

Costa Cabral, C. (2019). París 1965. Niemeyer, el foyer de la clase obrera y las perspectivas del vanguardista, el profesional y el artista. *A&P Continuidad*, 6(11), 108-121. doi: 10.35305/23626097v6i11.237



París 1965

Niemeyer, el foyer de la clase obrera y las perspectivas del vanguardista, el profesional y el artista

Cláudia Costa Cabral

Español

Oscar Niemeyer, el más internacional de los arquitectos brasileños, Premio Pritzker en 1988, es un personaje cuya trayectoria profesional prácticamente concurre con el desarrollo de la arquitectura moderna en el siglo veinte. El artículo se concentra sobre un punto específico de esa trayectoria que coincide, por un lado, con el despliegue de la carrera internacional de Niemeyer, ya como el *arquitecto de Brasilia*, la nueva capital de Brasil recién pasada a manos de los militares y, por otro, con el encargo asumido para proyectar la sede del Partido Comunista Francés, en París. Quiero sugerir que, en esa ocasión, las figuras del profesional, el vanguardista, el artista, y también del militante, se superponen y, a la vez, se desplazan unas con respecto a las otras.

Palabras clave: Oscar Niemeyer, sede del Partido Comunista Francés, vanguardia, arquitectura moderna, Brasil

Recibido: 2 de agosto de 2019

Aceptado: 25 de septiembre de 2019

English

The professional career of Oscar Niemeyer -the most renowned Brazilian architect at the international level who was the 1988 Pritzker Prize winner- concurred virtually with the development of twentieth-century modern architecture. The article focuses on a particular stage of his career which coincided, on one hand, with the worldwide acknowledgment of Niemeyer as *the architect of Brasilia* -the new capital of Brazil recently passed to military authorities- and, on the other, with the commission to design the new Headquarters of the French Communist Party in Paris. My aim is to suggest that, on that occasion, he played professional, avant-garde, artistic, and also militant roles that seemed to overlap and shift from one to another.

Key words: Oscar Niemeyer, Headquarters of the French Communist Party, avant-garde, modern architecture, Brazil

» El cono sur

El historiador argentino Edmundo Heredia (2002, p. 6) ha dicho que si no existiera el Cono Sur, sería bueno haber contribuido a inventarlo. A pesar de las dificultades que plantea la idea del Cono Sur como *entidad*, Heredia no solo se dispone a aceptarla, sino que distingue en esa *invención* los inicios de un enfoque renovador para la historiografía latinoamericana.

Según advierte, la designación misma de Cono Sur es en cierto sentido objetable pues:

utiliza una forma y volumen geométricos y un punto cardinal; es decir, no alude a ninguna categoría histórica, política, económica o cultural en las que, de algún modo, se estaría enunciando al hombre como protagonista, como habitante, como portador de una forma específica de vida (Heredia, 2002, p. 7).

Pero, en tanto todo nombre es atribuido, como tal es cuestionable. Heredia explica que esa entidad, relativamente nueva desde el ángulo historiográfico, corresponde a un espacio reconocible desde una perspectiva geográfica. Más aún, Heredia (2002, p. 9) remarca la existencia de “un espacio cuyo contenido histórico-cultural” que, desde el punto de vista de su formación, presenta una “problemática común”, sea por el papel de “confín austral” del imperio ibérico en América en el periodo colonial; sea por caracterizarse como una “zona de fricción” entre el dominio portugués en ese mismo periodo; sea por seguir como “el escenario de confrontación entre blancos e indígenas”, incluso en las épocas republicanas; o sea por constituir el destino de importantes contingentes migratorios europeos en el siglo veinte. Las consecuencias de esos procesos, sobretodo el paso en poco tiempo de aquel “mapa social predominantemente estático de la colonia” a otro cosmopolita

y culturalmente mucho más complejo e híbrido, serían responsables de una serie de circunstancias confrontables.

Según esa argumentación, el sentido unitario de la entidad Cono Sur estaría dado no tanto por la idea de una identidad compartida, sino por “la confluencia, en ese espacio, de un conjunto de problemas comunes” (Heredia, 2002, p.10). Lo mismo podría valer para las cuestiones que se pretenden dilucidar en esta edición de *A&P Continuidad* al esbozar el reordenamiento de la disciplina en ese contexto, asumiendo las figuras ejemplares del profesional, el experto y el vanguardista. Si la noción de identidad parece haber retenido poca capacidad explicativa en la historiografía de la arquitectura y del urbanismo, la conciencia de una problemática convergente puede cimentar nuevas plataformas interpretativas.

En el orden político que emerge de la segunda posguerra, en el mundo bipolar de la Guerra



Figura 1. Exposición Oscar Niemeyer, *l'architecte de Brasilia*, Museo de Artes Decorativas, Louvre, 1965 (Niemeyer, 1968, s/p).

Fría, el Cono Sur tiene una suerte común. En la paz armada de esos años, la guerra no se lucha en los EUA o en la URSS, sino que los enfrentamientos militares se producen fuera de los centros de poder, sea en el sudeste asiático o en el sur americano. De una manera u otra, ese conflicto condicionó los acontecimientos políticos y detonó los movimientos de contracultura y su entorno. Muchos artistas no solo asumieron contenidos políticos en su obra, sino que cuestionaron el estatuto mismo del sistema-arte. Así, el significado mismo de las figuras del profesional, el experto o el vanguardista –a las que se suman otras como el artista, el activista, el promotor, etc.– también se modificaron.

» Oscar Niemeyer (1907-2012)

El personaje en el que nos centraremos desde esta perspectiva es Oscar Niemeyer. El más internacional de los arquitectos brasileros, Premio Pritzker en 1988, Niemeyer es un personaje cuya trayectoria profesional prácticamente coincide con el desarrollo de la arquitectura en

el siglo veinte. Recibido de Ingeniero Arquitecto en la ENBA (Escuela Nacional de Bellas Artes) en 1934, ejerció la profesión por casi ochenta años haciéndose cargo de inúmeros proyectos y obras, de variadas escalas y programas (y también de distinta relevancia), en diferentes lugares. Carlos Eduardo Comas (2012) distingue cuatro fases en su obra: una fase de expectativa y ascenso, entre 1930 y 1950; una fase de consagración y contestación, entre 1950 y 1970; una fase de marginalización y defensiva, entre 1970 y 1990; y por último una fase de rescate y recuperación entre 1990 y 2012. No se trata aquí de examinar el conjunto monumental de esa obra, sino de concentrarse en un punto específico de esa trayectoria. Me refiero al encargo asumido en 1965 por Oscar Niemeyer, miembro del Partido Comunista Brasilerio (PCB), para proyectar la sede del Partido Comunista Francés en París. Quiero sugerir que en esa ocasión las figuras del profesional, el artista, el vanguardista, y también la del militante, se superponen y se desplazan unas respecto a las otras.

