

# 16

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

FEBRERO  
1964

# PUNTO

Iglesia de Santa Ana de Paraguana. Fotografía premiada  
en la Exposición Nacional de Fotografías sobre Arquitec-  
tura Venezolana. Autor: Arquitecto Dirk Bornhorst.



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 Belloso  
*Director:* Arq. Oscar Carpio Méndez  
*Secretario:* Arq. Germán Trujillo Codecido

## SUMARIO

### La Arquitectura actual y la Formación del Arquitecto

Pier Luigi Nervi

### Problemas del espacio humano

Michael Kuhn

### En busca de una nueva expresión en Arquitectura

Juan Antonio Tonda

### Conciencia Social

Dicken Castro

### Aeropuerto Nacional de Bruselas

### Influencias Política, Religiosa, Científica y Económico-Social de la Arquitectura

Bruno Zevi

### Carlos Guinand

Leandro Aristeguieta

### ¿La crisis de la Abstracción?

Pierre Restany

### George Braque

A. Granados Valdés

### Aquí la Facultad.

## CONSEJO DE FACULTAD

### DECANO

Víctor Fossi

## MIEMBROS PRINCIPALES

### PROFESORES

José Elías Zapata  
Germán Trujillo  
Tomás Sanabria  
Pedro Llubes  
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 Irbarren  
Bernabé Ruiz

### SUPLENTES

Germán Ahrensburg  
Gorka Dorronsoro

## COMISION DE EXTENSION CULTURAL

Carlos Raúl Villanueva  
Antonio Granados Valdés  
Graziano Gasparini  
Juan Pedro Posani



P. L. NERVI

LA  
ARQUITECTURA  
ACTUAL  
Y LA FORMACION  
DEL ARQUITECTO ●

PIER LUIGI NERVI  
de "Cuadernos", México.

Auditorium en el edificio Pirelli,  
Milán, 1955-56. Estructura de  
Dussio, P. L. Nervi.



Después de casi cincuenta años de actividad en los más diversos campos de la construcción —años vividos durante período revolucionario de los estilos arquitectónicos y de las técnicas de la construcción— pienso que puede tener cierto interés, a la luz de estas experiencias, intentar hacer algunas consideraciones generales acerca de la situación actual de la Arquitectura y de la formación didáctica del Arquitecto.

Sobre todo me parece oportuno esbozar la relación entre algunas incongruencias e incertidumbres de las realizaciones arquitectónicas actuales, y del ambiente cultural que predomina en las universidades italianas (y muy probablemente en las de otras naciones), y con la arrolladora rapidez con que han ve-

Y esto a pesar de tantos magníficos puentes, de grandes obras como el "Crystal Palace", el gran Salón de las Máquinas de la Exposición de París, o la misma Torre Eiffel, obras realizadas en los últimos decenios del siglo pasado.

Alrededor de 1930, la acción revolucionaria, de unos pocos precursores —continuada después por muchos, más por deseo de novedad, que por una sincera convicción— despertó un interés general hacia los nuevos conceptos arquitectónicos. Pero una vez más el problema se quedó en las apariencias, y muchos arquitectos, penetrados de un formalismo decorativo, se dirigieron hacia un nuevo formalismo geométrico o hacia un pseudo-estructuralismo.

difícil compenetrarse con su substancia. Esta dificultad resultó muy fuerte para los arquitectos que, en aquel entonces, ya habían completado su formación y se encontraban en plena actividad profesional. Y, para hacer más difícil una transformación tan profunda, intervino, con una importancia cada vez mayor, el factor técnico que los arquitectos, egresados de las Escuelas de Bellas Artes —con algunas pocas y tanto más meritorias excepciones por su insuficiente preparación—, eran totalmente incapaces de comprender y dominar.

Cuando empecé mi actividad de constructor, los problemas técnicos relacionados con la arquitectura eran muy sencillos: techos de 10 a 15 metros de



Edificio de la UNESCO, París, 1953-58. Breuer, Nervi, Zerhuss.

nido transformándose las bases mismas y las premisas teóricas de la arquitectura. Cambio que los jóvenes no pueden apreciar cabalmente por no haberlo vivido, mientras que los mayores tratan más bien de disminuirlo o reducirlo a hechos formales.

Al empezar el siglo actual, la palabra Arquitectura se refería esencialmente al estudio de las fachadas o del decorado interior. Ni en las Escuelas Superiores de Ingeniería, que formaban a los Ingenieros Civiles (los técnicos de la construcción), ni en las de Bellas Artes (que formaban a los responsables de la estética superficial de los edificios) se habría admitido que también un puente, una estructura, una solución urbanística, podían ser considerados obras de Arquitectura.

Recuerdo —entre muchos casos— haber visto en aquella época, en una exposición de la nueva arquitectura, un proyecto de una iglesia con un pronaos soportado por columnas tan altas y delgadas que ni siquiera hubieran sido estáticamente posibles en acero.

Una vez más el formalismo repetía la separación entre substancia y apariencia; continuaba la mentalidad del decorador que todo puede permitirse en el campo de molduras, de los estucos y de las decoraciones pictóricas; perduraba la ignorancia de la realidad de la arquitectura, que, como un ser viviente, no puede separar la belleza de la salud fisiológica de su cuerpo.

De hecho, si es bastante fácil, adherirse de una manera superficial, a ideas nuevas, resulta, por el contrario, muy

claro ya eran notables; techos de 15 a 20 metros de luz eran verdadero atrevimiento.

Puedo decir que año tras año he visto aumentar no sólo la complejidad de los problemas estáticos y de los que derivan de las posibilidades técnicas que iban creciendo, sino que sobre todo, he visto aumentar las dimensiones y la grandiosidad de las estructuras resistentes, hasta llegar a ser un elemento tan llamativo y estorbo que ya no se podía mantener dentro de esquemas prefijados o esconder bajo refugios tradicionales, como plafones, decorados, revestimientos de mármol.

Al mismo tiempo, y por consiguiente, empezó y se afirmó la verdadera revolución. La mayoría de los que se ocupaban de arquitectura se dieron cuenta

que también una estructura escueta y sincera puede causar una honda emoción de belleza y pertenecer con pleno derecho a la verdadera arquitectura; además, que las formas y los volúmenes impuestos por las necesidades técnicas y funcionales, si son empleados con sensibilidad, pueden llegar a ser elocuente expresión arquitectónica.

¡Qué maravilloso progreso haber comprobado que la belleza no está ligada a un esquema preestablecido; que la simetría no es necesaria; que los estilos y las fórmulas no son indispensables; que los volúmenes y los elementos estructurales que satisfacen exigencias funcionales o estáticas pueden ser los medios para una nueva y más sincera expresión arquitectónica!

Algo parecido a lo que pasaría si, después de haber opinado por decenios o siglos que la expresión de los sentimientos más profundos era posible solamente por medio de un lenguaje áulico y esquemas prefijados, alguien se diese cuenta de que también el idioma cotidiano es absolutamente idóneo para traducir y expresar los más delicados matices de la poesía y del pensamiento.

Creo que hoy nadie duda que la obra arquitectónica debe constituir un organismo unitario, estable, permanente de acuerdo con el ambiente y las funciones que tiene que satisfacer, equilibrado en cada parte, sincero en sus estructuras resistentes y en sus elementos componentes, y, al mismo tiempo, capaz de dar esa emoción indefinible que llamamos belleza. En otras palabras, que debe ser el resultado inseparable de la ciencia y del arte de la construcción, de la preparación didáctica y espiritual de los futuros arquitectos.

Para lograr los resultados que el futuro nos promete, es menester que el arquitecto, además de una sensibilidad estética, posea un completo dominio del nuevo, vasto y difícil lenguaje constructivo de hoy, en todas sus expresiones funcionales, técnicas, estáticas, económicas y de posibilidad de realización.

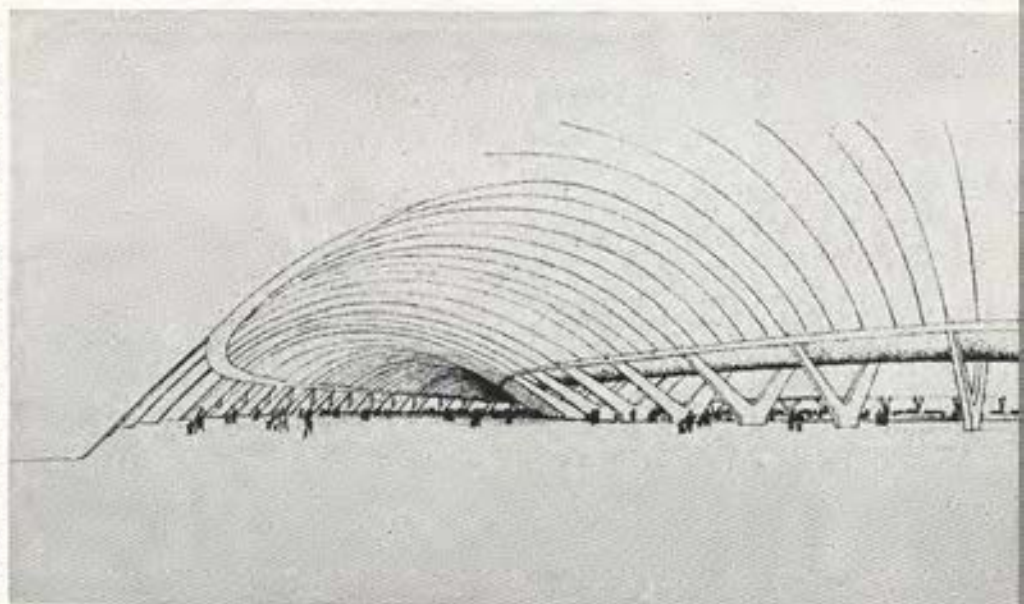
Me pesa mucho decir que numerosas experiencias, y sobre todo las constataciones que se pueden hacer con ocasión de importantes concursos internacionales, demuestran que el formalismo como fin en sí mismo no ha muerto todavía, sino que, por el contrario, se va extendiendo aún más, con mucho daño, en uno de los campos cuya importan-

cia técnica y arquitectónica, sigue en aumento: el campo estructural.

La arquitectura estructural no admite soluciones arbitrarias o formales, aun cuando, desde un punto de vista puramente técnico, las cualidades mecánicas de los materiales, que aumentan día tras día, y la sutileza de los métodos de cálculo permitan, incluyendo a veces mayores gastos, soluciones artificiosas o inspiradas por abstracciones forzadas.

He reflexionado mucho acerca de este argumento y creo poder afirmar que para ser arquitectónica una estructura debe nacer y derivar espontáneamente de un sentido estático, sentido que los progresos de la ingeniería moderna han parcialmente disminuido sustituyéndolo e completándolo con las formas del cálculo.

Proyecto para un Centro de Exposiciones (Caracas, Nervi).



Me parece que este sentido estático puede definirse como la síntesis hecha por la mente humana, o la "humanización", —como ya escribí en otra ocasión— de las leyes naturales que rigen los equilibrios de las fuerzas y de sus reacciones. Es precisamente de este sentido estático de donde nace la intuición estática, que sugiere para cada problema el esquema estructural apropiado, esquema que será tanto más expresivo cuanto más se ajuste al orden natural de acciones y resistencias.

Una vez determinado el esquema de la solución estática, se puede entonces apelar a todo un conjunto de fórmulas y métodos de cálculo que nos proporciona la Ciencia del Construir, que faltaba por completo a nuestros antepasados y cuya eficiencia va aumentan-

do cada día. Sin embargo, el acto creativo tiene que ser hoy, como en siglos pasados, un acto puramente intuitivo, guiado por el sentido estático, y no puede ni debe ser el producto de una teórica e impersonal técnica de fórmulas, ni el resultado de un formalismo preestablecido.

Si se considera que el sentido estático ha sido el único guía para los arquitectos y constructores desde que empezó la actividad de construir hasta hace cien años, más o menos, y que todavía se puede encontrar muy desarrollado en algunos obreros y sobrestantes, no se puede negar que sea posible poner los fundamentos del sentido estático durante los cinco años de estudio de las escuelas de arquitectura: sólo es preciso, pues plantearse muy claramente el problema.

En las más importantes construcciones de hoy en día, la importancia y la complicación de las instalaciones técnicas aumentan al mismo ritmo que las exigencias estáticas. Será entonces necesario dar a los nuevos arquitectos, además de una mayor sensibilidad estática, un sentido técnico más amplio y general. Sentido técnico que, para tener toda su validez y responder a la principal e insustituible finalidad de la técnica, deberá apoyarse en la constante búsqueda de un buen rendimiento económico y en una estrecha e inmediata relación entre un proyecto cualquiera y las maneras posibles de su realización.

El construir es la actividad productiva más importante entre las que la humanidad desarrolla. Los programas cons



Proyecto para una Casa Club, Philadelphia, Pennsylvania, USA, 1961. P. L. Nervi y A. Nervi.

trucivos para el futuro próximo, indispensables para establecer en el mundo las bases de una vida más humana, son de un alcance increíble.

El factor de rendimiento económico que se obtenga, sea del proyecto de los planes constructivos generales, sea de la realización de los mismos, tendrá enormes repercusiones en la economía de cualquier país, aun de los más ricos. El buen rendimiento económico en el campo arquitectónico-constructivo depende de muchos factores, cuyo alcance no solamente requiere cálculos y presupuestos detallados, sino, sobre todo, un correcto planteamiento inicial, fundado en la intuición económica, análogo procedimiento mental al que se verifica en el campo estático, donde los cálculos y los cómputos perfeccionan, pero no pueden modificar radicalmente el esquema intuitivo al que se aplican.

Otro elemento fundamental de la preparación del arquitecto —según mi modo de ver— es el sentido de la realidad constructiva. Este se origina de una profunda, instintiva y bien dominada certeza de que ninguna forma, ninguna ideación, ninguna distribución funcional tiene valor en arquitectura, si no

Palacio del Trabajo, Turín, 1960-61. Detalles de columnas. Nervi.



puede realizarse dentro de los límites de la técnica de ese momento y con empleo de tiempo y de dinero compatible y proporcionado a las finalidades que la obra intenta alcanzar.

Que este sentido de la realidad constructiva no está actualmente muy difundido, lo demuestra tanto proyectos irrealizables que se ven publicados incluso en las mejores revistas de arquitectura o que son presentados con ocasión de los concursos arquitectónicos.

Trataré de hacer aquí algunas consideraciones acerca de estos aspectos en la preparación del arquitecto, empezando con el campo estático, que conozco mejor, aunque en sus líneas generales el problema es substancialmente el mismo para los aspectos técnico y económico del construir.

Si se considera que el arquitecto tiene que ser antes de todo un ideador y luego un coordinador de varios especialistas, se da una cuenta fácilmente que debe tener una mentalidad sintética y conocer los límites, las posibilidades y los problemas relativos a cada campo de la técnica constructiva.

Al faltar estas bases, en lugar de ser el guía de sus colaboradores técnicos, será al contrario guiado perdiendo el dominio y la verdadera paternidad de su obra.

El conseguimiento de tan vasta, general y sintética preparación, es desde luego, muy difícil; sin embargo, es esta dificultad la que hace tan elevada y pone tan por encima de otras actividades humanas la profesión del arquitecto, concebida en la completa y verdadera significación de la palabra.

Volviendo más específicamente a la cuestión estática, diré que para ordenar los factores de la preparación didáctica me parece necesario examinar

cuál tiene que ser la tarea del arquitecto en el diseño de las estructuras.

El arquitecto —como ya dije— tiene que ser el ideador del esquema estructural y debe, además, proporcionar las dimensiones de los diversos elementos, aunque sea en una forma aproximada. Para esta tarea debe tener una eficiente intuición estática que alimente y dirija su fantasía inventiva; y, al mismo tiempo, debe poseer el dominio de unas cuantas fórmulas simplificadas que le permitan establecer el orden de amplitud de las fuerzas, y, por consiguiente, las dimensiones aproximadas de las secciones resistentes.

En esta esencial y fundamental fase del proyecto, no sirven las fórmulas complicadas y los métodos de cálculo de alta matemática de la Ciencia del Construir. Desde hace treinta años mis cálculos preliminares, durante el proyecto, nunca han superado las cuatro operaciones elementales; pero siempre han sido hechos.

No existe práctica o experiencia suficiente para determinar, sin estos elementales controles, las dimensiones de una estructura, inclusive de pequeño tamaño.

El nudo de la cuestión está, entonces, en la manera de desarrollar en los estudiantes el sentido estático, base indispensable de la intuición y de la fantasía estructural, y cómo darles el dominio de rápidos cálculos de orientación y de primera aproximación. Yo pienso que la mejor manera sería la de estudiar el desarrollo de la arquitectura desde la antigüedad hasta hoy, haciendo una crítica estructural dirigida a investigar profundamente las relaciones entre los materiales empleados, los

medios de construcción y los resultados logrados, ya sea desde el punto de vista técnico, ya sea desde el estético. Solamente el gótico, máxima manifestación de la potencia y de la eficacia del sentimiento estático, nunca antes alcanzada y que tal vez nunca se volverá a alcanzar, podría surtir una fuente de observaciones, consideraciones y enseñanzas casi ilimitadas.

Modelos de estructuras y esquemas de estática gráfica, cada vez más complicados, podrían completar acertadamente este programa.

Pienso que este estudio podría prolongarse durante los primeros tres años. En el cuarto y en el quinto se podría pasar a un verdadero cálculo de las estructuras de carácter práctico, con el fin de dar la posibilidad de rápidos y aproximados controles estáticos.

La diferencia substancial entre la enseñanza de la estática para los arquitectos y la de los ingenieros está en el hecho que los primeros deben tener un conocimiento vivo y un dominio del problema estático-constructivo, que puedan inventar y "dimensionar" aproximadamente las nuevas soluciones arquitectónico-estructurales para nuevos problemas mientras que para los segundos es suficiente tener conocimiento de los procedimientos matemáticos para el más exacto control y el cálculo de las diversas partes de una estructura.

La experiencia me ha demostrado que no es posible reunir —por lo menos en la mayoría de los jóvenes— en una sola mente estas dos capacidades que derivan de distintas tendencias, a menudo opuestas mutuamente.

De la misma manera, todas las demás enseñanzas deberían ser dirigidas a dar ideas claras y generales, con un profundo conocimiento de todas las leyes físicas y económicas que se refieren a ese sector en particular.

El arquitecto nunca tendrá la necesidad de calcular el diámetro de los tubos o las dimensiones de una caldera para una instalación de calefacción; pero deberá conocer perfectamente cómo funciona esa instalación, por qué el agua circula en ella, qué dimensiones serán, más o menos, necesarias para la colocación de aquellos aparatos y del tubo de la chimenea, para que pueda disponer los locales necesarios en su proyecto y dirigir a los especialistas durante la construcción.

En lo que se refiere al buen rendimiento económico, no será tan impor-

tante conocer cómo se hace un presupuesto métrico estimativo, cómo conocer las reglas generales y los principios económicos y con ellos orientar el proyecto. No estoy en condiciones de determinar, ni siquiera aproximadamente, qué camino debe seguirse para lograr tal resultado, pero creo que los economistas podrían fácilmente indicarlo.

En relación con el sentido de la realidad constructiva, creo que podría ser suficiente señalar al estudiante, y repetirlo en cualquier ocasión, que toda línea, forma o volumen que él proyecte en el papel o que él encuentre en un dibujo, no podrá considerarse como hecho arquitectónico si no se puede realizar.

En otras palabras, hay que desprender al estudiante de la demasiado difundida tendencia —a veces hasta dañosa y persistente costumbre mental— que lo lleva a considerar el dibujo como un hecho arquitectónico.

Además, pienso que toda la enseñanza técnica de la arquitectura tiene que ser fundamentalmente de conceptos: las nociones particulares se olvidan con facilidad e, incluso, pronto son superadas por el progreso técnico.

