

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: Víctor Fossi
Director: Ralph Erminy □ Secretario: Germán Trujillo Codecido

**La Arquitectura es obra de pueblos
más que de individuos**

por Víctor Fossi Bolico

Factores del desarrollo

por Pierre George

El Museo Moderno del Havre

por G. H.

El Vidrio

por Guy Habasque

Arp

por Antonio Granados

Luis Chacón

por F. Valladares

Harry Abend

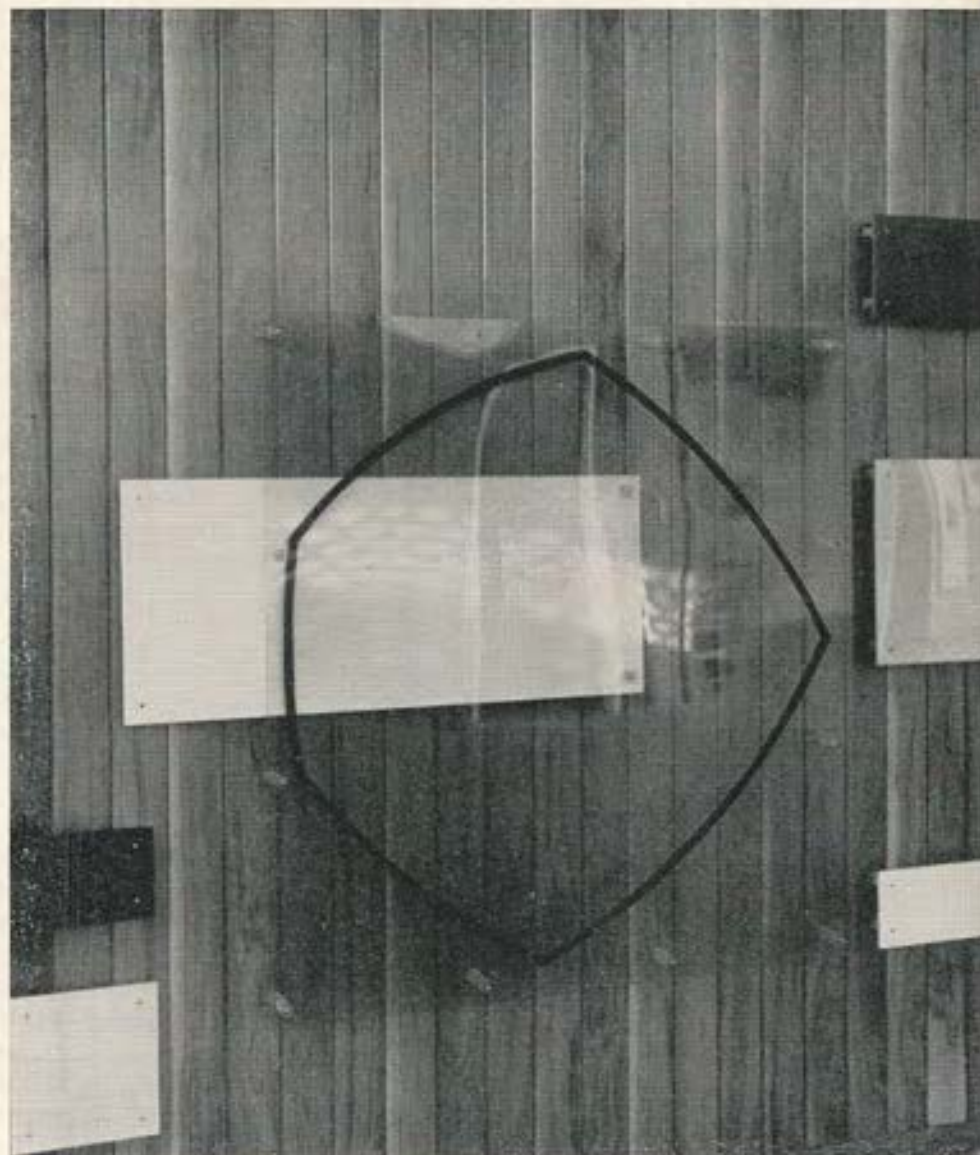
por F. Valladares

Visión Arquitectónica de Tiwanaku

por Graziano Gasparini

Separata de la Revista Shell N° 44 Septiembre 1962,
donada por el profesor Graziano Gasparini

ELEMENTOS DE COLOR. FACULTAD DE ARQUITECTURA Y URBANISMO. ALIRIO GRANADOS





VICTOR FOSSI BELOSO

Nació en Maracaibo, septiembre 17 de 1928.

Estudios de Arquitectura:

Universidad Central de Venezuela, 1946-1951.

Estudios de Post-Grado:

Urbanismo y Planeamiento Regional, Universidad de California, Berkeley, 1952-1954.

Labor Docente:

Cátedra de Composición Arquitectónica, Facultad de Arquitectura Universidad Central de Venezuela, 1956-1960.

Cátedra de Urbanismo, Facultad de Arquitectura, Universidad Central de Venezuela, 1960-1962.

Cátedra de Geometría Descriptiva, Facultad de Arquitectura, Universidad de Venezuela, 1960-1962.

Cátedra de Arquitectura y Urbanismo, Facultad de Ingeniería, Universidad Central de Venezuela, 1955-1961.

Cátedra de Urbanismo, Facultad de Ingeniería, Universidad Católica Andrés Bello, 1959-1961.

Labor Profesional:

Funcionario Técnico en la Dirección de Urbanismo, 1951-1962.

Asesor de la Junta de Planificación de la Universidad del Zulia en el proyecto de la Ciudad Universitaria, 1961-1962.

Asesor de la Oficina de Planificación de la Universidad de Los Andes en el proyecto de la Ciudad Universitaria, 1961-1962.

Delegaciones:

VII Congreso Panamericano de Arquitectos, La Habana, 1950.

I Conferencia Interamericana de Vivienda y Planeamiento, Bogotá, 1956.

I Conferencia de Facultades Latinoamericanas de Arquitectura, Santiago de Chile, 1959.

II Conferencia de Facultades Latinoamericanas de Arquitectura, Ciudad de México, 1961.

Trabajos publicados:

"Labor Profesional del Arquitecto". Planteamiento general del Tema II. Primera Convención Nacional de Arquitectos, Caracas, 1960.

"El Profesional Universitario. Su función social. Labor Profesional, Formación Universitaria". Planteamiento General al Tema II. Congreso Centenario del C.I.V. Caracas, 1961.

"Características y Problemas del Urbanismo Contemporáneo". Revista Integral N° 12, 1958.

"El Planeamiento Urbano como función Municipal. II Convención Nacional de Municipalidades. Caracas, 1960.

"Estudios Superiores de Urbanismo en las Facultades y Escuelas de Arquitectura". Trabajo presentado ante la II Convención Nacional de Arquitectos, 1962.

LA ARQUITECTURA ES OBRA DE PUEBLOS MAS QUE DE INDIVIDUOS

El arquitecto Victor Fossi, nuevo Decano de nuestra Facultad, ocupa hoy estas páginas con interesantes respuestas, que fijan su posición ante las distintas fases que intervienen en el desarrollo de la arquitectura.

¿Qué aspectos positivos y negativos refleja la arquitectura venezolana en su desarrollo?

Para apreciar debidamente el alcance de cualquier opinión sobre este tema es necesario tener presente, en primer lugar, que la labor profesional de los arquitectos, como grupo, es muy reciente en Venezuela. Es en 1940 cuando se inicia en forma sistemática la programación y construcción de edificaciones escolares y asistenciales; para la misma fecha se lleva a cabo el primer ensayo de renovación urbana en Caracas, en la zona de El Silencio. Pocos años después comienzan los estudios de Arquitectura en la Universidad Central y se crea la Sociedad Venezolana de Arquitectos. En 1947, hace sólo 15 años, egresa de la Universidad Central la primera promoción de arquitectos graduados en el país. Hasta ese momento la responsabilidad profesional y técnica en las labores propias del arquitecto había estado a cargo de los ingenieros; a los pocos arquitectos que para esa época ejercían en el país les tocó actuar en condiciones sumamente adversas.

Es natural que la anterior situación, aun cuando necesariamente influenciada desde la aparición de las primeras promociones de arquitectos, mantenga todavía alguna vigencia. En efecto, en la práctica no existe todavía clara diferenciación entre las incumbencias profesionales de arquitectos e ingenieros y una buena proporción de la arquitectura venezolana actual se realiza sin la intervención profesional del arquitecto, situación esta que es aun más frecuente en la provincia.

Por otra parte, en mucho debido a los factores anteriormente señalados, la labor de los arquitectos venezolanos como grupo ha carecido hasta ahora de la consistencia y maduración necesaria para que el movimiento arquitectónico nacional adquiera sentido



Plan de conjunto de la Ciudad Universitaria. Mérida.
Sector Medicina, Humanidades y Residencias

definido y característico. Los medios de producción no han sido incorporados decididamente a la solución de nuestros problemas arquitectónicos, y de allí que la improvisación y el formalismo sean todavía frecuentes.

En el lado positivo debe señalarse el gradual reconocimiento que ha ido obteniendo la profesión, en virtud de la actuación de las sucesivas promociones de jóvenes arquitectos y gracias a la acción desarrollada por la Sociedad Venezolana de Arquitectos. El rápido crecimiento de la Facultad de Arquitectura de la U.C.V. y la creación de las Escuelas de Arquitectura en las Universidades de Los Andes y del Zulia revelan el interés que en pocos años se ha despertado por los estudios de Arquitectura.

Positiva es también la preocupación de nuestros arquitectos por enfocar su labor profesional en función social y efectiva, como se evidencia por los planteamientos hechos en las dos Convenciones Nacionales de Arquitectos celebradas recientemente, y por la vinculación efectiva de buen número de profesionales a programas de innegable trascendencia en el desarrollo social y económico del país.

¿Cuáles debieran ser las determinantes de planificación urbanística de nuestras ciudades?

El fenómeno urbanístico, entendiendo como tal el cambio de una sociedad rural a una predominantemente urbana, es relativamente reciente en la historia del hombre, ya que ha tenido lugar durante las últimas tres o cuatro generaciones en los países más industrializados, mientras que en muchos otros — Venezuela, por ejemplo — el proceso urbanístico se encuentra en la plenitud de su desarrollo. Es natural, por lo tanto, que muchos de los problemas asociados con el desarrollo urbano estén aún por resolverse; por otra parte, las tendencias y potencialidades futuras en el proceso urbanístico dependen esencialmente del futuro desarrollo cultural y tecnológico, el cual es ciertamente imprevisible.

La planificación del desarrollo futuro de nuestras ciudades debe responder a esta característica dinámica del proceso urbanístico, dando lugar a planes de contenido general y suficientemente flexibles, con el objeto de adaptarlos sistemáticamente a las tendencias cambiantes que experimenta el desarrollo de

Ciudad Universitaria. Caracas. Arq. Villanueva





Esquema preliminar del Plan Piloto para la Ciudad Universitaria del Zulia. (Vista Parcial)

cualquier ciudad. La necesidad de continuidad en el proceso de planeamiento y orientación del desarrollo de una ciudad es pues obvia.

El objetivo más amplio del Urbanismo es el mejoramiento del bienestar colectivo, a través de medidas que procuren que la comunidad sea más saludable, eficiente y atractiva. Puesto que la ciudad no es un organismo biológico, se precisa de ciertos mecanismos sociales que produzcan la necesaria coordinación de sus actividades. Uno de estos mecanismos es el sistema económico, el cual, a través de la competencia entre actividades, los valores de la tierra, las rentas y los costos de construcción, contribuye a orientar el desarrollo de la ciudad en ciertas direcciones. Pero el libre juego de las fuerzas económicas no siempre produce un desarrollo urbano deseable desde el punto de vista social; se requiere pues que tales fuerzas sean suplementadas por un proceso sistemático de previsión, coordinación y control, el cual, por ser fundamentalmente un instrumento vital de la comunidad, debe ser necesariamente función gubernamental.

La complejidad del fenómeno urbano requiere además que las técnicas de planeamiento sean aplicadas en forma integral a todos los aspectos del desarrollo y a todas las áreas de la ciudad o región que se estudie. Intentos aislados de buscar solución a ciertos problemas, sin tener debida cuenta de los demás factores que convergen en el desarrollo urbano, han resultado no sólo ineficaces, sino que los efectos han sido con frecuencia contraproducentes.

Es indispensable también tener siempre presente el contenido humano de los planes urbanísticos. La orientación del desarrollo futuro de nuestras ciudades no puede basarse en esquemas abstractos que pretendan racionalizar en forma simplista un proceso que de hecho es complejo, ya que responde a necesidades, aspiraciones y convicciones de una colectividad humana de composición heterogénea y variable.

Dr. Fossi, como usted bien sabe la ciencia y la técnica han desarrollado un avance en los últimos cincuenta años sin paralelo en la historia de la humanidad, ante este vertiginoso desarrollo, como ve usted al arquitecto del futuro?

El avance tecnológico y científico de nuestros días ha sido poderosamente impulsado por la necesidad de atender las exigencias crecientes de una sociedad en plena transformación. El ritmo acelerado de crecimiento de la población mundial, ha imprimido un sentido dramático al número y magnitud de las necesidades por satisfacer; la continua evolución social y cultural de la población, por otra parte, da origen cada día a nuevas exigencias. El desarrollo tecnológico contemporáneo ha sido la respuesta del talento humano a las nuevas situaciones planteadas.

La Arquitectura, sin embargo, no ha marchado paralelamente con el adelanto científico y tecnológico de nuestro siglo. Con muy pocas excepciones, la labor del arquitecto contemporáneo se orienta aun hacia la concepción y construcción artesanal de unidades individuales — de "obras de arquitectura" — destinadas a satisfacer especialmente necesidades tales como vivienda o educación cuya demanda se mide actualmente por centenares de millares de unidades.

Plaza Venezuela y Ciudad Universitaria, Caracas



La demanda de espacios arquitectónicos ha adquirido una nueva dimensión, la cual, por su magnitud, presenta características económicas ineludibles. Creo que el progreso de la Arquitectura radica en su evolución de la construcción artesanal a la producción industrial. El arquitecto del futuro deberá prepararse para asumir decididamente la incorporación de los adelantos científicos y tecnológicos al proceso de producción arquitectónica.

¿Cuáles deben ser las bases para que la arquitectura en el proceso de industrialización de los materiales de construcción, no pierda o comprometa su libertad de creación?