París, 1965

En el año de 1965, se inaugura en París la exposición *Oscar Niemeyer, l'architecte de Brasilia* en el Museo de Artes Decorativas del Louvre. Organizada por sus amigos Jean Petit y Guy Dupuis, la exposición es una retrospectiva de la obra de Niemeyer que reúne más de 100 proyectos y culmina en Brasilia. Niemeyer viaja a Europa en junio de 1965, en principio para asistir a la exposición y para tratar el proyecto de la Universidad de Haifa en Israel. Según él mismo explica en su primer libro de memorias, *Quase Memórias: Viagens. Tempos de entusiasmo e revolta 1961-1966*, cerca de 30.000 personas visitaron esta retrospectiva de su obra (Niemeyer, 1968, p. 55). Entre ellas Juscelino Kubitschek, expresidente de Brasil, que se había exilado en Europa después del golpe militar de 1964, André Malraux, entonces ministro de la Cultura de Charles de Gaulle, y también camaradas del Partido Comunista Francés.

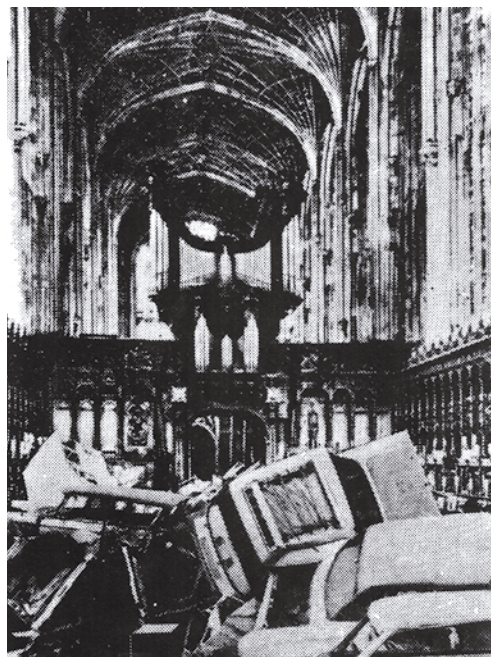


Figura 2. Regina Silveira, *Three proposals for a junk yard*, 1973.

¿Vanguardia?

Niemeyer fue un pionero indiscutible de la arquitectura moderna en Brasil y también en el Cono Sur. Una pregunta inicial es si todavía era posible asociar a Niemeyer con la figura del vanguardista en momentos en que su obra ganaba una exposición retrospectiva de tal envergadura –ya no quedaban dudas de que Niemeyer había pasado a la historia–, validada por una plataforma de reconocimiento internacional como el Louvre. Probablemente no, si asumimos el sentido dado por Peter Bürger en 1974 en *Teoría de la Vanguardia* que sería, precisamente, el de atacar lo que el autor llama la “institución-arte” en la cual el museo ocupa, simbólica y prácticamente, una posición central (Bürger, 1974/2008, p. 165). El ejemplo más corriente es *La fuente*, el urinario presentado por Marcel Duchamp en la exposición de la Sociedad de Artistas Independientes de Nueva York en 1917. En los años sesenta, los artistas latinoamericanos también se movieron por caminos independientes del circuito institucional

del arte, rechazando los límites del espacio del museo. En la obra *Three proposals for a junk yard* (1973), la artista brasileña Regina Silveira elabora tres fotomontajes que tienen en común la yuxtaposición entre fotografías de monumentos arquitectónicos y chatarras de coches. Reproducidas como serigrafías, son enviadas en un sobre por correo (100 copias). En las dos primeras “propuestas de chatarrería” los coches deteriorados se apilan delante de edificios históricos, como la biblioteca de Sansovino en Venecia y una catedral gótica. En la tercera, el tema arquitectónico es una obra de Oscar Niemeyer, el palacio del Congreso Nacional en Brasilia. No se sabe si Niemeyer llegó a conocer el trabajo, pero es bien posible que le hubiera gustado estar entre las grandes obras de la historia de la arquitectura, a despecho de los diversos significados críticos que uno podría descubrir en la obra de la artista. Por todo esto es dudoso que la figura del arquitecto vanguardista haya podido permanecer ilesa en su tránsito de los márgenes al centro de los sistemas

de legitimación del arte y de la cultura.

Por otro lado, desde el punto de vista disciplinar, la expresión “arquitecto de Brasilia” – tal como se propone en la exposición del Louvre – podría indicar una posición ya no tan nítida si tenemos en cuenta la recepción de Brasilia en los años que siguieron a su inauguración en 1960, que incluye también a muchos detractores. Bruno Zevi la consideró “retrógrada” (Zevi 1960/2012, p. 70), en el marco de lo que Comas (2017, p. 10) llamó una “campaña contra Brasilia”, iniciada por Zevi ya antes de la inauguración de la ciudad en 1956. Incluso las apreciaciones positivas tampoco insistieron en la idea de vanguardia. Por el contrario, Francisco Bullrich (1969, p. 36) consideraba que Brasilia fue construida por una necesidad, la que tenía Brasil de “conquistar física, económica y culturalmente el propio territorio en escala continental”. En ese sentido, si algo tiene de vanguardia Brasilia refiere a su condición de punta de lanza en la ocupación del oeste brasileño, que es lo que de hecho representó. La idea

de Brasilia como el “museo de la modernidad”, “como representación acabada de una modernidad que supo ser estética, política y cultural” propuesta por Adrián Gorelik (2007/2012, p. 411), refuerza de cierta manera ese punto.

En su relato sobre la exposición de 1965, Niemeyer alega que, al llegar al Louvre, se sorprendió al ver el cartel con el título “Oscar Niemeyer, el arquitecto de Brasilia” y que fue directamente al sector sobre Brasilia y escribió con tinta sobre la fotografía de la Plaza de los Tres Poderes que, más allá de haber sido el arquitecto, también había que decir que Lúcio Costa era el urbanista y que los constructores eran Kubitschek e Israel Pinheiro (Director de la NOVACAP, Compañía Urbanizadora de la Nueva Capital) y “miles de obreros anónimos que por ella se sacrificaron más que todos nosotros” (Niemeyer, 1968, p. 54). Si tenemos en mente el esquema de Bürger (1974) según el cual la producción individual caracteriza el arte burgués, podemos pensar que Niemeyer intuitivamente procuraba minimizar la autonomía del autor y reforzar el sentido de un proyecto colectivo, de un trabajo intelectual y materialmente cooperativo. A continuación, escribe:

La exposición de mis trabajos en el Museo de Artes Decorativas no constituyó solo una atracción para las personas ligadas a los problemas de la arquitectura y del urbanismo, sino también para aquellas que se interesan por los asuntos sociales y defienden la participación de los intelectuales, artistas, científicos, etc. en los movimientos progresistas. Preocupado en definir públicamente mi posición política, preví en esa exposición trece grandes paneles de 2 m x 1.60 m, con textos y dibujos en los que explico la evolución de mi trabajo y sus contradicciones con el mundo burgués (Niemeyer, 1968, p. 54).

