

Al iniciarse un nuevo periodo de estudios, el correspondiente al Año Académico 1961-62, reafirmamos el concepto que tenemos del arquitecto, en su doble función social y creadora. Es necesario insistir en la formación humanística del estudiante de arquitectura, que lo capacite para la cabal captación de los elementos puros que determinan los valores inmanentes.

Esta es la época cimera de la arquitectura. Así ha sido reconocido en París por críticos y artistas universales. En torno a una "mesa redonda" auspiciada por la prestigiosa Revista L'Oeil, han debatido la realidad arquitectónica del siglo en relación a la de otras artes. El resultado no ha podido ser mas positivo. La influencia de la creación arquitectónica en la transformación o evolución del gusto en sus múltiples manifestaciones: la nueva fisonomía de las ciudades, un estilo más idealizado de las formas, los nuevos materiales, el empleo de la luz, un mejor y más útil aprovechamiento de los espacios, etc., todo cuanto determina a la Arquitectura Contemporánea, han llevado a ésta a un lugar de mucha responsabilidad en la estética actual.

Quiere esto decir que el compromiso de los nuevos arquitectos es grande. Por tanto, su preparación ha de ser responsable. La aplicación del alumnado por las enseñanzas técnicas ha de ir paralela con las humanísticas.

Por otra parte, los pueblos subdesarrollados presentan complejos problemas y el de la habitación es el de mayor magnitud. Corresponde a los futuros arquitectos poner en práctica aquellas soluciones que implican la angustiosa llamada de los problemas del hombre de hoy. Para ello, insistimos, es necesaria la autodeterminación del estudiante a poner una actitud responsable en su formación. Esta autodeterminación es fundamental para adquirir una conciencia profesional acorde con la realidad social de su tiempo.

Necesariamente el estudiante debe poseer una mística que le atraiga y ate con fuerza a su vocación. Debe evitar todo lo que le distraiga del fundamento de sus estudios, y sí vibrar por lo que en el orden de lo sensible lo posibilite para adquirir mayores conocimientos.

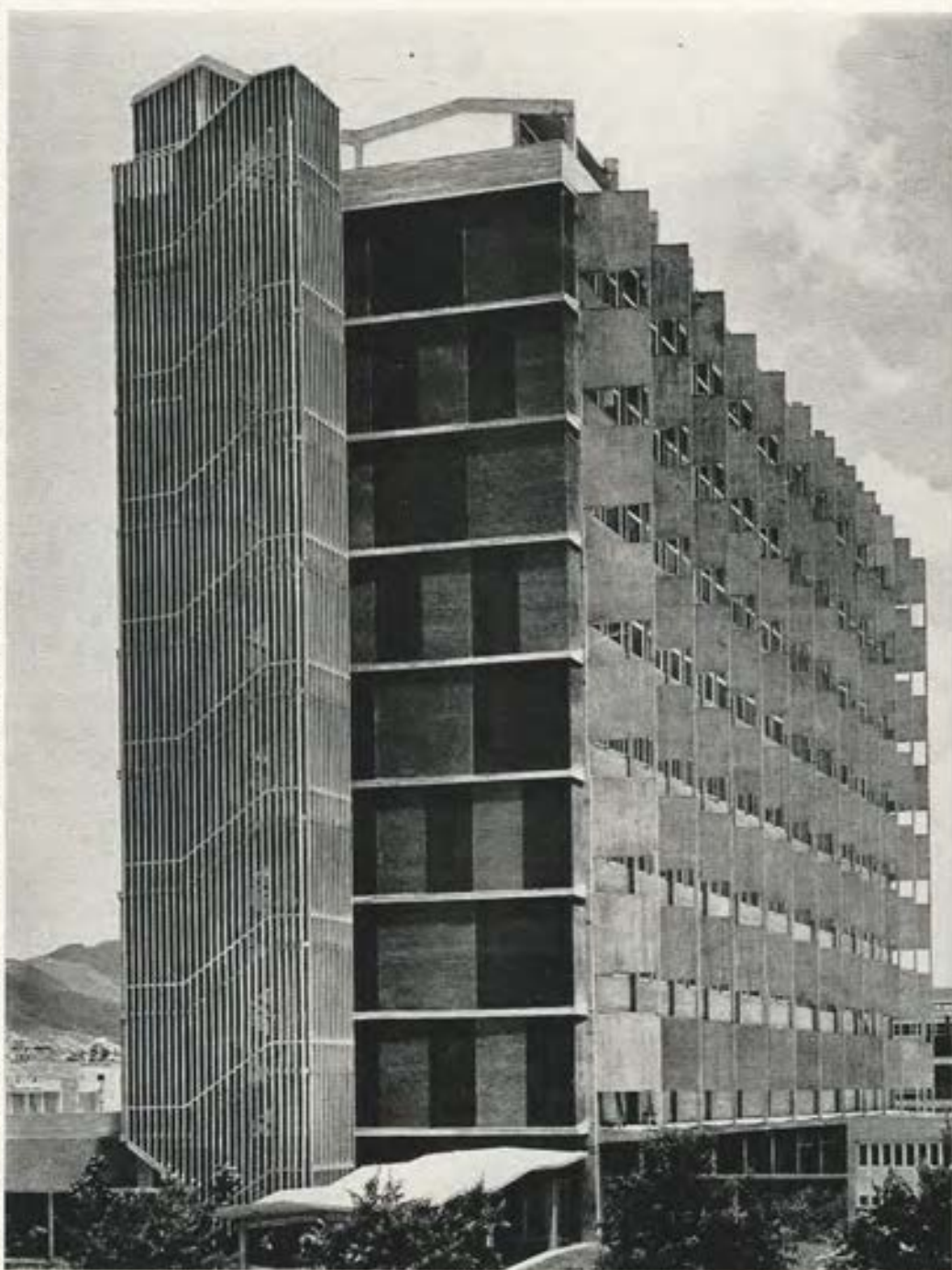
PUBLICACION DE LA EXTENSION CULTURAL
FACULTAD DE ARQUITECTURA Y URBANISMO
UNIVERSIDAD CENTRAL DE VENEZUELA

PUNTO

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

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

FACULTAD DE ARQUITECTURA Y URBANISMO. CIUDAD UNIVERSITARIA. CARACAS. ARO. VILLANUEVA. FOTO F. GASPARINI





Desarrollo del Eje Monumental de Brasilia

I - Las primeras horas.

REFLEXIONES O B R E B R A S I L I A

Oscar Tenreiro

Desde que se llega al aeropuerto hasta que en la noche, tratamos de descansar en el hotel, imágenes de todo tipo van sucediéndose. Las dos "taparas" del Congreso (como decidí llamar a las Salas de Sesiones) colocadas armoniosamente sobre la gran plataforma que domina la Plaza de los Tres Poderes, se mezclan a los pórticos del Palacio del Planalto, el Tribunal Federal y el Palacio de la Alborada haciéndonos sentir como quién ha soñado sin lograr dormirse. Después todo va aclarándose. La ciudad empieza a mostrarse lentamente y la sensación inicial va dejando paso a una constante percepción de la realidad de la Nueva Capital.

El horizonte se pierde tras las ondulaciones de la inmensa planicie. El sol es brillante, fuerte, su inclemencia sólo se atenúa ante la presencia de una fresca brisa. En la noche la ciudad cobra un valor diferente. A excepción de la zona comercial del Ala Sur, es fácil apreciar que Brasilia aún carece de vida propia. Sólo brillan las "fluorescent lights" a lo largo de las principales vías y los faroles un tanto espaciados de los automóviles que pasan. La Plaza de los Tres Poderes está desierta y los edificios se adueñan aún más de esa apariencia de maquetas que les notamos al verlos desde lejos. Entre el Tribunal Federal y el Palacio del Planalto, se yerguen las dos torres del Edificio del Congreso ofreciendo sus blancas superficies recubiertas de mármol en un alarde de verticalidad.

Viniendo desde el Palacio de la Alborada, se llega a la Plaza desde un nivel más bajo. Sólo se perciben las formas de los edificios. Y es en el último momento, al comenzar a subir los cuatro o cinco metros de diferencia de nivel, cuando apa-

rece la totalidad del conjunto. Pasando junto a las Torres del Congreso nos aproximamos a la plataforma donde descansan las "taparas". También entre el nivel de la plaza y el de la Plataforma hay una diferencia de unos cuantos metros que permite el desarrollo de los accesos y servicios de las Salas de Sesiones. Tenemos que superar en el vehículo (es difícil hacerlo en otra forma) esta diferencia para apreciar en toda su magnitud el desarrollo del Eje Monumental.

A ambos lados del Eje, se levantan como rígidos paneles los edificios de los Ministerios. Al fondo, distinguimos la Plataforma "Rodoviaria" y más allá aún se destaca parte de la antena de Televisión, aún sin terminar. El paisaje se abre en toda su extensión y nada nos hace pensar que estamos en el centro mismo de una gran capital. Del lado izquierdo y poco después del último Ministerio, aparece la Catedral como una gran araña inmóvil. A lo lejos se perfila el "Ala Sur" y, junto a la Plataforma, los primeros edificios de lo que será la zona bancaria.

La amplitud del Eje Monumental, por así decir el núcleo determinante en la concepción urbanística de Brasilia, está muy de acuerdo al adjetivo que lo califica. Es imposible pensar en caminar desde la Plaza hasta la ciudad misma siguiendo su desarrollo. Y cuando uno — ajeno a cualquier recomendación de prudencia — decide caminar, el sol nos derrota al cabo de diez minutos de marcha y optamos por la máquina.

La Plataforma y en general el cruce de los dos ejes ordenadores de la ciudad, será el corazón de Brasilia. Allí confluyen todas las vías de la ciudad y en la concep-



La Zona Comercial del Ala Sur

ción de los planificadores será una especie de "foro" brasiliense. Grandes patas de concreto pretensado sostienen los puentes que permiten el cruce sin conflicto de los dos brazos de la cruz. Abajo, se concentran los buses que hacen el servicio colectivo de la ciudad. En todo el conjunto reina la incoherencia. No se disipa aquí la presencia de la máquina y el estar rodeado de vías de circulación rápida donde trepidan los grandes Mercedes Benz aumenta la aridez del ambiente. Desde la plataforma, uno desearía caminar hacia el Ala Sur. De nuevo las distancias nos hacen desistir. Y además ¿por donde caminar? Desde donde estamos sólo vemos vías de circulación rápida. Resolvemos entonces mitigar nuestra fatiga en el restaurant del segundo piso y regresar al hotel a descansar del agitado día.

II - ¿Por qué Brasilia?

Mientras el avión nos conduce tierra adentro y cuando después de concluido el viaje, nos acercamos desde el aeropuerto a la ciudad que se perfila sobre la roja tierra del Planalto, muchas cosas nos preguntamos.

¿Por qué Brasilia construída en medio de un desierto árido, donde la tierra es ácida y sólo crecen arbustos retorcidos por la sequedad?

¿Es acaso justificable hoy, en la época del transporte aéreo, la ubicación de una ciudad administrativa en una zona como ésa, por razones de equidistancia?

¿Va a generar necesariamente una ciudad administrativa actividades satélites que doten de vida a una región?

¿Pueden seguir considerándose como inobjectables, razones originadas en el siglo pasado para demostrar la necesidad de Brasilia?

Y cuando varias horas han transcurrido y ya hemos podido recorrer el trazado de la naciente ciudad, nuevas interrogantes van surgiendo.

¿Fue Brasilia planeada para "usarla" solamente?

¿Se deseó conferirle un carácter urbano o se prefirió prolongar en sus espacios el desierto que la circunda?

¿Se quiere que la gente "viva" en Brasilia o "trabaje" en Brasilia?

De las respuestas que se dé a estas preguntas van a depender

nuestros juicios sobre la ciudad. Sólo podremos guiarnos para contestarlas en lo que sobre Brasilia han dicho y escrito sus realizadores o en lo que el propio juicio formule, independientemente de explicaciones y justificaciones. Sin embargo, los creadores es poco lo que han dejado penetrar en el por qué de la ciudad. Muchas de las preguntas dejan invalidadas ya, a las respuestas que se han dado para justificar tan monumental empresa. Y nuestro juicio, no tiene ni la autorización ni la solidez suficiente para aventurarse en conclusiones demasiado claras sobre el futuro de una obra que resiste al tiempo. Por eso, es preferible dejarlas sin respuesta a sabiendas de que el hecho de formularlas estimulará la discusión.

Pero podemos lamentar que no se le hayan dado ciertas cosas a Brasilia.

Es lamentable, por ejemplo, que en la Brasilia actual — y me arriesgo a decir que en la futura — caminar en las zonas comunitarias sea difícil, y algunas veces desalentador.

Que el mecanicismo con que han sido planeados los núcleos de habitación (super cuadras) se traduzca en una rigidez desagradable en su ordenamiento. La integración de los servicios a las viviendas es confusa y las relaciones espaciales parecen responder a conceptos puramente teóricos.

Que cuando caminemos por la actual zona comercial del Ala Sur todo nos parezca sin sentido, anárquico y desordenado. Los peatones casi se tropiezan unos a otros mientras circulan a lo largo de una calle de tránsito intenso. Y al otro lado, separadas de los comercios por la ancha cinta de asfalto, se agrupan en forma monótona largos bloques de viviendas unifamiliares.

Que Brasilia haya sido ordenada a lo largo de vías de circulación y que aunque éstas estén calificadas según la intensidad de su tráfico; el clima, el sol y el paisaje hacen que las sintamos como una desagradable barrera que nos irradia todo el calor que quisiéramos evitar.

Que Brasilia se haya hecho como quién construye un edificio. Que se haya tomado una ciudad como símbolo político y como bandera de un hombre. Que se hayan fijado



Catedral de Brasilia

plazos perentorios para su ejecución pretendiendo justificarlos con un "ahora o nunca".

En resumen, es lamentable que Brasilia sea el resultado de una conciencia mecánica, regida por conceptos urbanísticos que la práctica ha hecho fracasar en innumerables oportunidades y que si eran válidos veinte años atrás como reacción, ya no lo son hoy como equilibrio.

Pero el aspecto "Brasilia Realización", es diferente al "Brasilia Espíritu".

Si podemos dudar de los principios que le dieron origen, no podemos negarle valor a una obra que ha tomado forma gracias al esfuerzo común.

Brasilia como realización concreta no tiene mucha posibilidad de discusión. Su empuje dió sentido a la vida de muchas personas que hasta el momento de trabajar en ella tenían muy poco en qué pensar además de la necesidad del sustento. Brasilia es además, una obra, algo concreto, una vigorosa respuesta a nuestra actitud de eterna discusión y poca concreción. En Brasilia se habló poco, pero en tres años la ciudad era ya

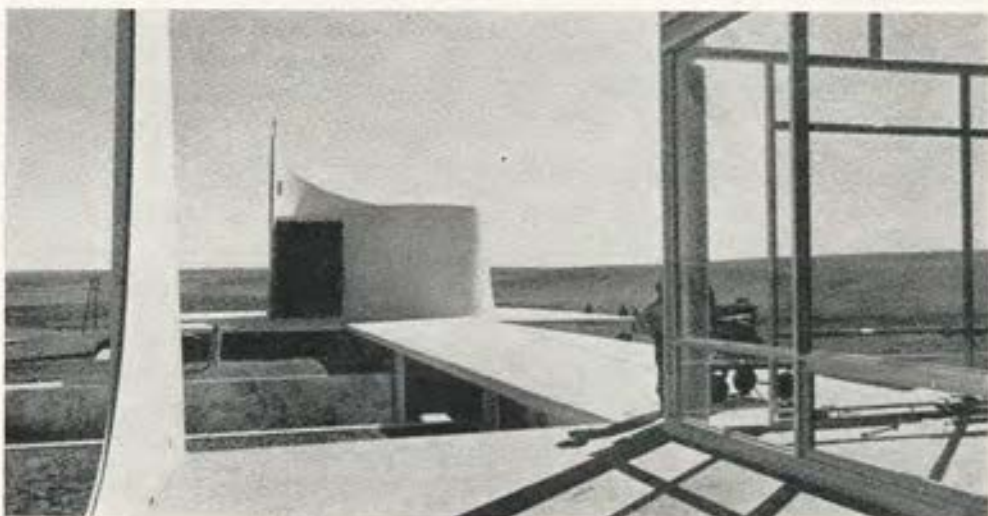
Detalle de la Catedral



un hecho imposible de negar. Brasilia siempre permanecerá como una respuesta concreta a una necesidad concreta. Nos puede preocupar la respuesta, pero es innegable que se dió y eso tiene importancia.

III - La "escala" en Brasilia.