No creo que la libertad de creación de la mente humana pueda ser realmente comprometida o limitada; cuanto más exigentes son las condiciones, mayor es el estímulo para el ejercicio del talento creativo. Podría pensarse que si las condiciones a que deba sujetarse la producción arquitectónica fuesen muy rigurosas, las posibilidades de materializar las ideas creadoras del arquitecto quedarían ciertamente reducidas; la actividad de éste, sin embargo, no puede limitarse a la utilización, en sentido pasivo, de elementos y materiales constructivos, como resultado de un proceso de industrialización arbitrario. La labor del arquitecto debe proyectarse activamente hacia el mismo proceso de industrialización, por medio de su contribución efectiva al avance tecnológico en ese campo. Visto de esta manera, el proceso de industrialización de la arquitectura abre mas bien un nuevo campo de actividad para el arquitecto, en el cual su talento creativo encontrará amplias y numerosas oportunidades para manifestarse.

¿Qué muestra, en el orden mundial, cumple con el concepto que usted tiene de la arquitectura?

La arquitectura es obra de pueblos, más que de individuos. En nuestros días, con las ventajas que proporcionan las facilidades de comunicación e intercambio de información, resulta más apropiado hablar de la arquitectura de la generación presente, sin ubicación geográfica precisa. Si concebimos la arquitectura del presente, como un proceso sistemático de aportes que se complementan y estimulan para consolidar una labor colectiva perdurable, sería imposible que una sola obra, o la labor individual de un solo arquitecto, pudiera resumir el contenido de la arquitectura contemporánea.

El individualismo patentado y autosuficiente pierde cada día terreno ante las exigencias del trabajo en equipo y por la necesidad de que los aportes innovadores alcancen óptima utilización y difusión máxima. El perfeccionamiento de una idea original forma parte de un proceso de maduración que se realiza en el tiempo, y que representa el esfuerzo combinado de muchas personas y organizaciones, además de los arquitectos. Los interesantes ensayos que durante los últimos años vienen llevándose a cabo en el campo de la prefabricación e industrialización de la arquitectura, especialmente en los países escandinavos, Francia y Holanda, nos dan una idea de las características que deberá presentar en pocos años el ejercicio de la arquitectura en el plano mundial.



Avenida Urdaneta, Caracas

FACTORES DEL DESARROLLO

Conferencia del profesor de la Sorbona Pierre George.
Publicación del Centro de Estudios de Problemas de Arquitectura, París. Traducción del profesor Eduardo Neira Alva



La ciudad es, materialmente, la creación de arquitectos y constructores, pero es también el producto de una estructura económica y social debido a que cada organización económica y social corresponde a un tipo y una forma de ciudad. Cada estructura económica y social orienta a sus constructores materiales hacia ciertas formas de organización urbana, lo que equivale a decir empíricamente que la presión misma de la realidad económica y social, induce a trabajar en un sentido y en unas condiciones que son determinados por esa situación económica y social.

Si interrogamos la historia comprobaremos antes que nada la gran antigüedad del fenómeno urbano, pero también su extrema diversidad. Los historiadores de las ciudades de los Países Bajos, en particular Henri Pirenne, han demostrado que en Europa Occidental, las ciudades fueron el producto de una civilización mercantilista. Ellas eran, a decir verdad, a la vez el producto y el instrumento, de tal suerte que el núcleo de toda cristalización urbana resultó ser el mercado y que el motor del desarrollo urbano era la actividad comercial desarrollada alrededor de este mercado.

Las necesidades históricas impusieron a los comerciantes la búsqueda de la protección del poder político y del poder militar, y determinaron en ciertos casos la superposición de la ciudad-fortaleza y la ciudad-comercial, principio que se encuentra, de hecho, ampliamente repetido en toda Europa Occidental.

Las ciudades de la Edad Media estaban a la escala del comercio y de la actividad económica de la época que les había dado nacimiento. El período pre-mercantilista se caracterizó por culturas

agrícolas y rurales en las que el volumen de los intercambios era muy reducido, aún en las más prestigiosas ciudades en las que el enriquecimiento dió por resultado la floración de la actividad artística. Ellas eran, en realidad, ciudades pequeñas en relación a las ciudades contemporáneas.

Las ciudades occidentales son en su mayor parte el fruto de una estructura social y económica diferente a aquellas de la Edad Media o de la época mercantilista (siglos XVI hasta el XVIII). Ellas se conformaron en el curso del desarrollo de la civilización comercial e industrial de los siglos XIX y XX y sería imposible comprender su proceso de evolución si se hace abstracción de los mecanismos económicos que han originado su desarrollo. Las pequeñas ciudades de los principios del siglo XIX eran en el mejor de los casos, ciudades de 100.000 habitantes, excepción hecha de las grandes capitales políticas, en las que se unió la influencia de la actividad política a la actividad comercial, como en Londres o París.

Hoy, las ciudades que pasan el millón de habitantes son numerosas en Europa y en otras partes del Mundo, en América del Norte, en el Japón, donde el fenómeno urbano es también el resultado del desarrollo de la civilización contemporánea, económica y capitalista. Esta civilización no se ha desarrollado, sin embargo, en las mismas condiciones en las diferentes partes del mundo. En Europa Occidental, la forma urbana es la resultante de la sucesión de formas de desarrollo económico anterior sobre las que se superpone las formas determinadas por el desarrollo industrial. En el conjunto de ciudades antiguas se efectuó, en realidad, una severa

selección; las que no se encontraban en situación favorable por sus condiciones históricas o por su posición geográfica, permanecieron como pequeñas ciudades en decadencia. Otras, al contrario, más favorecidas en relación a la expansión del comercio y de la industria crecieron extraordinariamente en tamaño e importancia.

En los países nuevos, en Estados Unidos, en Australia, el capitalismo importado de Europa ha creado nuevas ciudades sin núcleo primigenio. Estas ciudades han nacido en un período avanzado del desarrollo de la economía capitalista, el que presentaba ya un saldo de experiencias no siempre felices. En un medio nuevo, virgen de todo pasado tradicional, como en América del Norte, en Australia, o en Nueva Zelandia, se produce un tipo urbano propio de los países nuevos.

De igual manera, la economía capitalista contemporánea ha tenido por efecto el desarrollo de ciertas actividades especulativas de tipo colonial que han originado, ellas también, ciudades de tipo específico. Se trata generalmente de nuevas ciudades a la europea, adheridas a un núcleo urbano de pequeñas dimensiones perteneciente a la cultura nativa. Tal es el caso de las "medinas" de África del Norte, tipo de ciudades mixtas en las que alrededor de la vieja ciudad indígena han florecido barrios europeos. Esta estructura urbana de base se complica a su vez rápidamente debido a que la expansión económica de estas ciudades tiene por efecto la atracción de nuevos contingentes de población indígena que no encuentra donde alojarse en el interior del casco antiguo, el cual corresponde por otra parte, a categorías sociales diferentes. Los habitantes de

las antiguas "medinas", artesanos y comerciantes principalmente, constituyen, efectivamente, una cierta aristocracia indígena en relación a la población rural que afluye con la esperanza de obtener posibilidades de trabajo en la ciudad creada por los europeos. Este nuevo flujo de proletarios, que vienen del campo, provoca la creación de barrios sub-urbanos. Así se crean, en Africa del Norte barrios improvisados, los "bidonvilles", aglomeraciones humanas de las más siniestras y malsanas que se hayan dado, estigmatizadas por las más espantosas condiciones de morbilidad y de mortalidad que pueda imaginarse.

A este tipo clásico, se asocian otras formas que no son, en realidad, sino variaciones del tipo inicial, subproductos de la colonización, que se apoyan sobre un germen urbano anterior insignificante, como en Casablanca, donde el núcleo inicial constituyó una "medina" de 20.000 habitantes alrededor del cual se agrupó una masa central de barrios europeos comerciales que han terminado por eliminar completamente las características del núcleo primitivo. La ciudad europea ha sido, en este caso, por así decirlo, la base de la concentración alrededor de la cual han surgido nuevas zonas de habitación indígena, las cuales presentan las características propias de este tipo de expansión urbana, desde los tugurios primitivos hasta los barrios que comienzan a tomar una cierta fisonomía de zonas urbanas inferiores.

Es necesario agregar que este gran movimiento de expansión colonial, ligado a la eclosión mundial del sistema capitalista de Europa y de su filial americana, ha suscitado reacciones de parte de cierto número de naciones que, para evitar ser subordinadas a la economía capitalista europea o americana, se han modernizado y adoptado, dentro del marco de su propia economía nacional, las formas de organización del sistema capitalista. El tipo más característico es el japonés, en el que se ve surgir, dentro del cuadro de su adaptación y asimilación del capitalismo, un tipo urbano moderno superpuesto a una estructura social tradicional.

El tipo de la ciudad japonesa revela la oposición de una organi-

zación calcada del modelo económico europeo, con edificios de oficinas, barrios administrativos y comerciales y fábricas, con barrios residenciales de tipo rural precapitalista, símbolos del dualismo entre una organización económica copiada del capitalismo occidental y el mantenimiento de una estructura social feudal-precapitalista, con salarios sumamente bajos que ha asegurado al Japón la superioridad en los mercados comerciales del mundo.

Otra forma de reacción contra la expansión exterior del capitalismo europeo y americano ha sido la creación de una economía y de una organización socialista en la Unión Soviética a partir de 1917 y, actualmente, la construcción, a la imagen de lo que ha sido realizado en la URSS antes del segundo conflicto internacional, del socialismo en los países de las democracias populares. Esta transformación no podía dejar de entrañar una metamorfosis más o menos rápida de las ciudades y ha dado lugar al nacimiento de un urbanismo socialista.



A partir de esta idea, es pues de rigor, aceptar que a cada tipo de organización social y económica, corresponde un tipo de ciudad que, siendo el reflejo del desarrollo económico y social, viene a construir el tipo característico de este desarrollo.

Esta concepción permite comprender las realidades del desarrollo urbano correspondiente a cada una de las series de desarrollo económico y social que han sido examinadas. No es por lo tanto inexacto decir que el arquitecto no está libre de hacer lo que quiere.

El se encuentra dirigido, consciente e inconscientemente, no importa bajo que circunstancias, por las realidades económicas y sociales que debe tener en cuenta, sea que ellas se manifiestan bajo la forma de la afirmación de tendencias urbanísticas dentro de un espíritu de escuela o, simplemente, bajo la forma de presiones sufridas en el ejercicio de la profesión.

ENSAYO DE CLASIFICACION DE GRANDES SERIES URBANAS

1. Ciudades de Europa Occidental.

Que son las más familiares y que poseen un pasado complejo. Representan la conformación final de sistemas de organización urbana, heredadas de diferentes etapas económicas y sociales, cuya resultante es el desarrollo urbano que se produce dentro del cuadro funcional de la evolución del capitalismo europeo.

2. Ciudades creadas en nuevos medios.

Organizaciones urbanas creadas por un capitalismo pujante, de evolución muy rápida, que alcanzan rápidamente la fase crítica, tal el caso de las grandes ciudades de América del Norte y de Australia.

3. Ciudades Coloniales.

Este tercer tipo corresponde a las ciudades cuya creación es consecuencia de la expansión de capitales europeos y norteamericanos en los países coloniales. Cabe diferenciar en este tipo las ciudades mixtas de Africa y Asia y las ciudades creadas como consecuencia de reacciones nacionales como por ejemplo: Tokio o El Cairo.

4. Ciudades Socialistas.

Se refiere a la gran familia de las ciudades creadas por la construcción del socialismo en la URSS. Esta serie se distingue por el gran número de experiencias recientes. La cantidad de ciudades desmesuradamente expandidas o recientemente creadas es muy grande debido al hecho de que en 20 años, más de cinco millones de campesinos se han convertido en habitantes urbanos, y que, de otra parte, después de la segunda guerra mundial como consecuencia de las terribles destrucciones sufridas por

estos países como resultado de la invasión alemana hubo que realojar a más de veinticinco millones de personas. Las experiencias urbanas son, por lo tanto, excepcionalmente numerosas.

LAS CIUDADES DE EUROPA OCCIDENTAL

Su nacimiento es a menudo lejano, sobre todo en el caso de las ciudades mediterráneas, las que tienen por lo general orígenes muy antiguos y frecuentemente prehistóricos.

Pero, en realidad poco es lo que queda de las ciudades de la antigüedad, monumentos, algunas ve-

que respecta a ciudades que tuvieron la función de "mercados" y al mismo tiempo de "centros defensivos, esto es que constituyeron "ciudades fortificadas". La resultante ha sido ciudades cerradas, de formas concéntricas, concebidas para reducir en lo posible la longitud de los muros de defensa.

Sus formas se aproximan, en lo posible, a la forma circular con la excepción de algunas ciudades fortificadas de planta rectangular como Aingues Mortes en el Sur de Francia, por ejemplo.

En el interior de las murallas reina la anarquía casi completa en cuanto a la disposición urbana. Estas ciudades se desarrollaron en función del comercio. En los más grandes centros políticos y comerciales modernos, los barrios periféricos han crecido bajo diversas circunstancias y han terminado por constituir un nuevo anillo urbano el cual fue a su vez encerrado por nuevas fortificaciones. Apareció después un segundo anillo y una segunda muralla y así sucesivamente, lo que determinó el crecimiento progresivo y concéntrico de los barrios de base. París ofrece un ejemplo característico de estas "ciudades de crecimiento concéntrico".

Otras ciudades, por lo contrario, se han mantenido dentro de los límites de su núcleo inicial, con solamente algunos tentáculos que avanzan a lo largo de las vías de comunicación. Esta característica no representa, salvo en casos particulares, sino pequeños conjuntos urbanos en comparación con las grandes ciudades como París.

CARACTERÍSTICAS URBANAS DE EUROPA OCCIDENTAL EN EL SIGLO XVIII

La primera característica que cabe anotar es la proliferación de ciudades de relevo. Ciudades situadas las unas con respecto a las otras a la distancia normal recorrida por una jornada en carruaje de tiro (35 a 45 km), que forman una red urbana muy cerrada, pero compuesta de unidades muy pequeñas. Esta estructura corresponde, al mismo tiempo, a una forma de economía mercantilista local y a una técnica de circulación. Es sobre esta trama de base que se va a desarrollar la red urbana de la

época contemporánea, creación de una economía comercial e industrial.

La época contemporánea trae, en primer lugar, un crecimiento cuantitativo del fenómeno urbano bajo la forma de aumento de la población citadina, que en algunos casos, como el de Inglaterra, llega al extremo de agrupar a más de las 2/3 partes de la población total del país.

Este crecimiento numérico de la población casi no se traduce en un crecimiento sensible del número de ciudades, pero tiene por efecto el aumento de sus dimensiones y la diversificación del contenido humano de un cierto número de ciudades. "Determina la concentración del fenómeno urbano en algunos lugares bien ubicados para el desarrollo de las funciones comerciales modernas o para el desarrollo de las industrias y la aparición de nuevas ciudades en aquellos sitios donde el valor económico es puesto en evidencia por la cultura técnica moderna, particularmente en las zonas mineras.