Dicha preocupación en definir públicamente esta posición política resulta coherente con el momento histórico y con el pasado de Niemeyer como miembro del Partido Comunista Brasileño desde 1945. Por un lado, se puede interpretar como el intento, no siempre fácil, de conciliar la figura del militante con las del profesional y del artista. Él mismo cuenta, unas pocas líneas después, que durante esa estadía en París proyectó un conjunto urbanístico para Edmond de Rothschild (Niemeyer, 1968, p. 55). Pero resulta necesario considerar, también, que Niemeyer escribía esta declaración a consecuencia del golpe que había instalado la dictadura militar en Brasil en 1964.

El profesional internacional

Si hay un personaje en ascenso en la trayectoria de Niemeyer en los sesenta, es la del profesional, del arquitecto internacional. En esas memorias, Niemeyer fue bastante honesto en relación a la existencia de ese personaje, incluso al hecho de que había emergido antes de 1964, es decir antes que el golpe, aunque en otros momentos predomine la versión del exilio. En la página de la Fundación Oscar Niemeyer se sostiene que, en 1967 e impedido de trabajar en Brasil, decidió instalarse en París. Fue el año en que el general de Gaulle le concedió autorización para ejercer su profesión en Francia, pero Niemeyer ya estaba trabajando en el exterior. Él mismo lo contó: “fue en 1962, o mejor, de 1962 en adelante –explica– que mis viajes se han multiplicado, iniciando una nueva etapa en mi vida de arquitecto” (Niemeyer, 1968, p. 4). Dichos viajes, que realizó con sus colaboradores Hans Müller, arquitecto, y Guy Dimanche, maquetista, forman el ciclo de trabajos en el exterior de los que se ocupa el libro publicado en 1968.

Estos no fueron los primeros proyectos de Niemeyer para el extranjero. Hubo otros: el Pabellón de Brasil en la Feria Mundial de Nueva York en 1939 (con Lúcio Costa), la sede de la ONU

(1947)¹, la Casa Tremaine (1947, no construida), todos en Estados Unidos, y el Museo de Caracas (1955, no construido) en América Latina. En Europa, Niemeyer había logrado construir el bloque de viviendas de la Interbau 1957 en el Hansaviertel, Berlín Occidental. Quizás sea interesante remarcar el rol que tuvo el Hansaviertel en tiempos de Guerra Fría, como réplica democrática a la Stalinallee de la Berlín Oriental, alineada con el bloque soviético (Eskinazi, 2011, p. 89).

Algo se cuenta de estas experiencias anteriores en el libro de memorias de 1968, pero más importante es rescatar lo que escribe Niemeyer al iniciar su relato sobre la década de sesenta: “En abril de 1961, Juscelino Kubitschek entregó el gobierno a Jânio Quadros; además llovía torrencialmente, como si la naturaleza participase de la triste despedida” (Niemeyer, 1968, p. 13). Parece lógico considerar que al finalizar el trabajo en Brasilia, y por lo tanto antes del golpe, Niemeyer ya tenía expectativas de incrementar esos encargos en el exterior y consolidar una carrera internacional.

De hecho, fue lo que ocurrió. Proyectos de gran significación en el conjunto de su obra, como fueron la sede del Partido Comunista Francés (1965-1980) o el Centro Cultural Le Havre (1972), resultaron de ese periodo. Esa interpretación es consistente con la versión que da Niemeyer de su relación con la dictadura en su siguiente libro autobiográfico, *Las curvas del tiempo*, publicado en 1998. “Mi vida prosiguió sin mayores embarazos” –escribe sobre el periodo posterior al golpe– porque al fin y al cabo, en Brasilia todavía era “el arquitecto de la ciudad” (Niemeyer, 2011, p. 122). Los problemas comenzarían en el gobierno de Emilio Médici (1969-74), o sea, después de 1969 y con el aeropuerto de Brasilia, cuando se recusa su proyecto por ser circular. Niemeyer protestó, e inclusive fue a juicio contra la Aeronáutica, sin obtener resultados positivos (Niemeyer, 2011, p.123).

» La sede del Partido Comunista Francés (1965-1980)

La encomienda del Partido Comunista Francés surge en 1965, durante la estancia de Niemeyer en París para la inauguración de la exposición. La invitación llega por intermedio del arquitecto Jean Nicolas, quien le presenta al diputado George Gosnat, que era el tesorero del PC Francés y figura muy influyente en el partido (Niemeyer, 1968, p. 13; Guiat, 2003, p. 88). El solar que disponían ocupa la cabecera de una manzana triangular sobre la Place Colonel Fabien, en el 19^e *arrondissement*, distrito parisino de tradición obrera, donde una vez se había montado el Pabellón Soviético creado por Konstantin Melnikov para la Exposición Internacional de las Artes Decorativas de París de 1925, y que después de su cierre fuera donado por la URSS al PC Francés (Cantacuzino, 1972, p. 143). Como miembro del Partido Comunista Brasileiro desde 1945, y como ciudadano de un país que había sufrido en el año anterior un golpe militar de derecha, Niemeyer debe haber sido para los dirigentes del partido una opción a la vez políticamente coherente y culturalmente progresista, más cercana al pasado vanguardista del sitio que al realismo socialista promovido por la Moscú de Stalin (Panerai, 2007, p. 139; Grossman, 2016, p. 166-168).

Las circunstancias de la elección de Niemeyer por parte del PC Francés están hoy bien aclaradas. Philippe Panerai considera que el partido pretendía tanto afirmar su “enraizamiento en la tradición de las luchas populares” y por eso eligió ese sitio, cuanto marcar “presencia en el debate cultural internacional” y por eso la preferencia por un arquitecto como Niemeyer que fue escogido en detrimento de los *arquitectos oficiales* del partido acostumbrados a repartir entre ellos las demandas de las *banlieues rouges* de París (Panerai, 2007, p. 140). El extenso trabajo de investigación de Vanessa Grossman en el tema, fundamentado en entrevistas a histo-

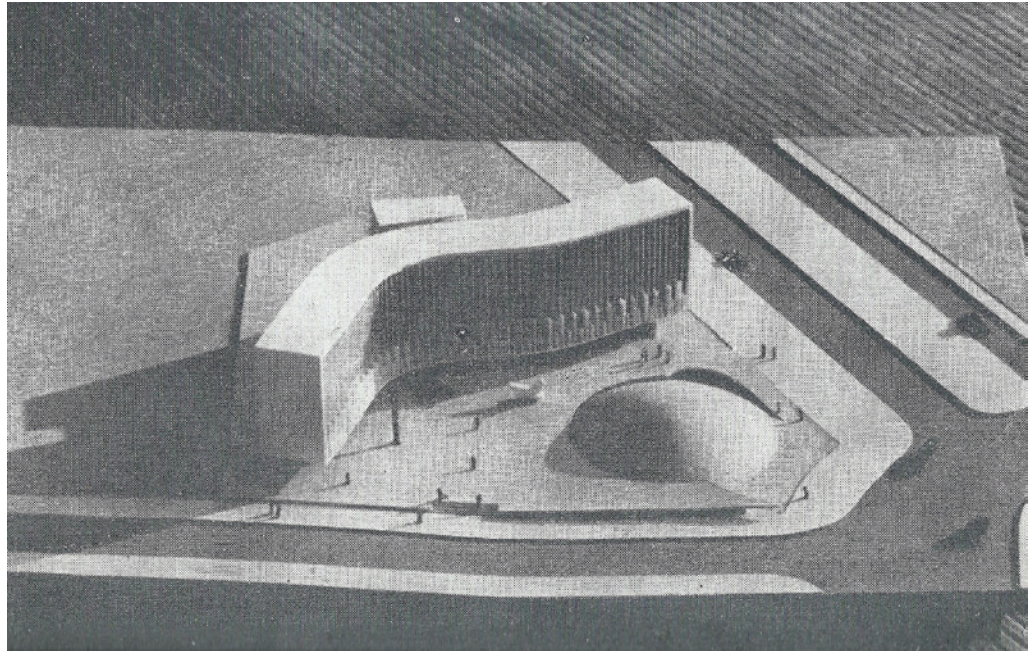


Figura 3. Oscar Niemeyer, Sede del Partido Comunista Francés, maqueta (Niemeyer, 1968, s/p).

