

OBRAS DE ARTE DE LA CIUDAD UNIVERSITARIA DE CARACAS

UNIVERSIDAD CENTRAL DE VENEZUELA/ MONTE AVILA EDITORES/
CONCEJO NACIONAL DE CULTURA CONAC

La incorporación de la obra de arte a la Arquitectura, sin duda, una característica exclusiva de la Modernidad; pero sí es el intento por unir ambos elementos en un conjunto integrado y el deseo de crear un espacio vital urbano donde el ciudadano pueda recuperar cotidianamente su dimensión estética. En otras épocas la alianza entre el Arte y la Arquitectura se establecía para glorificar a Dios o al Rey en templos y palacios. Luego, la Ciudad Moderna fue creciendo y la existencia cotidiana se fue haciendo estéticamente más pobre. Así, la obra de arte se fue aislando cada vez más de su entorno. La Arquitectura Moderna plantea de nuevo esta necesidad y trata de remediarla proponiendo la hermosa utopía de un mundo donde el arte estuviese funcionalmente integrado a la vida.

El arquitecto Carlos Raúl Villanueva fue uno de los fervientes creyentes y pioneros de esta idea y, felizmente para nosotros, la Ciudad Universitaria constituyó el espacio donde el gran artista pudo dar realidad a su proyecto. No son muchos los ejemplos que existen en el mundo; más bien, han sido escasas las oportunidades de los arquitectos para expresar sus ideales en este terreno. Tal parece que la complejidad de la vida urbana en nuestro siglo y la paulatina desaparición de los mecenazgos despóticos ha hecho cada vez más difícil para el artista la posibilidad de modelar amplios conjuntos arquitectónicos donde las obras de arte sean tratadas como parte inherente y no como un mero agregado decorativo.

La visión de Carlos Raúl Villanueva supo sobreponerse al conjunto de circunstancias adversas y aprovechó la coyuntura precisa para impulsar su proyecto y dejar al país el ejemplo de una Ciudad Universitaria que refleja la excelencia del ideario estético moderno. En efecto, los nombres de algunos de los artistas más notables de este siglo: Arp, Pevsner, Léger, Laurens, Vasarely, Calder, Sophie Taeuber, se encuentran representados en la Ciudad Universitaria de Caracas. Asimismo, Villanueva supo a través de este Proyecto incorporar a los artistas venezolanos del momento que estaban ansiosos por inscribirse definitivamente en la contemporaneidad. Hoy son nombres reconocidos. Cuando Villanueva los llamó eran jóvenes talentosos que buscaban la oportunidad para probar sus ideales. Villanueva les brindó esa oportunidad, y así llegó a Venezuela este impresionante Museo del Siglo Veinte que es la UCV.

Estas son algunas de las múltiples razones que justifican la realización del presente libro. En mi condición de Ministro de la Cultura es motivo de una muy íntima satisfacción haber colaborado con esta valiosa iniciativa, pues hace

tiempo que todos sentíamos la necesidad de empezar a valorizar y divulgar este raro y ejemplar patrimonio cultural. Con esta magnífica edición de las Obras de arte de la Ciudad Universitaria de Caracas, Concejo Nacional de la Cultura CONAC, Monte Avila Editores y la Universidad Central de Venezuela, dan inicio a un programa de Coediciones, destinado a la publicación de grandes obras que contribuyeron y contribuyen al fomento de la Cultura Universal.

José Antonio Abreu
MINISTRO DE LA CULTURA

----- 5 p.

Con este libro, la UCV quiere contribuir a la valoración y difusión de su legado artístico. Todos saben que la Ciudad Universitaria constituye un auténtico museo vivo del arte de este siglo; pero lo *vivo* de este museo lo hace quizás pasar inadvertido para sus visitantes y aun para mucho de sus habitantes. Los universitarios se han acostumbrado tanto a sus espacios y a las obras que los rodean, que olvidan a menudo la riqueza de este patrimonio artístico, y en el itinerario de los turistas que visitan a Caracas tampoco aparece la Ciudad Universitaria. El Vicerrectorado Académico consideró que era en cierto modo su deber reunir en un libro un material gráfico y documental que sirviera de referencia y de catálogo a las obras de arte de la UCV. La Lic. María Gasparini se encargó de coordinar la edición y seleccionar un conjunto de documentos, datos y material fotográfico que rindieran cuenta de la diversidad e importancia del conjunto. Este libro no pretende agotar el tema. El análisis plástico, la interpretación y la crítica artística son cuestiones que desbordan los objetivos de esta publicación. Esperamos, eso sí, que ella sirva de estímulo a los especialistas en la materia.

