

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

PUNTO

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

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

Las ciudades son un caos Arquitectónico sin relación entre unos y otros edificios

por Martín Vegas

La Arquitectura y las Artes Plásticas

por Guy Habesque

Hormigón Armado y Pretensado

por E. Grassler y J. Mattheiss

II Convención Nacional de Arquitectos

¿Existe una Ciencia del Diseño?

por Walter Gropius

En la Exposición de Gabriel Morera

por Magali Ruz Brewer

Pevsner

por Antonio Granados

Grabados de Luisa Palacios, Jaimes Sánchez y Angel Luque

por F. Valladares

ESCALERA DE GEGO EN EL NUEVO EDIFICIO DEL BANCO INDUSTRIAL. ARQ. VEGAS Y BINGGELI





MARTIN VEGAS

Arquitecto MARTIN VEGAS PACHECO.

Nació en Caracas el 21 de septiembre de 1926.
Se graduó de arquitecto en el Illinois Institute of Technology, U.S.A. en 1949.

Revalidó su título de arquitecto en la Universidad Central de Venezuela en 1956.

Es miembro de la C.I.V. y de la S.V.A.

Profesor de composición en la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad Central de Venezuela. 4º año.

Miembro de la Comisión Universitaria. 1958.

Miembro del Consejo de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la U.C.V.

Condecoración Orden Andrés Bello 1958.

Oficina Profesional:

1950-1957: Vegas y Galia. Arquitectos Asociados.

1957-1962: Oficina en colaboración con Ricardo Binggeli y Romón Burgos M.

Edificios:

El Municipal, 1951. Vegas y Galia.

Polar, 1954. Vegas y Galia.

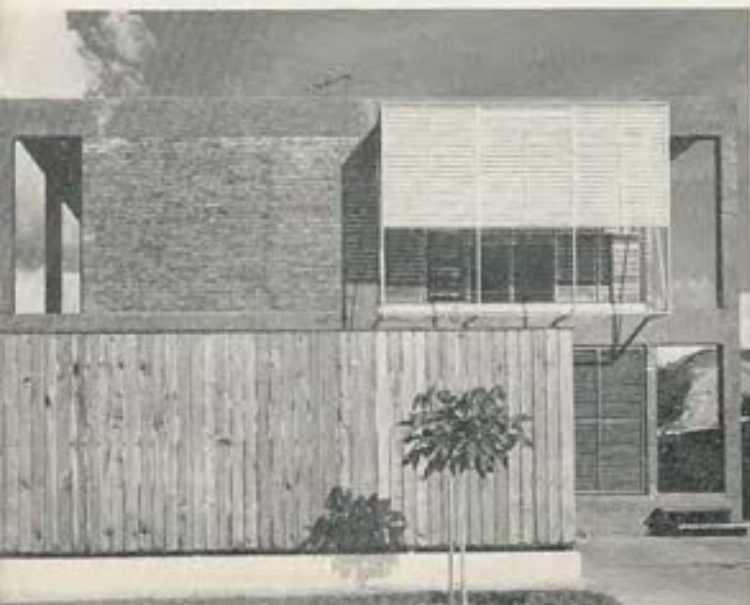
Edificio Tabare, 1955. Vegas y Galia.

Banco Metropolitano, 1958. Vegas y Galia.

Banco Industrial, 1960. Colaboración con Ricardo Binggeli.

Edificio Corvencan, 1960.

Vivienda del arquitecto, 1958.



Casa habitación del arr. Martín Vegas (fachada)

LAS CIUDADES SON UN CAOS ARQUITECTONICO SIN RELACION ENTRE UNOS Y OTROS EDIFICIOS

Publicamos a continuación las interesantes respuestas del arquitecto y profesor de esta Facultad, Martín Vegas Pacheco, quien es nuestro segundo entrevistado en esta sección.

¿Cree Ud. que la arquitectura venezolana actual está realizando una función social?

Antes de contestar a esta pregunta me gustaría aclarar que entiendo por función social, no únicamente aquel aspecto de ella que consiste en el interés de una determinada profesión sobre los problemas populares inmediatos. Creo que función social tiene este sentido y también otros.

Si miramos al pasado inmediato, que es donde propiamente puede hablarse de los inicios de la profesión de arquitectura en Venezuela, vemos que a los arquitectos de esta época les tocó realizar una importante función social. Hace apenas 20 años la arquitectura era una profesión casi desconocida en nuestro país, y las funciones del Arquitecto eran "llenadas" por el Ingeniero, el Agrimensor y otros. Así, correspondió a los primeros Arquitectos crear ante nuestra sociedad una conciencia de la significación de la Arquitectura. Correspondió así mismo a ésta primera generación de Arquitectos adquirir la capacidad necesaria para ubicar a nuestra arquitectura a la altura de la de otros países más desarrollados.

Creo que hoy en cuanto a nuestra profesión, joven como es, podemos sentirnos libres de la necesidad de acudir a arquitectos del exterior para la solución de nuestros cada vez más complejos problemas de edificaciones.

En esta primera labor realizada por un grupo de profesionales jóvenes y de poca experiencia, es indudable que se cometieron errores en cuanto a la función del Arquitecto, como hombre que debe tener una clara conciencia de la escala y jerarquía de los problemas nacionales, para así prestar su apoyo a aquellos planteamientos que tiendan a la transformación real del país.

HABLA UN ARQUITECTO:



Edificio Polar, 1954 - Arquitectos Vegas y Galia

¿Cuál es la función del Arquitecto en la sociedad actual?

Creo que hoy, superada esta primera etapa, corresponde al Arquitecto desempeñar otra importante función social, cual es el estudio y aportación de soluciones a nuestros urgentes problemas de edificaciones para la vivienda, educación, etc.

Es necesario y perentorio que el estudiantado comprenda, que esta inmensa responsabilidad, y la cual será tarea de los futuros arquitectos, debe de servir de acicate en los esfuerzos que dediquen a su formación.

¿Existe una crisis en la Arquitectura Moderna y si así lo cree que características tiene esta crisis?

Si existe, y creo que tiene varias características, o dicho de otra manera la Arquitectura Moderna hace crisis en varios sentidos.

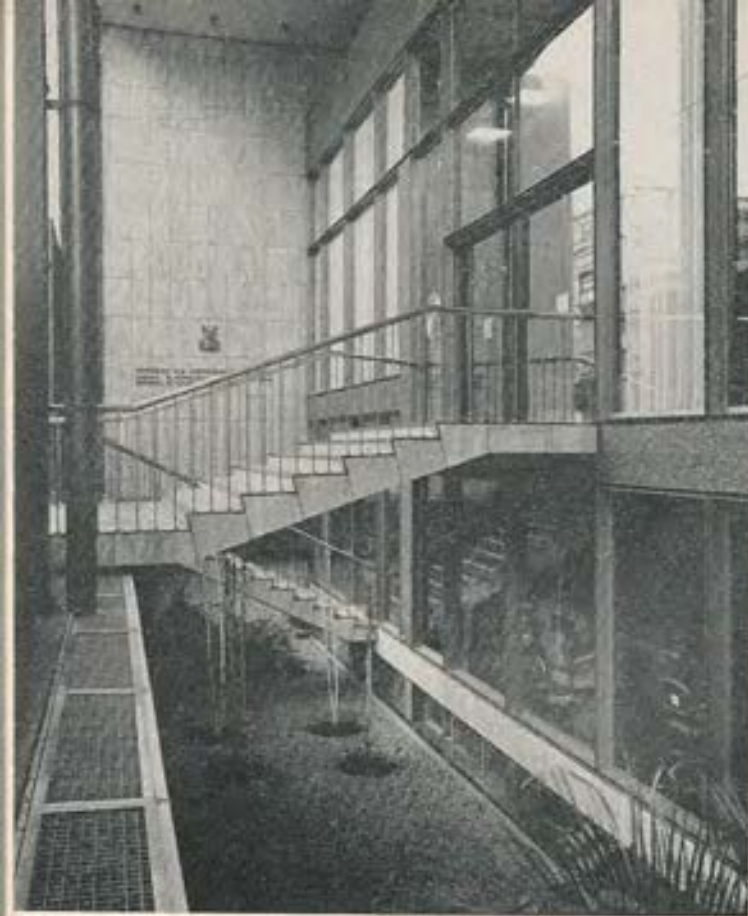
a) "El Academicismo de lo Moderno". - Caracterizado por la copia indiscriminada de formas "modernas". - Manifestación: New York llenándose de envoltorios de vidrio.

b) "Una obra genial cada día". - Los Arquitectos parece que nos sintieramos en la obligación de hacer una genialidad en cada pequeño proyecto que se nos encomendara. - Manifestación: Las Ciudades son un caos arquitectónico sin relación entre unos y otros edificios.

c) "Los orgánicos". - Tendencia aparente principalmente en las escuelas. Parece que no se pudiera distinguir entre orgánico y simplemente retorcido. Lo orgánico en arquitectura es expresión espacial de un funcionamiento natural. Bajo esta concepción el espacio se encuentra en posibilidad de tomar formas libres para responder a determinados requerimientos funcionales. Sin embargo, todo lo retorcido no es orgánico.

Casa Monagas, 1954 - Arquitectos Vegas y Galia





Banco Metropolitano, 1956 (detalle) - Arquitectos Vegas y Galia

Edificio El Municipal, 1952 - Arquitectos Vegas y Galia



Usted ha incorporado a su arquitectura elementos escultóricos ¿quiere esto decir que intenta llegar a una integración de otras artes a la que Ud. ejerce, y si es así, cuales son las dificultades que ha encontrado?

La integración de otras artes, pintura, escultura, etc., a la arquitectura es una meta a la cual debe propenderse. Una edificación en la cual se ha logrado una integración con otras artes, tiene indudablemente mayores valores plásticos. Sin embargo, esta integración es sumamente difícil. En las dificultades planteadas para ella debemos anotar una inherente al proceso mismo de integración. Dentro del diseño de un espacio dado el Arquitecto visualiza un elemento escultórico por ejemplo, el cual debe venir a constituir según la concepción del Arquitecto el centro, el foco de ese espacio. Ahora bien como el Arquitecto no está capacitado para diseñar esa escultura llama en colaboración a un artista, el cual a su vez visualiza, muy a su manera, el elemento que debe ocupar ese espacio. El resultado suele ser que, aparte de los méritos propios de la obra del escultor, no se ha operado una real integración.

La diferencia necesaria de pensamiento entre el Arquitecto que concibe el espacio, y el artista que crea el elemento plástico, es una de las fuentes de problemas en cuanto a la integración de las artes. Creo que debiera de haber más discusión e intercambio entre Arquitecto y Artista cuando de estas soluciones conjuntas se trate.

Entre los maestros de la arquitectura de nuestro siglo, tengo entendido que Mies van der Rohe es el que más le agrada, dígame su opinión sobre la obra de este maestro y cuál ha sido el aporte más significativo para la arquitectura.

En Mies van der Rohe, después de considerar su importantísimo aporte histórico como pionero de la Arquitectura actual, debemos seguir admirando la vigencia de su doctrina. Esta debe considerarse, no en el plano formalista como se pretende en muchos casos - el llamado "Estilo Mies" - sino en su continua búsqueda de pureza y claridad de líneas, en su empeño en obtener el mayor refinamiento posible en el espacio y el detalle arquitectónico.

El llamado "estilo Mies" pasará como es natural. La copia de formas no debe tener lugar en la Arquitectura; lo que si creo que no pasará es su espíritu de refinamiento y pureza que hemos anotado.

Caracas, julio 1962.

LA ARQUITECTURA Y LAS ARTES PLÁSTICAS

GUY HABASQUE

Traducción de Humberto Bermúdez

Este problema, al cual se han dedicado los más grandes artistas contemporáneos, aún no ha dado lugar sino a pocas realizaciones satisfactorias.

No ha existido casi ninguna civilización ni casi ningún siglo que no se haya interesado en el problema de la integración de las artes plásticas en la arquitectura, y al cual no le haya dado, en una u otra forma, soluciones positivas y altamente significativas, no solo del gusto sino también de las estructuras intelectuales, morales y sociales de una sociedad o de una época. No sería cuestión de tratar aquí, en unos cuantos párrafos, la historia compleja y apasionante de las variaciones sufridas por un concepto que no ha dado nacimiento a una verdadera disciplina o a un sello artístico netamente definido.

Cuando mucho notamos — desechando voluntariamente ciertos factores importantes como los factores religiosos, políticos o económicos, y para no atenernos sino al aspecto estético de la cuestión — que la síntesis de las artes parece evolucionar en el curso de los siglos entre dos polos extremos: la fusión mas o menos total de la arquitectura y de las obras plásticas de una parte, y de la otra su simple yuxtaposición.

La mayor parte de los grandes períodos artísticos (arte egipcio, griego, del extremo oriente, etc.) han tendido resueltamente, es necesario subrayarlo, a la integración, y en verdad, es desde el Renacimiento que asistimos (debido a la acción notable de los cambios económicos y sociales) a una neta separación de los dos géneros: la arquitectura sirviendo de pantalla de fondo, cada vez más, a la pintura y a la escultura, salvo en los casos en que aquellas vienen a realzar o en los peores casos, hacernos olvidar su banalidad.

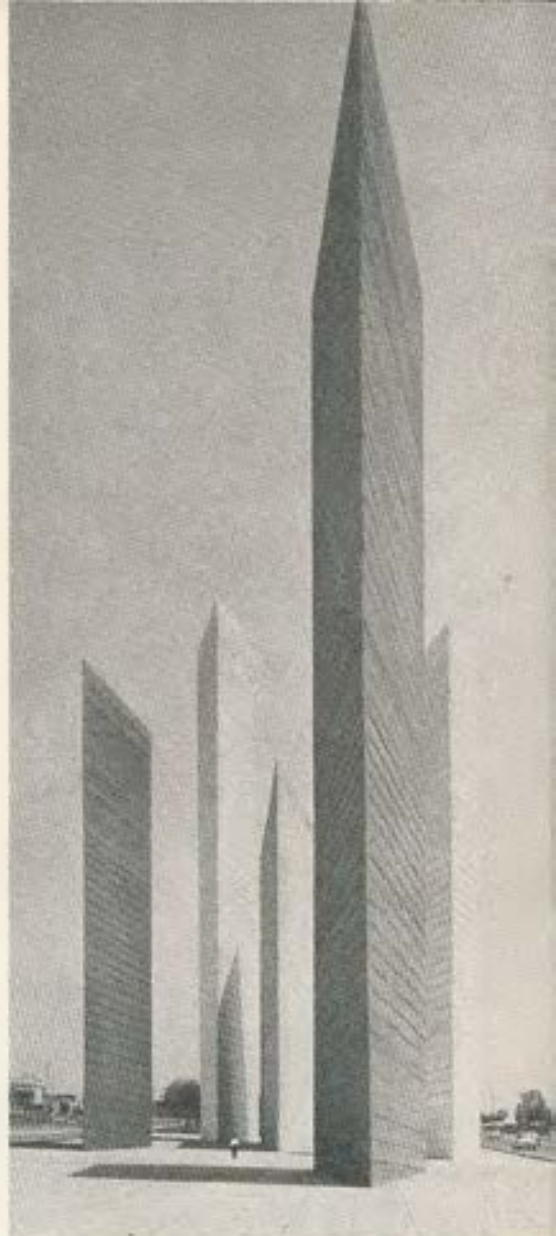
Allí existía, sin embargo, una pesada herencia al ser recibida por el siglo

XX, y ésto explica, quizás, que ninguna otra época se haya preocupado tanto de las teorías relativas a este problema, y que al mismo tiempo haya sido tan pobre en realizaciones positivas.