riadores y arquitectos, ha comprobado lo sugerido por Panerai. La elección de un arquitecto extranjero eliminó el problema de la disputa entre los arquitectos del partido (Grossman, 2016, p. 166).

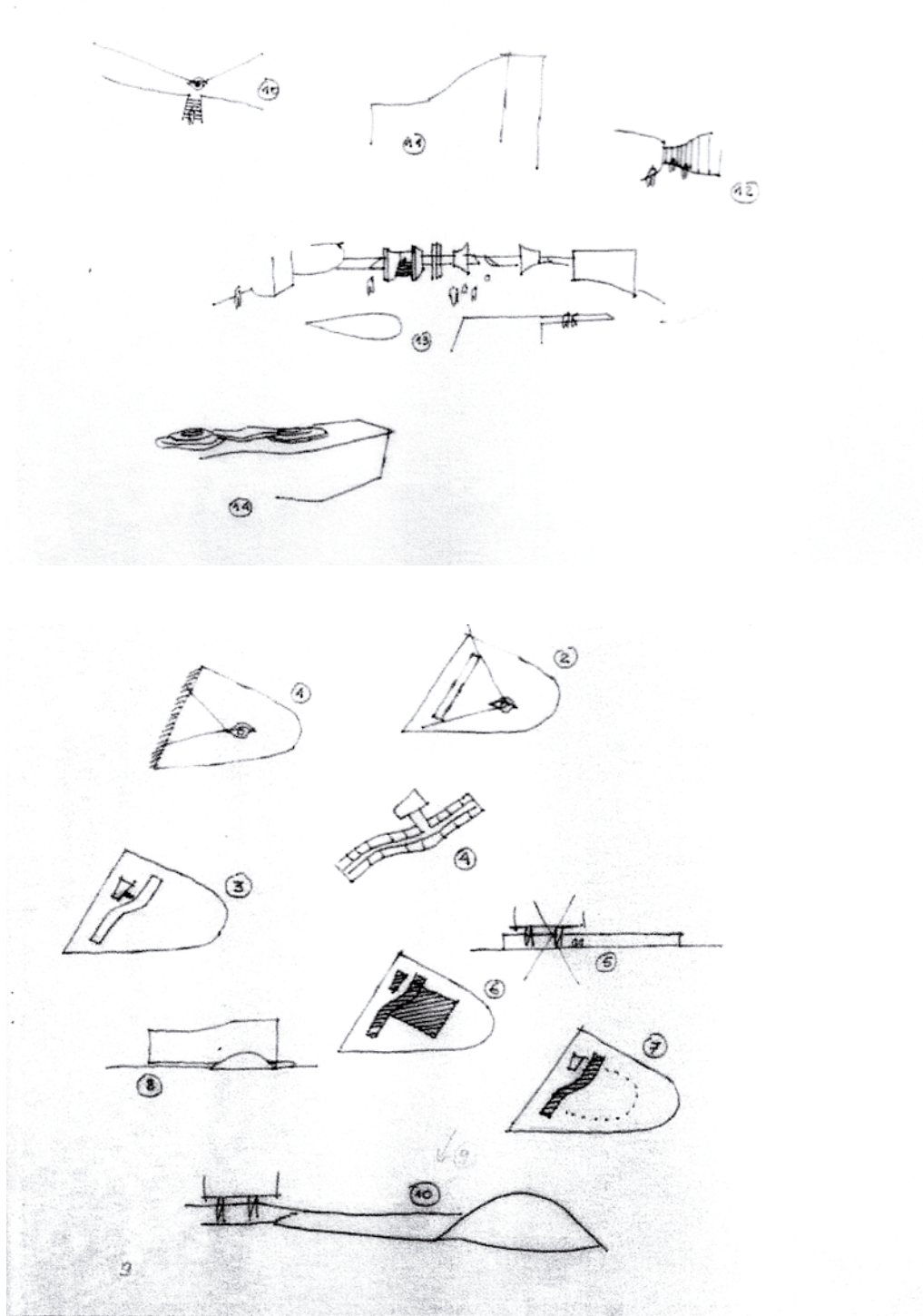
Niemeyer vuelve a Brasil, para luego retornar a París en 1966, con el objetivo principal de avanzar en los proyectos franceses: el estudio preliminar para la sede del PC Francés se desarrolla en simultáneo con el proyecto urbanístico para la ZUP de Grasse, en la oficina del BERU (Bureau d'Études et Recherches Urbanistiques), dirigida por Max Stern, donde Niemeyer conoce a Marc Emery². El programa solicitado por el partido comportaba salas de oficinas, biblioteca, restaurante, hall de entrada y salón de exposiciones, auditorio para 450 personas y aparcamientos. Jean Deroche y Paul Chemetov participan desde el inicio como colaboradores de Niemeyer.

El partido arquitectónico

Unos diagramas y una fotografía de la maqueta del PC Francés salen en el libro de memo-

rias de 1968 y son posiblemente los primeros registros publicados del proyecto (Niemeyer, 1968, p. 91). El autor de la maqueta es probablemente el francés Guy Louis Dimanche, maquetista de Brasilia, quien acompañó a Niemeyer en esos viajes al exterior. Más interesantes son las memorias descriptivas conservadas en el acervo de la Fundación Oscar Niemeyer. De hecho, estas memorias pueden considerarse como un género artístico y literario específico, que Niemeyer practicó de manera recurrente a lo largo de su vasta trayectoria profesional. En estas memorias, diagramas y dibujos de la propia mano de Niemeyer se articulan en una secuencia narrativa. Aunque las maquetas físicas, instrumento tradicional de la profesión, existen, las memorias tienen la capacidad de contar cosas distintas.

Si uno se fija en la maqueta de la sede del Partido Comunista Francés, lo que ve es fundamentalmente la autonomía del bloque y el movimiento soberano de las tan comentadas formas curvas de Niemeyer, en presencia de una gran



Figuras 4. Oscar Niemeyer, Sede del Partido Comunista Francés, diagramas en la memoria descriptiva (Niemeyer, c.1965).

cúpula que podría ser una nave espacial (o la cúpula del Congreso Nacional de Brasilia) aterrizada en París. En la maqueta prevalece la lógica de los objetos aislados, como en el urbanismo que practica Niemeyer en Grasse en ese mismo momento. Que se trata de una ciudad, y no de la cota cero de una tierra liberada, apenas es insinuado por la indicación de las calles. En la memoria, en cambio, se alude a razonamientos más implicados en las circunstancias y a la idea de que todo proyecto es una “operación en contexto”, para usar la expresión de Gregotti (2010, p. 20).