Las obras de arte de la UCV no son un mero agregado decorativo, ni han sido incorporadas como un artículo de lujo o de ostentación. Ellas responden a una voluntad de integración y esto es obra de un gran artista: Carlos Raúl Villanueva. No estoy calificado para decir si en la Ciudad Universitaria se cumplió o no su proyecto de *síntesis de la artes*, pero sí puedo afirmar, sin temor a equivocarme, que la Ciudad Universitaria es una síntesis de su pensamiento como arquitecto, de su sensibilidad como artista y de sus ideales educativos. Pues Villanueva nunca pensó las obras de arte como algo separado de la función básicamente docente que tenía esta *ciudad*. Quienes estudiamos y trabajamos en estos espacios podemos considerar nos afortunados. Estas obras han formado parte de nuestra educación. De manera silenciosa y discreta ellas fueron moldeando nuestra sensibilidad y nos han iniciado, sin que nos demos cuenta, en la sensibilidad de esta época. Porque, a pesar de la diversidad de estilos, es evidente su carácter decididamente moderno. En cierto modo, este libro ha querido ser fiel a esa intención.

Fiel a la vieja teoría de Vitrubio: servir, perdurar y agradar, Villanueva quiso que su obra, además de adaptarse cabalmente a la función de docente, cumpliera también con esos dos requerimientos: atravesar el tiempo y educar

estéticamente. De allí la importancia que tienen las obras de arte en estos edificios. Para Villanueva, el pintor, el escultor y el arquitecto en *el fondo, los tres tocan la misma música*. Ojalá que este libro contribuya a descubrir de nuevo esa música o, en todo caso, deje memoria de ella. De aquí que se reúnan dos tiempos de la Ciudad Universitaria. En las fotografías, el lector podrá apreciar un contrapunto de imágenes: así, por detrás de la presencia dominante de las fotos recientes, el libro ofrece también la trama de una selección del archivo de Paolo Gasparini. Allí podremos ver algo de lo que el tiempo, el maltrato y el descuido han hecho. Y quizás este sea uno de esos dudosos privilegios de nuestra época ya que, al fin y al cabo, nadie sabe qué aspecto tenía el Partenón cuando lo construyeron. Posiblemente éste es el objetivo más importante de este libro: servir de memoria y de estímulo a la conservación de ese legado.

Este libro ha sido posible gracias a la colaboración de una serie de perso-
----- 7 p.

nas, dependencias e instituciones. En primer lugar, queremos agradecer la generosa y solícita colaboración de Doña Margot Arismendi, viuda de Carlos Raúl Villanueva y sus hijos, quienes pusieron a nuestra disposición su valioso archivo documental. Miguel Arroyo, además de escribir uno de los ensayos de este libro, hizo valiosas observaciones y precisiones. Alejandro Otero nos ayudó a reconstruir esta memoria y prestó generosamente sus bocetos. Otro tanto hizo Oswaldo Vigas con el suyo, y José Balza permitió que produjéramos el boceto del Mural doble de Alejandro Otero, que es de su propiedad. También debe mencionarse la colaboración ejemplar y el empeño que prestaron a esta empresa el Dr. José Ignacio Sanabria, Coordinador del Vicerrectorado Académico, el Sr. Eliseo Sierra, actual director de la Unidad de Conservación del Patrimonio Artístico de la UCV, y el Arq. Enrique Vera. Así mismo, el financiamiento de la presente publicación ha podido completarse gracias a los aportes del Concejo Nacional de la Cultura CONAC y de la Editorial Monte Avila Editores. La Universidad Central de Venezuela agradece a todas estas personas, y a muchas otras que no sería posible nombrar y que de manera anónima contribuyeron a darle realidad a este proyecto.