Se ve así crecer muy rápidamente la población de unas cuantas ciudades. Pero hay que tener en cuenta que las estadísticas deben ser frecuentemente corregidas desde que ellas proporcionan los datos de la evolución de la población por distritos u otras circunscripciones administrativas, mientras que el desarrollo urbano desborda en muchos casos, las demarcaciones políticas hasta alcanzar a grupos de distritos, como sucede en Francia, donde más de un 1/3 de las "ciudades" de 10.000 habitantes consideradas por las estadísticas forman en realidad parte de la gran concentración urbana de París.

Los datos estadísticos, interpretados de modo de poder distinguir "contínuos urbanos" concretos, muestran un crecimiento extremadamente rápido de un determinado número de ciudades. Esta transformación cuantitativa, corresponde sin embargo a una transformación cualitativa mucho más importante.

Esta transformación cualitativa aparece claramente cuando se estudian las funciones urbanas. En la ciudad antigua se trata de funciones propias de centros militares y administrativos que protegen la actividad económica fundamental o sea la actividad comercial. En



Edificio Seagrama, Nueva York, 1955.
Mies van der Rohe

ces restos de una traza antigua. La Antigüedad elaboró algunos principios de construcción, de acondicionamiento, de planificación de ciudades, pero desde el punto de vista concreto, lo que queda de las ciudades antiguas en Europa está más en los museos que en las ciudades mismas.

Por lo contrario, queda mucho de la Edad Media, sobre todo en lo

las ciudades modernas, dichas funciones se derivan de un desarrollo comercial que tiene poco en común con la actividad mercantilista de épocas anteriores y que reposa sobre el desarrollo muy rápido de las funciones financiera y la multiplicación de los mecanismos intermedios. Esta transformación del comercio urbano se acompaña del crecimiento del llamado sector terciario en la clasificación de la población activa. Más aún, la ciudad es al mismo tiempo, y esto es nuevo, el desarrollo funcional de la organización urbana, un centro de producción, un centro industrial.

La diversificación funcional de las ciudades aparece así acompañada de una complicación de la composición profesional de la población urbana.

La antigua sociedad urbana se caracterizó por el agrupamiento de una clase terrateniente en la cual los elementos más poderosos tendían a residir en la ciudad; de un pequeño número de "representantes" de la administración correspondiente a la estructura política o religiosa local o estatal; de "comerciantes" y de "artesanos". Esta composición antigua ha sido sustituida por una estructura profesional mucho más complicada que comprende:

1) El conjunto de los dirigentes de actividades comerciales e industriales y jefes de empresas que constituyen una especie de estado mayor económico;

2) Un aparato administrativo, complicado por la misma función del desarrollo cuantitativo de la población urbana, y por el funcionamiento más y más complejo de la maquinaria económica y política.

3) Un estamento de funcionarios, pequeños y medianos empleados, representantes de comercio, agentes intermediarios, vendedores minoristas, que constituyen un conjunto heterogéneo, muy difícil de definir como un todo; y

4) La población obrera. La interpretación de las estadísticas es particularmente delicada desde que los datos no se presentan siempre bajos las mismas clasificaciones, como es el caso de las estadísticas inglesas, por ejemplo.

Las agrupaciones profesionales corresponden parcialmente a ciertas categorías sociales: clases dirigentes, clases medias, proletariado.

El conocimiento del contenido profesional y mejor aún del contenido social de la ciudad determina de manera natural el estudio de la distribución de las clases sociales dentro de la ciudad. Observando el plano de las viejas ciudades, principalmente de las de los siglos XVII y XVIII para analizar su contenido humano se puede apreciar cierta tendencia a la especialización de los barrios.

La especialización más característica es la dedicación de una parte de la ciudad como residencia eclesiástica. Las órdenes religiosas buscaron generalmente la tranquilidad y por lo tanto se alojaron en barrios distantes de los centros más animados, especialmente de los mercados. Ellas se mantuvieron en cierto modo al margen del conjunto urbano, pero beneficiándose de las ventajas de la ciudad especialmente de su aparato defensivo. En París como en Lyon se puede aún distinguir muy bien los barrios tradicionalmente ocupados por las comunidades religiosas. Saint-Germain-des-Prés, en París, es un ejemplo característico.

En los lugares donde las funciones políticas requirieron la presencia de la aristocracia terrateniente y de funcionarios de la administración monárquica, se nota la presencia de un barrio de residencia aristocrática.

Los alrededores de la catedral son, por lo general, en estas ciudades los lugares donde se establecieron las instituciones universitarias en razón de la interdependencia original entre la enseñanza y la función eclesiástica. Pero todo esto no llegó a crear internamente oposiciones fundamentales.

Las ciudades no eran, sin embargo, internamente homogéneas, sus diferencias correspondieron a diferenciaciones sociales. Pero estas diferencias guardaron proporción con los contrastes sociales de la sociedad antigua, los que aparecen singularmente reducidos en relación a los contrastes sociales de la sociedad contemporánea en la cual se traducen, en cuanto a la ciudad, en segregaciones de hecho. Esta situación afecta actualmente el paisaje urbano de una manera

verdaderamente importante, desde que la transformación de los centros urbanos bajo esta influencia ha determinado la individualización de los bloques sociales.

El centro de las grandes ciudades, generalmente constituido por la herencia del período pre-capitalista, ha sufrido dos evoluciones de sentido contrario que, aunque contradictorias, no se excluyen debido al hecho de haber comprometido partes vecinas pero diferentes del antiguo núcleo histórico.

Estas dos evoluciones corresponden respectivamente a la decadencia y a la especialización funcional del núcleo como consecuencia del desarrollo de las actividades financieras y comerciales. En las ciudades pequeñas y medianas el fenómeno de la decadencia significó el abandono del antiguo centro urbano por parte de la población burguesa y el consecuente deterioro de los edificios que se convirtieron casi totalmente en tugurios. La burguesía urbana que emigró a la periferia fue reemplazada por las categorías más desheredadas. En las ciudades francesas del Mediodía, lo más monumental, lo más representativo del viejo pasado histórico es, en la actualidad, re-



fugio de inmigrantes españoles, italianos y norafricanos.

El segundo fenómeno, la especialización parcial de los antiguos centros históricos en las funciones correspondientes a la gestión superior de las actividades financieras y comerciales, ha sido llamado frecuentemente "fenómeno de la Cité", inspirándose en el ejemplo de Londres. El fenómeno se impone, en las más grandes ciudades sobre la decadencia anterior, pero no la excluye. En París, el viejo centro ofrece ejemplos de decadencia en zonas, como Saint-Gervais, que una vez tuvieron una elevada ca-



Vista parcial de París

tegoría y que hoy han sido transformadas en barrios de tugurios donde residen las categorías sociales más pobres; y al mismo tiempo ejemplos del desarrollo de una poderosa función comercial como sucede en otros sectores de la ciudad antigua tales como algunas partes de los distritos 2°, 3° y 9°.

Alrededor de este núcleo, la ciudad se desarrolla cuantitativamente. El flujo de la población fue inicialmente provocado por la importancia de las funciones comerciales. Al comienzo, se produjo una concentración más o menos indiscriminada alrededor del núcleo primitivo, pero muy rápidamente, en el curso del siglo XIX y al empezar el siglo XX, la población empezó a diferenciarse en clases a partir del desarrollo de la gran industria.

Por esta razón algunas partes de la ciudad se han convertido en barrios obreros, otras en residencia de las clases privilegiadas, y otras aún en barrios de las clases medias.

Lo que es más importante, se ha visto aparecer ese fenómeno específico del desarrollo de las grandes ciudades de Europa Occidental en época del capitalismo, el fenómeno de las grandes aglomeraciones, de la "conurbación" o la "banlieu". Este fenómeno es, en primer lugar, el resultado de la concentración de actividades industriales en la periferia urbana, concentración que es resultado de requerimientos de carácter técnico y de la necesidad

de disponer de grandes espacios libres para la construcción de fábricas de dimensiones considerables. Pero procede también de los anhelos de la población burguesa de ver establecerse en el exterior a la población proletaria. Hay que tener presente que la primera fase de segregación y de formación de la "banlieu" es anterior a la época del automóvil. Ello engendró la constitución de anillos urbanos y suburbanos más o menos continuos. Las primeras expansiones urbanas tuvieron funciones industriales y de residencia de obreros, con algunas excepciones naturalmente, como en el perímetro de París donde existen expansiones periféricas que constituyen barrios residenciales de alto nivel como Saint-Mandé y Neuilly que interrumpen la continuidad del gran cinturón proletario que rodea París.

Con el desarrollo del automóvil, el fenómeno de la aglomeración se complica con la aparición de barrios periféricos de residencia cuya localización se produce más allá del anillo de las zonas obreras.

Es por esta razón que las grandes ciudades europeas muestran hoy tan profundos contrastes y una división tan drástica entre sectores sociales diferentes.

Morfológicamente, están para empezar, los sectores de negocios, los cuales son cada vez menos utilizados para fines de habitación; los barrios burgueses y las antiguas zonas de pequeño comercio y arte-

sanía, afectados, o por lo menos amenazados, por la decadencia. Las zonas industriales que forman un anillo más o menos continuo a lo largo de las vías de comunicación ceden el paso a barrios residenciales cuando las condiciones del terreno lo permiten. Más allá y a lo largo de los caminos se extienden las zonas suburbanas de viviendas de clase media y de sectores aún más pobres y los lugares de residencia de fin de semana de las clases dirigentes.

La ciudad llega a ser, de este modo, una transformación en el espacio de la estructura social y refleja naturalmente su imagen en el tipo de "habitat" que corresponde al tipo humano de cada parte de la ciudad.

El suburbio obrero debe su aspecto, no solamente a su contenido humano, sino también al tipo de construcción característico de sus viviendas.

Las zonas de clase media tienen también su característica específica, los sectores de residencia de más alto nivel tienen también en el interior de las ciudades y en la campiña, su carácter propio: inmuebles majestuosos o viviendas de decoración recargada, ubicadas en los lugares más agradables y mejor acondicionados.

Existe, en escala local, una cierta heterogeneidad de tipos urbanos. Los parcelamientos de la campiña parisiense, por ejemplo, muestran la yuxtaposición de tipos de construcción diferentes y muy notablemente calidades muy disímiles. En la ciudad, los inmuebles de las grandes avenidas no tienen ni el aspecto, ni el mismo contenido que aquellos situados en las calles laterales.

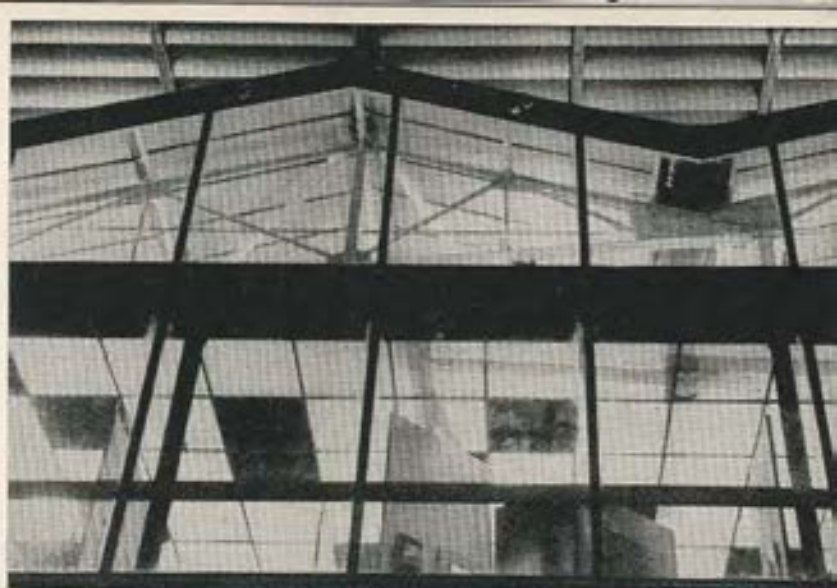
Sin embargo, cada conjunto tiene un aspecto típico que lo caracteriza. La heterogeneidad de detalles no llega a prevalecer sobre la realidad del contenido humano y social característico de una zona urbana determinada. Lo cual viene a constituir, en definitiva, una especie de zonificación empírica.

Los urbanistas y las autoridades locales han tratado, con respecto a esta situación y a las complicaciones que ella origina, de sustituir la zonificación de "facto" por un ordenamiento urbano basado en una zonificación teórica.

(Pasa a la 3ª pág. de color)

EL MUSEO MODERNO DEL HAVRE

G. H.



Vista parcial del Museo

Lugar de las más fructuosas confrontaciones internacionales e instrumento de cultura por excelencia, el museo ha dejado de ser un banal almacén frecuentado por algunos raros especialistas, para convertirse en faro urbano indispensable y vivo al mismo tiempo, que se une a las instituciones características de nuestra civilización. Esto ha sido conseguido en esta pequeña parte de Francia, después de la última guerra. No solamente en un país rico y en pleno desenvolvimiento como los Estados Unidos, el Brasil, Japón, Italia, o Alemania, también los pequeños países como Holanda, Dinamarca, Noruega, Israel o la misma Rodesia, han tenido coraje para construir sus museos en función de las ideas más recientes de la museografía. Uno tiene que lamentar que en este aspecto como en tantos otros sectores de la arquitectura, Francia tiene un retardo considerable. Con la excepción del Museo Fernando Leger inaugurado el año pasado en Biot, que es una fundación privada, el Museo del Havre es, salvo error, el primer museo construido en Francia después de 1937. Preferiríamos no mencionar los que fueron erigidos antes de este año. Si el Museo del Trabajo Público de Auguste Perret es una obra respetable aunque discutible, el Palacio de Chaillot de Carlu, Boileau y Azéma, y sobre todo el doble Museo de Arte Moderno de París, de Aubert, J. C. Dondel, M. Dastugue y P. Viard, no aportaron ningún motivo de orgullo a la arquitectura francesa.

La realización del nuevo Museo del Havre y el, todavía en construcción, de las Artes Populares en París, manifiestan un cambio real de la política del equipo museográfico de Francia. Esperamos otros tantos o más como estas dos obras del mas alto interés y de clase (¡por fin!) internacional.

En lo que concierne a este del Havre, uno sabe que la anterior casa fue casi enteramente destruida durante la guerra y que Augusto Perret fue encargado de su reconstrucción antes del verano de 1945. El programa sin embargo, no precavía más que la reconstrucción del antiguo museo. Este nuevo museo es fruto de la voluntad tenaz y del fuego actuante de algunas personalidades: Desde luego en primer lugar M. Georges Salles, viejo Director de los Museos de Francia, que fue el primero que tomó la decisión de la nueva construcción y la llevó a su término a pesar de las numerosas dificultades. Luego M. Courant, viejo Ministro de la Reconstrucción y M. Reynold Arnould, conservador del Museo. Los arquitectos Raymond Audigier y Guy Lagneau, arquitectos asistentes y del taller de arquitectura Lagneau-Weill-Dimitrijevic y Consejeros los ingenieros: B. Laffaille, R. Sarger (CETAC), J. Prouvé, A. Salomón, OCCR, trabajadores que a costa de algunos de ellos, felizmente se llevó a efecto el proyecto, venciendo las dificultades administrativas y, más todavía, una continua ausencia de créditos para cancelar las cuentas.