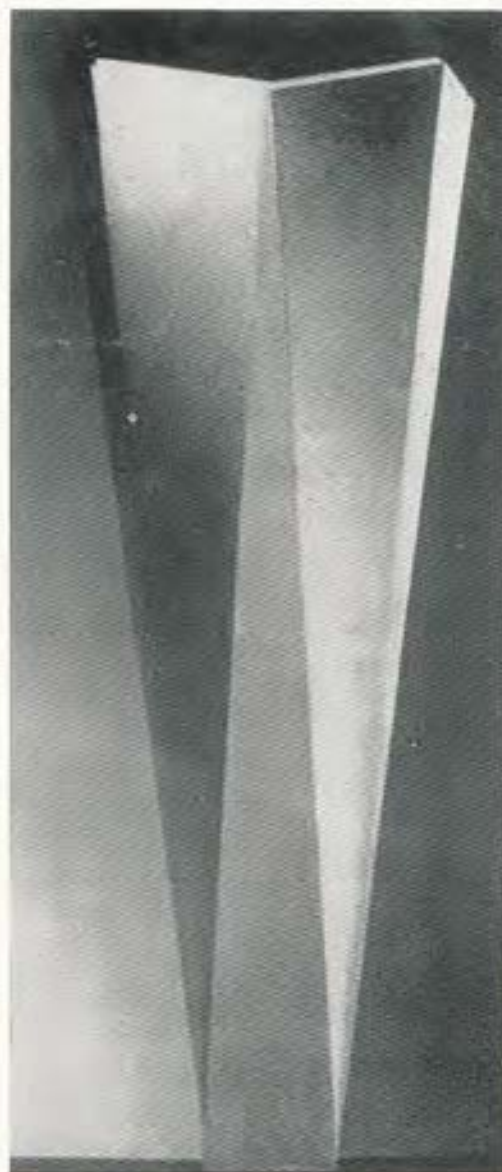
Nunca se repetirá bastante que el arquitecto no debe ser un especialista de ningún ramo de la técnica, sino que debe tener ideas generales y conceptos más claros que los de todos los especialistas, sus colaboradores. Siempre me ha asombrado que Pitides, arquitecto del Mausoleo de Alicarnaso, ya en aquel entonces, haya concebido tan claramente la esencia de la profesión del arquitecto como para escribir que "el arquitecto debe tener una cultura tan vasta y profunda que sobrepase en cada disciplina al especializado en ella".

El otro aspecto fundamental de la formación del arquitecto se refiere al desarrollo y afinamiento de la sensibilidad estética. No me considero suficientemente competente en esta materia para profundizar el tema, pero de una cosa estoy absolutamente cierto, o sea, que nada es más contraproducente que el permitir que en las conciencias todavía no maduras de los jóvenes pueda formarse el concepto de que el diploma de arquitecto contiene implícitamente un diploma de artista.

Como ya escribí varias veces, el arquitecto es un constructor que, con el lenguaje expresivo más difícil entre los que la humanidad conoce, es decir, el lenguaje de la funcionalidad de la es-

tática y de la técnica constructora, tiene que resolver problemas concretos y si— la Providencia lo ha favorecido suficientemente— alcanzar formas de belleza.

Sólo poquitos privilegiados podrán lograr que la suma de tantos, y a veces opuestos, elementos llegue a ser expresión de arte; de todas maneras, este juicio, para tener validez, debe ser pro-



Columna. Nervi.

bado y confirmado con el tiempo. La Arquitectura no admite los atractivos de la moda y los entusiasmos de momentáneas corrientes.

Para la mayoría de los arquitectos será suficiente alcanzar, con pleno cumplimiento de las exigencias funcionales, constructivas y económicas, soluciones correctas y satisfactorias.



Michael Kuhn.

# PROBLEMAS DEL ESPACIO HUMANO

Conferencia del Profesor Michael Kuhn pronunciada en el Auditorio de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo el 11 de septiembre de 1963.

(Traducción durante el acto: Dr. Víctor M. Fossi; traducción de la grabación: Dr. Julio Ripamonti).

Muchas personas piensan que un arquitecto es un hombre eminentemente práctico, preocupado exclusivamente de proyectos reales. Creo que el arquitecto debe tener una perspectiva de la vida, y que a veces le sería conveniente dejar de lado su trabajo de oficina para considerar teóricamente un enfoque filosófico, o efectuar un análisis intelectual de ciertos fenómenos básicos, por ejemplo, del espacio humano.

Vivimos en el espacio, y sin embargo la concepción que de él tenemos, varía de tiempo en tiempo, y es diferente en las varias sociedades. ¿Cuál es entonces nuestra propia percepción del espacio? Generalmente, la más importante y básica es la visual: vemos los objetos que delimitan y definen el espacio. En el espacio urbano existen edificios, árboles, montañas, etc.: en el espacio privado, en el interior de las viviendas tenemos los muros, los techos, pisos, y demás.

Esta no es la única forma de percepción del espacio: existen muchas otras, entre ellas la auditiva. Oímos, tenemos percepciones auditivas del espacio, y lo que es más importante: tenemos una manera biológica de sentir dentro del espacio. Esta sensación dentro del espacio es un fenómeno biológico que difiere en los distintos animales. Podemos observarlo muy claramente en su diverso comportamiento: un gato no cruzaría una plaza, sino que bordearía los edificios; mientras que un perro sí lo haría. De modo, que la conducta normal de un perro, de un gato, y de otros animales, es diferente en un espacio abierto o cerrado.

Al hablar de esta sensación dentro del espacio me refiero no a un sentimiento analítico y razonado, como es el de pensar: ¿cómo me encuentro? ¿estoy en peligro? ¿estoy al sol? ¿me siento bien aquí o allá?, sino a algo no razonado, absolutamente instintivo. Se trata de un sentimiento que una escuela de psicología alemana, la Gestalt denomina: "la percepción de toda una situación tal cual es, sin analizarla".

Estamos en un espacio y nos sentimos en él de una manera que no es muy clara: bien o mal, a veces incierta; pero es "toda una situación" la que percibimos, un fenómeno Gestalt.

La naturaleza humana no es tan simple como la del perro o la del gato, sino mucho más compleja, y, como veremos más adelante, la percepción y comportamiento de los seres humanos en el espacio es también a su vez muy compleja. No se trata solamente de una sensación en el espacio sino también de un fenómeno intelectual, por cuanto recordamos, vemos y analizamos algo.

Nuestra percepción de este "fenómeno Gestalt" (de sentir en el espacio) es diferente de una persona a otra, de una estación a otra, en diferentes períodos históricos o en diversas regiones del mundo. Existen diferentes actitudes y comportamientos de las personas como individuos, como masas y como sociedades en el espacio.

Si queremos analizar este fenómeno, de estar y de sentir en el espacio, debemos proceder de un modo analítico, y elegir algunos fenómenos psicológicos que puedan llevarnos a compren-

der la actitud y la base biológica del sentir y del reaccionar ante el espacio. Para nuestra búsqueda de los elementos biológicos del comportamiento y sensación ante el espacio, podemos elegir algunos casos extremos conocidos en psicología, y que conciernen al espacio.

Estos son los fenómenos denominados: agorafobia (el temor del espacio abierto); claustrofobia (el temor de los espacios cerrados o angostos); y acrofobia (el miedo de la altura). Son fenómenos bien conocidos en psicología, y son casos extremos, pero pueden enseñarnos algo respecto de las sensaciones normales de agorafobia o de agorafilia, de claustrofobia o de claustrofilia y de acrofobia o de acrofilia, que existen en todo ser humano.

Prefiero naturalmente hablar de agorafilia, claustrofilia y acrofilia, y no insistir sobre los casos patológicos de agorafobia, claustrofobia y acrofobia.

En el comportamiento humano existe un balancear y un cambiar de requisitos para percibir estas sensaciones.

Primeramente, hay personas que son más agorafílicas, otras más claustrofilicas, pero las mismas personas cambian en diferentes ocupaciones, pudiendo ser entonces más claustrofilicas o agorafílicas respectivamente. En algunas funciones vitales somos decididamente agorafóbicos o claustrofóbicos, y es por eso que aislamos algunas dependencias y espacios. En ciertas funciones somos decididamente agorafílicos, por ejemplo, cuando vamos a un carnaval callejero. No sé si sucede aquí, pero en Río todo el mundo se divierte en la calle durante el Carnaval. Es un



asunto de ánimo: en ciertos estados de ánimo la gente tiende más hacia la agorafilia; en otros, hacia la claustrofobia.

También es un asunto de tradiciones: existen civilizaciones o culturas que tienden más hacia la agorafilia, y otras hacia la claustrofobia.

Esta consideración es esencial para un arquitecto, porque su arte no está en diseñar edificios, sino en diseñar espacios, y si diseñamos espacios, debemos saber cuál es el comportamiento humano en cada región, en cada momento y función en el espacio; y debemos traducir esa secuencia, esa larga y complicada secuencia de sensaciones de espacio, en espacios estrechos y holgados, abiertos hacia el cielo o cubiertos, continuos o fragmentados, grandes o pequeños. Todos estos son medios mediante los cuales creamos espacio y sensaciones de espacio, que nos producen una secuencia continua, similar a la excitación que nos causa la música. En la música percibimos diferentes sonidos y ritmos que nos proporcionan una completa sensación de creación musical. Esta sensación de sentir en el espacio es lo que el arquitecto debe proporcionar a la gente, como una verdadera creación sinfónica, en su labor de arquitectura.

Esta comparación con una sinfonía musical no es sólo una metáfora. La inteligencia humana es la misma actuando en diferentes materiales. Esencialmente la composición es la misma, esté ella formada por palabras, sonidos, espacios, formas, colores, etc.

Detengámonos ahora en la arquitectura para examinarla y preguntarnos qué clase de arte es. Tanta gente y muchos arquitectos están convencidos que a la arquitectura le interesan sólo las formas. Creo, derivando de todo lo dicho anteriormente, que la arquitectura no debe preocuparse sólo de las formas, sino del espacio, y que las formas, los objetos físicos, son sólo los medios usados para crear espacio y para definirlo.

De modo que el objeto de la arquitectura no es nunca la forma de las cosas, sino la forma del espacio creado por las cosas.

En el espacio urbano éste se forma con edificios, árboles, calles, etc. Dentro de la casa se crea con las diversas partes de la construcción (pisos, techos, y demás).

Las formas son en realidad del dominio de la escultura, la cual se basa en el sentido táctil, de sentir, de pesar,

de saber si algo es sólido, pesado o no, mientras que la arquitectura es espacio. Esto no significa que no existan elementos esculturales en la arquitectura y en la definición del espacio. Tenemos elementos esculturales formales; éstos son: los elementos de color inherentes a la pintura; y también los elementos del sonido y el comportamiento del sonido dentro de un espacio. La sensación en un espacio como este auditorio depende principalmente no sólo de la forma de las cosas, del color, de la luz, sino de la resonancia, y de si ella es buena o mala. Esto es básicamente lo que causa nuestra sensación del espacio cerrado, aunque existen también ciertos elementos de comprensión basados en otros sentidos.

Llegamos ahora a otro elemento esencial: el elemento dinámico en el espacio, y del espacio.

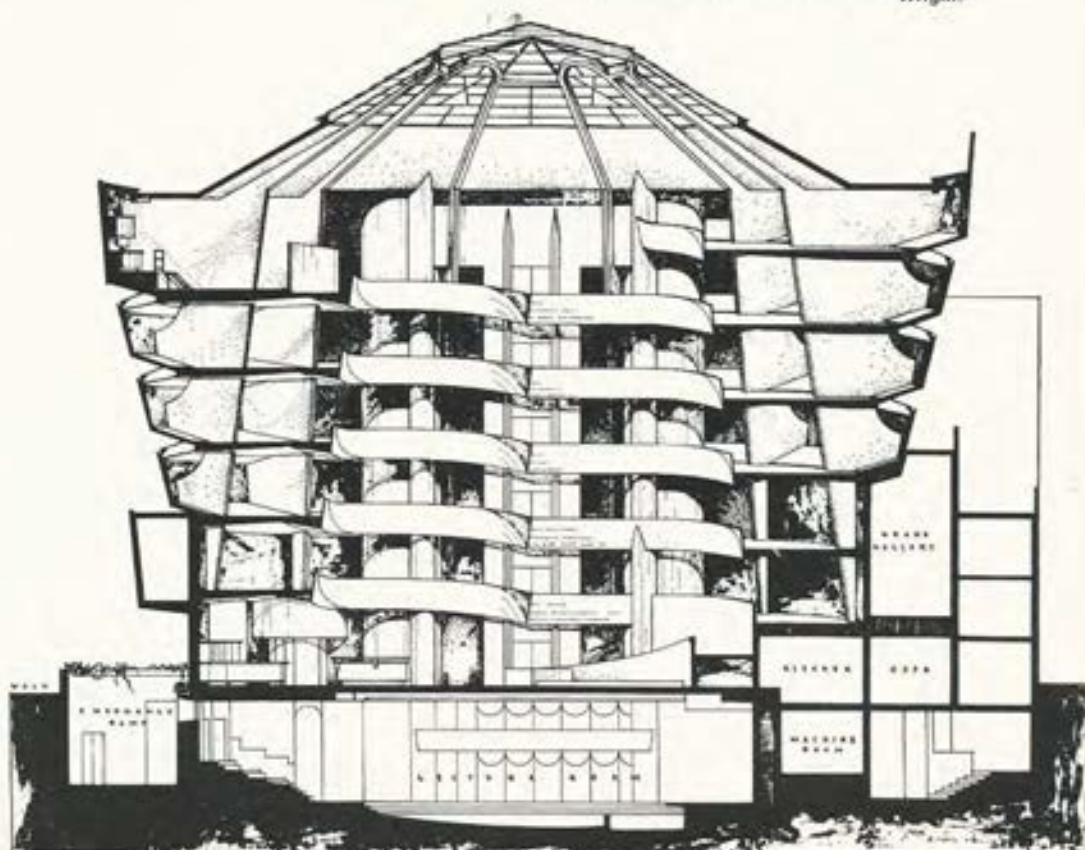
El espacio es estático, porque las formas y los cuerpos son estáticos: los árboles, los edificios, los muros son estáticos, y el espacio no está acondicionado al movimiento de las cosas. Sin embargo, hablamos del espacio-tiempo, de la noción de espacio-tiempo, no según el entender de los físicos, pero en otra forma: la sensación del tiempo en el espacio, el cual es esencial para la naturaleza humana, por cuanto estamos siempre soportando el tiempo, y por-

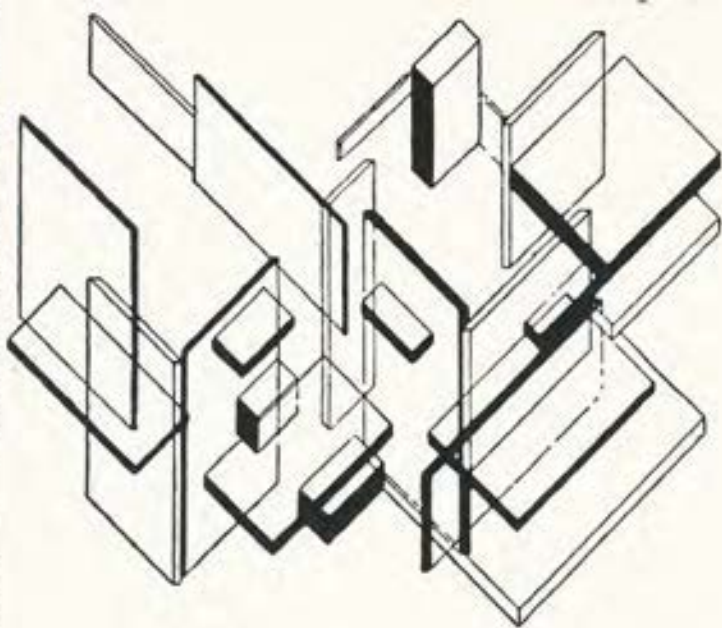
que estamos yendo a través de él durante toda nuestra existencia.

El elemento dinámico en el espacio deriva no del movimiento de los cuerpos cercanos, o del espacio mismo, sino del movimiento del hombre en el espacio, el cual es constante a través de su vida, y también lleno de actividad, por cuanto toda actividad es movimiento. De modo que el elemento dinámico en el espacio es la expresión de la vida en el espacio. No del espacio muerto que hemos heredado en algunas ruinas de generaciones pasadas, sino del espacio vivo en el tiempo. Aun cuando contemplamos antiguos vestigios del pasado nos imaginamos cómo los seres se movían, actuaban y vivían en esos espacios. Ahora bien, si no nos imaginamos esto, no llegaremos a la esencia de esos espacios, y no los apreciaremos debidamente.

Es fundamental hacer notar, que, el movimiento del hombre a través del espacio no es "gratuito", no es sólo para que ande mirando, paseando, viendo las cosas y sintiéndose en el espacio. El hombre está ocupado con problemas y actividades muy prácticas, todas las cuales se desarrollan en el espacio. Esto plantea la pregunta: ¿cuál es el contenido del espacio humano? No existe otra respuesta sino esta: su contenido es el contenido de la vida real, lo que significa la vida de cada día, de todo

Museo Guggenheim, cuerpo de la galería principal.  
Wright.





Relación entre planos horizontales y verticales, 1920.  
T. Van Doesburg.

el mundo, en lo privado y en lo colectivo.

Si queremos comprender la calidad y esencia de un espacio, sea en la naturaleza (el espacio real que vemos o dentro del cual estamos) sea en los planos diseñados por un arquitecto, el verdadero criterio no debería ser el de guiarnos por sus apariencias formales, sino por sus aspectos dinámicos, a saber, por la forma en la cual las actividades diarias de todo el mundo se desarrollarán en ese espacio. Porque los movimientos "gratuitos" son un placer ocasional, mientras que los movimientos en el trabajo, o al actuar con un propósito, son lo normal, y no sólo lo son en el trabajo, sino también en las horas de esparcimiento.

Quisiera hacer hincapié en un punto, y es que el ojo humano no es un instrumento fotográfico, sino un instrumento intelectual. No sólo vemos; también recordamos, analizamos, sintetizamos situaciones. Nunca vemos una imagen de algo, sino que vemos una especie de proceso.

Por ello, es fundamental para el arquitecto conocer no sólo las técnicas del diseño del espacio, sino, antes que todo, comprender la vida humana en todos sus aspectos, y conocer los medios de servirla, de ordenarla, de canalizarla, de dar a la vida una forma.

De nuestro análisis abstracto del espacio, pasaremos ahora a ejemplos concretos. Veamos lo que sucede con el paisaje: sabemos que nos agrada, y lo sabemos porque sentimos una cierta armonía creada por un equilibrio de las fuerzas de la naturaleza.

Nos impresiona el contraste de las cosas en la naturaleza: una montaña frente a un valle; un acantilado muy alto y vertical contra una llanura; las montañas y el mar; el agua y los sólidos; la quietud y la brusca intervención del ruido de un avión; la ilimitada extensión del mar y un buque que lo surca; un río con un puente. De modo que el contraste también es esencial: armonía por una parte, contraste por otra. Existen armonías hechas por el hombre, como son las aldeas árabes, griegas o incaicas, en las faldas de los cerros, las cuales armonizan absolutamente con el paisaje; y también existen los contrastes hechos por el hombre, por ejemplo, un gran puente sobre un lago,

como en Maracaibo, caso sobre el cual volveremos a tratar.

Para nosotros es una fuente de placer el descubrir los elementos pintorescos en los viejos asentamientos humanos, y en las creaciones del hombre. Ello nos proporciona un indicio, una manera de comprender qué es lo pintoresco y por qué nos gusta. Pintoresco no significa bello en el sentido empleado frente a una hermosa y completa obra de arte; significa más bien simpatía antes que la admiración que se siente al contemplar la perfección de las formas de una creación. El elemento pintoresco en las agrupaciones humanas, en todos esos conglomerados, deriva, no de la forma de las cosas sino de los signos de vida ajustados al ambiente, ajustados uno al otro, lo cual crea una especie de armonía humana en el paisaje. Lo sentimos, lo comprendemos sin analizarlo, sentimos en él la vida humana, aunque sea pasada, y en esto consiste su mayor encanto.

Ahora bien, el paisaje humano y el espacio humano, no son espacios y paisajes naturales: son siempre espacios y paisajes artificiales, hechos por el hombre quien los conformó, y expresan en todos los casos una especie de orden: el orden de la vida.

Existen muchos grados y clases de orden. Hay edificios o conjuntos que no nos atraen, que nos resultan desagradables; hay otros conjuntos que encontramos agradables y que incluso pueden ejercer sobre nosotros una especie de fascinación. ¿Cómo podemos

Plaza en el Cuzco, Perú



discernir en qué caso un proyecto de vivienda no será de nuestro gusto y en qué caso lo aceptaremos plenamente? ¿Cómo podemos discernir el verdadero secreto que determina la diferencia entre dos proyectos de vivienda, entre dos proyectos de ingeniería en el paisaje?

Lo que analizamos anteriormente puede ayudarnos a encontrar la clave. Una obra de arte (de ingeniería, de arquitectura, o cualquier otra creación humana) expresa siempre una actitud.

En algunos casos la obra expresa un objetivo muy limitado. A veces un pro-

blema administrativo de resolver el problema en el primer caso; y una simpatía y un interés por el segundo.

Volvamos ahora a nuestro ejemplo del puente. Alguien podría preguntar: ¿y qué hay con un puente sobre un río, el cual es sólo un objeto aislado? Pero, en cierto modo, un puente es una cosa completa: el hombre no requería más que los medios de cruzar el río, y la manera de salvarlo con una estructura. Se trata de un objeto completo: ninguna adición es necesaria; sentimos su unidad en contraste con la naturaleza y lo aceptamos como una

que encontramos desagradable porque no existe ningún orden orgánico, y sólo una carencia de unidad en el conjunto.