Han existido, es cierto, loables esfuerzos, comenzando por aquel Art Nouveau, que en los alrededores de 1890 a 1910, se extendió sobre una gran parte de Europa. Es innegable, en efecto, que sus autores buscaron la reintegración de la pintura y la escultura en la arquitectura, por lo menos en sus formas nuevas (hierro forjado, mosaico, etc.). Más, si bien la moda actual tiende a rehabilitar un estilo que no tiene casi mérito fuera del ser histórico, es igualmente innegable que ellos no llegaron sino a resultados bien pobres. La Exposición Universal de 1900 marca, en este punto de vista, el apogeo de una cierta fórmula de integración, de la cual, la "parisienne" del escultor René Binet, que remata ridículamente una cúpula en hierro labrado, representa a la vez las grandes pretensiones y el pobre resultado. Solo en esta época — aun cuando no se debe sobreestimar su aporte — Gaudí, genio solitario, supo integrar valiosamente el color y la escultura en sus obras.

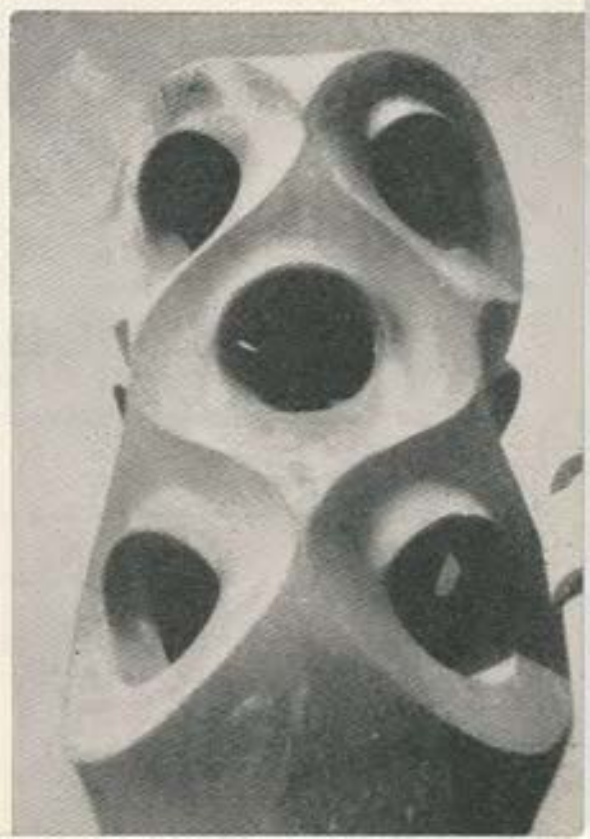
Otro fracaso ocurrió hacia 1913, con la tentativa realizada en el Teatro de los Champs-Élysées en el cual las obras de Maurice Denis y de Bourdelle, de factura retrógrada y visiblemente adaptadas a los cánones caducos de la arquitectura tradicional, camuflaron un edificio concebido en función de las nuevas técnicas y contradijeron, por consiguiente, su espíritu.

De hecho, será necesario esperar el nacimiento de movimientos como el neoplasticismo y el constructivismo para asistir a las primeras tentativas serias, es decir, a las tentativas en las cuales las diversas disciplinas estén sometidas a una unidad de criterio y



Conjunto de torres prismáticas cerca de México. Escultor Mathias Goertz Arquitecto Luis Barragán

Chimenea de la Casa Milá, de Gaudí



donde cada una de ellas se considere como componente de una obra única y no como un fin en sí.

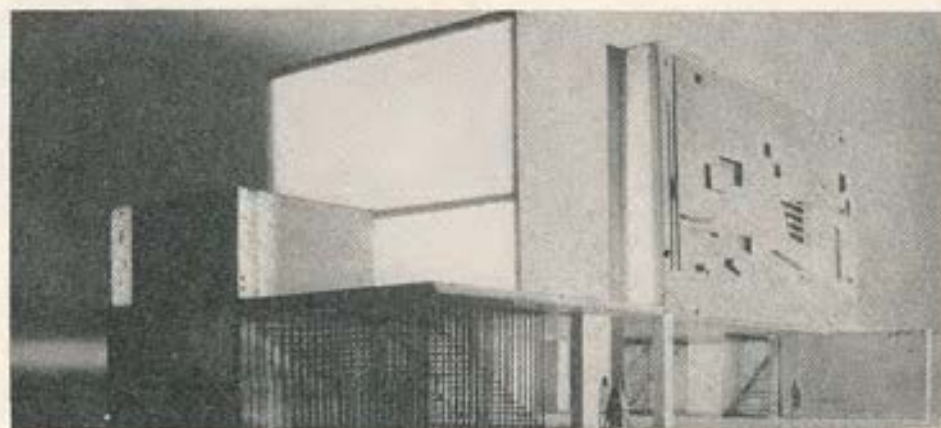
Los escritos y las declaraciones doctrinarias son, en realidad, mas numerosos que las realizaciones. Obras como la casa De Vonk obra de J. J. Oud y Theo Van Doesburg en Noord-wijkerhout (1917), el célebre café "De Unie" de Oud en Rotterdam (1924-1925), la casa Schoder de G. T. Rietveld en Utrecht (1924) y el café-cinema de "L'Aubette" en Strasbourg (1928), debido a la colaboración de Theo Van Doesburg, Sofía Taeuber y Jean Arp, tienen cierta importancia. A pesar de su número restringido, un espíritu nuevo nació — espíritu que concordaba en bastantes de sus puntos con las aspiraciones de muchos otros artistas, notablemente en Rusia y Alemania (aun cuando en este último país los miembros de Bauhaus se habían preocupado más con las formas útiles). Si el proyecto de un monumento para la III Internacional

tura. El mismo debía reconocer más tarde que todas sus obras, desde el invierno de 1919-1920 hasta 1924, están todas dedicadas a la investigación de una imagen susceptible de unir indisolublemente el elemento escultural y el elemento arquitectónico" (Naum Gabó, Ed. del Grifón, Neuchatel, 1961, texto de la pág. 26). Y afirmaba que no había "ninguna diferencia entre el ideal de un arte constructivista y aquel de la arquitectura funcional constructivista de hoy día". "La relación existente entre el arte y la arquitectura constructivista — añadía — no es solamente una relación de dependencia, ninguno de ellos está subordinado al otro". Existe allí, en esa proposición una toma de posición fundamental y capital para la comprensión de las investigaciones de síntesis contemporáneas.

En Francia donde estas investigaciones eran menos poderosas, el problema no se plantea hasta la Exposición Universal de 1937, los organizadores

mente el cuadro de caballete propiamente dicho y a imaginar la creación de un arte monumental estrechamente ligado a la arquitectura. No es que lo esencial de su arte haya sido modificado — él conservaba intacta su confianza en las posibilidades absolutas del color — pero había llegado a la conclusión de que para expresar verdaderamente la vida moderna, la pintura se debía integrar a la arquitectura.

"Yo creo — le decía a sus alumnos ('Cahiers inédits de R. D.,' Sevpen, París, 1957, pág. 234) — que este es el verdadero lugar de la pintura que ha comenzado a ser constructiva". A condición, bien entendido, que esa pintura no guardara la menor traza de perspectiva (fuere lineal o aérea) a fin de no profundizar el muro. "El estado lírico del artista y su poder visionario de las leyes orgánicas y rítmicas de la forma-color — escribía en 1934 — son una garantía de una obra abstracta viviente. Esta obra puede unirse íntimamente a la arquitectura, siempre que esté arquitectónicamente construida en sí. Ella deviene, en este momento la representación viviente de su época, ella es humana, ella se hace social. Así, desde antes de la última guerra mundial, se encontraban reunidas tanto por los pintores como por los escultores, las bases sólidas de una síntesis verdaderamente fecunda. ¿Cómo, dentro de estas condiciones, estas adquisiciones no se han desarrollado más y cómo contamos después de quince años con tan pocas realizaciones interesantes? Porque, es innegable que los éxitos no constituyen sino ínfimas excepciones mientras que las ocasiones mejores han estado perdidas lamentablemente, tales como la decoración de la sede de la UNESCO en la cual el respeto a las susceptibilidades nacionales, es decir un hecho político, ha privado y aun estorbado el hecho plástico. Solo, en verdad, los ensayos de integración de la Ciudad Universitaria de Caracas y en el Teatro de Gelsenkirchen han dado resultados positivos. Si exceptuamos la nueva catedral de Argel donde un excelente método fué aplicado, pero debido a dificultades materiales se impidió la realización de una buena parte de los proyectos; solamente en estos dos casos citados el problema fué, como veremos más adelante, convenientemente planteado. Y esto nos lleva a preguntar cuales son las condiciones de una buena síntesis y cuales factores, por el contrario, son los susceptibles de crear obstáculos.



Maqueta de un templo - Escultor Mario di Teana

de Tatlin (1920) está espiritualmente más próximo de la escultura que de la arquitectura, los diseños y maquetas concebidos por Malevitch en los alrededores de 1924, abrieron un camino realmente nuevo a la expresión arquitectónica y es verdaderamente lamentable que no hayan podido ser ejecutadas. Por su parte, Pevsner y Gabo se interesaron apasionadamente por las relaciones existentes entre la arquitectura y la escultura, y si bien Pevsner no diseñó sino dos proyectos de fuentes, Gabo por el contrario realizó de 1920 a 1930, numerosos diseños, de los cuales uno de los más célebres es el proyecto de un teatro doble para el Palacio de los Soviets (1931). Toda su escultura, es necesario decirlo, está indisolublemente ligada a la arquitec-

decidieron darle una oportunidad a los mejores artistas contemporáneos. Si la mayor parte de estos últimos no supieron desgraciadamente adaptarse al programa, por ejemplo Dufy cuyo inmenso fresco de 600 m², "La historia de la Electricidad", no era más que un cuadro de caballete agrandado, Leger, autor de un gran panel intitolado "El transporte de las Fuerzas", y Delaunay, encargado de la decoración de los Palacios del Aire y de los Ferrocarriles, demostraron que, por el contrario, estaban perfectamente adaptados para realizar esta clase de trabajo: Delaunay en particular, que trataba desde hacía varios años experiencias prácticas (investigación de nuevos materiales) y estéticas, que lo habían hecho abandonar progresiva-

Por de pronto: Quién debe realizar la síntesis? El arquitecto piensa por lo general que él es el indicado para ello, lo cual no es enteramente falso, ya que él es, por definición, el jefe de la obra.

Pero es necesario que sea lo suficientemente sensible para conciliar las exigencias puramente arquitectónicas y los postulados plásticos dados por el artista, sin rebajarlo al papel de consejero ocasional. Porque es necesario reconocer — y ésta es quizás una de las razones de la pobreza actual dentro de este dominio — que, no obstante no ser francamente hostiles con los artistas (lo cual es más frecuente de lo que se cree), los arquitectos generalmente se creen superiores a ellos, pecado de orgullo que les impide muy a menudo ver todo lo que podrían ganar con una franca colaboración.

Algunos de ellos, es verdad, fueron proveídos con una sensibilidad plástica equivalente. Este fué el caso de Gaudí; éste es el de Le Corbusier, del cual algunas obras como N. D. de Ronchamp revelan más de la escultura que de la arquitectura. Para preservar la unidad del pensamiento creador, estos se pueden pasar sin necesidad del concurs del artista. Pero se trata de casos excepcionales y el trabajo en equipo se hace necesario.

Para que el trabajo sea realmente fructífero, una primera condición parece absolutamente necesaria, es la de que el artista sea asociado a la empresa común desde el momento mismo de la concepción, desde el primer proyecto. Desgraciadamente, ésto no sucede casi nunca.

La regla para los arquitectos parece ser, por el contrario, el de recurrir a él, solo cuando la construcción está terminada. Buscan un sitio más o menos propicio (a menos que no hayan reservado un pequeño pedazo de muro o de patio, o de jardín) para colocar una obra escogida del taller del artista, entre las ya existentes. Ante este hecho los arquitectos argumentan que la mayor parte de las veces ellos no dirigen sus proyectos, que modificaciones más o menos profundas que pueden presentarse en cualquier momento arriesgan el éxito de la causa común, o aun que los artistas no saben trabajar en equipo, lo cual es a veces cierto, pero no puede ser erigido en regla. Algunos ejemplos concretos nos permitirán apreciar mejor los inconvenientes de este deplorable estado de espíritu. Berto Lardera, uno de los escultores que más ha colaborado con

los arquitectos, nos contaba que casi siempre estaba obligado a adaptar sus obras a edificios preexistentes.

Alicia Peñalba, por su parte, me citaba el ejemplo de una fuente destinada a un gran conjunto, el cual ya estaba construido, para el cual se debió contentar con hacer una maqueta en escala 1/6, por correspondencia, por así decir, ya que no existía presupuesto que permitiera el viaje de la artista. El resultado — previsible — fue que las proporciones y las líneas de las obras definitivas no respondían ni siquiera a las de la maqueta. En otro caso, los amplios juegos de agua previstos para una fuente se encontraron reducidos a chorros minúsculos, la plataforma sobre la que debería ir no era lo suficientemente sólida para soportar la instalación proyectada.

El principio de estrecha colaboración adoptado por Carlos Raúl Villanueva para la Ciudad Universitaria de Caracas, ofrece, por el contrario, un excelente ejemplo de lo que debería ser una regla absoluta. Aún cuando el arquitecto se encontraba limitado en su acción por la lejanía de los artistas y los retardos imperativos de la ejecución. Habiendo, desde el comienzo escogido los artistas con los cuales contaba trabajar — Calder, Leger, Pevsner, Arp, Vasarely y Laurens — y previsto anticipadamente las condiciones de su participación, concibió un anteproyecto, el cual lo sometió a la consideración de los interesados (después de haber discutido igualmente con el grupo de artistas venezolanos que había igualmente elegido). "He querido — me escribía — discutir con ellos los problemas desde el comienzo con solo los anteproyectos. Para la escultura no había tiempo de crear algo particular para la obra. Yo entonces, he escogido las obras con los escultores, en equipo y con miras al programa que había trazado, a fin de que ellas entraran en el conjunto y prolongaran la arquitectura".

De regreso a Caracas, reúne todos los proyectos y realiza maquetas que luego fueron sometidos a consideración de los artistas, sufriendo las modificaciones por ellos indicadas. Por último nuevos viajes tuvieron lugar durante la ejecución de las obras con el objeto de solucionar los últimos detalles. Viajes, estudios y discusiones fueron aún más numerosos en lo que concierne al plafond del Aula Magna, para el cual Villanueva, Sandy Calder y el ingeniero acústico Robert Newman adoptaron el sistema de trabajo en equipo

absoluto. "Rectificaciones, discusiones, desde el comienzo — me escribe Villanueva — esto es lo principal (pero con un programa, una idea base) como lo ha dicho con tanto acierto Giedion en uno de sus libros, hasta el trabajo lento y difícil de la creación definitiva". Los resultados obtenidos muestran elocuentemente la excelencia del método.