Dicen todos ellos que la cualidad dominante reside en la perfecta adaptación de la arquitectura a las ideas museográficas. Estas ideas fueron precisadas a los arquitectos por M. Georges Salles. El agilizó la partida de construcción del museo poseído ya de la colección bastante importante para luego más adelante poder acoger toda suerte de exposiciones temporales. Necesitó por tanto prever grandes reservas — el conservador debe disponer en todo instante de un máximum de disponibilidades — y de otra parte, no puede marcar una excesiva disociación en lo temporal y lo permanente a fin de permitir una rotación fácil de las obras. Un "Centro de la Cultura"

será parte integrante del museo. Antes de realizar el proyecto, conservadores y artistas visitaron la mayor parte de los museos extranjeros y llegaron a la conclusión que de los escollos conque tanto se ha chocado, los más frecuentes han procedido de muros y claridades.

Para mitigar este problema y responder a las necesidades del programa, ellos decidieron que las principales características importantes del museo serían su flexibilidad. Flexibilidad a la vez de la superficie, del volumen y de la luz. Se puede decir en este sentido, que el Museo del Havre es opuesto diametralmente, a la concepción extremadamente rígida del Museo Guggenheim de Nueva York.

La flexibilidad del volumen ha sido relativamente fácil de obtener. Ello demanda crear grandes puertas y cuadrículas con una trama óptima de distribución. Una trama de un metro fue adoptada por un conjunto del bastimento, tres repisas de conexión (escaleras, ascensores y conductores diversos) constituían solo los volúmenes interiores fijos.

La flexibilidad de los volúmenes era uno de los problemas más delicados. Después de cuidados estudios los arquitectos llegaron a la solución siguiente: de una parte, un piso bajo comprendiendo las piezas fijas — reservado, servicios técnicos y administrativos, escuela de arte, sala de conferencias, biblioteca, etc. —. Este suelo cuya luz natural está asegurada sobre tres costillas por una larga zanja, instalada al sur (donde se descubren los locales públicos), del jardín o fuente, está encima de un gran volumen de 32×56 mts. de superficie y de 7 mts. de altura debajo del techo que forma el museo propiamente dicho. En el interior de éste, otros volúmenes han sido determinados por la creación de dos niveles intermedios comunicados



Detalle interior del Museo

entre sí por dos rampas, y al piso bajo y alto por dos escaleras. Estos niveles — de uno a 2,80 mts, el más largo de 3,80 mts — constituyen una galería desarrollada en mezzanina sobre los lados Norte y Este. La parte Sur está cerrada en gran parte por un muro fijo, detrás del cual se hallan las oficinas de la conservación, un pequeño apartamento y un "club" reservado a los visitantes.

La característica de este gran volumen es la de proveer nuevos espacios a voluntad. El conservador puede en efecto, según las necesidades del momento, crear nuevos volúmenes interiores con la simple adopción de paneles móviles o de techos suspendidos. Con una colocación a la vez simple y rápida, la trama de fijación en el suelo y en el techo, permite un número infinito de combinaciones. De otra parte, dos railes están fijos al techo a dos metros, de suerte que el volumen principal pueda ser sacado no obstante su altura. Con esta misma división por persianas de madera en corredera, a lo largo de los railes a manera de decorado de teatro y merced a una maquinaria tan simple, el conservador puede así hacer de verdadero "mise en scène".

Los problemas de la luz han sido resueltos de manera muy particularmente satisfactoria. En lo que concierne a la luz cenital, los arquitectos han pensado en principio, que el poder obtener ante todo una luz de calidad ha de hacerse evitando que esta toque el tejado. Para eso han imaginado un enorme "paraluz" protector de aluminio, superpuesto al tejado transparente, sirviendo de difusor y repartiendo la luz sobre el conjunto del techo. (Las inclinaciones de las chapas han sido calculadas de manera que los rayos del sol de verano no penetren directamente). De otra parte, sobre

la gran vidriera de la cubierta, se ha suspendido un techo enteramente flexible sujeto a la trama sobre un metro, y compuesto de tableros opacos o transparentes intercambiables. Gracias a aquel, el conservador puede regular sus luces en función de la necesidad de las obras. Para herir la imaginación, dicen que él dispone de una suerte de tablero donde puede blanquear o ennegrecer las cosas a voluntad. Cuando la noche viene, un dispositivo de luz reemplaza la luz del día por una intensa luz artificial. La trama de distribución de energía eléctrica, permite además infinidad de combinaciones en aquellos puntos concurridos.

La luz lateral ha obligado a realizar estudios profundos. La fachada Norte, que no pasa de problema particular, es enteramente de vidrio. La parte Este, limita la galería del primer piso. Por ella se descubre su luz cenital, no obstante que la parte inferior, más protege y limita a la sala baja que atenúa difícilmente la luz central. Para sacar provecho de la exposición desfavorable al medio día, los elementos funcionales (administrativo, club, habitación), en estío rechazan la luz sobre la fachada Sur, en la cual abre también la entrada. Solo las salas del piso bajo, protegidas por el repliegue del terreno, son transparentes. Es la fachada Oeste, que da sobre el mar, donde son mayores los problemas y se necesitan los mayores gastos. Dada la belleza natural del sitio y la exposición a los vientos de alta mar, han tenido que tomarse muchas precauciones. Se han superpuesto finalmente dos paños de vidrio distantes 80 centímetros. La luz puede ser tamizada por dos persianas de láminas orientables y sujetas por dos tableros enteros. Solo las fachadas Sur y Oeste están equipadas de dobles vidrios. Las otras dos, menos expuestas, están tratadas con termofane simple, más la impermeabilidad, que ha sido muy cuidada.

Si la arquitectura está adaptada perfectamente a su función, ella eleva también toda la satisfacción desde el punto de vista estético, no obstante el muy vivo contraste resultado de la vecindad inmediata de los espantosos inmuebles de estilo "cuartel" contruidos por los alumnos de Perret. El gran "paraluz" exterior, lejos de afeitar, da por el contrario su verdadera significación. El aligera por otra parte con mucho gusto su silueta, y confiere un sentido esencialmente dinámico a la arquitectura. Dinamismo que refuerza más la total transparencia del volumen.

Es lástima que la escultura de Georges-Henri Adam, que orna la explanada, no armonice de ningún modo con el estilo de la construcción y parece bajo ciertos ángulos (de aspecto especial), que le aplastase su propia masa. De igual manera es una lástima por la experiencia de integración de las artes plásticas a la arquitectura que son demasiado raras y deben ser sistemáticamente fomentadas. Desgraciadamente otra denominada "Signal" da demasiado la impresión de ser una escultura de vivienda agrandada. Sus proporciones son — a mi modo de ver —, mucho más importantes. Considérese su maqueta en vista aérea. Ella puede parecer satisfactoria, más el rostro que se ve sombreado, cuenta nada más con efectos perspectivos imposibles para la visión al sol. No puedo elogiar más del Museo, en razón de la relativa exigüidad. Ciertamente merece se realice una obra de dimensiones más modestas o principalmente apelar al estilo con un artista (Gabo, Shoffer, etc.) cuyas esculturas sean más aéreas, más dinámicas y por tanto diré, más acorde con la arquitectura.

En el interior los autores han cuidado seguir con la discreción de las instalaciones respecto a la flexibilidad inicial. Las rampas y las vitrinas en vidrio no le resta jamás la vista y la policromía de los materiales (vigas de acero pintadas en negro, ladrillos gris de tierra, madera clara, etc.) puede ser adaptada en todas las circunstancias. Hay que señalar particularmente las escaleras donde la forma redondeada sobre los bordes inferiores está muy lograda.

El mayor deseo es que la selección del mobiliario sea hecho también con gusto sobrio, cuidando mucho los detalles.

En el límite de los medios financieros extremadamente reducidos, el equipo del Museo del Havre en definitiva ha realizado una obra ejemplar no solamente desde el punto de vista plástico, una obra capaz de rivalizar con los más recientes museos de Europa y América. Cabe esperar que en estas condiciones la administración encuentre pronto cualquier crédito para permitir realizar ciertas instalaciones complementarias (acondicionamiento de aire, etc.) y tener el coraje de mantener regularmente el instrumento que le han confiado. Este equipo ha de cuidar junto al Estado, no tirar el prestigio de esta bella realización en momentos de su inauguración desinteresándose por la sucesión. (De L'OEIL)



EL PUENTE SOBRE EL LAGO DE MARACAIBO IMPORTANTE REALIZACION DE LA INGENIERIA MODERNA

El Puente sobre el Lago de Maracaibo, obra extraordinaria de la ingeniería, va a impulsar el desarrollo de la región zuliana y de los Estados vecinos, permitiendo así la explotación del "hinterland" al sur y este del Lago, hasta la frontera colombiana.

Esta gigantesca obra, aparte de lo que significa para el desarrollo económico del país, el hoy Puente General Rafael Urdaneta es la afirmación del conocimiento científico y técnico al servicio de la comunidad. Afirmación de que puede hacer gala la empresa constructora del Puente, Consorcio Puente Maracaibo, Precomprimido C. A. - Julius Berger, A. G., al realizar el puente de concreto más largo de América Latina.

Inaugurado el 24 de agosto pasado, el puente tiene las siguientes características. Desde Punta Piedra en un extremo del Lago, hasta Punta Iguana en el lado opuesto, tiene una longitud de 8.272 mts, más un pedraplen en el lado oriental de 406 mts, lo que hace un total de 8.678 mts. El ancho total es de 17,40 mts, divididos en cuatro vías, dos en cada dirección, de 7,20 mts, separadas por una isla central de 1,20 mts. A cada lado lleva una acera sobreelevada de 0,90 mts. Se han construido para el paso de los

mayores buques-tanques transatlánticos cinco tramos de 200 mts de luz libre cada uno con 45 mts de altura.

Los trabajos de esta obra se iniciaron en 1957 y los estudios que ha habido que realizar han sido múltiples, e interesantísimos. Por la naturaleza del terreno y sus dificultades para lograr una información exacta sobre las características del subsuelo, hubo que realizar sondeos con los métodos más modernos. Estos sondeos revelaron gruesas capas de limo y lodo sobre el terreno firme de hasta 35 mts de espesor. Todos estos ensayos y sondeos se realizaron bajo la supervisión del profesor J. Kerisel de la Escuela Politécnica de París.

La profundidad del agua en el lugar de la construcción oscila entre 10 y 25 mts, por ello se han utilizado pilotes de 40 a 60 mts, para cargas de hasta 900 toneladas. El piloteaje ha sido de 67.483,66 ml y el concreto de 259 mil metros cúbicos. En la armadura se utilizaron 21.000 tons de cabilla de acero II (Din) y 5.000 tons de acero especial para pretensado.

A fin de asegurar que la obra fuese ejecutada dentro de las normas técnicas y de tiempo previstas, el Consorcio organizó sus instalaciones a pié de obra, tales como: muelles, desem-

barcaderos, patios de montajes, talleres, depósitos, oficinas, campamento, fábrica de pilotes, de vigas, etc. Fue necesario utilizar islas y grúas flotantes. En particular una enorme grúa pórtico de 52 mts entre apoyos, provista de dos ganchos a una altura de 14 mts y una capacidad de carga máxima de 200 toneladas.

Para la producción del concreto se instaló una fábrica de hormigón con una producción horaria de 70 metros cúbicos.

Fueron aplicadas las normas italianas del pretensado y para las cargas móviles el tipo U.S.A. (Highway-Standard-Specifications) y también las DIN-Alemania. Para el pretensado se usó el sistema del proyectista Morandi con 70 tons de cables para la tensión de las vigas principales y transversales y 35 tons de cables para la tensión transversal de la losa. El anclaje para cables de 70 tons ha sido realizado con 18 hilos divididos en grupos de 3 hilos que se tensan simultáneamente con un gato hidráulico.

Es esta obra sin lugar a duda una de las más importantes realizadas por la ingeniería moderna durante los últimos años. Obra gigantesca que ha de contribuir notablemente a impulsar la economía nacional.



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

CREOLE PETROLEUM CORPORATION



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".

FACTORES DEL DESARROLLO . . .

(Viene de la pág. 10)

Pero, ¿es posible transformar la ciudad sin transformar la sociedad y la estructura económica de la cual ella es, a la vez, el producto y la imagen?

Se puede seguramente oponer remedios contra los flagelos sociales, demoler, por ejemplo, los tugurios; se puede construir viviendas mejores y más sanas, pero no será posible crear ciudades ideales haciendo abstracción de una estructura social y económica dada.

Lo cual equivale a decir que si hay formas de organización y de vida urbana que parecen deseables, ellas no pueden separarse de la estructura social y económica y que los arquitectos y constructores no pueden desinteresarse de las grandes evoluciones históricas que han modificado las estructuras económicas y sociales, lo cual les permitirá tener perspectivas diferentes de las que les son solicitadas por la actual organización económica y social. En la arquitectura y en el urbanismo, más que en ninguna otra actividad, no se puede pretender separar los problemas y tratarlos solamente desde el punto de vista profesional. La Economía y la Política están íntimamente unidos a toda realización que tenga un contenido y una finalidad humana.



CERAMISTAS VENEZOLANOS PREMIADOS EN PRAGA

En la **Exposición Internacional de Cerámica** que se ha realizado recientemente en Praga, Checoslovaquia, la cerámica venezolana ha obtenido un justo reconocimiento al serle adjudicadas dos medallas de oro y tres de plata. Las medallas de oro fueron otorgadas a la obra de María Luisa Tovar y Seka Severin de Tudja; las de plata a Tecla Tofano profesora de esta Facultad, Eduardo Gregorio y Gottfriedo Zielke.



BIENAL DE SAO PAULO


Con motivo de la próxima convocatoria para la Séptima Bienal de Sao

Paulo, el Departamento del INBA informa que la nueva organización de este evento es de mucha importancia para los arquitectos. En las anteriores exposiciones el Consejo Consultivo del Museo de Arte Moderno delegaba la preparación de las mismas en un Comité nombrado por este Consejo, y la exposición de arquitectura era una aportación indirecta del Museo a la Bienal. Teniendo en cuenta el éxito de los eventos anteriores, el Museo de Arte Moderno de Sao Paulo, ha decidido constituir la "Fundación Bienal" que será la encargada de organizar esta manifestación de arte integrando a la arquitectura como a una de las ramas que deben intervenir en esta importante exposición. Lo que quiere decir que el Consejo Consultivo del Museo de Arte Moderno, acepta a la arquitectura como un exponente de arte puro.

