

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***Carta mestiza**

por Emilio Harth-Terre

Le Corbusier, intérprete de una época

por Joseph Hednut

Diez años de arquitectura moderna

por André Bloc

Una ventana

por Leopoldo de Luis

¿Cuál es el estilo de nuestra época?

por Pierre Cabanne

El espacio en arquitectura

por Bruno Zevi

Bela Bartok

por Antoine Golea

Louise Nevelson

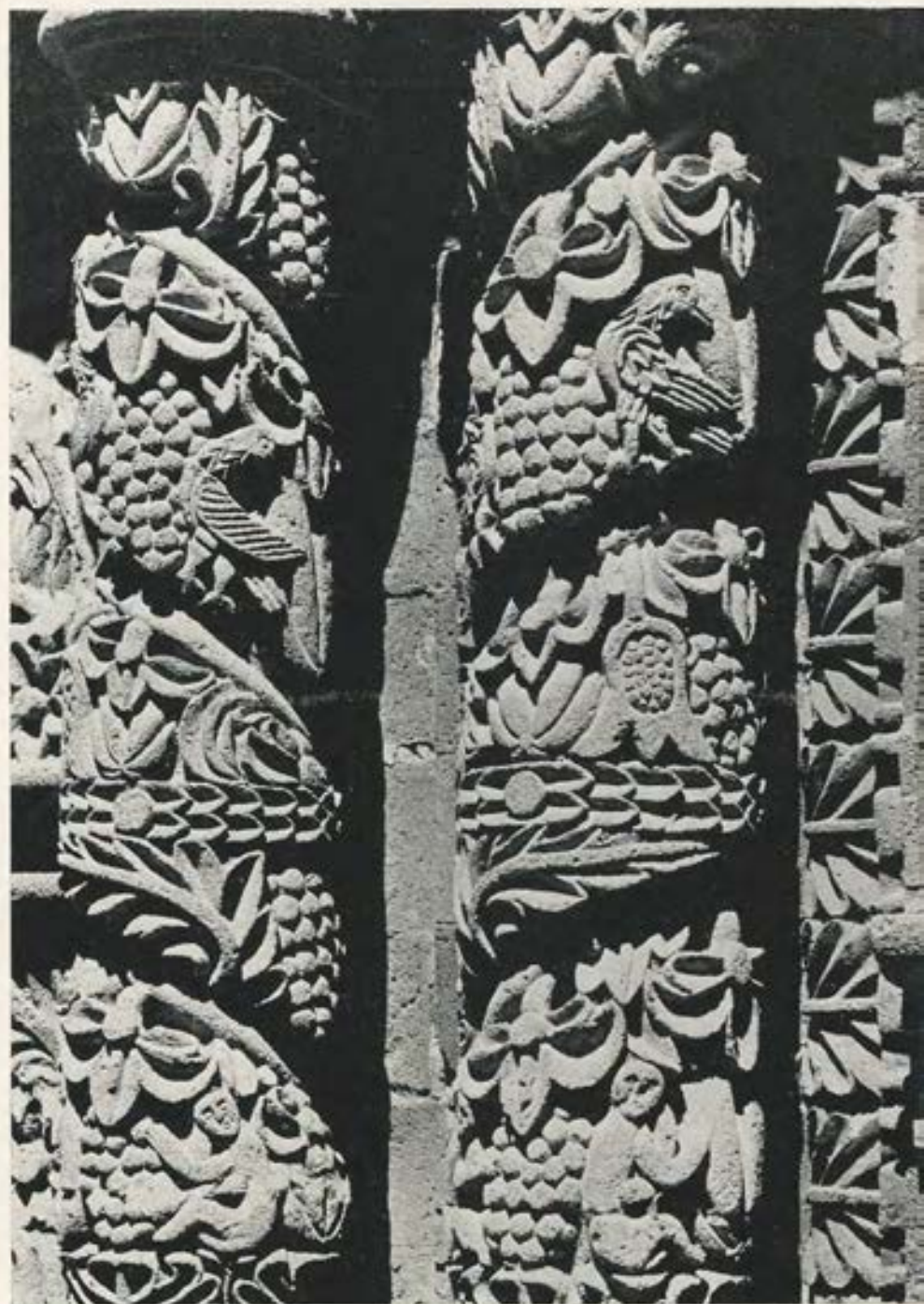
por Hans Neumann

Cerámicas de Seka

por F. Valladares

Marcos Castillo

por F. Valladares



COLUMNAS EN LA IGLESIA DE LA SANTA CRUZ EN JULI



Detalle decorativo de la fachada de "La Compañía", en Arequipa

CARTA MESTIZA

Arq. EMILIO HARTH-TERRE

En los últimos dos años he realizado unos viajes a la región de la Sierra peruano-boliviana con el objeto principal de estudiar la "arquitectura mestiza" que desde Arequipa y costeando el lago Titicaca, llega hasta La Paz y Potosí. Una interesante expresión arquitectónica, poco conocida, pero de elevada significación para el estudio del arte colonial hispano-americano.

Durante mi última estadía en Lima, tuve la suerte de estrechar amistad con el Arq. Emilio Harth-terré, sin duda el historiador y crítico más completo y eminente de la arquitectura peruana, además de activo profesional y maestro del urbanismo. Con él, tuve oportunidad de cambiar impresiones acerca de las investigaciones que estaba realizando y a su amabilidad debo el conocimiento de muchos datos.

Después de haber regresado a Caracas mantuve por vía epistolar el intercambio de opiniones. La que aquí se publica es la contestación a una de mis tantas cartas. Por sus conceptos valiosos y claros, esta carta ya tiene fama entre los historiadores del arte hispanoamericano, y constituye la base para el justo enfoque de los juicios histórico-estéticos de la "arquitectura mestiza".

Actualmente, en colaboración con el Arq. Harth-terré de Lima y al Arq. José de Mesa de La Paz, estoy escribiendo un libro sobre esa apasionante materia. Estoy seguro que la colaboración de tan destacadas personalidades logrará una buena obra y un válido aporte para el mejor conocimiento de las expresiones arquitectónicas americanas.

Prof. Graziano Gasparini.

Estimado amigo:

En mis manos su carta con la copia de las opiniones del señor George Kubler expuestas recientemente en una reunión de críticos de Arte, en la ciudad de Nueva York, entre otras sobre el vocablo *mestizo*, y muy en particular sobre su aplicación para adjetivar ciertas formas decorativas del arte renacentista durante el Virreinato del Perú.

Yo no creo que deba considerarse suficientemente fundada la opinión del citado crítico, aunque le reconozco incontestable erudición y palmaria calidad crítica; pero parto del principio irrefragable de que el sajón en general, y en particular el puritano, no entienden aún bien esto del *mestizaje*; y no lo puede entender por muchas razones; una, la más principal, es que él, en sus colonizaciones puso siempre a un lado al *nativo*; y con este adjetivo sigue aun peyorativamente designándolo en su lenguaje banal.

El *mestizo*, pues, principiando mi carta, es término y concepto ajeno totalmente a su concepción sentimental, que por el contrario el latino tiene acerca de él.

El *mestizo* surge desde las primeras décadas del descubrimiento

colombino; y aunque al principio el hombre *mestizo* encontró resistencia de clase, pronto acabó incorporándose a la sociedad criolla. El maestro Mariano Picón Salas, recientemente, en el seno de la Unesco, expresó que los pueblos de habla española en América no temieron el *mestizaje* conciliador; y ya en los libros del siglo XVI daban los juristas españoles una nueva visión antropológica del hombre, como era difícil encontrar en otras literaturas europeas. Fruto de lo que hoy se llama "modelación humana", fué el *mestizo* resultado de la educación del indígena por el misionero español, y el acercamiento conyugal del colonizador, lo cual no fué un mero *concubitum dignato*, sino la legítima unión de nobles y plebeyos castellanos con la india americana. Pronto al hijo se le hubo de admitir en el plano social del criollo, emancipado del tutelaje de minoridad a que estaba sumiso el indio. Hubo una curiosa frater-

nidad pese a los juicios que sobre el trato al hombre del común indígena se han vertido en lustros pasados: fué un espíritu que se fraguó en las instituciones y gremios populares, más allá de las diferencias de color; y esto ya lo hemos observado en el resultado de las investigaciones en el campo de las actividades menestrales, y expuesto en muchísimos ensayos. "Esto forma uno de los bienes más preciados que recibimos de la herencia española, ha dicho en el seno de las Naciones Unidas, en la misma ocasión que lo hizo el maestro venezolano Picón Salas, el delegado de la República Argentina, señor Diógenes Taboada.

Las presunciones del P. Luis López, Provincial de San Agustín, en 1575 se han cumplido en eso de *hincharse* el país de *mestizos*: en la actualidad el 60% de la población del Perú lo son. Pero no tan al exceso de "algún mal suceso" como auguraba con pesimismo el referido sacerdote.

Por el contrario, el Perú y los países indios de América, tienen en el mestizo una población trabajadora, vivaz y patriota. El Perú, al igual que sus vecinos del llamado "bloque indoamericano" está en el camino de convertirse en un país de mestizos, juzga el etnólogo Mishkin. Añade que el mestizo es el intérprete, el hombre medio, el eslabón social, económico y político entre los dos polos de la vida peruana... son bilingües en su mayor parte; y aunque a muchos sólo se les clasifica por un criterio lingüístico al punto que se les considera como indios, estima que es importante hacer entrar para este juicio, otros factores que tienden a darle una mayor importancia numérica y política. En esto Mishkin no hace sino corroborar un fundado punto de vista expuesto hace ya años por el pensador mexicano Alfonso Caso. No olvidemos el orgullo que de ser mestizo, tenía de sí el Inca Garcilaso de la Vega; y lo deja estampado en sus "Comentarios Reales"; y cuanto él simboliza hoy una estirpe que auna el viejo tronco racial aborígen y sus ancestrales tradiciones, con la cultura básica hispánica que realzan los méritos de la colonización: el idioma, la religión, la estructura jurídica y una amplia base de cultura. En el polo opuesto y en los tiempos actuales, confiésalo por escrito y con orgullo, el ensayista mexicano Arturo Arnaiz y Freg, declarándose "mestizo mexicano".

Es indudable que el empleo del vocablo *mestizo* para calificar a algún producto estilizado de la arquitectura virreinal y el cual tiene caracteres y acentos que se

apartan muy nítidamente de los del barroco hispánico clásico, puede prestarse a discusión por la interpretación conceptual que quiera dársele mientras no se establezca claramente su alcance cuando no se trata de seres humanos. Por cierto que su significación conceptual tiene en el léxico académico su alcance preciso en lo que respecta al producto racial no a lo que es resultado de conjugación. Por metáfora, si, cabría aplicarlo para hacer de este modo, cabalmente, la distinción de un estilo en las Bellas Artes virreinales que resulta como brote del arte hispánico en las tierras americanas. Y hacemos ver que no nos referimos a una hibridación, o a algún "injerto" como se observa para otros casos de influencias foráneas. Aquí el estilo cobra características locales que propiamente brotan.

Es indudable que primero hemos de distinguir así lo que al hombre mismo atañe; y luego a lo que a la cosa en sí ha de referirse el término. En esto hay la feliz analogía que nos permite el uso de una figura literaria. Ya llegaremos a ello luego de decir enfáticamente que la aplicación del vocablo es feliz y muy lejos del "misleading and unfortunate" como lo enjuicia el maestro norteamericano al absolver la consulta que se le hizo. Al hacer el tropo no damos en un problema racial que ofenda a la dignidad humana. Si observamos bien, la conjugación de ambas razas no dió suma de los caracteres de ambas, sino un nuevo carácter en el cual se producen igual las excelencias virtuosas.

Detalle del frontón en la portada lateral de Sto. Domingo, Arequipa



Cloistero del convento de "La Compañía", en Arequipa

Si se interpreta la aplicación del vocablo "como fruto de un arte hecho por mestizos", se está indudablemente en un error; y es una malicia acusar que los que empleen este adjetivo quieran decir que fueron los mestizos quienes trabajaron un arte que floreció en estas formas espontáneas, excluyéndose así, tácitamente, tanto a indios y criollos cuanto a mulatos y negros. Y decimos que hay error pues el calificativo de mestizo que se intenta aplicar a un estilo particular, fruto de las corrientes temperamentales y tradicionales de ambos pueblos no excluye ni al artesano indio ni al artífice español, y si más bien los comprende como veremos más adelante. Continuaremos presentando, como venimos haciéndolo, las pruebas fehacientes de quienes fueron los que trabajaron estas obras; luego demostrar que no solamente fueron indios los que dieron este producto; también artesanos criollos incurrieron en la misma tendencia. Lo que pasa es que algunos historisadores del arte han confundido los campos de actividad poniendo al indio en un término de autoctonía — y de peregrina rebeldía artesanal — muy lejos de la realidad en esto de la obra de arte americana, y particularmente a la del antiguo Virreinato de Nueva Castilla (que comprendía las que hoy son repúblicas del Ecuador, Perú y Bolivia). Malo es poner pasiones en estos análisis. Yo no creo que nuestro crítico las tenga; pero no olvidemos que en muchos otros hay pasiones "por omisión de virtudes". Muchos han incurrido en la inexactitud por prejuicios: por presunción indigenista; y de allí

brotan un vocablo inaparente y errado. Se trata del indopereano o indoamericano. Será admisible sólo en caso de una referencia geográfica y no racial; una conceptualización de la tierra continental precolombina como antes, citando a Mishkin, lo hemos empleado. Yo mismo lo he utilizado para calificar un cierto gusto artístico por desarrollar, que se basara en los valores estéticos del pasado y creados con un sentido del presente; pero de ningún modo calificando un estilo realizado por manos y voluntad indias en el pasado; o proyectando en los tiempos modernos, una mentalidad racista. Eurindia, acuñado por Ricardo Rojas, tiene con su bella eufonía, un sentido parecido.

Muy lejos están aquellos críticos de un hecho tan evidente que no cabe discutir: cuánto el mismo indio — puro relativamente — realizó obras de un sentimiento y estilo barroco-hispano, tan neto y profundo como pudiera haberlo hecho un maestro metropolitano. La obra arquitectural del Cuzco nos revela muchos de estos modos. Y cabe citar aquí el hermoso templo de San Pedro del Hospital de Indios, obra del maestro indio Juan Tomás Tuyri Tupac. El indio bien prontotrató de asimilar la cultura española. Qué más decir de esto que está tan dicho por nuestros etnólogos y sociógrafos. En el artista virreinal descubrimos con harta frecuencia la adopción de fórmulas del arte hispánico, tanto en la pintura o la imaginería cuanto en la decoración arquitectónica, a maestros aborígenes. Ahora que estamos en posesión de una documentación contractual de esos tiempos, con mayor seguridad podemos decirlo. Lo que dió de sí, lo dió hasta su máxima capacidad en un esfuerzo intelectual y sentimental que su habilidad técnica le permitía. Ahora bien, sería una discriminación ir por el camino que pretenden esos críticos. La diferenciación racista para la obra de arte virreinal es el más grave de estos criterios.