Niemeyer afirma haber estudiado dos alternativas: la primera, una solución en altura, con una torre de 25 pisos; la segunda, un bloque de 8 pisos que fue la preferida por él y por el Comité Central del PCF (Niemeyer, 1968, p. 90). La alternativa adoptada tuvo que adaptarse luego a una reducción del terreno de 20 metros debido a la prolongación de una de las calles. La primera memoria que Niemeyer produce sobre el PC Francés es un manuscrito de cuatro páginas, cuyo texto se extiende por dos, mientras que en las otras se distribuyen catorce pequeños dibujos, muy sintéticos, numerados y sistemáticamente conectados a las explicaciones textuales. No hay fecha, pero se supone que es la primera versión ya que el terreno se presenta todavía entero (Niemeyer, s/f., p.3). Los tres primeros diagramas representan el solar trapezoidal ubicado en la cabecera de manzana que da a la Place Colonel Fabien. Se desconocen otros registros gráficos del lugar o dibujos de observación del terreno y su entorno inmediato. Pero los tres diagramas, sin retratarlo, son una interpretación arquitectónica del lugar que reconoce sus desperfectos y potencialidades. En el primero, la línea que define el perímetro del terreno no es homogénea, sino que se le atribuye un espesor en la parte que coincide con la medianera. Sabemos que las demás caras del terreno son libres y dan a la calle. El ojo dibujado en el centro de

la figura define un campo visual que abarca esa línea. En el segundo diagrama, un objeto nuevo, construido, se interpone entre la medianera y el ojo. En el texto, Niemeyer explica que después de enterarse “del programa, de las condiciones locales y de las posibilidades constructivas” su primera preocupación fue “esconder el muro alto del predio vecino” (Niemeyer, s/f, p. 1). En el tercer diagrama, una barra sinuosa se despliega como una pantalla al fondo del terreno, sujetando a sus espaldas la masa edificada preexistente y reconfigurando la cabecera de la manzana como un vacío enfrente a ese nuevo límite construido. La curvatura de la barra admite la inscripción de un pequeño volumen, que se proyecta entre el bloque y la medianera, conteniendo la circulación vertical. El núcleo de circulación vertical como volumen exento es una solución convencional en la arquitectura de Niemeyer cuando se trata de grandes bloques, como el edificio del Hansaviertel en Berlín o el Hospital Sul América en Río de Janeiro (1952). El cuarto diagrama es una planta baja que justifica la racionalidad de la curva con respecto al esquema distributivo del bloque, con el núcleo de circulación vertical exterior ligado a un corredor centralizado que da acceso a una doble hilera de oficinas bañadas por la luz natural. Fijada la posición del bloque principal sobre el terreno, los diagramas siguientes muestran los criterios para resolver la planta baja y los subsuelos. El quinto y el sexto diagrama, una sección vertical y un plano de situación respectivamente, refieren al mismo punto. Ambos representan alternativas descartadas: el bloque elevado sobre pilotis (diferenciándose del partido elegido para Hansaviertel y el Hospital Sul América), y la construcción de una plataforma ocupando todo el centro del terreno. Los diagramas siete y ocho exponen la solución preferida y la articulación volumétrica que caracterizará el conjunto: un nivel semienterrado, donde se dispone el hall de in-

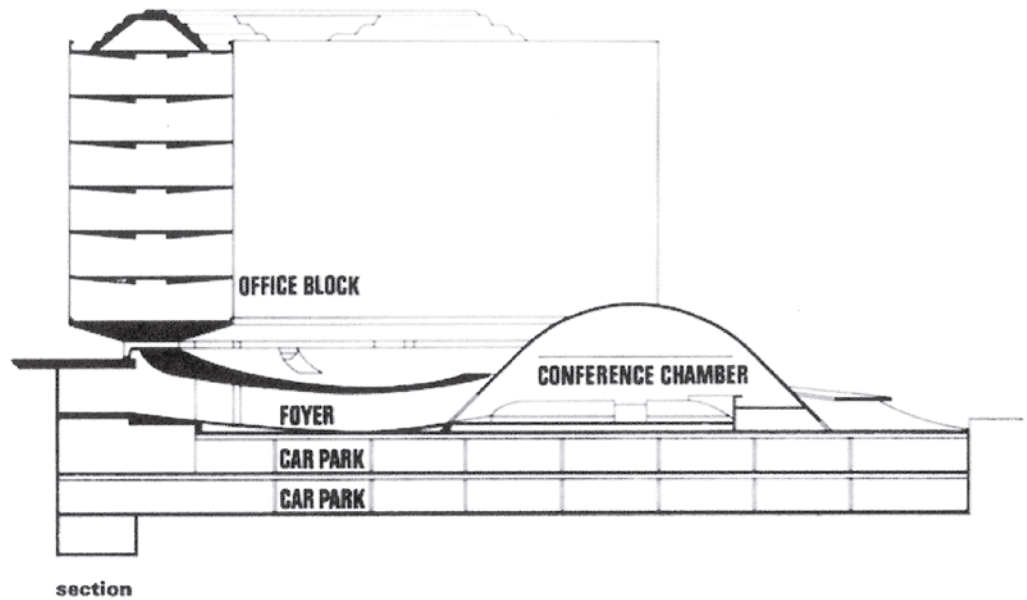


Figura 5. Oscar Niemeyer, Sede del Partido Comunista Francés, sección (Headquarters for the French Communist Party, 1972, p. 143).