En Genselkirchen, el arquitecto Werner Ruhnau y sus colaboradores, no se detuvieron en hacer aparecer desde el comienzo, a un grupo de artistas muy discutidos — Yves Klein, Tinguly, Kricke, Adams — trabajando regularmente con ellos durante tres años, tanto durante la elaboración como durante la ejecución. Uno podría encontrar, es cierto, algunos casos honrosos de yuxtaposición de una obra a una



Escultura de Arp, Ciudad Universitaria - Caracas

construcción — la escultura de Pevsner en el Centro Técnico de la General Motors en Detroit, por ejemplo — pero la regla debería ser la del trabajo en equipo comenzando desde el primer proyecto para no terminar hasta el final de la obra.

Otras dos cuestiones importantes que se plantean son la escogencia de los artistas y la escogencia del marco. Debería ser evidente que uno no puede pedir a no importa quien de intervenir no importa donde. Pero, aquí también los ejemplos infelices abundan. Cuando una ciudad, una comunidad, una sociedad, deciden dirigirse a los artistas, aquellos encargados de escoger los artistas no saben distinguir el grano bueno de la paja. Si algunos se entregan al nepotismo (caso relativamente frecuente), la mayor parte se contentan

con escoger al azar entre los raros artistas de los cuales solo conocen el nombre y no piensan nunca, por otra parte, que la obra deberá concordar con el medio que la rodea. En Francia, el papel desempeñado por el Estado es, a este respecto, sumamente criticable.

No tiene la sensibilidad de pensar que los edificios públicos y las plazas se cubren de obras de último orden mientras que los más aptos entre los grandes artistas contemporáneos esperan siempre una orden. La escandalosa mediocridad del transatlántico "France" es significativa de este estado de espíritu, que hace, por ejemplo que París, célebre en el mundo entero por su escuela, es también la ciudad más desfavorecida a este respecto. Yo no se si el emplazamiento haya sido bien escogido, pero recuerdo que una vez Brancusi me dijo que el desearía trabajar gratuitamente para erigir una versión de cincuenta metros de alto de su "Gallo" en el Rond-Point de los Champs-Élysées. Que cantidad de ocasiones perdidas.

La escogencia del artista, es cierto, es mucho más delicada ya que los mejores de ellos son a menudo incapaces por la naturaleza misma de su arte, de integrar convenientemente sus obras a la arquitectura. Hay pocas oportunidades, en efecto, para que un especialista de pequeños formatos, un intimista o un espíritu muy analítico llegue a buenos resultados. Es muy raro, por otra parte — esto dicho sin ningún espíritu polémico — que una obra figurativa se adapte a una obra arquitectónica moderna, lo mismo que las obras llamadas informales correspondan a las líneas rigurosas de la mayor parte de la arquitectura actual. Este último tipo de obras requeriría, de hecho, para ser realmente valiosa, una subordinación total de la arquitectura a la escultura.

Un proyecto reciente de una capilla de John Koenig, ejecutado para un concurso de vitrales organizado por Vidrios de Boussois y sobre todo los "Demeures" de Etienne-Martin muestran la vía a seguir en este sector particular. Aun será necesario que las construcciones así realizadas respondan a su función y que los arquitectos acepten esta sumisión.

Esta es, en verdad, una cuestión de adaptación y estos últimos o de una manera más amplia, todos aquellos que hacen llamados a los artistas, parece faltarles un poco de imaginación. Existe hoy una serie de proposiciones que no han sido jamás explotadas y que

permitirían renovar el aspecto de la arquitectura, colocando al hombre moderno en contacto directo con un arte del cual está generalmente ávido, y el cual va a buscar, a falta de algo mejor, en las galerías o bibliotecas. Sin desear de ninguna manera recensar sus posibilidades, nos contentaremos con anotar todo el partido que se podría obtener, tanto desde el punto de vista arquitectónico como desde el punto de vista urbanístico; nociones como la transparencia del volumen (realizada en la arquitectura pero no en el urbanismo), la no concordancia de la línea y el color, la discontinuidad de los llenos y los vacíos en el seno de un mismo volumen, el contraste simultáneo, el cinemismo óptico, el movimiento real, las proyecciones luminosas, etc. Leger contaba a menudo que el había tenido la revelación de la disociación de la forma y del color una tarde en Times Square, en el curso de una conversación, viendo a su interlocutor cambiar constantemente de color bajo la acción de los anuncios luminosos. ¿Qué arquitecto o urbanista ha pensado en transponer esta observación en su propia disciplina? ¿Cuál ha soñado en la animación que le llevaría a una ciudad las esculturas móviles gigantes? La experiencia de la Torre Cibernetica de Schoffer en Lieja ¿servirá de ejemplo y de punto de partida a una nueva síntesis? De hecho, la historia demostrará hasta que punto los arquitectos del siglo XX se han mostrado tímidos en comparación con los artistas.

Los mejores guardan un retraso de por lo menos cincuenta años con relación a las artes plásticas, de las cuales no saben como aprovechar sus descubrimientos. Ya es hora de que se sobrepongan a su torpeza. Ciertos signos nos incitan a esperarlo, como por ejemplo la Exposición, del año pasado, del Grupo de Estudios de Arquitectura Móvil que, por fin, ha planteado ideas nuevas. Pero que aquellos que desean verdaderamente salir del marasmo actual se acuerden que los hombres del porvenir con los artistas, los videntes de mañana, y que es de ellos que pueden encontrar el más grande enriquecimiento. No se trata de pedirles en una u otra oportunidad una pintura o una escultura dentro del marco mezquino del 1%, sino de asociarlos en la renovación de las formas, y en el plano del urbanismo (este problema clave) hacerles participar en gran escala en la creación del paisaje urbano.

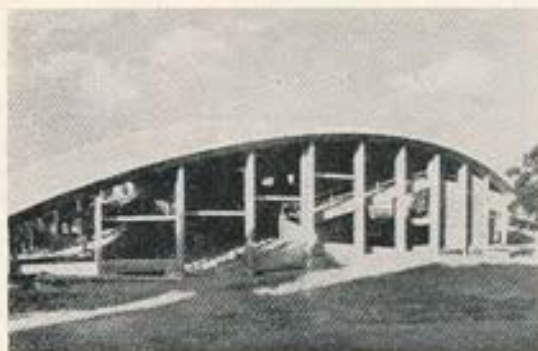


Personaje especial - Fabbri

HORMIGÓN ARMADO Y PRETENSADO

E. Grasser
J. Mattheiss

Auditorium Maximun. Universidad de Hamburgo



Edificio Administrativo en Ludwigshafen



Al hablar del progreso de la técnica en el campo de las construcciones de hormigón armado y pretensado, podemos referirnos en general al aprovechamiento de nuevos conocimientos científicos para mejorar nuestras condiciones de vida y en particular a la manifestación de este progreso en las obras arquitectónicas erigidas con los materiales mencionados. El progreso técnico es fruto de las investigaciones realizadas en el terreno de la teoría de los materiales, del constante perfeccionamiento de estos materiales, de ellas derivado y de nuevos métodos ideados para estudiar las fuerzas operantes en las construcciones. También intervienen en este progreso factores de índole sociológica y económica.

Podría decirse que ya los romanos emplearon hormigón preparado con arena, grava y puzolana — aglutinante hidráulico natural — para construir acueductos y obras portuarias. No obstante, la verdadera historia del hormigón comienza cuando en 1824 el inglés Aspdin logra preparar, por vía artificial, una substancia de acción hidráulica que llama cemento portland. En la Exposición Mundial de París 1855, el francés Lambot exhibe un bote de remos construido en hormigón con armadura de alambre, al que augura una duración muy superior a la de las embarcaciones de madera. La victoria definitiva del hormigón armado se inicia en 1867 cuando el jardinero Monier, también francés, patenta sus macetas y más tarde tubos, vigas, puentes, etc., reforzados con alambre, sin conocer todavía el comportamiento estático del nuevo material. El americano Hyatt descubre por esas mismas fechas, por medio de ensayos, que, dando una forma apropiada a la armadura, se podrían asignar al acero los esfuerzos de tracción mientras que el hormigón, menos resistente a esta sollicitación, soportaría las fuerzas de presión.

Las bases científicas se sientan ante todo en Alemania, donde Koenen, Wayss, Moersch y Dischinger entre otros van creando, desde 1866, una obra que se refleja en las normas de varios países y en la que aún hoy nos apoyamos en muchos aspectos.

Entre las numerosas nuevas construcciones destacan pronto toda una serie de obras audaces y grandiosas, como el puente sobre el río Isar en Munich, un arco triarticulado de 70 m de luz erigido en 1903/04, y el Pabellón del Jahrhunderthalle en Breslau (1912) que

patentiza ya entonces las inagotables aplicaciones del nuevo material.

Entre los factores fundamentales que motivaron el rápido desarrollo de la construcción en hormigón armado y pretensado se hallan las propiedades particulares del nuevo material. El hormigón es moldeable a voluntad con ayuda de encofrados adecuados y resiste, correctamente preparado, a la intemperie, al fuego, a los ataques químicos, al desgaste mecánico, etc. De importancia decisiva es también su rentabilidad, porque la mayor parte de su volumen — arena, grava y agua — puede ser obtenida generalmente cerca de la obra, evitándose costosos transportes. Desde el punto de vista estático, la superioridad del nuevo material estriba en que la elevada resistencia a la compresión del hormigón y la gran insensibilidad a la tracción del acero se combinan en una estructura portante única, resistente a la compresión, tracción y flexión.

El mejoramiento cualitativo de los materiales permite levantar construcciones más audaces con menos costo. En el conjunto de sollicitaciones a que se somete una obra portante de gran luz domina el peso propio. La envergadura máxima admisible es determinada así por la relación entre el peso cúbico y la solidez del material. Durante los últimos 50 años, la resistencia se ha triplicado, más o menos, mientras el peso específico apenas ha variado. El empleo de materiales tan resistentes como el hormigón y el acero resulta también remunerador por el hecho de subir el coste por tonelada de esfuerzo a soportar menos que proporcionalmente con la resistencia.

Las cualidades del acero extraduro y de superficie lisa no pueden ser plenamente aprovechadas para el hormigón armado porque se correría el riesgo de un indeseable agrietamiento de las obras. Gracias al desarrollo de aceros de armadura perfilados ha sido posible mejorar la trabazón entre el hierro y el hormigón de forma que la tensión admisible ha podido ser aumentada en correspondencia con la mayor resistencia.

Otro procedimiento para neutralizar el inconveniente de la considerable dilatación del acero, consiste en anticipar esta dilatación por medio del pretensado de la armadura. Este método permite confeccionar estructuras, prácticamente exentas de grietas, trabándose los dos materiales del modo más favorable para dar una estructura portante única. El pretensado consti-



Elementos prefabricados montados a pié de obra

tuye un paso importante dentro del progreso general de las construcciones de hormigón armado.

Con el pretensado surgen también nuevos tipos arquitectónicos, como por ejemplo los puentes construídos por avance en cantilever. La estructura portante del Ringbruecke en Ulm (Danubio), se construye progresivamente desde el pilar con ayuda de un andamio en voladizo. El andamio cantilever transmite la carga de la última sección, que se ha hormigonado, de unos 3 m de longitud, a la estructura ya endurecida. Cuando la nueva sección ha adquirido suficiente resistencia, se la pretensa con respecto a la obra ya terminada. A continuación, se avanza el andamiaje y se repite toda la operación.

Encofrado de un depósito de cieno de pudrición



La pasarela sobre el río Ems, ilustra como el mejoramiento de un material puede influir sobre la evolución de un tipo constructivo. El efecto sustentador conjunto de las vigas de acero y de la losa de hormigón prefabricada no se estableció — como es usual — por medio de lacos soldados sobre las vigas de acero sino que se aseguró por medio de la fricción, conseguida apretando las losas de hormigón contra las vigas de acero mediante tornillos de acero de alta calidad.

Un factor importante para el progreso de la técnica constructiva reside en la teoría de la resistencia de los materiales. Mediante métodos estáticos cada día más minuciosos, se puede enjuiciar correctamente la distribución de fuerzas aun en estructuras complicadas. Este punto favorece en sumo grado al hormigón armado que gracias a su libre moldeabilidad y a su carácter monolítico permite erigir complicadas estructuras en dos o tres planos.

Como ejemplo, mencionamos la losa de la calzada de un puente a doble alma con piso de viguetas. La calzada cumple tres funciones estáticas: soporta la carga accidental de tráfico, regula la distribución y transmisión de estas cargas a las vigas maestras y actúa además como cabeza sometida a compresión de estas vigas.

El hormigón armado constituye un material ideal para las estructuras portantes planas, de simple y doble curvatura, muy ventajosas desde el punto de vista estático. Dándoles forma apropiada, se consigue absorber al máximo las cargas, por medio de esfuerzos de tracción y presión puros que actúan en el plano de la placa. Las perturbaciones marginales en la periferia de esta membrana tensada pueden ser dominadas por medio del pretensado.

Cuando la solución analítica de los problemas estáticos resulta ya imposible incluso usando calculadoras electrónicas como se viene haciendo, se estudian las características portantes sobre modelos. Para el Auditorium Maximum de la Universidad de Hamburgo (Fig. 4), se determinó así la resistencia a abolladuras del muy delgado techo esférico por medio de una maqueta de plexiglás.

Para hacer referencia a algunos puntos de vista sociológicos y económicos, piénsese en el gran número de viviendas y plantas industriales que en la Alemania de la posguerra y otros países hubo que construir bajo condiciones

apremiantes, en un mínimo de tiempo y con un máximo de rentabilidad. En esta contingencia se impone una decidida racionalización, empleando piezas prefabricadas y sometiéndose a una amplia normalización y unificación fabril.

Una influencia sensible sobre el progreso técnico de la construcción la ejerce el orden sociológico de una nación. Por ejemplo, se observa que en los países altamente industrializados y en los de nivel de vida ascendente crece la proporción entre los gastos para salarios y el coste material. Generalmente, este desplazamiento acompaña a la plena ocupación y, por lo tanto, a una falta de mano de obra que por su parte fomenta la mecanización de los trabajos. El coste de la mano de obra humana y su escasez motivaron el traslado al taller de una parte considerable de los trabajos de construcción.

La creciente densidad de población y el subsiguiente aumento del tráfico por tierra, mar y aire imponen a la construcción una rapidez cada vez mayor y condiciones cada vez más difíciles. Por medio del procedimiento cantilever en la erección de puentes se evita, por ejemplo, perturbar el tráfico debajo del mismo, economizando al mismo tiempo una parte importante del coste de los andamiajes.

Como ejemplo típico de la aplicación de los métodos rítmicos o de operación paso a paso cabe mencionar el edificio administrativo de la Badische Anilin- und Sodafabriken en Ludwigshafen, una construcción con esqueleto de hormigón armado. Para hormigonar los veinte pisos idénticos, se utilizó un andamiaje que cubría la altura de dos pisos y medio (Fig. 6) y se alzaba de piso en piso a manera que avanzaba la obra, mediante aparatos de elevación. Dos grúas giratorias de torre subían al mismo tiempo por sus propios mástiles encargándose del transporte vertical de los materiales. El andamio ligero visible en la figura 6 a media altura servía para ejecutar trabajos en la fachada.

En la figura 7 se representa el depósito de cieno de pudrición de una planta de clarificación en Munich. Para economizar encofrados y andamios, que debido a la doble curvatura del casco hubieran sido muy difíciles de montar, se hormigonó la pared del depósito por secciones consecutivas. Para ello, se empleó un andamio interior de acero que se desplazaba a la sección siguiente girando alrededor de un punto situado

en el eje central del depósito. En la pared de éste hay elementos de pretensado verticales y circulares de forma que las juntas debidas a la construcción por secciones quedan perfectamente hermetizadas.