No censuro a Kubler cuando dice que el empleo de este vocablo es propiamente una discriminación; la estaría haciendo él, pues difícil le será demostrar que entre esos indios no había una mayor proporción de mestizos; ni puede

negar que muchos de esos artesanos con apellido español resultaban indios, o mestizos, en proporciones de sangre tan varias desde la media hasta los tantos avos que significaban en su genealogía los abuelos y antepasados de una y otra raza. El mismo Mishkin ya citado escribe: "cualesquiera sean las distinciones que se hagan entre el mestizo y el indio, éstas deben depender para su validez de la finalidad de tales distinciones. En realidad, ambos grupos se mezclan". (Se confunden). Aun más; para el mismo investigador: unos cuantos rasgos españoles han penetrado aun en los más aislados grupos indígenas; del mismo modo ciertos conceptos peculiarmente indígenas han encontrado campo entre los descendientes de españoles más conservadores. La pregunta que se hace — o nos la hace a todos — el maestro Alfonso Caso es aguda y promueve a meditaciones mayores: "¿El indio mexicano es mexicano?". Se contesta que el problema no es racial — considerado como problema de población — sino social y cultural; y en esto incide en nuestro parecer acerca del mestizo; para él, en México, pronto surge el mestizo, y al través de los siglos de la Colonia y de lo que lleva de vida independiente, la mezcla racial se ha operado en tal forma que es muy difícil que existan mexicanos que no tengan en sus venas sangre indígena, y también es posible que, en muchos indígenas, haya antepasados mestizos y blancos. Hasta en la Argentina, Rojas nos dice: "un poderoso torrente de sangre indígena corre disimulado por apellidos españoles en la población argentina, como en la de todas las repúblicas americanas...".

Hoy mismo, en una estratificación étnica analizada en las Comunidades Indígenas, aparece el mestizo intitulándose "blanco"; su calificación es condición de la economía y del prestigio del individuo dentro de esta sociedad. Tanto más blanco — escribe Humberto Ghersi Barrera — cuanto más pudiente es. Y nada decimos del "hombre urbano", vecino de las barridas marginales de la gran ciudad — por tomar un ejemplar modesto — cuyos caracteres acaba de estudiar un grupo de médicos presididos por Humberto Rotondo: "El

afán de no ser considerado como indio, indígena, o como cholo, denota una motivación definida para salir de esa sub-cultura a la que pertenecen todavía". El mestizo tradicional, emergente, se encuentra en pleno proceso de transculturación; y difícil es señalar las soluciones de continuidad. ¡A todos estos ejemplos y paralelos me llamo! Todos estos modos de personalidad son una muestra más de que no andamos desacertados para la calificación de mestizo para un arte, que el arte tiene tantos paralelos creativos y vitados como para la personalidad.

Sería igualmente atribuirle al indio una capacidad intelectual — una visión interior de ser-él-mismo-un-indio — y con una voluntad particular resultante de este criterio ontológico del cual no se ha dado prueba alguna ni realizado comprobaciones que permitan adelantar alguna tesis al respecto. Aún más; no podría figurarse tal intento y consecuencia en modo alguno en raza ninguna ni en período cultural histórico desde los tiempos más remotos. Aunque así fuese, el caso de América es insólito y único y no puede analizarse bajo los mismos patrones que para otras colonizaciones y ocupaciones conquistadoras se conocen en la historia del arte. El Embajador de la República del Ecuador en las Naciones Unidas, señor Benítez Vinaso acaba de reiterarlo: "El fenómeno de la expansión extrametropolitana de España es original y única en la historia y no tiene nada en común con las formas de colonización del viejo y nuevo mundo".

Se falsea la perspectiva histórica cuando se hace aparecer al indígena formando un grupo o sociedad aparte, encerrado sin flujo, dentro de otras instituciones. Es que se parte de esta falsa premisa: que el arte lo realizó esa comunidad cerrada — cual si hubiera persistido durante el virreinato, una colonia quechua ajena a las influencias endosmóticas, de otras gentes, de otras culturas; y hasta de los mismos sentimientos que estos individuos podían padecer frente a una nueva realidad social, económica y política. Un análisis más prolijo nos mostrará que el temperamento y la sensibilidad

racial no se traducen en alguna firma particularmente racial; el medio y la sociedad influyen para estas formas; el temperamento es sólo una fuerza, una voluntad, para crear la forma artística. Para un maestro como Ud. considero innecesario traer a colación ejemplos históricos.

Un par de argumentos son bastantes para contradecir la tesis de una voluntad puramente indígena. ¿Qué respuestas si no negativas, se han de dar a estas preguntas? — ¿Por qué el indio no prosiguió en las tareas de técnica arquitectural como las realizaba en tiempos del Incanato? — ¿Por qué luego que se produjo la Emancipación republicana, y con ella se liberó de la tutela al aborigen, no prosiguió éste a expresar en su labor artística, la del gusto que se le atribuye en los monumentos virreinales? A la primera se podrá aducir que las nuevas necesidades de la arquitectura promovían a nuevos cambios y técnicas. Bien; es cierto; pero en ninguno de los monumentos que se labraron posteriormente a los primeros años de la conquista se nota en el trabajo manual, caracteres típicos como los vemos tan peculiares y hermosos en los monumentos ejecutados en los tiempos del imperio Inca. Si bien es exacto — y lo he señalado por primera vez — las portadas de tipo incaico que hay en la ciudad del Cuzco, no son del tiempo del Imperio y sí trabajo de manos indias en los primeros lustros de la fundación española. Pronto la presencia del maestro hispano, con otras herramientas y nuevos gustos, hicieron olvidar al maestro aborigen sus métodos consuetudinarios; y nuevos artesanos, no menos indígenas, asimilaron prontamente los modos y gustos del occidental ibérico frente al problema de América.

En cuanto a la segunda pregunta, al desaparecer el directivo criollo, desapareció también el artesano y la tendencia decorativa. Los pocos ejemplos arquitectónicos que se ejecutaron en las primeras décadas del siglo XIX son rezagos que no añaden peso alguno a una respuesta adversa a mi proposición. Lamentablemente hemos de aceptar una realidad dolorosa en la comprobación que ha hecho Mishkin: "Parece no existir entre los actuales quechuas ningún sentimiento

de intercomunidad. Ciertamente no existe ninguna corriente de conciencia nacional. Cada comunidad vive, principalmente, en su propio mundo, importándole poco el resto". Me excuso de añadir las razones de este fenómeno muchas de ellas en el decaimiento cultural y otras de más honda raíz desde los tiempos del Imperio Inca, producto de esas migraciones forzadas, antagonismo comprobado en las contiendas sostenidas por los primeros conquistadores auxiliados por las tribus que habían sido dominadas

el cual podríamos establecer un paralelo. Pero sí creo que se puede afirmar sin error que esta tarea resulte no sólo imposible sino además inoficiosa e impertinente. Pues lo que vemos y lo que estamos estudiando, analizando con la mayor prolijidad documentaria, criticando en sus alcances estéticos, es la obra común, de hombres artistas que eran tanto españoles cuanto indios (y entre estos extremos, los mestizos que a la postre han sido los más). Entonces es que esa obra no era el producto de un

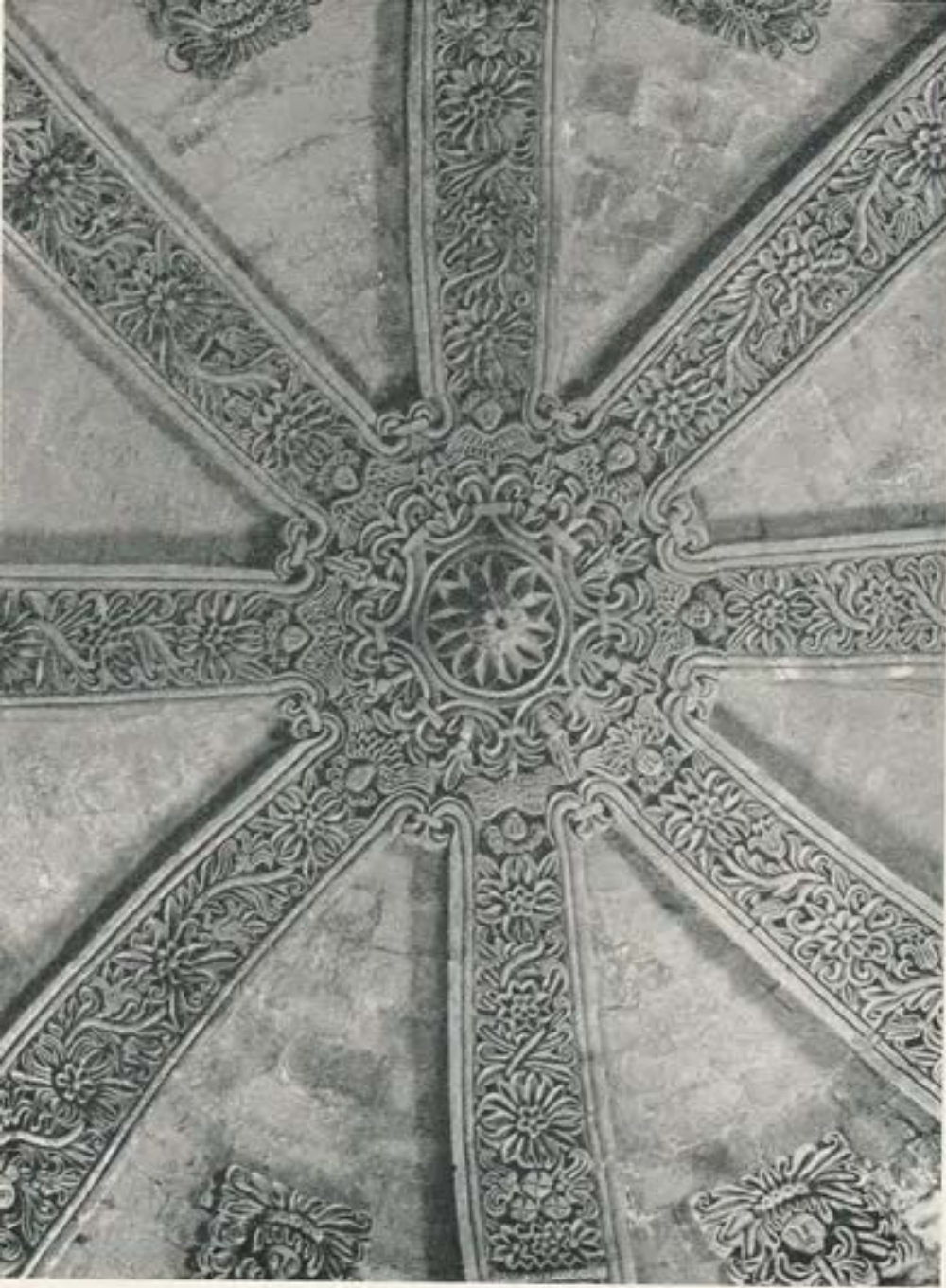


Catedral de PUNO, Perú

por los cuzqueños y que se plegaron al español en contra de la tiranía de los incas.

Difícil por consiguiente será para cualquier crítico — a la par que inútil — intentar el aislamiento de individuos caracterizados por su raza pura y autóctona, y para cada una de las obras que adornan la cultura artística del virreinato del Perú. Ignoro si esto podrá hacerse para países de tan rica tradición aborigen como México, con

típico sentimiento particular, de raza, sino el fruto de un ambiente: el curso de un modo histórico, que iba realizándose, descubriendo factores de ambiente distintos a los de la metrópoli. Vea Ud. cómo Ricardo Rojas no vacila en escribir: "La Argentina es hoy un crisol de mestizamientos cuyos variados aportes se fusionan por influencia del territorio nativo, del idioma castellano y de las instituciones democráticas".



Domo de la cúpula de la Iglesia de Santiago, en POMATA.

Entre ambos polos, el criterio del maestro hispano y el sentimiento del artífice indígena, en estos nuevos mundos, se descubre que todos han perdido algo de lo que fuera su mundo de siempre y todos se someten a un reajuste social henchido de sorpresas. "Se indianizó el español mientras el español hispanizaba al indio proviniendo de allí otro elemento caracterizante de nuestra cultura, que nos diferencia de la historia europea, cuya evolución fué más espontánea y continua" escribe en Eurindia, don Ricardo Rojas. Fueron así factores variadísimos que se resumen desde la geografía y el clima hasta las costumbres y la educación. Y no es que yo pretenda establecer cierto fatalismo como

consecuencia de los elementos físicos o materiales; no hay premisas de exclusiva determinación materialista, pues es innegable la existencia de cierta voluntad de arte. Pero esta voluntad de arte, lo vemos cada día más claramente, era una voluntad con denominador común: el arte, que no como un índice particular de cada sujeto mirándose a él — viéndolo nosotros — en la medida de sangre o apellido.

Ha escrito el maestro Alfonso Reyes sobre la "inteligencia americana": "La inteligencia americana va operando sobre una serie de disyuntivas; cincuenta años después de la conquista española, encontramos ya en México un modo de ser americano: bajo las influen-

cias del medio ambiente, la nueva instalación económica, los roces con la sensibilidad del indio y el instinto de propiedad que nace de la ocupación anterior...". Fácil será proseguir la idea del maestro Reyes dando lectura a todo el Ensayo. Pero volvamos al término de mestizo en su ampliación a la arquitectura.

Yo creo como Ud. dice, es un vocablo feliz; y podemos emplearlo. No es ni debe ser, si el maestro norteamericano lo medita bien, un vocablo engañoso, de falsas apariencias, infortunado. Es interesante sin duda y de respetuosa atención, el buen sentimiento del crítico acerca de un vocablo que pueda traducir una cierta discriminación racista; pero que a nuestro juicio, ni indigna ni mortifica por estos lares. Verdad es que a nadie se le dirá en alguna alocución o invocación, que es un mestizo — aun cuando si, se lo dirá de sí mismo — y prueba de ello es el maestro mexicano Arnaiz, que con no poco orgullo de serlo, se lo alcorza. Pero no puede excluirse el vocablo, y no es peyorativo, en la clasificación racial de grupos étnicos cuando, por ejemplo, se trata de términos demográficos. Pero veamos la razón de Kubler al preguntarse: "If we reject this racial characterization of provincial art, how shall we generalize the differences between the arts of the center and the edges, the elite and the folk?". Partiendo siempre de una asignación racial, descubre el crítico que faltará un término apropiado para esta floración decorativa. Y así, por gravedad y madurez, el vocablo mestizo se adapta de lo más a propósito para caracterizar el brote de arte hispano en la tierra americana, tierra peruana; trabajado por manos que van desde la de los españoles hasta las de los indios, incluyendo la de los mestizos, y sin olvidarnos añadir la de los mulatos y de los morenos, horros y esclavos, que la obra de estos últimos es un buen capítulo en nuestra arquitectura virreinal.