De modo que aquí llegamos a una conclusión: que el espacio tiene la forma que le dan las cosas, etc. (no deseo repetir); que el orden queda expresado por el orden de la vida; y que ésta no es una función única o aislada, sino un fenómeno ecológico, no de actividades y de fenómenos aislados, sino el modo ecológico de vivir del hombre, de la sociedad humana, en un paisaje dado en un espacio dado.



Puente sobre el Lago de Maracaibo.

blema de vivienda se reduce a un cierto número de apartamentos proporcionado por el Gobierno (con la ayuda de arquitectos, ingenieros y constructores) a un determinado número de familias, sin ninguna vida orgánica dispuesta en su interior. En otros casos vemos asentamientos humanos proyectados no sólo para proporcionar tantos apartamentos a tantas familias, sino para crear una verdadera comunidad humana con toda la diversificación de la vida humana en su interior. En ambos casos apreciamos la diferencia: sentimos una repulsión hacia la forma pu-

creación orgánica integral. No es sólo una placa soportada por tantas columnas. Un puente tiene una forma orgánica muy definida la cual expresa su función: un movimiento a través del río, que salva así las aguas.

El otro caso, por supuesto sería: Supongamos una industria con pequeñas construcciones que le son añadidas año a año, de muchos modos, con diversos materiales, dependiendo en cada caso del capricho o del entendimiento de alguien en algún momento. Ella se transforma a la larga en un montón informe de pequeñas creaciones, muy aisladas,

Esto conduce a la necesidad, a la obligación del arquitecto de conocer no sólo las funciones aisladas, sino de tener un conocimiento y un concepto general de las maneras de vivir de una sociedad en el espacio. Esta es la razón por la cual la Historia, no la de la Arquitectura, sino la Historia de la Civilización, es tan primordial para los arquitectos, mucho más que la historia de las formas arquitectónicas. Es por ello que las tradiciones, y el estudio de las mismas son esenciales, y que todo no debe reducirse a estudiar las funciones modernas aparentes e inme-



Centro Comercial, New Town, Herts 1959. Arq. L. G. Vicent.

no es personal e individual sino colectiva. Tenemos los medios de controlar el crecimiento y forma de las ciudades, y no los usamos por razones sociales, económicas y otras; pero sí tenemos los medios de estudiar el complejo fenómeno urbano, de controlarlo y de dirigirlo. De modo que este es un asunto que desborda nuestro campo de acción, pero que en realidad condiciona el éxito de nuestro trabajo. No tendremos éxito por el mero hecho de ser arquitectos preparados o inteligentes: este es un arte cívico que concierne a todos y a la sociedad como un total.

**Pregunta:** A la luz de los conceptos expresados por usted en esta conferencia, ¿podría citarnos algunos ejemplos de arquitectura o planificación en Israel, que considere de interés?

**Respuesta:** Tenemos muchos ejemplos entre ellos algunas nuevas formas de sociedad, de pueblos colectivos o cooperativos, que adoptan un plan muy especial, y que se ven muy especiales. En estas realizaciones estimo que se logró crear una nueva concepción.

Tenemos muchos prejuicios, muchos malos hábitos, y en muchas oportunidades no tenemos ideas muy claras, todo lo cual es muy humano. Sin embargo,

en todos aquellos casos cuando un arquitecto o un planificador urbano tomó en consideración estas nuevas formas de sociedad (formas socio-económicas) su respuesta fue siempre satisfactoria. No fue perfecta, pero fue bien dada. Cuando dimos respuesta a los problemas climáticos, creo que algo nuevo fue creado. Desgraciadamente, en los últimos años se ha manifestado una corriente entre los arquitectos jóvenes, de derivar, de dejarse arrastrar hacia una nueva especie de arquitectura decorativa, que se presenta muy bella, pero que en su esencia no es ecológica, como lo era la antigua.

**Pregunta:** Dr. Kuhn, ¿cómo han resuelto en su país el problema de la vivienda?

**Respuesta:** Dar una respuesta completa sería materia de una conferencia aparte.

Mi país enfrenta una continua inmigración proveniente de muchos países y culturas. Esto no sólo representa dar vivienda a la gente que vive en el país: se trata de un proceso continuo de creación de una nueva población, y de ocupar nuevos territorios antes desérticos. De modo que nos encontramos ante algo sumamente complejo, muy dramático,

lleno de errores y de aciertos. Sin embargo, hemos construido muchos edificios, 30.000 al año, lo cual es enorme para nosotros dado que nuestra población es ligeramente mayor de dos millones. Yo no diría que fue una solución ideal, pero todos los campamentos de inmigrantes fueron liquidados así, y cientos de pueblos, y alrededor de veinte nuevas ciudades fueron creadas.

**Pregunta:** En lo relativo a espacios, ¿cuál es el límite o la diferencia entre la arquitectura y la planificación?

**Respuesta:** No existe un límite entre ellas. Hoy en día no podemos realizar arquitectura sin la plena comprensión de lo que es la planificación; y no podemos abordar la planificación sin una comprensión cabal de lo que es la arquitectura, a saber: el diseño del espacio. La diferencia entre ellas es sólo una diferencia de escala, de técnicas, y de los medios usados; y no una diferencia en la manera de concebir, de considerar el espacio.



## El Racionalismo en la Arquitectura

Es tan profunda la influencia de la razón humana que, por causa de ella, nos lanzamos a estudiar todo sin tener en cuenta que ésta es insuficiente para explicarnos todo. Las pocas veces que nos encontramos frente a fenómenos inexplicables, nos suponemos ignorantes de la ciencia que explica dicho fenómeno, confiando en que ésta ya ha dado una respuesta. Vivimos una época de confianza y fe en la "ciencia".

Entre las cosas que no nos podemos explicar está la belleza. Para tratar de explicarla se ha constituido la estética como ciencia, la cual trata inútilmente de apresar la belleza. A pesar de que, según dice, "no pretende dar reglas del gusto y la belleza", no hace otra cosa sino hablar de ella, tratar de conocerla y estudiarla.

Filosofar es la forma de explicarnos las cosas; explicarnos es ver claro, comprender, y esto último es situar lo que tratamos de explicarnos (el objeto de nuestro pensamiento) en el campo de la razón. En otras palabras, sólo vemos claro con ayuda de la razón. Pero la ciencia ya nos ha señalado más o menos hasta qué punto podemos llegar con la razón, ya hay un límite, es un elemento [fuerte atributo de nuestro pensamiento] imprescindible, pero limitado.

Probablemente la ciencia ya debería haber parado de investigar racionalmente y no tratar de buscar otros puntos de vista más racionales aún, o sea afinar más sus razonamientos. Inclusive, a nosotros los que vemos esto desde afuera, nos molesta cada avance de la ciencia, cada descubrimiento nos aleja más de ella, nos damos cuenta de que nunca llegaremos a saber nada. Pesa demasiado el cúmulo de conocimientos sobre nuestras espaldas.

Es profunda, clara y molesta la influencia de la razón en todos los campos, por eso se han constituido algunos movimientos filosóficos en contra de ella como el irracionalismo vitalista y el existencialismo.

Huyendo de esto, muchos se aferran al arte y tratan de meter dentro de él aquello que le perteneció en algún tiempo y que vemos que ahora se aleja de él: "La arquitectura".

Vamos en busca de formas nuevas tratando de devolverle su personalidad artística a la arquitectura, y por lo tanto al hombre mediante el proceso de no tratar de meter la realidad dentro de

# EN BUSCA DE UNA EXPRESION EN ARQUITECTURA

Arq. Juan Antonio Tonda

la razón, sino de valerlos de ella en la forma adecuada, sin agotarla.

Esto no quiere decir echar completamente de lado la razón, pues ya antes remarqué su importancia, ni tampoco puede interpretarse como desechar las obras de la razón ya consumadas; sería inocuo despreciar el pasado en este aspecto, pues en él nos basamos para lo que estamos diciendo.

Es necesario tratar de unir la filosofía y la ciencia a todo lo cotidiano. La labor de la mayor parte de los filósofos y científicos está completamente desconectada de la realidad que vivimos, se abordan temas cada vez más especializados sin importar si están en contacto o no con la realidad. O sea, no hay un conjunto homogéneo de conocimientos sólidos conectados, sino una heterogeneidad de lucubraciones racionales. Unos teorizan sin aplicar sus teorías a la realidad y otros hacen lo contrario, hacen sin teorizar. Evidentemente del "hacer" se deben deducir todas las teorías. **No está bien que la arquitectura sea teorizada por unos y hecha por otros, uno y el mismo individuo debe de buscar las conexiones entre su "pensar" y su "hacer" y tratar de ajustarlos adecuadamente.**

Si como arquitectos pretendemos buscar unas bases filosóficas de nuestro pensamiento no tenemos por qué temer que toda cuestión abstracta nos va a alejar del "hacer arquitectónico, no necesitamos ser unos abstractos sino simplemente tratar de poner en claro el contacto que existe entre el "hacer y el filosofar.

El identificamos con la arquitectura que hacemos al través de nuestros pensamientos, a sabiendas o sin darnos cuenta de lo que hacemos, es de tanta importancia para el arquitecto como que se trata de las bases sobre las cuales se encuentran los puntos de partida de toda su vida en el pensar y en el hacer.

Al hacer arquitectura, lo que elaboramos, si lo analizamos, viene a estar fundamentado en una serie de creencias que ha ido depositando el pasado en nosotros y que solamente filosofando podemos conocerlas y renovarlas si viene el caso.

Nuestra vida cotidiana la llevamos al cabo de creencias, o sea la vivimos a base de creencias. En cambio, tenemos un cúmulo de ideas, unas propias de nuestro ingenio, otras producto de nuestras creencias o sea fundamentadas en el pasado; pero todas ellas se caracterizan porque las pensamos, son ocurrencias y no creencias. Hay veces que nuestras ocurrencias o ideas son tan ingeniosas y tan verdaderas, que se transforman en creencias, o sea, que adquirimos una confianza tan fuerte en ellas que pasamos a vivir con arreglo a ellas. Pues bien, desde el momento que una gran idea nuestra se consolida en creencia, ya no pensamos más en ella y, en cambio, procedemos con arreglo de ella. Ese es justamente el paso interno del pensar al hacer.

Cuando se derrumba una creencia dentro de nosotros surge la duda. La duda la tratamos de tapar con otra creencia. Este es el proceso de formación de la mente del hombre.

Lo que aquí trato, es de analizar las creencias en las cuales nos fundamentamos para hacer las obras actuales.

### **Crítica de los principios de la actual arquitectura**

**Lo económico.** Uno de los factores que impiden el desarrollo artístico de la arquitectura, es lo económico. En realidad, hacer arquitectura económica equivale a no salirse de lo común. **Si tratamos de hacer algo económico, tendremos que hacer aquello que todos hacen, aquello en lo cual están todos adiestrados, pues con el adiestramiento se abarata la mano de obra.** Si innovamos estamos en el reino de lo anti-económico. Una arquitectura es tanto más económica cuanto más coe dentro de la rutina.

sólo le compete al gobierno. Solamente el gobierno, con sus amplias posibilidades de trabajar en gran escala, puede solucionarlo. Todo arquitecto individual que se enfrente a este problema pierde su tiempo, pues el abaratamiento de la casa económica no depende de una buena fachada o determinada distribución en planta; no porque le demos tal o cual forma a la casa va a resultar más barata; depende exclusivamente de la fabricación en masa y de la lucha contra el tiempo en su ejecución, problemas ambos fuera del alcance de un arquitecto individual.

La arquitectura actual no persigue la economía a pesar de ser éste uno de los principios más esgrimidos en defensa de lo actual. Otra prueba de ello es la contratación y subcontratación de trabajos, así como la cantidad de asesores

poniendo en manos de un comerciante (que es lo que viene a ser el contratista actual). Si su propio trabajo lo está poniendo en manos del contratista, a este paso, ¿qué va a ser de los arquitectos de aquí a unos decenios? Será una profesión tendiente a desaparecer.

### **La sencillez y la pereza creadora**

**La sencillez.** Es entre otros principios uno de los más importantes que se sigue ahora. Al abusar de ella se corre el peligro de caer en la "pereza mental". Vemos el caso de una figura geométrica, el cubo por ejemplo, si lo vemos con un poco de detenimiento nos damos cuenta de que no tiene nada de bello; podremos decir que es muy perfecta su forma en cuanto que se acerca al objeto-ideal-matemático-geométrico



Viviendas campesinas. Venezuela.

Por otra parte, en la arquitectura actual no hay tanta economía como parece; no da la impresión de que se tiene muy en cuenta ésta. Una simple observación de los edificios actuales pone de manifiesto un lujo notable. El empleo de materiales como el cristal antisolar, el aluminio, el latón y el mármol está notablemente difundido. Lo económico hay que buscarlo por lo general en los acabados y no veo que se busque mucho en la arquitectura actual.

El problema de la vivienda económica para el proletariado es otra cosa. La búsqueda de la economía en dicho aspecto es un problema social que, como todos los problemas sociales, su solución

res técnicos que se requieren en una obra; ahí es donde se va el dinero, pues el dinero en las obras actuales corre como nunca en ninguna otra época ha corrido.

Los contratistas se deben reducir en la medida en que lo permitan los conocimientos de un arquitecto y en la medida en que se sienta capaz de realizar un cierto volumen de obra por unidad de tiempo.

Todo trabajo que subcontrate un arquitecto significa un aumento del costo de construcción y una pérdida equivalente en la calidad artística de la obra, pues el trabajo que debería de hacer el propio creador de la obra lo está

co que el hombre ha creado. Nadie ha experimentado emoción alguna en presencia de un cubo. Una verdadera obra arquitectónica no debe tender hacia la perfección geométrica producto de las matemáticas; esta semblanza de la forma arquitectónica con la forma matemática pone de relieve la influencia científica en la arquitectura. Las casas completamente planas que se encuentran en vivas aristas expresan un paralelo bastante alarmante entre la razón científica y la arquitectura. El perfeccionamiento en la obra arquitectónica representa la influencia de la razón científica. La satisfacción que nos produce el hacer las cosas perfectas es

muy diferente del sentimiento de impresión favorable que nos produce una ocurrencia netamente nuestra. Para algunos deberíamos reunir estas dos impresiones en toda obra de arquitectura, pero esto significaría tanto como hacer ocupar el mismo lugar dentro de la arquitectura al arte y la ciencia.

O sea que cuando plasmamos la línea recta, el plano completamente limpio y liso, las aristas vivas, no estamos movidos sino por un deseo de perfección, que es común en todos nosotros, pues responde a las exigencias de la razón. Pero basta que sea común a todos nosotros para que no lo podamos evitar, siendo así, ¿para qué remarcar más lo que es común a todos nosotros? El siguiente punto viene a ser también causa principal de la sencillez.

**El racionalismo.** Hay un exceso de preocupación por justificar los proyectos racionalmente. Parece ser que la única defensa que se puede hacer de un proyecto es su deducción racional de ciertos datos de partida. No es posible atacar un problema arquitectónico a base del análisis racional, pues nos conduce a absurdos como "el plan libre" o la flexibilidad de las plantas, en los cuales se manifiesta nuestra abdicación, plenamente imbuidos de racionalismo, ante la deducción funcional de las exigencias de una planta.

El plan libre o flexible es un tipo de proyecto en el cual todo se traduce en posibilidades futuras, diversas posibilidades de acomodación de la planta dan al problema un sentido de movimiento constante de los elementos arquitectónicos que desemboca en la inapresabilidad de la solución. Esto trae como consecuencia la sencillez; resultan plantas tan sencillas que no tienen muros sino una cuadrícula de columnas. Este es un ejemplo claro de cómo la complejidad de atacar un problema arquitectónico enfocado racionalmente, al hacer imposible una solución estática, elude las funciones particulares de la planta y por no dar una solución particular, no da ninguna solución.

#### La racionalización excesiva anula

El empleo desmedido de la razón en un proyecto arquitectónico nos aleja de la intuición.

Al crear una obra de arte arquitectónica por procedimientos intuitivos basados en nuestras creencias [obtenidas mediante el proceso de que ya hablamos, propias y distintas para cada uno], plas-

mamos en el arte nuestra individualidad, que es lo único que debe interesarle a los demás.

Al aplicar lo deductivo a un proyecto se pierde el arte en la arquitectura y se pasa a los terrenos de la construcción ingenieril.

No es posible encerrar la arquitectura dentro de la razón, pues ante la complicación del problema lo idealizamos y tendemos nuevamente a la sencillez.

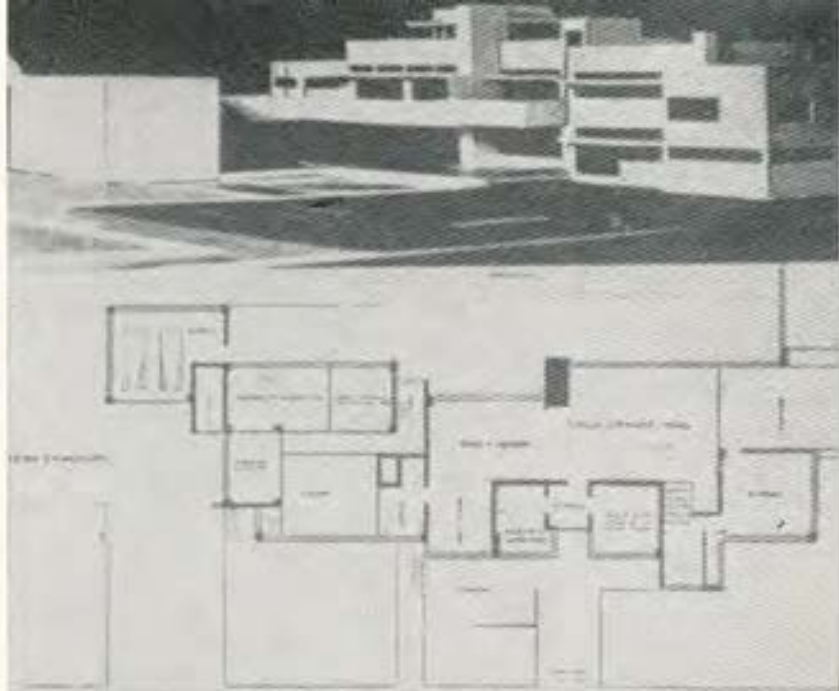
El empleo del análisis racional, en el caso de las estructuras, nos obliga a dejar de lado estructuras que a simple vista parecen más lógicas, pero que no son analizables por los procedimientos usuales y nos vemos obligados a emplear las más simples, vuelta a la sencillez por causa de la racional. Sin ir más lejos, no hay ningún libro de estructuras en donde se analice una losa de concreto de forma trapecial o cuadrangular, en todos solamente se ve la losa rectan-

gular. Es prácticamente imposible estudiar cualquier problema de análisis estructural en tres dimensiones; por lo general todo se simplifica al caso de dos dimensiones; las estructuras se analizan primero en un sentido y luego en otro, que por lo general es ortogonal al primero. No hay en el cálculo de estructuras casi ningún procedimiento sintético, siempre son analíticos, a base de descomponer en partes que ya están estudiadas. Los métodos generales de compatibilidad en el conjunto conducen a sistemas de ecuaciones que son imposibles de resolver, incluso de plantear, y por tanto no se usan.

#### La arquitectura como síntesis

Es natural que el arquitecto analista trate de simplificarse sus problemas pues está precisamente en plan de científico de la arquitectura, pero eso es pre-

Proyecto para una ciudad, 1923. T. Van Doesburg y C. Van Esteren.



Casa en Weylandt, Mass., 1940. Gropius y Breuer.



cisamente lo que no debe hacer el arquitecto: ser un analítico; debe ser un sintético.

Los proyectos actuales van precedidos de datos de investigación sacados de las estadísticas de los cuales se deduce el proyecto con el cual se ahorra el trabajo de pensar el arquitecto, pues está ya todo establecido y no hay más que resolver la ecuación aplicando los procedimientos universales de deducción; por fortuna, ésta es nada más la intención teórica.

Nos convertiremos en aspirantes a científicos tanto más cuanto más importancia le demos a la ciencia dentro de la arquitectura. El urbanismo es un paso más de la arquitectura hacia la ciencia; esta rama debería pertenecer a la ingeniería.

Para concluir, diremos que el empleo de la razón en la obra arquitectónica en forma consciente y premeditada es bastante perjudicial para el valor de ésta; por medio de la razón no creamos absolutamente nada; la creación es producto de una concurrencia de fuerte ingenio.

#### La cuarta dimensión en arquitectura

**La temporalidad.** Al emplear métodos científicos en la elaboración de la arquitectura, estamos convirtiéndola en una ciencia; una ciencia dada al cambio constante de las nuevas aportaciones de la técnica.