PELICULAS SHELL

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

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



ASOCIADOS
AL PROGRESO DE VENEZUELA

PREMIO U.I.A.

La Secretaría General de la Unión Internacional de Arquitectos, ha lanzado con esta fecha la convocatoria para la proposición de sugerencias y candidaturas para la atribución de los premios Sir Patrick ABERCROMBIE y Auguste PERRET. Como es sabido, dichos premios fueron instituidos el año pasado en homenaje a estos distinguidos arquitectos, fundadores de la Unión Internacional Arquitectos y se trata de dos premios únicos concedidos cada dos años a arquitectos de cualquier país del mundo cuya labor en el campo de la arquitectura o del urbanismo haya sido de alcance y repercusión mundial. Para definir de otra manera la valoración de los candidatos que se propongan, el inciso 2 del reglamento correspondiente indica: "La Unión Internacional de Arquitectos no tiene la intención de otorgar una distinción a las personalidades cuya reputación mundial no se discute, ni a los grandes maestros del movimiento arquitectónico o del urbanismo. Se preocupa principalmente en ensalzar los méritos, el talento o las acciones que tenga una aportación internacional en los dominios de la arquitectura o de la técnica aplicada a la Arquitectura (para el premio Auguste PERRET) o para el urbanismo, la crítica, la formación y la colaboración internacional en el plano profesional (para el premio Sir Patrick ABERCROMBIE)". Bajo estas condiciones, cada país miembro de la U.I.A., podrá presentar a sus candidatos de nacionalidad y residencia en el país, pero siempre por conducto de la sección correspondiente que en nuestro caso es la Sociedad Venezolana de Arquitectos.

PREMIO DE URBANISMO

El Premio de Urbanismo de Francia, 1961, ha sido otorgado a Firmigny-Vert (Loira) nuevo conjunto urbano. Cubre una superficie de 160.450 m² y comprende 1.070 viviendas H.L.M. (unos 4.150 habitantes). Esta ciudad modelo ha sido realizada por André Sive, Marcel Roux, Charles Delfante y Jean Kling.

INDICE LITERARIO de EL UNIVERSAL

El 8 de agosto se han cumplido 25 años de **Índice Literario** de **El Universal**. Esta publicación que dirige el poeta y profesor de esta Universidad, Pascual Venegas Filardo, ha desarrollado una efectiva labor a través de los años, dando cabida en sus páginas a los escritores más valiosos del país y del extranjero. Cada semana de una manera regular, salvo períodos excepcionales, **Índice Literario** ha sido exponente de los valores culturales y una ventana abierta al exterior por donde nos ha llegado la cultura de otros países.

Venegas Filardo ha hecho posible ésta larga y necesaria existencia de **Índice Literario**, con su entusiasmo y valioso aporte, que le hacen merecedor de reconocimiento por todos los que anteponeamos los goces del espíritu como norma de vida.

LIBROS

LA CASA COLONIAL VENEZOLANA

Graziano Gasparini

Editado por el Centro de Estudiantes de esta Facultad de Arquitectura y Urbanismo, acaba de aparecer el libro **La Casa colonial venezolana** debido a la docta pluma del profesor Graziano Gasparini. Este libro como los anteriormente publicados por el autor, viene a llenar un vacío en la historia de la arquitectura colonial de nuestro país y representa un aporte valioso para un conocimiento más efectivo de esta arquitectura.

Profusamente ilustrado con fotografías y diseños, un texto ameno va reseñando el proceso de transculturización efectuado en nuestros pueblos aborígenes, así como una explicación técnica de los medios de construcción y la significación de los elementos arquitectónicos.

Buen libro que recomendamos con interés a nuestros lectores.

VENEZUELA INDEPENDIENTE 1810-1960

Acaba de aparecer, editado por la Fundación Eugenio Mendoza, el libro "Venezuela Independiente. 1810-1960", en el que los escritores venezolanos: Mariano Picón-Salas, Augusto Mijares, Ramón Díaz Sánchez, Eduardo Arcila Fariás y Juan Liscano, realizan un amplio análisis de lo acontecido en el país a partir de lo que Augusto Mijares llama: "los días aurorales...". El estudio político, revolucionario, social y cultural llevado a cabo por tan autorizadas plumas, contribuye al mejor conocimiento de una amplia era de la vida de Venezuela.

EXPOSICIONES

Museo de Bellas Artes

Septiembre

POLK SMITH

Octubre

Obras recientes de ALEJANDRO OTERO

Obras de MERCEDES PARDO

ANTONIO TAPIES

Noviembre

Obras de SOTO

150 obras del MUSEO DEL LOUVRE

Diciembre

150 oleos del MUSEO DEL LOUVRE

Últimas adquisiciones y donaciones:

Adquisiciones

6 obras de REVERON

1 escultura de BOURDELLE (Daphne)

1 escultura de ZADKINE (Las Furias)

1 pintura de TAMAYO (El gran Queso)

Donaciones de la Sociedad de Amigos del Museo

Gran torso. Escultura del escultor francés DODEIGNE

Figuras en Azul de TAMAYO. 1961.

Galería G

MILOS JONIC

Próxima: VASARELY

Galería El Muro

Octubre

GUEVARA MORENO

Antonio Tapiés

Collage

Galería Eugenio Mendoza

Octubre

Colectiva de Grabados

Alejandro Otero

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

A partir del 1° de octubre se reciben las obras.

EL VIDRIO

Material del pasado, del momento y del futuro

Por GUY HABASQUE



Palacio de Cristal, Londres, 1851. Arq. J. Paxton

El material más representativo del estilo arquitectónico actual, sin duda, el vidrio. No constituye su empleo, sin embargo, un descubrimiento de nuestros días. Los que construyeron las catedrales góticas ¿acaso no lo utilizaron ampliamente desde el comienzo del siglo XIII? Desde cierto punto de vista, podríamos considerar las vidrieras como antepasados del actual "muro-cortina", con la única diferencia — aunque sea una diferencia fundamental — que podían ser empleadas como "cortinas" solamente en un cuadro arquitectónico definido y hasta cierto punto privilegiado. Si los arcos cruzados de las ojivas les proporcionaban un marco que podría compararse a las estructuras modernas, tenían que ceder el paso al muro de sostenimiento, en cuanto aparecieron las separaciones horizontales. Es decir, que durante siglos el empleo del cristal estuvo práctica y exclusivamente limitado a la arquitectura religiosa. En la arquitectura normal su desarrollo estuvo limitado por razones económicas y técnicas. Los romanos lo conocieron y emplearon, aunque durante mucho tiempo representó un material raro, debido a su precio elevado. Fue necesario alcanzar el final del siglo XVII para que se generalizaran las ventanas con vidrios, en sus comienzos casi siempre adornadas con telas o papeles aceitados.

Estimulada por Luis XIV, la industria del vidrio adquirió un gran impulso hacia 1670 gracias al descubrimiento, por Bernard Perrot, del vaciado en láminas. Anteriormente se obtenía por soplado en cilindros, como se hace para la fabricación de botellas, que más tarde se cortaban y extendían. Por

ello sus dimensiones resultaban reducidas y únicamente era posible utilizarlo en pequeñas piezas yuxtapuestas. El método del vaciado en láminas permitió obtener láminas de vidrio, que resultaban aptas para la arquitectura. Sin embargo, solamente a partir de la primera mitad del siglo XIX el vidrio se convirtió en un verdadero material para la construcción, gracias al descubrimiento de nuevas técnicas, y en primer lugar el empleo del hierro y más tarde del cemento armado. Para que el vidrio pudiera ser ampliamente utilizado resultaba necesario que el muro, al que debía incorporarse, perdiera su papel tradicional de estructura de sostén, lo que resultaba imposible con el empleo de la piedra.

La mayor parte de los historiadores estiman que jugó un importante papel en esta evolución la Galería de Orleans, en el Palacio Real de París, construida por Fontaine (1829-1831) y actualmente demolida. Representó una de las primeras realizaciones con amplio empleo del vidrio, destinado exclusivamente a aumentar la luminosidad y la visualidad. La asociación de hierro y vidrio permitió a la arquitectura entrar en una vía nueva. En 1833, Rouhault construyó los invernaderos del Jardín Botánico de París utilizando solamente los dos materiales señalados, poco antes de la inauguración del colosal Crystal Palace (Palacio de Cristal) debido a Joseph Paxton.

En la segunda mitad del siglo XIX existieron dos grandes escuelas, que se distribuyeron las más atrevidas realizaciones de su época: la de París y la de Chicago. Algunas veces han sido enfrentadas con el objeto de de-

mostrar la superioridad de una u otra. En realidad cada una de ellas desempeñó un papel propio. Los franceses encaminaron sus iniciativas especialmente en la resolución de los problemas de estructuras y cubiertas. Al desarrollarse los ferrocarriles surgieron imponentes estaciones con andenes cubiertos (Estaciones del Este, de Saint-Lazare, del Norte y de Orleans, en París). A la vez el establecimiento de los primeros grandes almacenes dió origen a la construcción de enormes cubiertas de vidrio, capaces de asegurar a extensiones locales una iluminación natural (Cubiertas de vidrio del "Bon Marché", debidas a Eiffel y Boileau, en 1876, del "Printemps", por Paul Sédille en 1881). Sin embargo, fueron las Exposiciones Universales, celebradas en París de 1855 a 1900, las que permitieron a varios constructores (casi siempre ingenieros) realizar las empresas más importantes y audaces. En la Exposición de 1855, la cubierta de vidrio del vestíbulo central alcanzaba una longitud de 48 mts. (la del Crystal Palace tenía solamente 22 mts.), amplitud extraordinaria para aquel tiempo, lograda sin tener que emplear tirantes. La Galería de Máquinas de 1899, proyectada por Cottancin y Dutert, significó una grandiosa realización en esta nueva técnica (prefiguración de la actual C.N.I.T., alcanzaba más de 115 mts. de envergadura y 420 mts. de longitud).

Más preocupados por los edificios de habitación, los norteamericanos, por su parte, se interesaron especialmente por los problemas que planteaban los muros y la iluminación lateral. Es cierto que Labrouste había realizado muros

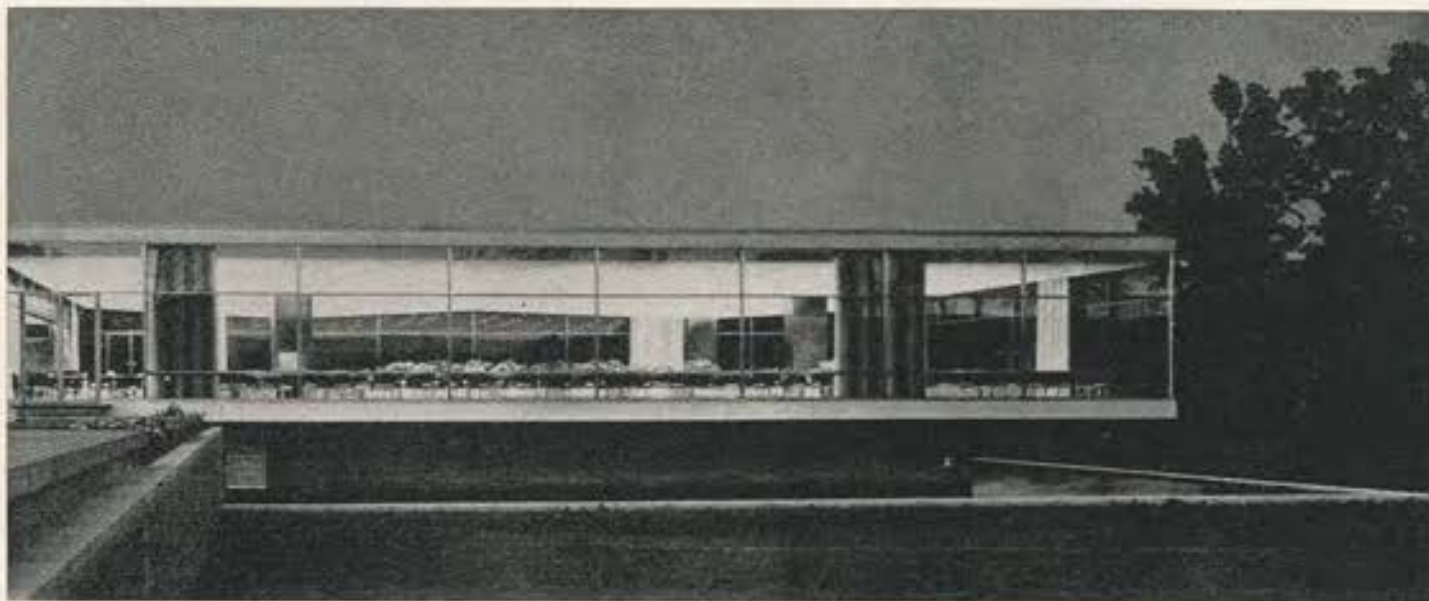
de vidrio en los arreglos de la Biblioteca Nacional de París, pero se trataba únicamente de tabiques interiores. El mérito de la escuela de Chicago, especialmente de William Le Baron Jenney, es haber concebido estructuras delgadas, que permiten reducir considerablemente las partes no iluminadas, e integrar una serie casi continua de vanos con vidrios. Poco tiempo después, Louis Sullivan logró un nuevo equilibrio plástico en los "buildings" norteamericanos que, a pesar de su novedad técnica, seguían conservando un aspecto clásico.

Transcurridos unos años, al iniciarse nuestro siglo se dió un nuevo paso en el empleo del vidrio, poco antes de la primera guerra mundial. Fué debido a un joven arquitecto alemán, de 28 años, aun desconocido, Walter Gro-

después de la guerra se inicia una nueva fase, que podríamos llamar de investigaciones plásticas. Creada la técnica, la preocupación mayor fue proporcionar a las obras un gran valor estético. No es posible resumir en pocas líneas esta fase, por el gran número de realizaciones. Nos limitaremos, en vista de ello, a citar algunos ejemplos destacados y a señalar que la mayor parte de los grandes arquitectos contemporáneos han participado en el desarrollo de este tipo de construcción.