Y es feliz, si, para señalar ese peculiar estilo que surge decorativamente — y solamente así — ya que por lo general las estructuras y patrones de composición hispanorenacentistas, permanecen inalterados. Calidad y formas de estas

manifestaciones mestizas son, dentro de los grandes grupos regionales, distintas según el material de cantería empleado. Del estilo que lo abarque en su generalidad podremos hacer derivar escuelas locales y regionales y asignarles nombres particulares. La diferencia en la escultura decorativa entre las obradas en Arequipa y Pomata, por ejemplo, es una suficiente prueba para nuestra aseveración. Esto mirado bajo el ángulo de los materiales pétreos que en ambas obras se emplearon. Hay también una densidad demográfica y popular que también varía el género decorativo: el ejemplo comparativo surge de las obras del Cuzco de fines del siglo XVII con las de Juli en el período contemporáneo durante el cual los PP. de la Cia. de Jesús inician la reconstrucción de sus templos parroquiales que habían recibido ya construidos de los Dominicos a fines del siglo XVI. ¿Cómo se nos explicaría el adorno exótico mesoamericano en la portada lateral de la Iglesia de San Pedro de Willca-Llamac de Zepita, los clavos al igual que los de Mitla en la base de la torre de la Cia. en Ayacucho, los dragones indo-orientales en las pilastras del arco toral de la Capilla de Ingenio, en Nazca o los monos y las papayas en los fustes de columnas en la Iglesia de la Santa Cruz en Juli?

El tema en sí es de mayor importancia que la que hasta ahora se le asigna; y no creo que se le pueda resolver tan simple y llanamente sin inclusive penetrar, para su calificativo, en el campo de la filología. Por mi parte creo que no sólo un capítulo sino varios son indispensables para tratar de esta arquitectura mestiza en una extensa área del territorio peruano y que alcanza hasta lo que hoy es la República de Bolivia, arrancando desde Arequipa en donde tengo ya probado fehacientemente que nace allí como un eco plástico del plateresco, favorecido por el ánimo tradicionalista del criollo español. De modo que bien hace usted, y en compañía del arquitecto José de Mesa, en emprender la tarea de dar a la estampa un estudio gráfico y documentado, fruto de sus viajes y experiencias, para presentar al público estudioso, el valimiento de esos tesoros que aun-

afortunadamente se conservan en casi su integridad.

No es de consiguiente la suya, una otra empresa de ilustración artística ya de suyo valiosa en sus objetivos estéticos. Su fin es ir más allá para descubrir los valores esenciales y el contenido ético y psicológico en una totalidad que las tensiones individuales y ambientales pudieron crear en nuestro clima. Aquí es propiamente en donde encajan la investigación aguda y la importancia de un profundo conocimiento: de esos conflictos y armonías producto de los más variados impulsos espirituales que conjugan antónimos raciales, brota el arte mestizo.

Podrá parecer que, injustificadamente he tratado ahora más del individuo que de la cosa en sí; pero en el panorama histórico, aunque inconexos en su contenido, son en el fondo, equivalentes. La figura metafórica para la aplicación del vocablo se justificará mejor, y el adjetivo se aplicará convenientemente, si como he inten-

tsdo dentro de las limitaciones de una carta, señalar algunos de los muchos puntos de apoyo, uno de ellos, el tipo emergente del mestizo. La palabra es el vestido de la idea, de allí que si una idea pueda tener varias palabras para ser expresadas hay que buscar la mejor palabra para vestirla del traje más aparente y distinguido. Sin embargo deo abierta la discusión previa y espero de usted y de los críticos del arte americano, su valiosa opinión. Nuestro arte reclama en sus juicios serenidad; y el más prolijo examen de la documentación existente; y el análisis y las comparaciones como en un laboratorio, de los diversos elementos decorativos que están en esos monumentos. Solamente así llegaremos a una fundamentación axiológica de la aventura imaginaria que es el Arte que el español creó en las tierras americanas, con la intervención de muchos otros individuos ya americanos, frente a un panorama henchido de sorpresas.

Lima, 3 de octubre de 1961.

Portada de la casa Del Moral, en Arequipa





Casa de Apartamentos. Argel. Le Corbusier

LE CORBUSIER INTERPRETE DE UNA EPOCA

JOSEPH HEDNUT

Hoy las posibilidades constructivas del acero y del hormigón nos han liberado, al punto de permitirnos hacer realidad los sueños más audaces en lo que a forma se refiere. Los materiales tradicionales, el ladrillo, la piedra y la madera, ataban nuestras construcciones a la convención y a la geometría, encuadrándolas en las limitaciones de cánones constructivos inflexibles y anclándolas sólidamente a la tierra. Las nuevas técnicas nos liberan y nos permiten componer nuestros edificios como un músico compone una sinfonía. Nuestras formas no conocen hoy fronteras y podemos construir sin poner tope a la audacia y a la imaginación.

No deberíamos, pues, sorprendernos de la fantasía de nuestra arquitectura, sino más bien de su sobriedad. ¿Qué acusan los grandes ventanales, los impresionantes voladizos, las elegantes curvas sino la consecuencia lógica del advenimiento de los nuevos materiales? Sin duda obtusos, fueron los que a través del cálculo, no lograron descubrir una estética nueva, diversa y significativa.

Sin embargo, no debemos interpretar a priori estas formas como arquitectura. Un arquitecto puede jugar con ellas, como un niño juega con bloques o como los arquitectos del pasado jugaron antes con cúpulas y peristilos, y no llegar a producir esa chispa que transforma una mera construcción en verdadera arquitectura. El papel de nuestra generación no es otro que explorar estas posibilidades y crear la plástica de nuestra época.

Ningún proyectista ha sido más imaginativo que Le Corbusier. Sin exagerar se ha dicho de él, que ha dado a los arquitectos un nuevo vocabulario. Liberó a los edificios de la "masa", lo que constituye en sí la innovación más trascendental de la arquitectura moderna y nos dió, en cambio, el volumen como elemento esencial de diseño. Nos enseñó a manejar los grandes espacios limitados

por planos transparentes. Nos dió techos planos, fachadas suspendidas, plantas asimétricas, formas de ventanas, balcones y prácticamente creó elementos nuevos como rampas y quiebrasoles. Sus recursos no sólo formales, sino también de proporción y de relación son inagotables.

Indudablemente son nuevos y brillantes colores aportados a la paleta de la arquitectura y, sin embargo, su importancia no reside tanto en ellos mismos cuanto en la filosofía que los anima. La arquitectura moderna no es básicamente un arte de techos planos, ángulos agudos, planificación racional o audacias constructivas. Todo esto puede sernos de utilidad, pero sólo se transformará en arquitectura cuando llegue a ser conjugado en un lenguaje plástico debidamente inspirado.

I. - De la imaginación al sensacionalismo.

Que Le Corbusier es un virtuoso en el arte del sensacionalismo no puede negarse. Creo que la necesidad es una excusa para este recurso; pero, en todo caso, sus especulaciones brillantes como son, no podrían en sí explicar su enorme influencia. Sus especulaciones han deslumbrado a su época, pero es el uso que él ha hecho de ellas lo que les da importancia. Los provocativos y atraentes diseños, fruto de su fértil imaginación, ya habrían sido olvidados como fantasías de feria, sino hubieran alcanzado más allá de su originalidad e ingenio una armonía que arraiga profundamente en nuestra mentalidad. Si no nos hubiera demostrado a través de su lenguaje plástico que nuestras nuevas posibilidades estructurales, podían tener encanto y proporción y tan elocuentemente como cualquier otra reflejar sensibilidad y sentido humano.

Los nuevos movimientos en arquitectura generalmente inician sus conquistas en el diseño de habitaciones particulares. El propietario de una casa



Palacio del Gobernador Chandigarh. Le Corbusier



está menos restringido por el sentido comercial y el tradicionalismo de las instituciones. En este caso cliente y arquitecto pueden construir libremente su paraíso, adoptando sin prejuicio los medios constructivos a su concepto de vida, investigando y experimentando al igual que pintores o escultores una estética de preferencias personales, e intentar una síntesis de éstas. Las primeras casas de Le Corbusier son como las frases iniciales de una sinfonía: establecen un tema; de él puede deducirse el resto de su obra.

Esta obra que ha abarcado todos los campos de la arquitectura, no podría haberse deducido, si este tema inicial no hubiera ido más allá de las especulaciones estéticas. Se comete un craso error al interpretar a Le Corbusier como a un artista que llevó a formas constructivas los postulados de la pintura cubista. Si Le Corbusier no hubiera ido más allá del cubismo en su obra, ésta no habría logrado atraer nuestra atención. Habría sido como el Art Nouveau, un estilo más en la ya larga secuencia.

Los críticos más equivocados son aquellos que superficialmente han clasificado la obra inicial de Le Corbusier en lo que se ha llamado "Estilo Internacional". Esta fórmula encierra una peligrosa confusión no sólo porque intenta cristalizar en un código prematuro una filosofía constructiva que estaba evidentemente en la primera etapa de su desarrollo, *vers une architecture*, sino también porque desviaba la atención del formalismo, alejándolo del sentido que lo inspiraba. Esta ha sido una de las causas de los enconados ataques de que ha sido objeto Le Corbusier.

II - La conquista de la comprensión.

La palabra "estilo" sólo puede ser aplicada a una arquitectura fenecida; la palabra "internacional" a una arquitectura desprovista de carácter y capacidad evolutiva. Mientras una arquitectura sea viviente estará produciendo permanentemente nuevos elementos y deduciendo de su misma práctica nuevos recursos y nuevas formas.

Por otra parte, la sociedad propicia por un proceso espontáneo de selección aquella arquitectura que interprete sus anhelos, ya sean éstos correctos o equivocados. El derecho de un arquitecto a imponer sus principios está positivamente limitado por la complacencia de su cliente; es así como para crear una arquitectura debemos en-

contrar la forma de ganarnos la comprensión del público. Sólo sobrevivirá aquella arquitectura que el público respalde y reconozca como suya propia. No puede ser más errónea la noción de que la arquitectura puede existir como pintura en un museo, prescindiendo del favor del público.

Esta tesis se explica por la naturaleza social de la arquitectura, las relaciones emotivas que establece se refieren básicamente al hombre como agrupación. La arquitectura no es como la música un arte introspectivo, ni se presta fácilmente al autoexpresionismo. Sólo en sus fases más elementales puede interpretar el pensamiento y la sensibilidad de un individuo.

Las obras de Le Corbusier son hermosos ensayos en el arte de la abstracción pero sólo son trascendentales, en cuanto plantean el problema de la nueva plástica en sus relaciones con la vida de la sociedad de nuestra época y el progreso de nuestra técnica. Nos hacen ver que las estructuras contemporáneas son capaces de resolver las exigencias de la vida moderna, sin perder de vista el aspecto emocional; el mundo había esperado largo tiempo este mensaje, y, creo, que éste habría sido menos convincente si Le Corbusier no hubiera encontrado los medios de hacer válidos sus principios para un amplio conglomerado social.

El proyecto para la sede de la Liga de las Naciones en Ginebra, será siempre recordado como una evidente materialización de este principio. La capacidad de la arquitectura moderna de expresar una idea del más amplio significado social nunca fue más elocuentemente demostrada. Los proyectos para Moscú afianzaron esta promesa, y los estudios urbanísticos para París, Africa del Norte y actualmente Chandigarh, la capital de Punjab en la India, son su consagración definitiva.

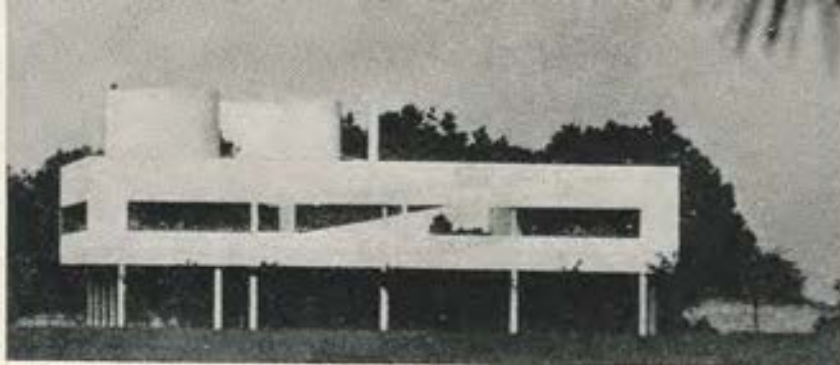
El detalle doctrinario, la inspiración estética, la virtuosidad constructiva, todas cualidades personales y accidentales pierden su importancia cuando evocamos estos temas heroicos. Existe grandeza en ellos no porque acenten la huella del talento personal o modo de pensar de su autor, sino porque a través de estos medios recibieron la huella profunda y auténtica de la humanidad. Ellos y los cientos de edificios que han engendrado y los miles que engendrarán, encierran una anónima autoridad. Son las creaciones de una era de cuya potente y silenciosa expresión, el arquitecto es sólo herramienta e intérprete.



Terraza del Secretariado Chandigarh. Le Corbusier

Edificio de Apartamentos Berlin, 1935 - 38. Le Corbusier





Villa Savoye, Poissy, 1929-31. Le Corbusier

DIEZ AÑOS DE ARQUITECTURA MODERNA

ANDRE BLOC

de Arts de Paris

Traducción del Dr. R. de Buen.

El último período de la evolución de la arquitectura contemporánea ha transcurrido en un clima moral desfavorable, ha sido un período de ansiedad, preludio de la última guerra. Sin embargo, no por ello ha dejado de producir algunas obras fundamentales.

Existe en Francia una parálisis casi completa de la construcción: una ley inadecuada sobre impuestos a los alquileres, ha detenido la construcción privada y las iniciativas municipales y las del Estado se desarrollan dentro de planes muy modestos. En este período hemos conocido grandes premios de Roma paralizados y numerosos arquitectos sin trabajo. En lo que se refiere a la investigación y a la calidad, la inacción ha resultado más bien beneficiosa.

Mientras en los últimos quince años la actividad en la construcción experimentó un continuo aumento, aunque en Francia sólo puedan citarse escasas obras interesantes, el período anterior

a la guerra nos muestra la construcción en Francia de algunos ejemplos dignos de mencionarse.

Señalaremos, a continuación, algunos de los éxitos en los años 1929 a 1939:

— 1929: la célebre casa Savoye, de Le Corbusier, en Poissy;

— 1931: la Casa de Vidrio, de Pierre Chareau;

— 1932: el Pabellón Suizo de Le Corbusier, en la Ciudad Universitaria de París;

— 1933: terminación de la Ciudad de Refugio del Ejército de la Salud, en París.