De lo primero que logra impresionarnos — casi traumatizarnos — después de recorrer Brasilia, es la escala de la ciudad. Nos sentimos tan pequeños y hasta despreciados cuando queremos recorrerla sin ayuda de un automóvil, que nuestras ideas se pierden en busca de explicaciones ante semejante fenómeno.



Capilla del Palacio de la Alborada. Niemeyer.

Hay varias causas que pueden influir en esta apreciación.

— La primera, es el medio ambiente del Planalto. No contábamos con ese paisaje, con esa luminosidad, con ese clima. Las fotografías y los escritos que habíamos leído, no habían logrado prepararnos previamente. Tierra roja, seca, formada por un cascajo árido e infecundo. Amplitud de pampa, o de llano, atenuada por leves ondulaciones que ocultan el horizonte. Hacia donde se dirige nuestra vista, sólo distingue espacio abierto, inmensidad. Y así, caminar en Brasilia es empresa difícil. No hay naturaleza que contribuya a disminuir el esfuerzo físico y lo que es peor, tampoco hay ciudad que nos cree dimensiones artificiales. En Brasilia, el paisaje parece estar enfatizado por la ciudad misma. Todo es extenso, diluído, casi como integrado a la inmensa llanura.

— La segunda, podría ser el inevitable choque de nuestro conoci-

miento teórico con el conocimiento práctico. Hay muy pocas ciudades — me atrevería a decir que ninguna — con una estructura tan clara como la de Brasilia. El hecho mismo de basar la estructura de la ciudad en dos ejes que cumplen finalidades simbólicas y han sido determinadas por un gesto creativo, hace que Brasilia sea para nosotros, los que no vivimos en ella, antes que una ciudad, un esquema. Vamos a Brasilia demasiado compenetrados de sus características generales como para poder hacer abstracción de ellas en el momento de estar físicamente en una de sus partes. Y cuando tengamos que movernos, vamos a encontrar in-

compatible nuestra relación mental previa con la relación existente, real. Es como el caso de la persona que va a Londres con un conocimiento demasiado preciso de su estructura y desarrollo. Habrá un choque o por lo menos una confrontación entre las relaciones previas y las que objetivizan sus sentidos. Pero en el caso de Londres, su estructura es tan confusa y difícil de definir, que esta confrontación no podrá ser nunca muy importante. En Brasilia, sucede todo lo contrario.

— Brasilia es una ciudad en construcción. El hecho de estar padeciendo aún de la confusión propia de algo que comienza a cobrar forma, tiene que ser factor de importancia en nuestra apreciación de la escala. Por eso, debemos reconocer que hay espacios cuya condición está subrayada en un sentido desfavorable por este factor, de ahí lo aplastante de ciertas relaciones y la reacción negativa

de nuestra parte. Pero a pesar de todo, la situación actual de la ciudad permite perfectamente deducir las ideas que le han dado forma y prever los resultados que quieren lograrse. Además, los núcleos básicos ya están muy definidos y no requiere un esfuerzo demasiado grande imaginar su influencia sobre el conjunto. Podemos concluir entonces, que la incidencia de esta eventualidad es de orden relativo y no afecta demasiado nuestra impresión. Lo que sí es indudable, es que Brasilia va a ser en el futuro mucho más "vivable" de lo que es hoy y que su subsistencia, tan poco probable para nuestros ojos de "turistas", es un hecho difícil de negar.

— La última de esta serie de causas y la que es en realidad más decisiva desde nuestro punto de vista, es la concepción de la ciudad. ¿Qué quiso lograr Lucio Costa en Brasilia? ¿Cuáles fueron las directrices de su trabajo y en qué forma influyen para determinar lo que hemos llamado "escala" de la ciudad?

En un párrafo de la exposición de motivos que entregó con los primeros diseños de su Plano Piloto, Lucio Costa dice: "Ella (Brasilia) debe ser concebida no como un simple organismo capaz de cumplir satisfactoriamente y sin esfuerzo las funciones vitales propias de cualquier ciudad moderna, no debe ser sólo URBS sino poseer los atributos inherentes a una capital como CIVITAS. Para lograr esto, el urbanista debe estar imbuido de una cierta dignidad y nobleza de intención, porque de esa actitud fundamental provendrá la ordenación y el sentido de conveniencia y medida capaces de conferir al conjunto proyectado el deseable carácter monumental. Monumental no con el sentido de ostentación, sino en el de expresión palpable, por así decir consciente, de su verdadero valor y significado. Ciudad planeada para el trabajo ordenado y eficiente, pero al mismo tiempo, ciudad viva y apacible propia para el devaneo y la especulación intelectual, capaz de volverse con el tiempo, además de centro de gobierno y administración, un foco de cultura de los más lúcidos y sensibles del país".

Algunas cosas se explican al meditar un poco estos conceptos.

Desde cierto punto de vista, Lucio Costa ha logrado lo propuesto. Podríamos decir que su concepto de lo monumental ha encontrado expresión plena en Brasilia. Pero la otra fase de la idea, la intención que se resume en la frase "ciudad viva y apacible...", creemos no ha logrado objetivarse. Tal parece que en Brasilia predominara solamente el primer concepto como algo que no admite discusión y que ordena a su importancia todo lo demás.

Y es aquí, posiblemente, donde está el punto de partida de la discusión y el origen de nuestras impresiones. Esa "monumentalidad como expresión de un significado" que persigue Lucio Costa, se logra como denominador común en Brasilia, como algo que está continuamente presente en la ciudad. Pero con una presencia sin matices, demasiado clara y en cierto sentido hasta elemental, produciendo el mismo resultado que obtendría un pintor extendiendo un color sobre una superficie. Por más notable que sea el color muy poco nos dirá. Será necesario trabajarlo, relacionarlo, oponerle otros valores para que deje de ser un accidente físico y encierre un sentido. Brasilia, está relacionada a una idea espacial que llega a hacerse tan predominante que oprime. Y esto que podría no ser tan importante en otro lugar, con otro paisaje, cobra demasiada importancia en el Planalto. Se siente la necesidad de la antítesis. A los grandes espacios queremos oponer espacios relacionados que nos limiten y nos oculten — o dosifiquen — el abierto paisaje. En pocas palabras, el concepto de URBS a que se refiere Costa llega a convertirse en un requerimiento. Y aunque algo de ello quiere lograrse con la creación de las zonas cercanas a la Plataforma Rodoviaria (zona cultural, hoteles, bancos, el verdadero corazón de la ciudad) sus relaciones espaciales y la predominancia del Eje Monumental, será difícil que ayuden a ese fin.

Ese mismo concepto de monumentalidad, permanece con su estaticismo en las áreas residenciales. Aunque en las "super cuadras" ha habido una intención de cerramiento de espacios, ésta es débil ante la tremenda atracción que implica el estar ordenadas a lo

largo de un eje. Este eje de circulación, con su desarrollo tan simple y claro, es lo que nos relaciona de nuevo a la monotonía de la ciudad. Al salir del recinto residencial nos topamos con esa vía levemente curva que se cruza sin conflicto con el Eje Monumental. Esa es Brasilia.

De ahí, creemos, nuestra sensación de escala. Una ciudad en la que van a vivir 700.000 personas debe ocupar una gran superficie. Y si esa superficie está definida en forma tan simple, todo nos parecerá diluido. Y podrá invadirnos la sensación de pequeñez que parece dejar como un residuo la visita a Brasilia.

IV - La arquitectura de Niemeyer.

La arquitectura de Niemeyer es lo que da un sentido especial a Brasilia. Si no existiera el genio creador de Oscar Niemeyer toda la aridez de la ciudad terminaría haciéndose parte de nuestra impresión sobre ella. Pero su arquitectura acude a darnos un mensaje elevado, a transmitirnos una sensibilidad, a poner espíritu donde hasta ahora no existía sino materia.

Los puristas son los más encarnizados enemigos de Niemeyer. Su desprecio por lo que se ha dado en llamar "lógica estructural" es algo que no pueden resistir los académicos empeñados en ver la arquitectura como un conjunto de reglas y principios. Son los mismos que quisieron ver en Ronchamp, una "contradicción" en el gran maestro francés, porque leyeron demasiado sus escritos y se empaparon de su teoría como quien lee un libro de aritmética. Quién haya "sentido" la arquitectura de Le Corbusier, no hubiera podido jamás asombrarse por Ronchamp, y quién "sienta" la obra de Niemeyer no lo criticará por lo que es peculiar de su espíritu y de su sensibilidad. Y lo que más nos causará asombro y regocijo de su arquitectura es que en la época de la "técnica" — de la obtención de resultados partiendo de la materia — él haya hecho énfasis en el espíritu. Porque en la arquitectura de Niemeyer vemos ante todo al creador, al hombre que se sabe dueño de una sensibilidad y se esfuerza por darla a través de su

creación. Es la presencia del hombre por encima de toda contingencia mecánica, el hombre que se adueña de los materiales y los hace trabajar al servicio de una visión.

La arquitectura de Niemeyer es lo que nos hace reflexionar que mas allá de todas las dificultades que puedan oponerse al desarrollo de la ciudad, Brasilia permanecerá como un monumento de nuestra época. Con su obra, y especialmente con Brasilia, Niemeyer ha devuelto enriquecido por nuestro espíritu latino lo que la vieja Europa nos ha dado con su cultura. Y esto es un ejemplo para nosotros. No se trata de negar lo que ha sido construido por la cultura obedeciendo a un necio deseo de "nacionalismo". No se trata de



Una de las "Supercuadras"

buscar una "arquitectura nacional" como la llave que va a abrirnos el paso hacia nuestra fisonomía americana. El hombre conocerá mejor sus posibilidades en la medida en que se abra a lo que ha sido construido por la historia y la cultura. No lograremos jamás la universalidad a que aspiramos si nos encerramos tras un muro ignorante de negaciones. La respuesta la dará nuestro espíritu alimentado y enriquecido por lo que nos viene de la creación del hombre a través del tiempo. Y en el arte, en la arquitectura, será la asimilación lo que junto a nuestra responsabilidad irá tratando de dar una respuesta americana. Y Niemeyer ha contribuido en nuestra América a vislumbrar una respuesta, y junto a él otros, que aunque no han sido tan cotizados por las revistas, son portadores del mismo mensaje.



Oscar Niemeyer.

La primera impresión ante los edificios de la Plaza de los Tres Poderes es estar ante maquetas en escala natural. Los pórticos del Palacio del Planalto y del Tribunal Federal desarrollando el motivo ya esbozado por el Palacio de la Alborada, impresionan por su liviandad y limpieza de realización. Nuestra mentalidad analítica no resiste en forma natural uniones entre los elementos estructurales que en la Escuela se nos enseñó durante años que eran imposibles de realizar, y nos esforzamos tenazmente en encontrar la explicación aparente de ciertos "milagros".

En el Palacio del Planalto, las gruesas columnas recubiertas de aluminio que se vislumbran tras las fachadas vidriadas nos descubren el flagrante "truco" de los pórticos exteriores. Las esbeltas columnas curvas desempeñan una función exclusivamente ornamental y el peso de toda la estructura descansa en las que acabamos de descubrir.

El Tribunal Federal es menos recatado en cuanto a sus secretos estructurales y muestra abiertamente a las responsables cubiertas de metal esmaltado negro. No logró aquí Niemeyer la claridad y el dramatismo (valga el término) del Palacio del Planalto, en éste, la maestría en el tratamiento de los espacios interiores (especialmente en el área social) y su dependencia con el gran espacio cívico de la Plaza, revelan la presencia del gran arquitecto. En aquél, sin embargo, los espacios no se sienten bien logrados. La Sala de Sesiones del Tribunal, lo principal del edificio, podría ser además la sala de lectura

de una importante biblioteca. Y la finalidad ornamental de los pórticos que rodean las fachadas laterales, desagrada por lo demasiado evidente.

En el Tribunal Federal y en menor grado en el edificio del Congreso, se percibe una desconexión entre lo que se ve de fuera y lo que se vive dentro del edificio. Mientras recorremos, por ejemplo, el imponente edificio del Congreso, la dualidad llega a hacerse molesta. Los espacios interiores son indefinidos, faltos de calor, y se insiste exageradamente en el preciosismo de los materiales. Parece ser que lo que no se ha logrado con la arquitectura quisiera lograrse con la admiración por el lujo, y se llega a lamentar que la inagotable imaginación de Niemeyer, al concebir sus espacios exteriores, se haya quedado corta cuando estamos dentro de sus cáscaras.

No sucede lo mismo con la Catedral de Brasilia. Allí ha logrado el arquitecto una admirable unidad que es fácil de apreciar aún cuando sólo está construida la estructura. Ya pueden vislumbrarse los extraordinarios valores de la creación ante los cuáles nuestro lenguaje, poco hábil, se queda demasiado corto. Digamos solamente que Niemeyer ha aportado mucho a la arquitectura con la catedral de Brasilia. La construcción de un templo siempre se ha prestado a polémica, especialmente en un templo católico, en el cual la relación con Dios se torna dinámica. Una realización demasiado diferente a la que se realiza en un templo donde se adora, estáticamente, a una deidad determinada. El hombre juega un papel muy importante como punto de partida. El templo católico no es solamente el lugar de relación del hombre con Dios, es además el lugar de relación del hombre con los hombres, y de éstos no con un Dios idea sino con un Dios real, con un Dios hecho hombre. Quizá si penetramos un poco en estos conceptos podríamos diferir de la concepción de Niemeyer. El templo de Brasilia responde más bien al concepto de un templo votivo o un monumento. Pero es pecar de escrupuloso el insistir demasiado en estos aspectos. Todas las épocas han tenido una forma de expresarse a través del Templo Cristiano y siem-

pre esta respuesta ha estado influida por las características del momento histórico. Lo que es importante, es que el Templo de Niemeyer es una respuesta nueva. Respuesta que quizá dará comienzo a una etapa distinta a la que alguien llamó "la etapa post-Ronchamp".

El teatro de Brasilia aún no está terminado. Su estructura desnuda, ubicada a uno de los lados de la Plataforma Rodoviaria, destaca su forma semipiramidal sobre el paisaje ondulado. Es lo último valioso de la arquitectura de la ciudad. El resto, permanece en lo convencional. Y aunque dos o tres obras quieren seguir caminos propios y de indudable valor, podría decirse con cierta propiedad que hasta ahora Niemeyer no ha dejado espacio para otros creadores. Los bloques de vivienda multifamiliar — algunos de los cuales planeados por el mismo Niemeyer en la Novacap — al igual que las viviendas unifamiliares, no aportan nada específico aparte de su correcto funcionamiento (qué grandes ensayos en materia de vivienda pudieron haberse hecho en Brasilia!). Las zonas comerciales son desagradables. Y sólo aparece de nuevo el interés en la zona bancaria, donde comienzan a levantarse los enormes y simétricos bloques de veintitantos pisos.

Nos vamos de Brasilia con muy pocas cosas claras y con la sensación de haber aprendido mucho. Aún después de reflexionar, nos sentimos algo confusos y con dificultades para precisar conceptos. Y si me atrevo a escribir estas líneas, es más con el deseo de transmitir inquietudes que porque mis ideas pudieran aportar algo. Sin embargo, aventurándome aún más a hablar sin tener nada que respalde mis juicios, podría esbozar una conclusión. Me inclino a creer que Brasilia perdurará en la Historia, más como una realización de nuestro siglo, como un ensayo, que como un ejemplo que inicie caminos nuevos. Y si hay algo que impedirá que el tiempo la opaque demasiado, será la arquitectura de Niemeyer, que ha conseguido darle unidad y coherencia a una estructura urbanística que desconcierta, entusiasma y a veces decepciona.

Santiago de Chile, agosto de 1961.

ARQUITECTURA Y CIENCIA

■ J. D. BERNAL



Saint-Philibert de Tournus - Siglo XII

De todas las artes, la arquitectura es la que a través de su historia ha guardado una relación más íntima con la ciencia. Sin temor a equivocación, la intimidad de esta relación puede tomarse como una indicación del estado de excelencia de la arquitectura en cualquier época. A través de las épocas clásica, bizantina y medieval, los grandes arquitectos como Vetrúvio, Antemio o Villard de Honnecourt, fueron hombres que conocían y eran capaces de utilizar toda la ciencia existente en su tiempo. La construcción de las catedrales medievales exhibió, de hecho, la mayor demostración práctica de la validez de la ciencia que la Edad Media podía producir. Fue, sin embargo, en el Renacimiento — un gran período tanto para la ciencia como para la arquitectura — cuando la relación se hizo especialmente íntima. En gran medida, la ciencia moderna misma debe su origen al interés de los arquitectos. Leonardo da Vinci estudió con igual atención la estructura de los edificios y la del cuerpo humano. La fundación de la ciencia en Inglaterra tuvo, entre sus grandes figuras, a dos hombres: Wren y Hooke, los cuales, el primero como científico y el segundo como arquitecto, merecen más crédito que el que generalmente se les concede.