La ciencia, en su intento de apresar racionalmente la realidad, descubre muchas cosas a su paso, descubrimientos que son aprovechados por el hombre y que sirven de base al desarrollo de la técnica, la cual nace y se desarrolla en la sombra de aquélla. Pues bien, debido a estos inventos cotidianos, como nos creemos siempre obligados a marchar junto a la ciencia, ésta repercute en la arquitectura desastrosamente haciendo proclamar a muchos la mutabilidad en la arquitectura; en consecuencia, la temporalidad.

De los cambios constantes de la razón resulta la arquitectura no eterna, siendo así que no tenemos por qué marchar junto a la ciencia desde el momento en que tratamos de lograr algo artístico.

Me atrevería a decir que el arte es lo estático, lo que está ahí, hecho por el hombre, creado para nada principalmente y secundariamente para otros fines; creado por el puro hecho de sentir cierto placer estético.

El hecho de que la ciencia y la arquitectura marchen por el mismo cami-

no no hace de ésta una arquitectura de estructura parecida a la de la ciencia, pues lo que resulta ahora son una serie de principios pseudocientíficos, mal encaminados, aplicados en la arquitectura, y un método puramente racional para el desarrollo de la obra arquitectónica.

El hecho de que los estilos actuales nos lleguen a aburrir y pasen de moda, no es razón para afirmar que la arquitectura es temporal; hay que abogar por un estilo más sólido, más eterno, menos cambiante, y no seguir en el mismo campo reconociendo que es malo el estilo; de lo contrario, se pierde el arquitecto.

#### La coordinación y el término medio

**La coordinación.** Al no encontrar salida la arquitectura científica en su apego a los procedimientos de esta índole desemboca el arquitecto en los asesores técnicos y de aquí nace uno de los aspectos de la coordinación. El otro aspecto surge de la fiebre actual de tener un gran volumen de obra, superior en mucho a la capacidad de trabajo del arquitecto. Todos estos aspectos le obligan a delegar en otros y constituirse en coordinador de los diferentes aspectos de la arquitectura. Si el arquitecto tiende a desaparecer tras la maraña de especialistas de la arquitectura, forzosamente desaparecerá la arquitectura como arte, como producto de una sola pieza. El individuo es él solo el que debe abordar todos los aspectos de la arquitectura y resolverlos sin necesidad de asesores técnicos; de lo contrario, se convierte en un hombre de empresa.

Si la arquitectura va a resultar el común denominador de los diversos asesores técnicos, más el capricho del dirigente de ellos, es preferible abandonarla.

Indudablemente que debe haber arquitectos a los que les toque dirigir o mandar, pero no cabe duda de que, ejerciendo estas funciones, tendrá pocas ocasiones de hacer algo por la arquitectura.

**El funcionalismo.** Cuando se nos dice que hemos de estudiar una planta arquitectónica que funcione, hacemos varios esquemas de funcionamiento y escogemos el que nos parece a nosotros más adecuado, que precisamente estará bastante lejos del que le parezca a otro. Vemos que dos plantas absolutamente contrarias funcionan para cada uno de los que la proyectaron; en otras palabras, no existe un ideal de planta funcional respecto al cual se pudieran comparar otras plantas, y no se

puede establecer una escala absoluta de funcionamientos. El que proyecta no puede dejar de tener ideas suyas y opiniones muy personales de acuerdo con su formación de pensamientos, creencias y ocurrencias.

Supongo que aquellos que son dementes, están locos, son asesinos, o quieren el mal para la humanidad no proyectan plantas arquitectónicas. O sea, que la única condición que debe reunir el funcionamiento de una planta, es que el arquitecto que la proyecte quiera el bien de los que la van a habitar.



Cúpula geodésica. Fuller.

El proyectista será una persona que está bajo las necesidades de la época, bajo las costumbres del país tiene cierta especial noción de la estructura de la casa, piensa en un estilo determinado, tiene tal o cual opinión de la sociedad, posee ciertas ideas sobre los individuos, profesa esta o la otra religión; en una palabra: adopta una determinada filosofía. Todas estas condiciones lo hacen aparecer determinada persona, y si procede sin engañarse, tiene que dar una solución completamente diferente de otra persona.

En resumen, el arquitecto no debe analizar más de lo que le permita su sentido común arquitectónico. Su sentido común es el que ha adquirido al través de las diferentes ciencias que ha aprendido en la escuela; en ésta se ha constituido lo que en él hay de científico, que es lo único que se puede enseñar en una escuela, y posteriormente la aplicación inconsciente de su ciencia al servicio de sus propias ocurrencias da origen al nacimiento del "arte arquitectónico". Para hacer arquitectura no hay que pensar para nada en la ciencia.



[En el siguiente artículo, publicado en el mes de agosto de 1963 en la revista cultural APE de Bogotá, un prominente arquitecto colombiano examina los problemas arquitectónicos más agudos de su país y propone la conveniencia de la creación de un año de servicio civil, obligatorio para cualquier estudiante de arquitectura, al terminar su carrera].

## CONCIENCIA SOCIAL

■ Arq. Dicken Castro

Exclusivo en Venezuela para "Punto".

Tanto en las facultades de arquitectura oficiales, como escuelas privadas, se pretende informar al alumno de los serios problemas nacionales: de falta

de vivienda apropiada, de escuelas, de centros de salud, de casas municipales, de cárceles, etc., por medio de trabajos fundamentados en datos casi siempre

ficticios e incompletos, los cuales muestran una visión irreal del país. Estos proyectos se desarrollan consultando patrones y especificaciones foráneos com-

Casa popular en Perú.



pletamente inaplicables a nuestras necesidades e diosincrasia.

Pretenden así las directivas de las diferentes facultades dar al alumno una unción de conciencia social a base de problemas planteados incompletamente y con desconocimiento de la realidad nacional.

Al terminar la carrera, los alumnos toman diversos rumbos que les impiden entrar en contacto directo con la problemática nacional. En los últimos años los alumnos más afortunados trabajan para sus parientes ricos, ejecutan sus caprichos, y regalan con errores y engendros arquitectónicos, los cuales no redundan en beneficio alguno al país y con el correr de los años irán a pre-

creando el techo protector con latas y cartones y dejando para después los más primarios servicios.

La construcción de escuelas, edificios de interés colectivo, las poblaciones, los campos, languidecen esperando la mano experta de un arquitecto, de un planificador con un criterio profesional para que resuelva sus pequeños-grandes problemas. El cura de la antigua iglesia, cambia lámparas nuevas por las viejas. El Consejo local proyecta y realiza complicadas construcciones estilo colonial, en la escuela, para dar alojamiento a un escaso número de pupilos. En todos los conglomerados urbanos los expertos en solucionar problemas arquitectónicos se improvisan.

al poder utilizar un conocimiento por lo regular de alta calidad, como para el profesional que viene desorientado, y en esta forma se vincula a la tremenda realidad nacional.

Saltan a la vista las ventajas que esta medida traería. El estudiante antes de entrar a actuar activamente en un medio desconocido sabría con qué contar en lo que respecta a la técnica y a la economía en su país. Adquiriría una visión clara para quien está construyendo. En una palabra, ayudaría a situar al alumno en la realidad.

Mucho sería lo que estos alumnos podrían hacer colaborando con elementos experimentados, ya en planos de vivienda económica y colectiva, ya en pro-



ocupar sus conciencias de profesionales. El remedio según Frank Lloyd Wright para estos primeros escarceos arquitectónicos y sus respectivos reatos de conciencia, es plantearle una frondosa y púdica enredadera a la obra arquitectónica.

Aquellos con menos vinculaciones trabajan para oficinas ya establecidas que responden también a las necesidades de un pequeño grupo que se puede dar el lujo de pagar a un arquitecto, o se emplean en una oficina pública convirtiendo su preparación profesional, por lo regular, en funciones completamente policivas o de control.

Mientras tanto la vivienda en los campos sigue teniendo ese carácter de miseria. En las ciudades proliferan impresionantes tugurios y la gente venida de los campos se acomoda como puede

No se diga nada en lo que respecta a construcciones en el campo, afortunadamente la intuición de nuestros campesinos y su empirismo, han creado muchas veces una arquitectura recia. El campesino está completamente abandonado a sus precarias capacidades. Mientras tanto las facultades continúan lanzando a borbotones promociones de arquitectos.

Desde hace años indiqué la conveniencia de que se creara un año de servicio civil, obligatorio para cualquier estudiante de arquitectura al terminar su carrera, y semejante al establecido ya para estudiantes de derecho y medicina. El servicio civil obligatorio sería extensivo a todos aquellos profesionales que tienen el privilegio de terminar en escuelas extranjeras, produciéndose así un mutuo beneficio, tanto para el país

gramas de vivienda construida con ayuda mutua, con Consejos o Secretarías de Obras Públicas Municipales en donde todo se ha resuelto hasta ahora con la palabra sagrada de un cacique local, o el voluntario aficionado.

Con esta medida se contribuiría a crear la tan cacareada Conciencia Social, y a demostrar al futuro profesional que no solamente se trabaja y se estudia para obtener una remuneración económica más o menos buena sino que existen necesidades sociales y que ellos tienen en sus manos los instrumentos para solucionarlas y sobre ellos pesa la obligación de hacerlo.

Las facultades se volverían más actuales, palpitando más al unísono con el país, sin dar la espalda a situaciones denunciadas hasta la saciedad pero nunca resueltas.



LIBROS

ARTE

MUSICA

ARQUITECTURA

**CRUZ DEL SUR**

Centro Comercial del Este

Local 11

Apartado de Correos 10223, S. Grande

Teléfono: 71 59 37

Caracas

# CERAMICA CARABOBO C. A.

Capital Bs. 8.800.000 (totalmente pagado)

VALENCIA : Apartado 71 - Teléfonos: 3821 - 4572

CARACAS : 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 DEL

## MINISTERIO DE EDUCACION

realiza una acción de divulgación cultural a través de:

### MUSEOS

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

### ACADEMIAS

NACIONAL DE LA HISTORIA.  
NACIONAL DE MEDICINA.  
NACIONAL DE LA LENGUA.  
NACIONAL DE CIENCIAS FISICAS, MATEMATICAS Y NATURALES.  
NACIONAL DE CIENCIAS POLITICAS Y SOCIALES.

### ESCUELAS

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

### ORQUESTAS

SINFONICA VENEZUELA.  
SINFONICA DE MARACAIBO.  
TIPICA NACIONAL.  
TRIO DE CAMARA.

### PRESENTACION DE

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

### BIBLIOTECAS PUBLICAS

BIBLIOTECA NACIONAL.

19 DE ABRIL.  
5 DE JULIO.  
ATENEO DE CARACAS.  
ARCAYA.  
JOSE MARIA VARGAS.  
"PAUL HARRIS".

### SUBSIDIOS A

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

### INSTITUTOS

INSTITUTO NACIONAL DE FOLKLORE.

### 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.

### PUBLICACIONES

BIBLIOTECA POPULAR VENEZOLANA.  
BIBLIOTECA VENEZOLANA DE CULTURA.  
REVISTA NACIONAL DE CULTURA.  
CUADERNOS DE POESIA.  
EDICIONES DE OBRAS COMPLETAS.  
EDICIONES DE LA ACADEMIA NACIONAL DE LA HISTORIA.  
BOLETINES DE LAS DIFERENTES DEPENDENCIAS.

MUSEO DE BELLAS ARTES

XXV

SALON

OFICIAL ANUAL

DE

ARTE

VENEZOLANO

MARZO DE 1964

## PELICULAS SHELL

Las Cinematecas de la Compañía Shell de Venezuela ofrecen sus numerosas películas sobre petróleo, aviación, agricultura, deportes, folklore, automovilismo, seguridad industrial, reportajes y documentales de ambiente venezolano, a las instituciones industriales, educativas y culturales. Para obtener gratuitamente este servicio y el catálogo, favor dirigirse a la Compañía Shell de Venezuela:

Caracas, Apartado 809, Tif. 324621-Ext. 2047  
Maracaibo, Apartado 19, Tif. 78411 - Ext. 3144  
Refinería Shell, Cardón, Estado Falcón.



**ASOCIADOS  
AL PROGRESO DE VENEZUELA**



## BANCO INDUSTRIAL DE VENEZUELA

ENTIDAD AL SERVICIO DEL SECTOR

MANUFACTURERO NACIONAL

Oficina Central: Esquina de Traposos

Avenida Universidad - Teléfono: 24.91.61



**LA VIVIENDA SANA CREA AMOR  
AL TRABAJO EN TORNO AL HOGAR**

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

C. A. VENEZOLANA DE CEMENTOS

EDIF. LAS FUNDACIONES

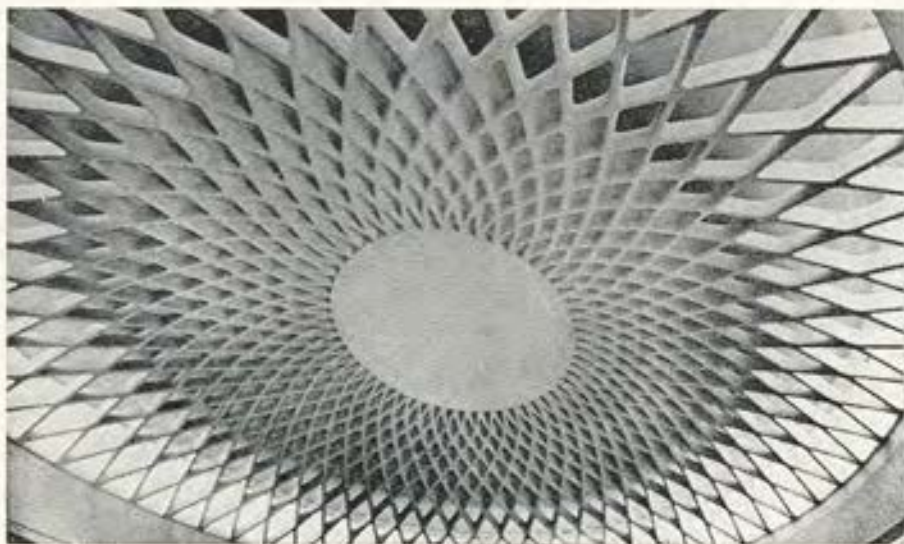
AVENIDA ANDRES BELLO

TELEFONOS: 545010 AL 19

CARACAS

CONSTRUYA CON  
CEMENTO "VENCEMOS"  
FRAGUA EN HORAS  
DURA  
SIGLOS...

del 20 de febrero al 12 de marzo



Techo del "Nuovo Terme" de Chianciano, 1950-52.

EXPOSICION  
DE LA  
OBRA  
DE  
PIER LUIGI  
NERVI

FACULTAD DE ARQUITECTURA Y URBANISMO. - UNIVERSIDAD CENTRAL DE VENEZUELA

# CARLOS GUINAND

Profesor LEANDRO ARISTEGUIETA



Arquitecto Carlos Guinand Sandoz

Los hombres destacados y valiosos, son mensajeros y ejemplos de cosas grandes y hermosas. De allí la importancia de conocerlos, tener trato diario con ellos, ver cómo actúan y reaccionan ante cosas importantes o de aparente insignificancia. Mi amigo Carlos Guinand, el viejo Guinand, como todos le llamábamos, fue un individuo representante integral de **hombre valioso**, especie rara, desgraciadamente siempre escasa, casi extinguida en el mundo.

Su interés por la naturaleza era sincero y contagioso, se extasiaba ante la germinación de una pequeña hierba, el florecimiento maravilloso de un Apamate o el cambio de follaje de la gigantesca Ceiba. Gozaba junto con los niños al ver las garzas y gúiriries volando libre y alegremente en la laguna. Para él, la naturaleza era un todo armónico, que sabía interpretar en todas sus manifestaciones y cambios, lo recuerdo extasiado ante el espectáculo grandioso del Avila, descubriéndolo a cada instante y recibiendo emociones nuevas, como si por primera vez lo estuviese contemplando. Era explosivo, rotundo y definitivo en todos los actos de su vida, apasionado y optimista, creía en las cosas y lleno de fe y coraje se lanzaba a su defensa, sin vacilaciones, sin miedo, conocedor de su razón y su verdad, así recuerdo a mi amigo el viejo Guinand. Estos hombres al desaparecer dejan un gran vacío, sentimos con su desaparición, que algo de nosotros mismos ha muerto también, porque ellos inspiran, dan ánimo y fuerza y nos convencen de que hay cosas hermosas y justas y bellas en las cuales creer y defender. Yo tuve la suerte, de junto con su gran amigo Roberto Burle Marx, acompañarlo en varias exploraciones a las selvas de Venezuela, íbamos a buscar plantas vivas, silvestres, tesoros botánicos escondidos para exhibirlos y utilizarlos en los jardines de mi patria, estuvimos en las selvas de Guatopo, de la Colonia Tovar, de Canaima y en las selvas milenarias de El Dorado. Las plantas están vivas, adornan hoy muchos de los ambientes y jardines del Parque del Este de Caracas, son un monumento vivo al esfuerzo,

el entusiasmo y a la creencia del gran gladiador de ese Parque, el doctor Carlos Guinand.

Las plantas constituyeron la gran pasión de Carlos Guinand, las cultivaba con esmerado cuidado, pero sobre todo las sabía observar en todas sus manifestaciones, últimamente estaba interesado en las formas multicolores de los líquenes, tenía fotos y dibujos, los estudiaba con entusiasmo y ahinco, relataba a todos sus amigos las formas extrañas, los dibujos maravillosos que descubría con sus lentes de aumento. Su interés por las plantas no era egoísta, él quería que todos sintieran y comprendieran la belleza, el beneficio, la suavidad, lo grandioso de las plantas, por ello, en el Parque del Este encontró la gran satisfacción de su vida, su sueño realizado. Yo lo encontraba en ese Parque, todas las mañanas de todos los días, con su optimismo, con su alegría, con su gozo enorme, las plantas tratadas con cuidados especiales, plantas traídas por nosotros mismos de diferentes regiones del país, grupos de animales armoniosamente dispuestos entre la arboleda del Parque, diversiones para los niños, las mujeres y los hombres. ¡Cómo gozaba mi amigo Carlos Guinand cuando los niños correteaban bajo la sombra y las veredas del Parque! Lo encontré muchas veces con sus nietos, feliz como un niño más y era feliz porque sabía que éste era un sitio donde se podía demostrar lo que eran las plantas, lo que podían hacer y dar las plantas. Me hablaba entusiasmado de las clases de botánica que le daba a sus nietecitos, me contaba de uno en particular, que ya reconocía el Jabillo, el Bucare, que ya podía distinguir una Leguminosa de una Bignoniacea.

Así recuerdo a Carlos Guinand, con su trato directo y franco, vehemente en muchos casos, pero siempre sincero y humano y sobre todo joven, dinámico, optimista.



La nueva estación del Aeropuerto Nacional de Bruselas ocupa una posición favorable en el centro de la infraestructura del Aeropuerto. Su sistema de construcción del tipo "centralizado" agrupa de manera orgánica y unifica las numerosas instalaciones y servicios de este vasto complejo.

En lo que concierne al problema de acceso a los aviones y de su posición sobre la pista ("tarmac"), la posición esbelta fue preferida a la disposición de líneas paralelas a los pisos. Este principio preconizado sobre todo para los aviones grandes de transporte y los turborreactores implican construcciones con muelles de embarque que permitan a los pasajeros permanecer abrigados hasta la proximidad del aparato.

La elección del sistema de una estación del aeropuerto centralizado permite distribuir sobre muchos niveles el mayor número de comodidades y comprende las alfombras deslizantes (correas mecánicas) colocadas en las salidas de los embarcaderos.

La parte del proyecto establecido por los arquitectos presenta particularidades interesantes puesto que coloca los locales reservados al servicio, al nivel de la pista donde estacionan los aparatos; las salidas y embarque de los pasajeros en altura de las cabinas de los aviones, el traslado de los acompañantes, se efectúa al nivel superior sobre las terrazas a cielo abierto. Los servicios de equipaje están al nivel del piso de la pista en tanto que la Aduana, la Seguridad, así como la revisión de las valijas y paquetes ocupan el nivel medio (+5,12) y las instalaciones destinadas al público ocupan el nivel +9,44. Allí se encuentra una cervecería, un restaurante, tiendas, peluquería, una pequeña sala de proyecciones cinematográficas destinada sobre todo como guía de los visitantes.

Entonces la circulación de los pasajeros se efectúa sobre un plano único y es notable que los equipajes circulan en planos diferentes, desembarazando así el nivel utilizado por los viajeros. Los pasajeros atraviesan el umbral de la estación del lado del Hall del Registro, hacen pesar y controlar sus equipajes los cuales son llevados enseguida por la vía mecánica hacia el despachador situado al nivel del suelo. Antes de pasar al control de los pasaportes, dan su adiós a los acompañan-



Vista general del Aeropuerto Nacional de Bruselas.