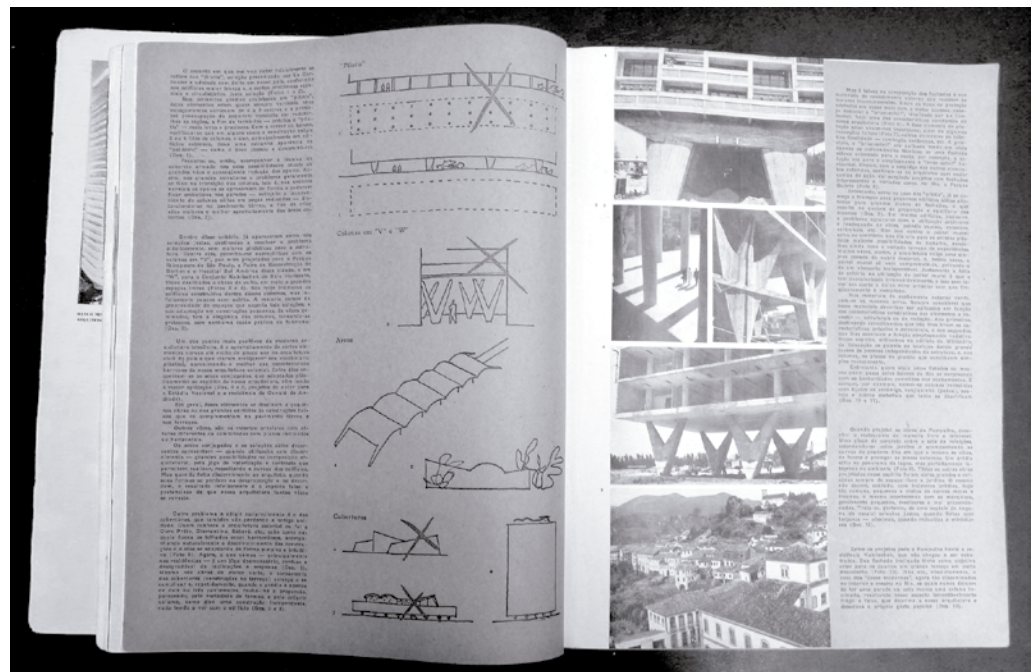


Figura 6. Oscar Niemeyer, explicación gráfica de las columnatas en la planta baja, como en el Hospital Sul América (Niemeyer, 1957, p. 5).



Figura 7. Oscar Niemeyer, Sede del Partido Comunista Francés, 1965-1980, vista desde la plaza [creative.commons].

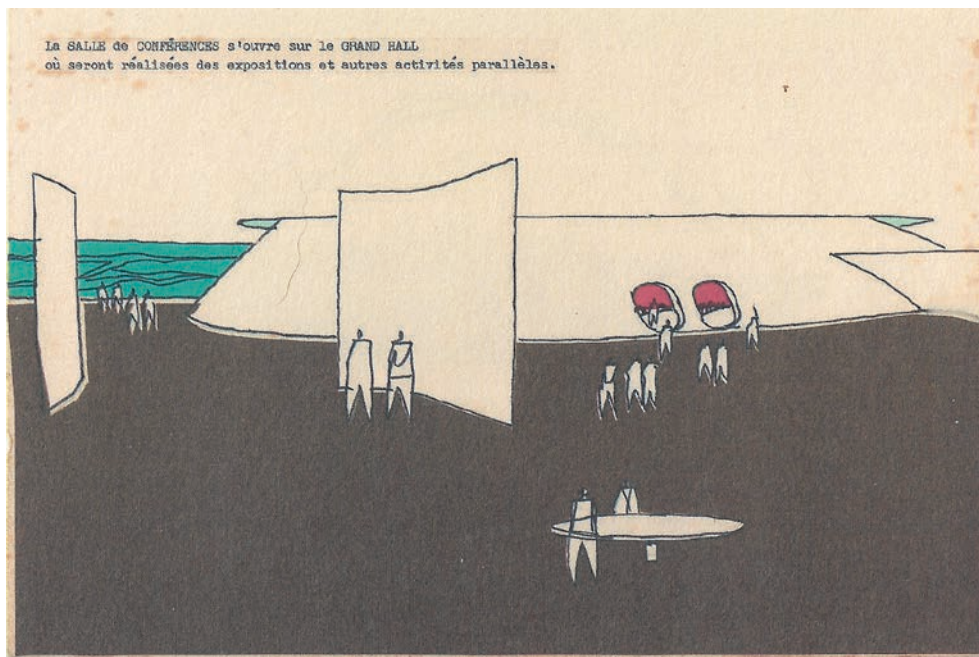
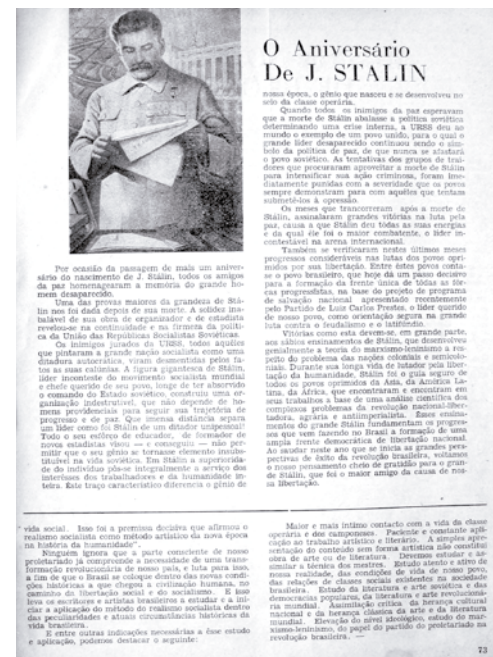


Figura 8. Oscar Niemeyer, Sede del Partido Comunista Francés, foyer (Niemeyer, c. 1965). | Figura 9. Material sobre el cumpleaños de Stalin en la revista *Horizonte* (noviembre-diciembre, 1953).

greso –el “foyer de la clase obrera”, según Niemeyer, con salas de exposición y espacios de estar– en el cual se encaja el volumen del auditorio, una cáscara cuya cubierta aflora del suelo como “uno de los elementos esenciales de la composición” (Niemeyer, s/f, p. 1). El diagrama subsiguiente, último en esa página, es una sección transversal de la barra curva, abarca el edificio y el terreno para mostrar que no solo se ondula la barra, sino que también se mueve el suelo bajo ella. El piso semienterrado es una estructura continua que se extiende por el solar generando una plaza seca. La barra apenas toca ese suelo artificial (precisamente en los puntos que corresponden a la estructura vertical retirada respecto al plano de la fachada), como si estuviera planeando sobre la plaza. En la página siguiente, el primer diagrama fija la manera de ingresar al conjunto desde la plaza. El dibujo se construye a partir de una línea horizontal, de la cual cuelga una escalera que sabemos relativamente estrecha por la escala de la figura humana que Niemeyer le sobrepone.

El ojo puesto sobre ella sugiere la intencionalidad de la operación: “Para dar a los que llegan una impresión de más amplitud –explica– proyecté la escalera externa bien estrecha, lo que permitirá, por el contraste, el efecto deseado” (Niemeyer, s/f, p. 2). Los últimos cuatro diagramas transitan de la volumetría exterior a los espacios interiores del conjunto y viceversa. Primero se dibuja el perfil externo de la barra ondulante y luego una vista interna que muestra los pasillos sinuosos que son su consecuencia. En el último diagrama, el punto de vista se disloca otra vez hacia el exterior para enseñar unos volúmenes circulares instalados sobre la cubierta de la barra que abrigan los servicios. La línea curva es una especie de motivo común entre los dibujos: anima la fachada, modula los espacios interiores y sobresale de la cubierta en formas sorprendentes.

Niemeyer cierra el texto relatando que, aprobado ese estudio inicial, invitó como colaboradores para el desarrollo del proyecto ejecutivo, además de Deroche y Chemetov, al brasileño



vida social. Ese fue el primer día que afirmo el realismo socialista como método artístico de la nueva época en la historia de la humanidad.”

Ninguna ligera que a parte consistente de miso profundizada en la historia de la humanidad, la formación revolucionaria de nuevo país, y la lucha por una, a fin de que el Brasil.

que nacieron a que el cargo a civilización humana, no se permitiera el libre comercio y el arte revolucionario se aplicara a la aplicación de métodos de realismo socialista en las artes decorativas y otras circunstancias históricas de vida brasileña.