Roberto Ruiz
VICE RECTOR ACADEMICO
UNIVERSIDAD CENTRAL DE VENEZUELA

----- 8 p.

OBRAS DE ARTE DE LA CIUDAD UNIVERSITARIA DE CARACAS
ENSAYOS/ MARINA GASPARINI/ ENRIQUE LARRAÑAGA/ JUAN PEDRO
POSANI

----- 00 p.

INDICE

La Ciudad Universitaria de Villanueva: las obras de una obra
Marina Gasparini

Página 45
La Ciudad Universitaria y el pensamiento arquitectónico en Venezuela
Enrique Larrañaga

Página 63
Síntesis e integración
Juan Pedro Posani

Página 73
La Ciudad Universitaria de Caracas y el Proyecto de Integración de las Artes
Miguel Arroyo

Página 81
La Unidad de Conservación del Patrimonio Artístico de la Universidad Central de Venezuela
Eliseo Sierra

Página 97
Cronología de la Construcción de la Ciudad Universitaria de Caracas

Página 101
Fotografías de las Obras de Arte
Paolo Gasparini

Página 190
Plano de Ubicación de las Obras de Arte de la Ciudad Universitaria de Caracas

Página 193
Biografías
Andrés Cardinale

Página 207
Obras pertenecientes al Proyecto “Síntesis de las Artes” de Carlos Raúl Villanueva
Unidad de Conservación del Patrimonio Artístico de la Universidad Central de Venezuela

Página 219
Bibliografía

La Ciudad Universitaria de Villanueva: Las Obras de una Obra

Marina Gasparini

----- 15 p.

Orígenes y entornos de una obra. La historia para la nueva sede de la Universidad Central de Venezuela comienza el 2 de octubre de 1943 cuando el Presidente de la República, general Isaías Medina Angarita, decreta construir un terreno propio lo que a partir de entonces se llamaría *La Ciudad Universitaria de Caracas*.

El decreto que consolidó la futura construcción de la Ciudad Universitaria se debe, en gran medida, al Rector de aquellos años de la Universidad Central de Venezuela, Dr. Antonio José Castillo. Su tenaz empeño en ver a la UCV en terreno propio y reunidas todas sus Facultades, Escuelas e Institutos en los límites de un *campus universitario*, comenzó a tener visos de realidad cuando, junto con el decreto, se constituye una *Comisión Encargada* para la compra del terreno. Al arquitecto Carlos Raúl Villanueva le había sido encargado el futuro proyecto aún antes de poseer tierras y espacios definidos.

No debemos olvidar que estamos hablando de acontecimientos y decisiones tomadas en los años cuarenta; la Caracas de entonces era todavía la *Caracas de los techos rojos*, una ciudad con claras referencias a su pasado colonial y que iniciaba su proceso de modernización.

En su Historia de la UCV, Ildelfonso Leal nos informa sobre la evolución y desarrollo de nuestra Universidad, así como de su traslado a los terrenos de la antigua Hacienda Ibarra. Por él sabemos que varias fueron las opciones que se ofrecieron para la ubicación de la Ciudad Universitaria.

Y el doctor Armando Vegas propuso al MOP (Ministerio de Obras Públicas) que en la mencionada hacienda (Ibarra) se planeara la Ciudad Universitaria, por considerar que reunía mejores condiciones que la Hacienda Sosa (en El Valle). ...la Hacienda Ibarra poseía una mejor calidad de terrenos para fundaciones, estaba en el centro de la futura Caracas, permitía una racional distribución de los edificios y junto con los Museos de Ciencias y Bellas Artes, el Colegio de Ingenieros y los futuros edificios de extensión universitaria que se construirán al norte de dicho parque (Los Caobos), se formaría una zona de alta cultura. Si a estas consideraciones se añade que la Ciudad Universitaria en Ibarra embellecería a la ciudad de Caracas, se puede concluir que su localización allí es la más recomendable.¹