Fue sólo después del siglo XVII cuando tanto la ciencia como la arquitectura se profesionalizaron, per-

diendo su íntimo contacto. Este se mantuvo a través de los siglos XVIII y XIX únicamente en la tradición de los grandes ingenieros civiles: constructores de puentes, estaciones ferroviarias y fábricas. El arquitecto académico y el científico académico eran polos opuestos. El resultado ha sido desdichado para ambos lados. La esencial superficialidad que señaló la decadencia de la arquitectura en el siglo XIX, y aún caracteriza a la arquitectura académica de hoy, se debe a una preocupación por la forma más que por la estructura o la función. Por otra parte, el científico no se vio obligado a considerar problemas tales como la naturaleza de los materiales y su combinación, problemas que una relación orgánica con la arquitectura hubiera planteado. El gótico Laboratorio de Oxford, son ejemplos horribles, tanto desde el punto de vista de la apariencia como de la utilidad, de la completa falta de contacto que se había permitido entre el arquitecto y el científico.

Afortunadamente, se observan ya muchas señales de que este estado de cosas se acerca a su fin. Ha surgido la necesidad de introducir a la ciencia en la arquitectura, como resultado de la necesidad de nuevos conocimientos para bregar con nuevos materiales. Otro aspecto de los mismos es la profunda influencia que el diseño de ingeniería, particularmente de barcos y

aeroplanos, ha ejercido en los cánones del gusto arquitectónico. Al mismo tiempo, los progresos que han tenido lugar dentro de la ciencia — especialmente los que se refieren a la estructura íntima de la materia y a los nuevos métodos físicos para determinar su capacidad de resistencia — pueden hacer a la ciencia mucho más útil para el arquitecto que en cualquier tiempo pasado. La labor de la Building Research Station señala el comienzo de lo que puede ser una nueva y fructífera fase de íntima colaboración. Sin embargo, casi todo está por hacerse aún. *Los grandes progresos de la ciencia en los últimos cien años no han sido, en su mayor parte, asimilados en absoluto por los arquitectos.* La ciencia puede ayudar a la arquitectura en una enorme variedad de maneras, y al así hacerlo puede beneficiarse ella misma de los problemas que tal colaboración sin duda planteará.

1. — Tres aspectos de la Arquitectura.

Puede considerarse que el arte de la arquitectura tiene tres aspectos: el formal, el estructural y el funcional. En realidad, como lo demuestra el desarrollo histórico de la arquitectura, el orden debe ser el inverso: las necesidades funcionales dan origen a los problemas estructurales, cuya solución cae dentro de los modos formales. Pero la ciencia entra en la arquitectura, en primer lugar, para explicar cómo pueden hacerse las cosas, no cuáles cosas han de hacerse, de suerte que el orden más convencional parece ser el más adecuado. Lo que se requiere en cada uno de estos es una combinación de los nuevos conocimientos que la ciencia puede proporcionar, con las sensibilidades estéticas y las consideraciones prácticas que rigen a la arquitectura. En el aspecto formal de la arquitectura, la libertad que proporcionan los nuevos materiales plantea nuevamente los problemas de forma y masa divorciadas de la influencia normalizadora

de la tradición establecida. Aquí la ciencia, y particularmente las matemáticas, guardan la misma relación con la arquitectura que la teoría de la armonía con la música. Ninguna suma de teoría hará músico a un hombre, pero no cabe duda de que la existencia de ésta ha enriquecido enormemente las posibilidades de la composición musical. Similarmente, en la arquitectura los acomodamientos mutuos de las unidades de masa y superficie en una composición arquitectónica, sea una casa, una manzana de oficinas o una población — que en todo caso debe conformarse a ciertos principios geométricos —, pueden manipularse de manera más competente cuando se entienden esos principios.

2. - Simetría.

Existen dos modos matemáticos fundamentales que han venido a ser recientemente más importantes en la ciencia y son particularmente aplicables a la arquitectura: la simetría y la topología. Los únicos aspectos de la simetría que se consideran formalmente en la arquitectura son los de la simetría de un espejo en cuanto a la elevación y, en menor medida, la simetría radial en el plano; pero hay muchas más simetrías que esas. Cualquier tipo de operaciones repetible, bien sea una reflexión, una rotación o simplemente una translación en el espacio, da lugar a una estructura simétrica. Sucederá así sin importar que las partes producidas sean iguales, o queden disminuidas o aumentadas de cualquier manera regular. Tales clases de simetría, desde luego, han sido descubiertas en la naturaleza y producidas en el arte desde tiempo inmemorial. Una arcada con espacios iguales, tomemos por caso, es un ejemplo particularmente sencillo de simetría de translación. Cuando es modificada regularmente, como en ciertos puentes, o en grado, como en las

catedrales góticas, la estructura sigue conservando la simetría, aunque de un carácter más complejo; y el efecto, agradable o no, que ella produce se debe en gran medida al grado en que se hayan obedecido las leyes de esa simetría más compleja. Existe sólo un número finito de modos simétricos posibles. En repeticiones de superficie, por ejemplo, tales como las de pavimentos o paredes, existen en realidad sólo 17 ritmos diferentes, todos los cuales han sido utilizados inconscientemente en el arte, pero muchos de los más sutiles únicamente en los trabajos textiles de tribus primitivas. En tres dimensiones la complejidad es naturalmente mayor. Entonces hay no menos de 230 modos, la mayor parte de los cuales ciertamente no se han utilizado hasta ahora en la arquitectura, pero podrían producir nuevos y significativos efectos. La importancia de tales progresos aumenta en nuestros días, porque el arquitecto no se halla ya atado a la acumulación pasiva de bloques rectangulares, y puede colocar sus elementos casi donde le plazca en tres dimensiones.

3. - Topología.

La importancia de la topología es probablemente aún mayor para la arquitectura que la de la simetría. La topología, una rama de las matemáticas que se desarrolla rápidamente, trata de las relaciones espaciales entre los elementos independientemente de sus distancias reales o relativas.

Representa el análisis de las condiciones de conexión entre diferentes partes del espacio. Ahora bien, es principalmente en un aspecto funcional en el que la arquitectura se preocupa por la condición de conexión. Un problema de la mayor importancia en cualquier edificio es el de como se puede ir de una parte a otra, y este problema adquiere vital importancia en edificios de gran tamaño, en los que la simple solución de corredores y escaleras igualmente espaciados definitivamente no es aplicable. El análisis topológico práctico puede permitir al arquitecto escoger una estructura que logre la mayor accesibilidad mutua compatible con los factores de apariencia, estabilidad y costo. En los problemas de mayor envergadura de la planificación urbana y regional, las consideraciones topológicas se hacen naturalmente más importantes aún. Es interesante recordar que el dominio mismo de la topología se deriva de la planificación urbana. Surgió

del problema propuesto en el siglo XVIII en la Academia Rusa de Ciencias, sobre cómo cruzar todos los puentes en San Petersburgo sin pasar por ninguno de ellos dos veces. En la planificación urbana se puede obtener mucho menos orientación de la tradición y del sentido común, que de la arquitectura propiamente dicha. Los distritos urbanos no han crecido para la mayor conveniencia de sus habitantes, y el copiar formas ya existentes equivale simplemente a perpetuar errores históricos.

El valor principal de estas disciplinas matemáticas en la arquitectura sería el de reemplazar las soluciones intuitivas y accidentales por otras que se puedan formular racionalmente. La capacidad general del arquitecto aumentaría ciertamente si éste aprendiera a pensar acerca de sus construcciones en estos términos más abstractos. No todas las ventajas, además serían para una sola de las partes. Si los arquitectos se ocuparan de la simetría y de la topología, estas disciplinas bajarían otra vez a la tierra para su propio beneficio, pues las matemáticas, divorciadas durante mucho tiempo de la realidad, tienden a convertirse en un campo sumamente árido.

4. - Nuevos materiales.

Una conexión mucho más práctica y fácil de reconocer entre la ciencia y la arquitectura es la que proporcionan los nuevos progresos en el desarrollo de los materiales y los principios estructurales, debido en gran medida a la ciencia. Hasta ahora, sin embargo, ha habido demasiado poco contacto entre las necesidades de la arquitectura y los productos de la química aplicada. Los grandes cambios que han ocurrido en la arquitectura no se han debido tanto a la producción de materiales radicalmente nuevos como a la de los viejos — el acero y el cemento, por ejemplo — en cantidades y a precios tales que se les ha podido dar usos completamente nuevos. Pero la ciencia ha progresado ya de tal manera que existe la posibilidad de producir materiales radicalmente nuevos, y, lo que es más importante, de producirlos bajo especificación. Al arquitecto toca decir qué propiedades deben tener sus materiales, y al científico descubrir o sintetizar materiales con tales propiedades. Esto exige una apreciación racional de parte del arquitecto sobre lo que realmente está tratando de hacer en el aspecto estructural. Ahora bien, los elementos estruc-

Auditorium para Tallahassee, Fla. Gropius.





Iglesia al aire libre, Ntambo, Congo
(Arquitectos Baumgartner y Bachold)

turales en la arquitectura están esencialmente adaptados a sólo tres propósitos: soporte de la carga, aislamiento y acabado de la superficie. En lenguaje práctico, un edificio debe mantenerse vertical, debe estar a prueba de viento y agua, y debe ser agradable a la vista, tanto por fuera como por dentro. Originalmente estas tres funciones estaban confundidas, la pared y la bóveda proporcionaban soporte, protección y apariencia al mismo tiempo. Toda la evolución de la arquitectura, sin embargo, ha consistido en una separación de esas funciones. El desarrollo de la catedral medieval, a partir de la iglesia románica con bóveda en forma de cañón, es una historia de la división de la pared en entrepaños y estribos, y de la bóveda en vigas de tejado para sostener el edificio, y de la apertura de ventanas con sus recortes y sus vitrales para circundar el espacio y servir de decorado.

En la arquitectura primitiva, era necesaria sobre todo la resistencia para sostener el peso de los propios materiales de construcción. Actualmente los factores de limitación son, o deben ser, únicamente el peso de las personas y sus muebles y la fuerza de los elementos externos. Para tales fines no hemos hallado hasta ahora nada mejor que el metal, aunque los metales de construcción del futuro han de ser probablemente magnesio liviano o aleaciones de aluminio, en lugar de acero. La arquitectura, sin embargo, debe aprender primero a usar el metal. La mayoría de las casas con estructura de acero son apenas distinguibles, excepto en la escala, de las casas con armazón de madera del siglo XVII; ambas exhiben un empleo extravagante de grandes masas de material, cuya función prin-

cipal es su propio sostenimiento. Lo mismo se aplica al problema de los cimientos. El terreno, aún en países relativamente estables como Inglaterra, es un mar movedizo. En una ciudad moderna, la vibración producida por el tránsito se ha convertido en una de las principales molestias. El moderno edificio de gran tamaño no necesita estar firmemente asentado en el suelo, sino cuidadosamente aislado y flotando sobre aquel en un delicado equilibrio. Una vez más, como decían los antiguos nórdicos, la casa debe ser un navío de tierra.

En lo que se refiere al aislamiento es donde la ciencia puede ofrecer sus mejores recursos de materiales. El exterior de un edificio debe proporcionar protección contra el viento, la lluvia, el polvo, el calor y el frío. Las divisiones interiores no tienen nada que ver con esto, pero sí deben amortiguar el ruido. Para ninguno de estos fines hay necesidad de paredes de cemento o de tabique, que representan tan sólo impedimentos megalíticos de un tiempo pasado.

La más delgada hoja de metal derrotará al viento y a la lluvia, pero aún queda por resolver en gran escala el problema de un material aislante del calor y el frío. Sin embargo, tales materiales existen ya en la naturaleza y en el laboratorio. Los *aerogeles* que se hallan en ciertos productos vegetales, principalmente la médula silicificada del bambú, se pueden fabricar ahora en el laboratorio como sólidos duros, varias veces más livianos que el corcho y son aislantes prácticamente perfectos contra el calor. Tales materiales poseen, además, la ventaja incidental de ser completamente incombustibles. Si fuese posible fabricarlos en gran escala, las paredes y las divisiones, se podrían formar con planchas que pesarían alrededor de cinco kilogramos por metro cuadrado, o menos, las cuales reducirían el peso estructural de la armazón al de los pisos de soporte.

Un cambio más radical que el empleo de material lleno de aire sería el de continuar el desarrollo, iniciado ya en Francia, de emplear el aire mismo como material de construcción ideal, por ser liviano, caliente, transparente y no costar nada. *El aire en movimiento, dirigido aerodinámicamente de manera adecuado, ha sido empleado como un sustituto del cristal de las ventanas de las locomotoras, proporcionando una visión libre de todo impedimento y una protección perfecta contra la lluvia, la nieve o las cenizas.* El mismo sistema

podría emplearse en conexión con las plantas de aire acondicionado para proveer ventanas abiertas sin corrientes de aire y a prueba de toda clase de inclemencias. Ciertamente, sería posible en última instancia hacer completamente de aire la mayor parte de las piezas habitables de las casas, de suerte que las personas que vivan en ellas puedan disfrutar de todas las ventajas del aire libre, sin ninguna de sus inconveniencias. Las dificultades que han existido hasta ahora, bien sea en el descubrimiento de nuevos materiales o en el de sus posibles usos, se han debido en gran medida a la separación entre los científicos puros, los científicos aplicados y los arquitectos. Hasta cierto punto la Building Research Station y los comités asociados a ella están remediando esta situación, pero todavía es cierto decir que el arquitecto tiene una oportunidad extraordinariamente reducida de apreciar las nuevas posibilidades en este campo.

5. - Función y diseño.

Es ya un lugar común de la arquitectura el afirmar que la función de un edificio debe desempeñar un papel decisivo en la consideración de su diseño. Sin embargo, la determinación de las funciones necesarias y de los medios de efectuar esas funciones no es una tarea fácil, y exige la íntima colaboración del arquitecto con varios científicos de diferentes especialidades. El punto esencial es que la función de todos los edificios es preeminentemente la utilidad social, más que la biológica. Una iglesia tiene la función reconocida de servir de escenario a la observancia de complicados rituales, pero la misma función la tiene, casi en el mismo grado, todo edificio. En realidad, este aspecto ritual de la arquitectura es lo que, hasta hace poco ha permitido al arquitecto no tener que recurrir al científico. Puesto que las vidas de las personas y sus edificios forman tan íntimamente



Vivienda campesina, Venezuela

parte de una misma tradición, todo lo que se le exigía al arquitecto era que hiciera alteraciones agradables, pero siempre menores, a los temas bien conocidos. Ahora, sin embargo, las formas sociales están cambiando con una rapidez que prácticamente deja atrás la posibilidad del desarrollo arquitectónico tradicional, y el arquitecto que trabaja solo es necesariamente incapaz de enfrentarse con éxito a la tarea, como lo demuestran tantos edificios seudomodernos. Pues las exigencias sociales no sólo están cambiando, sino que se están haciendo al mismo tiempo más racionales y definidas. El arquitecto no construye ya para complacer el gusto individual de un patrón, sino para satisfacer las exigencias de una empresa o una agencia de planificación urbana. Para tales fines es necesario, en primer lugar, tener una opinión mucho más definida acerca de la función de los edificios.

El desarrollo de la arquitectura funcional es, en muchos sentidos, similar a la evolución orgánica de los animales superiores. Primero está la choza aislada, que satisface simultáneamente todas las necesidades sociales del hombre; luego viene el conjunto más o menos desorganizado de chozas no especializadas, o parcialmente especializadas, que forman la aldea familiar o tribal;

arquitectura en gran escala, está apareciendo una nueva unidad: el edificio que contiene muchas casas juntas, como apartamentos y muchos otros grupos especializados de locales, tiendas, cines, etc.

Cada nueva aglomeración orgánica significa problemas funcionales para el arquitecto. La unidad básica de la arquitectura funcional sigue siendo la habitación que puede definirse como un espacio equipado aislado, dotado de comunicaciones y diferentes servicios. Se acostumbraba pensar que la tarea del arquitecto terminaba cuando dotaba a las cuatro paredes de aquella, de su puerta, su ventana y su chimenea; todo lo demás era mobiliario. Gradualmente, sin embargo, las funciones del mobiliario han venido a ser parte de la estructura misma de la habitación.