Una obra impresionante es la torre de la televisión en Stuttgart modelo de toda una serie análoga. Para construir el fuste cónico, se empleó un encofrado trepador compuesto por placas metálicas de 2,5 m de altura apoyadas sobre la construcción ya endurecida por medio de barras. Gracias a este método racional, se pudo hormigonar cada día una sección anular de 2,5 m de alto. La torre entera, de unos 160 m de altura, medidos desde el nivel del suelo, se erigió en un plazo relativamente corto con un mínimo de gastos para andamios y encofrados. Durante la época fría la cabeza de la torre fue provista de una caperuza protectora; sobre las placas de acero del

y atractiva. Con ayuda de un andamiaje de tubos de acero y de una grúa situada al centro de la torre se montó el entramado triangular, compuesto de barras y vigas circulares prefabricadas, rellenándose con lechada de hormigón los puntos de unión. Los huecos de la celosía se cerraron con tabiques triangulares. Premisa para la realización de esta nueva idea constructiva era una confección extremadamente exacta de las diversas piezas prefabricadas. Esta torre de 31 m de altura, se construyó en tan sólo 10 semanas, incluida la confección de los elementos prefabricados.

Sean los tejados del hangar de Francfort-Main con sus más de 55 m de voladizo, el último ejemplo que aducimos para ilustrar las ilimitadas aplicaciones del hormigón armado. Aunque su forma exterior no sea una innovación, constituye sin embargo una solución particularmente acertada,

impulsos racionales, o sea los nuevos conocimientos en el campo de la investigación de materiales y de la distribución de fuerzas en las estructuras portantes, pueden ser bienes comunes.

Para terminar, podríamos echar una mirada sobre el desarrollo futuro de la construcción en hormigón armado y veremos que las variaciones en la resistencia del hormigón y del acero, que hoy aún se aceptan, podrían ser disminuidas por medio de procedimientos fabriles más esmerados en combinación con un consecuente control cualitativo. Acrecentando más aún la resistencia del hormigón sin aumentar sensiblemente su peso específico, se conseguiría reducir el peso muerto de la construcción. Un mejor conocimiento de las propiedades de los materiales disminuiría la inseguridad al apreciar la capacidad de carga de determinados elementos constructivos. Se llegaría así a supuestos más correctos necesarios para

Nave con un tejado en diente de sierra



encofrado se pegaron paneles de fibra de vidrio para conseguir un aislamiento térmico; el agua de amasamiento se usó calentado y al interior de la torre se colocaron estufas. De esta forma, los trabajos prosiguieron a pesar de las heladas.

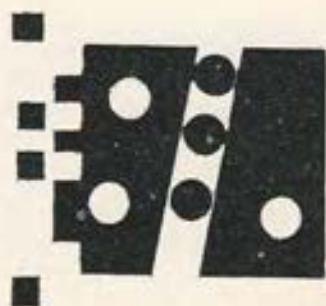
Cuando una obra tiene muchos elementos constructivos iguales, se impone la prefabricación como recurso rentabilizador. En las figuras 9 y 10 se representa una nave con tejado en dientes de sierra. Los elementos prefabricados fueron montados a pie de obra sobre los apoyos previamente hormigonados. En la torre de refrigeración de la figura 11, la prefabricación dio lugar a una solución muy peculiar

resultado de detallados estudios encaminados a diseñar cada elemento portante conforme a su función estática. El eje de gravedad del plano del tejado por ejemplo, coincide con la línea de presiones permanentes, o sea que el hormigón se somete, en lo esencial, sólo a la carga de las fuerzas céntricas de compresión para cuya absorción resulta particularmente apropiado. La placa, en parte de tan sólo 8 cm de espesor es de tipo ondulado, a fin de asegurar su resistencia al pandeo.

En las ideas que expusimos en lo que precede se esbozan sólo someramente las causas más importantes del progreso de la construcción en hormigón armado y pretensado en Alemania. Los

calcular y dimensionar las estructuras de hormigón armado. Un empleo más amplio de máquinas facilitaría no sólo el trabajo corporal, sino que nos libraría también de buena parte de los defectos debidos a la falibilidad humana. El proceso de conversión de la artesanía en la industria de la construcción no ha terminado todavía. Estudios mucho más detallados todavía al diseñar y elaborar los proyectos evitarían innecesarias marchas en vacío y un costoso derroche de materiales a pie de obra.

Con seguridad cabe predecir que la construcción en hormigón armado y pretensado conquistará aún cada día nuevas aplicaciones.



II CONVENCION NACIONAL DE ARQUITECTOS

La Sociedad Venezolana de Arquitectos ha iniciado la organización de la II Convención Nacional de Arquitectos, que se llevará a efecto del 1° al 5 del próximo mes de agosto en el Auditorium de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad Central de Venezuela.

El Comité Organizador ha quedado constituido en la forma siguiente:

Presidente: arquitecto Tomás J. Sanabria.

Secretario General: arquitecto T. Nieto Mendoza.

Subsecretario: arquitecto Miguel Angel Pietri.

Vocales: arquitectos Martín Vegas, Eduardo Sanabria, Oscar Carpio, Luis Ramírez, Elías Toro, Marta Vallmitjana, Toni Manrique, Julio Coll Rojas, Carlos Celis, Luis Manuel Trompiz y Beltrán Alfaro.

El Presidente de este Comité Organizador, Dr. Tomás J. Sanabria, en una breve entrevista para PUNTO, ha respondido a nuestro interés por informar de esta importante Convención manifestándonos:

"La Primera Convención Nacional de Arquitectos celebrada en 1959, resolvió que la Segunda Convención debía tratar el tema: Problemas de Colegiación. Esto quiere decir que nos encontramos con este tema heredado y estamos obligados a abordarlo".

— ¿Puede entenderse, doctor Sanabria, que ese ha de ser el tema central de esta Convención?

"No, en el orden del temario lo relativo a Colegiación ha de ser tratado al final de las deliberaciones. Primeramente hemos considerado abordar el tema: La incumbencia profesional del

Arquitecto; en segundo lugar: Formación universitaria del Arquitecto y del Urbanista y tercero: Problemas de Colegiación.

Entendemos que para llegar a un estudio de la formación universitaria del arquitecto y el urbanista, es preciso analizar cuales son los cometidos específicos que como profesional incumben al arquitecto. Nos preocupa mucho la ignorancia que de esto se tiene hoy en día en nuestro medio profesional, y por ello creemos que es necesario un estudio a fondo del problema: que se abran debates para llegar a determinar cual es la incumbencia profesional del arquitecto. A veces da la impresión de que el arquitecto no sabe cual es realmente su incumbencia dentro de los límites en que se desenvuelve profesionalmente. Es por ello que se considere indispensable el presentar este tema como base principal de la Segunda Convención.

El problema de formación universitaria preocupa al profesorado por la deficiente capacitación con que están saliendo los estudiantes, para enfrentarse al campo profesional. Es urgente el estudio de este delicado problema pedagógico. Hay que analizar los métodos de estudio y aclarar interpretaciones equívocas, como por ejemplo la marcada confusión que existe entre arquitecto, urbanista y planificador. Es un deber ineludible el establecer una diferenciación, y para ello hemos creído necesario tratar este punto con el máximo interés poniendo énfasis en la formación universitaria del arquitecto en comparación con la formación universitaria del urbanista.

El tercer tema: Problemas de Colegiación será analizado en la forma anunciada. Este tema tiene una significación especial en el momento actual, por el hecho de estar próxima a ser

discutida por el Congreso Nacional la Ley de Colegiación de los Gremios Profesionales. Esto dará un mayor interés a este tema que planteará la oportunidad de creación del Colegio de Arquitectos, como justo anhelo de nuestro gremio.

Durante la Convención se exhibirá en las Salas de Exposiciones de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo, una Exposición que estará íntimamente ligada con los tres temas que se van a tratar en la misma. En ella se mostrarán diagramas, organogramas y otros cuadros que expresen en forma gráfica los puntos del temario".

Después de oír lo anteriormente expuesto por el Dr. Tomás J. Sanabria sobre los planteamientos que se llevarán a esta II Convención Nacional de Arquitectos, no dudamos del impacto de interés que la misma despertará entre nuestros arquitectos, personal docente de arquitectura y urbanismo y estudiantes, para el enfoque de soluciones de los problemas inherentes.



PINTURAS PITTSBURGH

saludan a los Arquitectos Venezolanos
haciendo votos por el éxito de su
II CONVENCION NACIONAL



NUEVO DECANO

El 26 del pasado junio, se llevaron a efecto en toda la Universidad Central las elecciones para Decanos. El arquitecto y profesor Víctor Fossi resultó electo Decano de esta Facultad de Arquitectura y Urbanismo, por un período de tres años a partir del primero de octubre próximo, fecha en que se hará cargo del Decanato.

V SALON DE ARTE DE ALUMNOS

El jurado de premios del V Salón de Arte de Alumnos de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad Central, compuesto por los profesores Ralph Erminy, Carlos González Bogen y Antonio Granados Valdés, otorgó los siguientes premios: a Enrique Vila por el conjunto de su obra; a Bernardo Suárez por su pintura número 65; a Jorge Rigamonti por su escultura; a Mario Dipolo una mención por su óleo número 5. El premio del Centro de Estudiantes de Arquitectura que se otorga por votación del estudiantado, le fue adjudicado a Jaime Fossi. Es necesario resaltar que la calidad de este Salón que contó con setenta y siete obras entre pinturas y dibujos, así como cinco esculturas, ha sido muy superior a la de los salones de años anteriores.

LIBRO

La Sociedad Amigos del Museo de Bellas Artes de Caracas ha publicado con la colaboración de la Imprenta del Ministerio de Educación una monografía sobre el recientemente fallecido pintor venezolano Rafael Monasterios debida a la pluma del crítico de arte Juan Cal

NUEVA CIUDAD EN FRANCIA

Para resolver el problema de crecimiento de la Villa de Toulouse agudizado por el aumento demográfico de los últimos tiempos, se va a construir en las inmediaciones de esta población, una nueva ciudad para 100.000 habitantes. Esta ciudad que se llamará Mirail, formará un polígono irregular, se construirá en forma de Y, donde los grandes bloques se fundirán con la naturaleza observando una especie de paralelismo con los contornos del polígono. El sitio elegido ocupa la primera terraza del río Garonne, rica en fuentes que aseguran la fertilidad del suelo. Será desarrollada entre bellos parques rodeados de los clásicos castillos. La conservación de este decorado ha sido previsto en el plan.

La calle será del dominio del peatón e inaccesible al automóvil. Pasajes de superficie o subterráneos, resolverán el problema de los cruces. La vía rápida y de peso estará junto a los parques y garages. La concepción del proyecto elegido que se debe a Georges Candilis es bastante revolucionaria. Es

propósito de los planificadores que la ciudad posea los servicios más modernos y que se integre en lo posible a Toulouse. Esta es una experiencia en escala nacional que va a ser punto de partida para otras futuras ciudades.

CONCURSO "HOTEL PUNTA VISTA"

El Jurado para el Concurso "Hotel Punta Vista Ciudad Guayana", compuesto por los arquitectos: Bernardo Borges, Guillermo Suárez, Oscar Capiro y Victor Artis, secretario organizador, acordó declarar desierto el primer premio y otorgar dos segundos premios.

Abiertas las plicas de los trabajos premiados significados con las letras C y E resultaron ser de: letra C, arquitecto Rafael J. Castillo y Francisco J. Pavén; letra E, arquitectos Domingo Alvarez, Carlos Becerra, Enrique Hernández y Carlos O. Merchán. Habían concurrido a este concurso cinco trabajos.

NUEVA! SENSACIONAL!



PINTURA AGRO-VINILICA

¡DEJA ATRAS LAS PINTURAS DE CAUCHO!



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".

zadilla. Este libro es el primero de una serie que serán editados sobre artistas venezolanos. Libro que recomendamos a nuestro estudiantado y que pueden adquirir por el módico precio de dos bolívares en el Museo de Bellas Artes.



TARJETAS

La misma Sociedad de Amigos del Museo tiene ya listas las tarjetas navideñas que reproducen motivos de artistas venezolanos, así como motivos coloniales. Estas tarjetas que en años anteriores han tenido una excepcional acogida, y que ha dado motivo a los amantes de las colecciones de postales, para iniciarlas en este sentido, pueden ser solicitadas en el Museo de Bellas Artes o a través del teléfono 55.61.16.



VOCABULARIO DE TERMINOS

En vista de los problemas que se presentan en el intercambio de estudios y trabajos sobre arquitectura, debidos a que no existe un vocabulario mundial de términos constructivos y arquitectónicos, la Unión Internacional de Arquitectos a través de una comisión especial en la que intervienen representantes de todos los países, está por terminar la preparación de un libro que se denominará "Vocabulario de términos de arquitectura y urbanismo", el cual será una obra técnica que agrupe los conceptos y los términos así como la explicación de los mismos. Será editado por la Sociedad Elsevier de Ams-

PELICULAS SHELL

Las Cineastas Shell ofrecen su documentación cinematográfica a organizaciones industriales, comerciales y agrícolas, escuelas, colegios, liceos e instituciones educativas y culturales en general.

Pueden obtener el Catálogo de Películas Shell, o hacer uso de los servicios de las cineastas.

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

Apartado 100. CARACAS - Apartado 18. MARACAIBO -
Refinería Cardón, CARDÓN, Estado Falcón -

ASOCIADOS AL PROGRESO DE VENEZUELA

terdam en tres lenguas (francés, inglés y alemán), completadas por otras tres lenguas que variarán en función de las ediciones especiales que se hagan. La salida al mercado está prevista para principios de 1963. La experiencia obtenida en los diez años que lleva la preparación de la obra, en colaboración con elementos de la UNESCO, dio como resultado la división del volumen en tres partes: en la primera se encuentran agrupados bajo los principios de la CDU (clasificación universal decimal). Los conceptos están definidos en cada una de las seis lenguas consideradas y los términos serán traducidos simplemente o acompañados de un comentario cuando se haga necesario. Las diferencias de definición en una misma lengua, serán objeto de anotaciones particulares, como en el caso de ciertos conceptos ingleses que se entienden diferente en Inglaterra, Canadá o los Estados Unidos.

En la segunda parte, todos los términos y conceptos serán clasificados con su equivalencia en las diferentes lenguas de una misma edición. Todos los términos que requieran una representación gráfica, la tendrán. En la tercera parte, un índice alfabético en cada lengua, permitirá encontrar en las dos primeras partes cualquier elemento buscado y siempre en funciones del sistema decimal.

La preparación de la obra basada en la metodología de la UNESCO con la colaboración de un gran número de organizaciones y sociedades científicas, ha significado un esfuerzo digno de aplauso de este organismo internacional. Como trabajos complementarios pero originados por esta obra, podemos prever la publicación de las "fichas" preparadas por cada sociedad participante, de las cuales se obtendrán un gran número de datos complementarios y estadísticos.

CONCURSO

El Jurado para el Concurso "Pabellón de Venezuela en la Feria Internacional de Nueva York", integrado por los arquitectos Carlos Raúl Villanueva, Julián Ferris, Oswaldo Lares, Elena Seguí de Ruiz Madrid y Miguel Salvador, otorgó los siguientes premios: Primer Premio para el trabajo de los arquitectos Oscar A. González Bustillos y Edmundo Díquez. Se adjudicaron tres Segundos Premios: uno para el trabajo de los arquitectos Ralph Erminy, Carlos Pons y Enrique Siso; otro para el trabajo de los arquitectos Jorge Castillo y Julio Coll Rojas; y otro para el de los arquitectos Guido Bermúdez y Pedro Llubeses.