## AEROPUERTO NACIONAL DE BRUSELAS

De la Revista LA MAISON, Bruselas.  
Traducción del profesor Carlos Delgado Sarmiento.

tes, presentan sus papeles al encargado de dicho control y se dirigen en seguida hacia la puerta que les ha sido designada.

La estación del aeropuerto está formada de seis pisos que forman un conjunto arquitectónico y funcional de gran resultado.

El plano esquemático indica a la vez sus disposiciones y la manera como están articuladas entre sí.

El piso (1) destinado al servicio de pasajeros y del público, ocupa la parte central y se encuentra en saliente hacia el área del establecimiento de los aviones. El piso (2) es una gran Sala. El piso (3) constituye el ala administrativa y donde se encuentran igualmente la torre de control, así como los servicios de telecomunicaciones, de radar, de seguridad aérea, y el local donde los pilotos establecen su plan de vuelo, situado al nivel inferior. El piso (4) es asignado a los restaurantes de pasajeros y del público, cocina, "offices" y otras dependencias. El piso (5) reservado al flete posee almacenes, totalizando doce mil metros cuadrados.

Las oficinas que tratan los problemas de importación y de exportación se encuentran allí igualmente.

El piso (6) se encuentra casi al nivel con el bloque I, pero fuera del conjunto. Contiene vastos garajes, salas de

circulación destinadas a los pilotos, así como al entrenador (link-trainer), gran local de entrenamiento, reúne diversos aparatos simuladores, fijos o parcialmente móviles que reproducen la posición de los pilotos en vuelo: el "link" para el entrenamiento de un solo piloto, el "rediphon" para piloto y copiloto e instalación para el entrenamiento de todo un equipo. Estos aparatos simulan un cierto número de tableros posibles que permiten al personal que vuela, estudiar las maniobras necesarias, a fin de estar a la medida y observar rápidamente y sin error en caso necesario.

El corte transversal muestra que estos pisos donde la estructura es de concreto armado, reposan sobre pilotes de fundación cuya longitud varía según la resistencia del suelo. Los más importantes tienen 14 metros de longitud. Se utilizaron 2.325 pilotes Franki de una resistencia de 90 toneladas.

El ingeniero-arquitecto Novgorodsky ha sintetizado las características esenciales de los pisos: "Las placas de las Salas de Registro y de la Aduana están constituidas por elementos amovibles de concreto que se apoyan sobre vigas metálicas que a su vez se apoyan en vigas Préflexe. Estas últimas están colocadas por par en los 8 mts. Bajo el hall de registro tienen una luz libre de 25 mts.

y soportan una carga de 4 t/m, en la cual su peso propio y la del peso muerto representa 1 t/m. La altura total es de 1 metro, un 1/25 de la luz. Ellas están constituidas por vigas GREY DIR 85 y DIR 90. La placa de la Sala de la Aduana está sobre vigas Préflexe.

Estas últimas son colocadas de a dos en los 8 mts. Bajo el Hall de registro hay una luz libre de 25 m. y soportan una carga de 4 t/m, en la cual su peso propio y el peso muerto representa una t/m. La altura total es de 1 m. un 1/25 de la luz. Ellas están constituidas por vigas GREY DIR 85 y DIR 90.



Luga de embarques de pasajeros, Aeropuerto Nacional de Bruselas.

La placa de la sala de la Aduana está sobre vigas Préflex de 12 m. de luz, cuya altura total es de 56 cm. (Dir 45).

Estas placas son previstas para ser fácilmente transformadas y adaptadas a nuevas necesidades que puedan originarse en el curso de la explotación desde el punto de vista de comunicaciones interiores.

Notamos igualmente que para la gran sala de los pasos perdidos donde se encuentra el gran conjunto de pasajeros y del público que frecuenta la estación del aeropuerto, ha sido ejecutada una armadura en aluminio sol-

gado presentando las características de ser una falsa luz de 37,50 m. con un apoyo central sobre muletas con rótulas y con tirantes atrás de equilibrio.

La armadura está compuesta de 8 formas apoyadas sobre rótulas y mantenida por tirantes. La superficie total de la techumbre está dividida en cuartos de un peso unitario de 27 toneladas, cada uno de estos cuartos ha sido montado en una pieza. La totalidad del peso de la armadura de aluminio, sin el techo raso y sin la impermeabilización es de 115 toneladas o sea 21 kilos por metro cuadrado. Esta armadura es parcialmente atornillada y soldada.

Paneles con una luz de 24 m. unen las armaduras entre sí, están sujetos por elementos enrejados; los paneles con elementos enrejados están la mayor parte soldados.

En la extremidad de la pista un sistema de bastidores permite en la vidriera absorber el movimiento del armazón. Su amplitud máxima es de 45 cmt. Las vidrieras están equipadas de ganchos y correderas.

Los visitantes de la estación del aeropuerto de Zaventem pueden admirar y apreciar la amplitud y claridad del gran salón de los pasos perdidos.

Ellos pueden contemplar con admiración la inmensa pared de vidrios y de aluminio que mira hacia las pistas.

Pero es necesario ser profesional para conocer el interés de la pasarela suspendida, ligera y de muy interesante techo raso en artesonado de aluminio recubierto de "Skimplat".

### **Crítica de la estación del Aeropuerto**

La estación del aeropuerto actual comporta cosas que no responden a lo imaginado por los arquitectos y por el promotor.

La base de la concepción de la estación fue establecido bajo este principio: el pasajero debe llegar al avión sin cambiar de nivel y alcanzar su sitio sin salirse del piso o de su anexo. Este plan no fue abandonado, pero no se percibe a primera vista.

Es útil considerar los datos del problema en su forma fundamental.

Se sabe que la aparición de aviones a reacción ha trastornado la concepción tradicional de la estación de pasajeros. Los problemas imprevistos han sido admitidos, los nuevos aparatos tenían una incidencia directa sobre los pisos y las pistas. Este punto de par-

tida es de importancia capital. El ministro Aussele había imaginado un sistema muy práctico para la circulación de los aviones sobre la pista su proximidad de la estación del aeropuerto y su posición cercana de los pisos. El sistema no fue adoptado, sin embargo fue aplicado en aeropuertos extranjeros. Esto no es el resultado de una casualidad sino el resultado de un razonamiento.

Cuando un avión toca tierra debe aproximarse al edificio sin riesgo y estacionarse lo más cerca posible para que se establezca una unión fácil entre el piso y el avión. Es importante evitar que los grandes aparatos a reacción giren a la llegada y a la partida para que el aire impulsado potentemente no dañe a la obra y al personal de servicio ocupado cerca de ellos.

La solución preconizada se ha inspirado en el método empleado por los buques. Ellos habían previsto que el avión abordara los dedos con la nariz adelante. Una pasarela telescópica uniría el dedo al avión permitiendo a los pasajeros pasar directamente a la cabina al abrigo y a nivel del piso. Para la salida, un gran tractor llevaría al avión hacia el centro de la pista donde el piloto pondría los reactores en marcha sin peligro.

El problema de la amplitud de la estación del aeropuerto es de un conjunto de datos que el público no conoce.

En efecto, dos sistemas se ofrecen a escoger cuando se trata de proyectar una estación de aeropuerto. Se puede obrar por un sistema embrionario donde el incremento se hace por extensiones sucesivas o por una estación de tipo centralizado. El primer sistema prevé las extensiones sucesivas sobre el aeródromo e implica la descentralización de las funciones de la estación del aeropuerto.

Esta fórmula está justificada en los grandes países donde muchas compañías aéreas nacionales ejercen sus actividades.

La estación de tipo centralizado está indicada para los pequeños países donde una sola compañía opera en "pool", unión de intereses para las diversas compañías extranjeras.

Bélgica evidentemente no puede poseer más que una estación de aeropuerto importante y de clase internacional. El gobierno después de diez años está obligado a transformarlo profundamente en un complejo costoso.

Desde luego el sistema de la centralización se impone.

Es importante prever los aviones que pueden aterrizar con arreglo a la capacidad del espacio aéreo del país ya que un avión de hélice que se anuncia a la torre de control 15 o 20 minutos antes del aterrizaje se encuentra a 75 Km. de Zaventem. Su maniobra de aterrizaje se opera por mesetas sucesivas. Si se encuentra ocupado el espacio sobre el aeródromo, el avión gira en el mismo nivel hasta que recibe la orden de descender. Cuando se trata de un Boeing o de un Caravelle, aviones a reacción que hacen 900 o 1.000 Km. por hora, el espacio aéreo del país todo, estará en juego. Pues si no pueden abordar directamente su vía de aterrizaje deberán efectuar un círculo que en 20 minutos pasa por Orly, Schipoll, Cologne. El problema de la capacidad del suelo está supeditado a la capacidad del espacio aéreo belga.

¿Qué número de aviones podrían despegar o aterrizar en una hora según los conocimientos actuales de la técnica del avión? La organización del espacio aéreo belga permite de 40 a 45 aparatos aterrizar o despegar en Bruxelles-Nationale. Esta cifra da un movimiento anual de 3 a 3½ millones de pasajeros.

El principio de la estación del aeropuerto centralizado está de acuerdo a la capacidad de 3 a 3½ millones de pasajeros, ello ha determinado el volumen del edificio.

Se han impuesto tres puntos:

a) el conocimiento de la capacidad.  
b) posición y manera de abordar los aviones.

c) saber si la estación del aeropuerto será considerada como un conjunto de salones al uso de una clientela de lujo o como una estación destinada a una masa grande de usuarios en el marco de una democratización de este medio de transporte. Estando esto fijado es necesario encontrar la materialización de estas organizaciones y prever las estructuras necesarias.

Una estación de aeropuerto es necesario sea de concepción tan simple como una estación corriente. Que naturalmente los pasajeros tengan el máximo de libertad y de facilidades.

El gran salón de los pasos perdidos como indica fácilmente, es el punto central desde donde se parte hacia todos los servicios. La longitud de los dedos, de las alfombras mecánicas distribuyen los pasajeros hacia las salidas designadas.



Bauhaus, Dessau, 1925.

## INFLUENCIAS POLITICA, RELIGIOSA Y ECONOMICO-SOCIAL DE LA ARQUITECTURA

●  
Por Bruno Zevi.

Casi todos los manuales de historia de la arquitectura recopilan, bien al principio, bien durante la descripción de los monumentos, los hechos salientes de la vida política de las distintas épocas. Pero algunos quieren establecer una estrecha dependencia de la arquitectura a los acontecimientos políticos:

—¿Cuál es la Edad de Oro de la arquitectura griega? El siglo V antes de J. C. ¿Y por qué? Porque Atenas había ganado en el 490 la batalla de Maratón, en el 480 el encuentro naval de Salamina, el año siguiente el combate de Platea. Y entonces fue cuando tuvo su fulgor la época de Pericles: **primero** la afirmación política, **después**, o a **consecuencia**, la actuación arquitectónica;

—¿Cómo se explica el ímpetu constructivo gótico en Francia y en Inglaterra? Con el surgir del nacionalismo y

con el fervor de las Cruzadas. Bajo San Luis IX se fundan en Inglaterra las catedrales de Lincoln, Salisbury y Westminster. En Francia, Amiens y Chartres, Reims y Beauvais a la Sainte Chapelle han sido edificadas por Enrique III;

—El gótico perpendicular constituye un estilo inglés que no tiene cotejo en el Continente: ¿por qué? Porque en el 1400, con Eduardo I y II con Enrique V, Inglaterra afronta los problemas de su política exterior inglesa y corresponde la maduración de un período artístico genuinamente británico. Tan pronto como con Enrique VIII Inglaterra inaugura una política exterior propia y entra en contacto con Europa, el Renacimiento atraviesa el canal y tiene la osadía de colocar una tumba de estilo italiano en



Bramante.

el sacro corazón del gótico, en la capilla de Enrique VIII de Westminster.

—En 1453, los turcos ocupan Constantinopla, y un gran número de artistas bizantinos emigran hacia Europa o Inglaterra. Llevan consigo la experiencia secular de las cúpulas orientales. Y he aquí que, tras trescientos años de agujas góticas y campanarios, aparecen sobre el suelo británico las primeras cúpulas, que tendrán luego su colofón en el San Pablo de Londres.

—La reacción contra la arquitectura rococó que se verifica en Francia hacia la mitad del siglo XVIII tiene también una raíz política: el rococó había sido el estilo de los salones aristocráticos, y como tal fue derrocado después de la

Revolución en nombre del ideal clásico.

—En 1933 el nazismo sube al poder en Alemania, y esto determina el fin del centro del Bauhaus. Este hecho político provoca la emigración de los arquitectos modernos alemanes a Inglaterra, y he aquí la razón por la que bajo el impulso de Gropius y de Mendelssohn, se desarrolla en aquel país el movimiento funcionalista;

—¿Por qué, a pesar de la presencia de tantos ingenios, la arquitectura moderna en Italia no puede parangonarse con la escuela francesa y la alemana antes de Hitler? Porque en Italia el régimen político favorecería la corriente retórico-monumental más bien que la dirección nacionalista. ¿Y cómo se explica que, en un cierto momento, hasta la misma escuela de Piacentini, la máscara pseudomoderna de la megalomanía clasicista, tuvo que adoptar el más imprudente academismo de arcos y columnas, como en la exposición de 1942? También por un hecho político: la alianza de Italia con Alemania y, por tanto, la influencia obscurantista de la cultura nazi.

Como se ve, la interpretación política atiende a las causas de las corrientes arquitectónicas o bien al simbolismo de los estilos: se dirá, entonces, que la Palazzina de Stupinigi es símbolo de la reacción aristocrática y que los almacenes Schoken de Mendelssohn lo son de la democracia capitalista. Pero sobre cuestiones de símbolos trataremos extensamente más adelante.

#### La interpretación filosófico-religiosa

“La arquitectura es el aspecto visual de la historia”, es decir, el modo en que la historia aparece. Tal interpretación se puede dar en el plano político o en el plano de las concepciones filosóficas:

—La Reforma protestante señala la hora de la muerte de la arquitectura gótica en Inglaterra y la llegada del Renacimiento. A causa de la Reforma, Somerset pudo destruir los edificios domésticos de Westminster y hacerse una casa, y así muchas iglesias fueron transformadas en escuelas o castillos. Los protestantes ingleses hicieron alianza con los luteranos alemanes y holandeses, y ésta es la razón de que el Renacimiento llegase a Inglaterra en las versiones alemana y holandesa, bastante antes de que Inigo Jones, en el alborar del 1600, emprendiese su viaje “palladiano” a

Italia. Sin la Reforma no tendríamos las cincuenta y dos iglesias de Wren, ni el esplendor de San Esteban de Londres, ni Hampton Court; tampoco tendríamos la civilización georgiana con su nudismo “protestante”.

—El neoplatonismo formulando el concepto de infinito, quiebra la visión aislada del ser. Esta dirección filosófica se refleja en la arquitectura de la época helenista y explica su rebeldía contra la determinación volumétrica y plástica del templo griego, así como su nuevo acento escenográfico;

—Es demasiado fácil decir que la arquitectura gótica refleja el espíritu monástico. Esto podía ser cierto en Chartres, pero en Amiens una atmósfera profana denuncia el acuerdo conseguido entre recta vida y “buena vida”;

—Si el Renacimiento quiere decir laicismo o protestantismo, es natural que la Iglesia de Roma se rebele y estimule la arquitectura barroca con su fasto antitético al rigor humanista;

—Cuando a la religión pagana, fragmentaria y particularista, se sobrepone la concepción universal de la filosofía estoica, la arquitectura pasa de la solidez estática del panteón al espacio del barroco antiguo de Roma.

También la interpretación filosófico-religiosa puede escindirse en dos: fenómenos históricos que involucran la cultura arquitectónica, y simbolismo.

#### La interpretación científica

Un sector particular del positivismo subraya el paralelismo existente entre las concepciones matemáticas y geométricas, y el pensamiento arquitectónico:

—La geometría euclidiana, configurando el ser sensible según dimensiones mensurables y precisas, acompaña a la sensibilidad espacial griega.

—En la poética de Brunelleschi, encontramos la voluntad de establecer planos de simetría y acentuaciones plásticas sobre el eje central de los edificios, allí donde generalmente existen vacíos de rarificación atmosférica. Brunelleschi conocía solamente la perspectiva central, y eso explica su insistencia sobre el eje medio;

—La ley espacial del Renacimiento es consecuencia de la perspectiva, es decir, de la posibilidad de fijar objetivamente sobre el plano un cuerpo tridimensional. El individualismo y el inmanentismo del 1400 derivan de esta nueva ciencia del espacio que permite pla-

near un edificio sobre el papel "de la forma en que lo ve el hombre";

—No es suficiente un artista para construir la cúpula de San Lorenzo en Turín. Se requiere un conocimiento matemático; si Leibnitz no hubiera descubierto el cálculo integral y si los científicos no se hubiesen aplicado a estudiar los métodos de la geometría descriptiva, Guarani no habría podido crearla. Sin la cuarta dimensión del cubismo a Le Corbusier nunca se le habría ocurrido colocar la Ville Savoie sobre pilotes, ni igualar las cuatro fachadas rompiendo así aquella distinción entre fachada principal, laterales y posterior, implícita en la representación en perspectiva, donde se establece un punto de vista respecto al cual cada elemento queda coordinado jerárquicamente. El mismo descubrimiento cubista va acompañado por la decadencia de la geometría euclídea, por la revolución de la física moderna, que contra la concepción estática de Newton concibe el espacio como relativo a un punto móvil de referencia. Sin la convergencia declarada por los matemáticos modernos de las dos entidades espacio y tiempo, y sin la contribución de Einstein al concepto de simultaneidad, el cubismo, el neoplasticismo, el constructivismo, el futurismo y sus derivados no habrían podido surgir.