El agua, el calor, la luz y ahora, cada vez más, el aire, se están suministrando a través de la armazón del edificio. Todo esto implica problemas en cuya solución el científico debe tener tanto que decir como el arquitecto. El agrupamiento adecuado de habitaciones con funciones diferentes plantea otros problemas adicionales.

Lo que necesitamos a este respecto es un instituto de ingeniería doméstica, en el cual se realicen simultáneamente muchos estudios diferentes. Deberíamos

funcional haya sido su diseño, lleguen a ser en extremo inconvenientes para una nueva forma de vida social. La casa familiar de los victorianos, concebida para albergar una docena de personas y media docena de criados, se transforma con dificultad en apartamentos inadecuados para dos o tres personas cada uno. Si planeamos nuevas casas para personas de todos los ingresos, éstas pueden hacerse sumamente impropias dentro de un orden social alterado, en el que la diferencia máxima entre los ingresos se reduzca, de diez mil a uno, a diez a uno. Pero aún si aceptamos por el momento los actuales cálculos de las necesidades sociales, los físicos, los químicos y los ingenieros podrían desarrollar la manera más rápida y práctica de satisfacerlas. Podríamos pensar que todo lo que puede hacerse en materia de eliminación de faenas domésticas ingratas ha sido hecho ya en los Estados Unidos de Norteamérica, y, sin embargo, todo lo que se ha logrado allí ha sido mediante métodos rutinarios y primitivos. La mayor parte del problema todavía aguarda solución, y la solución más rápida y satisfactoria es la que puede dar la ciencia.

El problema general es, naturalmente, aún más complicado que éste. La existencia de casas nuevas y más



Viviendas rurales. Venezuela

después aparece la casa, que puede considerarse como una choza dividida o como una aglomeración de chozas, cada una de las cuales tiene ahora una función especializada. Las casas, a su vez, se agrupan hasta formar ciudades, que han permanecido inalteradas en principio desde los albores de la civilización casi hasta el presente. Pero ahora, con el desarrollo de la

propugnar una investigación sociológica acerca de las verdaderas necesidades de la vida familiar, con atención a las diferencias entre las familias y a las normas fluctuantes de la conducta humana en los últimos años. Esto en sí bien merece la atención de los arquitectos. Si las casas se construyen para que duren cien años, bien puede ser que, no importa cuán perfectamente

convenientes cambiaría los hábitos sociales, y esos hábitos sociales cambiados demandarían, a su vez, nuevas modificaciones en las casas. Una de las cosas que evidentemente serán necesarias, es una elasticidad mucho mayor. La gente ha aceptado formas fijas en sus casas no porque les gustaran, sino porque no había posibilidad de otra cosa. Las casas del futuro deberán admitir una

mucho mayor posibilidad de alteración de acuerdo con las estaciones del año y con los caprichos de sus habitantes. Las posibilidades de hacer ésto de manera fácil y barata están latentes en los nuevos materiales y procedimientos que la ciencia puede proporcionar a la arquitectura.

6. - Planificación urbana.

Las unidades locales, habitaciones, casas y edificios forman parte de la gran unidad de una población mo-

y, de esa manera cuando menos, el arquitecto tiene una posibilidad de demostrar lo que el mundo se está perdiendo, en materia de facilidades para una buena vida, a causa de su adherencia a formas económicas y políticas anacrónicas. El científico se halla en una situación más o menos igual. A él también le atan las manos, en las posibilidades de su trabajo, los mismos factores. *Por esa sola razón, si no existieran otras muchas más, los arquitectos y los científicos deberían unirse entre sí y con todos aquellos que*

ciones de la guerra moderna, habría que construir únicamente edificios subterráneos, o de tal manera blindados que virtualmente fueran subterráneos, y aún dentro de ellos todo sería un laberinto de trincheras, casamatas, pasajes de seguridad con compuertas herméticas, almacenes de alimentos, salas de curación y de descontaminación, en tanto que para la mayoría de los habitantes la vida vendría a ser muy poco diferente de la rutina carcelaria. Las esperanzadoras posibilidades de colaboración entre la ciencia y la



derna. Es posible que digan algunos que la ciudad no es asunto del arquitecto: es simplemente el medio ambiente al cual debe adaptar aquél sus edificios. *Pero la esencia de cualquier organismo viviente consiste en que, mientras éste se adapta al medio ambiente, simultáneamente lo modifica, y así nunca podremos hacer buenos edificios a menos que podamos hacer buenas ciudades en donde situarlos. Esto, desde luego, es un problema cuyo carácter es mucho más social y político que científico.* Al arquitecto bien puede parecerle, como ya les parece a muchos científicos, que en el momento presente está intentando una tarea imposible. Los requisitos de una civilización moderna — producción, comunicación y todo lo relacionado con el vivir — exigen un grado de cooperación y de integración de la acción humana que es completamente incompatible tanto con las reliquias de la anarquía de la propiedad privada, como con el monstruoso crecimiento del monopolio y del privilegio de clase que han nacido de aquélla. La propiedad privada y el interés creado se bastan en la actualidad para impedir cualquier intento racional de urbanismo moderno funcionalmente satisfactorio. Es posible hacer algo aquí y allá, en pequeña escala, aún en este país, para demostrar lo que sería posible hacer en gran escala;

están dispuestos a luchar por un mundo mejor.

Por el momento, sin embargo, lo más probable es que ambos tengan bastante que hacer para preservar lo bueno que hay en el mundo tal como está, pues la perspectiva inmediata de la arquitectura y de la ciencia es su dedicación al servicio de la guerra. El científico ha de ocuparse en la producción de medios para volar casas y quemar y envenenar a sus habitantes, y el arquitecto ha de ocuparse en la construcción de casas a las que no se les pueda hacer eso. La conexión entre la arquitectura y la guerra ciertamente no es cosa nueva, pero hasta hace unos cuantos años cabía la esperanza de que la sociedad estuviera evolucionando en un sentido que hiciera posible la liberación de la arquitectura para servir a la comodidad y a la amenidad humana, abandonando la fase en que principalmente servía para fines de defensa. Todavía podemos ver, en algunas poblaciones medievales, los efectos paralizantes que puede tener una arquitectura concebida primordialmente para la defensa, pero eso no es nada comparado con lo que implicaría una preparación lógica para la guerra moderna. Se nos obligaría a retroceder, esencialmente, a la condición de los cavernícolas. Para resistir las condi-

arquitectura no radican en ese aspecto. Si es que hemos de lograr la síntesis necesaria para la realización de las nuevas posibilidades, no bastará contar con buenos científicos y buenos arquitectos, también será necesario defender celosamente y ampliar la paz y la libertad.

Lo que he tratado de demostrar en esta breve reseña es que la arquitectura y la ciencia no son dos disciplinas excluyentes, y que ninguna de ellas puede florecer cabalmente a menos que mantenga un contacto activo con la otra. En los aspectos formal, estructural y funcional de la arquitectura, la ciencia puede indicar el camino hacia nuevos procedimientos, nuevos materiales y nuevos sistemas. A la arquitectura corresponde utilizar estos y combinarlos dentro de su tradición activa. A su vez, la ciencia puede beneficiarse mediante el ensanchamiento de su campo de investigación y mediante la aparición de nuevos problemas que requieren solución. *Finalmente, puesto que tanto la arquitectura como la ciencia dependen, para el cumplimiento de sus posibilidades latentes, del desarrollo de un estado social compatible con tal realización, sus intereses se hallan ligados en la lucha por lograr ese estado.*

DE BABILONIA A BRASILIA

■ | V. Z.

Templo del Radja Rani, en Bhubaneswar

lómetros de longitud y los números de casas llegan al 30.000.

En su libro "De Babilonia a Brasilia", Wolf Schneider se interesa igualmente por el pasado, el presente y el porvenir de las ciudades. Y es notable cómo podemos comprobar que las ideas urbanísticas más modernas, tienen claros precedentes en la Antigüedad. Así, el tipo de casa que preconizan para el porvenir los arquitectos más avanzados: un muro "ciego" al borde de la calle con patios y jardines interiores, era ya una realidad en Our (Babilonia), en Mohendjo Daro, en Creta, en Grecia y en Cartago. "Hoy estamos más incómodos y tenemos menos espacio en nuestras casas más modernas, que había en las casas de Mohendjo Daro hace cuatro mil años", dice Schneider.

Muchos piensan que la Roma clásica estaba construída con casas de una planta, o de dos a lo sumo, cuando la realidad es que la ciudad de los Césares tenía 1.100.000 habitantes y que los romanos, para albergar a esta población equivalente — en proporción a las ciudades de entonces — a los ocho millones con que hoy cuenta Nueva York, tuvieron que construir edificios de doce pisos. Y esto ocurría porque todos los romanos con ciertos medios económicos querían vivir en el centro de la ciudad. Tanto en Roma como en Babilonia, Alejandría, y en las demás grandes ciudades de la Antigüedad, sus habitantes buscaban — exactamente lo mismo que hoy — el contacto y el roce de las grandes multitudes. Había que vivir "donde vivía la gente" y no en el extrarradio.

Como reacción a esa tendencia eterna, se habla mucho de la "vuelta a la naturaleza" en el sentido de instalarse en los sitios alejados del bullicio y dentro, hasta donde sea posible, del ambiente sano de la Naturaleza. Pero esta otra cara del problema se había planteado ya hace muchos siglos. Así, Teócrito trataba de conven-


cer en tal sentido a los ciudadanos de Siracusa y Alejandría (tres siglos antes de Jesucristo).

Otra cosa que sorprenderá al lector en el libro de Schneider es enterarse de que hubo siete ciudades del Irak que, en diferentes épocas, fueron "la ciudad más grande de la Tierra"; una en la India (Pataliputra con medio millón de habitantes cuatro siglos antes de Jesucristo); una en Italia; otra en Turquía; otra en Cambodge (Angkor, que tuvo millón y medio de habitantes); dos en China; una en Inglaterra; otra en Los Estados Unidos; y, a partir de 1957, una en el Japón. Es decir, que no conviene enorgullecerse si una ciudad de nuestro país es, en un momento dado de la historia, la mayor del mundo, porque luego será otra la mayor, y luego otra, y así sucesivamente. Nunca se ha mantenido una determinada ciudad como la de mayor número de habitantes.

Entre otras muchas cosas, nos habla Wolf Schneider de la capital que el genial arquitecto Le Corbusier ha construído para un Estado de la Federación de la India; la ciudad de Chandigarh perfectamente funcional y estéticamente armoniosa. Sin embargo, a los hindúes no les ha hecho mucha gracia porque esa ciudad está pensada para un tráfico moderno y ellos emplean medios de locomoción más primitivos. Además, los medios empleados para airear las casas y combatir el terrible calor, hace que la vida en reclusión, ideal de aquellas gentes, sea imposible. El que pasa por la calle oye lo que hablan en el interior de las casas. Por eso, los inquilinos se han apresurado a taponar los conductos de ventilación supermodernos.

Y en cuanto a ese prodigio arquitectónico llamado Brasilia, ya están sobradamente enterados nuestros lectores de cuáles han sido sus fines y cuáles son ahora sus problemas.

Este libro, escrito en alemán, se halla traducido en Francia en Editorial Plon.

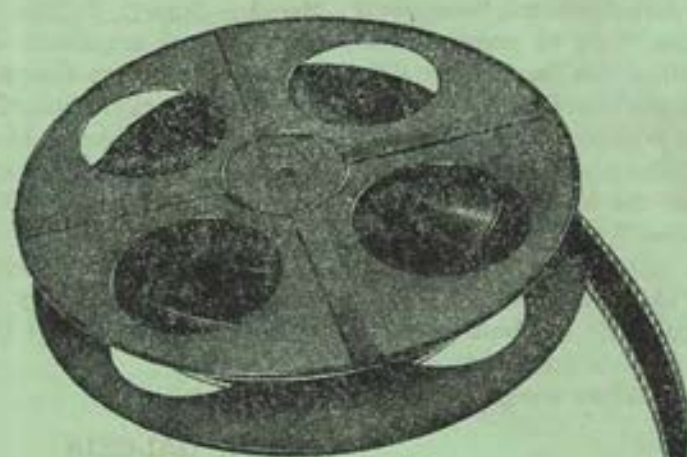


El libro de este gran periodista alemán: "De Babilonia a Brasilia", es una consecuencia de la destrucción de las ciudades de su país en los bombardeos de la última guerra mundial. En 1945, al terminar esa guerra, tenía Schneider 20 años, y no se le han olvidado, naturalmente, las terribles destrucciones, sobre todo la de Dresde, ciudad que según este autor, sufrió más con los bombardeos que Hiroshima y Nagasaki reunidas. Llega a decirnos que los destrozos en edificios y vidas fueron dos veces más en Dresde que en las dos ciudades japonesas pulverizadas por la bomba atómica. En efecto, en pocas horas, Dresde tuvo 200.000 muertos, un "número de cadáveres muy superior al que dejaron a su paso Gengis Kan y Tammerlan".

Desde la guerra, Wolf Schneider trabajaba intensamente en ese tema; las grandes ciudades desaparecidas y reconstruídas. Y, en general, el tema de la evolución urbana.

Si la población del mundo sigue creciendo al ritmo actual, la Tierra, dentro de doscientos años, estará cubierta por una sola ciudad de 100.000.000.000 de habitantes.

Hace ochenta años, la ciudad de Los Angeles tenía sólo 10.000 habitantes. Hoy cuenta con 7.000.000 y circulan por sus calles tres millones de automóviles. Sus grandes bulevares tienen hasta setenta ki-



PELICULAS SHELL

Las Cinevistas Shell ofrecen sus documentales cinematográficos a organizaciones industriales, comerciales y agrícolas, escuelas, colegios, liceos e instituciones educativas y culturales en general.

Para obtener el Catálogo de Películas Shell, o hacer uso de los servicios de las cinevistas,

haga dirigirse a la Compañía Shell de Venezuela, a una de las siguientes direcciones:

Apartado 906, CARACAS. - Apartado 13, MARACAIBO. -

Edificio Carón, CARRON, Estado Falcón. - CUBIMAS,

Estado Zulia. -



ASOCIADOS AL PROGRESO DE VENEZUELA

VENEZUELA EN LA EXPOSICION INTERNACIONAL "UNION DE LAS ARTES"

El arquitecto Carlos Raúl Villanueva, profesor de esta Facultad, ha sido nombrado representante de Venezuela, para la organización de la Exposición Internacional "Unión de las Artes". Los representantes de otros países que han sido designados son entre otros: de Francia, André Bloc y Paul Nelson; Inglaterra, Sir Herbert Read; U.S.A., Walter Gropius y José Luis Sert; Suiza, la Sra. Carola Giedion Welcker y Brasil, Mario Pedrosa.

El Comité Director se ha formado en Hengelo, Países Bajos. Tiene la misión de organizar una equilibrada exposición internacional basada en el apasionante tema de la "Unión de las Artes", desde principios de nuestro siglo hasta nuestros días. El Comité está constituido por Sandberg, conservador del Museo Stedelyk de Amsterdam, M. de Lorme, conservador del Museo de Arnheim, Dor Jan Van der Wal, el escritor Jerome Mellquist y los arquitectos W. Dudok, J. J. P. Oud y G. Rietveld.

Veinticuatro monumentales paneles constituirán la base de la exposición. La primera de ellas tendrá lugar en el Museo de Arnheim el 10 de febrero del año entrante. Más tarde pasará a Rotterdam, Amsterdam y Hengelo. Están inscritos también en este movimiento cultural el Museo de Kunstgewerbe de Zurich, y los de Viena y Estocolmo.

La Bienal de Venecia, también ha solicitado, para junio de 1962, el derecho de exponerla en la Sala Napoleón de la Plaza de San Marcos.

JULIAN FERRIS JURADO EN LA BIENAL DE SAO PAULO

Nuestro Decano, el arquitecto Julián Ferris, presidió el Jurado de Premios para Arquitectura de la Bienal de Sao Paulo. Además de Ferris componían el jurado, los arquitectos brasileños: Afonso Edmundo Reidy, Mauricio Roberto, Zenón Lotuffo y Eduardo Corona.