Y entre otras indicaciones necesarias a fase estudio y aplicación, podemos destacar lo siguiente:

Mayor y más íntimo contacto con a vida de la clase operaria y dos camponeses. Paciente e constante aplicación de métodos artísticos e literarios. A siempre aplicación de contenido una forma artística más concisa y sencilla de arte de la literatura. Devese estudiar e aplicar a la tierra dos maestros. Establecer e alentar a la formación de cuadros de vida de nuevo país, de las relaciones de clases sociales existentes en la actualidad. Estudio de literatura e arte socialista e das democracias populares, da literatura e arte revolucionaria mundial. Assessoria crítica, da herança cultural nacional e da herança clássica da arte e da literatura mundial. Elevação do nível intelectual, estudo do marxismo-leninismo, do papel do partido do proletariado na revolução brasileira.

oficinas. Es porque, en los pisos superiores, la línea de soportes se duplica mientras la sección de los pilares se reduce.

En cierto sentido, dicha solución estructural se ajusta a lo que Niemeyer en general defiende para la planta baja: una estructura diferente que permite mayores luces y que se diferencie de la repetitiva en los pisos (Niemeyer, 1957, p. 6). Esa estrategia le permite desarrollar formalmente una inventiva serie de columnas de formas diversas. Pero la del PC Francés supone, al mismo tiempo, una solución bien distinta. A diferencia de las características columnatas V que enfatizan la presencia masiva de los soportes verticales en la base de los edificios, y que podemos encontrar en el bloque del Hansaviertel o en el Hospital Sul América, aquí la idea es que, desde el exterior, el pilar desaparezca. Ese es el efecto de espacio negativo entre el bloque y la plaza que se obtiene gracias a la preponderancia de los planos oblicuos de la losa y del piso sobre los soportes verticales. Tampoco el programa espacial en la base se integra al paisaje circundante; más bien constituye un espacio interior que se opone a la plaza externa. Como ambiente subterráneo, sin ventanas, tecnológicamente habilitado e impactado por la forma espacial del auditorio (que solo desde la plaza se comprende como una cúpula), el *foyer de la clase obrera* concede al conjunto una cierta calidad futurista, quizás no totalmente ajena al imaginario técnico de la carrera espacial alimentada por la Guerra Fría en los sesenta.

... y el Partido

No me refiero aquí al partido arquitectónico ni al Partido Comunista Francés, sino al Partido Comunista Brasileño del que Niemeyer era miembro. Aunque nadie pudiera dudar del compromiso de Niemeyer para con el partido, o de su buena voluntad para con sus miembros a quienes muchas veces ayudó personalmente,

no fue automática la aceptación de su arquitectura por parte de los compañeros de militancia. Es lo que se puede desprender de la opinión de Demétrio Ribeiro, arquitecto y comunista como Niemeyer. En 1951, Ribeiro critica la arquitectura moderna brasileña en *Horizonte*, una revista de izquierda publicada en Porto Alegre, cuando Niemeyer y Lúcio Costa son las figuras que lideran sin lugar a dudas esta arquitectura. *Horizonte* era una revista de artes y literatura donde los temas culturales se mezclaban con noticias de personajes del partido o de los países socialistas tras la Cortina de hierro. Ribeiro actuaba no solo como colaborador, sino que formaba parte del consejo editorial.

El argumento de Ribeiro contra la arquitectura moderna brasileña no es técnico ni económico. Él reconoce que los arquitectos modernos han estudiado adecuadamente las condiciones climáticas locales y los materiales disponibles para crear nuevas formas; pero piensa que sus formas solo tienen significado estético para los iniciados. El artículo condena la arquitectura moderna brasileña por permanecer alejada de las personas y restringida solo al interés de los propietarios de tierra y burgueses y reclama una interpretación nacional del realismo socialista:

Una cosa es arquitectura revolucionaria en el sentido de arquitectura nueva, diferente, que produce obras de apariencia extraña y desconocida. Se trata en este caso de una arquitectura que revoluciona las formas, el aspecto de las construcciones. Otra cosa muy diversa es la arquitectura revolucionaria en el sentido del arte del pueblo revolucionario. Se trata entonces de un arte que traduce el gusto y los sentimientos del pueblo, y que contribuye al progreso cultural de las masas y a la propia transformación de la sociedad. Esta es, en nuestra opinión, la arquitectu-

ra que el pueblo brasileño necesita, la que debemos ser capaces de realizar. ¿Estará la arquitectura moderna brasileña respondiendo a esas condiciones? (Ribeiro, 1951, p. 145).

La opinión de Ribeiro sugiere que, para el partido y aun después de establecida la arquitectura moderna como vertiente relativamente hegemónica, quizás Niemeyer fuera todavía demasiado vanguardista. Niemeyer era consciente de eso, tal como se desprende de lo que escribió al final de su último libro de memorias:

Siempre he rechazado ese equívoco, esa idea mediocre de los que insisten en una arquitectura 'más simple, más ligada al pueblo'. [...] Para mí esta idea de la simplicidad de la arquitectura es pura demagogia, discriminación inaceptable y, algunas veces, una timidez que sólo la falta de talento puede explicar (Niemeyer, 1998, p. 276).

Como es sabido, a esas críticas desde la militancia luego se sumarían otras: el ataque de Max Bill a la supuesta falta de "función social" en la arquitectura de Niemeyer (Bill, 1953, p. 34), el famoso "Report on Brazil" publicado por *The Architectural Review* en 1954 donde las opiniones de Bill compartían el espacio con apreciaciones más ponderadas de Walter Gropius y Ernesto Nathan Rogers, entre otros. Aun así, el "Report" reforzó la idea de que un tanto de futilidad, gratuidad y belleza inconsecuente era más o menos inherente a la contribución brasileña a la arquitectura moderna. Entre las ilustraciones se encontraban los grandes bloques curvilíneos que Niemeyer había propuesto para el Copan en São Paulo y para el Hotel Quitandinha en Petrópolis (1954, p. 247), cuya forma sinuosa el proyecto del Partido Comunista Francés retomaba.



Figura 10. Oscar Niemeyer, Sede del Partido Comunista Francés, 1965-1980 (creative.common).

» El vanguardista, el profesional y el artista

La oportunidad de proyectar la sede del Partido Comunista Francés le debe haber parecido a Niemeyer también la posibilidad de responder a estas críticas actuando como arquitecto internacional con el respaldo de la confianza de los franceses para representar al partido. Así, su condición de profesional queda sin duda reforzada. Pero cabe resaltar la expresión *su arquitectura*. A despecho de las observaciones sobre la dimensión colectiva de una obra como Brasilia, Niemeyer había insistido siempre en el carácter autoral de su arquitectura, y no es difícil ver en el conjunto de su obra la reiteración de un léxico y de técnicas regulares para operarlo. Si bien es verdad que la coyuntura política resultaba favorable a la indicación de su nombre para el encargo, también lo es que su nombre estaba inseparablemente unido a una cierta manera de hacer la arquitectura y de comprender su significado que valoriza la perspectiva autoral del artista. De hecho se opone a aquella visión que sostiene que las formas deben estar sometidas *a priori* a una agenda política.