### La interpretación de la arquitectura

"La arquitectura es la autobiografía del sistema económico y de las instituciones sociales". Esta es la tesis de otro sector del positivismo:

—¿Qué es la arquitectura medieval? Ella encuentra su fundamento en la economía agrícola campesina, en el sistema de la coparticipación y de las corporaciones, y en las necesidades prácticas de defensa. He aquí por qué, cuando en la historia se presentan condiciones económicas semejantes, encontramos un paralelismo en las formas arquitectónicas. La edilicia del colonizador americano de New England, no es muy distinta de la edilicia de la civilización medieval europea; la misma variedad de motivos, los mismos caracteres del crecimiento orgánico, la misma organización artesanal, las mismas consideraciones defensivas, informan dos épocas de economía semejante, aunque separadas por siglos;

—¿Qué es la arquitectura del Renacimiento? El producto de la disolución

de la aldea medieval, del desplazamiento de la economía de la granja al mar, del prevaler de la pesca, de la industria y del comercio sobre la agricultura; de la consiguiente ruptura de la conciencia comunal, que se verifica por la formación de clases económicas. También en el mundo obrero la corporación se deshace y nace el individuo-arquitecto. Estableciendo una proporción: Peter Harrison es a Brunelleschi, como el final de la economía agrícola americana es al fin de la economía agrícola europea. ¿Cómo explicar el fenómeno de que el Renacimiento, nacido en Italia, en el siglo XV, llegue a Inglaterra después de 200 años, y a América después de tres siglos? ¿Y por qué dura tres o cuatro centurias en Europa, mientras que resiste menos de 100 años en América? Todo esto se justifica considerando que en épocas distintas y con distintas duraciones, se han presentado en los diversos países las fuerzas disgregadoras de la aldea y las formaciones de la civilización mercantil. Las formas arquitectónicas derivan de ellas: la arquitectura italiana del siglo XV es ligera y alegre, y lo mismo se puede decir del Renacimiento colonial de los Estados Unidos. Brunelleschi es anticromático, blanco el georgiano americano. Ambas arquitecturas observan las reglas y evitan la monotonía;

—¿A qué corresponde el clasicismo del siglo XVI? A un proceso de estabilización económica, en el que encontramos una oligarquía de la tierra, que mantiene todos los privilegios feudales sin las responsabilidades sociales implícitas en la economía medieval, y al lado de esta oligarquía, una clase de comerciantes que, habiendo perdido ya su originario espíritu de empresa, se siente "heroica" y quiere crearse una nobleza por medio de residencias que poseen la escala y la severidad de los edificios públicos. Los palacios italianos del siglo XVI encuentran su correspondiente en las **Manor House** de Virginia y de Maryland, y en las villas "romanas" de las **plantations**. Como los príncipes de los siglos XV y XVI en Europa, que al mismo tiempo eran políticos, estudiosos y artistas, así es en América Thomas Jefferson. El mito del César que da su nombre a la ciudad, se repite con Washington; el urbanismo formal del Renacimiento se reencarna en Major L'Enfant;

—¿Qué es el eclecticismo? La arquitectura de la expansión industrial. Cuando surge el contraste entre la utilidad y la vida, entre el mito y el arte, se presentan los dos aspectos de la civilización industrial; el romanticismo, dirigido hacia el pasado, y el mecanicismo dirigido al futuro. La curiosidad exótica, la habilidad mimética, la exigencia del confort, son los caracteres de toda época ecléctica. Por esto, no hay diferencia fundamental entre el eclecticismo del primero y segundo siglo después de C., y el inglés de fin del siglo XVIII, y el americano de la segunda mitad del XIX;

—En sus formas más pesadas, estáticas y severas, el clasicismo es la arquitectura del período económico que se conoce bajo el nombre de imperialismo: es "la arquitectura de la compensación: ofrece piedras grandilocuen-

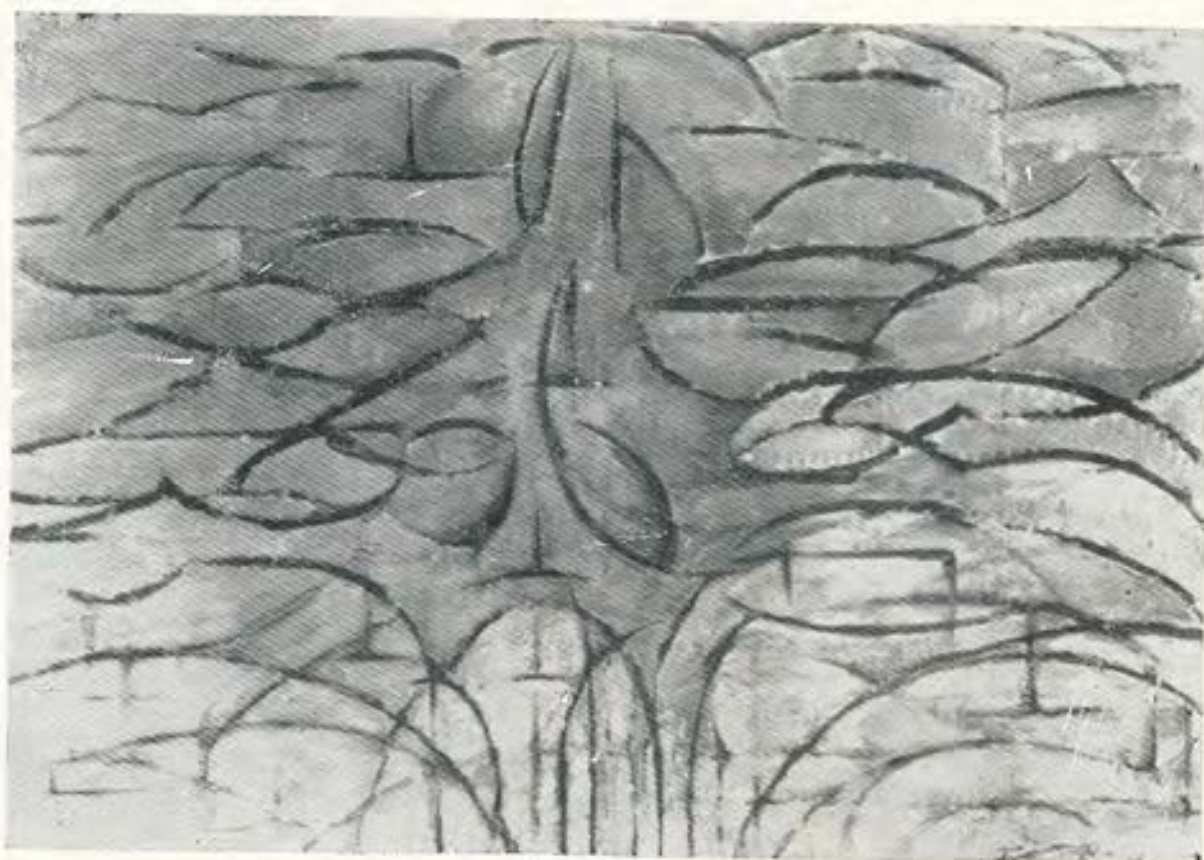


tes a un pueblo a quien ha sustraído el pan y el sol, y todo aquello que es digno del hombre" (Mumford). Es la arquitectura de Enrique VIII y de la reina Isabel al principio del Imperio Británico, de Luis XIV y de Napoleón III, es la edilicia de Hitler y de Mussolini. ¿Qué importancia tiene si los antiguos romanos expresaban su imperialismo construyendo caminos, mientras que los americanos, entre 1893 y 1910, construían ferrocarriles? ¿Qué diferencia hay entre Le Norte y Haussman, entre los arquitectos de la exposición colombiana de Chicago y los autores de la exposición de 1942 en Roma? Todos traicionan la vida y el progreso en nombre de espectros, simulacros y cosméticos decorativos: los primeros traicionan al barroco, los segundos a la escuela de Richardson y de Sullivan, los terceros al movimiento racionalista.

La interpretación económico-social tiene también sus aplicaciones simbolistas. La cúpula del Capitolio de Washington una semiesfera apoyada sobre un tambor de columnas equidistantes, ¿no es símbolo de una ley soberana sobre la igualdad de los ciudadanos? Y los rascacielos de Nueva York, ¿no son el símbolo de un individualismo satánico, del poder de los **trusts**, ensombreciendo a todos los edificios circundantes?

¿  
LA  
CRISIS  
DE LA  
ABSTRACCION  
?

■ Pierre Restany  
de Galérie des Arts.



Mondrian

La época oficial 1962-63 ha sentado plaza bajo el doble signo de Rodin y Delacroix.<sup>3</sup> El valor del símbolo hace de este encuentro un verdadero acontecimiento. Entre la "Barca de Dante", 1822 y la estatua de Balzac (1898) pasa el espacio temporal de tres generaciones; estas dos obras célebres son los jalones extremos del romanticismo en las Artes Plásticas; la composición de Delacroix marca el comienzo, la estatua de Rodin constituye en prolongación su final.

De este espíritu romántico, el público de 1963 ha llevado adelante toda la lección realista. El ve Delacroix en

la luz de Courbet y Rodin a través de Maillol o Despiau. Porque esto es un hecho: el público de hoy reacciona ante la empresa de nuevas exigencias, de una necesidad realista y concreta. Si el descuido le lleva a liberar del lirismo romántico, él es, extremadamente sensible a la humanidad de ese mensaje, de ese realismo psicológico que constituye una verdadera bisagra en el punto de contacto entre el pasado académico y el presente más actual. El fracaso mismo de Delacroix, el camino entre las ambiciones de sus días y sus propias realizaciones, su nostalgia de uno o del otro lado de la pintura

que se verá impotente para traducir en hechos: la lección negativa de esta tentación inolvidable, es clara a la luz de un nuevo día y tiene el valor de una advertencia resonante. Todo pasa como si el hombre actual después de penetrar en las brumas de la metafísica o en las nubes del pensamiento, en el desvelo de encontrar realidades nuevas en otros mundos, frenara el irresistible deseo recordando una vez más, que tiene los pies sobre la tierra. Está ávido de nutrir su visión de respuestas más concretas. En adelante él entiende "ver en claro" eso que presiente por intuición, al término de una

comunicación sintética o en el impacto de un shock afectivo.

La referencia en Delacroix o en Rodin tiene desde entonces todo su valor simbólico. Este no es ni la pintura del primero ni la escultura del segundo que han cambiado más bien, la significación concreta en el espíritu y en el corazón del público. Y asimismo hoy, cuando todos hablan de un retorno a la figuración en un año de balance y de crisis, ello no es tanto porque la pintura actual ha cambiado singularmente nuestra acción de ver, nuestra visión de las cosas. Tal pintura, "abstracta" hace apenas dos o tres años,



Paisaje. Courbet.

es hoy "figurativa". La plaga de tonos sombros, antaño considerados en sí por sus efectos mates o brillantes, valen después por su "materia": ello representa un lago en la montaña. ¿Cómo llegar allí? Cierta paso de un día a otro en la serie de una mutación brusca. La situación-choque actual es el límite de una evolución compleja, agrupada sobre diversos planos antinómicos en apariencias y jalonados de numerosos puntos de rupturas, excepcionales de abordar y de más en más frecuente por la serie.

#### El auge de oro de la pintura intelectual

En primer lugar, en toda esta orientación realista de la visión se yuxtapone un fenómeno histórico: el agotamiento de ciertos vocabularios abstractos. En medio siglo de existencia y singular-

mente los últimos veinte años del arte abstracto ha conocido al mismo tiempo, sus puntos de culminación y una proliferación vertiginosa. Se impuso a la vez cuantitativa y cualitativamente. Así de esa manera entra en la historia y esta estabilización es en adelante un hecho cumplido. La hiperaceleración del ritmo evolutivo brota de otro tanto el poder de usura de la duración sobre el lenguaje abstracto: los estilos se han sucedido, del geometrismo de los pioneros a los diversos modos sucesivos de la abstracción lírica (informal, tachismo, pintura activa, expresionismo abstracto). La emergencia de un nuevo vocabulario tiene por efecto inmediato fijar el estilo precedente y descalificar de un solo golpe los epígonos de dirección atrasada. Maravillosamente pródigo de sus energías inventivas, el arte abstracto ha recorrido sin flaquear su trayectoria meteórica y sin interrumpir un solo instante su magnífico halo liberador. Después de haber magistralmente ocupado puestos importantes se conde de los mismos, de su esclerosis y de su parálisis. Así, liberado de las sujeciones anteriores, artesanales o académicas, cada vez más cerca del gesto físico. La pintura abstracta está considerada como el movimiento de autoexpresión más inmediata y el más cómodo a la puerta de todos. El más auténtico también, el lenguaje de la efectividad, la escritura del instinto, el gesto instintivo que no sabe mentir. Esta piadosa ilusión ha hecho desastres, ha precipitado en la aventura pictórica centenares de "autodidactas" inteligentes y ambiciosos que han tomado los pinceles "para no escribir más". Montones de gentes inteligentes y sinceras que harían verdaderamente cualquier cosa, es decir, que en la época de Delacroix, obedeciendo a la misma ingerencia expresiva habrían escrito poemas u obras de historia política.

Este auge de oro de la pintura, ha provocado engaños irreversibles. Los escritores, los intelectuales, los ingenieros y los filósofos se han dedicado a pintar abstracto. Pero todo tiene un final, incluso las más fantásticas avalanchas. Después que los psicoanalistas de Park Avenue han persuadido a sus clientes neoyorkinos a desembarazarse de sus complejos dedicándose a la "acción pintura" y a los matrimonios jóvenes de Yssy-les-Moulineaux para que vigilen los pequeños garabatos informales de los recién nacidos para llevar su encua-

dre, ya no va más. Esta sublimación del contrato pictórico abstracto, ha entrañado toda una serie de paradojas y de excesos. Desde luego, la crítica ha seguido. A una pintura de intelectuales ha correspondido una crítica de filósofos (metafísicos). Mas ha cedido a la tentación lírica y al desencantamiento afectivo, por ello ha suscitado comentarios sutiles, profundos, ampulosos. Un estilo crítico es considerado hoy día, charla diluida y tomar prestadas sus metáforas a la historia, a las religiones, al budismo-Zen, a la fisiología de la forma, a la física nuclear, a las matemáticas pos-kantianas. ¿Qué quedará en diez años de esta aparente crítica indudablemente indigesta, e ilegible hoy mismo? El tema de una docena de artículos justificados y necesarios, que podían ser escritos por una



Bissière.

sola persona, y que unos sesenta cronistas han explotado unos tras otros.

Las aproximaciones repugnantes de ese estilo crítico ha sido un elemento suplementario en el conjunto de factores que han determinado la lasitud de una parte creciente de público con respecto al arte abstracto. Es significativo notar en ese aspecto que a la evolución del vocabulario de la crítica, ha seguido la de la visión del público. Los críticos de arte de hoy piensan y escriben infinitamente más "realísticamente" que sus cofrades de los años 1950. En el mismo crítico una siente, a diez años de distancia, una neta evolución en sí mismo.<sup>3</sup> El predicador hermético de lo abstracto está en una categoría social en vías de desaparecer. La analogía naturalista hasta hace poco bandera del lenguaje de la vanguardia, ha reconquistado todos sus derechos: con el análisis sociológico, las estadísticas y las teorías modernas de

la información, lo que constituye la nota característica del estilo directo, imagen próxima de realidades tangibles.

En la medida donde desvía el documento de una época, un eslabón de la cadena, un elemento de la continuidad histórica, el arte abstracto pierde su carácter pasional, su actualidad brillante. Nosotros sentimos de un solo golpe la distancia que le separa de nuestro presente, de nuestras preocu-

grandes abstractos contemporáneos que tuvo lugar durante la primavera, acusa fuertemente esta distancia psicológica. Los visitantes de las retrospectivas de Rothko, de Mathieu de las exposiciones de Hartung o de Soulages, tienen la impresión de participar en homenajes póstumos en que el interés de estrictamente documental. La colosal exposición de Kandinsky llega a punto de sancionar esta inactualidad. A pesar de la proximidad de los datos biográficos, el padre del arte abstracto aparece como un monumento solitario proyectado fuera de lo durable.

#### Retornos individuales a la figuración

Entre los artistas jóvenes, el proceso de fijación histórica del arte abstracto, es acompañada de toda una serie de fenómenos de ruptura. Desde luego dispersados, cada vez más frecuentes, estas manifestaciones de ruptura traducen dos estados de espíritu diferentes.

Se trata en primer lugar, de pasajes individuales de la abstracción a la figuración, actitudes a menudo espectaculares y que acreditan en un cierto público la tesis de un viraje colectivo, de una tendencia generalizada en ese sentido. Ello no evita se exagere la importancia de esa corriente, de ese reconocimiento, de esa reacción que es hez en la creciente orgánica del arte abstracto y que no afecta en nada sus motivaciones profundas. Los vaivenes de Delaunay son bien conocidos; Hélian y De Stael, dos casos célebres de evolución regresiva, no siguieron a través de sus obras el proceso del arte no figurativo, pero sí su propio paso "abstracto". Mas es evidente que todo esto tiene por ejemplo la aventura de Stael, sancionada por el dramático suicidio en 1955 y considerada ahora como la confesión de un fracaso, tiene otro valor ejemplar; en la medida que ello ilustra el apego de un gran pintor al don natural, y a las estructuras orgánicas de la imagen, esta obra se sitúa en el corazón del debate actual. Una retrospectiva de Stael en 1963. Habría de hecho constituido una de las manifestaciones más actuales y su resonancia en mayor medida que el cortés interés suscitado por la exposición de 1956 en el Museo de Arte Moderno, hubiese sido de tal forma, que habría que hablar de redescubrimiento. Es en 1952 que De Stael

retorna al bando representativo. Este dato coincide curiosamente con un intermedio figurativo en el camino de un gran líder del expresionismo abstracto americano: el período de las "Mujeres de Willelm de Kooning (1951-52). Ello anuncia la serie de reacciones en cadena que se producirán a partir de 1955 en el seno de la segunda generación abstracta: los americanos Diebenkorn y Hultberg en París, Vallorz, Sallés, Saura, Cuixart, para llegar al final y comienzo del año, el ex-nubista Manuel Duque. Ellos se encuentran en la mayor parte de los casos haciendo "pintura del gesto", expresionistas abstractos realizando una pintura gesticulante más o menos caligráfica, que permanece, ya va para diez años, y se ve amenazada de esclerosis repetitiva. Esto es por luchar contra la usura significativa de ese lenguaje, para dar un sentido a los gestos que esos pintores tienen, o recurrir a la anécdota figurativa y sobre todo a la representación más o menos alusiva de la figura humana. Los signos abstractos, han perdido todo el poder de los ojos, el espacio pictórico está vacío de esa sustancia, es preciso nutrir de una nueva presencia humana, restableciendo al máximum todos los términos de una comunicación directa, en una palabra, poner en claro el código abstracto-lírico (ese que Duque llama plácidamente el "retorno a una literatura pictórica").

Estos pintores llegados a la figuración después del fracaso de sus experiencias abstractas, son sólo "neofigurativos" en el sentido estricto del término. Ellos alegremente recorren así, la corriente constante de la pintura representativa moderna que no ha cesado desde el final de la última gran guerra (la generación del 45). Estos son finalmente los pintores de la continuidad que el confuso mito de la nueva figuración repone hoy a plena luz. Este grupo de precursores es más que nunca evidente. ¿En qué consiste esta continuidad pictórica? Se trata de una laboriosa y delicada síntesis entre el "naturalismo abstracto según Michel Ragon y eso que yo llamé hace 5 o 6 años, la "figuración informal".

#### Naturalismo abstracto y figuración informal

Los naturalistas o mejor, los paisajistas abstractos, pertenecen la mayor parte a la tradición francesa. Estos son



Personaje espacial, Fabri.

paciones y de nuestras exigencias de hoy. Ante la pesada y consternante retrospectiva de Atlan en el Museo de Arte Moderno, no pude dejar de sonreír al recordar controversias promovidas por esta obra en vida de su autor (¿es ella figurativa o es abstracta?) La ecogida reservada por el público parisién a las diversas manifestaciones de los



los naturalistas de segundo grado, post-cubistas fieles a las preocupaciones tradicionales de composición y de estructura, más que una voluntad de esquematización y con presentimiento de absoluto, han estado poco a poco alejándose de la representación directa y real.

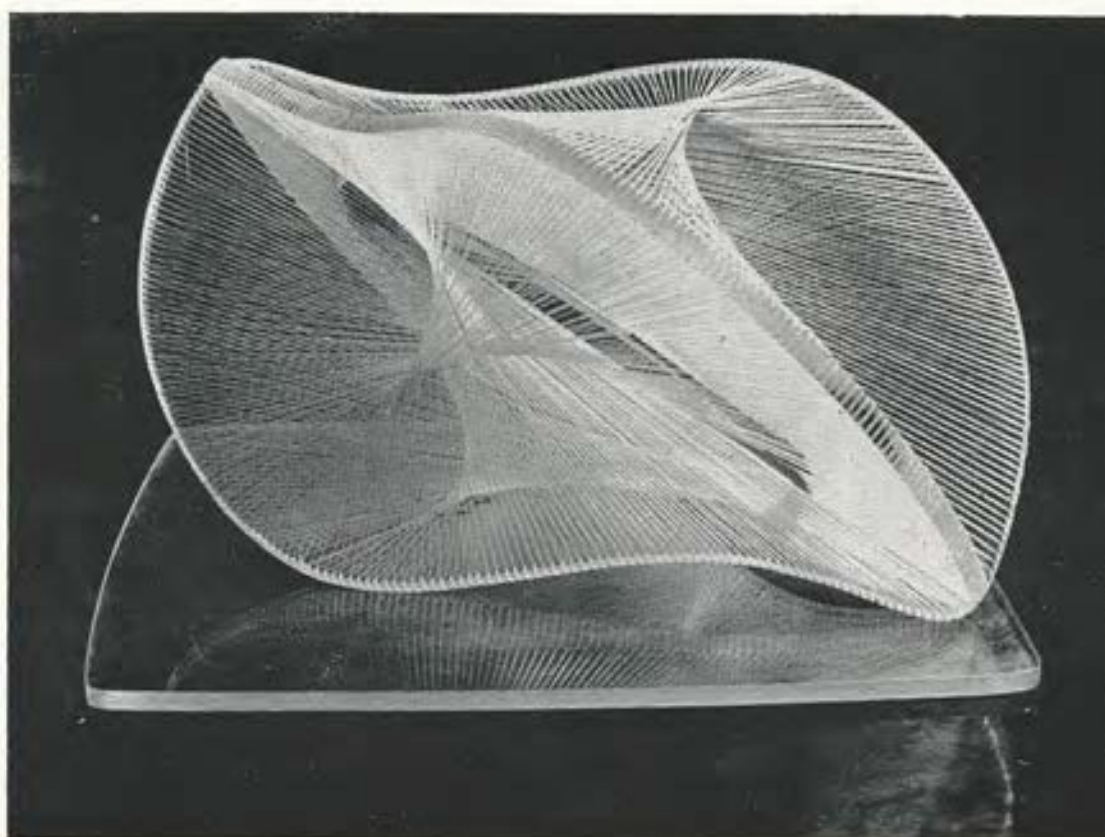
La pintura, empeñada en la voz lírica y cósmica del Cézanne de su etapa final, ha perdido poco a poco su carácter de legibilidad inmediata y representan para los colegios figurativos académicos. Los Manessier, Estévez, Le Moal o Bazaine son pintores sabios. Descuidando la superficie de las apariencias por atender a ritmos más esenciales, a una realidad más orgánica y más profunda, ellos no han puesto nunca en cuestión los apegos a la naturaleza, fundamento mismo del arte. Esto es porque ellos fieles al repertorio de casa, el pos-cubismo donde acomodaron las articulaciones estructurales a las exigencias de su visión. Sólo Bazaine está un poco más lejos, sin alterar por tanto ese naturalismo de base: sensible a la lección de Monet, ella nos ofrece una segunda visión de Las Ninfas. Bajo esta óptica de la continuidad naturalista, el conformismo escleroso de esos pintores, encuentra una justificación parcial. Al tren como van las cosas y sobre todo, después del doble triunfo oficial de Venecia en 1962, nosotros podemos esperar muy pronto una vuelta a lo real de Menessier.