CONFERENCIA

El pasado 3 de julio dictó una interesantísima conferencia el destacado crítico de arte Sir Herbet Read en el Museo de Bellas Artes. Versó sobre: Henry Moore y el Renacimiento de la Escultura Británica. Un numeroso público se reunió en el Auditorium del Museo y aplaudió con calor la disertación que se desarrolló totalmente en inglés.

EXPOSICIONES

■ MUSEO DE BELLAS ARTES

Tres Pintores y un Escultor

Rubén Chávez, Carlos Hernández Guerra,
Luis J. Bonilla y Pedro Barreto

■ GALERIA MENDOZA

Pinturas de Pedro León Castro

■ GALERIA EL MURO

Esculturas de

Max Pedemonte

La IV Exposición Nacional de Dibujo y Grabado, que organiza la Facultad de Arquitectura y Urbanismo, se llevará a efecto el próximo mes de noviembre

Durante muchos años he reunido en forma sistemática datos acerca del fenómeno de nuestra vista humana y sus relaciones con los demás sentidos, y acerca de nuestras experiencias psicológicas con forma, espacio y color. Se trata de problemas tan reales como cualquier problema material de estructura y economía, a los que pasaré aquí por alto. Considero los problemas psicológicos, en verdad, como básicos y primarios, mientras las componentes técnicas del diseño son nuestros auxiliares intelectuales para realizar lo intangible a través de lo tangible.

El término "diseño" abarca en forma amplia toda la órbita del medio visible de factura humana, desde los sencillos artículos de uso cotidiano hasta la compleja organización de una ciudad entera.

Si podemos establecer una base común para la comprensión del diseño — un denominador logrado a través de hallazgos objetivos, más que a través de la interpretación personal — se aplicaría a cualquier tipo de diseño, pues el proceso de proyectar un gran edificio o una simple silla difiere sólo en grado, no en principio.

Un individuo de la especie hombre posee ciertas características en común con otros del mismo tipo, en la forma en que percibe y experimenta su mundo físico. De suma importancia es el hecho de que la sensación proviene de nosotros, no del objeto que vemos. Si podemos comprender la naturaleza de lo que vemos y la manera en que lo percibimos, sabremos más acerca de la influencia potencial del diseño hecho por el hombre, sobre el pensamiento y el sentimiento humanos.

Hace muchos años, vi una película cinematográfica titulada "La calle". Comenzaba con una inolvidable escena que, en un breve instante, ponía a los espectadores en contacto con la intrincada tela de un drama matrimonial. Primero la mujer, luego el marido, miran la calle desde una ventana. Ella ve la vida gris, trivial, cotidiana, tal como es; él en cambio, proyecta su imaginación sobre la escena, transformándola en una imagen sensacional que confiere brillo, intensidad y significado a la pauta vital desplegada ante sus ojos.

Realidad e ilusión — Recordé esta experiencia al leer un estudio de Earl C. Kelly, de la Universidad de Wayne, sobre la "educación para lo real", tal como se ha verificado mediante experimentos recientes sobre sensación, rea-



Gropius

lizados en cooperación con el Dartmouth Eye Institute de Hannover, New Hampshire. Una de las afirmaciones básicas de este notable estudio dice así:

"No obtenemos nuestras sensaciones de las cosas que nos rodean; las sensaciones provienen de nosotros mismos. Puesto que no provienen del ambiente inmediato (el presente) y evidentemente no pueden provenir del futuro, lo hacen del pasado. Si vienen del pasado, deben tener su base en la experiencia.

"La demostración es la siguiente: se presenta al lector tres agujeros de tamaño aproximado al de la pupila de un ojo, y se le dice que mire por esos agujeros, uno tras otro. En cada caso, verá un cubo con sus dimensiones y sus caras cuadradas. En general, los tres cubos le aparecerán a igual distancia.

"Luego se permite al lector mirar detrás de los tableros donde se han practicado los orificios. Cuando lo hace, descubre que uno de ellos oculta en verdad un cubo de alambres, el segundo oculta un dibujo plano, sin líneas paralelas. El tercero es un número de hilos extendidos entre dos alambres que convergen hacia el ojo del observador.

"Cuando se los ve sin la interpretación de los tableros agujereados, ninguno de los dos últimos se parece a un cubo en forma alguna. Sin embargo, en ambos casos la sensación fue la de un cubo.

"Materiales totalmente dispares produjeron la misma pauta en la retina de nuestro ojo y dieron como resultado la misma sensación. La sensación no podía provenir del material, pues en dos casos no se trataba de un cubo y no podía provenir de la organización retinal, pues esa organización no es un cubo. El cubo no existe salvo cuando

¿EXISTE UNA CIENCIA DEL DISEÑO

?

WALTER
GROPIUS

le denominamos como tal, y esa sensación no provenía del material de nuestro ambiente, sino de nosotros. Provenía de la experiencia anterior".

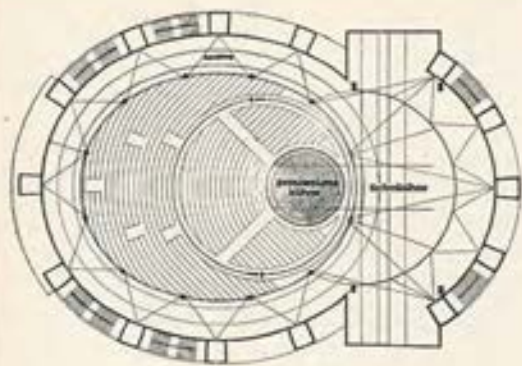
Analogamente, al ver la luna por primera vez, el bebé trata de atraparla; lo que es en un comienzo mera imagen reflejada en la retina asume, en épocas posteriores, significado simbólico por acción de la experiencia. Pero no necesitamos remontarnos hasta la mentalidad aún no desarrollada del bebé.

Reacciones subconscientes —

Cuando conducimos un automóvil por un camino enlodado, por ejemplo, y un vehículo que pasa en dirección opuesta salpica nuestro parabrisas con barro, pestañeamos y hacemos un movimiento como para esquivar el impacto. Las reacciones subconscientes son automáticas; aunque nuestro intelecto nos dice que el parabrisas nos protege, la reacción de alejar el posible peligro para nuestros ojos reaparece en todas las ocasiones. Nuestros ojos no quieren evidentemente correr riesgos.

Imaginémonos sentados en un balcón a veinte pisos del suelo, en un balcón cuyo parapeto está compuesto de barras verticales. Aunque el parapeto nos brinda protección física, tendremos una sensación de vértigo si miramos hacia abajo. El vértigo, sin embargo, cesa de inmediato si cubrimos el parapeto con cartulina o papel, pues entonces esta envoltura brinda apoyo a la vista. Nuestro equilibrio se restablece mediante la ilusión de seguridad, aunque nada se ha agregado, en verdad, que contribuya a una mayor seguridad física. La vista no conoce: reacciona automáticamente.

El fenómeno equivalente en dirección horizontal es la llamada agorafobia, vale decir el temor a los espacios abiertos, que asalta a las personas sensibles



The "Total Theater". Gropius, 1927

en el momento de cruzar un gran parque. Se sienten perdidas en un espacio cuyo tamaño no está de acuerdo con la escala humana. Pero si se levantan en ese espacio abierto algunos planos verticales tales como arbustos, cercos o paredes, dispuestos a la manera de las bambalinas de un teatro, la ilusión de seguridad se restablecería y desaparecería el temor, pues los ojos a tientas en ese espacio hallan ahora un sistema de referencia que les brinda apoyo; cuando encuentran un sólido en el campo visual, registran su contorno tal como lo hace el radar.

Estos ejemplos demuestran que existe una escisión entre la percepción física por una parte y nuestro conocimiento intelectual por la otra. El sustrato subconsciente de nuestra naturaleza humana reacciona evidentemente sin torcer su orientación, como la brújula de un barco; no le influyen las travesuras del intelecto, pero está sometido a ilusiones.

Educación del diseño — Mi tesis es que la creación artística extrae su vida de la tensión mutua entre las facultades conscientes y subconscientes de nuestra existencia, que fluctúa entre la realidad y la ilusión. Los poderes subconscientes o intuitivos de un individuo le pertenecen por lo tanto, en forma única y singular. Es inútil que un maestro de diseño proyecte sus propias sensaciones subjetivas sobre la mente del estudiante. Todo lo que puede lograr con éxito es desarrollar su enseñanza sobre la base de realidades, de hechos objetivos comunes a todos nosotros. Pero el estudio de

Auditorium para Tallahassee. Gropius



qué es la realidad, qué la ilusión, requiere una mentalidad fresca, no influida por los escombros acumulados del conocimiento intelectual. Santo Tomás de Aquino ha dicho: "Debo vaciar mi alma para que en ella entre Dios". Tal vaciedad sin prejuicios es el estado mental más apto para la concepción creadora. Pero nuestro actual hincapié intelectual sobre la educación libresco no fomenta semejante clima mental. La tarea inicial de un profesor de diseño consistiría en liberar al estudiante de su frustración intelectual, alentándole a confiar en sus propias reacciones subconscientes y a tratar de restablecer la receptividad sin prejuicios de su niñez. Luego debe guiarle en el proceso de borrar los tenaces prejuicios y eliminar el desliz hacia la acción imitativa, ayudándole a hallar un denominador común de expresión, desarrollado a partir de su propia observación y experiencia.

Si el diseño ha de ser un lenguaje específico de comunicación para la expresión de poseer sus propios códigos elementales de escala, forma y color, necesita su propia gramática de la composición para integrar estos códigos elementales en mensajes que, expresados a través de los sentidos, unen el hombre al hombre más estrechamente que las palabras. Cuanto más se difunda este lenguaje visual de la comunicación, tanto mejor será el entendimiento común. Esta es la tarea de la educación: enseñar qué es lo que influye sobre la psique del hombre en términos de luz, escala, espacio, forma y color. Frases vagas como "la atmósfera de un edificio" o "el carácter acogedor de una habitación" debieran definirse en forma precisa, con términos específicos. El Proyectista debe aprender a ver; debe conocer el efecto de las ilusiones ópticas, la influencia psicológica de formas, colores y texturas, los efectos del contraste, la dirección, la tensión y el reposo, y debe aprender a captar la significación de la escala humana. Permítaseme presentar algunos ejemplos:

Algunos hechos biológicos sobre nuestra manera de ver — Tal como hemos visto, el hombre percibe su ambiente físico mediante la experiencia sensorial. Nuestro sentido de la visión y nuestro sentido del tacto se complementan en este acto fisiológico, altamente complicado, de ver. Nuestra retina nos suministra solamente imágenes planas, tal como la lente de la

cámara fotográfica proyecta una imagen plana sobre la película sensible. Cada individuo debe adquirir personalmente la experiencia de la distancia espacial, apoyado por su sentido del tacto. Recuérdese al bebé que trata de alcanzar la luna.

El ojo humano está construido en forma muy similar a una cámara fotográfica.

La ilusión más común: el ojo humano ve en realidad el medio que le rodea como una imagen especular invertida. Mediante una corrección psicológica adquirida con la práctica a partir de una edad muy temprana, damos vuelta la imagen, poniéndola en correspondencia con la realidad.

Sección diagramática de un ojo humano mostrando la córnea, la lente y la retina.

El interior de un ojo humano: a) músculo de acomodación que hace girar y distiende los ligamentos de la lente b); c) fibras longitudinales del iris, que dilatan la pupila al contraerse; d) fibras circulares que disminuyen el tamaño de la pupila al contraerse. Bajo el iris se encuentra la lente; sobre él, el domo de la córnea.

El diafragma-iris de la cámara fotográfica, comparado con el del ojo humano. A la izquierda, el diafragma contraído; a la derecha, dilatado. Tal como una cámara fotográfica, el diafragma contraído define más claramente la imagen.

Esta figura muestra el ajuste del ojo humano — no sólo del diafragma sino también de la lente. En la figura superior se aprecia que el aplastamiento de la lente produce el marcado ajuste de la imagen, mientras la imagen inferior se ve confusa debido al mal ajuste. La tecnología emplea para reproducir e imprimir imágenes el mismo método que la Naturaleza aplica en nuestro ojo, utilizando un tamiz o cedazo.

En el ojo la imagen proyectada por la lente sobre la retina se descompone análogamente en puntos por acción de los bastoncillos y conos de la retina, pues cada célula ve solamente un punto no mayor que ella misma. Las células intensamente estimuladas informan "luz", las débilmente estimuladas, "obscuridad". Si se aumentara varios cientos de veces una imagen retinal, veríamos que consiste en puntos o pequeñas manchas, tal como un fragmento aumentado de un grabado a la media tinta.

Este es el aparato de televisión del ojo humano el cual, como el de una estación emisora de televisión, transforma imágenes ópticas en corrientes

eléctricas la estructura de apoyo, las células fotosensibles, las células conectoras, las grandes células transmisoras, el cable de nervios, la base protectora.

El ojo humano es una combinación de cámara fotográfica para fotografía diurna y nocturna. Los conos retinales de la izquierda constituyen el aparato para luz de día; requieren mucha luz, produciendo imágenes pancromáticas claramente definidas. Los bastoncillos de nuestro ojo, que se aprecian en el lado derecho, constituyen el aparato para noche; son marcadamente fotosensibles, pero producen imágenes acromáticas indistintas.

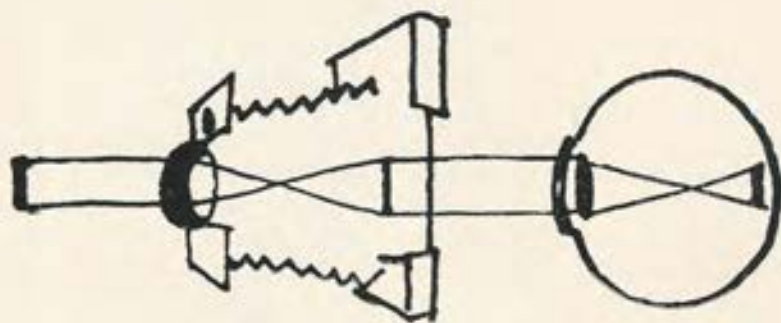
La curvatura de la retina, así como de nuestra lente ocular, es fuente de ciertas distorsiones de las imágenes. Esto complica más aún la asociación necesaria de nuestros sentidos perceptores del espacio, y es la causa común de abundantes ilusiones ópticas. El conocimiento de estas ilusiones parece indispensable para el proyectista.

Ilusiones ópticas — Las concavidades claramente reconocibles de un

tenerlo de acuerdo con el tamaño de la figura. La muchacha en traje de baño parece más delgada con un traje de listas horizontales que con uno de listas verticales. Análogamente las columnas de la Catedral de Siena, Italia, parecerían más pesadas si las listas fuesen verticales.

Otro fenómeno óptico es el llamado "irradiación". Una figura clara sobre fondo oscuro parece de mayor tamaño que una figura oscura sobre fondo claro. Esta ilusión es provocada por la acción de la luz al desbordar el contorno oscuro de una silueta proyectada sobre nuestra retina. Las siluetas de figuras esculpidas, colocadas contra un cielo brillante, parecen disminuídas en tamaño en virtud de la irradiación. El volumen de esas esculturas debe exagerarse para dar el efecto deseado de verosimilitud. La luz mordisquea los contornos.