El Gran Premio Internacional de Arquitectura le fue otorgado al arquitecto brasileño Mendes Da Rocha, por su trabajo: Gimnasio Cubierto del Club Paulistano, correspondiente al grupo de "Edificios Recreativos". El Primer Premio del grupo "Edificios Industriales" fue otorgado al arquitecto español-mexicano Félix Candela, por su obra: Edificio del Ron Bacardí en la ciudad de México. El Premio de "Residencias Individuales" correspondió a Jorge Machado Moreira, brasileño. El de "Urbanismo" al arquitecto español José Fernández del Amo por el planea-

miento rural de Vegaviana. El Premio de "Varios" correspondió al ingeniero italiano Morandi por su obra: Sala de Exposiciones en Turín. El Premio "Edificios Sanitarios" se declaró desierto. El Primer Premio a Escuelas de Arquitectura sobre Centros Educativos, lo ganó la Universidad de Minas Gerais, de Brasil. El Segundo, a la Escuela Politécnica de Finlandia. Cuatro menciones fueron repartidas entre las Universidades de Tokio, Yokohama, Córdoba (Argentina) y Sao Paulo.

Julián Ferris multiplicó su actividad en la bella ciudad brasileña. Invitado por el Colegio de Arquitectos de Brasil, dictó una conferencia sobre el tema: Enseñanza de la Arquitectura, en el Instituto de Arquitectura de Sao Paulo. En nombre del Jurado intervino en una charla televisada donde tuvo que hacer el análisis de cada obra premiada.

VISITA DE UN CRITICO

El crítico de arte yugoeslavo Aleksa Celebonovic nos ha visitado recientemente. El señor Celebonovic es Consejero del Consejo de Cultura de la República Popular de Serbia y miembro de la Comisión Federal para las Relaciones Culturales con otros países. Ha visitado varias ciudades de la América del Sur en su ruta desde el Brasil, donde asistió a la Bienal de Sao Paulo como delegado de la muestra yugoeslava enviada a dicho evento internacional. El señor Celebonovic al marchar hacia su patria nos prometió colaborar en esta publicación.

NUEVO MUSEO DE ARTE COLONIAL EN CARACAS

El 12 de octubre, día en que el mundo Hispano-Americano celebra la gesta gloriosa del descubrimiento de América, ha sido inaugurado el Museo de Arte Colonial en la quinta Anauco, residencia que fue del ilustre prócer de la Independencia, General Francisco Rodríguez del Toro, Marqués del Toro. Viene este Museo a llenar un gran vacío en la vida nacional. Se encuentra ubicado al final de la Avenida Panteón en San Bernardino. La bella mansión colonial está integrada por: entrada, sala de recibo, estrado, escritorio, corredor exterior, oratorio, alcoba, salón principal, comedor, dormitorio, sala de armarios, corredor interior, sala religiosa, sala del siglo XIX, cocina, biblioteca (planta baja), baño de la Marquesa, biblioteca (planta alta), sala con escenas pintadas en los muros, caballeriza, lavadero, habitación de criados, departamento del guardian (privado), oficinas de secretaría, cochera, sala de juntas y depósitos.

En la reconstrucción de la quinta Anauco el MOP, ha invertido aproximadamente ochocientos mil bolívares. El Museo estará visible al público los sábados y domingos.

NUEVA DIRECTIVA DE LA S.V.A.

El arquitecto y profesor de esta Facultad Guido Bermúdez, ha vuelto a la dirección de la Sociedad Venezolana de Arquitectos. Con él componen la nueva Directiva, los arquitectos Otto Hernández como Vice-Presidente y Oscar González Bustillo como secretario.

De Guido Bermúdez que en el período anterior dió un impulso eficaz a las actividades de la sociedad, hay que esperar el incremento de las mismas, sobre todo acompañado de un dinámico equipo de colaboradores como son los otros componentes de directiva y comisiones específicas.

PRIMER SALON ANUAL DE PINTURAS Y ESCULTURAS DEL COLEGIO DE INGENIEROS DE VENEZUELA

El Colegio de Ingenieros de Venezuela ha creado el Salón Anual de Pintura y Escultura con premios, para sus asociados. Hemos de destacar este acierto puesto que la concurrencia ha sido buena y las obras, si bien todas no estaban a la misma altura, acusaban preocupación por el logro de los mejores resultados.

Los premios recayeron por este orden: Premio de pintura, Bs. 3.000, al arquitecto Jorge Castillo; Premio de escultura, Bs. 2.000, al arquitecto Hernán Dupuy; Premio de pintura, Bs. 1.000, al arquitecto Luis Ramírez; Mención Honorífica al arquitecto Ralph Erminy; Mención Honorífica al ingeniero Rodolfo Moleiro; Mención Honorífica al ingeniero geólogo Félix Galavis. El Jurado de Premios lo componían los arquitectos Carlos Raúl Villanueva, Jorge Romero Gutiérrez, José Manuel Mijares y los pintores Mateo Manaure y Gerd Leufert.

NUEVA GALERIA

El movimiento artístico de Caracas está de plácemes. Un nuevo Museo, exposiciones de gran valor artístico, conciertos, conferencias, Cine Club, etcétera. Ahora una interesante nueva Sala de Exposiciones, la Galería G.

Un grupo de entusiastas por el quehacer artístico, arquitectos y pintores, ha fundado esta galería un tanto laberíntica, cuya primera muestra nos ofrece nada menos, que la obra de grandes artistas universales de hoy. Hartung, Mathie, Hantai, Poliakov, Plumber, Pierre Courtin, Canogar y otros.



INSTITUTO AGRARIO NACIONAL

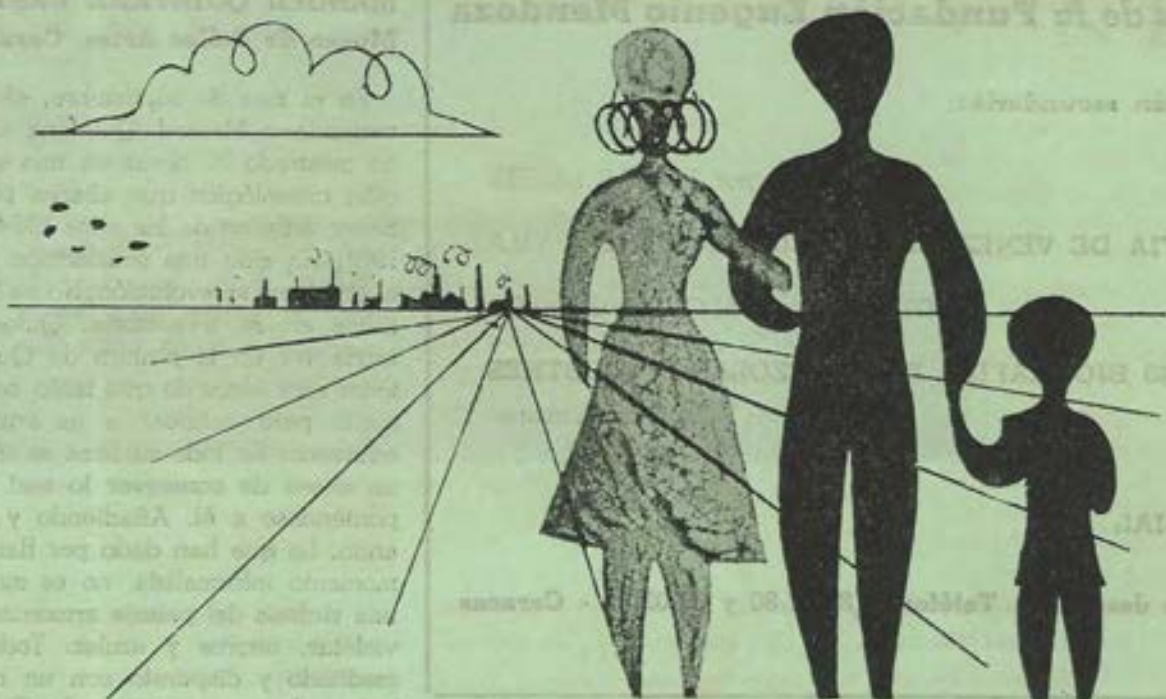
GERENCIA ADMINISTRATIVA

División de Adquisiciones y Servicios

Se participa al Comercio y a la Industria que el Instituto Agrario Nacional establecerá el sistema de adquisiciones, mediante carteleras permanentes. Estas carteleras funcionarán en la sede del Instituto, Quinta "Barrancas", Urbanización Vista Alegre, a partir del 16 de los corrientes.

Las firmas interesadas pueden enviar, desde esta fecha, sus representantes debidamente autorizados por escrito, a recoger la información necesaria, a la División de Adquisiciones y servicios de este Instituto.

Caracas, 11 de Agosto de 1961.



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

CREOLE PETROLEUM CORPORATION

CINCO PINTORES VELANONEZOS EN LA VI BIENAL DE SAO PAULO

La representación del arte venezolano en la VI Bienal de Sao Paulo que este año fue por su propia cuenta, sin ayuda oficial de ninguna clase, estuvo integrada por los artistas Teresa Casanova, J. M. Cruxent, Maruja Rolando, Daniel González y Fernando Irázabal.

EL TECHO DE LA BALLENA

El grupo de artistas e intelectuales que alrededor del nombre "El Techo de la Ballena" se mueven con interés en realizaciones artísticas, ha trasladado su "techo" a una librería del Este de la ciudad. Concretamente en el Centro Comercial de Sabana Grande. Una exposición del pintor Morera abre el fuego del saloncito, con el título de Cabezas Filosóficas, que ya ha tenido resonancia en la prensa local.

ARQUITECTO URUGUAYO GANA EL CONCURSO PANAMERICANO

Román Fresnedo Siri, arquitecto uruguayo, ha ganado el certamen inter-

nacional de diseño del nuevo edificio de la Organización Panamericana de la Salud que será construido en Washington, a un costo de 4.500.000 dólares.

Fresnedo Siri recibirá 10.000 dólares como primer premio.

El segundo premio irá al mexicano José Luis Benlliure y el tercero al mexicano Adolfo F. Pessi.

El diseño de Fresnedo Siri consta de dos unidades. La principal unidad será una estructura de once pisos en forma de media luna. La otra, unida a la primera, será una cámara de tres pisos en forma circular para las reuniones del cuerpo de los órganos directivos de la Organización, que es parte de la Organización Mundial de la Salud.

PROXIMOS LIBROS DE GRAZIANO GASPARINI

Graziano Gasparini profesor de esta Facultad, va a sumar nuevos títulos a los varios ya publicados. Editado por el Instituto de Geografía e Historia de la Organización de Estados Americanos, aparecerá próximamente **Monumen-**

tos de Venezuela. Otro título es **La Arquitectura Incaica**, del cual se harán tres ediciones simultáneas, cada una en idioma distinto: inglés, español e italiano. Otro libro de Graziano que disfrutaremos pronto, es **La Arquitectura mestiza peruano-boliviana**. Este libro será editado en colaboración con la Universidad de San Andrés de La Paz, Bolivia.

librería cruz del sur

le ofrece LIBROS DE ARQUITECTURA
LIBROS DE ARTE - ECONOMIA -
SOCIOLOGIA - POLITICA - PSICO-
LOGIA - FILOSOFIA - PEDAGOGIA
- GEOGRAFIA - ALGEBRA - FISICA
- ENSAYOS LITERARIOS, etc., etc.

DISCOS
GRABACIONES CRUZ DEL SUR

Centro Comercial del Este, local 11, Calle del Colegio, entre la Avenida Casanova y la Calle Real de Sabana Grande - Teléfono 71.59.37 - Apartado de Correo 10.223, de Sabana Grande, Caracas.

Publicaciones de la Fundación Eugenio Mendoza

Textos de educación secundaria:

BOTANICA por TOBIAS LASSER

GEOGRAFIA DE VENEZUELA por MARCO AURELIO VILA

ZOOLOGIA por ALONSO GAMERO

COLECCION DE 40 BIOGRAFIAS DE VENEZOLANOS ILUSTRES
para Educación Primaria.

Distribuidor:

LIBRERIA MUNDIAL

Veroes a Jesuitas - Teléfonos 81.07.80 y 82.03.37 - Caracas

MANUEL QUINTANA CASTILLO
Museo de Bellas Artes. Caracas.

En el mes de septiembre, el pintor venezolano Manuel Quintana Castillo ha mostrado 31 obras en una exposición cronológica que abarca su quehacer artístico de los años 1954 hasta 1961. Ha sido una satisfacción seguir al artista en su evolución. No ha habido saltos en su trayectoria. Quien pretenda ver en la pintura de Quintana todos esos ismos de que tanto se echó mano para calificar a un artista, se equivoca. En toda su obra se observa un deseo de conservar lo real sobreponiéndose a él. Añadiendo y recreando. Lo que han dado por llamar su momento informalista, no es más que una síntesis del paisaje armonizado en violetas, negros y azules. Todo está meditado y dispuesto con un criterio formal. Lo más reciente de Quintana vuelve a ser lo que más adelante apuntamos. Si en algún ismo debiera ser calificado, lo sería sin vacilar en el surrealismo, puesto que partiendo de elementos puros, crea un mundo de sugestión. Buena esta exposición de Quintana Castillo.

F. Valladares

EXPOSICIONES

LIBROS Y REVISTAS RECIBIDOS

Hemos recibido un interesante folleto técnico debido a la pluma del arquitecto Pierluigi Arri que lleva por título: **Cálculo gráfico de vigas continuas y estructuras porticadas**. Juzgamos este trabajo como muy útil para el arquitecto e ingeniero.

Sentencias de un ser viviente.

Poemas de José Miguel Ferrer.

Este es el libro número nueve de Ferrer. Su acento poético en este libro ronda el lamento. En los signos del Zodíaco, donde canta la soledad del hombre, las angustias que oprimen su alma, la luz rosada de la vida breve, su angustia está latente, y la rima interior del poema marca el tiempo exacto en cada estrofa. En "Las sentencias" persiste el poeta en su acento de angustia. La pasión, el amor y la ira se funden. Canta la libertad y posesionado de la suya exclama:

*Así, mi libertad se irá conmigo un día,
al final del invierno. En otoño, quizás.*

FUNDACION EUGENIO MENDOZA Tres premios del Salón Oficial.

José Antonio Dávila, Juvenal Ravelo y Alirio Palacios, han expuesto del 1° al 24 de septiembre en esta prestigiosa sala. Buena idea el reunir grupos de jóvenes pintores, aunque como en este caso, la manera de cada uno de ellos no tenga nada en común con el otro.

Dávila se mantiene en un figurativismo donde lo mimético es la preocupación esencial. La materia no posee una calidad de atracción. Conocemos obras más afortunadas de este joven pintor.

Ravelo nos ha sorprendido gratamente. Posee sensibilidad para el color el cual maneja acertadamente. Sus obras, "Cerro en invierno", "Sobre un grafismo de Albanela" y "Follaje", están construidas con gracia, y las armonías responden plenamente al asunto, con poético acento.

Alirio Palacios, muestra pinturas y dibujos. Vemos en él al más preocupado de los tres, el que busca con más afán. Sus dibujos nos gustaron mucho, si bien, se nota parentesco con el de otros artistas. Esto no lo decimos en demérito, somos de la opinión que más vale ser seguidor de un buen artista, que estar perdido en un laberinto de incertidumbres. La pintura de Palacios, está todavía en promesa.

CICLO DE CONFERENCIAS EN LA FACULTAD

El jueves 9 de noviembre se inició un ciclo de conferencias en nuestra Facultad. El Dr. Arturo Uslar Pietri abordó el sugestivo tema: La imagen del hombre en el Arte Moderno. La conferencia fué hábilmente construída con una fluidez excepcional. Por considerarla de mucho interés para nuestro estudiantado, será publicada en nuestra Colección ESPACIO Y FORMA.

Las otras conferencias estarán a cargo del Dr. Carlos Raúl Villanueva con el tema: La ciudad y su futuro. Profesor Juan Pedro Posani: El porvenir de la Arquitectura. Dr. Guillermo Meneses: Joven Pintura Venezolana. Dr. Juan David García Bacca: Ser, sentir, pensar y habitar del hombre. Dr. Manuel Granell: Estética de la expresión en Diderot. Profesor Graziano Gasparini: Proyección de la Cultura Tiahuanacota en la Incaica. Finalizando el ciclo con la conferencia del crítico de Arte Juan Calzadilla sobre: Del informalismo a hoy.



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

En el 6° Congreso de la Unión Internacional de Arquitectos celebrado en Londres en julio de este año, el arquitecto italiano Pier Luigi Nervi presentó una ponencia que originó otra del arquitecto venezolano y profesor de esta Facultad, Carlos Raúl Villanueva. Publicamos el resumen de la ponencia de Nervi, así como la presentada por Villanueva.

RESUMEN

El documento destaca la revolucionaria transformación ocurrida en el último decenio en el antiquísimo arte de la construcción e indica las causas de las nuevas técnicas, en el desarrollo de la teoría con respecto a la evaluación por adelantado de los equilibrios internos de los sistemas estáticos, y la introducción, en el campo constructivo, de condiciones y factores económicos completamente diferentes de aquellos que regían en el pasado.