En lo referente a urbanismo, la ciudad de París, que había resuelto mantener espacios verdes en el emplazamiento de las antiguas fortificaciones, va abandonando poco a poco esta idea, y permite la construcción de bloques destinados a viviendas económicas en la cintura exterior de la ciudad. Estas construcciones, edificadas con un criterio carente de seriedad y con arreglo a concepciones anticuadas, constituyen el peor de los ejemplos del período anterior a la guerra. Desde Haussmann, han sufrido los alrededores de París las consecuencias de una total anarquía urbanística. Los años de la posguerra no aportan, desgraciadamente, ningún progreso, mas bien lo contrario. La existencia de los habitantes de la región parisina se enfrenta, cada vez más, en proporciones a veces dramáticas, a una total ausencia de dirección efectiva.

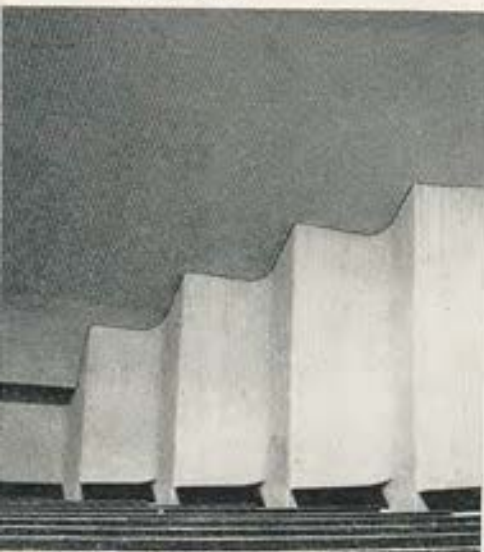
— 1930: Es este el año en que fue creada la *Arquitectura de nuestros días*, dirigida por personalidades, algunas ya desaparecidas, pero cuyo recuerdo no ha podido borrarse: Henri Sauvage, Frantz y Francis Jourdain, Auguste Perret.

Francis Jourdain lucha por una arquitectura moderna, y recuerda las burlas de los estudiantes de la Escuela de Bellas Artes cuando Viollet-le-Duc, nombrado para desempeñar una cátedra, exponía lo siguiente: "No consiste la profesión de arquitecto en ofrecer brillantes acuarelas o esmerarse en hábiles disquisiciones. El arquitecto debe preocuparse de las necesidades de su época, de la lógica en la construcción, de las características meteorológicas, de la unidad de la fachada y el plan general, de la compenetración entre el artista y el técnico, de la evolución lógica del estilo, del empleo racional de los materiales; en una palabra aplicar las fecundas lecciones del pasado y respetar las teorías, que no han experimentado variaciones".

En 1931 cuando la *Arquitectura de nuestros días* organizó un acto con varias conferencias en la Sala Pleyel, la Escuela de Bellas Artes impidió que Le Corbusier hiciera uso de la palabra. Felizmente, las cosas han evolucionado desde entonces, y Le Corbusier sería ahora recibido calurosamente por los mismos que antes le combatieron.

Mientras en Francia se realizan algunas obra de gran valor, como raros trabajos de Le Corbusier, la Casa de Vidrio de Chareau, la Escuela de Villejuif de Lurcat, el "Mobilier National"

Detalle del Auditorium de la Casa de la Cultura. Helsinki Alvar Aalto



de Perret, el Hotel "Latitude 43" de Pingusson, otros países aportan una contribución muy positiva con obras que siguen consideradas como modelos.

Holanda ocupa un importante puesto en el período 1929-1939. Los arquitectos del grupo Stijl: Rietveld y Oud, aportan una fecunda contribución, a la vez que Dudok construye el ayuntamiento de Hilversum y Brinkman y Van der Vlugt levantan la célebre fábrica Van Nelle, uno de los mejores ejemplos de arquitectura industrial contemporánea.

Finlandia ofrece soluciones originales con sus construcciones de madera del norte. Alvar Aalto se revela como el gran arquitecto nacional y adquiere un renombre en todo el mundo.

En los Estados Unidos se deben algunas obras importantes a Frank Lloyd Wright y a Richard Neutra, pero desconfían aun de Van der Rohe y de Gropius.

Checoslovaquia es uno de los países más interesantes, y en los diez años anteriores a la guerra numerosos edificios originales afirman el triunfo de una arquitectura moderna.

Se efectúa en Rusia la evolución en un sentido inverso. Hasta 1931 la arquitectura posee un carácter moderno e interesante, incluso a veces con tendencia expresionista. Los arquitectos Melnikoff, hermanos Vesnine y Ginsbourg realizan algunas obras de alta calidad.

— 1928-1933: En Moscú se construye el Centrosoyus de Le Corbusier (edificio para el Comisariado del Pueblo de la Industria Ligera).

Se realiza igualmente en estos años el Concurso Internacional para el Palacio de los Soviets, pero resulta premiado el arquitecto ruso Iofan, con un proyecto muy deficiente. A partir de 1931 se condena decididamente en Rusia la arquitectura moderna, estimulando, por el contrario, las reminiscencias del pasado. Debido a ello se pasa a un período de arquitectura grandilocuente, que alcanza su mayor triunfo después de la guerra con la famosa Universidad de Moscú.

Ha sido necesario el ascenso de Jruschov, para que se realicen cambios profundos en Rusia y que sean aceptadas las concepciones contemporáneas en arquitectura.

— 1935: La Exposición Internacional de Bruselas constituye para Francia una enseñanza para la Exposición de 1937 en París. A pesar del valor arquitectónico mediocre, incluso malo, la ciudad de Bruselas obtuvo grandes

ventajas, gracias a la apertura de nuevas calles y la iniciación de un nuevo distrito.

— 1936-1937: Todas las iniciativas y todos los recursos se concentran en Francia en la preparación de la Exposición Internacional de 1937. Las sugerencias de Le Corbusier y las de la *Arquitectura de nuestros días*, para evitar gastos inútiles y preparar un plan para el futuro, son desgraciadamente desechadas. En lugar de instalar una gran feria en el centro de París y en las orillas del Sena, sugiere Le Corbusier la creación de nuevos distritos urbanos, por ser aun posible disponer de los terrenos necesarios. Los gastos quedarían cubiertos con el presupuesto de la Exposición.

Ha escrito Sabatou, en marzo de 1935, refiriéndose a los proyectos de la Exposición de 1937: "Resulta trágico contemplar una demostración de esta naturaleza, que tiende al triunfo de lo efímero, de lo ilusorio; ver a ciertos artistas modernos participar en tal engaño y prestar su ayuda a una manifestación basada en el hundimiento de todas las ideas y de todas las aspiraciones".

Han transcurrido unos años. De esta Exposición, mal concebida, nos quedan únicamente dos edificios pretendidamente permanentes, que no hacen honor a la arquitectura. Uno de ellos, técnicamente mal ideado y mal ejecutado (el Museo de Arte Moderno) se está destruyendo prematuramente. El otro, el Palacio Chaillot, encargado arbitrariamente al arquitecto Carlu, es un mal ejemplo de la arquitectura anterior a la guerra. No han faltado las advertencias pero, a pesar de ello, se van acumulando en París los errores.

Henri Sellier, gran administrador que presidió, antes de la guerra, los proyectos de urbanización de la región parisiense, expuso: "Resulta realmente imposible considerar con indulgencia las miserables preocupaciones que, desde un principio, han determinado los proyectos llevados a la práctica en la preparación de la Exposición de 1937. Resulta característica, a este respecto, la elección de su emplazamiento".

Se deben a Henri Sellier las escasas realizaciones positivas de antes de la guerra en la región parisiense, en especial en lo que se refiere a casas de habitación y a escuelas. Sin embargo, Henri Sellier no está de acuerdo con la obra de Le Corbusier y le reprocha, sobre todo, el fracaso de la ciudad para vi-



Casa de la Cultura en Helsinki
1955 - 58. Aalto

viendas de Pessac (Gironde). La Escuela al aire libre de Suresnes marca un progreso en las construcciones escolares. De sus arquitectos, Beaudouin y Lods, merecen destacarse por su audacia el proyecto de Palacio para Exposiciones, de planta circular, y la Sala de Fiestas de Clichy, cuya edificación ha pasado casi desapercibida por haber coincidido con graves acontecimientos.

Se puede sacar una gran enseñanza de este período de 1929 a 1939. Aunque las técnicas no estén muy desarrolladas, se afirma con vigor la arquitectura contemporánea. En la actualidad la actividad es mayor, pero creemos que se inventa menos.





LA VENTANA

LEOPOLDO DE LUIS

*Dementes artesanos, albañiles
locos, enajenados constructores,
levantando una tapia, cientos, miles
de tapias entre sueños y rencores.*

*¿Quién dirige esta ciega arquitectura,
estas casas de sombra, esta muralla
de soledad, la torre de negrura
donde la vida el vuelo libre encalla?*

*¿Quién dibujó la araña de este plano
que repite paredes y paredes?
¿Quién alza estas ciudades, con qué mano
se tejen esta niebla y estas redes?*

*Alguien ha emborronado absurdamente
en los viejos diseños. Esta puerta
no da a ninguna parte. Un muro enfrente
ahoga el sol de la ventana abierta.*

*Y cruzamos oscuras galerías
que nos devuelven a la misma estancia.
Habitaciones múltiples, vacías,
repitiendo su inútil resonancia.*

*Y queremos salir, pero buscamos
la puerta, recorremos la escalera
y no se acaban sus desnudos tramos,
ni nada abrimos, porque no hay afuera.*

*No hay afuera, no hay calle, no hay ciudades,
no hay mundo; hay esta sola inmensa casa,
estas eternas, solas vecindades
de corredor donde la vida pasa.*

*No hay más que estos enormes corredores
por los que nos cruzamos ciegamente
vecinos de una casa de rencores
con la pared de un odio sordo enfrente.*

*No hay más que estas paredes donde deja
sus amarillas manchas el olvido
como la mano de una humedad vieja
en el yeso mortalmente mordido.*

*No hay más que ciegas puertas que abre el viento
descubriendo la sombra desdentada.
Los picaportes rompen su lamento
y giran las fallebas para nada.*

*Y lo sabemos. Pero nos decimos:
"En la otra habitación habrá salida".
De portazo en portazo repetimos
la esperanza fingida.*

*Porque vamos soñando abiertos muros,
grietas en donde el sol se precipite;
inventando avenidas y paisajes futuros,
tierras feraces que la luz habite.*

*Y sentimos un fuego en nuestras manos,
la sangre en nuestras manos, de ansia hechas,
para cavar, oscuros artesanos,
en las paredes de la casa brechas.*

*Con las manos heridas, la ventana
soñamos construir, a la luz pura,
que nuestro hijo pueda abrir mañana
en esta ciega y hosca arquitectura.*

("Juventud", 597. Madrid, abril 1955).

CURSILLO DE HISTORIA DE LA MUSICA

Próximamente, auspiciado por esta Facultad, se iniciará un cursillo de Historia de la Música. Este cursillo será dictado por el profesor Luis Romero Yáñez y abarcará de "Grecia al Barroco". El profesor Romero obtuvo el Premio Extraordinario de Piano al finalizar los estudios en el Conservatorio de Sevilla. Ha sido profesor en la Cátedra de Historia y Estética de la Música en el Conservatorio Hispalense. Fué pensionado por el Gobierno Italiano en 1949 para ampliar sus estudios en musicología y por el Gobierno francés en París para completar sus formación pianística con el profesor Lazare Levy y estudiar musicología en la Sorbona. Ha realizado curso de perfeccionamiento con la eminente pianista Eleanore Amzel en Lisboa. Como solista en la Orquesta Bélica de Cámara, el profesor Romero Yáñez ha cosechado meritorios éxitos en las principales capitales de Europa.

Este curso de Historia de la Música será por inscripción y al final del mismo, un diploma acreditará la asistencia de los inscritos.

Oportunamente será anunciado el programa a desarrollar y las fechas a cubrir.



NOTICIAS DE ARQUITECTURA

En la ciudad de Milán, Italia, será creado un Museo Internacional de Arquitectura. Los realizadores de tan importante obra prometen su inauguración en el presente año.

Un grupo arquitectónico de la época dinástica de los Sassanides, acaba de ser descubierto en la isla Koh Kivaje, al sur del lago Hamum en Irán. Se juzga de muy importante el descubrimiento por el número de elementos arquitectónicos encontrados.

En Taiella di Chiuse, cerca de Siena, otro importante hallazgo ha sido realizado en excavaciones que allí se

llevan a efecto. Se trata de importantes vestigios etruscos a los que los arqueólogos conceden mucho mérito.

Mil doscientos arquitectos se han inscrito para participar en el concurso convocado para la realización del proyecto "Edificio Pengeot" de Buenos Aires.

Cuatro arquitectos: Claude Charpentier, Charles Dorian, León Rene y Guillaume Quillet, estudian en común el proyecto de construcción del nuevo Palacio de Justicia de Rouen.

El Gran Premio del Círculo de Estudios sobre Arquitectura acaba de ser otorgado a la Gobernación de Pendjab (India), por la realización de la Villa de Chandigarh según proyecto de Le Corbusier.

La Comisión Superior de Edificios de Francia acaba de aprobar los planos de la nueva Facultad de Ciencia y Tecnología de Villetaneuse, realizados por Bernard Zehrfuss.



REUNION DE COMISIONES

Las comisiones de trabajo de la Unión Internacional de Arquitectos, formadas por un miembro de cada país afiliado, tendrán sus reuniones durante 1962 como sigue: Comisión de la Formación, 16 al 25 de septiembre, huéspedes de Checoslovaquia; Comisión de la Profesión, 24 al 29 de abril, huéspedes de los Países Bajos, reunión en Amsterdam; Comisión de Urbanismo, 9 al 15 de junio, huéspedes de Grecia, reunión en Atenas; Comisión de Construcciones Escolares, 15 al 26 de marzo, huéspedes de México, reunión en México, D.F.; Comisión de la Salud, 1º al 8 de junio, huéspedes de Israel, reunión en Tel-Aviv; Comisión de la Habitación, principios de octubre, huéspedes de España; Comisión de Investigación, 5 al 14 de septiembre, huéspedes de la U.R.S.S.; Comisión de Construcciones Deportivas, mediados de noviembre, huéspedes de Brasil, reunión en Sao Paulo.

CONVENCION EN DALLAS

Ha sido preparado para los días 8 a 11 de mayo de 1962, la Convención Anual de Arquitectos de Dallas, Texas, sección del "Texas Chapter A.I.A.". El Comité ejecutivo aprobó el tema "Nuevas dimensiones en la práctica de la arquitectura". La primera sesión será abierta por el arquitecto Charles R. Cobbett, decano de la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Columbia, con una charla sobre la "Dimensión social del diseño — las nuevas demandas económicas, sociales y política del arquitecto".