La posición de vanguardista es más inestable, a despecho de que Niemeyer también la haya cultivado a lo largo de su vida como personaje público. Tanto es así que una de las citas de Niemeyer que Laura Dushkes eligió para su *The Architect says*, una colección de frases de efecto de arquitectos, es algo como “la regla es lo peor, solo quieres romperla” dicho en el contexto de una crítica a la Bauhaus (Dushkes, 2012, p. 100). La posición del artista, en cambio, parece tener una continuidad sin fisuras en su trayectoria. Me parece que la convicción de Niemeyer de la arquitectura como arte, su propio arte, no tiene que ver con la destrucción del sistema-arte o con el ataque a la arquitectura como disciplina³. Las respuestas de Niemeyer a los debates – sean estrictamente disciplinares o políticos – se dan en el plano de la artisticidad. Así, la crítica a la Bauhaus es menos contra la disciplina

que contra la consigna, o la institucionalización de la vanguardia en regla, sea política o artística. Aunque no falten historiadores convencidos de lo contrario, no se trata de la posición del rebelde, sino de la posición del artista que defiende la libertad desde la artisticidad •

NOTAS

- 1 - Oscar Niemeyer fue miembro de la junta consultora dirigida por Wallace K. Harrison, desarrollando el esquema 32, inicialmente elegido por el grupo. El proyecto construido corresponde al esquema 23-32, que incorpora la solución de Le Corbusier (Papadaki, 1950, p.p. 174-181).
- 2 - ZUP - Zoneamento Urbanístico Prioritario.
- 3 - La tesis de Comas sobre la relación entre la arquitectura moderna brasilera y la cultura Beaux-Arts ofrece hartos argumentos en esa dirección (Comas, 2002).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bill, M. (1953). Max Bill, o inteligente iconoclasta. Entrevista de Flavio d'Aquino em Manchete. *Habitat*, 12, 34-35.
- Bullrich, F. (1969). *New Directions in Latin American Architecture*. New York, United States: George Braziller.
- Bürger, P. (2008). *Teoria da vanguarda*. (J. P. Antunes, Trad.). São Paulo, Brasil: Cosac Naify (Trabajo original publicado en 1974).
- Cantacuzino, S. (1972). Criticism. *The Architectural Review*, 901, 143-144.
- Comas, C. E. (2002). *Precisões brasileiras sobre um estado passado da arquitetura e urbanismo modernos a partir dos projetos de Lucio Costa, Oscar Niemeyer, MMM Roberto, Affonso Reidy, Jorge Moreira & Cia., 1936-1945* (Tesis doctoral). Universidad de Paris VIII – Vincennes – Saint Denis, Francia.
- Comas, C. E. (2012). Um arquiteto e quatro fases. *AU*, 226. Recuperado de <http://au.pini.com.br/arquitetura-urbanismo/226/artigo276015-2.aspx>
- Comas, C. E. (2017). Brasília. Lucio Costa. En D. Leatherbarrow y A. Eisenschmidt. (Eds.) *The Companions to the History of Architecture*. New Jersey, Estados

Unidos: Wiley.

- Dushkes, L. (Ed.). (2012). *The Architect says: Quotes, Quips, and Words of Wisdom*. New York, United States: Princeton Architectural Press.
- Eskinazi, M. (2011). *Interbau Berlin 1957. Hansaviertel: A cidade do amanhã*. Rio de Janeiro, Brasil: Ponteio.
- Gorelik, A. (2007). Brasília: Museu da modernidade. (G. Andrade, Trad.) En A. Xavier y J. Katinsky. (Eds.), *Brasília. Antologia Crítica* (pp. 411-419). São Paulo, Brasil: Cosac Naify.
- Gregotti, V. (1965). The form of the territory. *OASE*, 80, 6-22.
- Grossman, V. (2016). Niemeyer's Headquarters for the French Communist Party, 1965-1980. En R. R. Félix; S. D. Juall. (Eds.), *Cultural exchanges between Brazil and France*. (pp. 158-176). West Lafayette, United States: Purdue University Press.
- Guiat, C. (2003). *The French and Italian Communist Parties. Comrades and Culture*. London, England: Frank Cass.
- Headquarters for the French Communist Party. (1972). *The Architectural Review*, 901, 134-143.
- Heredia, E. (2002). ¿Existe el cono sur? En M. Rapoport y A. L. Cervo. (Eds.) *El Cono Sur. Una historia común* (pp. 5-17). México, México: Fondo de Cultura Económica.
- Niemeyer, O. (1957). Considerações sobre a arquitetura brasileira. *Módulo*, 7, 4-10.
- Niemeyer, O. (c. 1965). Partido Comunista Francés - Sede. Colección Oscar Niemeyer. Fundación Oscar Niemeyer. Rio de Janeiro, Brasil. Recuperado de <http://www.niemeyer.org.br>.
- Niemeyer, O. (1968). *Quase Memórias: Viagens. Tempos de entusiasmo e revolta 1961-1966*. Rio de Janeiro, Brasil: Civilização Brasileira.
- Niemeyer, O. (2011). *As curvas do tempo. Memórias*. Rio de Janeiro, Brasil: Revan (trabajo original publicado en 1998).
- Panerai, P. (2007). À glória do partido. *Arqtexto*, 10/11, 138-143.
- Papadaki, S. (1950). *The Work of Oscar Niemeyer*. New York, United States: Reinhold Publishing Corporation.

·Report on Brazil. (1954). *The Architectural Review*, 694, 234-250.

·Ribeiro, D. (1951). Sobre a arquitetura brasileira. *Horizonte*, 5, 145.

·Siege du Parti Communiste Français Paris. (1974). *L'Architecture D'Aujourd'hui*, 191, 100-101.

·Zevi, B. (2012). Seis perguntas sobre a nova capital sul-americana. (E. V. de Moraes, Trad.). En A. Xavier y J. Katinsky. (Eds.) *Brasília. Antologia Crítica* (pp. 66-72). São Paulo, Brasil: Cosac Naify (Trabajo original publicado en 1960).

Agradecimientos:

Esta investigación ha sido realizada con el apoyo del CNPq (Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico), Brasil.



Cláudia Costa Cabral. Arquitecta (Universidade Federal do Rio Grande do Sul). Doctora en Arquitectura (Universitat Politècnica de Catalunya). Profesora Titular de la Facultad de Arquitectura de la Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Es investigadora del CNPq (Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico, Brasil) y Coordinadora del Grupo de Investigación Estudios de Arquitectura Moderna Latinoamericana (PROPAR-UFRGS/CNPq). Es autora de artículos y capítulos de libros publicados en Brasil y en el extranjero (Argentina, Chile, España, Estados Unidos, Holanda). Fue Coordinadora de DCOMOMO Brasil en el bienio 2012-2013.

ORCID: 0000-0003-0079-1861

claudiacostacabral@gmail.com