Llama la atención sobre el doble aspecto de toda obra constructiva formada por un cuerpo de construcción material y por un aspecto visible que constituye la esencia arquitectónica, resulta evidente de la estrecha unión e interdependencia existente entre ellos, de modo que considerando la evolución conseguida en los últimos cincuenta años tanto en el campo técnico como en los conceptos estéticos de la arquitectura, se hace difícil definir la recíproca relación entre causa y efecto.

El documento pasa entonces a examinar más detalladamente la relación entre el desarrollo y perfeccionamiento de la técnica en el mero campo de la ejecución y el resultado estético-arquitectónico que se puede derivar.

Tales relaciones son especialmente notables en las estructuras de cemento

armado o de acero, que son las más significativas de nuestro tiempo.

En el campo del cemento armado puede observarse que el perfeccionamiento conseguido poco a poco en la construcción del armazón y de los diversos pequeños detalles del acabado, dirigido a conseguir superficies regulares y atractivas, ha permitido, en los últimos años, llevar a cabo obras de gran alcance arquitectónico y visibles superficies descubiertas de cemento, cosa que por falta de madurez técnica no habría sido posible realizar hace apenas pocos años.

Análogamente, la libertad formal y de composición, debida especialmente a los procedimientos de ejecución de armazones desmontables, ha hecho posible nuevos diseños de las nervaduras de los techos que pueden dar una extraordinaria expresividad arquitectónica, mientras que la más evidente interdependencia entre el hecho técnico-constructivo y el resultado estético puede observarse en el campo de las estructuras prefabricadas.

Pasando del campo del cemento armado al del acero o de las aleaciones ligeras, de nuevo vuelve a recalcarse el lazo entre la técnica y el elemento visible de la construcción no sólo en relación a las especiales características dimensionales de tal estructura con

respecto al procedimiento constructivo del pasado, sino con referencia a la técnica específica de ejecución.

El documento considera entonces la consecuencia todavía más revolucionaria que presenta la posibilidad, que hoy ofrece la teoría estática, de indagar *a priori* las condiciones del equilibrio de una estructura y la consiguiente posibilidad que brinda el nuevo planeamiento estructural.

Finalmente estudia el hecho de la tendencia hacia lo siempre más grande de muchas de las obras más importantes e ideales de nuestro tiempo, que conduce necesariamente hacia soluciones estáticamente exactas y de aquí a una *verdad* absoluta en modo similar a la forma de la mínima resistencia de los medios veloces.

El documento concluye previendo la formación de un estilo de *verdad* aferrado a las inmutables leyes naturales en cuyo marco, como por los diversos estilos del pasado, será siempre posible manifestar la expresión de la personalidad del individuo o del pueblo.

Para la realización de este promotor futuro es indispensable que el arquitecto se aproxime cada vez más a la técnica y la considere como el medio indispensable para la expresión y realización del pensamiento arquitectónico.



V I L L A N U E V A

INFLUENCIAS DEL CONCRETO Y DEL PROGRESO TECNICO Y CIENTIFICO DE LA ARQUITECTURA DE HOY Y DE MAÑANA

Señoras, señores:

La ponencia que el profesor Nervi presenta a este Congreso contiene un recuento de sus experiencias en la proyectación y construcción de estructuras que, a pesar de su brevedad, no puede dejar de suscitar toda nuestra simpatía y admiración, pues la obra de Pier Luigi Nervi constituye un ideal y un estímulo para todos nosotros y ha influenciado directa o indirectamente en la creación de un gran número de arquitectos.

Sin embargo, en la misma ponencia, el profesor Nervi llega a conclusiones que a pesar de ser índices de un elevado interés por el futuro de la arquitectura y fruto de hondas meditaciones acerca del destino de ella, no me parecen aceptables sin una grave desviación en el terreno crítico con el peligro consiguiente de mermar la ya difícil coherencia del frente en que seguimos com-

batiendo a favor de una arquitectura moderna.

El profesor Nervi sostiene acertadamente, que, como resultado de la revolución industrial, el arquitecto contemporáneo se encuentra frente a problemas constructivos en cantidades y dimensiones hasta ahora desconocidas. Y que el estudio y el empleo de los medios constructivos de que ahora se dispone han pasado definitivamente de la etapa empírica a la etapa nítidamente científica. Deduce entonces que para el arquitecto contemporáneo constituye una absoluta necesidad enfocar los grandes temas que la sociedad le propone, mediante un conocimiento cada vez más acentuado del método científico y de los mecanismos y dispositivos tecnológicos.

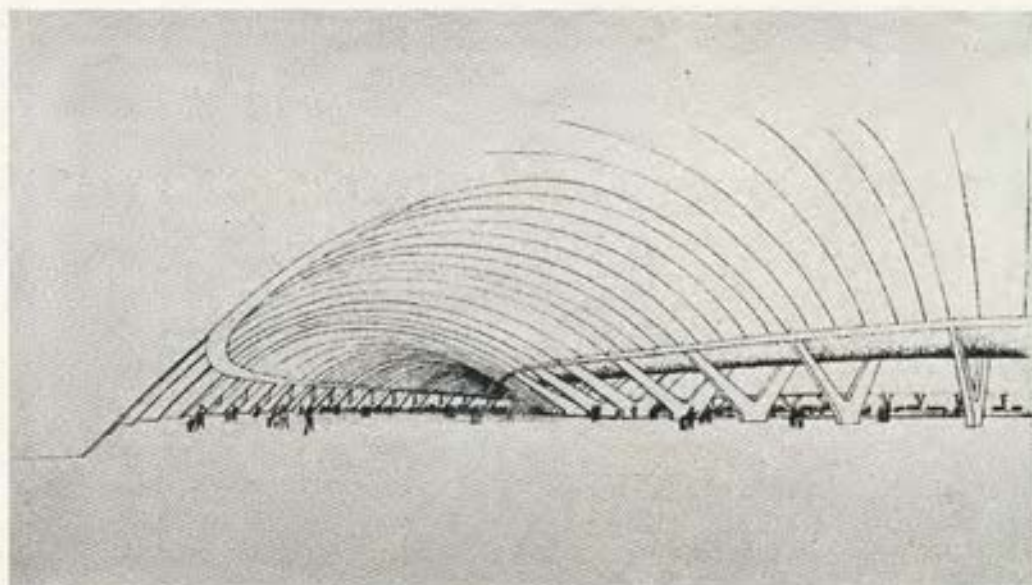
Es mi firme opinión que nadie puede estar en desacuerdo con semejantes afirmaciones. Nadie puede dudar de que el camino de la arquitectura

moderna pasa por la industria y por la ciencia. Es más: los problemas cuantitativos y cualitativos que la civilización actual plantea al arquitecto de ninguna manera pueden encontrar soluciones satisfactorias fuera de la industria y de la ciencia.

Ahora bien, lo que me deja perplejo en la ponencia del profesor Nervi son las deducciones que él extrae de las anteriores aseveraciones.

En efecto, el profesor Nervi atribuye a la estructura un valor absolutamente determinante en la arquitectura, hasta hacer de ella el factor absorbente y exclusivo del quehacer arquitectónico. Una vez enunciada la ecuación *Arquitectura igual a Estructura* y una vez afirmado el principio de que la estructura está rigidamente determinada por la ciencia y por los procesos de la producción tecnológica, el profesor Nervi llega a la conclusión obligada de que la arquitectura del futuro coagulará en *formas-tipos* ideales y perfectas.

Debo manifestar que, para mí, todo el razonamiento está viciado por un error de enfoque. En primer lugar es imposible aceptar la identificación del concepto de arquitectura con el concepto de estructura. Ello representa ya no una reducción de valores sino un error de tipo crítico. En segundo lugar la reedición del concepto de forma-tipo perfecta e ideal constituye un regreso a concepciones platónicas con evidentes resabios académicos. La misma reaparición del concepto de "estilo", aún cuando esté estructurado sobre la base de hipotéticos valores de verdad científica supone una persistencia subterránea de antiguas concepciones, de una substancial inadapta-



Proyecto para un Centro de exposiciones en Caracas, 1956. Nervi.



ción a lo que el movimiento moderno ha defendido desde un comienzo. No me parece conveniente la consideración del concepto de "estilo", en cualquiera de sus posibles reediciones. La adherencia a las leyes científicas y a la tecnología más nueva, a pesar de ser un incentivo extraordinariamente vital, tal como lo afirma muy justamente el mismo profesor Nervi, en ningún momento puede ser la causa de una nueva fijación estilística. Creer que eso puede ocurrir significa, en mi opinión, aceptar la creencia de un mundo estable, permanente, dotado de una escala inmutable de valores paradigmáticos, cerrado en la autocontemplación de su exquisita perfección. En cambio, el mundo de hoy, el mundo tal como lo entendemos, es un mundo abierto, antidogmático, en constante evolución, donde la misma verdad es siempre un proceso de relaciones y jamás un dato permanente. Por otra parte esgrimir un vago ideal de formas perfectas cuya supuesta verdad es garantía de catarsis universal, en un mundo como el actual, recorrido por violentas contradicciones, en presencia del fenecimiento convulso de una estructura social y del nacimiento doloroso de otra nueva, acachados por el fantasma de la destrucción total, sumergidos en un clima altamente crítico que exige la mayor permanencia nuestra dentro de la realidad y el mayor empeño en correr honestamente los riesgos del cambio y de la duda, hace surgir la sospecha de que tales formas y tales condiciones no sean sino una nueva manifestación de

la vieja tendencia a la evasión y al escape académico.

En todo caso, considero perjudicial para los objetivos concretos de este Congreso tratar de dar definiciones de la arquitectura del futuro y de trazar desde ya líneas de conducta para ella. En mi opinión es deber nuestro encarar los problemas inmediatos actuales pero con un margen razonable de previsión. Si abandonamos siquiera por un momento la adherencia a la realidad contemporánea, en razón del violento cambio a que está sometido, corremos el riesgo de volver a construir abstracciones y utopías y de comprometer la posibilidad de realizar los ideales por los cuales luchamos.

Y es precisamente la realidad de hoy la que desvirtúa las conclusiones teóricas del profesor Nervi y contemporáneamente devuelve a sus obras todo el altísimo valor que le corresponde. Una vez más entre la obra de un maestro y sus argumentaciones teóricas se abre

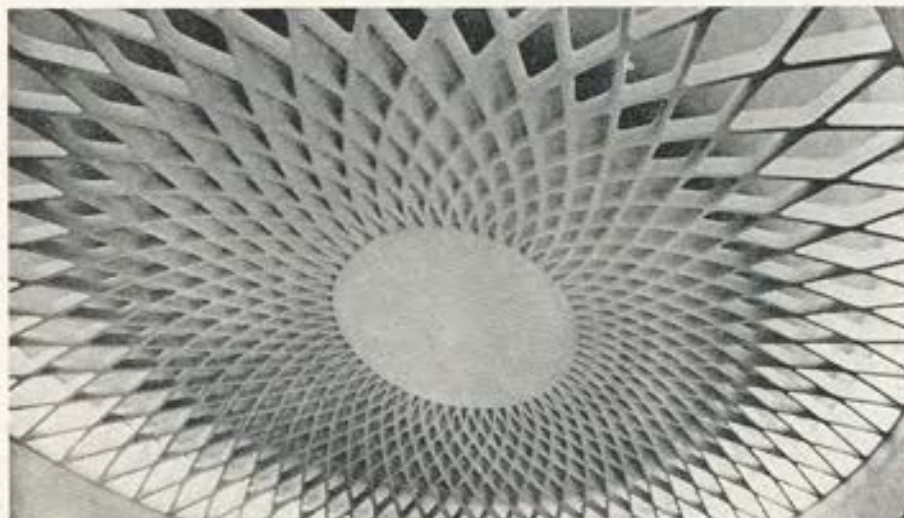
la consabida contradicción. Una vez más tendremos que salvar precavidamente los valores efectivos de las obras de las contaminaciones propagandistas de la poética personal.

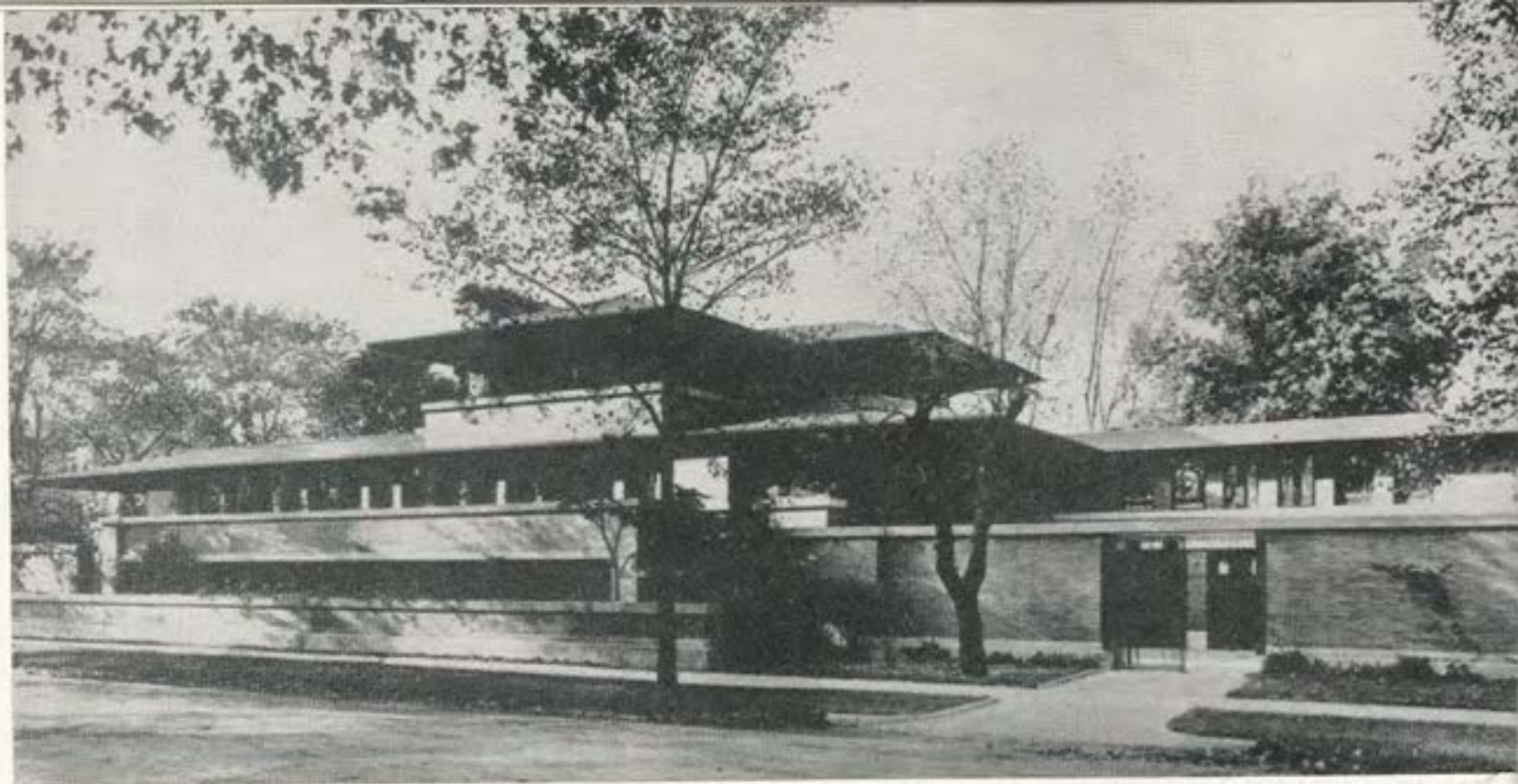
Las obras del profesor Nervi poseen condiciones en abundancia para aceptar profunda y favorablemente el desarrollo de la arquitectura.

Tan solo evitemos atribuir a sus teorías la paternidad de sus obras. Incurriríamos en un error. Y sobre todo arriesgaríamos de perder en la operación todo el gran valor cultural y estético que estas obras engloban.



Techo de "Nuove Terme di Chianciano, 1950-52. Nervi.





Robie House. Chicago. 1908. Wright.

Los arquitectos estamos acostumbrados a una lucha difícil. El ideal que nosotros vemos y por el cual luchamos está muy lejos de una realización: existe un telón de acero entre nuestra visión interior, nuestros principios y la realidad trágicamente distinta. Una extraña contradicción hace que la humanidad crezca con un ritmo superior a la posibilidad de resolver sus problemas y parece que la meta se aleje siempre más.