DISTINCION

La Academia de Arquitectura de Francia, distinguió en 1961 con la Medalla de Plata de la Arquitectura Privada, al notable arquitecto André Aubert, quien, además de ser autor de numerosos grupos escolares es autor del Museo de Arte Moderno de París y del Estadio de Macon. El arquitecto Aubert, segundo premio de Roma en 1932, es actualmente arquitecto en jefe de las construcciones civiles y de los palacios nacionales de Francia. El premio fue concedido especialmente, por el edificio de oficinas de Saint-Gobain, en Neuilly.

REGISTRO DE PRODUCTOS

La edición 1962 del Registro de Productos para la Construcción, ha sido publicado en los primeros días de enero, bajo la supervisión del servicio de registro del American Institute of Architects. El precio del ejemplar para miembros del A.I.A., es de 15 dólares, y para arquitectos no miembros de 25 dólares. Las solicitudes de envío deberán hacerse a "The American Institute of Architects", 1735 New York Ave., N. W., Washington 6, D. C.

PREMIO NACIONAL DE LITERATURA

El escritor José Antonio de Armas Chitty ha sido justamente galardonado con el Premio Nacional de Literatura por su libro "Tucupido". De Armas Chitty en la obra premiada analiza la vida-historia de un pueblo del llano con una literatura fluida de estilo personal.

El escritor caraqueño, de Armas, Chitty, nació en Caracas, ha publicado además de "Tucupido" los siguientes volúmenes: "Zaraza", con la que obtuvo el Premio Municipal; "Origen y formación de algunos Pueblos de Venezuela"; "Cardumen"; "Historia de la Tierra de Monagas" y los de poesía "Candil", "Tiempos de Aroma" y "Retablo".

El jurado que premió el mérito de este escritor estuvo integrado por los escritores: Ramón Díaz Sánchez, Pedro Pablo Barnola, Pedro Díaz Seijas, Isaac Perdo y José Ramón Medina.

ACLARATORIA

En el número anterior de PUNTO, dejó de mencionarse, involuntariamente, el nombre de la Señora Soublette de Iribarren, que debió aparecer junto al de la Prof. Magali Ruz, como traductora del artículo "YO VINE AQUI..."

NUESTRA ACTIVIDAD CULTURAL

Actualmente en las Salas de Exposición de nuestra Facultad, se muestra un conjunto importante de fotografías y planos de Arquitectura Norteamericana. Allí está representada la arquitectura que se está haciendo en el país del norte junto a un interesante grupo de paneles dedicado a la obra del ya desaparecido maestro Frank Lloyd Wright. Esta exposición ha sido donada gentilmente a nuestra Facultad por el Departamento de Cultura de la Embajada de U.S.A. y despierta mucho interés entre nuestro estudiantado.

Otras exposiciones programadas por la Extensión Cultural serán: la de Pintura, Dibujo y Escultura de profesores de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo. De Arquitectura Incaica, preparada por el Departamento de Fotografía de esta Facultad, que dirige el profesor Graziano Gasparini. Grabados de la artista Gladys Meneses. El Salón Anual de Arte de Alumnos. Exposición de Arte Chino. IV Exposición Nacional de Dibujo y Grabado. Gran Exposición de Frank Lloyd Wright.

La Extensión Cultural tiene el proyecto de iniciar la publicación de cuadernos monográficos de los artistas que

expongan su obra en la Facultad de Arquitectura y Urbanismo.

Una nueva publicación de la Extensión Cultural será "Cuadernos". Se trata de un folleto en pequeño formato, multigráfico con reproducciones. Tratará de Arquitectura y las otras artes.

Serán iniciadas de nuevo las conferencias programadas que no se llevaron a efecto por la situación especial que vivió el país los últimos meses. La última de las conferencias dictadas se debió al doctor Manuel Granell, distinguido profesor de filosofía de la Facultad de Humanidades y Educación de esta Universidad. Abordó el tema interesante de "Estética de la expresión en Diderot".

La próxima conferencia de este ciclo estará a cargo del profesor Juan Pedro Posani, sobre el tema "El porvenir de la Arquitectura", siguiendo el profesor Carlos Raúl Villanueva, "La ciudad y su futuro", el profesor Graziano Gasparini, "Proyección de la Cultura Tiahuanacota", el profesor Juan David García Bacca, "Ser, sentir, pensar y habitar del hombre", Dr. Guillermo Meneses, "Joven Pintura Venezolana", y Juan Calzadilla, "Del informalismo a hoy".



LA REFORMA AGRARIA VENEZOLANA

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

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

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

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

SALAS DE EXPOSICIONES

MUSEO DE BELLAS ARTES
Plaza Morelos, Los Caobos.

23° SALON OFICIAL ANUAL DE ARTE

GALERIA EL MURO
Avenida Mata de Coco
La Castellana.

**R E G U L O
B E S T I A R I O**

PINTURAS Y DIBUJOS

3 al 19 de abril



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

GALERIA "G"

Primera Avenida
Los Palos Grandes.

**SALON DE
ESCULTURAS**



SALA DE LA FACULTAD
DE ARQUITECTURA Y URBANISMO

Universidad Central.

GRABADOS DE GLADYS MENESES

Y

del 25 de abril al 9 de mayo **I. TORRES**

GALERIA MENDOZA

Edificio Las Fundaciones
Avenida Andrés Bello.

IRAZABAL

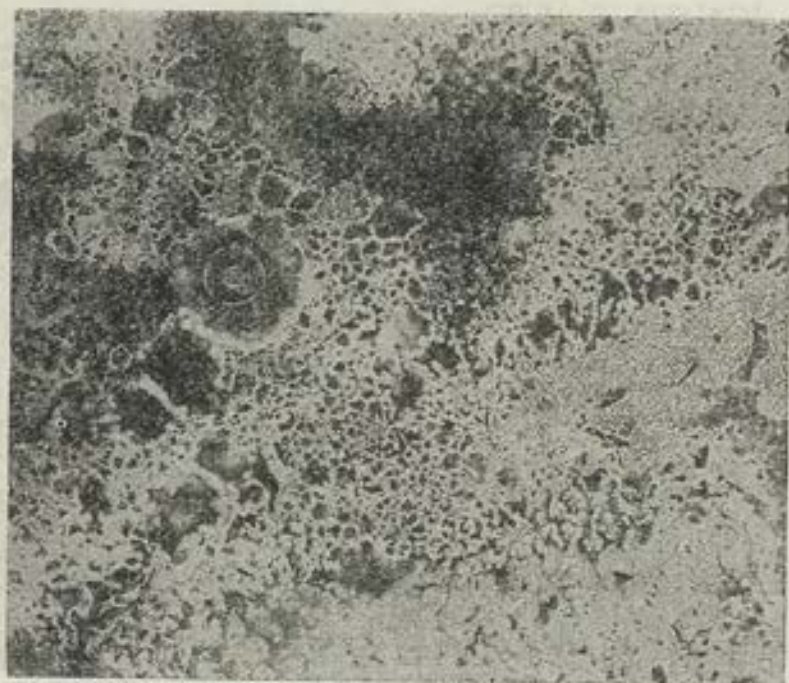
OCCISOS - BESTIAS

30 de marzo al 15 de abril.

COLABORACION

DE

MAVESA, S. A.



SEGONZAC - El Siglo XX representa para mí la continuación del Impresionismo, hasta 1910, donde se produce una ruptura muy clara. La fogata Fauve ha terminado. Los Neo-impressionistas con Signac, Cross y Seurat, han dado el esfuerzo máximo a su obra y se origina un como "camino cruzados". El Impresionismo ha sido abandonado por los jóvenes y se abren dos derroteros distintos. Se plantea la necesidad de partir hacia una pintura arquitectural de acuerdo con la frase de Cézanne: "Todo en la naturaleza puede ser llevado a formas geométricas...". Ello da origen a la Escuela Cubista. Otra Escuela a la que yo pertenecía con La Fresnaye y Moreau, recogía el espíritu de Cézanne, sin llenarse de su grafismo, nos acercamos a la gran tradición sin tomar en cuenta al impresionismo, aunque sí admirándolo mucho.

W. WEIDLE - Yo creo que el Siglo XX se resume en Arte por dos grandes tendencias que corresponden a dos palabras de orden contradictorias, pero unidas: En arquitectura, la arquitectura funcional; en pintura y escultura, lo no figurativo.

P. C. - Es este su parecer Claude Roy?

CLAUDE ROY - El Siglo XX representa posiblemente — yo no estoy de acuerdo con Weidle —, el primer ejemplo de una gran época del arte que no puede definirse precisamente, por un estilo común. La época contemporánea hace coexistir estilos diferentes y contradictorios.

MICHEL RAGON - Es más un movimiento que un estilo.

WLADIMIR WEIDLE - Sí, palabras de orden, una tendencia, una necesidad quizás, una imposibilidad de hacer otra cosa, pero que no es todavía un estilo constituido.

BERTHOLLE - El Siglo XX se presta a una discusión general. Son muchos los problemas que se plantean. El punto de partida de estas discusiones es desde luego, dentro del impresionismo, y fue Cézanne quien enseñó el camino.

DUNOYER DE SEGONZAC - Cézanne ha barrido todo lo que era fórmula académica; regresó a la gran tradición veneciana y española, Cézanne tenía una gran admiración por el Tintoretto,

¿CUAL ES EL ESTILO DE NUESTRA EPOCA?

por Velázquez, Goya y el Greco. De otro lado el Aduanero Rousseau, con su humildad, tuvo un papel muy importante, por ser un primitivo auténtico y porque en el fondo es el continuador de Jean Fouquet y de Van Eyck. En consecuencia, el Siglo XX después del Impresionismo, regresó a la tradición veneciana por Cézanne, y a los primitivos auténticos por el Aduanero Rousseau.

MICHEL RAGON - No olvidemos al Surrealismo que está aliado a otros problemas que el funcionalismo, como el psicoanálisis, por ejemplo. Si el Surrealismo tiene repercusiones más grandes sobre la poesía que sobre la pintura, esto representa un motivo importante para volver a su discusión.

CLAUDE ROY - Es evidente que del psicoanálisis de Freud al surrealismo del que habla Ragon, hay un inmenso esfuerzo de toma de conciencia y de humanidad. Un cierto número de dominios habían estado abandonados, donde se pensaba que estaban constituidos los fenómenos automáticos, inconscientes, puramente irracionales. Dentro de los mismos movimientos que proclaman si no la primacía, si el valor de datos irracionales, el tiene la voluntad de comprender y dominar.

P. C. - Esto que nos hiere así, dentro de los primeros 60 años de este

Organizada por el "Consejo de Europa" la exposición titulada "Las Fuentes del Siglo XX" ha motivado algunos actos trascendentes. Abarca esta exposición una de las épocas más ricas en todos los dominios del arte. De 1885 a 1914 nacieron las tendencias y corrientes estéticas que luego se desarrollarían en todo lo que va de siglo. Para poder definir el Siglo XX es preciso determinar su contenido, su importancia, y su lugar. Para ello la prestigiosa revista parisina ARTS, ha reunido en una especie de mesa redonda, donde Pierre Cabanne ha preguntado y dirigido la discusión, al crítico de arte e historiador Wladimir Weidle, a Claude Roy, novelista y escritor de Arte, a Michel Ragon, crítico de vanguardia, y a los artistas Dunoyer de Segonzac uno de los maestros de la generación de antes de 1914 y Bertholle, representante del movimiento artístico actual.

Publicamos el desarrollo de la encuesta.



Madame Cézanne. Cézanne



Flores. Segonzac

siglo, es una puesta en cuestión común con divergencias particulares. Existen hoy corrientes muy claras que se continúan sin detención. Por ejemplo, es muy asombroso que el mismo siglo hubiera producido a la vez el Cubismo, el Fauvismo, el Surrealismo, el arte Abstracto, el Irrealismo, un cierto número de escuelas perfectamente separadas y siempre opuestas.

MICHEL RAGON - Hay muchas que son satélites.

BERTHOLLE - Sí, hay una especie de movimientos experimentales.

P. C. - Cuales son las relaciones existentes entre la evolución de las

forma mecánica, resultaría difícil producirla de otra forma.

BERTHOLLE - Yo encuentro que artística y científicamente no hay liga. Avanzando más allá igualmente se obtendría un divorcio. Muchos opinan

humanas, están fundamentalmente lo mismo que en la época de Lascaux. Yo creo que los técnicos modifican nuestra vida cotidiana, pero nuestra vida psicológica, nuestra vida moral no ha sido profundamente modificada.



Nacimiento. Rouault



Jeanne. Modigliani

que en la época atómica no es posible hacer buena pintura. Esto me parece absolutamente inverosímil. Dentro del progreso técnico, yo pienso que el hombre, por el contrario desea más el profundizar en su vida interior. En el fondo, hay actualmente una dispersión y al mismo tiempo una contracción en el mismo.

MICHEL RAGON - El artista es siempre una contradicción de la sociedad.

CLAUDE ROY - Ante la cuestión que usted ha expuesto, yo me siento deliberadamente reaccionario, como también ante la cuestión del progreso. Yo estoy persuadido de la existencia de un progreso científico, de una modificación radical de la visión del sabio de hoy, por el retorno a lo que era la visión del mundo del sabio de hace muchos siglos. Quedo persuadido que

P. C. - En definitiva, que es lo que el Siglo XIX ha aportado al XX?

BERTHOLLE - El final del Siglo XIX fue oscuro y esclerótico por el aburguesamiento absoluto, espantoso. Esto produjo entonces un movimiento general desde el punto de vista social y desde otros puntos de vista. Ello ha podido ser la partida hacia una especie de explosión dentro de diferentes dominios tanto artísticos como sociales.

WEIDLE - Si se quiere encontrar rasgos que son particulares al Siglo XX con relación al XIX, se necesita regresar forzosamente a la idea de la arquitectura puramente funcional, es decir al fondo inestético puesto que la función es puramente utilitaria. La otra posición, la de la pintura no figurativa, lo puramente estético, donde no hay más que un juego de formas



El Circo. Léger

artes y la evolución del hombre en general, al Siglo XX, por el reintegro a la técnica, a los nuevos medios de vida, y a las nuevas maneras de concebir la existencia, a la continuación de descubrimientos que están en proceso de revolucionar la existencia del hombre?

WEIDLE - Yo no creo que hay una filiación directa. No creo, por ejemplo, que ciertas corrientes de la pintura actual correspondan a la nueva visión científica del mundo. Por otra parte, no hay visión científica. Hay teorías que no se perciben y los físicos mismos mantienen que no hay idioma humano para explicar estas cosas. Hay solamente el lenguaje matemático comprensible únicamente por un número reducido de personas. Yo pienso que la pintura actual no puede compararse a la del Siglo XIX o a la del XVIII, porque las ideas que nos hacemos científicamente del mundo son todas de hecho diversas. Yo pienso que si una imagen puede ser producida de una



Picasso

el hombre cotidiano, el hombre mediano — yo desconfío de lo grande —, digamos el hombre en general, no está profundamente penetrado, modificado, por la visión que la física relativista da al Universo, que los problemas de la vida o de la muerte, el problema del Destino, el problema del Amor, el problema de las relaciones



Hartung

sin motivo ni objeto, sin ninguna otra función que la puramente estética. Esto para mí es la contradicción entre las dos posiciones.