En Francia, enfrentándose a una reticencia negativa del público y de los medios oficiales, Mallet-Stevens, Pierre Chareau, y sobre todo Le Corbusier, han sido los campeones de las fachadas de vidrio. Desde 1922, en distintas quintas y más sistemáticamente a partir de 1930 (edificio "Clar-

delsohn edifica en Berlín, Breslau, Kemnitz, etc., numerosos inmuebles con ventanales horizontales continuos, que contribuyen a popularizar el empleo del vidrio, en casas de habitación. A pesar de haber construído poco últimamente, debemos considerar a Mies van der Rohe como el que ha logrado mayor celebridad y más popularidad como representante de la arquitectura con empleo del vidrio, y cuya influencia será más decisiva en las futuras generaciones. Si sus primeras obras importantes, los grupos de casas para vivienda de Stoccarda en 1927 y la casa Tugendhat en Brno en 1930, no superan bajo ningún aspecto al modernismo de las quintas de Le Corbusier, los proyectos de rascacielos y edificios de acero y vidrio de 1919 a 1922 han ejercido en la estética contemporánea



Cantina de la Connecticut G. I. L., Bloomfield, Connecticut. Arqs. Skimore, Owings y Merrill

pius, que recibió el encargo, en 1911, de proyectar los talleres Fagus, próximos a Alfred-an-der-Leine. Rompiendo con todas las tradiciones, sustituyó los muros de sostén por paredes transparentes encajadas en una estructura metálica. Esta solución permitió, por primera vez en la historia, suprimir los pilares en ángulo. Representó la iniciación del muro-cortina de nuestros días. Gropius enriqueció su descubrimiento en 1914 con la célebre escalera en esquina, envuelta en una caja de cristal cilíndrica, que forma parte del edificio administrativo de la Exposición del Werkbund en Colonia. En esta misma Exposición, el alemán Bruno Taut, actualmente olvidado, presentó un pabellón translúcido, cubierto con una cúpula reticular, novedad que tuvo limitada resonancia.

en Génova, Refugio del Ejército de Salvación, casa de la calle Nungesser-et-Coli, etc.). Le Corbusier sustituye las ventanas, anacrónicas, por láminas de vidrio, que permiten una luz solar óptima. Más tarde, corrige algunos defectos añadiendo (desde 1936) "loggias" que permiten tamizar la luz del Sol, que va perfeccionando poco a poco.

En Alemania Gropius, rápidamente encumbrado a la celebridad, amplía su tentativa de interpretación de los espacios interior y exterior, al realizar un Grupo Escolar de concepción revolucionaria, el Bauhaus de Dessau (1925-1926), en el cual vuelve a utilizar y desarrolla, su idea de láminas de vidrio sostenidas por una estructura interna de cemento armado, logrando un conjunto arquitectónico original y de gran belleza. Por su parte, Erich Men-

una influencia casi tan importante como si hubieran sido llevados a la práctica. Emigrado en 1937 a los Estados Unidos, donde encontró de nuevo a Gropius, al que había sustituido en la dirección del Bauhaus, y a Marcel Breuer, es en Norteamérica donde al fin logra realizar sus sueños. El Instituto Tecnológico de Illinois, el edificio "Promontory" y los de Lake Shore Drive, en Chicago, así como el reciente Seagram Building, de Nueva York, para citar solamente sus obras más importantes, merecen una especial mención porque concilian el arte y la técnica nueva con una rara perfección.

El empleo del vidrio ha adquirido rápidamente importancia en los Estados Unidos. Si Frank Lloyd Wright lo ha utilizado muy poco (exceptuando la Torre de la Johnson Wax Factory, en

Racine, 1949), gran número de arquitectos — entre ellos numerosos alemanes emigrados — lo han empleado en sus obras, casi siempre con excelentes resultados. Merecen una mención especial Richard J. Neutra, cuyas numerosas casas y chalets se hallan en íntimo contacto con el paisaje que los rodea mediante verdaderos muros de vidrio, prácticamente invisibles, y Philip C. Johnson, cuya famosa "Casa de vidrio", en New Canaan, coloca a sus habitantes en la entraña de la naturaleza.

El empleo de vidrio como material de construcción ha sido más lento en Europa, a pesar del ejemplo dado por los primeros que lo utilizaron. Sin embargo, después de la última guerra, y especialmente en los últimos diez años, el vidrio ha ocupado un lugar realmente privilegiado en la arquitectura.

después de Alemania y de Inglaterra, en la producción de vidrio para la construcción. En los Estados Unidos las cifras son también impresionantes: en 1955, por ejemplo, 235 fábricas de vidrio produjeron 7.000.000 de toneladas, sin tener en cuenta las importaciones. La producción anual de vidrio para construcción ascendía a 150 millones de m² y la de lunas a unos 30.000.000 de m².

¿Cómo explicarse este extraordinario desarrollo? Parece debido a motivos a la vez humanos, técnicos y estéticos.

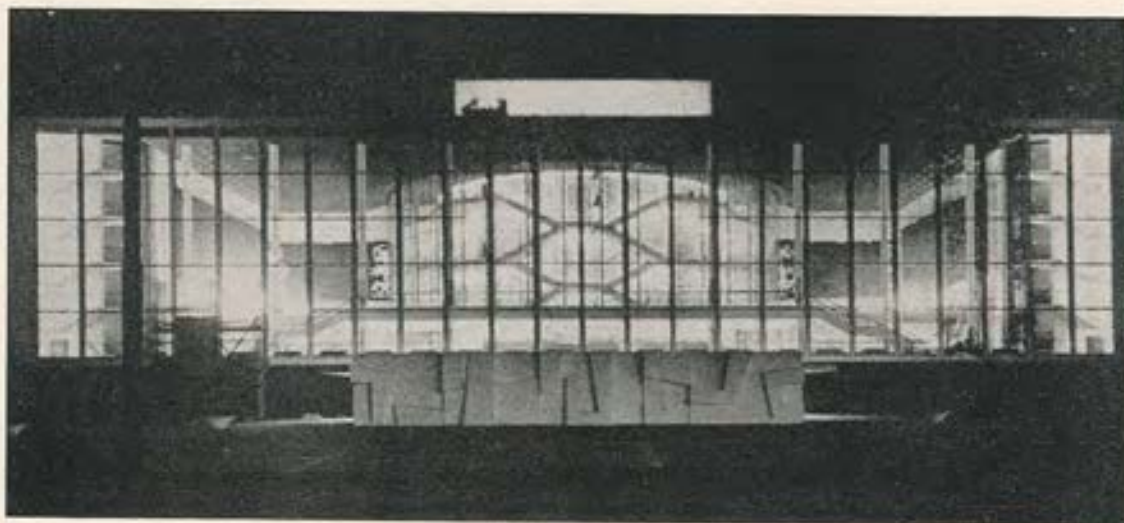
Desde el punto de vista humano el vidrio se ha revelado como precioso auxiliar del "retorno al Sol", defendido con tanto entusiasmo por Le Corbusier. Eficientemente utilizado permite, en efecto, suprimir las habita-

actual. Para que pudiera ser fácilmente empleado en grandes superficies era necesario poder producir láminas extensas. Uno de los directores de Saint-Gobain descubrió en 1932 el procedimiento llamado de "chorro continuo", que permite conseguir láminas de vidrio con una anchura de 4,20 mts. Se requería también lograr vidrios con suficiente resistencia. En la actualidad se ha resuelto este problema, y algunos vidrios templados y mediante especiales tratamientos, como el "Securit" y el "Durlux", alcanzan una resistencia al choque seis veces superior a la del vidrio ordinario, y una resistencia a la flexión cinco veces superior.

Saint-Gobain ofrece un vidrio que se puede aserrar y clavar. Existen también tipos de vidrio armado u ondulado y pisos de vidrio (cemento armado trans-



Edificio en Chicago, Sullivan, 1890-1904



La nueva Opera de Gelsenkirchen, Arq. Walter Rutmann

Para convencernos de ello nos bastará contemplar las ciudades donde vivimos, o consultar las estadísticas de producción y ventas. En 1950, la producción de vidrio para construcción fue en Francia de 13.500.000 m² (consumo interno y exportación). Posteriormente, se ha incrementado la cifra total de ventas todos los años, hasta alcanzar 20.900.000 m² en 1956 y 23.700.000 metros cuadrados en 1958, en lo que se refiere al consumo nacional, y de 527.000 m² en 1953 a 1.129.000 m² en 1958 para la exportación. Para el cristal doble, cuya venta ha adquirido un gran impulso a partir de 1950, el aumento ha sido de 1.000 a 2.000 m² en el indicado año, a 70.000 m² en 1958, y excederá seguramente de 100.000 m² en 1959. Francia ocupa en Europa solamente el tercer lugar,

ciones y los rincones oscuros y asegura a la casa moderna el máximo de iluminación solar y de luz natural, condición primordial para una buena arquitectura. Por otra parte, la concentración de la vida en ciudades, en nuestro actual universo industrializado, el aislamiento cada vez mayor del campo, ha provocado una inevitable reacción. En las casas de campo, el vidrio permite lograr la perfecta simbiosis entre el espacio habitado y el espacio natural. Incluso en la ciudad, atenúa el sentimiento de encontrarse encerrado en un claustro, que se experimenta en los edificios antiguos, impermeables a la luz y a la vida exterior.

En todos los casos, las ventajas del vidrio pueden ser aprovechadas mediante procedimientos técnicos que eran desconocidos al iniciarse el siglo

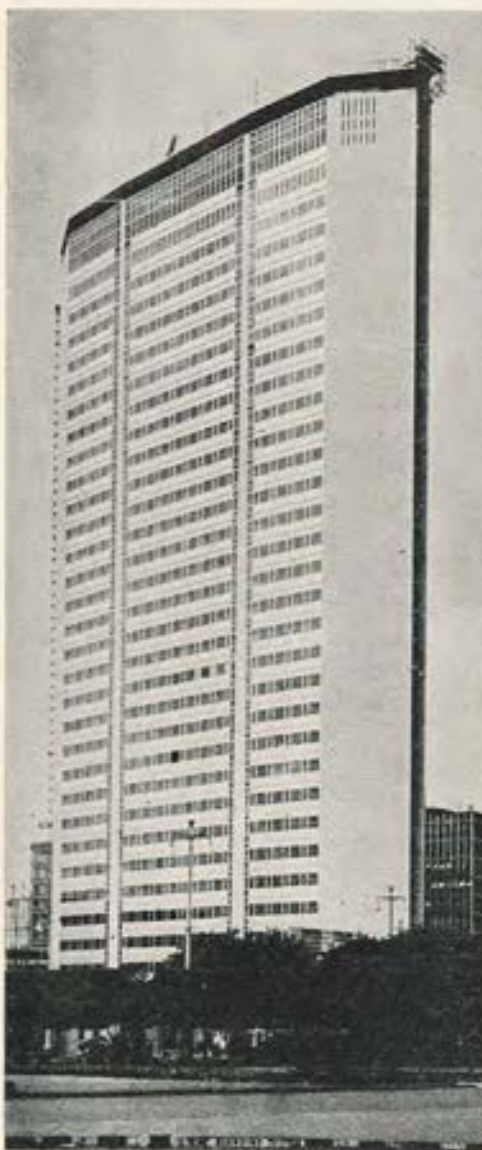
lúcido), cuya apariencia no es totalmente satisfactoria, pero de gran utilidad en muchos casos.

Entre los problemas más importantes que interesaba resolver, ocuparon durante un largo período, una especial atención los relacionados con el aislamiento térmico y acústico. Sobre esta cuestión se han logrado también extraordinarios progresos. Incluso después del descubrimiento y utilización de la calefacción central, las habitaciones con paredes de vidrio, como los vestíbulos, los estudios de artistas etc., se consideraban difíciles de calentar en invierno y resultaban muy calurosos en verano. Para protegerlos del frío es posible ahora equiparlos con ventanas de vidrio doble, encajado en un bastidor único, de metal o de madera. Las grandes casas que fabrican vidrios,



Edificio en Chicago, 1951, Mies van der Rohe

Torre Pirelli, Arq. Gio Ponti



proporcionan tipos aisladores, formados por dos o tres láminas separadas por capas emortiguadoras de aire deshidratado. Resisten estos vidrios la condensación y no permiten la entrada de polvo. Podemos citar entre ellos el "Triver", el "Aterphone" de Saint-Gobain, y el "Thermopane" de Boussois, cuyo empleo reduce las pérdidas calóricas en un 40 al 45%, en relación con los vidrios ordinarios.

Aunque se han realizado numerosas investigaciones, ha resultado más difícil lograr una protección contra el calor. Existen vidrios aisladores, como el "Athermic", que absorbe casi la totalidad de los rayos infrarrojos y gran parte de los ultravioletas, pero exceptuando el aire acondicionado — muy empleado en Estados Unidos, pero de coste elevado — la única solución efectiva sigue siendo evitar el Sol. El sistema de la "loggia", adoptado por Le Corbusier en 1936 para el Ministerio de Educación Pública y el de Salud Pública de Río de Janeiro, permite regular la insolación en relación con las estaciones del año y extender las habitaciones al aire libre.

Marcel Breuer ha empleado para la sede de la UNESCO en París, y más recientemente para las oficinas de la casa Van Leer, en Amstelveen, las defensas solares de luna, fijas a soportes metálicos situados a cierta distancia de la fachada. Existen también tamices para el Sol formados por láminas móviles, que giran en un eje horizontal o vertical, como las utilizadas por los arquitectos del Palazzo Olivetti, en Milán. Lejos de perjudicar el aspecto de la fachada, su disposición refuerza su valor plástico. Es posible también adaptar un dispositivo de ventilación entre los vidrios dobles, o instalar persianas venecianas, como en el nuevo edificio de Saint-Gobain, en Neuilly.

Aunque no afrezcan una protección suficiente contra el calor, los vidrios dobles o múltiples permiten, por lo menos, luchar eficazmente contra el ruido. En este problema, su superioridad con respecto a los vidrios ordinarios es considerable. Cuanto más grueso es un vidrio más elevado es su poder aislador contra los ruidos. Los vidrios dobles, sobre todo si su separación es bastante grande, aíslan tanto como un vidrio simple que tenga varios centímetros de grosor. Podemos dar una información más exacta: el debilitamiento del sonido logrado con el "Triver" es de 35 decibeles, con el "Aterphone", de la misma fábrica, y con el "Thermopane" de Boussois, oscila en-

tre 35 y 40 decibeles. Añadamos que la fibra de vidrio, lanzada al mercado en 1937 por la casa norteamericana Corning Glass, producida en Francia desde 1942, y utilizada especialmente en forma de acolchados de fieltro o burletes, posee propiedades de aislamiento térmico y acústico extraordinarias. Debido a ello ha logrado, en pocos años, un importante éxito en el campo de la construcción.