Pero nosotros no perdemos nuestra fé. Sabemos que la fórmula será hallada. Sabemos que cuando se pongan la ciencia y la técnica, no al servicio de bajos intereses personales, sino del progreso y de la civilización, la humanidad podrá alcanzar un porvenir mejor. Por eso esperamos que el puesto de combate de Wright sea reemplazado no por uno sino por muchos otros combatientes de igual valor.

Nosotros, los arquitectos, respetamos en Wright una de las más grandes figuras del arte contemporáneo y le agradecemos el prestigio que ha dado a nuestra profesión. Apremiar su valor en proporción histórica es difícil para nosotros, contemporáneos suyos. Su influencia en vida sobre la arquitectura ha sido grande. Legiones de jóvenes arquitectos han sido discípulos y admiradores suyos. Su lucha para una nueva concepción de la ciudad y del edificio basados sobre una visión más humana, sobre una estructuración más orgánica en armonía con la naturaleza, la apro-

bamos y la compartimos. Compartimos esas ideas, no porque sean un descubrimiento, sino porque deben estar siempre en la base de una buena arquitectura. El valor de Wright está en haberlas defendido y difundido no sólo con sus escritos, sino también y más que todo con sus obras de arquitectura que llevan el sello de su gran personalidad. Porque al fin y al cabo el arte, en todas las latitudes y en todas las épocas, se manifiesta más que con teorías, con obras que se caracterizan con el *estilo* del artista, el cual nace con él y, en cierto sentido, muere con él. Muere con él en cuanto es el reflejo de su personalidad que cesa de crear con la muerte física, más se prolonga en su capacidad de dar al mundo el comienzo de una nueva etapa artística. Un gran artista es siempre la *síntesis de un período histórico pasado y de un nuevo porvenir. El que constituye un puente entre dos épocas es un genio*. Se ha dicho siempre que Miguel Angel, titán del Renacimiento ha sido el primero de los barrocos. Es lógico que él, estando en la cumbre de la parábola, tenía en sí mismo los gérmenes de la decadencia.

He nombrado el Renacimiento no al azar, sino porque la lucha contra ese *estilo* ha sido uno de los pabellones enarbolados por Wright. Quien sabe si el más grande. En la muerte del gran artista me parece interesante — como latino — examinar esta actitud de su pensamiento que pone en entredicho

una de las grandes épocas de la humanidad: la época que va desde Dante a Miguel Angel, pasando por Copérnico y Leonardo da Vinci.

Wright ha aborrecido el Renacimiento porque no lo sentía, por su formación religiosa y aun más por su estirpe anglo-sajona. Su derivación medieval, gótica y romántica: tres productos del germanismo nórdico, tres caras de la civilización occidental que tienen una polarización opuesta al espíritu latino.

No echamos la culpa a Wright de esta tendencia natural ni de su sincera lucha para defenderla. No existe arte sin sinceridad. Como latino estoy en desacuerdo con los latinos que en su fanatismo wrightiano desprecian el Renacimiento.

La actitud de Wright es biológicamente justificada, la de esos seguidores ilógica y ciega.

La formación cultural de algunos arquitectos contemporáneos les ha estimulado a aplaudir fórmulas sin un verdadero contenido.

Estamos en el siglo de los ismos. En menos de cinco decenios tenemos muchas fórmulas mágicas, inventadas por otros tantos arquitectos de renombre: funcionalismo, racionalismo, organicismo. Los fanáticos han aplaudido y formado sectas de adoradores de esas fórmulas que en sí mismas no significan nada si no son calentadas por el divino soplo del Arte. Una verdadera arquitectura debe ser las tres cosas:

WRIGHT

DOMENICO FILIPPONE

funcional, racional y orgánica, más no solo esto, debe ser *inspiración* según el concepto platónico del Arte.

Pero ¿cómo se pueden aceptar fáciles críticas del Renacimiento a base de puerilidades que lo clasifican de *simétrico* cuando la mayoría de las grandes plazas italianas no son simetría, empezando por la Plaza de San Marcos de Venecia?

También el poeta italiano Marinetti, creador del futurismo tronó su desprecio por el Renacimiento hablando de la Plaza antes citada. Para Marinetti este desacierto irá con él atado a la historia del arte como un estigma junto a la Plaza San Marcos que quedará durante milenios como uno de los más grandes prodigios del espíritu humano.

Si se comprenden las posiciones polémicas de Wright, no podemos aceptar como algunos discípulos suyos la demolición del Renacimiento que dió nueva luz de civilización al mundo. Después de ocho siglos de noche medieval, que dió a la humanidad genios como Masaccio, Leonardo, Galileo y con el método espermental demolió el dogmatismo antiguo fundando la ciencia moderna.

Yo creo que la posición gótico-romántica de Wright ha sido generadora de ideas que han tenido su función en el movimiento arquitectónico moderno y han influido también en mi misma formación de arquitecto.

De la gran producción de Wright y de sus teorías se pueden destilar algunos principios que han sido beneficiosos y fucundos de enseñanza. Su amor a la naturaleza que se expresa en formas arquitectónicas que parecen brotar del mismo suelo en que nacen y del cual aprovechan todos los elementos constitutivos:

Su respeto a la personalidad humana a la cual se debe siempre relacionar el interior de un ambiente.

La libertad planimétrica de sus obras que, rompiendo los esquemas tradicionales basa la arquitectura sobre un movimiento que nace de su interior.

La aversión a la gran ciudad opresiva de la individualidad humana y su amor por la tierra que se expresa en la utópica y poética concepción de *Brodoacre*.

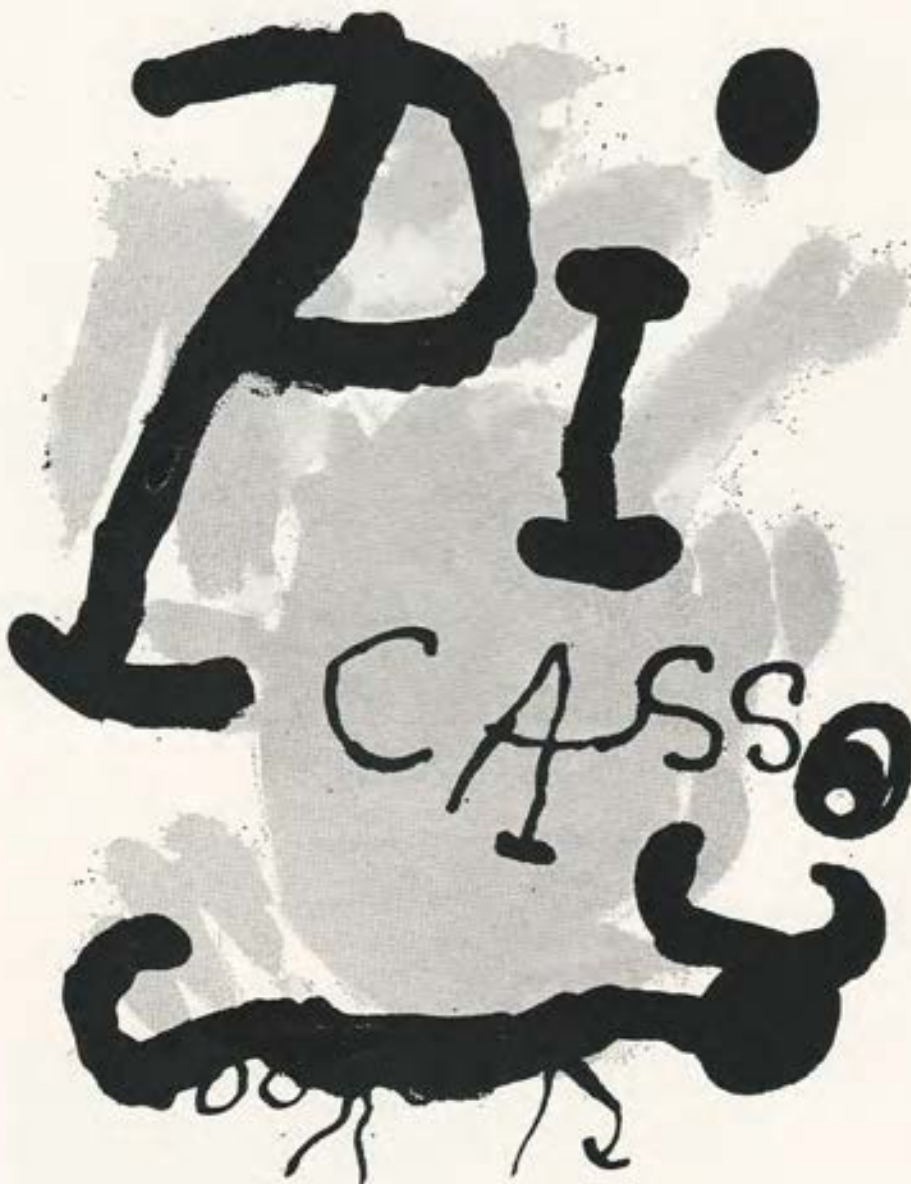
Todos esos nobles conceptos que él ha aplicado con sinceridad de artista en sus admirables creaciones han ejercido sobre la moderna generación, la

misma fascinación que ejerció Wagner sobre los músicos en el principio del siglo.

Pero los principios que han exaltado la obra de Wright han constituido también su debilidad. Wright ha sido la máxima expresión del individualismo en arquitectura y se le puede definir como el último de los grandes románticos. Su vida misma es más cercana a la loca existencia de Byron que a la formación de un arquitecto moderno preocupado de problemas sociales. Su lucha contra el Renacimiento derivaba más de una preocupación estética que social. Sus obras más eminentes han sido en el campo de la arquitectura individual y cuando él ha hecho obras de grandes proporciones, eran monumentos que se concluían en sí mismos, mas que contribuir a un nuevo orden urbano. La "Casa sobre la Cascada" es una obra maravillosa, es un canto a la naturaleza, pero no una célula arquitectónica del nuevo orden social. La arquitectura debe contribuir a crear ese nuevo orden, porque es arte social por excelencia. En este sentido estamos todos de acuerdo, para superar al Renacimiento.



Torre de las Oficinas Johnson. Wright.



Se han venido sucediendo en Caracas en las últimas semanas, actos íntegramente dedicados a resaltar la gran personalidad del extraordinario artista español Pablo Picasso. El último de estos actos ha sido la magnífica muestra realizada en el Museo de Bellas Artes. Procedentes de colecciones privadas, concretamente del Sr. Pedro Vallenilla y Hans Neumann, se exponen obras de Bonnard, Chagall, Derain, Dufy, Max Jacob, Kokoschka, Leger, Matisse, Modigliani, Pignon, Rivera, Rouault, Soutine, Van Dongen, Villon y del propio Picasso, así como los ochenta y dos aguafuertes de los "Desastres de la guerra" del otro artista genial, precursor de la pintura moderna, Francisco de Goya y Lucientes.

También en el mismo Museo de Bellas Artes con ocasión de ser proyectada por Cinema Arte la película que sobre Picasso realizara Luciano Emmer, el Director del Museo, Miguel Arroyo, leyó unas cuartillas cuyo texto publicamos.

Estamos aquí para celebrar y regocijarnos con los ochenta años de uno de los seres más extraordinarios y productivos que haya engendrado la estirpe humana. Pablo Picasso, Perseo-minotauro español del que habría tanto que decir que mejor es no decir, pues sería como hilar un largo cuento interminable que comenzaría propiamente, más allá de él: en nosotros y que aun no terminaría en nuestros nietos ni tataranietos, ni en los nietos de nuestros tataranietos. Tanto así habría que decir y tanto quedaría por decir que aun sobraría para un rato bien, bien, largo, pues Picasso es más que todo lo que podríamos decir si dijéramos que es hombre que representa esa milagrosidad española que irrumpe y se manifiesta en El Greco y en Velázquez y en Goya y en Miró y en Picasso (porque también podemos hablar de él, como si él no fuera él sino otro). Todo eso sería permisible en nuestro corto decir, pues hay tantos Picassos como la genialidad humana puede imaginar y sin embargo ¡Ah religiosidad española! hay sólo uno e indivisible que pone tanta vida a su vivir que es como si fueran muchos. Podemos así hablar del Picasso hambriento y desnutrido de Barcelona y París, del Picasso Director del Museo de El Prado de Madrid, del Picasso millonario de Vallauris o del de la bella Fernande Olivié y del de Dora Marr (la triste) y del de Mademoiselle X (la adolescente) o del Picasso azul, rosa o cubista y del de los sueños y mentiras de Franco y del Picasso de Guernica y del Picasso de Guernica y así quedarnos hablando del Picasso de Guernica y sin embargo no decir ni la mitad ni la cuarta parte, ni el octavo, ni el dieciseisavo de lo que Picasso dijo en los saltimbanquis, o en la ve-



nerablemente recordada Gertrudis Stein, o en las *Damiselas de Avignon*, o en el Cubismo o en los retratos de Toro Marr o en los de Jacqueline la dulce, de ojos vacunos.

Tendríamos —si lo supiéramos hacer — que hablar de Picasso Dios-egipcio y del Picasso anti-franquista y del Picasso abstracto-comunista para así llegar a la conclusión de que Picasso es un hito y un mito. Mito judeo-andaluz — con mezcla de Proteo y Prometeo griegos — pardo por los españoles para demostrar que a pesar de la miseria y la opresión pese a la penuria y el atraso y más allá de la mecanización y el dinero hay una fuerza vital humana que irrumpe siglo a siglo, año a año y día a día para revelar el verdadero sino y signo del hombre, que, en este caso y como por anuncio o premonición se llama Pi-casso, o lo que es lo mismo: caso Pi, símbolos con los cuales podríamos y podemos designar, tanto a la máxima dimensión terrestre, como a la más alta dimensión humana.



Angel Ferrant ha muerto recientemente en Madrid, su ciudad natal. Había nacido en 1890. Escultor de mucho talento, ha dejado una abundante obra por museos y colecciones privadas de todo el mundo. Importantes premios internacionales y nacionales, así como la crítica mas exigente, dejaron constancia de su reconocimiento a la obra de Ferrant.

En la época en que el atrasado concepto de un permanente estilo "clásico" en España, Italia y Francia, ahogaba el espíritu rebelde más de

acuerdo con las características del siglo XX, Angel Ferrant mantuvo en alto el fuego de la rebeldía artística contra los conceptos caducos y estereotipados, conque se quería vestir la falta de talento e imaginación, de los grupos, casi siempre oficialistas, que manejaban las cosas del arte. Esto provocó en torno a Ferrant un cerco hostil de incomprensión. Junto a Picasso, Julio González y Gargallo, Ferrant formó la vanguardia del arte español. Fue con ellos pionero de una nueva manera de hacer, y casi toda la escultórica moderna

de España ha sido influida o alentada por este denodado grupo de precursores.

El, como Picasso, como Arp, como los "informalistas de hoy", era un recolector de objetos. Partiendo de la mágica forma natural de ellos, lograba que adquiriesen categoría artística. Ferrant ha quemado etapas propias, cada una de ellas interesantes por sus aportaciones y por lo que históricamente representan. Así llega a la **escultura infinita** de la que el mismo nos habla en el artículo que aquí reproducimos en homenaje a su talento.

Ante una Escultura Infinita

Angel Ferrant

A envites del azar y de la disconformidad, he desembocado en una escultura interminable. Juego de quita y pon en el que repercuten los primeros pasos o traspies dados en una misma vereda.

Me hago estas preguntas: ¿hasta qué punto soy dueño de mis actos?; ¿qué será esto que hice, si no fuese escultura?; ¿a qué empeño se debe y en qué sentido se dirige?

Y me digo: obedezco al mandato de una fuerza inexorable, en la cual lo que hago es lo que yo creo. Al responderme así, me sale al paso la palabra *creo*, en la que se comprime lo de creer y crear.

A cada paso me tropiezo con que de dos se hace uno o con que de uno se hacen dos. Y más; y menos. ¿Cómo? ¿Hasta dónde? No me importa saberlo, pero sí imaginármelo un poco.

Se cree, creo, más o menos firmemente, según lo que se crea; en la doble acepción de esta palabra, y no según lo que se sepa. Y creo firmemente en un valor más profundo que el de la maestría artesana y aislada en el que aquél, por otra parte, se apoya. Creo firmemente que en arte, cuando lo que se hace nace de dentro del individuo sin saber por qué, es de una bondad axiomática muy distinta a lo que requiere explicaciones para ser creído; y entonces su dirección, su sentido, será equivalente a lo tenido por mejor en cualquier tiempo. En suma: considero

Escultura de Ferrant



que vale más lo sencillamente creído que lo razonablemente entendido. Se va a la experiencia por la mera satisfacción de ver confirmado lo que se cree, con lo que se pisa el último peldaño de lo inteligible. Y así es como me vine entendiendo sin pizca de afán por convencer a nadie.