CLAUDE ROY - De salida, yo veo una contradicción en la organización de esta exposición por el Consejo de Europa. Lo que me parece sorprendente

en el Siglo XX, es que la noción de Escuela Nacional o Escuela Europea pierde todo sentido. Este es uno de los rasgos más determinantes de este siglo en Arquitectura y Artes Plásticas en su dimensión mundial. Es evidente



Picabia

que del Japón a los Estados Unidos, de Moscú a París, hay una arquitectura con problemas, con sus contradicciones, sus retrasos y adelantos de arquitectos, unos en relación a los otros, pero sobre todo una escena común a la arquitectura. Como dijo Claudel en el debut de *Soudier de Satin*: "El lugar de la acción es el mundo". En pintura ocurre lo mismo. Nos parece hablar de un pasado histórico al hablar de la Escuela de París, porque es evidente que dentro de la pintura moderna lo que pasa en Tokio o en Nueva York, el aporte de Pollock o de Tobee, pintores japoneses, franceses, mañana probablemente rusos, cuenta tanto como lo que contaba lo que fue hasta ayer todavía, un lugar privilegiado de la creación artística, París.

MICHEL RAGON - No estoy de acuerdo con eso. He viajado mucho por todo el mundo y solo en Nueva York he



Territorio Sagrado. Klee

encontrado una actividad comparable a la de París.

CLAUDE ROY - Hay otro fenómeno del que no hemos hablado. Me refiero a la comunicación, al conocimiento. Hasta mediados del Siglo XIX un artista francés conocía relativamente poco fuera de la escuela occidental.

WLADIMIR WEIDLE - La verdad es que todas las artes del pasado están presentes en el arte actual como jamás lo habían estado. Este es el resultado del descubrimiento del Siglo XIX y del principio del XX. Todas las artes



Dufy. La Fuente en Aviñón

del pasado han dado elementos nuevos con relación a su función pasada. Se ha eliminado la tradición, esta ya no existe. Pienso que el verdadero porvenir de la pintura y la escultura no figurativas va unido al de la arquitectura. Han de integrarse a ella, es allí donde encontrarán su lugar.

P. C. - Digan la palabra final...

CLAUDE ROY - No quiero dar una palabra final. Solo quiero agregar una cosa. Creo que una de las cosas más importantes, en el montón de razones silenciadas hoy, es que todos sabemos qué es un cuadro y que éste no es sólo dibujo con colores, también es una materia. Y esta como dice Berenson posee valores táctiles. En la exposición Picasso, de Leningrado a París, que yo he visitado con Vercors, fui hondamente conmovido por un cuadro



Miró

del período azul de Picasso que representa una mujer de las Baleares, yo recuerdo que Vercors me dijo: ¿Le gusta?, ¡voy a hacerlo!. Como Fautrier, como Spizer, Vercors aplica un procedimiento medio industrial, medio humano a la reproducción de cuadros. Meses después tuve la copia en casa, no es la copia que podía hacer un ar-

tista del Siglo XVI, que era una copia perfecta, pero es un buen ejemplar; es mejor que la reproducción en helio o en colores de procedimientos tipográficos, alucinante dentro de la materia, dentro del lienzo, del golpe de pincel de la obra de Picasso. Esto me parece una de las grandes conquistas del siglo.

BERTHOLE - Yo estoy contra eso. Toda reproducción es aproximativa. En el caso que usted cita es casi un falso cuadro.

DUNOYER DE SEGONZAC - A mi esto no me molesta absolutamente. Había antes 20.000 o 30.000 personas que se interesaban en los artistas franceses, ahora hay muchos millones. En el fondo,



Vlaminck. La Chalupa

todas estas reproducciones van a lugares donde antes no iban.

P.C. - El Siglo XX ha dado verdaderamente algo digno en arte?

MICHEL RAGON - Para mi se ha ido muy lejos. El arte Abstracto ha llegado más allá que Cézanne sin que éste quiera decir que es mejor que Cézanne.

DUNOYER - Creo que el Siglo XIX francés quedará como un gran siglo de la pintura. El principio del Siglo XX dentro de su carácter atormentado dejará también una época importante, pero no creo poder juzgarlo todavía. Es prematuro.

MICHEL RAGON - La arquitectura contemporánea está aun en progreso, hay una noción evidente de progreso.

WLADIMIR WEIDLE - Este siglo presenta una gran incógnita, y creo que esta incógnita debe ser despejada por la arquitectura.



Maqueta de Pista de Hockey
Universidad de Yale. Saarinen

EL ESPACIO EN ARQUITECTURA

BRUNO ZEVI

La ausencia de una historia aceptable de la arquitectura proviene de la falta de habitación en la mayoría de los hombres para comprender el espacio, y del fracaso de los historiadores y de los críticos de arquitectura en aplicar y difundir un método coherente para el estudio espacial de los edificios.

Todos los que han reflexionado sobre este asunto, aunque sea fugazmente, saben que el carácter primordial de la arquitectura, el carácter por el que se distingue de las demás actividades artísticas, reside en su actuar por medio de un vocabulario tridimensional que involucra al hombre. La pintura actúa en dos dimensiones, aunque pueda sugerir tres o cuatro. La escultura en tres dimensiones, pero el hombre permanece al exterior, esperando, mirándolas desde fuera. La arquitectura, por el contrario, es como una gran escultura excavada, en cuyo interior el hombre penetra y camina.

Al serle encargada una casa, el arquitecto presenta una perspectiva de una de sus vistas exteriores y, tal vez, otra del livingroom. Después propone plantas, frentes y secciones, representa el volumen arquitectónico descomponiéndolo en los planos que lo contienen y lo dividen: paredes exteriores e interiores, planos verticales y horizontales. Nuestra ineducación espacial proviene en gran medida del uso de este método de representación, que aparece en los libros técnicos de historia de la arquitectura y, adjetivado con fotografías, en los textos populares de historia del arte.

La planta de un edificio no es, en realidad, más que una proyección abstracta sobre el plano horizontal de todos sus muros. Una realidad que nadie ve fuera del papel, y cuya única justificación depende de la necesidad de medir las distancias entre los distintos elementos de la construcción, para uso de los obreros que tienen que ejecutar

materialmente el trabajo. La fachada y las secciones, interiores y exteriores sirven para determinar las medidas verticales. Pero, la arquitectura no deriva de una suma de longitudes, anchuras y alturas de los elementos constructivos que envuelven el espacio, sino dimana propiamente del vacío, del espacio envuelto, del espacio interior, en el cual los hombres viven y se mueven. En otras palabras, empleamos como representación de la arquitectura la traslación práctica que el arquitecto hace de las medidas que la definen para uso del constructor. Para el fin de *saber ver la arquitectura*, esto equivaldría aproximadamente a un método que, para ilustrar una pintura, diese las dimensiones del marco o calculase por separado las superficies de cada uno de los colores.

Es obvio que una poesía es algo más que la suma de bellos versos: al juzgarla, se estudia su contenido, su conjunto, y si después se procede al análisis de los distintos versos, se hace en función y en nombre de aquel conjunto. Quien se quiera iniciar en el estudio de la arquitectura tiene, ante todo, que comprender cómo una planta puede ser abstractamente bella en el papel, cómo cuatro frentes pueden parecer bien estudiados por el equilibrio de sus llenos y vacíos, de sus salientes y entrantes, cómo el volumen en conjunto puede resultar arquitectónicamente pobre. El espacio interno, aquel espacio que, como veremos en el próximo capítulo, no puede ser representado completamente en ninguna forma, ni aprendido ni vivido, sino por experiencia directa, es el protagonista del hecho arquitectónico. Tomar posesión del espacio, saberlo ver, constituye la llave de ingreso a la comprensión de los edificios. No nos será concedida, sino vagamente, una historia y, por ende, un goce de la arquitectura, en tanto no hayamos aprendido a com-

prender el espacio y — lo que es más importante — a aplicarlo como elemento sustancial en la crítica arquitectónica. Nos debatiremos en un lenguaje crítico que juzga los edificios en términos propios de la pintura y de la escultura y a lo sumo elogiaremos el espacio imaginado abstractamente, pero no sentido concretamente. Los estudios y las investigaciones se limitarán a las contribuciones filológicas — datos sociales, o de la función; datos constructivos, o sean de la plástica y de la pintura — seguramente muy útiles, pero ineficaces para hacer entender el valor de la arquitectura, una vez olvidada su esencia substantiva, que es el espacio. Continuaremos empleando en el vacío palabras como "ritmo", "escala", "masa", hasta negarles un punto de aplicación específico en la realidad en que se concreta la arquitectura: el espacio.

Una parte inmensa, y ciertamente desproporcionada, de las páginas sobre arquitectura que se encuentran en las historias del arte escolares, está dedicada a la historia de la escultura, a la historia de la pintura, a la historia social, y quizás también a la historia psicológica de los edificios a través del estudio de la personalidad de sus autores, pero no a su realidad arquitectónica, a su esencia espacial. Este material es, sin duda, de mucho valor: para quien ignore el inglés y pretenda leer *Hamlet*, le es utilísimo aprender el significado de cada palabra, después colegir el sentido de las frases mediante el estudio de los verbos, luego conocer la historia británica del siglo XVI y las vicisitudes materiales y psicológicas de la vida de Shakespeare. Pero sería absurdo olvidar durante esta cuidadosa preparación, su motivo original y su fin último, que es revivir el poema trágico. Toda labor arqueológico-histórica y filológico-crítica es útil en cuanto prepara y enriquece la

posibilidad sintética de una historia de la arquitectura.

¿Qué es la arquitectura?, y lo que todavía interesa más: ¿Qué es la no-arquitectura? ¿Es exacta la identificación entre arquitectura y edificación artística, y no-arquitectura y edificación antiestética? En otras palabras, la distinción entre arquitectura y no-arquitectura, ¿se basa en un juicio meramente estético? ¿Y qué es este espacio protagonista de la arquitectura? ¿Cuántas son sus dimensiones?

Estas son las preguntas inmediatas que se proponen a la crítica arquitectónica. Tratemos de contestarlas, comenzando por la última y más específica.

Hemos dicho que las cuatro fachadas de una casa, de una iglesia, de un palacio, por bellas que sean, no constituyen más que la caja en la que está comprendida la joya arquitectónica. Puede estar finamente trabajada, arduamente esculpida, horadada con gusto; puede ser una obra maestra, pero continúa siendo una caja. Existe hoy en Norteamérica toda una técnica y un arte de hacer envases, que se enseña en las escuelas industriales y de *commercial design*, pero nadie ha pensado jamás confundir el valor de la caja con el de su contenido. En todo edificio, lo que contiene, es la caja de muros, lo contenido es el espacio interno. Muy a menudo, el uno condiciona al otro (piénsese en una catedral gótica francesa, o en la mayor parte de los edificios auténticamente modernos), pero tal regla tiene excepciones muy numerosas en el pasado, particularmente en la arquitectura barroca. Con frecuencia, a través de la historia de la construcción, encontramos edificios en los que existe una neta diversidad entre continente y contenido, y basta un rápido análisis para observar que muchas veces — en verdad, demasiadas — la caja de muros ha sido objeto de mayor pensamiento y trabajo que el espacio arquitectónico. Ahora bien, ¿cuántas dimensiones tiene la "caja de muros" de un edificio? ¿Pueden ser identificadas con las dimensiones del espacio, o sea de la arquitectura?

El descubrimiento de la perspectiva es decir, de la representación gráfica de las tres dimensiones — altura, profundidad y ancho — podía hacer creer a los artistas del siglo XV que poseían finalmente las dimensiones de la arquitectura y el método de representarla. Los edificios representados en la pintura prerrenacentista están, en efecto,

achataados y torcidos; Giotto perdía la paciencia en poner fondos arquitectónicos en sus frescos, pero debía comprender que su éxito era técnicamente asaz relativo, aun cuando solía aprovecharse excelentemente de esta su incapacidad, subrayando intenciones cromáticas que serían alteradas en una representación tridimensional. En aquel tiempo, la pintura actuaba todavía en dos dimensiones; la rigidez frontal bizantina se iba modelando en los rostros de las figuras, una mayor capacidad en los pasajes pictóricos de la luz a la sombra transfería la experiencia plástica de la escultura al plano cromático; la arquitectura de Pisa rompía la primitiva superficie de los frentes de las catedrales y daba una profundidad, además de una vibratibilidad cromática, a los planos de muros. Pero fue necesario esperar el descubrimiento de la perspectiva para obtener una representación adecuada de los ambientes interiores y de las vistas exteriores de la arquitectura. Una vez elaborada la perspectiva, el problema pareció resuelto: la arquitectura — se dijo — tiene tres dimensiones: el método es éste, cada uno puede dibujarla. Desde Masaccio, Fra Angelico y Benozzo Gozzoli hasta Bramante, el siglo XVII, y también el XIX, una vastísima hilera de pintores dan respaldo a dibujantes y arquitectos en la representación en perspectiva de la arquitectura.

Cuando en el último decenio del siglo pasado llega a ser fácil la reproducción de fotografías y, por consiguiente, su difusión en masa, ellas toman el lugar de los dibujantes y, con el disparo de un objetivo, sustituyen aquellas perspectivas que apasionados estudiosos de arquitectura habían delineado trabajosamente del Renacimiento en adelante. Pero precisamente cuando todo parecía críticamente claro y técnicamente logrado, la mente del hombre descubrió que, además de las tres dimensiones de la perspectiva existía una cuarta. Esto ocurrió con la revolución dimensional cubista del período inmediatamente anterior a la guerra de 1914.

No nos extendemos en explicar la cuarta dimensión más de lo estrictamente necesario a nuestro asunto. El pintor parisiense de 1912 hizo este razonamiento: yo veo y represento un objeto, por ejemplo, una pequeña caja o una mesa; la veo desde un punto de vista. Pero si giro entre las manos la caja, o camino en torno a la mesa a cada paso varío mi punto de vista, y para representar el objeto desde uno de



Villa (detalle). Jacobsen

estos puntos, tengo que hacer una nueva perspectiva. Por consiguiente, la realidad del objeto no se agota en las tres dimensiones de la perspectiva; para representarlo integralmente tendría que hacerse un sinfín de perspectivas desde los infinitos puntos de vista. Hay, por tanto, otro elemento, además de las tres dimensiones tradicionales, y es precisamente el desplazamiento sucesivo del ángulo visual. Así fue bautizado el tiempo como "cuarta dimensión". La manera como los pintores cubistas intentaron expresar esta realidad de la cuarta dimensión, sobreponiendo las imágenes de un mismo objeto representado desde diversos puntos de vista para proyectar el conjunto en un mismo tiempo, desborda nuestro interés.