Para completar esta rápida exposición técnica nos referiremos al uso, cada día mayor, por los arquitectos, de la luna esmaltada ("Securit", "Durlux" esmaltados de Saint-Gobain, "Emauglas" de Boussois, etc.). Se trata, en todos los casos, de un producto humedecido y coloreado con esmalte a elevada temperatura. Sus cualidades de resistencia, la inalterabilidad de los colores, su escaso peso y la facilidad de montaje, lo han convertido en un revestimiento exterior sumamente ventajoso. Estas cualidades le han asegurado en los últimos tiempos un lugar destacado en la fabricación de muros-cortinas. Tiende el muro-cortina desde hace algún tiempo a convertirse en un verdadero muro de vidrio, compitiendo con el aluminio. Sus vivos colores, que pueden variarse al infinito, le proporcionan numerosos adeptos entre los arquitectos, deseosos de acabar con los sombríos y monótonos edificios del siglo pasado.

La policromía del muro-cortina nos conduce al aspecto estético de la arquitectura del cristal y hace que nos interroguemos sobre el valor práctico de las realizaciones recientes. Debemos reconocer, desgraciadamente, que el valor artístico de muchos edificios a base de vidrio, actuales, no solamente no representan un progreso comparados con los primeros ensayos anteriores a la guerra, sino que, con frecuencia demuestran una carencia de iniciativa. Ninguna técnica es suficiente, en sí misma, para crear una buena arquitectura. Presenta el vidrio — en oposición al cemento — gran interés por su belleza intrínseca. El muro-cortina ofrece una seductora ligereza. Pero si faltan las cualidades plásticas, estas ventajas no pueden suplirlas. Cuando un muro de vidrio aparece solamente como una fachada destinada a ocultar o a poner de manifiesto un edificio mediocre, representa únicamente un disfraz sin valor.

Existen, felizmente, algunas obras de reconocido interés, a veces de gran belleza. Es seguramente en norteamérica donde podemos hallar los mejores

ejemplos. Además de los edificios de Mies Van der Rohe y de las quintas de Neutra, debemos mencionar los importantes edificios de Wallace K. Harrison y sus colaboradores, entre ellos el conocido Palacio de las Naciones Unidas y el reciente y destacado rascacielos de la Corning Glass, en la 5ª Avenida, cuyo exterior es totalmente de vidrio. Los arquitectos asociados Skidmore, Owing y Merrill, utilizan también desde hace tiempo el vidrio y el muro-cortina vidriado en sus numerosas construcciones. Recordemos el gran vestíbulo de vidrio de la Manufacturers Trust Company, con su caja de caudales visible desde la calle, y por ello más difícil de robar — aplicación inesperada y original de la transparencia de un muro —. Sin

las mejores realizaciones. En un artículo anterior mencionamos varias, entre ellas las Torres Galfa y Pirelli. Añadiremos algunas más antiguas, como el Palazzo Olivetti, de Milán y la Estación de Roma. En Alemania, además de numerosos edificios en Francfort y Düsseldorf, dos Teatros presentan especial interés debido a la transparencia que les han proporcionado sus autores: el de Mannheim, de Gerhard Weber y la nueva Opera de Gelsenkirchen, inaugurada en diciembre de 1959. En esta última, Walter Ruhnan, inspirándose en el célebre proyecto de Mies Van der Rohe para el teatro de Mannheim, ha extendido el espectáculo hasta la calle. El vestíbulo dá a una gran plaza y es visible desde ella gracias a una inmensa cristalería, que vence las

plantean las nuevas técnicas. Este defecto es especialmente desacertado en el segundo caso, puesto que era de esperar que una empresa tan importante y dinámica como es Saint-Gobain, hubiera producido una obra que sirviera de ejemplo.

El vidrio en arquitectura sobrepasa por su importancia a los demás materiales, incluso el cemento armado, debido a su poder "espacial". Podemos decir sin exageración, que ha introducido una nueva concepción del espacio en arquitectura, desmaterializando las superficies y ensanchando volúmenes que hasta ahora habían permanecido más o menos cerrados. Esta evolución, que adquiere la importancia de una revolución, aumenta de significación y alcances por su corres-



Escuela de Detroit de la Universidad de Chicago, Arq. Eero Saarinen

ser revolucionarias, sus recientes obras, en especial la Lever House, la Union Carbide y el Chase Manhattan Bank, representan el prototipo del rascacielo actual, sobrio y ampliamente abierto a la iluminación natural.

Más originales resultan las realizaciones de Eero Saarinen, uno de los mejores arquitectos actuales, y de los que mejor han sabido aprovechar las ventajas de la técnica del vidrio. Después del Centro Técnico de la General Motors, en Detroit, colocada rápidamente entre las obras clásicas de la arquitectura moderna, ha realizado este arquitecto, para la Escuela de Derecho de la Universidad de Chicago, una biblioteca a base de vidrio, de seis pisos, cuyas fachadas están formadas, en sus cuatro frentes, por una cortina de vidrio en acordeón. En Europa, posee Italia algunas de

sombras de la noche cuando el teatro está iluminado.

Es Francia, desgraciadamente, uno de los países con más bajo nivel de construcciones a base de vidrio. Si el C.N.I.T. y la sede de la UNESCO pueden figurar justamente entre las obras de valor internacional, y lo mismo los edificios para oficinas de Raymond Lopez, para la Federación de la Construcción y Asignaciones Familiares, y también el de J. Balladur y B. Lebeigle, para la Caja Central de Reaseguros, la mayor parte de las demás realizaciones pecan de la falta de inventiva, que hemos señalado. Algunos, como el Instituto del Petróleo, en Rueil, de P. Dufau, o el nuevo local de Saint-Gobain, en Neuilly, de A. Aubert y P. Bonin, presentan, sin duda, algunas cualidades destacables, pero no llegan a resolver ninguno de los problemas plásticos que

pondencia y entrelazamiento con lo acontecido en las artes plásticas desde el comienzo del siglo actual. El cubismo y la pintura abstracta han impuesto, como se sabe, un espacio no-euclidiano, móvil, gracias a la superposición de planos transparentes, mientras el constructivismo ha sustituido la escultura de masas por la escultura en el espacio. Estos acontecimientos no son fortuitos ni se hallan desligados entre sí. Ha nacido un nuevo espacio no solamente en la física, sino en todos los dominios del hombre. Y este fenómeno se manifiesta con mayor fuerza en la arquitectura por un constante progreso hacia la inmaterialización de los volúmenes. Un joven arquitecto ha expresado muy bien este proceso al exponer: "Lo que importa no es que el volumen se obtenga a base de vidrio, sino que sea transparente".

A R P

■ Antonio Granados

Internacionalmente reconocido es el mérito de integración de las artes realizada en nuestra Ciudad Universitaria por el arquitecto venezolano Carlos Raúl Villanueva. Igualmente conocido es el valor artístico de las esculturas y murales que participan en esta integración, obras pertenecientes en algunos casos a artistas que tienen una sobresaliente figuración en el período mas apasionado de la historia de las artes plásticas, como lo es este siglo en que vivimos.

Considero útil señalar para los universitarios que cada día, durante los años de su formación profesional, circulan por entre estas obras de arte, quienes son sus autores, cual su significación histórica, y como se ha desarrollado el apasionante proceso de los movimientos en que militaron.

A propósito de mi anterior artículo sobre el escultor Pevsner, se me ha ocurrido la idea de tratar de cubrir en parte el vacío existente en nuestro medio en cuanto a información de esta clase. No se hasta donde ni en que grado este modesto trabajo, que por razones de espacio no puede rendir un exhaustivo análisis, pueda contribuir a despertar el interés del estudiantado por esas obras. En todo caso servirá para que algunos tengan una idea saludable de la importancia de lo que vale la pena llamar nuestro tesoro artístico.

Frente al Paraninfo, en el paseo cubierto que va desde el Rectorado hasta el final del edificio de la Biblioteca Central, se encuentra una

escultura de Hans Arp. Fundida en bronce, la luz resbala sobre el amarillento metal pulido y curvo, determinando las formas redondas, enérgicas, expresivas y sensuales, en una organización de crecimiento volumétrico, donde el germen en gestación va concretando el sentido mágico del desarrollo de la vida.

Además de esta escultura de título poético: "Pastor de Nubes", nuestra Universidad posee dos relieves de Arp y un mural cerámico de Sophie Taeuber su esposa y compañera en la creación, fallecida hace años. Tanto los relieves como el mural cerámico se encuentran en lo que es hoy el Instituto de Arte de la Facultad de Humanidades y Educación. Sujetos a la pared izquierda, sirviendo de fondo al pequeño jardín interior, los relieves en cinc juegan entre sí en ritmo ondulante recortando sus formas sobre la blancura de la pared. Forman dos líricos elementos decorativos, aéreos, cuyo valor esencial es cumplir tal función dentro del espacio asignado.

La cerámica de Sophie, realizada en azulejos rectangulares está ordenada en sentido geométrico. Los colores distribuidos en relación a un orden decorativo, tienen una suave entonación cromática.

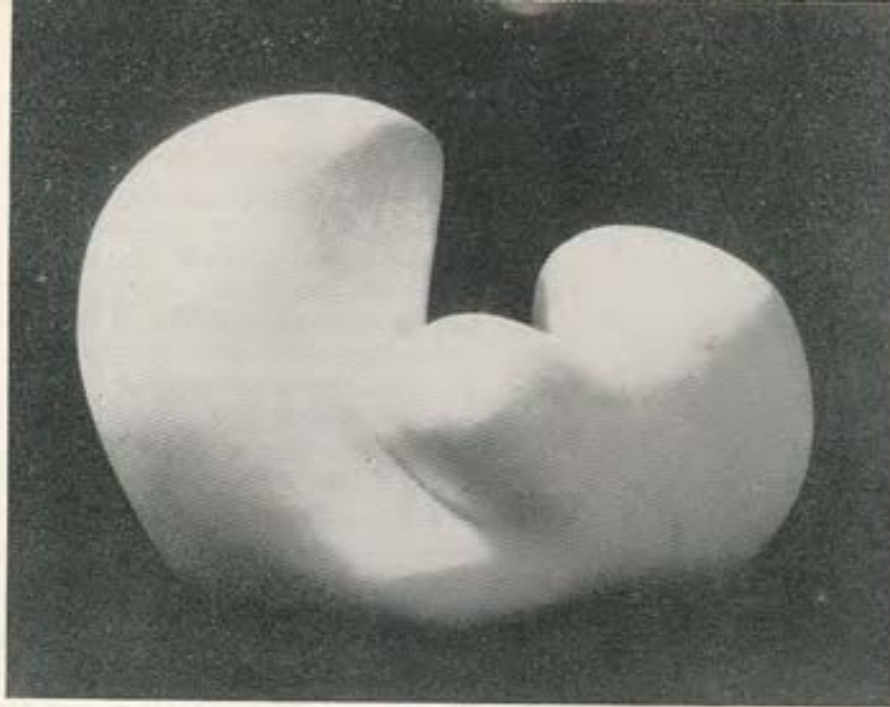
Hans Arp nació en Estrasburgo, Alsacia, en el año 1887. Muy joven aun, se introduce en los ambientes artísticos alemanes, franceses y suizos, cuyo emplazamiento fronterizo traerá mas tarde para el arte multifacético de Arp diversas

atribuciones. En Weimar, Alemania, se relaciona con Van de Velde, director por entonces del Seminario de Arte Industrial, en el que introdujo un nuevo método pedagógico-práctico de acuerdo con el concepto del "nuevo estilo" que estaba tratando de imponer. Van de Velde, arquitecto y pintor belga, influyó notablemente en la formación de Arp. Poseía una cultura extensa, estaba relacionado con los intelectuales mas importantes de la época, y era un renovador combativo que dió al Seminario de Arte Industrial gran impulso y un rumbo opuesto al de la academizante Escuela de Weimar. Su dirección fue un paso decisivo que abrió el camino hacia la constitución de la escuela del Bauhaus que en 1919 fundara Walter Gropius.

Arp expone por primera vez obras abstractas: dos esculturas y dos "collages". Esto sucede en Zurich, donde pronto iba a surgir el movimiento "dadaísta" en el que Arp formó parte siendo uno de sus fundadores.

"Dada" hace su aparición en el año 1916. Acogidos a la neutralidad suiza, varios artistas e intelectuales que se proclamaban pacifistas y en franca oposición a la gran matanza mundial que venía desarrollándose, encuentran en este país el ambiente propicio para sus expansiones. Uno de estos grupos lo constituyen los escritores alemanes Hugo Ball y Richard Hülsenbeck, el poeta rumano Tristan Tzara y el pintor y escultor alsaciano Hans Arp. Reunidos el





Humana Concepción, 1949. Museo de Arte Moderno de Nueva York, Arp

8 de febrero de 1916, deciden lanzar su grito de protesta contra todo lo establecido. Desplazados hacia un estado de conciencia del caos, pretenden imponer una subversión artística sin precedentes, rompiendo con toda fórmula que los ate al pasado y sin pautas prefijas para el presente o futuro. Con tal estado de ánimo propician una serie de actividades, y rebuscan un nombre con que bautizar su movimiento, un nombre que profile escandalosamente sus objetivos. Así es que Tristán Tzara abre al azar un diccionario y pone a ciegas un dedo sobre la palabra "Dadá". Palabra sin significación: "Dadá, cualquier cosa sorprendente en el momento de su creación", el nombre viene pintiparado para representar el espíritu de mordaz sarcasmo que los confabulara en torno a la negación absoluta y el desquicio de lo interpretativo y conceptuoso. Fundan revistas y publican varios manifiestos con sus tremendas diatribas llenas de un humor ácido, que si bien alguna vez rezuma cierta penetración en una auténtica sicología del pesimismo, en general no son más que expresiones vulgares, rebuscadas y sucias. Su principal vocero es siempre Tristán Tzara: "Dadá no significa nada, y, sin embargo, la primera idea que se revuelve en las cabezas es de orden bacteriológico: encontrar un origen etimológico, por lo menos. Así se anuncia en los periódicos que los negros Krou llaman a la cola de una vaca santa DADA. El cubo y la madre en cierta región

de Italia: DADA; el caballo en madera, el ama de cría, en ruso y en rumano: DADA. Los sabios periodistas ven en esto un arte para los niños, y otros santos jesusesquese llamanasímismoslospequeñosniños del día, la vuelta a un primitivismo seco y brillante, brillante y monótono". - "Dadá: abolición de la lógica; danza de los impotentes de la creación. Dadá: instaurada por nosotros para los usurpadores de toda jerarquía o fórmula social. Dadá: cada objeto, todos los objetos, los sentimientos y las obscenidades, las apariciones y el choque preciso de líneas paralelas son medios de combate. Dadá: abolición de la memoria. Dadá: abolición de la arqueología. Dadá: abolición de los profetas. Dadá: abolición del futuro, Dadá" - "Yo estoy contra los sistemas: el más aceptable de los sistemas es el de no tener principio ninguno".