Todos los paisajistas abstractos no pertenecen felizmente, a la tradición pos-cubista francesa. Ciertamente se refiere a los expresionistas nórdicos, tales los petimetres de Cobra:<sup>3</sup> Appel, Jorh, Alechinsky, Corneille, etc. Mucho más apasionado es para mí el patetismo espacioluminista de Tal Coat y Messagier. Buena guardia, después de haber explorado muy pronto este camino se orienta en dirección de búsquedas de cromatismo puro, fijando así un soberano menosprecio del oportunismo estilístico que conviene salvar. Tal Coat y Messagier son los pintores de la efusión cósmica y de la luz, de espacios vibrantes de los profundos nácares, de los reflejos dorados. En esta comunión universal con la naturaleza, el yo pierde poco a poco la conciencia de su identidad, no conoce más que el límite en su difusión, su perpetua ósmosis. Esta cualidad de imaginación, ese deliquio de la volun-

tad magistralmente analizado por Bachelard, reposa sobre un fundamento orgánico preciso, sobre una suerte de instinto y comprensión sensual de la tierra. Que esta sensualidad viene a fallar y nos sume en la celeridad sentimental, brumosa y vacía "nubilosos" patrones no hace mucho de Alvard. Un mundo de presencia tangible separa Messagier de Benrath, el jefe del grupo. Ello parece por otra parte que una corriente se desliza al seno de

un figurativo. Messagier en revacha considerado pintor de campos de trigo y de otoños es "abstracto". Esta cuestión de factura es considerablemente atenuada hoy: Se "ve" un Messagier de la misma manera donde se "ve" un Rebeyrolle y exponen los dos bajo la misma etiqueta. La misma constatación valdría para un Pignon y un Prasinos, por ejemplo.

Nosotros nos encaminamos hacia lo contrario: ante el recurso sistemático



G a b e

ese último grupo en dirección a una legibilidad y una consistencia mejor lonesco y Duque estén ya pura y simplemente vueltos a una figuración, a un academicismo cándido y torpe.

Hace cuatro o cinco años en plena pujanza del arte abstracto, las sugerencias naturalistas y las respuestas concretas de esta visión del mundo se diluye ante el hecho estilístico: el grado de libertad en la compaginación y ejecución formal decididamente solo de la etiqueta. Así que está más o menos "abstracto". Rebeyrolle pintor de marinas, de los pantanos, de las riberas o truchas, está considerado como

de la representación misma, alusiva, entramos en el reino de la analogía naturalista. Tres nombres dominan el sector de la "figuración informal": Fautrier, Dubuffet y Bacon. París descubre ahora a Bacon y se habla de una pronta gran exposición antológica. Y sin embargo personalmente no "veía" Bacon cuando Jean Larcade expuso hace 8 años en la Galería Rive Droite esos mismos retratos de espanto con los rostros turbados, esos mismos viscosos proyectos en un espacio duro y frío. Decena de artistas desde Dufour o Castillo, copian y vulgarizan hoy día en la tibieza, el estilo feroz y griton de este irlandés de Londres; ha

sido de un solo golpe la revelación. Otro aspecto de ese volver a echar vapor: Fautrier y Dubuffet que investigaron nuevas técnicas (altas patas, arte bruto) habían elogiado la ortodoxia pictórica hasta llegar a ser figuras, precursores de las grandes corrientes abstractas de después de la guerra. Si ellos afirman su voluntad de imponernos su visión de la realidad, una visión "otra", no esconden nada por lo tanto los apegos representativos. Esto es por haber respetado los criterios

sado, en la vida y en la muerte. Esta otra parte que se escapa, es donde él ha buscado comunicar el presentimiento a través de su pintura. En esta rebusca de "una verdad más allá de la verdad" todos los gestos del instinto se reúnen y esta apariencia de espíritu responde en fin de cuenta de un Fautrier, de un Wols, de un Bryen, de un Mathieu o de un Pollock. Pero es que nosotros ignoramos ahora, si tienen las líneas más profundas que uniesen sus obras en apariencia diversas, sus secretos correspondientes. La fotografía electrónica revela en nosotros otros niveles de organización de la materia al estado de lo infinitamente grande o lo infinitamente pequeño, nos ha demostrado que todas las visiones "abstractas" de nuestros pintores contemporáneos habían encontrado respuestas concretas, que ello constituía remarcadas anticipaciones de una realidad más profunda escapada a nuestros procedimientos racionales de investigación. Ahora el segundo escalón de analogía naturalista en el que también nosotros somos culpables al identificar las altas patas de Fautrier con la morfología de tejidos internos de la musculatura del útero, o los "meteoros" de Wols con células neurológicas del cuerno de Ammon, las "catedrales" del chorreón pollockiano a los elementos de corteza cerebral, las caligrafías de Mathieu con las células nerviosas de un ganglio vegetativo. ¿Qué es lo que va a venir, este arte abstracto en que los primeros teóricos intentaban desterrar toda llamada, toda representación de la realidad exterior? El verdadero naturalismo de mañana, un informal que ha tomado forma en nuestros ojos.

#### Un fenómeno de ruptura: el Nuevo Realismo

Ha sido muy evidente el abuso de la etiqueta abstracta entre 1945 y 1960 y la tendencia actual a las correspondientes visuales y a las analogías realistas anitadas con todo un exceso en el sentido contrario, reduciendo el dominio del arte abstracto a los límites exiguos de su fundamento histórico, en saber de este arte geométrico porque sus pioneros lo calificaron de arte concreto. La paradoja no es puramente verbal.

Los parámetros individuales de la abstracción al figurativismo que yo ana-

licé alto descubrimiento sobre una corriente continua de la pintura representativa contemporánea, una pintura que es siempre llamada figurativa, donde la ambición es siempre representar la realidad a niveles morfológicos diferentes. La querrela en puerta no sobre el fin, mas sí sobre las razones, sobre el margen de transcripción para provecho de la realidad exterior, sobre la factura de la imagen.

Ahora bien, el hecho abstracto ha suscitado otros fenómenos de ruptura, de actitudes límites que repone en causa el concepto mismo de representación. Estas manifestaciones reaccionarias han tomado acceso en la marcha de una ingerencia lógica a la manera abstracta. Cuando Yves Klein presentó en París en 1955 sus "proposicio-



Lansky.

nes monocromas" (paneles uniformemente recubiertos de color sin matices de tono), el público fue más allá de Malevith, un gesto super-suprematista que va más lejos que el famoso "cuadrado blanco sobre fondo blanco". Uno había rechazado los límites de bagatelas pictóricas, mas eso no es más que una etapa; a la estupefacción general Yves Klein "expuso" en la Galería a los muros desnudos, demostrando así la materialidad de la Vida sensibilizada por su presencia. Los primeros afiches lacerados recortados por Hains y Villeglé sobre los muros de París han hecho figura de tachismo "readymade". Ahora bien Tinguely al mismo tiempo pinta sus "matemáticas", máquinas de pintar y de diseñar abs-



Paolozzi

fundamentales de legibilidad de la imagen, después de la ambigüedad y del anticonformismo de su visión que el público alza como un nuevo pedestal.

En Fautrier se hace juego particularmente la conciencia aguda de la relatividad, heces del absurdo de la condición humana. Fuertemente marcado por la guerra y los conflictos morales que fueron la consecuencia natural, el pintor obedece al cercano sentimiento de un "ayer" existente a la vez en nosotros mismos y en el mundo, escapa igualmente en el porvenir y en el pa-

tracto, ese fue el completo. La matemática gigante N° 17 expuesta en la Bienal de París en 1959 ha sido adquirida por el Museo de Estocolmo que la ha puesto en servicio todos los jueves, inundando semanalmente Suecia de diseños automáticos. Así como los "pasos" de objetos de Arman aparecen como una sátira de la caligrafía japonesa y las pinturas a la carabina de Niki de Saint Phalle como las caricaturas del chorreo-pollockiano. En 1960, en el Salón de Mayo, las esculturas de César, carruajes comprimidos de una tonelada, hicieron escándalo: ellos constituían la negación de la escultura metálica, un atentado sacrilego cometido por una de los mejores especialistas de ese género de expresión.

En efecto, se trata de un malentendido cuidadosamente cultivado por los pompieros, los envidiosos y los imbéciles



Manessier.

ciles siempre prontos a asustar en nombre del arte. Uno se apercibe rápido que esos artistas desarrollan una obra organizada y coherente a partir de los gestos fundamentales de expresión: la impregnación por el color puro en Yves Klein, la animación mecánica de las estructuras ensambladas en Tinguely, la laceración en los "afiches", la acumulación o la rotura de objetos en Arman; la "trampa" publicitaria en Spoem, la muestra publicitaria en Rayose, el empaquetaje en Christo, etc.

Golpeada por la rigurosa lógica de este paso, yo he requerido a los grupos redimir el denominador común. ¿Esto qué es? Ese "nuevo realismo", lejos de ser una parodia escandalosa de la abstracción corresponde a un nuevo sentido de la naturaleza moderna, industrial, publicitaria, urbana.

Los nuevos realistas han descubierto la "verdadera naturaleza de hoy, que no es ni una visión sentimental ni una idea abstracta, más un hecho concreto, objetivo y tangible: el mundo de la calle y de la oficina, de la villa y de las máquinas pensantes. Ese mundo usado y empañado por el hábito y el uso, borrado por así decirlo a nuestros ojos, ellos nos dan a ver en su plena virtualidad expresiva. La filosofía es optimista; ellos creen en este hombre amenazado por el progreso técnico y la automatización, quieren devolver esta plaza central que ellos disputan a los filósofos del absurdo. El mundo es bello porque él es la creación humana, a las dimensiones y uso del hombre; su expresión, esto es, se vuelve maestro del mundo a través de estos aspectos fundamentales, el pigmento puro, la vida, el aire, el fuego y también el metal, la energía de los motores, el objeto de serie, todos los fenómenos de una civilización y de una producción de masa.

Todos los procesos de expresión de los nuevos realistas se consideran autores de esta noción central de la apropiación objetiva. Pero el extremismo de ellos ha tomado partido y la lógica de sus actitudes ha creado un nuevo lenguaje y ha renovado los problemas de expresividad general: uno puede hablar a estos sujetos de una expresión por lo cualitativo (1 m<sup>2</sup> de azul es más azul que un cm<sup>2</sup> de azul; X objetos A amontonados, significan otra cosa que un solo objeto A tomado aisladamente), de umbrales cualificativos en esta cantidad (ese estado a partir del afiche lacerado, los hierros comprimidos, el objeto amontonado) y para emplear la terminología de Roger Caillot, de una "estética generalizada" al nivel de la sociología.

#### La vanguardia internacional y el reportaje social

La época heroica de las manifestaciones militantes, se ha terminado. Un año antes de su muerte prematura (junio de 1962) Yves Klein, pasa ya casi por un mito clásico y una remarcada selección de sus pinturas de fuego ha sido aquella en el arrabal St. Honoré con un fervor casi religioso. Arman, donde el suceso no cesa de afirmarse ha hecho sus dos exposiciones anuales en París y en New York. Tinguely está en el Japón, César nos prepara nuevas sorpresas. Las demo-



Stael.

straciones "realistas" continúan, pero en adelante son considerados como tales y no como caminos de fastidios, donde implícitamente admitidos y tomados en serio: Christo ha erigido en junio de 1962 un "monumento temporal" en pleno St. Germain-des-Prés, llenando la calle Visconti de un montón de cajas metálicas. En marzo último, en una galería transformada en restaurante por necesidad de la causa, y donde el servicio era realizado por críticos de arte voluntarios, Spoerri ha hecho la cocina durante diez días, realizando cada noche un "cuadro-trampa" correspondiente a cada menú. Los clientes en la mesa están así enlazados contribuyendo en la elaboración de esas natu-

Homenaje a Brancusi. César.



ralezas muertas-sorpresas, collages directo-relieves de sus comidas.

En la medida en que ellos se decidieron en probar la coherencia de sus pasos y la lógica de sus gestos, los nuevos realistas tienen una influencia considerable sobre las orientaciones de miles de artistas parisienses. Fermento de renovación, ellos son también catalizadores de la aceleración en la marcha y en el tope de las ideas. Su reencuentro con la joven generación artística norteamericana, la de Chamberlain, de Stankiewicz de Rauschenberg

orientación realista de la visión actual y han contribuido a desviar en un sentido industrial, urbano, sociológico. Sus derivaciones inmediatas son numerosas, muy fuertemente impregnadas —sobre todo en los países anglo-sajones—, de una demagogia popular y de un cuidado de vulgarización: uno pasa del nuevo realismo al "arte popular", de la presentación objetiva al tono del reportaje popular. En New York donde la reacción realista contra el conformismo abstracto de la acción pintar ha sido extremada-

pulista no está implantado aún en profundidad, al menos bajo esta forma. Sólo el especialista parisién de fajas dibujadas, Foldés, vuelve a un estilo narrativo, muy personal, de género Naif y simbólico. De la Argentina ha venido recientemente otro Naif sociológico, assembleísta aquél: Berni. La idea de el: "país real" auténticas banderas nacionales endosadas al siglo (bertinien) ha sido inspirado en Bertini por el "cementerio uniforme" y los relieves de pedazos de papel de Gerad Deschamps. En Roma, bajo la influencia del ame-



Crippa.

Dubuffet.



y de Jasper Johns ha constituido uno de los momentos más importantes de la historia del arte contemporáneo. Los jóvenes artistas parisienses han hecho estallar la leyenda dadá, desmistificando el ready-made de Marcel Duchamp, asignándole un destino positivo y creador en eso que es hasta ahora considerado como un gesto anti-arte por excelencia; ellos han dado al objeto de serie título de nobleza en la acción de emerger de lo inerte y en darle una dimensión expresiva nueva. En asumir a la vez la conciencia de un nuevo sentido de la naturaleza y la liberación de movimientos técnicos apropiados, tienen marcada fuertemente la

mente violenta, la estación artística 62-63 ha visto al mismo tiempo la consagración de la vanguardia en la avalancha del arte popular local: objetos coloreados de Oldenburg, combina-pintura de Jim Dine, personajes en yeso de Segal, tiras cómicas de Lichtenstein. En Londres, la pintura reportaje prestando sus efectos al repertorio de bandas designadas y anuncios publicitarios ha desarrollado una cadena fulminante.

Sobre el continente europeo donde los residenciados reporteros aprendices muy directamente sensibles a las lecciones del arte bruto (Baj, Kopac) y del nuevo realismo, el movimiento po-

ricano Twombly que se ha fijado en 1957, el ropaje social ha tomado la forma de una pintura-escrita a base de caligrafía cursiva, de graffiti, de símbolos alfabéticos y numéricos. Dos artistas de esta tendencia han expuesto en París: Novelli y Gioietta Fioroni.

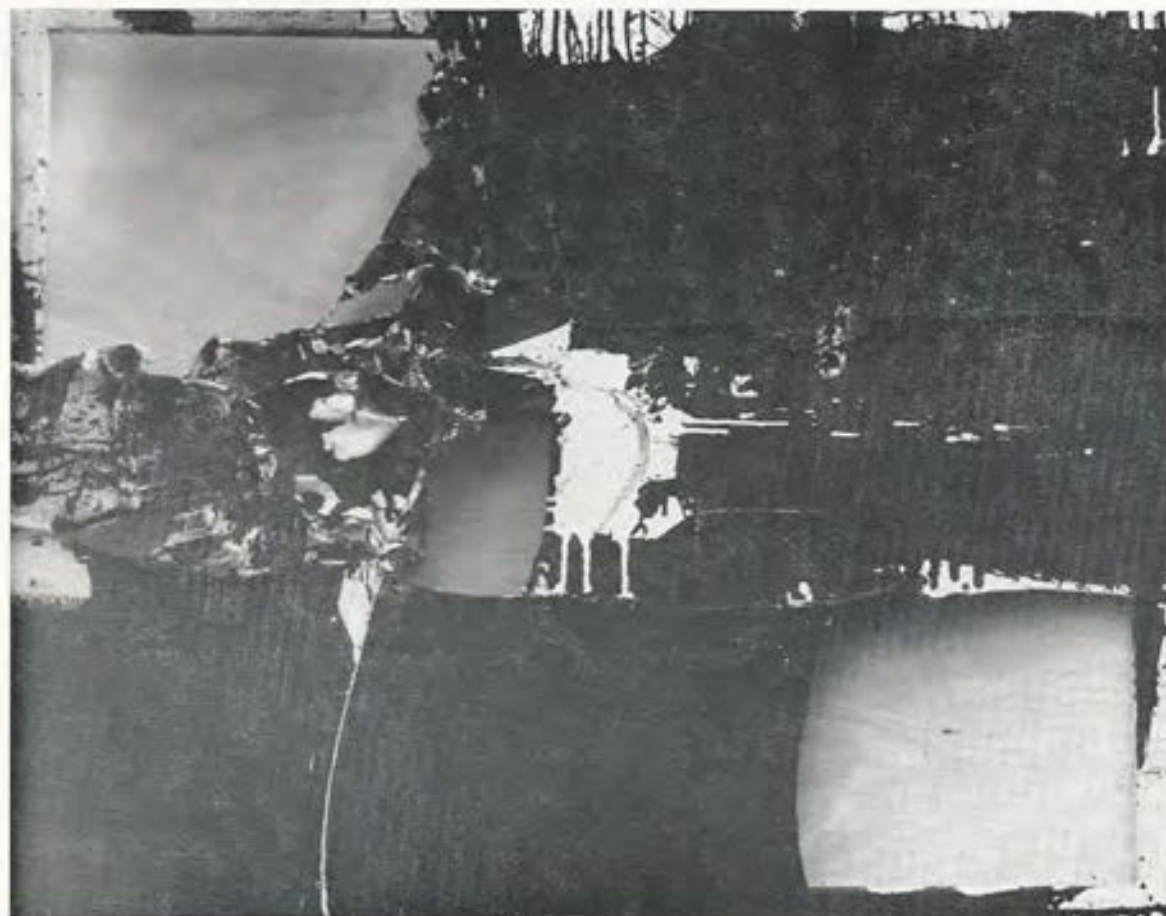
#### El porvenir es optimista

El año 1963 es el año del realismo, el año donde verdaderamente se está acentuando la tendencia. Las posiciones se consolidan, la opción nueva se impone, el vapor está adherido. El balance a que se ve contraído hoy el arte abstracto es una operación saludable,

la prueba normal del tiempo y de la Historia. La revisión general de valores no figurativos a que hemos asistido, por el momento será dolorosa para los marchantes y los improvisados especuladores. Ellos han de operar las conversiones necesarias. Ciertas galerías, ciertos amateurs están sorprendidos. La Galería Denise René, templo de la abstracción fría, intenta rejuvenecer en sustentación de una nueva vaga experiencia: los artistas del Grupo de Búsquedas de Arte Visual se esfuerzan

de Mayo, salón semi-oficial de las galerías y barómetro de marchantes, ha sido acusado de letargo. Este XIX Salón de Mayo está, por tanto, acondicionado para sí mismo, confortablemente adelantado para los acontecimientos. Pero el público sensible habituado a su carácter institucional, ha reaccionado diferentemente este año: ávido de renovación ha sido decepcionada en su atención y no le perdona su inactualidad. Más próximo de la realidad actual a pesar de su ausencia de discriminación

En el momento en que la abstracción hace sus cuentas, uno ve cómo desempeñan un paralelo los elementos de continuidad realista que escapa a la relatividad de las modas y de las recetas. Los jóvenes artistas que vuelven hoy a poner los pies sobre la tierra y encuentran tierra segura. Más allá de la aparente confusión palinodia y conversiones oportunistas, tal la lección que se desarrolla de la evolución reciente verdad profunda de la escuela de París.



Millares.

en dar al repertorio de formas geométricas una dimensión de síntesis (movimiento, sonido, luz, imaginación). Sus búsquedas colectivas "programas" que recogen las preocupaciones análogas de ciertos grupos italianos, españoles y alemanes, han hecho sensación en el último salón "Comparaciones". Quitando las esferas etéreas del gran mundo, la Galería de Francia sale a la calle, al encuentro de una generación nueva de franceses medianos para que ello obre como una "tienda cultural".