Influencia psicológica de formas y colores — El "Gran Inquisidor" de El Greco es algo más que el retrato de un hombre. Describe el estado mental



paisaje lunar aparecerán como convexas si volvemos la figura del revés. Adviértase que la corriente que fluye a lo largo de un valle en la fotografía original, corre ahora sobre una cresta. Nuestra vista es incapaz de adaptar este fenómeno engañoso de reciprocidad a la realidad de la visión original, ahora invertida. Los pintores abstractos modernos han hecho uso del intrigante juego mutuo de elementos formales que pueden interpretarse como convexos o cóncavos, dando así una ilusión de movimiento.

Un cuadrado cruzado con líneas paralelas, sea en sentido horizontal o vertical, parece estirarse en dirección perpendicular a la de esas paralelas. He aquí un hecho importante para el diseño arquitectónico y de modas. Además, el ancho de las bandas debe escogerse cuidadosamente para man-

que este hombre evocara en el espectador y en el artista. La pincelada explosiva y las formas escogidas sugieren horror y miedo a una terrible amenaza: la Inquisición.

Las formas pueden ser excitantes o tranquilizadoras. Además, sus colores — estridentes o suaves — pueden incrementar el efecto deseado. El color y la textura de las superficies poseen una existencia efectiva propia, emitiendo energías físicas que pueden medirse. Este efecto puede ser cálido o frío, de avance o retroceso, brillante u oscuro, liviano o pesado, en tensión o en suspenso, incluso atractivo o repulsivo. Un proyectista neoyorquino que se denomina a sí mismo ingeniero del color, informa estar seguro de "que el violeta provoca melancolía; que el amarillo es un color energizante, conducente a la jovialidad, a un aumento

de la actividad cerebral y a un sentido de bienestar, y que las aulas escolares pintadas de amarillo convienen a los niños retardados, mientras las "nurseries" pintadas del mismo color tienden a inhibir la siesta de los niños; que el azul no induce a la "tristeza" sino al relajamiento y que los ancianos se muestran a menudo "sedientos de azul"; que las reacciones psicológicas del rojo son estimulantes para el cerebro el pulso y el apetito y si uno se coloca a seis metros de distancia de una silla roja y otra azul, la primera se le parecerá treinta centímetros más próxima; que el verde hace sentir frío a la gente; las dactilógrafas que trabajan en oficinas pintadas de verde son asaltadas por escalofríos psicósomáticos, de los cuales se desprenden rápidamente, junto con sus tricotas, cuando sin modificar la temperatura, se cubren las sillas con fundas de color naranja o se cuelgan cortinas de ese color en las ventanas; que un pedido para alguna obra de beneficencia enviado en un sobre color azul-verde claro, obtendrá una respuesta filantrópica más segura que uno enviado en un sobre blanco; que una caja de diez kilogramos pintada de azul oscuro, parecerá más pesada y más difícil de transportar que la misma caja pintada de amarillo claro; que el sonido de una campanilla de teléfono parecerá más fuerte en una cabina blanca que en una cabina pintada de color púrpura; y que un durazno comido en la obscuridad parecerá menos sabroso que uno cuyo color resulta visible".

Relatividad — Nos cuesta creer que el círculo gris tiene el mismo tono en los cinco casos. Esto demuestra la relatividad de los valores. El verdadero valor de los discos grises, siempre el mismo, parece cambiar con un fondo más claro o más oscuro. La naturaleza humana parece depender más de lo que creemos del contraste de los opuestos, lo cual nos mantiene "vivos y alerta," pues crea una alternancia de tensión y reposo. Los colores pueden ser activos o pasivos; los planos o los muros pueden hacerse avanzar o retroceder mediante el tratamiento cromático adecuado. Las dimensiones de una habitación parecen así, distintas de lo que indican las medidas reales. En verdad, si el proyectista domina estos medios, puede crear ilusiones que parecen dar un mentís a los hechos de las mediciones y de la construcción.

¿Cuál es la escala humana? — El tamaño de nuestro cuerpo (del cual



tenemos siempre conciencia) nos sirve como vara de medir cuando percibimos el medio que nos rodea. Nuestro cuerpo es la unidad de escala que nos permite establecer un sistema finito de relaciones con el espacio infinito. Una escala desusada puede tener efecto ridículo o repulsivo. Nuestro interés emocional por un objeto puede verse modificado simplemente por un cambio de su tamaño, que lo aparte de la norma esperada.

El interés emocional puede verse también sobremanera intensificado solo por una ampliación de primer plano. Recuerdo el intenso horror físico que experimenté en una ocasión al ver en la pantalla la imagen aumentada de un escorpión y un alacrán, que parecían enormes monstruos, destrozándose en una horripilante lucha de vida o muerte. Sólo mediante la ampliación de la escala óptica, lo que provocaba una relación emocional más íntima, surgieron intensas sensaciones físicas y psicológicas que no se hubieran hecho presentes de haber presenciado la lucha en su escala original.

Todo esto debe llevarnos a la conclusión de que está en manos del proyectista organizar a voluntad los efectos psicológicos de su creación, aumentando o disminuyendo su escala o la de alguna de sus partes, lo cual modifica la relación entre la obra y nosotros.

Cuando los aztecas o los egipcios construían una pirámide, su intención era crear el temor y la reverencia debidos a Dios. El proyectista se esforzaba por lograr una expresión de lo sobrenatural mediante la escala monumental. Los faraones y césares, representantes de Dios, trataban de someter a sus súbditos mediante el temor, y expresaban su poder por obra de ejes megalomaniacos de escala sobrehumana. Hitler y Mussolini recibían a sus visitantes en habitaciones de tamaño colosal, sentados en el extremo opuesto a la entrada; hacían sentir al visitante, mientras se aproximaba, incómodo y humilde.

La Catedral de Westminster, en Londres, es un ejemplo de edificio fuera de escala; sobrecargado de decoraciones y listado por completo en su parte superior, deja una impresión de mezquindad y confusión a despecho de su enorme tamaño físico. Su diseño ha errado la adecuada relación con la escala humana.

Relaciones de distancia, tiempo y espacio

— Pero no sólo la relación absoluta de tamaño entre nuestro cuerpo y los objetos debe considerar el proyectista; también debe anticipar las diversas distancias desde las cuales el espectador contemplará su obra. El efecto de un edificio será intenso sólo cuando todos los requisitos relativos a la escala humana hayan sido satisfechos para cualquier distancia o dirección desde la cual se dirija la mirada.

A la distancia, su silueta debe ser simple, de modo que puedan captarla en una sola ojeada, como un símbolo, ya un espectador primitivo, ya un hombre que pasa en su automóvil. Al aproximarnos, distinguimos partes del edificio que sobresalen o retroceden, y sus sombras sirven como reguladores de la escala para la nueva distancia. Finalmente, deteniéndonos junto a él ya no pudiendo ver la totalidad del edificio, la mirada debe ser atraída por nuevas sorpresas en forma de un refinado tratamiento de la superficie.

¿Es resultado de la seguridad instintiva o del conocimiento si el proyectista ha aplicado la escala humana adecuada, o bien la explicación está en un equilibrio de ambos?

Sabemos que los arquitectos indios debían aprender primero varias artesanías; luego, alrededor de los cuarenta años, antes de permitirseles construir un templo, los sacerdotes les impartían una secreta enseñanza en matemática. Me pregunto si acaso poseían una ciencia de la visión. Por cierto, no rehuían el bulto a los complicados procesos elaborativos para lograr un efecto óptico deseado. Por ejemplo las juntas de sus cornisamente moldeadas no son sencillamente paralelas, como en la arquitectura occidental, sino que convergen hacia un punto distante. Este adelgazamiento crea una ilusión óptica de mayor profundidad y una escala más imponente.

Por los mismos motivos, Itkinos, el proyectista del Partenón, obra que representa la culminación de perfección y sutileza en el diseño occidental, inclinó ligeramente sus columnas hacia

el eje central del edificio y curvó delicadamente todas sus líneas horizontales para compensar la ilusión óptica de concavidad, pues una línea horizontal larga y recta parece hundirse en su centro, debido a la curvatura de la retina. Esto distorsiona y debilita el efecto. Para contrarrestar esta ilusión el plinto del Partenón fue elevado diez centímetros más en el centro que en los extremos. Es evidente que la base fue construida así de intento, pues se asienta sobre la roca sólida y sus juntas verticales están aún hoy en perfecto estado, de suerte que ningún movimiento podría haber desplazado sus líneas originales. Aquí, intuición e intelecto se unieron para triunfar sobre las deficiencias naturales de la visión humana. Esto es verdadera arquitectura.

Estos seleccionados ejemplos caracterizan los elementos que constituyen el lenguaje del diseño. ¿Qué sabemos acerca de las relaciones de estos elementos en el "espacio"? Cada uno de nosotros ha tratado alguna vez en su vida de comprender el espacio infinito acostándose de espaldas, contemplando las estrellas, pensando y tratando de concebir la infinitud de los cielos, sólo para llegar a la conclusión de que el conocimiento del infinito nos está vedado. El matemático ha inventado la cantidad infinitamente pequeña y la infinitamente grande, y cuenta con determinados signos para representarlas. Pero ambas son abstracciones que escapan a nuestra comprensión. Aprehendemos el espacio y la escala dentro de un sistema finito de referencia. El espacio limitado — abierto o cerrado — es el medio en que se desenvuelve la arquitectura. La relación adecuada entre las masas de edificación y los vacíos que ellas encierran es esencial en la arquitectura. Esto puede parecer cosa obvia, pero he encontrado que mucha gente no tiene en manera alguna conciencia de esta relación, y existen incluso arquitectos que proyectan sólo en función de los edificios mismos, ignorando el hecho de que los espacios abiertos comprendidos entre los edificios son una parte igualmente importante de la composición arquitectónica.

Muchos de nosotros vivimos todavía inocentemente en un estático mundo tridimensional de concepción newtoniana, ya hace mucho tiempo desintegrado. Filósofos y científicos han reemplazado esa concepción estática por un cuadro dinámico de relatividad. En la terminología actual del diseño,

este cambio profundo ha sido aceptado mediante lo que llamamos relaciones "espacio-temporales". La ciencia ha descubierto la relatividad de todos los valores humanos y su constante fluir. Según la ciencia, no existen cosas como la finalidad o la verdad eterna. La transformación es la esencia de la vida. Me agrada citar un informe sobre la reunión realizada con motivo del bicentenario de Princeton, titulado "Planificación del ambiente físico del hombre".

"El ambiente físico que se invitaba a considerar a los arquitectos había cambiado con velocidad aterradora dentro del lapso de sus vidas. El universo que se expande se había convertido en el universo que explota, y el tiempo, la nueva cuarta dimensión, había llegado a ser algo más ponderable que cualquiera de las otras tres dimensiones. También el hombre había cambiado, más no lo suficiente. Los arquitectos demostraron que sus edificios habían sentido el efecto ahora decisivo del tiempo y de su espejo, el movimiento, pero el hombre surgió bajo sus miradas inquisitivas como una criatura agobiada por el implacable pasado, confundida por sus emociones atrofiadas, y tan disminuida por una visión defectuosa, que literalmente puede ver sólo aquello que quiere ver".

En consecuencia, el elemento temporal, introducido como una nueva cuarta dimensión, comienza a penetrar el pensamiento y la creación humanas.

La necesidad de cambio — Este desplazamiento en el concepto básico de nuestro mundo, desde un espacio estático hasta relaciones en continuo cambio, se apodera de nuestras facultades mentales y emocionales de percepción. Ahora comprendemos los intentos de futuristas y cubistas, los primeros en tratar de captar la magia de la cuarta dimensión temporal representando el movimiento en el espacio. En un cuadro de Picasso, están representados el perfil y el frente de un rostro humano; una sucesión de aspectos se muestra en forma simultánea. ¿Por qué? Este elemento temporal, aparente en el arte y el diseño modernos, aumenta a todas luces la intensidad de las reacciones del espectador. El diseñador y el artista tratan de crear sensaciones nuevas y estimulantes, que nos tornen más receptivos y más activos. Este enunciado está de acuerdo con los hallazgos de Sigmund Freud, según el cual los elementos irritantes

generan vida. Células primitivas mantenidas en una solución de condiciones perfectas en cuanto a temperatura y alimento, mueren lentamente en estado de satisfacción; en cambio, si se agrega al líquido un agente irritante, se muestran activas y se multiplican.

El historiador inglés Tynbee relata la historia de un capitán de la marina mercante que conquistara su reputación trayendo siempre a puerto los arenques más frescos. En su lecho de muerte, dio a conocer su secreto: siempre había colocado un barbo en el tanque del barco donde se conservaban los peces. El barbo daba muerte a algunos, asustaba a los demás, y en esa forma, los mantenía en espléndida condición. Análogamente, los seres humanos reciben nuevos estímulos de los elementos irritantes. El arte debe satisfacer este perpetuo impulso de oscilar entre contraste y contraste: la chispa generada por la tensión de los opuestos crea la vitalidad peculiar de una obra de arte. Pues es un hecho que el ser humano necesita cambiar frecuentemente sus impresiones para mantener alerta sus capacidades receptoras. Las condiciones invariables, por perfectas que sean, ejercen un efecto adormecedor y estupefaciente. Para citar un ejemplo trivial, un día entero viajando en un coche pullman provisto de aire acondicionado, en el cual están perfectamente reguladas la temperatura, velocidad y humedad del aire, nos hace sentir incómodos. Aún tratándose de un día muy caluroso, preferimos salir del coche en cada estación, buscando el contraste de condiciones menos confortables, pues esto nos permitirá gozar nuevamente del aire acondicionado, al volver al coche. Nuestras funciones de adaptación han exigido un contraste.

Esta necesidad de cambio resulta evidente cuando comparamos los efectos psicológicos de la luz diurna con los de la luz artificial. Hace poco tiempo, encontré esta afirmación en el "Informe del Comité para Iluminación de Galerías de Arte", de la "Illuminating Engineering Society's": "En la actualidad, toda galería (museo) interna puede ser iluminada artificialmente hasta lograr mejores efectos que los posibles mediante la luz natural; además, siempre puede revelar cada uno de los objetos de la galería en su mejor aspecto, lo que resulta sólo un acontecimiento pasajero con la iluminación natural". ¡Un acontecimiento pasajero! Aquí, creo, se encuentra la falacia; pues la mejor luz artificial de que se disponga al tratar de destacar

todas las ventajas del objeto expuesto es, a pesar de todo, algo estático, invariable. La luz natural, por cambiar continuamente, es algo vivo y dinámico. El "acontecimiento pasajero", producido por el cambio de luz es precisamente lo que necesitamos, pues todo objeto visto bajo el contraste de la cambiante luz natural, produce en cada ocasión una impresión distinta.

Imagínese, por ejemplo, la sorpresa y la animación experimentada cuando un haz de luz atraviesa las vidrieras de colores de una catedral, se demora perezosamente en el ambiente crepuscular de la nave y, de pronto incide sobre el altar. ¡Qué estímulo para el espectador, aunque experimente sólo un "acontecimiento pasajero"! Recuerdo una vívida experiencia que tuve una vez en el Museo Pergamon, de Berlín. Para mí, la luz que iluminaba las paredes del templo, proveniente de claraboyas, resultaba demasiado difusa y uniforme. Pero una noche, por casualidad, entré mientras un fotógrafo trabajaba con un gran reflector. Quede electrificado ante el efecto de la intensa iluminación directa, que confería repentinamente vida a los relieves y me ayudaba a descubrir una nueva belleza en las esculturas, belleza que yo nunca había observado con anterioridad.