Los cubistas no se detuvieron aquí. Su pasión por descubrir, por captar hasta el fondo la realidad de un objeto, los llevó a este pensamiento: en todo hecho corpóreo, aparte de la forma externa, existe el organismo interno; aparte de la piel existen los músculos y el esqueleto, la constitución interna. Y he aquí que sus pinturas representan simultáneamente, no sólo los diversos aspectos externos de un objeto, digamos una caja, sino también la caja abierta, la caja en planta, la caja rasgada.

La conquista cubista de la cuarta dimensión es de inmensa trascendencia histórica, independientemente de la

Edificio en Chicago. 1931. Mies van der Rohe



valoración estética, positiva o negativa, que se puede hacer de las pinturas cubistas. Se puede preferir un mosaico bizantino a un fresco de Mantegna, sin desconocer, por eso, la importancia de la perspectiva en el desarrollo de las investigaciones dimensionales. Del mismo modo pueden no gustar los cuadros de Picasso, a pesar de reconocer el valor de la cuarta dimensión, la cual ha tenido una marcada relación con la arquitectura, no tanto por las traducciones en términos edilicios del lenguaje pictórico cubista en una primera fase del movimiento moderno francés y alemán (influencia mejor explicada en la obra anterior: *Verso una Architettura organica*), sino en cuanto ha dado un apoyo científico a la exigencia crítica de distinguir entre arquitectura construida y arquitectura dibujada, entre arquitectura y escenografía; exigencia que por largo tiempo había permanecido en estado problemático.

La cuarta dimensión pareció responder de modo exhaustivo a la cuestión de las dimensiones en la arquitectura. Hacemos girar entre las manos una estatuilla para observarla por todas partes, o caminamos en torno a un grupo escultórico para estudiarlo por un lado y por otro, de lejos y de cerca. En arquitectura — se pensó — existe el mismo elemento "tiempo" o, mejor dicho, este elemento es indispensable para la actividad edilicia. Desde la primera choza del hombre primitivo hasta nuestra casa, hasta la iglesia, hasta la escuela, hasta la oficina donde trabajamos, toda obra de arquitectura, para ser comprendida y vivida, requiere el tiempo de nuestro recorrido, la cuarta dimensión. El problema pareció resuelto una vez más.

Sin embargo, una dimensión que es común a todas las artes, no puede ser característica de ninguna, y por esto el espacio arquitectónico no se agota con las cuatro dimensiones. Este nuevo factor tiempo tiene también dos significados antitéticos en arquitectura y en pintura. En pintura la cuarta dimensión es una cualidad representativa de un objeto, es un elemento de su realidad, que un pintor puede optar por proyectar en el plano y que no requiere ninguna participación física del observador. En escultura sucede la misma cosa: el "movimiento" de una forma de Boccioni es una cualidad propia de la estatua que contemplamos, y que debemos revivir psicológica y visualmente. Pero en arquitectura, el fenómeno es totalmente diferente y concreto: aquí, el hombre, que mo-

viéndose en el edificio y estudiándolo desde sucesivos puntos de vista crea, por así decir, la cuarta dimensión, comunica al espacio su realidad integral.

Para ser más precisos — ya que en esta materia se han escrito complicados volúmenes, cuando en realidad la única dificultad es la de expresar una experiencia de todos conocida —, la cuarta dimensión es suficiente para definir el volumen arquitectónico, es decir, la caja de muros que involucra el espacio. Pero el espacio en sí — la esencia de la arquitectura — trasciende de los límites de la cuarta dimensión.

Entonces, ¿cuántas dimensiones tiene este "vacío" arquitectónico, el espacio? Cinco, diez, quizás infinitas. Pero, para nuestros fines basta establecer que el espacio arquitectónico no es definible



Interior de las Oficinas Johnson. Wright

en los términos de las dimensiones de la pintura y de la escultura. Es un fenómeno que se concreta solamente en arquitectura y constituye su carácter específico.

El lector comprende que, llegando a este punto, la pregunta "¿qué es la arquitectura?" ya ha encontrado su respuesta. Decir, como se suele, que la arquitectura es la edilicia "bella" y la no arquitectura es la edilicia "fea", no tiene ningún sentido aclaratorio, porque la belleza y la fealdad son relativas y porque de cualquier modo, sería necesario anteponer una definición analítica de la edilicia, lo que nos llevaría al punto de partida.

La definición más precisa que se puede dar hoy de la arquitectura, es aquella que tiene en cuenta el espacio interior. La arquitectura bella, será la arquitectura que tiene un espacio interno que nos atrae, nos eleva, nos subyuga espiritualmente, la arquitectura "fea", será aquella que tiene un espacio interno que nos molesta y nos repele. Pero lo importante es establecer que todo lo que no tiene espacio interno, no es arquitectura.



Bela Bartok

B E L A BARTOK

El 26 de septiembre de 1945, muere en Nueva York a la edad de 64 años, un músico cuyo nombre es bien conocido en todo el mundo, pero cuya verdadera celebridad surgirá realmente años después de su desaparición. Muere a consecuencia de anemia perniciosa. Esta enfermedad fué poco a poco minando su organismo hasta acabar con él. Al morir el dinero que deja no llega ni para pagar su entierro, y es la "Liga de Compositores" quien costea estos gastos.

En 1939, Bela Bartok deja Basilea, Suiza, donde encontró hogar y protección de Paul Sacher. Marchó a los Estados Unidos de América, aun cuando los regímenes fascistas de Alemania, Italia y Hungría, su propia patria no habían intentado contra él nada todavía. Bartok no era judío, ni comunista; pero lo cierto es que los perseguidores del "arte judeo-decadente" le tenían la vista puesta. No se había atrevido a pedir, en una carta abierta dirigida al doctor Goebbels, agregar su nombre a la lista de los "compositores no adictos" por razones de estética o raciales, y en la cual Schoenberg,

Hindemith y Stravinsky figuraban (como buenos vecinos?) uno al lado de otro. Pero como al fin y al cabo no existía ninguna razón "legal" para encerrarlos en un campo de concentración o para obligarlos a emigrar, Bartok tomó el camino del exilio por su propia voluntad.

En pos de la verdad.

Unos meses antes de su muerte, Hungría había sido liberada del yugo nazi. Bartok tuvo conocimiento que el nuevo gobierno lo había restituido en sus dignidades oficiales y lo había nombrado diputado al Parlamento. Bartok no tuvo la oportunidad de aceptar el cargo, ni siquiera agradecer por medio de esas tarjetas postales que acostumbraba utilizar para su correspondencia por motivos de economía en la franquicia postal. Solo le quedó tiempo para morir. No logró

ANTOINE GOLEA

escribir las últimas medidas de la postrer de sus obras, un concierto para alto y orquesta, que uno de sus alumnos concluirá más tarde.

Los años que Bartok pasó en Estados Unidos desde 1939 hasta 1945, fueron para él terriblemente decepcionantes. Es cierto que allá, Bartok no se tropezaba con una dictadura política; pero la independencia de su temperamento, la intransigencia de su carácter, lo llevaron pronto a entrar en conflicto abierto con esos dictadores de la vida musical americana que son los "agentes" de conciertos y espectáculos. Bartok era un gran pianista, pero sus giras fueron mal organizadas y pronto se terminaron por completo. Bartok era un gran pedagogo, pero, solo grandes maestros de la música del siglo XX que se habían instalado en los Estados Unidos durante la dictadura nazi — los Stravinsky, los Schoenberg, los Hindemith, los Milhaud — obtuvieron los cargos, para él no hubo una cátedra de enseñanza. Si en vez de morir de hambre, él pudo contentarse con desaparecer lentamente, debido al agotamiento y las privaciones,

fue gracias a la generosidad de algunos grandes intérpretes, jefes de orquestas como Serge Koussevitzky y Eugene Ormandy, violistas como Yehudi Menuhin, quienes le encomendaron y le pagaron tan caro como pudieron, obras que cuentan entre las últimas obras-maestras de Bartok y entre las situadas en las cumbres de la música contemporánea: el "Concerto para orquesta", el "Concerto para violón", la "Sonata para violón solo", el "Tercer concierto para piano" . . .

Se trataba de obras relativamente apacibles ("tranquilas"), alimentadas en las fuentes del clasicismo esencial, producto de un músico que había luchado durante toda su vida, en pos de la búsqueda de su estilo propio y de su unidad interior, en el centro de una tempestad desencadenada por diferentes revoluciones musicales del siglo XX.

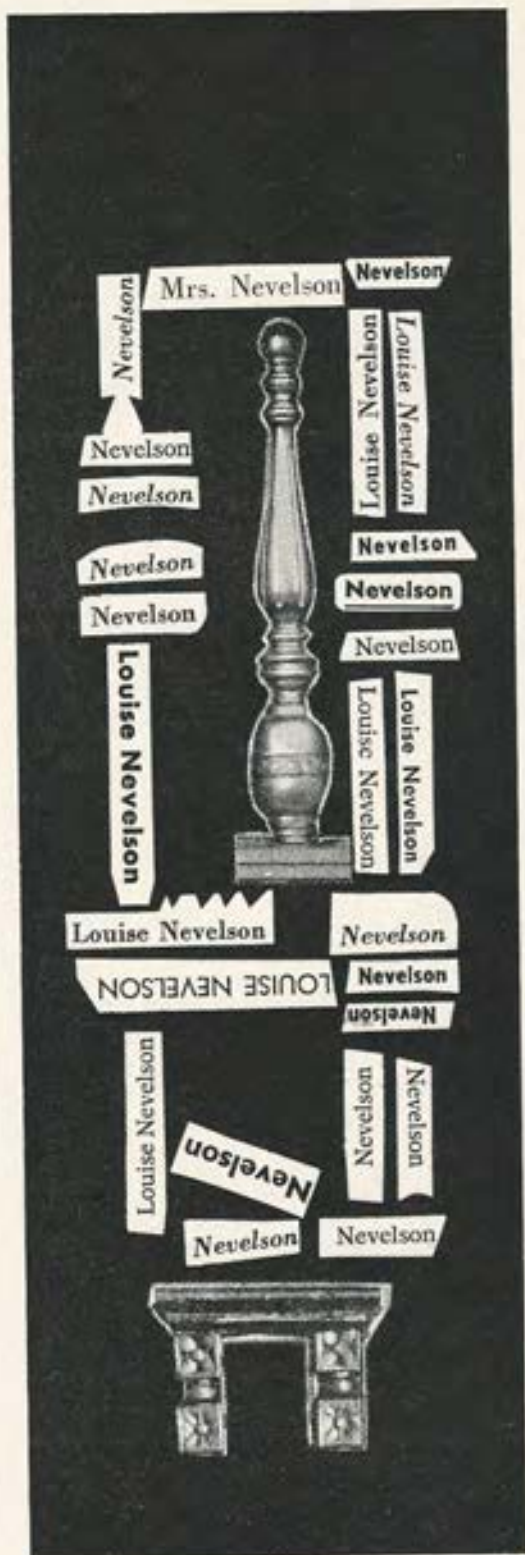
Nació el 25 de marzo de 1881 en una aldea húngara de Transilvania, en Nagyszentmiklos, en medio de campesinos rumanos quienes desde siempre poblaron esa región. Bela Bartok tuvo desde su niñez una curiosidad apasionada para el canto popular. Pero sabía, ciegamente, que no era la música alterada de los zingaros de Hungría, mezcla de auténticas melopeas oriundas de Asia y con efluvios de operetas vienesas, lo que representaba la auténtica música de los pueblos entre los cuales vivía. Después de un tiempo en el Conservatorio de Budapest, con Ernst von Dohanny por maestro, el cual lo iniciaría sobre todo en el romanticismo alemán de Brahms, de Wagner y de Strauss, Bartok empezará ya a lanzarse en búsqueda de verdaderas melodías populares, húngaras, rumanas, búlgaras, más tarde de la cercana Asia. Cargado con un primitivo rollo de registro, de un gramófono frente al cual, con mucha paciencia, hacía cantar los viejos campesinos de las aldeas y de los pueblos las melopeas de sus antepasados.

En 1906 asiste en París a un concurso de piano, donde tendrá la revelación de Debussy y de Ravel. Es clasificado segundo en el concurso. Pero la música francesa le mostrará, por medio de su lenguaje modal, adaptado a la música del Medioevo, del Renacimiento europeo, a la música de Asia también, que en sus indagaciones en pos de una auténtica música popular, él no se había equivocado; tratándose de una música venida, ella también del más remoto tiempo, mientras que las tonalidades mayores y menores no

habían todavía sustituido las modalidades griegas, las gregorianas. De regreso a su patria compondrá sus primeras obras de arte, el "primer Cuatuor para cuerdas", en 1908, y la ópera "El castillo de Barba Azul", admirables síntesis de su genio personal el de esa veta popular y modal que durante todo lo largo de su vida, lo perseguirá.

Pero, pronto, Bartok recibe los primeros ecos de la música atonal procedente de la nueva escuela de Viena, que pronto será la música serial proclamada e ilustrada por Schoenberg y sus primeros discípulos. Bartok siente, profundamente que un camino decisivo se abre allá, a toda la evolución de la música. Pero, por otra parte, el canto profundo de su naturaleza, de su raza, de su genio personal sigue cantando en él. Con la música atonal y serial, Bartok emprenderá un terrible combate. No una polémica de pedantes ignorantes, representantes del academicismo oficial de Austria, Alemania y Francia; pero un verdadero combate creador, en el curso del cual buscará una síntesis entre sí mismo y el universo creciendo en su alrededor, al asalto de los últimos baluartes de la música tradicional. De ese combate faustiano — ya que como Fausto, Bartok escondía "dos almas en su ser" — nacerán obras maestras de una fuerza dramática, de una intensidad lírica, de un salvajismo rítmico que le asegurará un sitio único en la música del siglo XX: los cuatuor, las dos sonatas para violón, el "Mandarín maravilloso", partición de ballet, el "Microcosmo" para piano solo, en fin, esas cimas que son, vuelta a vuelta, la "Música para cuerda y percusión", en 1932, el "Divertimento" para cuerda, en 1939. Son obras de una originalidad total de espíritu y de idioma, surgidas de lo más profundo de un corazón generoso, frutos de una inspiración constantemente floreciente, pero también de la herida secreta e incurable de un alma en pos del paraíso perdido. Tal como Beethoven en el siglo XIX, Bartok se encuentra ubicado en la línea que separa dos mundos de la música, de dos épocas de su historia. El se niega a escoger y busca conseguir una síntesis viva entre "las dos almas"; y es la tensión misma de esa búsqueda que produce un alma tan extraña, tan fuerte, tan preciosa, a su música.