Me encuentro con que esta escultura inacabable, palpable, manejable o sin fin (condicionada, no obstante, a la limitación inextensible que se le impone por el lado del cual parte) no responde a ciertas condiciones que se vinieron pidiendo a la escultura; conque es un arsenal de cuerpos montables y desmontables que se pierde de vista en un "sírvese usted mismo". No consiste en una pieza cuya expresividad se cierre en ella; no se reduce al objeto suelto o ubicable con independencia, sino que, partiendo de él, queda abierto a infinitos engranajes. Ese objeto es, en primer término, su punto de arranque; núcleo influyente e inicial; unidad que pasa a ser parte de otra cuando aparece realmente incorporada y percibida. Y así sucesivamente; o a la inversa, hasta el tope de la porción cuyas partes son materialmente inseparables. La intervención voluntaria que esto supone es bastante pareja del arreglo que cada cual hace de sus cosas colocándolas a su antojo.

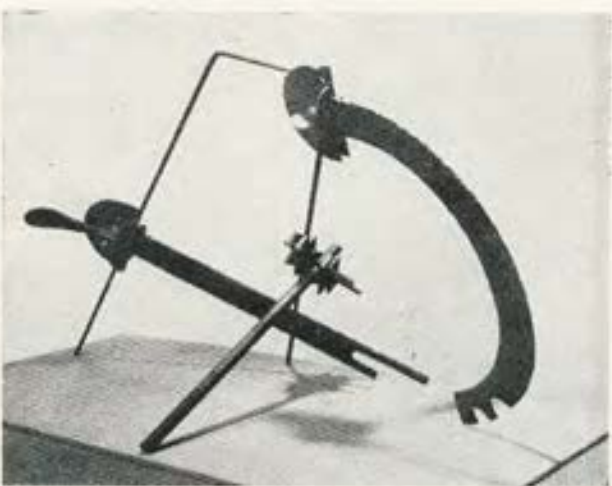
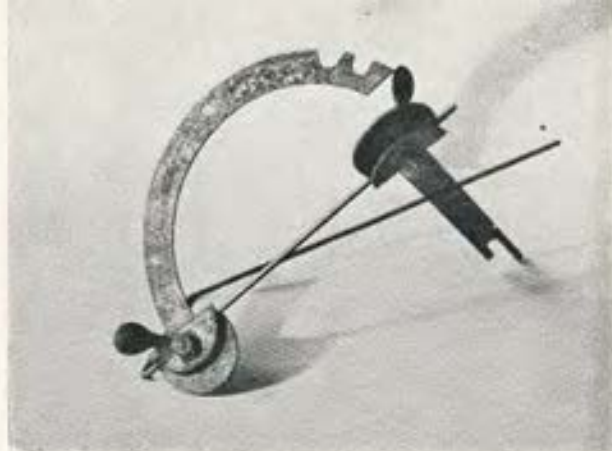
Sin duda, de tales mudanzas se desprenden los dominios en que se prolonga y envuelve la persona, creándose su atmósfera o el caparazón expresivo de su personalidad. Puede uno formarse idea de que la persona está en su centro cuando se la percibe ocupando el del mundo que procuró hacerse como un traje a la medida. Y fuera de ese mundo, como dentro de él, ha de encontrarse con otros a la manera de múltiples unidades, de la misma y aun de distinta naturaleza, que se repitiera indefinidamente a mayor o menor escala. Tomo la unidad no solamente como suma de otras homogéneas, sino contando con la posibilidad de una desfiguración y aun desnaturalización de su idiosincrasia al resentirse por influjos heterogéneos. No sé cuándo, ni cómo, ni porqué se rompe esa unidad en la obra de arte plástico; pero me conformo con saber que no siempre se logra, y asimismo me doy perfecta cuenta

de que nada más es absoluta dentro del reino corpóreo, abstractamente concebido, en la forma esférica, cuyo total aislamiento ni es posible ni cuenta en el terreno que estoy pisando. Por lo tanto, me siento árbitro no ya para utilizar una bola, sino para aplastarla, alargarla, partirla y repartirla. Llega siendo así, entre afanes y desidias, la ocasión de añadir o suprimir partes, de eliminar lo que se acumuló o bien de llenar espacios con lo que fuere en razón de un orden pretendido. Y es de ese modo como se constituyen conjunciones queridas susceptibles de crecer o achicarse, de aumentar o disminuir, de complicarse o simplificarse. Entiendo por **conjunción** una estación de llegada por cualquiera de los dos caminos en sentido inverso. Se verifica, pues, fatalmente, una metamorfosis continuada como exposición ante la cual no se puede permanecer impávido, porque ni dentro ni fuera, ni como espectador ni como actuante, es posible desentenderse de ella, pues incluso el abandono o inhibición de su regidor, que al fin es acomodo a lo que por consustancial le resulta preferible según lo exhibe, hace que hasta lo que pudiera interpretarse como descompuesto resulte composición que produzca impacto fecundo. De ello se desprende una voluntad operatoria sobre lo que se tiene al alcance de la mano y la índole de nuestra intervención.

La sensación de que lo caótico y lo orgánico se distinguen en fusión o choque produce una tensión de intriga a la que tal vez se va sin saberlo. Al parecer, se busca un desenlace, o más bien soluciones herméticamente encerradas en los medios propios del arte en cuestión, o sea sin el menor escape a otros campos del pensamiento.

Esta escultura infinita no puede considerarse estrictamente nacida en el área del arte, a menos de reconocer que a ésta pertenezca la actividad que todo el mundo practica cuando, sobre todo con ilusión, quita o pone cosas a su alrededor.

El NO en réplica de adición o resta sale al paso indefinidamente en la persecución de un SI definitivo al que no se llega nunca. Aquí queda, pues, desechada la posibilidad de un término como cúspide rígida, inflexible y única.



Esculturas de Ferrant

Las ideas siempre se enganchan unas a otras, como los objetos vistos o imaginados. Pueden tomarse entonces los objetos como las ideas, o las ideas-objetos, en ese darse la mano de esto con lo otro y de aquello con lo de más allá... Porque siempre hay un más allá.

Madrid, febrero de 1960.

Fundación Eugenio Mendoza.

DE RODIN A NUESTROS DIAS

Esta magnífica muestra, tiene la virtud de pasearnos por parte de la historia del Arte. Partiendo desde comienzos de siglo con Rodin y Bourdelle, vemos artistas que son el engranaje de la trayectoria que la escultura ha descrito en su evolución hasta nuestros días. Muchos de ellos están representados con obras de épocas anteriores. Es indudable que los coleccionistas venezolanos tienen un buen sentido de elección. Esto y el esfuerzo que la Galería ha realizado para reunir tan interesante conjunto, nos permite hoy disfrutarlo.

No vamos a realizar aquí una reseña crítica, vamos sí a tratar de situar en un orden lo mas posiblemente cronológico, el estilo o para llamarlo con una expresión mas de hoy, el modo de hacer de los artistas aquí representados.

Augusto Rodin es de los pocos escultores que lograron una posición individual dentro del movimiento modernista de 1900. Su inquietud por una escultura mas dinámica lo lleva a logros indudables. Partiendo de una realidad dada logra creaciones admirables. Balzac es la obra mas auténtica de éste artista, ella determina un jalón en la historia del Arte.

Emile Bourdelle fue un buscador de valores monumentales. El gigantismo de sus obras un tanto grandilocuentes, rompió el barroquismo de final de siglo. Asimila la enseñanza de Rodin dando mayor dinamismo a sus obras y tratando los volúmenes con amplitud y fuerza. A él se debe la decoración de los Campos Elíseos de París realizados en una época en que Bourdelle era el primer escultor de Francia.

La obra de Kircher entronca con los estilos arcaicos, aun cuando posee valores esquemáticos transcendentales.

Barlach, representa en la escultura expresionista la potencialidad. Sus figuras agilizadas por ritmos paralelos, poseen una profunda y dramática fuerza expresiva. Dentro del mismo ismo, Manolo Hugué da un acento mas poético. Sus formas curvadas y dramáticas están tratadas en función

de un lirismo de líneas suaves. También Kollwitz está en el mismo mundo de Manolo, pero sin la gracia ni la emoción del catalán.

El período naturalista se inicia en Maillol. Ve la obra como un conjunto uniforme, evita los detalles y corporeiza con sensualidad los volúmenes.

Giacomo Manzú, de atrevidas simplificaciones, acentúa los valores geométricos de sus planos. Sus obras dejan ver influencias de culturas muy anteriores. Otros italianos, Marcello Mascherini y Marino Marini, se eslabonan al estilo de Manzú, si bien Marini es el más interesante. Sus figuras en caballos están tratadas con seguridad y pureza de líneas.

Archipenko, que después de un período esquemático, se suma al movimiento cubista en 1913, llega casi a una determinante abstracta. Este artista que tuvimos la suerte de tener en Caracas con motivo de la exposición del Expresionismo Alemán, que también se llevó a efecto en la Sala de la Fundación Eugenio Mendoza, es sin duda un escultor que ha influido notablemente en generaciones posteriores.

Laurens, que tuvo una época cubista fértil y en la que sus obras le dieron una posición destacada dentro del movimiento, está hoy en un mundo de total creación a partir de una referencia dada. El ruso Zadkine une en sus obras simbolismo y expresionismo. Posee un profundo sentido de las formas.

Pevner y Gabo escultores constructivistas, son dos grandes creadores. Ellos han sido los primeros en usar materiales plásticos y transparentes. Dentro del movimiento abstracto, del cual son iniciadores, estos artistas alemanes crean formas en tensión, geométricas y dinámicas, que sugieren elementos científicos. En igual camino se encuentra el húngaro Moholy-Nagy, con un sentido mucho mas poético y más sugerente.

Hans Harp sintetiza sus obras relacionando la anatomía femenina, con las formas un tanto voluptuosas de sus creaciones. En sus abstracciones toma como elemento el óvulo el cual defor



Escultura de Henry Moore

ma sabiamente para darle la forma que le interesa. Hartung está en la línea de Harp aunque sus formas no llegan a una síntesis pura.

Lástima que tengamos que contentarnos solo con dos dibujos de Giacometti. Ha pasado por varias etapas y en cada una ha revelado su extraordinario talento. La surrealista le dió un ancho campo para su fecunda imaginación, sus variaciones sobre el objeto dentro de un simbolismo surrealista, le ha llevado al Objeto-Escultura. En ese quehacer están sus creaciones actuales.

Butler es hoy un escultor esquemático y sus figuras están dentro de un mundo extraño de fibras irsutas.

Paolozzi, entre la abstracción y el surrealismo, logra asociaciones extrañas, entregándose con deleite a la invención de la forma.

Henry Moore, sin lugar a duda, es uno de los escultores mas importantes de nuestros días. Sus esculturas tienen un alto nivel de valores. Cada obra ha sido tratada con la maestría que lo caracteriza. Sus grupos de figuras sentadas ya sean grandes o pequeñas, tienen una potencialidad absorbente. Moore es ya de por sí historia fecunda.

Armitage tiende a una escultura de agitada inquietud. Esto parece ser una norma en los escultores británicos de hoy, junto a la búsqueda de nuevas formas. Pero Armitage como Moore emplean fórmulas específicas determinantes de su personalidad.

Robert Adams dentro del geometrismo abstracto, está en un esquematismo acentuado. Sus obras suelen caer en una construcción de referencias arquitectónicas.

Chadwick, también abstracto, está en un período de formas suspendidas.

Alexander Calder, de fértil imaginación, ha logrado unir la técnica mecánica a su creación artística. Sus "móviles" colgantes, forman un inmenso planetario de formas alucinantes. La de nuestro más reciente conocimiento, "La Ciudad", propiedad del Museo de Bellas Artes, complementa el estatismo de sus negras planchas trianguladas, con el movimiento alegre de sus soles metálicos.

Las obras de Shaeffer fundadas en intersecciones de planos estructurados verticalmente, tienen mucho carácter arquitectónico.

Bertoia está dentro del mundo de las formas de Ibram Lassw, con sus tex-

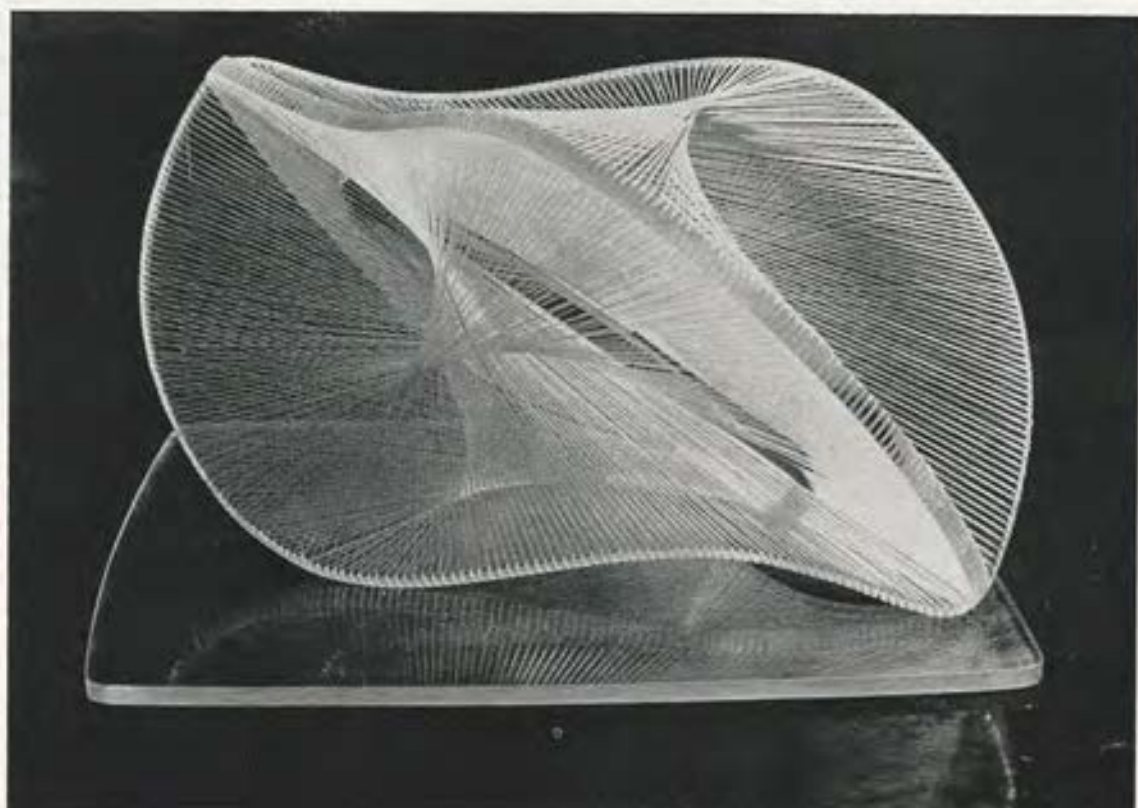
turas metálicas sobre láminas y barras en torres esquematizadas.

Lobo es de los escultores españoles que trabajan en París. Sus figuras de líneas puras en poéticas ondulaciones, tienen un carácter expresivo y su acento personal radica en la simplificación de elementos.

De los escultores venezolanos y extranjeros aquí residenciados exponen: Soto, cuya obra cinética dentro del mundo de Vasarely marca un hito en la creación plástica venezolana y que ya hemos comentado en el número anterior de PUNTO; Narváez, cuya obra ha sido ampliamente reconocida; Valera que como escultor solo hemos visto la obra expuesta en esta muestra, Gregorio, escultor español residenciado en Venezuela, talla admirables figuras idealizadas. De un figurativismo de alusiones, pasó al abstraccionismo sugerente. El Angel, es una de las obras mas definitivas de este artista; Gego realiza una obra abstracta donde la cabilla o la chapa se combinan para el logro rítmico de formas poéticas. Los espacios valorados entre sí en entrecruce de aristas, dan movimiento a sus obras; Maragall dentro de una manera ya periclitada, demuestra una sutil sensibilidad; Vallmitjana está en otro momento de lo que aquí lo representa. Poco hemos visto de este artista, esperamos una exposición personal para poder ser mas explícito en nuestras apreciaciones.

F. VALLADARES

Construcción lineal. Gaba.





FACHADA DEL TEMPLO DE TURMERO. (DEL LIBRO "TEMPLOS COLONIALES DE VENEZUELA", DE GRAZIANO GASPARINI).