Quizás algún día tengamos a nuestra disposición luz solar móvil, de factura humana, para usar a nuestra voluntad, variandola en cuanto a cantidad, intensidad y color. Sin embargo, mientras la luz artificial no pueda satisfacer plenamente nuestros requerimientos, creo que no deberíamos excluir las cualidades dinámicas de la luz natural como complemento de la iluminación artificial dondequiera resulte factible, pues satisface nuestra necesidad de cambio. Para dar al lector un ejemplo de los medios psicológicos de que disponemos para mantener nuestros sentidos alerta y sensibles,

The Boston Center, 1933. Gropius



trataré de analizar qué podría hacerse para convertir una visita a un museo en una experiencia estimulante, en lugar de una experiencia agotadora. Tal como sabemos, la capacidad de un visitante para recibir los mensajes de numerosas obras de arte apiladas en un espacio breve, disminuirá rápidamente a menos de poder refrescarle con frecuencia. Su mente debe ser neutralizada después de cada impresión, antes de que una nueva pueda penetrar en él. No podemos mantenerle en un elevado estado de éxtasis durante horas, mientras recorre una galería; pero la agudeza de su interés puede mantenerse despierta mediante una distribución hábil, que le ofrezca efectos espaciales y luminosos variables, y un ordenamiento de lo expuesto, abundante en contrastes. Sólo si se ve obligado a emplear sus funciones naturales de adaptación desde la tensión al reposo, será el espectador un participante activo e infatigable. El ordenamiento de los espacios mismos de la exposición y la distribución de los objetos en ellos expuestos, debieran crear una sucesión de atractivas sorpresas, bien acompañadas en el tiempo y adecuadamente proporcionadas para adap-

tarse a la susceptibilidad del visitante. Con esta exigencia, penetramos en el dominio de la creación arquitectónica.

Es evidente que el movimiento en el espacio, o la ilusión de tal movimiento producida por la magia del artista, está llegando a ser un estímulo cada vez más poderoso en las obras contemporáneas de arquitectura, escultura, pintura y diseño. En arquitectura, existe hoy una preferencia por la transparencia, lograda mediante grandes superficies de cristal y mediante el recurso de disminuir la base y de abrir partes del edificio. Esta transparencia tiende a producir la ilusión de una flotante continuidad espacial. Los edificios parecen revolotear, el espacio parece entrar y salir de ellos. Trozos del infinito espacio exterior se convierten en parte de una composición espacial arquitectónica que no se detiene en las paredes del cierre, como en los períodos del pasado, sino que sale del edificio y es llevada hasta el espacio que lo rodea. El espacio parece hallarse en movimiento.

Denominador común o el diseño
— Los maestros de diseño han comenzado a aportar un nuevo orden a los

hallazgos de la filosofía y la ciencia. Una filosofía del diseño necesita, en primer lugar, un denominador común a todos. Parte del trabajo fundamental inicial en la formación de un lenguaje del diseño ha sido llevado a cabo por el Bauhaus, por Le Corbusier y Ozenfant en "L'Esprit Nouveau", por Moholy-Nagy en su obra "The New Vision" (la nueva visión) y "Vision in Motion" (visión en movimiento), por Herbert Read en "Education through Art" (Educación por el arte), y en particular por Le Corbusier en el "Modulor" y por otros de éstos y otros campos con ellos relacionados.

¿Lograremos establecer una "clave" óptica, utilizada y comprendida por todos, como denominador común del diseño? Por supuesto, esto nunca puede llegar a convertirse en una receta o en un sustituto del arte. El arte intelectual es estéril y ninguna obra de arte puede ser más grande que su creador. La derecha intuitiva, el atajo de la mentalidad brillante, son siempre necesarias para crear un arte profundo. Pero una clave óptica ministraría la base impersonal como prerrequisito para una comprensión general y serviría como agente de contralor dentro del arte creador.

Museo de Bellas Artes

GABRIEL MORERA



De toda luz blanca. De colores que a voces quedan derivando.

Entre mismo.

Cambio grande y muy de suavidades que llenan existencia con llenos en cosas duras y puntos de sonidos. Y los toqué al verme. Como después.

Luz blanca tan distinta de todo. Estupendo momento caos con arranques de origen, sujeto eso, de imágenes liberadas todas.

¿Son depensares angustias que si elegidos antes, definitivamente empuñan en actos y situaciones siempre nuevas? Son clases de experiencias muy secretas que tienen que salir ayudadas de otras que prosperan al salir las que deben y salen como tiene la inteligencia que salirlas. Es que la mente en su muda actividad constante se nutre de esos pensamientos que quedan quietos allí fuera, a que los vean, mientras se refosilan entre materias escogidas y colores siempre porque son.

Todo el tiempo, nunca igual. Actividad constante tremenda.

Yo le veo de ojos todos de pequeños tristes que los llenan, quitándolos de cosas y con las manos puestas.

EN LA EXPOSICION DE

Magalí Ruz Brewer

PEVSNER

ANTONIO GRANADOS



Antonio Pevsner

El 12 de abril de este año, ha muerto en Francia uno de los más destacados escultores de este siglo: el ruso Antonio Pevsner. En Venezuela, en nuestra Ciudad Universitaria precisamente, existe una escultura de este artista, y en otro lugar de este número de PUNTO, en el artículo titulado "La arquitectura y las Artes Plásticas", debido a la pluma del crítico francés Guy Habasque, se señala esta obra entre otras, como aporte de integración de las artes.

Pevsner nació en Orel, Rusia, en 1886. Al hablar de este artista no puedo hacerlo sin referirme a su hermano Naum Gabo, nacido en 1890, ya que los dos se dedican al arte y evolucionan juntos hacia lo que finalmente había de ser la posición plástica más determinante de la personalidad de cada uno. La salida de Pevsner y Gabo hacia occidente (ambos van a ampliar sus estudios de arte), coincide con el pronunciamiento "futurista" de Marinetti en Italia, en febrero de 1909, aún cuando este suceso no empieza a adquirir fuerza expansiva en toda Europa hasta 1910, con la reafirmación por Marinetti, en un teatro de Turín, de sus ideas futuristas.

El impacto futurista que en Rusia era acogido con mucho entusiasmo por los artistas más sobresalientes, lo reciben Pevsner y Gabo en Alemania, donde estudian, con Wolfflin, Historia de Arte.

Las teorías de su compatriota el pintor Vassily Kandinsky, les influyeron notablemente. Kandinsky, que reside por entonces en Munich, alienta las inquietudes de Gabo y Pevsner. Sus ideas sobre la base de anteponer lo espiritual a lo ma-

terial, son un punto de luz que los va a guiar hacia sus propias convicciones estéticas. Otro suceso que también influyó poderosamente en ellos, es el nacimiento del abstraccionismo. En 1908 Picabia pinta su famosa acuarela "Caucho". Esta es la primera manifestación abstracta que se conoce. Posteriormente en 1910, con el abstraccionismo de Kandinsky y otros artistas, se inicia el importante período abstracto que llega hasta nuestros días.

Cuando Pevsner y Gabo van por primera vez a París, está en pleno desarrollo el Cubismo y el Futurismo. Gabo se dedica plenamente a la escultura, y Pevsner a la pintura, exponiendo en París en 1913 su primera obra abstracta titulada: "Formas abstractas", hoy en el Museum of Modern Art, y que en la cronología de las tendencias es considerada como una de las primeras piezas importantes del Arte Abstracto. Se adelantaba así Pevsner al grupo holandés de Stijl fundado por Piet Mondrian, Theo Van Doesburg, Rietveld, Oud y Vantongerloo. Mondrián residía en París desde 1910 donde había hecho cubismo y "no-figurativismo", para llegar a sus propias consecuencias abstractas. Regresa a su patria coincidiendo con la declaración de la guerra de 1914, lo que le retuvo en Holanda todo el tiempo que duró la contienda. Es en este espacio de tiempo que se constituye el grupo y se funda la revista "El Estilo", que edita y dirige el escultor Theo Van Doesburg. En esta revista expone Mondrián sus ideas estéticas neoplásticas que dieron origen, cuando regresa a París en 1918, al manifiesto titulado "El Neo-Plasticismo".

Dice Hoffmann en su libro "La escultura del siglo XX", que la herencia que reciben Gabo y Pevsner, la más fuerte impresión determinante de la extraordinaria obra que iban a realizar, está en su primera visita a París en 1911: "La forma como proceso cinético, como energía en curso de despliegue, era una concepción que ya a los cubistas se les había ocurrido; y si bien se mira, se había manifestado antes en la torre Eiffel (que impresionó hondamente a Pevsner), y se encierra en el germen de la imaginación formal de Rodin, aunque luego la recubran otras nociones románticas y dramáticas. Pasando por Boccioni, el rodiniano ávido de movimiento, y por el dinamismo geométrico de los cubistas, todos los fenómenos mencionados constituyen una tradición de que Gabo y Pevsner se hicieron herederos".

Como otros artistas: Kandinsky, Malevitch, Rodchenco, Pevsner y Gabo regresan a Rusia después de la revolución de octubre de 1917. El deseo de acabar con todo el sistema social envejecido del régimen imperial, llevó a los artistas a una total intensidad de creación, donde el concepto nuevo iba a ser un valor importantísimo, así como la incorporación de un lenguaje plástico rico en elementos expresivos. Hasta entonces la voz más audaz había sido la de Larinov, que como Burliuk y Natalie Goncharova, realizan una obra orientada a buscar una síntesis donde la forma adquiriera carácter de referencia. Larinov publica en Moscú en 1912 su famoso "Manifiesto del Rayonismo", cuya teoría era sustentada por este artista desde 1910, y que tenía por base: "encontrar un

punto de partida en el que la pintura, conservando como estímulo la referencia de la vida real, pudiera llegar a ser por sí misma, usando formas penetradas por el espíritu creador y haciendo más vasto su horizonte. Es necesario que llegue el momento en que la pintura tome como ley dominante la del color, a la manera como la música halla su realidad en el sonido". En 1913, en oposición al "rayonismo", aparece en Moscú el "Suprematismo", una nueva tendencia creada por Malevitch que pretende eliminar el contenido, buscando un nuevo sentido de

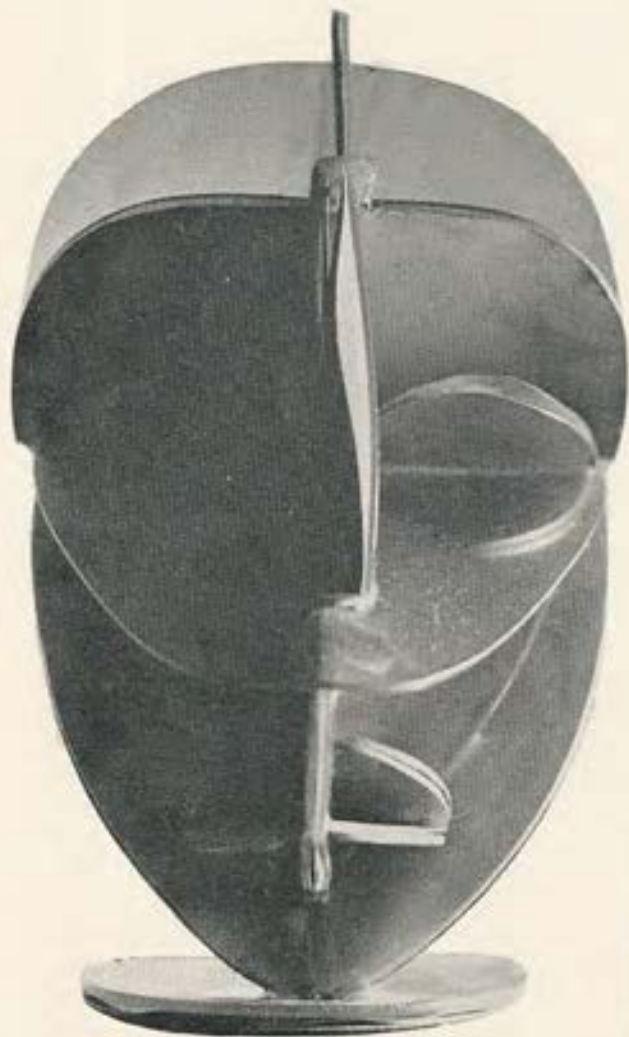
"El mundo sin objetos" donde fija con un criterio de artista moderno todo un extenso campo de acción en que el arte va a encontrar un extraordinario lenguaje para expresarse. Así explica Malevitch el "ismo" que ha creado: "Por suprematismo entiendo la supremacía de la pura sensibilidad en el arte... Cuando en 1913, en mi tentativa desesperada de librar al arte del peso inútil del objeto, buscaba refugio en la forma del cuadrado y exponía un cuadro que no representaba si no un cuadrado negro sobre un fondo blanco, la crítica se lamentó y con ella el pú-

habituales retroceden cada vez más; a cada paso que se da, los objetos se alejan hasta que finalmente el mundo de las nociones habituales, en el que, sin embargo, vivimos, se deshace completamente. Basta de imágenes de la realidad, basta de representaciones ideales; solo el desierto. Pero este desierto está penetrado del espíritu de la sensibilidad inobjetiva que lo llena todo".

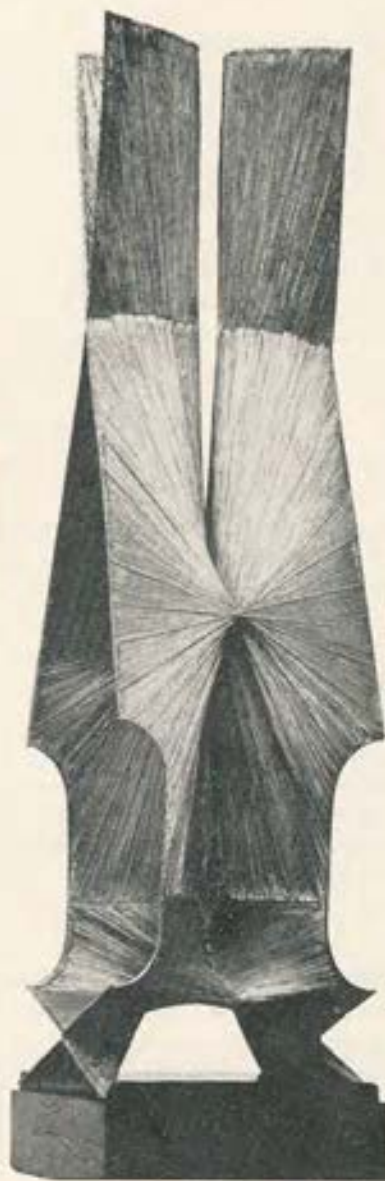
Malevitch llegaba en 1918 a esas síntesis cromáticas de blancos sobre blancos, que aún hoy día se afanan en conseguir muchos artistas. Todo un proceso de eliminación, simplificación y multiplicación de valores cromáticos por un valor dado, nos legó Malevitch desde 1918 hasta 1935, año en que murió.

