inexplicable. Uno no sabe lo que ocurrirá cuando comienza, pero después que el trabajo quede hecho, viene el reconocimiento; ciertas cosas afectan a uno; y luego uno reconoce que el trabajo es realmente uno mismo.

—¿Qué clase de arte admira usted?

NOGUCHI: Verdaderamente, mientras más antigua, mientras más arcaica y primitiva sea, más me gusta. No sé por qué, pero quizás sea sencillamente debido a que la destilación repetida del arte lleva a uno en retroceso hacia lo primordial: los monolitos, las pinturas de caverna, las rascaduras, la "taquigrafía" mediante los cuales la gente





La Familia, conjunto escultórico de Noguchi.

más antigua trató de indicar su sentido de significación, y aun —siempre en retroceso— hacia edades más tempranas todavía, hasta que uno llegue al mismo material fundamental.

—¿Cuál de los escultores vivos admira usted?

NOGUCHI: Para mí es más fácil decir cuáles son los que no admiro. He tenido admiración por Giacometti, su temprana obra y a veces sus aislados alfileres esqueléticos de la existencia. Disfruto con su calidad poética. Creo que él está buscando la imagen poética.

—Respecto a su propio trabajo, ¿en qué está usted trabajando ahora?

NOGUCHI: Acabo de terminar algo que me gusta muchísimo, aunque, como es natural, la última cosa que hace uno es siempre "la mejor". Esta vez comencé con la idea del hombre en una composición en que existe tanto el elemento de peso, como de liviandad completa —balanceando o equilibrándose los dos elementos conjuntamente.

—¿Es pesado el material que usted utiliza en ello?

NOGUCHI: No. Lo que es pesado es la forma. La he esculpido en madera de balso —una forma pesadísima contrabalaceada por la consumada liviandad de la obra.

—¿Cómo se llama esa obra?

NOGUCHI: Aún no he resuelto qué nombre ponerle.

—¿Cómo hará usted para resolverse respecto al nombre que, finalmente, le pondrá?

NOGUCHI: La obra me habla. Siento una fuerte emoción respecto a ella; no puedo decirle exactamente en qué consiste; no soy del todo competente en eso de ponerles nombres a mis obras, y no me preocupo mayormente por dicho asunto, hasta no llegar al mismísimo fin del trabajo respectivo. El "Ciempies" fue una excepción, ya que, en aquel caso, me ocupé desde el principio de un ciempies.

—¿Qué es lo que usted está tratando de expresar en esta nueva obra?

NOGUCHI: En este caso estoy tratando con una emoción. Por un lado, es como un grito —por el otro... bueno, usted me pregunta qué es lo que estoy buscando. Usted me está exigiendo que me nombre a mí mismo. No puedo hacerlo. Usted debe tratar de encontrar la respuesta en mi obra.



# V EXPOSICION NACIONAL DE DIBUJO Y GRABADO



En la gráfica, los artistas Luisa Palacios, Jacobo Borges, Luis Chacón y Ramón León, premiados en la V EXPOSICION NACIONAL DE DIBUJO Y GRABADO. Junto a ellos, María Teresa de Otero Silva, presidenta del Ateneo de Caracas; Manfer Palacios, F. Castillo y el profesor Antonio Granados, quien entregó los premios en nombre de las Autoridades Universitarias.

El día 10 de octubre pasado se llevó a efecto el acto de apertura de la V Exposición Nacional de Dibujo y Grabado. Este evento, creado y organizado por el Departamento de Extensión Cultural de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo, ha ido cada año ganando en calidad, lo que acrecienta su prestigio entre los artistas y amantes de las artes, los unos porque ven sus obras colgadas con dignidad confrontándose entre sí y con las del resto de los expositores y además la selección determina que se trata de una Exposición de profesionales y no un heterogéneo conjunto de obras de aficionados y de artistas. El público encuentra una Exposición de gran calidad donde están representados los más variados estilos y constata el valor del grabado y el dibujo, que cada vez adquiere puntos más altos por las técnicas empleadas y el concepto en cada artista diferente e interesante. Cuando esta nota sea llevada al molde tipográfico los premios ya dados, estarán en poder de los ganadores.

Queremos significar que entendemos que la calidad de los no premiados no se lesiona por este hecho. Si apartamos las obras de los artistas agraciados volveríamos a encontrar otras siete obras

de calidad para otorgar los premios y así podríamos repetir este juego varias veces.

Desgraciadamente, la Exposición que estaba siendo muy visitada y los artistas estaban vendiendo bien sus obras, tuvo que cerrarse, ya que la Universidad, obligada por circunstancias especiales, tuvo que cerrar sus puertas hasta enero, fecha en que volveremos a reabrir esta importante Exposición.

Los artistas representados, por orden alfabético, son los siguientes: Mario Abreu, Víctor Álvarez, Vicente Arnorriaga, Pedro Barreto, José Luis Bonilla, Jacobo Borges, José Blanco, Lorenzo Calzadilla, Juan Calzadilla (fuera de concurso), Emilio Celeiro, Elda Cerrato, René Croes, Carlos Contramaestre, Luis Domínguez, Julio César Flores, Andrés Guzmán, Luis Guevara Moreno, Emilio Hidalgo, Fernando Irazábal, Milos Jonic, Ramón León, Luis Luksic, Antonio Marín, Mauro Mejías, Carmen Montilla, Miguel Moya, Angel Paiva, Celso Pérez, Napoleón Pizani, Quintana Castillo, Alirio Rodríguez y Edgar Sánchez, en Dibujo. José Luis Aristaiguieta, Mario Bemergui, Lorenzo Calzadilla, José Enrique Castillo, José Guillermo Castillo, Emilio

Celeiro, Luis Chacón, Gego, Granados Valdés, Heidy Herich, Luisa Palacios, Marie Skora y Luisa Elvira Zuloaga, en Grabado.

El Jurado de Premios integrado por Carlos Raúl Villanueva, Pedro Vallenilla Echeverría, Juan Calzadilla, Graziano Gasparini y César Rengifo, reunidos el día 11 de octubre, decidieron otorgar el Premio de Dibujo de la Dirección de Cultura del Ministerio de Educación, de bolívares mil, a Jacobo Borges por su obra **El Coleccionista**; Premio de Dibujo de la Dirección de Cultura de la Universidad Central, de bolívares mil, a Ramón León por su obra **Alabama**; el Premio de Grabado de la Dirección de Cultura de la Universidad Central, de bolívares mil, a Luis Chacón por su obra **Piedra Negra**; Premio de Grabado de la Fundación Eugenio Mendoza, de bolívares quinientos, a Luisa Palacios por su obra N° 1 del panel 31; Premio Ateneo de Caracas de Dibujo, de bolívares quinientos, a Alirio Rodríguez por su obra **El Angel**; Premio "Pedro Vallenilla Echeverría" para Dibujo, de bolívares quinientos, a Elda Cerrato por su obra **Dibujo 9**, y Premio Facultad de Arquitectura y Urbanismo para grabado, de bolívares quinientos, a José Guillermo Castillo.





Forma Curva  
en reacción No. 2.  
Robert Adams