"Dadá" quiere pues significar, según Tzara, la evasión total y hasta el "pathos" que germine en la nada para la primigenia creación del nuevo universo del artista. Tremendo desplante de soberbia. Recordemos a Marinetti, el vocero del futurismo, cuando preconizaba la destrucción y quema de todos los museos y bibliotecas. Casi paralelos en el tiempo y coincidentes en muchos de sus exabruptos doctrinarios, los movimientos futurista y dadaísta fueron azotados por la intriga y la vanidad. La desintegración y fracaso de tanta pedantería finalizó con la traición de sus principales portavoces. Marinetti,

aliado al fascismo, pasó del brazo de Mussolini pregonando los nexos de la violencia artística y la violencia política fascista. Tzara, al fin solo pero millonario, se asocia al snobismo burgués y construye en París una hermosa casa — según Ramón Gómez de la Serna "con las piedras que le tiraron" —, rodeándose de una riqueza "solemnemente nueva" y de un vacío mental bien regalado con los buenos vinos y los pollos que en tal ambiente no eran precisamente una "mixtificación".

Se ha dicho que "Dadá" no ha tenido estilo, sino un estado de espíritu de libertad que como revulsivo ha sido de gran eficacia en la confluencia de los estilos y capacidad de creación de algunos de sus integrantes, frente a la ineptitud de los "snobs" atraídos por el ruido. Nombres cuya obra permanece y atrae por la fuerza incógnita de lo mágico y la inventiva individual, como por el sentido de cierta continuidad valorativa, se encargan de disociar su propia "liberación del instinto creador" de la influencia negativa de ciertos componentes de la literatura dadá. Ellos nos legaron el talento y la gracia natural liberados de trabas en los ajustes metodológicos de limitación acostumbrada. Y entre tanto nombre de significación permanente: Picasso, Miró, Picabia, Max Ernst, Giacometti, Modigliani, Apollinaire, Aragón, Bretón y otros (algunos de tránsito fugaz por el dadaísmo), Hans Arp se destaca con extraordinaria personalidad.



Pastor de Nubes, Arp
Ciudad Universitaria de Caracas



Acuático, 1953. Arp

Es interesante observar las ideas de Arp con relación a "Dadá". Su lenguaje es convincente: "¡Negación! ¡Provocación! Pasa de todo. Ello es eficaz a la necesidad de re-encuentrar la poesía viviente, las estructuras reales de la vida. Bien seguro es que nosotros habemos trastornado y provocado, más esto era necesario en tal medio, en el clima saturado de conformismo, de vileza, de cobardía. Dadá es una explosión de salud, un delirio de rebelión alegre... Para mi había sed de otra cosa; de las raíces mismas de la poesía. Yo paso los

espacios de mi tiempo con los románticos, con Rimbaud, Mallarmé, Lautréamont. Tenía deseos de vivir y expresarme sin trabas... Yo he sido dadá. He buscado una moral, una ética... Creí — yo creo ahora — que el arte puede hacer la existencia más soportable, ser capaz de saber conocer al hombre, de significar su vida. La razón de desarraigar y hacer llevar una existencia dramática".

Efectivamente, Arp es un romántico revolucionario. Un poeta que quiere revolucionar el concepto: "Todo tiende a modificarse". Esta

Bird Mask, 1918. Arp



es una referencia inobjetable. Toda imitación de elementos creados traba y obstaculiza la libertad de creación. Sus escritos resaltan la fineza de percepción que es reflejo permanente en su obra: "El arte concreto vió transformar el mundo... El arte concreto es un arte elemental, natural, sano, que hace poseer a la cabeza y el corazón las estrellas de la paz, del amor, de la poesía. Donde entra el arte concreto la melancolía huye arrastrando sus frías valijas repletas de suspiros negros". Estas opiniones sobre el arte concreto, afirman el juicio que se tiene de que sus obras: pinturas, grabados, esculturas, relieves, realizadas entre 1916 y 1923, se vinculan más al arte abstracto que a dadá. En sus "collages" en particular las composiciones liberadas de sus indicaciones formales dejan que el azar de una razón anónima como principio constructivo. Arp realiza en los años dadaístas sus primeros relieves policromos en madera que, con características parecidas a los cubistas, comportan la tercera dimensión. Trata las formas en un orden rítmico procurando que los valores se relacionen entre sí.

El año 1922 es señalado por la cronología como la fecha en que el dadaísmo desaparece. Se ha traspasado cierto concepto dadá. Cada "ismo" ha tenido una fase efervescente más o menos prolongada, pero nunca se sabe cuando en el tiempo nuevas individualidades van a aportar nuevos valores que lo resuciten para el sereno análisis y la percepción de su carga emotiva. Recientemente, anexionado al informalismo, un nuevo dadaísmo ha hecho su aparición cuyo exponente más significativo de los dones intransferibles es el francés Jean Dubuffet.

Lo cierto es que en el año 1925 algunos de los artistas del movimiento "Dadá" se agrupan en torno a una nueva manifestación artística: el Surrealismo. El nombre utilizado por Apollinaire para bautizar su drama "Senos de Tiresias", es apropiado por André Bretón y Philippe Soupault para llamar así a la escuela o movimiento por ellos creado. También abundan las publicaciones y manifiestos. La revista "La Revolución Surrealista" dirigida en principio por Pierre Naville y luego por Bre-

tón, fue, aparte de exaltar y estimular para la difusión la literatura surrealista, el motor que puso en marcha el movimiento plástico que incorporó un interesante grupo: Picasso, Miró, Klee, Man Ray, Chirico, Max Ernst, otros, y, naturalmente, Hans Arp.

También este grupo literario se ve invadido por la envidia y la intriga y pronto se divide en dos: uno acaudillado por Bretó y Aragón y el otro por Desnos y Limbau. En artículos y manifiestos se combaten violentamente haciendo las delicias de los escépticos. Motivos más o menos secretos hacen cambiar el nombre de la revista "La Revolución Surrealista" que pasa a llamarse "El Surrealismo al servicio de la Revolución". Queda André Bretón como su director y profeta. La base ideológica del movimiento se expresa así: "El Surrealismo es puro automatismo psíquico por medio del cual uno se propone expresar, bien sea por escrito, verbalmente o de cualquier otra manera, el funcionamiento real del pensamiento. Dictado de la mente libre de toda dirección racional, aislada de toda formación estética o moral".

Producto de tan agitada e interesante época Dadá y Surrealista, son las obras creadas por Arp a través de una intensa investigación plástica de las formas naturales y su transmutación poética. De ahí sus muñones retoñando muñones, sus óbulos en desarrollo orgánico, las referencias animales y vegetales y todo un mundo de creación del proceso de gestación de la vida. En la paz de su taller, en Mendon, Arp realiza la mayoría de sus obras donde su espíritu romántico acaricia las formas sensuales perfumándolas con un aroma de mística exaltación. Arp ama profundamente la naturaleza y concibe la forma en razón de la potencia creadora de ésta. Sus ojos escrutan el mundo sorprendente del germen que aflora por doquier, y mientras su espíritu canta sus manos modulan la segunda naturaleza. Su universo es sano, alegre, de fino humor, de reafirmación de la vida.

Arp escritor, colaboró en las revistas del Surrealismo y en "Documentos Internacionales del Espíritu"; publica poco antes de la guerra de 1939 "Poemas sin Nombre".

La obra de Arp se encuentra dispersa en múltiples colecciones oficiales y privadas de todo el mundo. Entre las exposiciones de más trascendencia cabe citar la realizada en la Kunsthalle de Bóle, en 1931; las del Museo de Arte Moderno de Nueva York en 1936, tituladas "Cubismo y Arte Abstracto" y "Fantástico Arte Dada Surrealista"; la gran retrospectiva de 1958 en el Museo de Arte Moderno de Nueva York y la reciente retrospectiva del Museo de Arte Moderno de París realizada en febrero de este año, en la cual Arp mostró 250 de sus obras entre esculturas, relieves, y "collages". En 1954 obtiene el Gran Premio de la Bienal de Venecia.

Casado con la artista Sofía Taeuber, participa con ella y el pintor belga Van Doesburg en la decoración del Café L'Aubette, en Estrasburgo. Fue en el año 1927. Esta obra ha tenido gran resonancia por su originalidad y audacia bajo la dirección de Sofía Taeuber. Sus últimas obras son dos esculturas monumentales. Una de diez metros de altura para la Escuela de Artes y Oficios de Bale, por encargo del arquitecto Bauer, y otra para una escuela de Nueva York encargada por Gropius. La importancia de Hans Arp en la historia del arte contemporáneo es reconocida mundialmente. Casi toda su obra gira en torno a los mismos temas, cuyos títulos hablan de su profundo sentido poético: "Siembra de Estrellas", "Fruto de Luna", "Pastor de Nubes", "Vuelo de Pájaro", etc. Establece una gran relación entre sus esculturas y las aves. Cuando habla de su creación él mismo se incluye en el vuelo imaginativo: "Yo me lanzo como un ave, en estado de inocencia, de confianza. No digo voy a hacer ésto o aquello, me apodero suavemente de la materia, la aprovecho... Este es todo el misterio. Mis manos actúan por sí mismas, ellas funden y crean el diálogo que yo ejecuto como si no fuera más que un espectador, como si todo ésto pasara lejos de mí y yo no fuera necesario. Las formas se realizan, yo las miro... cuando éstas comienzan a hacerme sentir placer es que tienen una forma mía". Si alguien señala su insistencia en las redondeces y la oposición de éstas entre sí, Arp responde: "Este



Torso Pro-Adamico, 1928. Arp

hallazgo me maravilla. ¡Yo hago redondeces como las nubes o los pájaros! Esto es todo".

Aun hoy, su extraordinaria capacidad de creación le lleva a la diversificación de los aportes nuevos que lo mantienen en la vanguardia de la mejor escultórica del momento. Arp evoluciona constantemente. Por ello, ante la reciente aparición del movimiento "nuevo dadaísmo" comenta: "¿Un regreso a Dadá? ¡No! Todo eso está rebasado, no sirve ya de nada y luego... uno se repite".

Metamorfosis, 1935. Arp





LUIS CHACON

FORMA ESPACIAL

Museo de Bellas Artes
Agosto 1962

F. VALLADARES

Chacón es uno de los grabadores venezolanos que con más tesón ha desarrollado la técnica de este oficio. Sucesivas exposiciones fueron mostrando un persistente progreso en el orden técnico, y también en el del concepto.

A veces un artista dotado del conocimiento del hacer, se malogra por la trabazón que representa su concepto académico o anquilosado en normas manidas. Pero también suele suceder que cuando el artista dotado descubre el camino de la libertad para la superación, la obra surge potente como energía comprimida al lograr su liberación. Este es a mi entender el caso de Chacón. De la Tercera Exposición Nacional de Dibujo y Grabado de la Facultad de Arquitectura, al último Salón Oficial de Arte Venezolano del Museo de Bellas Artes, apenas en el transcurso de unos meses, la obra de Chacón se revela digna de todo interés.

En la exposición individual de que me ocupo, el artista reafirma aun más

los valores esenciales. Nos ofrece una técnica muy personal de grabado directo con incisiones profundas. El buril cala la plancha horadando diestramente los planos o círculos hasta conseguir el relieve muy característico.

Chacón ha practicado las técnicas tradicionales, lo que es muy saludable, y las ha trabajado con maestría. En esta muestra tenemos una prueba, la N° 28, realizada al aguafuerte. De fino grafismo bien ordenado, surgen calidades en las que mediantes y negros valoran la composición.

El color en los grabados de Chacón está en función del carácter de la obra. Así vemos que cuando el negro en amplias zonas está determinando un sentido dramático, se complementa con rojos y azules violentos. Cuando el grafismo es leve arañazo, se valora con un interesante y suave repujado. La composición ordenada en un ritmo poético, se nutre de rosas, amarillos y verdes.

Así como en el grabado N° 18 un pequeño círculo envuelto en negros y amarillos se constituye en punto de equilibrio, en el N° 16 los relieves revalorizan la forma, y en el N° 12 el logro de los blancos puros contraponiendo su tono a los grises y ocre. Chacón individualiza en cada prueba ciertos valores sin que la obra pierda su unidad.

La técnica empleada en casi todos los grabados responde a una manera peculiar que yo no le encuentro antecedentes. Si bien en algunas pruebas se deja entrever un lejano recuerdo, en cuanto a la dinámica de los trazos y contraposición de tonos, con algún grabador francés, la personalidad de estos grabados aleja toda sospecha y afirma el dominio y el temperamento artístico de este joven.

Chacón pertenece a "El Taller", ya forma parte de ese grupo de grabadores que allí laboran y se destacan con su obra de signo trascendente.



HARRY ABEND



Museo de Bellas Artes
Agosto 1962

F. VALLADARES

Hemos venido asistiendo con gran interés al proceso formativo de este joven escultor. Desde sus primeras cosas en materia blanda como el "sí-pores" hasta esta su primera exposición individual en el Museo de Bellas Artes, el progreso realizado por Harry Abend es francamente notable y confirma nuestra esperanza, desde el comienzo promisorio, de una obra bien pensada, producto de un mayor conocimiento del oficio, y sin impacencias en el recorrido hacia la catalogación, si bien disculpadas por el anhelo juvenil siempre perjudiciales.

Vemos con alegría, que paralelamente a su perfeccionamiento en el oficio, la evolución de ha desarrollado en pos de un concepto valiente en el que la libertad de creación no obsta el sentido de responsabilidad de no eludir los problemas que un artista debe plantearse. Esta libertad le ha permitido dar a sus más recientes esculturas un ritmo ágil y una distribución de espacios y elementos, que responden plenamente a lo que consideramos como la auténtica expresión de la escultórica de nuestro tiempo.

Entre el conjunto de las obras expuestas, es la N° 7 donde creo que Harry Abend ha logrado una mayor

suma de valores. Muestra una concepción subjetiva de fuerte aprehensión. Es como una floración mágica sustentada por elementos verticales inteligentemente valorados con la calidad metálica y una elevación del cuerpo de la pieza, que ofrece el goce de sus múltiples ángulos de visión, todos ellos ricos de materia. La N° 5 junto con la N° 7, es sin duda lo más interesante, para mi interpretación personal, de toda la muestra. Dinámica, bien organizada, con dos cuerpos en correspondencia de ritmos y tensiones, elevados por cabillas en justa proporción aérea, cuya verticalidad y paralelismo construye invisibles coordenadas que contribuyen a acrecentar el interés de la obra.

Entre las demás cosas, algunas ya expuestas anteriormente, creo que son la N° 2 y la N° 6 las que se correlacionan mejor con el concepto antes expresado. Especialmente la N° 6 en que salientes y entrantes circulares van construyendo ese andamiaje expresivo y apto para al fecunda imaginación.

Creo que Harry Abend está en el camino de la buena escultura. Deseamos que no desmaye nunca y persista en sus buenas dotes con la auto-exigencia propia de todo buen artista.





Escultura Harry Abend