Alexander Rodchenko basado en los hallazgos de Malevitch, a través de su temperamento, renueva las consecuencias logradas por éste, y funda el movimiento "No-Objetivo", pintando el famoso cuadro "Negro sobre Negro". (Rodchenko comparte con Tatlin el valor histórico de haber creado la primera escultura colgante y oscilante en 1920, partiendo de salientes empotrados en la pared). Abandona pronto su propio "ismo" incorporándose al "Constructivismo" de Vladimir Tatlin, al que se suman otros artistas: Puni, El Lisitsky, Medunietsky, etc. A este movimiento se unirían más tarde, Pevsner y Gabo. Los constructivistas pensaban en la creación de nuevas realidades como misión del artista, lo que les hizo después de la revolución bolchevique, tratar de armonizar la realidad social con la realidad artística. Esto no ocurrió, porque los dirigentes políticos de entonces, con un concepto equivocado, trataron de imponer un módulo artístico que no se correspondía con el concepto revolucionario de los ideales sustentados en la Tercera Internacional. Ello adormeció el espíritu revolucionario de creación artística que tan potentemente se manifestaba en Rusia.

Este era el panorama que encontraron Pevsner y Gabo al regreso a su patria. Unidos al grupo de Tatlin, dan a sus creaciones un carácter más imaginativo, guardando una relación de estilo con los sentidos más puros de otros



Cabeza, Pevsner, Colección C. R. Villanueva



La Columna, 1952, Pevsner

creación, y pinta un cuadrado negro sobre fondo blanco para dar más fuerza a sus argumentos, inventando los símbolos expresivos de un arte que "ha llegado hasta encontrarse a sí mismo, hasta su pura desusada forma". Kasimir Malevitch publica en 1915 su libro

blico, diciendo: — Todo cuanto amábamos se ha perdido; estamos en un desierto. Ante nosotros se alza un cuadrado negro sobre fondo blanco... — El ascenso a la cima del arte no figurativo es penoso y lleno de tormento, pero también satisfactorio. Las cosas

movimientos. A medida que los constructivistas se politizan, Pevsner y Gabo se distancian de ellos, hasta una total separación, en 1920, cuando publican su famoso "Manifiesto realista" en el que proponen nuevas fórmulas para la concepción de la realidad: — "Como todas las manifestaciones de la inteligencia, también el arte tiene que arraigar en el terreno firme de las leyes reales de la vida. Todo fenómeno real es espacio-temporal. La función del arte es dar forma a tales fenómenos. La realización de las nuevas formas de vida en las precisas estructuras del espacio y del tiempo es la tarea impuesta a nuestras creaciones. Negamos que el contorno sea la forma del espacio. Negamos el error de 10.000 años que han visto en la estática el único elemento del arte. Afirmamos que la cinemática es un nuevo elemento del arte. Decimos que es base de la expresión real del tiempo".

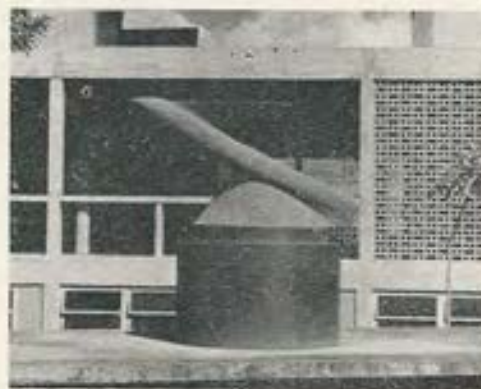
Antonio Pevsner, desde 1917 a 1922 se dedica a la enseñanza en la Academia de Moscú. En 1923 emigra a Alemania. En Berlín se encuentra con Marcel Duchamp. Es entonces que se dedica a la escultura. Realiza un retrato de Duchamp y un Torso, que son, en cierta manera, un reflejo de la obra primera de Gabo, las formas huecas, aunque de una geometría más movida y un eje central en sentido vertical, que obliga a una contemplación dirigida desde el punto que interesa al artista. Este carácter de sus primeras obras se manifestará persistentemente a través del tiempo y de las distintas variaciones plásticas que su obra va a ir transmitiendo. Dice Hoffmann respecto a la obra de Pevsner, que: — "las correspondencias axiales, medio de expresión predilecto de todo arte simbólico, dan a las construcciones una lejanía de ídolos inasequibles", y pone como ejemplo la escultura "Danzarina" realizada en 1927. Hay en casi toda la obra de Pevsner un reflejo espiritual que no concuerda mucho con las premisas del "Manifiesto realista". Sus obras alientan un sentido profundamente simbólico e idealista, donde lo absoluto atrae poderosamente la atención. Su apego en mucho al espíritu constructivista, diversifica los ángulos de visión de las obras y éste modifica la acostumbrada contempla-

ción, produciendo desconcierto en el contemplador. Es necesario llegar al fondo substancial en su sentido más idealizado de lo que este artista pretende lograr, para comprender el poder esencial de sus obras. Sus relieves transmiten un poder de mágica posesión que hace de ellos símbolos casi místicos.

En 1956 el Museo de Arte Moderno de París, le organizó una gran exposición. Ello dió una visión más exacta de la importancia de sus obras. El conjunto de gran parte de su producción, ha permitido relacionarlas y evaluar el extraordinario talento de este artista. Esta exposición que tenía el propósito de dar a conocer al gran público su obra, y al mismo tiempo romper el aislamiento en que Pevsner se ha mantenido a través de su vida en París, solo ha conseguido lo primero. Continuó aislado hasta su muerte llevando porfiadamente sus investigaciones tras la perfección orgánica plena, conquistando totalmente la medida de espacio que tanto han perseguido otros artistas. Como dice Michel Ragón al reseñar su fallecimiento: — "Raramente un plástico como él fué, penetró al mismo tiempo las leyes más tiránicas existentes entre el hombre y la creación, logrando hacer de su libertad de invención y del conocimiento, un instrumento precioso".

La substancia expresiva refleja la intención de evocar elementos científicos, para lo cual el material que emplea cumple a cabalidad su cometido: Plexiglas, alambre retorcido, vidrio, madera, bronce, aluminio, etc. Sus líneas dinámicas producen un movimiento de tensión espacial en el cual un conocimiento profundo de la geometría, permite constatar el valor rítmico de las formas.

Sus obras más famosas son: Construcción para un Aeropuerto, 1937; Desarrollo de una superficie, 1936-38; Desarrollo de una columna, 1942; Columnas de la Victoria, 1946; Columna de la Paz, 1954; Dirección del movimiento de una construcción espacial, 1956; Fauna Oceánica, 1944; Fresco para una Catedral, 1934-44; Símbolo de liberación del espíritu, 1955-56. Y otras muchas con esa calidad trascendente que el talento extraordinario



Escultura de Pevsner en la Ciudad Universitaria. Caracas

de Antonio Pevsner daba a todo lo que creaba.

Pevsner ha legado al Arte una pródiga herencia en valores fundamentales, donde la libertad de expresión tiene un lugar preferente. Ha poseído el espacio, y lo ha entregado para que el hombre busque nuevos derroteros que le permita rescatar los elementos mágicos e invisibles que se mueven, como duendes, por él.



La Columna de la Victoria, 1946. Pevsner

G R A B A D O S D E

LUISA PALACIOS
JAIMES SANCHEZ
ANGEL LUQUE

F. VALLADARES

GALERIA EL MURO

En el número anterior de PUNTO, a propósito de una reseña sobre la exposición de grabados presentada, en la Sala de la Facultad de Arquitectura, por los jóvenes artistas Gladys Meneses e Ivan Torres, señalábamos la importancia que este arte ha adquirido en Venezuela de un tiempo a esta parte, y destacábamos precisamente a tres artistas que ya desde su incipiente labor en tal disciplina, se perfilaban con particulares méritos. Son ellos Luisa Palacios, Jaimes Sánchez y Angel Luque, quienes ahora nos ofrecen un magnífico conjunto de setenta y cinco grabados, en la Galería El Muro.

El tradicional concepto del grabado al "aguafuerte", con una delimitada base técnica en los antecedentes históricos que parten del siglo XV, ha sido superado al encontrar los artistas nuevos medios que enriquecen los elementos de creación, y desarrolla una evolución que marca el proceso afirmativo de los valores estéticos de hoy. Lejos está el día en que el orfebre florentino Finiguerra, empleando el ácido para grabar una plancha con el objeto de lograr una prueba-guía que le facilitara la esmaltación, utiliza negro humo mezclado con aceite para entintar, consiguiendo así, en la impresión, la primera prueba del grabado al "aguafuerte". Es este el antecedente más lejano que se tiene de esta técnica, coincidente, cronológicamente, con el desarrollo de la imprenta iniciado por Gutenberg. Desde entonces, el arte del grabado al "aguafuerte" se ex-

tiende por todo el mundo, y surgen verdaderos maestros que dominan la técnica y dan personalidad a sus obras. Muy conocidos los casos de Durero en Alemania, Raimondi en Italia, Rembrandt en Holanda, y Abrahán Bosse, Claude Lorrein y Fragonard en Francia. Bosse es el autor del primer Tratado del Grabado, editado en Francia en 1643. En España, Goya realiza esa gigantesca obra de gran significación histórica titulada: "Los Caprichos", "Los Disparates", "Los Desastres de la Guerra" y "La Tauromaquia". Obra iniciada con la serie de "Los Caprichos" en el año 1796 (comenzó a circular un año más tarde) cuyo satírico mensaje impresionó a las urbes europeas del siglo XVIII no menos que nos impresiona hoy, que si bien revela una originalísima y fecunda imaginación no es menos personal la técnica desarrollada en estos "aguafuertes". Usó Goya el aguafuerte en amplias zonas, consiguiendo efectos de interesante textura, y tintas planas que conjugaba magistralmente con el claroscuro. Otros muchos artistas de renombre han practicado el grabado al "aguafuerte"; pero ninguno con la intensidad y mágico poder creativo de Picasso. Pablo Ruiz Picasso, que, efectivamente, representa por sí solo toda una época en la historia del arte, empezó a grabar en el año 1900, hace sesenta y dos años. Desde el "aguafuerte" a la "xilografía", el "aguafuerte", "punta-coca", el "azúcar", "linóleo", "buril directo", la "litografía", "cromolitografía", etc., Picasso crea una obra

grabada sin precedentes, reinventando técnicas e inventando otras, de las que se sirve para expresar toda su potencia creadora. En la litografía llegó tan lejos innovando los procedimientos de ejecución, que ante el asombro de los "profesionales" que inquirían les explicase como se las arreglaba, dicen que contestó: — "Con cualquier cosa, sirve cualquier cosa: este pedazo de trapo y un poco de saliva".

Los grabados que Luisa Palacios, Jaimes Sánchez y Angel Luque, exponen en la Galería El Muro, están más allá del concepto tradicional. Cada uno de estos artistas crea inteligentemente su propio medio expresivo. A la intensidad de la presentación emotiva de lo que pudiéramos llamar "referencia-objetiva" se suma la calidad textural que cada cual logra por medio de aguafuertes, diferentes mordidos al aguafuerte, grabado directo con buril o instrumento mecánico. A veces, el grabado adquiere características de alto y bajo relieve, y el artista logra en su copia impresa una rica gama de tonos grises, blancos y negros, que tanto valorizan las pruebas.

Luisa Palacios es la fundadora — junto con su esposo Gonzalo Palacios, también ceramista — de "El Taller", lugar donde un numeroso grupo de artistas trabajan cerámica, esmaltación y grabado. Gracias a ella, a su generosidad, a su aliento generador de inquietudes, se ha producido el fenómeno de que personas de distintas tendencias y disciplinas se agrupan en



torno a un alto espíritu de creación artística, cuyos positivos resultados para el arte en Venezuela comienzan a hacerse patentes. Luisa Palacios consigue en sus grabados un intenso y maravilloso color negro, que al conjugarse con los blancos trabajados, los medios tonos, y esos dramáticos trazos lineales tan suyos, imprime un carácter sumamente interesante a sus obras. Dentro de ese acento dramático que transmiten sus pruebas, nos llama la atención el acierto con que crea un mundo sugerente de células, cartílagos, nervios, de motivaciones existenciales en todo un extenso campo natural de elementos sensibilizados. Con gran maestría, logra efectos de contrastes muy valiosos, empleando distintas texturas conseguidas por diferentes mordidos al ácido y el empleo diestro del buril. De los grabados en color, el N° 1 entonado en sepías y el N° 30 en amarillos-verdes-naranjas, nos han impresionado mucho. Si bien estos grabados muestran sus dotes para el color, son sin embargo los entintados en negro los que determinan los valores esenciales de la técnica, los que producen un gran impacto en su intención temática y, como en esa extraordinaria plancha grande, dan la medida de los nobles recursos empleados.

Jaimes Sánchez confirma en el grabado el concepto que tenemos de él, y que en ocasión anterior hemos resaltado sin ambages. Artista de talento, lleva a este arte del grabado su inquietud para investigar nuevos mé-

todos de realización, logrando con ello sobrepasar el sentido tradicional de estratificación escolástica, por imposición de su medio expresivo que fluye con auténtica personalidad. Como el resto de los artistas de "El Taller", maneja el aguafuerte, el aguatinta, el burilado, la soldadura, etc., para introducir nuevas maneras de hacer y conseguir esos suaves "moteados", esa sugestiva maraña de fina línea de las pruebas 8 y 12, o ese disco expresivo como un astro aureolado en negro de la plancha 12. La composición es factor muy influyente en toda la obra de Jaimes Sánchez, y aunque éste no se lo proponga, ella determina el carácter estructural en torno al cual se ordenan los elementos básicos de las relaciones espaciales. Sus grabados en color nos gustaron mucho, especialmente los números 27 y 28. Esa hendidura sinuosa, con relieves minimizados y valorados por el color, adquiere una especial calidad donde los azules en una prueba, y el verde-rojo en la otra, en su impresión superpuesta, producen un efecto extraordinario. Otra de las planchas en color francamente notable es la N° 13. Con un fondo rojo de gran pureza, sustenta toda una mágica trabazón de finísimas líneas en negro, realizadas con mucha maestría y gracia.

Angel Luque demuestra en sus grabados, como en sus pinturas, la innata disposición para hacer arte que corre por el mundo de los que son y han sido. De los que serán. Luque practica un grafismo dinámico y elocuente que

planifica y determina elementos esquemáticos en función de un lenguaje extrapolado, muy identificado con las configuraciones informales del arte infantil especulado por ciertos artistas experimentales del "Dadá". Indetermina cosas y cosas dentro de un imaginario universo de "máquinas" y criaturas contrafiguradas, susceptibles de la interpretación sensible entre la gracia espontánea y el sentido de una psicología profundamente patética. El grabado N° 12, llamado por el artista "La Máquina", así como el N° 3 entonados el uno en negro y el otro en sepia y negro, son magníficos. El trazo dinámico que construye el andamiaje compositivo del "asunto" le da un movimiento referido al "tema" de muchísimo interés. Las pruebas en color no carecen de ese carácter tan expresivo de las entintadas en negro, y añaden una rica gama cromática. Las líneas y planos negros impresos sobre el color, realzan aquellos valores, como en el grabado N° 9. Es un acierto el conjunto de cinco pruebas, una en negro y cuatro en color, conseguidas con una sola plancha, pues cada una es diferente a las demás y todas cinco poseen extraordinarias calidades. Esta modalidad introducida por estos tres artistas, ofrece en cada uno de ellos, hallazgos de valores distintos.

Tres grabadores, en fin, con una obra valiosa, que nos ha deparado el regalo del arte que siempre necesitamos.



Réplicas de Frescos Yugoslavos cuya interesante exposición se llevó a efecto el pasado mes de mayo, en el Museo de Bellas Artes