La crisis, si hay crisis, se sitúa a ese nivel económico: la marcha del arte parisién está ahora bajo los efectos de ese choque psicológico. El Salón

[de las lucubraciones letrísticas, al neo-dadá, embalado de Hains y de Christo, de la Sala Geométrica, de las películas pequeñas de Denise René y la engañosa realidad de Candin] "Comparaciones" ha conocido en revancha el más bello suceso de su existencia.

Pero el aficionado de 1963, quien ha preferido Comparaciones al Salón de Mayo, está convencido que la poda del árbol abstracto le permitirá ver más claro que en todo estado de causa, la vanguardia parisiense liberada indudablemente de su riqueza de aportes nuevos y que el debate presente es una fuente fecunda de virtudes evolutivas: el arte, por tanto, jamás ha sido llevado lejos.

1. Cfr. la exposición "Rodin desconocido" en el Louvre y las diversas manifestaciones organizadas en la ocasión del centenario de la muerte de Delacroix (París, Burdeos).
2. Excepción hecha por Michael Tapié obstinadamente fiel a una fraseología "otra". ¿Pero es éste un crítico de arte?
3. Movimiento de vanguardia extra-parisiense que ha florecido en Copenhague, Bruselas y Amsterdam y donde se exagará a priori su influencia. En ese dominio la obstinación solitaria de Lapoujade ha podido ser de más importancia teórica, aunque su obra sea despojada de toda presencia plástica.



George Braque.

# GEORGE BRAQUE

Profesor A. Granados Valdés

Con la muerte de George Braque ha muerto el último de los grandes pintores de Francia. Este año que acaba de terminar ha sido un año triste para Francia y esencialmente triste para el mundo de la cultura y del arte. Muchas figuras eminentes del espíritu han desaparecido en los doce meses de 1963, los más recientes Jean Cocteau, Adolf Huxley, Braque, Tristán Tzara y esa voz del pueblo graciosa y sin igual que se llamó Edith Piaf.

Dice Chagall que con la muerte de Braque "se ha ido todo un mundo plástico", no creo que llegase a significar tanto, Braque contribuyó intensamente a la creación del mundo plástico que partiendo del faubismo llega a las consecuencias de hoy, en tal caso ese mundo a que alude Chagall está presente y lo afirma de una manera contundente la presencia potente y fértil del más serio forjador de ese mundo, el genial Pablo Picasso. George Braque fue un extraordinario pintor de personalidad indiscutible que hizo aportes valiosísimos y supo afrontar con valor la reacción que sus obras desencadenaron en 1908.

Un año antes había pintado Picasso (1907) *Las Señoritas de Aviñón*; muchos historiadores coinciden al afirmar que esta obra señala el comienzo del Cubismo. Braque, según se cuenta, al ver esta pintura en 1907 exclamó: "Pintar así equivale a beber petróleo para vomitar fuego". La amistad con Picasso le lleva a una creatividad intensiva que va enriqueciendo su particular manera expresiva. Ya en su período faube destaca dentro de tal tendencia por su sentido del equilibrio cromático, logrando sin apagar la violencia de los colores puros, una ordenación tonal, que si no lo apartaba del movimiento faube, lo diferenciaba notablemente del resto de sus otros artistas.

Su obra inmediatamente posterior, parte del más grande de todos los artistas franceses, de Paul Cézanne. De este maestro tomaría Braque el ejemplo constructivo y el "tratar la naturaleza por medio del cilindro, la esfera, el cono..." "según aconsejaba Cézanne. Siguiendo las huellas del maestro de Aix de Provenza, llegan Picasso y Braque al cubismo, y llegan también en la amistad, una amistad que ha durado

toda la vida y que ha dado al arte días fecundos. Picasso y Braque habían tocado el mágico mecanismo liberador de resortes: la libertad para crear había prendido en la imaginación ardiente de los hombres de este siglo.

No pretendo establecer paralelos valorativos entre Braque y Picasso a propósito de la muerte del primero, si es muy difícil, aunque hablemos de Braque, eludir la influencia mutua de estos dos artistas entre sí o sobre el universo artístico no ya de la época cubista, sino de todo el interesante proceso, digamos, de "revolución" plástica, de investigación, que ha llevado el arte al primer plano de la sensibilidad de los pueblos. Pablo Picasso ha sido y es, el centro de ese universo artístico, y no es posible hablar de un artista de nuestros días sin que inevitablemente tengamos que hablar de Picasso, sobre todo, cuando el español realizó junto con Braque el primer movimiento con una filosofía verdaderamente revolucionaria que de inmediato originó una disensión definida: los anti-cubistas y los cubistas. Como dice Jean Cassou en su libro "Panorama

de las Artes Plásticas Contemporáneas' El horror que se apoderó del público cuando apareció el cubismo, demostró que se trata de una revolución. El malestar que todavía se manifiesta ante las obras cubistas indica también que esta revolución no se ha integrado suficientemente en la historia, que no ha ocupado por completo su lugar en la serie de las revoluciones, las cuales, al llegar a ocuparlo, pierden un poco de su inicial carácter anormal y agresivo para convertirse en estilos. Pero ésta sigue siendo una revolución".

Tampoco pretendo hacer en este escrito un análisis del cubismo, ya que ello es materia para otro artículo, pero al afirmar la personalidad de Braque, es necesario informar cuáles motivaciones la forjaron y donde halló la sustancia para su expresión personal. Rebelde contra la imperante interpretación de lo real, evoluciona rápidamente de un faubismo en desacuerdo con lo más representativo de esta tendencia acaudillada por Matisse, hacia un ordenamiento interno sujeto a un rigor valorativo, más de acuerdo al concepto de estructuración arquitectónica que siempre determinó el equilibrio compositivo en sus cuadros. La economía de los medios de expresión le lleva a buscar nuevos elementos que le permitan un ahorro de los mismos. Para ello tenía que acabar con lo que hasta entonces eran las razones válidas para determinar el arte y la calidad del mismo, esto es, había que liberarse de los formulismos existentes, construir un nuevo concepto bajo el enfoque totalmente revolucionario de trastrocar los términos, y partir de una creación total como lo expresaría el propio Braque: "No hay que imitar aquello que se quiere crear". Este es uno de los lemas más fundamentales de los pintores cubistas que traduce así Apollinaire portavoz de dicho movimiento "el arte de pintar conjuntos nuevos con elementos tomados no de la realidad de la visión, sino a la realidad de la concepción".

En sus investigaciones estéticas, Braque llega a una síntesis poética que en el cubismo y en esa pintura amable y un tanto casera de los últimos tiempos, impone una calidad indiscutible. Braque es un creador constante y un inventor que nunca se equivoca, su oficio se corresponde con su invención en un mutuo respeto. El papel pegado o "collage", la lija, el saco, la arena, etc., fue usado permanentemente por

Braque, sobre todo la arena, que aún en sus últimas obras, ha sido utilizada para dar ese carácter particular que tiene toda su pintura. El cuadro cubista cuya peculiaridad es agrupar todos los ejes de movimiento en torno a los ángulos de visión del objeto partiendo de una rigurosa composición, da la oportunidad al artista de imaginar distintos puntos, suprimir los existentes, creando un objeto en forma absoluta, dotado de calidad y dimensión. O dicho de otra manera: se puede representar un fragmento de la realidad sobre un plano, bajo aspectos diferentes.

vilizado, se distingue como soldado en el campo de batalla, obteniendo menciones por su valor. Herido, tiene que ser sometido a una operación en la cabeza (trepanación del cráneo). Hasta 1917 no vuelve a pintar, lo hace bajo el nuevo signo cubista que ha impuesto Picasso quien durante la guerra llevó el desarrollo de esta tendencia, hacia expresiones puramente picasianas, llenas de esa emotividad penetrante y fuerte que ha caracterizado toda su obra. De ahí que Braque se vea forzado arriesgando perder su personalidad, a buscar una escritura pictó-



Juego de cartas, 1913.

El movimiento cubista tuvo en Braque, además de uno de sus primeros pintores, un teórico. Los escritos de este artista responden consecuentemente al concepto filosófico del arte y en particular contribuye a perfilar los objetivos que le llevaron a su finalidad plástica.

La guerra del 14 creó un paréntesis obligado en la creación de Braque, mo-

rica que lo identifique consigo mismo. Lo logra Braque, lógicamente, dotado de los medios persuasivos para la investigación y la creación, encuentra una manera pictórica abundante en transposiciones compositivas, que unas veces halla en momentos anteriores y otras es como una punta de lanza señalando un futuro aún más atrevido, más revolucionario. Su sensibilidad para el co-



El pintor y su modelo, 1939.

lor ordena e inventa armonías insospechadas, tonos sordos y rumorosos, en que los acordes se entrecruzan estableciendo una determinada dirección musical. Asimismo, el tema se escapa tras la emoción pictórica, que es la emoción lógica en una pintura, aunque como en el caso de Braque esa emoción sea más lírica que plástica. En todo caso Braque no siente su trayectoria artística por secuencias numeradas, esa relación continua que algunos estiman rasgo esencial para determinar la personalidad; él evade esa monótona continuidad, como lo hace Picasso y más en el tiempo Goya. Entremezcla épocas anteriores con sus más recientes investigaciones, sin que esto reste

personalidad a su obra. Se aleja del cubismo sin ese corte radical tan frecuente en otros artistas, aunque adoptando una posición irónica manifiesta no haber sido nunca cubista, posición-muralla ante las generaciones nuevas que le atacaron por no haber llegado a lo que parecía meta del cubismo; la abstracción. Pero ¿quién puede negar que muchas obras de los cubistas son en unos casos anticipos notables de la pintura abstracta y en otros ya totalmente abstracta?, en ambos casos yo creo que el cubismo fue fundamental para llegar a tal criterio. El aporte cubista será una consecuencia permanente para el arte, y si no dio al artista la libertad sin límites del Arte Abstracto,

El pájaro y su nido.



tampoco permitió la adulteración de valores insustituibles cuyo olvido en el periodo abstracto llevó al arte hacia zonas en que el sentido artístico estuvo a punto de desaparecer. Ahora en que la abstracción comienza a ser recuerdo de un próximo pasado, es fácil sopesar los efectos positivos o negativos de ambos movimientos. Yo siempre he afirmado que las constantes permanentes hasta hoy en lo que al arte se refiere han sido: el Expresionismo, el Surrealismo y el Cubismo. Todos los demás "ismos" son derivaciones más o menos acentuadas de las tendencias mencionadas.

Francia sabe lo que ha perdido con la muerte de Braque. André Malraux excelente escritor y actual Ministro de Asuntos Culturales de la IV República dispuso que los honores al gran pintor francés fuesen los más altos, tantos como se les pueden tributar a un héroe nacional, o a un presidente de Francia. En uno de los patios principales del Museo del Louvre las palabras emocionadas de Malraux homenajearon con brillantez el talento artístico del último de los grandes pintores franceses, que en el decir del ministro: "es una parte del honor de Francia". Braque era acreedor a tal homenaje, alguien ha dicho: "fue un gran señor de la pintura" y yo agregaría la palabra "digno" así como la palabra "suerte". Ambas cosas se dieron en Braque, subió dignamente, sin ese mecanismo artificioso de la difusión, que llena de letras y sonidos nuestros espacios diarios, esa publicidad organizada de marchantes y artistas sin escrúpulos, y tuvo suerte, mucha suerte; siempre tuvo amigos, familia que estimuló su vocación, vendió siempre sus cuadros, recibió recompensas del Gobierno de Francia como la Legión de Honor, la Medalla de la Villa de París; premios internacionales, como el Gran Premio de la Biennial de Venecia en 1948 y encargos sin antecedentes en nuestros tiempos, como la decoración de un techo del Museo del Louvre. Su encuentro con Picasso según desde el ángulo que se le mire fue suerte también, Picasso ha sacudido nerviosamente a muchos artistas y gracias a él algunos han logrado un lugar digno en el arte, seguramente Braque habría llegado sin Picasso y caso de no haber existido Picasso, el francés sería el eje sobre el cual giraría el arte hoy.



# NUESTRAS NOTICIAS

## SOCIEDAD BOLIVARIANA DE ARQUITECTOS

El día 24 de julio pasado, coincidiendo con la fecha aniversario del natalicio del Libertador Simón Bolívar se firmó en Caracas el acta constitutiva de la SOCIEDAD BOLIVARIANA DE ARQUITECTOS. En el mismo acto se eligió la junta directiva, que quedó integrada así:

Presidente: Arquitecto Guido Bermúdez Briceño (en representación de Venezuela).

Primer Vicepresidente: Arquitecto Carlos Celis Cepero (en representación de Colombia).

Segundo Vicepresidente: Arquitecto Eduardo Neira Alva (en representación del Perú).

Tesorero: Arquitecto Sergio Ordóñez Borjas (en representación del Ecuador).

Secretario General: Arquitecto José Manuel Mijares (en representación de Venezuela).

Vocales: Primer Vocal: Arquitecto Otto Hernández (en representación de Venezuela).

Segundo Vocal: Arquitecto Jorge Salgueiro (en representación de Bolivia).

Tercer Vocal: Arquitecto José Antonio Ron Pedrique (en representación de Venezuela).

Cuarto Vocal: Arquitecto Beltrán Alfaro Garantón (en representación de Venezuela).

Quinto Vocal: Arquitecto Tony Manrique de Lara (en representación de Venezuela).

Al mismo tiempo se nombraron como Miembros Honorarios de la institución a los arquitectos Julián Ferris, hijo, Oscar González Bustillos y Julio Coll Rojas, Presidente, Vicepresidente y Secretario de la Sociedad Venezolana de Arquitectos.

Por otra parte se acordó que los Miembros Correspondientes de la Sociedad Venezolana de Arquitectos en los Países Bolivarianos formaran parte de la nueva institución en calidad de Miembros Fundadores.

## CONCURSO

El concurso para el Museo de Bellas Artes de Valencia, Estado Carabobo, de mucho interés para los arquitectos venezolanos, cerró su plazo de admisión de anteproyectos y reunió el jurado que estaba integrado por los arquitectos: Carlos Raúl Villanueva, Martín Vegas, Manuel Jacome, Antonio José Fuenmayor y el escultor Luis Cardona Villegas.

Reunido el mencionado Jurado acordó declarar desierto el Primer Premio y otorgar el segundo al arquitecto Jorge Castillo profesor de esta Facultad. Tenemos entendido que el profesor Castillo será encargado de realizar el proyecto para el Museo de Bellas Artes de Valencia.

## MAS GRADUADOS

Después de la Promoción Carlos Guinand Sandoz, han sido graduados de arquitectos en fechas diferentes Manuel Barreto, Alejandro Galbe, Gorka Darronsoro y Mauricio Poler. Nos complace señalar tal hecho y deseamos que el esfuerzo realizado durante los años de estudio en la Facultad, sea redoblado con optimismo ya que la vida profesional exige una permanente superación para afrontar los problemas que en ella se presentan.

## EXPOSICION PIER LUIGI NERVI

El día 20 del presente mes de febrero se llevó a efecto en nuestra Facultad el acto de apertura de la importante Exposición de la Obra de Nervi. Tal muestra, que estará abierta a todo público hasta el 5 de marzo próximo, ha sido posible a través de la gestión del Departamento de Extensión Cultural de la Facultad y del doctor Giovanni Angelo de Francesco, Director del Instituto Venezolano Italiano de Cultura y Agregado Cultural de la Embajada de Italia en nuestro país.

## COLECCION ESPACIO Y FORMA

Editado por el Departamento de Extensión Cultural de esta Facultad de Arquitectura y Urbanismo, se está distribuyendo el N° 12 de la COLECCION HOMENAJE A CARLOS GUINAND. Constituye el sumario de este folleto un

artículo del profesor Carlos Raúl Villanueva exaltando la figura del arquitecto Guinand, otro en idéntico sentido del también profesor de la Facultad, Alejandro Aristeguieta, más dos trabajos del recordado y querido arquitecto Carlos Guinand Sandoz. Este folleto se distribuye gratuitamente entre el profesorado y estudiantado de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo.

## EXPEDICIONES ARQUEOLOGICAS DE LA U.C.V. A JORDANIA

A fines del pasado año regresó la segunda expedición arqueológica de la U.C.V. a Jordania, que fue dirigida por el Profesor Julio Ripamonti, de esta Facultad.

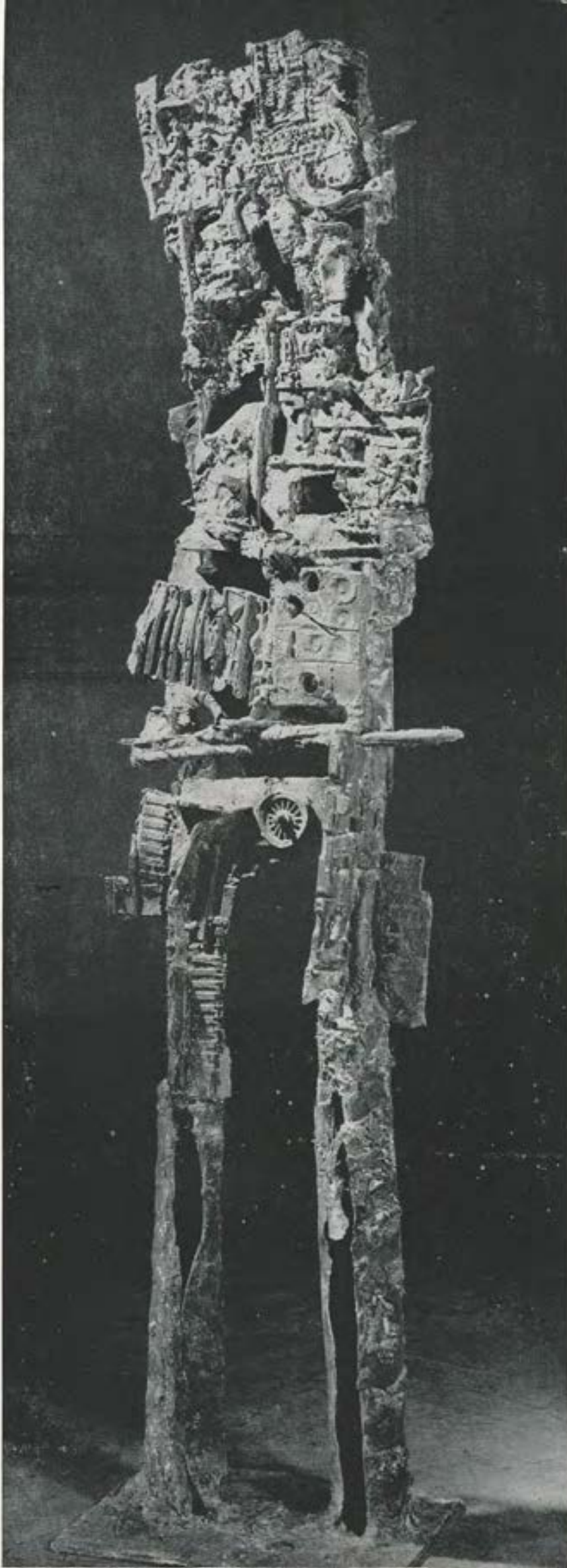
Estas investigaciones han recibido ayuda en Venezuela de la Presidencia de la República, de los Ministerios de Educación y Obras Públicas, así como de otras personalidades; y en Jordania de S. M. el Rey Hussein I, del Ejército Jordano y de la Dirección de Antigüedades.

Los objetivos de estas expediciones son estudiar el último período del itinerario del éxodo del pueblo judío conducido por Moisés desde el delta del Nilo hasta orillas del Jordán y también tratar de localizar la tumba del patriarca.

El profesor Ripamonti estima haber identificado el cañón por el cual descendieron los judíos de la Meseta Jordana (a 800 m. sobre el nivel del mar), a los Valles de Moab al oriente del Jordán (a 400 m. bajo el nivel del mar); y también la histórica cumbre de Pisga desde la cual Moisés vio por primera vez la Tierra Prometida, en la cual posteriormente murió.

En 1962 descubrió el profesor Ripamonti una fortaleza moabita del siglo X a XII a. C., compuesta por Taludes y 13 cámaras interiores, cuyo sistema de construcción de piedras y leños era similar al utilizado en el Templo de Salomón en Jerusalén. El año pasado descubrió una importante necrópolis asmoena y herodiana (siglo I, a.C. - siglo II, d. C.) y un centenar de otros sitios arqueológicos de la misma época (prensas de vino y aceite; viviendas rupestres; obras hidráulicas, etc.).

El ciudadano Rector de la Universidad Central de Venezuela, doctor Jesús M. Bianco, comunicó a la prensa que la próxima expedición se realizará en el mes de junio de este año.



Janson, 1956.

E. Poolozzi

Imprinta Universitaria