(Publicado en ARTS de Paris)



□ El arte nunca es — y nunca debe ser — una expresión estética o decorativa solamente. Ello lo haría estéril. La verdadera obra de arte nos conmueve precisamente por su emanación y presencia como expresión de un ser humano sensible, que nos propone un diálogo natural y honesto. Al contemplar así una obra de arte surgirá una íntima preocupación de descifrar el mundo que nos rodea. Cualquier persona lo suficientemente sensible como para ver y sentir esas emanaciones, también será capaz de entender las influencias que operan en nuestro tiempo.

□ El material usado en la construcción de una catedral y en la de un mercado es el mismo. Es la fuerza creativa del hombre la que puede convertir el material común en nobleza e inspiración. Análogamente ante el mundo silencioso de Louise Nevelson nos olvidamos de que él ha sido construido con viejos cajones, restos de muebles olvidados y con irrespetados desechos del pasado. Porque Louise Nevelson posee la magia de crear los iconos de nuestro tiempo con las viejas maderas recogidas de un montón de escombros.

□ Louise Nevelson es hija de tiempos poco románticos (nació en Rusia y ha vivido la mayor parte de su vida en Estados Unidos). Estudió en Alemania y trabajó durante algún tiempo con Diego Rivera.

□ A su anticuada casa de cinco pisos (ubicada en el China Town de Nueva York) van penetrando los despojos de ayer, las piezas inservibles del presente. Pero tal como

Texto de HANS NEUMANN

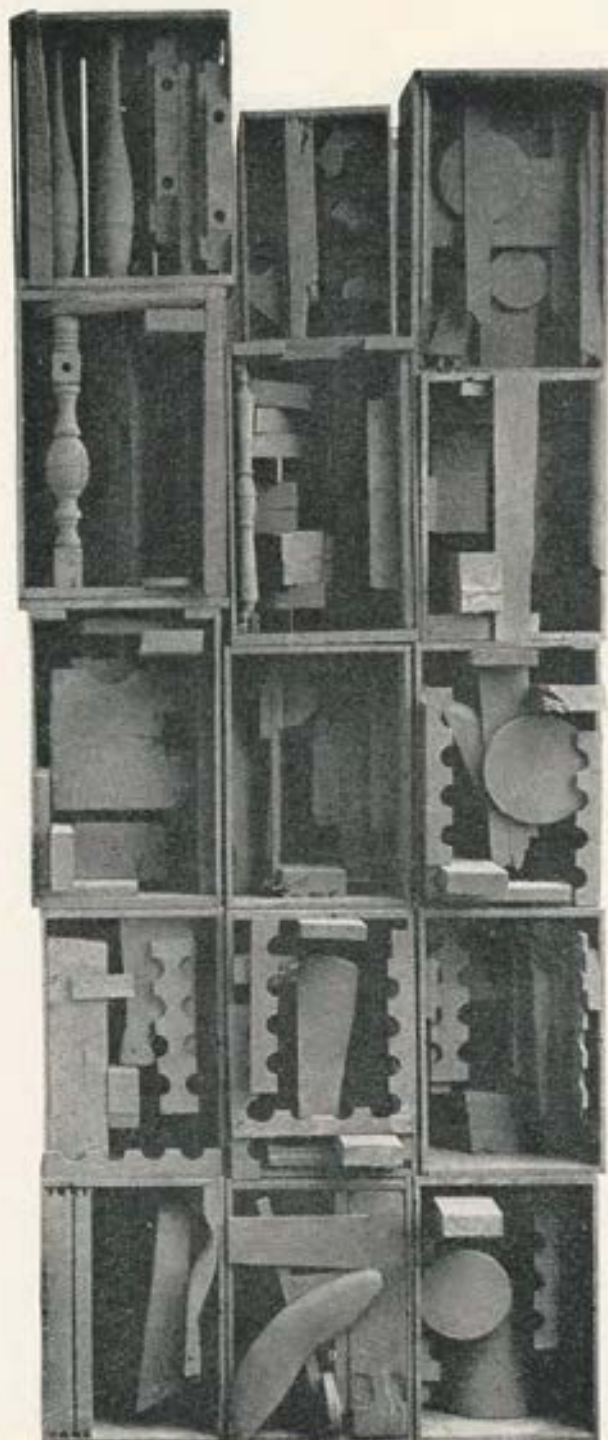
MUSEO DE BELLAS ARTES



de Amigos del Museo de Bellas Artes, ella marca el comienzo de la difusión de su obra en nuestros países.

□ La singularidad de esta obra se manifiesta en cada creación, sin que haya necesidad de explicaciones. En ella encontramos una fusión perfectamente lograda de los más diversos elementos dentro de un mundo íntimamente encadenado, el cual, por su concepción autónoma, podría compararse al mundo de un Klee. En ella se encuentran verificados los postulados para los "collage" de un Schwitters; el dominio absoluto de la forma articulada a su espacio, la audacia de las monocromías.

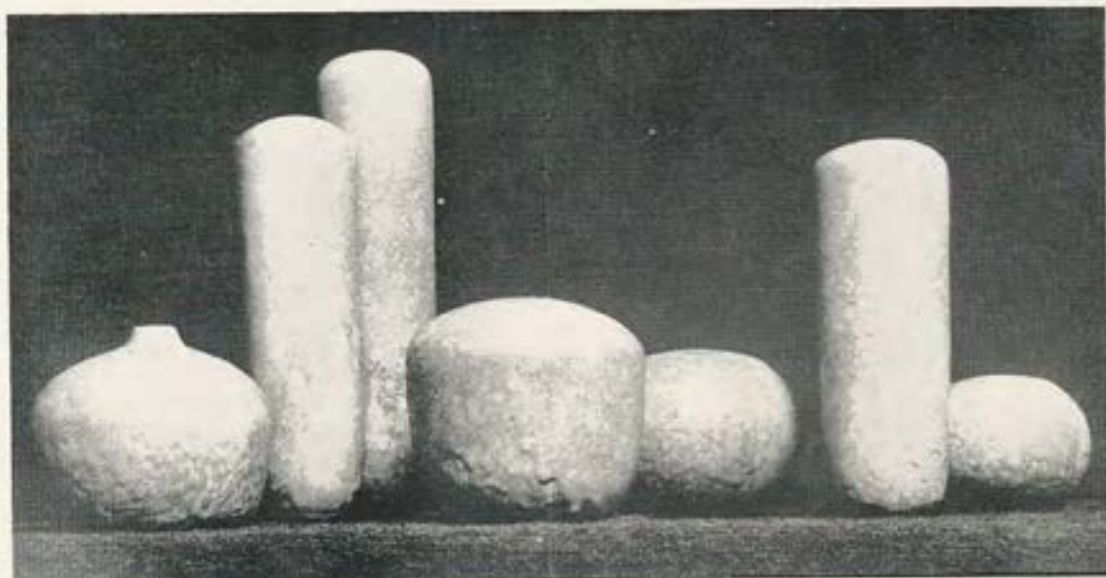
□ Bajo el toque mágico de Louise Nevelson se produce el fenómeno de la metamorfosis: lo que eran pedazos muertos, absurdos, retornan a la vida al hacerse indispensables a la creación auténtica.



la penumbra es inmensamente reveladora al ojo que a ella se ha adaptado, surge de pronto dentro del viejo caserón y bajo el toque mágico de Louise Nevelson, un mundo de maravillas. Un mundo inaudito en cuya creación se dieron la mano un poco de misterio, un tanto de técnica, bastante de buen humor y algo de añoranza, coquetería y formalismo.

□ Es el mundo hermosísimo y muy propio de Louise Nevelson, donde hasta el teléfono está pintado de oro.

□ Conocida y celebrada en los Estados Unidos y en toda Europa, Louise Nevelson no había sin embargo realizado hasta ahora una exposición en América Latina. De allí la importancia de la muestra organizada por la Sociedad



CERAMICAS DE SEKA

Museo de Bellas Artes

Las cerámicas de Seka han tenido siempre ese valor esencial de los objetos únicos, con vida propia. La pieza anhelada que complementa las razones de existencia de los gustos que determinan el conjunto de las cosas mágicas con que uno se rodea. Un cenicero, un plato, una botella cualquiera de su producción, poseen la sensibilidad que la artista trasmuta a los más simples objetos. Hoy Seka ha llegado a una síntesis de valores, logrando una calidad mágica y personal, donde el fósil y la piedra ponen un acento firme de existencia.

Hemos seguido la trayectoria evolutiva que Seka ha descrito hasta llegar al logro de sus últimas piezas, que en el decir de Miguel Arroyo "no tienen otro propósito que ser y en las cuales lo funcional-práctico está sacrificado a lo funcional-emotivo, expansivo y afectivo". Y hemos percibido su inconformidad y su lucha para encontrar la aleación justa de las diversas materias que componen junto al elemento principal: el fuego, el todo cerámico.

En el jardín que ocupa la rotonda central del Museo de Bellas Artes, las piezas de Seka han encontrado un lugar especial. Como surgidas de una excavación arqueológica, allí junto a la osamenta negra y metálica de "La Ciudad" de Calder, la calidad pétreo de los objetos cerámicos encuentran un ambiente particular, y el valor emocional de los mismos aumenta el impacto que producen en el contemplador.

La maestría con que Seka maneja y domina todos los elementos y materias que intervienen en la creación de sus obras, es razón en la que está fundamentada la consecución plena de valores que hoy nos ofrece esta gran ceramista.

Caracas, enero 1962.

F. VALLADARES.



MARCOS CASTILLO

Fundación E. Mendoza

Febrero-marzo 1962.

F. VALLADARES

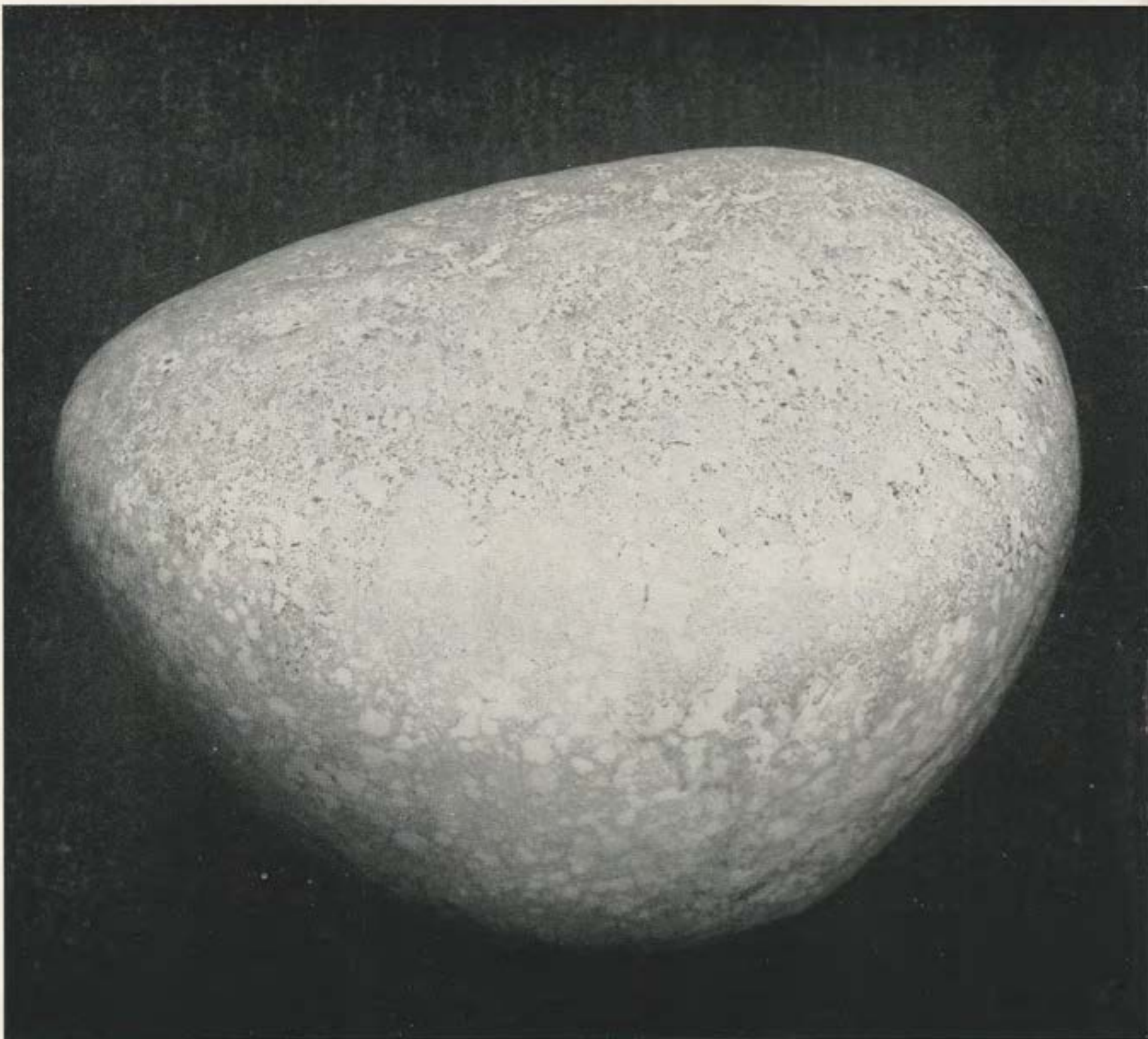
En esta su cuarta exhibición en las Salas de Exposiciones de la Fundación Mendoza, Marcos Castillo muestra 63 obras (óleo, gouache, pastel) que sin aportar novedades técnicas ni temáticas al prolífico quehacer de este pintor, tal vez acentuando aquí y allá ciertos defectos desconcertantes, mantienen esencialmente la tónica de sugestión de valores insoslayables y confirman indiscutiblemente el mérito bien ponderado de este maestro de la pintura venezolana, dedicado de por vida al oficio de pintar como razón de ser.

En el medio artístico venezolano, Marcos Castillo ha jalonado un camino

bien trillado en la andadura apasionante, llena de sinceras emociones, de identificaciones plenas de legítima paternidad en la fusión espiritual. Y es que la honestidad de Marcos Castillo se alumbra con el faro del gran maestro de Aix de Provenza, y halla para sí, en la trasmutación de valores, logros de auténtica factura que generan en motivaciones plásticas realizadas con singular maestría.

Atraen con verdadera emoción esos pequeños cuadros de temas manidos, jamás amanerados, conseguidos en imprevistas armonías y ritmos que recrean flores, paisajes, naturalezas, a medida que las referencias geométricas se resumen a laves apuntes, la composición no presenta rigidez, y la pincelada aérea, suelta, fluyente, yuxtapone el color en transparentes azules, rosas, violetas, de emotivas sugerencias plásticas, dentro de la correcta ubicación de época, estilo y destino de una pintura hecha con infinita honradez y amor al tema.





CERAMICA DE SEKA