La historia que comienza pocos años después de iniciada la construcción de la Ciudad Universitaria es una historia signada por polémicas rivalidades y toma de actitudes contundentes y unilaterales: se estaba a favor o en contra de aquello que acontecía en los terrenos de la Hacienda Ibarra. Las razones que propician
----- 16 p.

semejante polarización parecen haber sido, en su origen, de índole política ya que el proyecto que comenzaba con Isaías Medina Angarita sería luego a tribuido y asociado a la recién situada dictadura del general Marcos Pérez Jiménez. Para muchos artistas e intelectuales de la Venezuela de los años cincuenta, apoyar y colaborar en el proyecto de la Ciudad Universitaria era adoptar una actitud, en definitiva, complaciente hacia el régimen. En gran medida era el silencio el que ha hablado en los cuarenta años que nos separan de aquellos días. Y en el mejor de los casos, lo que escuchamos no pasan de ser justificaciones sobre el por qué se participó o se renunció a colaborar con el proyecto.

Tanto el silencio como las justificaciones son, hasta cierto punto, actitudes defensivas que dificultan la consolidación de nuestra memoria venezolana. Cuando utilizamos la palabra memoria no nos estamos refiriendo al fácil recuento de acontecimientos pasados. Estos recuentos – valga la redundancia – son sólo cuentos que no esclarecen *una trama de vida*.² Pues la trama, según Mariano Picón Salas, es esa memoria sobre la cual se asienta nuestra historia, nuestra tradición.

*... la tradición tiene un valor dialéctico no sólo en cuando trae a la conciencia del presente experiencias del pasado y fija la continuidad histórica de un grupo humano, sino replantea para el futuro problemas que se fueron desviados o no encontraron adecuada solución.*³

Y continua más adelante diciendo:

*Nada daña más la fecundidad y experiencia que puede darnos la historia que su conservación hierática, el congelamiento de frases y juicios hechos; el cubrirla de intocable nimbo.*⁴

Y eso, justamente, fue lo que encontramos: una conocida secuencia de *frases hechas* que nada aportan a nuestra memoria venezolana. Parece que nos resulta difícil desligarnos de lo anecdótico y lo pasajero de esos años. El resultado es que no hemos conseguido transformar lo vivido en experiencia y lo pasado en memoria.

Pareciera que cuando la anécdota, que tiende a transformarse en el cuento que nunca ha concluido, se apodera de un momento de nuestra historia artística e histórica, el vacío toma posesión del pasado. El tiempo pareciera haberse detenido y lo que en su momento fueron razones y emociones presentes y vigentes, hoy, cuarenta años después, son notas desafinadas que todavía no

han logrado una entonación. *Aquellos fueron los años de la dictadura* y nos quedamos repitiendo esa frase, como si el tiempo no hubiera transcurrido. Del pasado, pareciera que sólo tuviéramos presente la palabra, el tiempo

----- 17 p.

verbal que lo fija como hecho acontecido. La experiencia resultante de lo vivido no la captamos y, quizá, es debido a que no nos es transmitida. Permanece la frase y con ella se responde una diversidad de preguntas que, aparentemente, encuentran sus múltiples respuestas en el momento circunstancial de un gobierno militar. Las consecuencias de esta actitud saltan a la vista: nuestra memoria se empobrece y nuestra historia sufre de continuas repeticiones. Las situaciones se repitan bajo circunstancias y parámetros diferentes, pero nuestras respuestas siguen siendo las mismas. Nos convertimos entonces en el recipiente frágil que siempre se fractura por la misma grieta. Nuestra historia, a nivel profundo, la hemos convertido en un cuento infinito que nunca concluye y del que sus personajes, nosotros, poco aprendemos. Olvidamos rápidamente y esta conducta, quizás ayuda a imposibilitar *la trama* de nuestra memoria. Somos, cada vez más, los desmemorizados que hemos logrado convertir este comportamiento en patrón de conducta nacional.

Quizá hemos olvidado ya la escogencia de los artistas nacionales y extranjeros que participaron en el Proyecto de la Síntesis de las Artes de la Ciudad Universitaria de Caracas, al igual que las obras que los representan, recayó en Carlos Raúl Villanueva. Fueron sus criterios y sus gustos los que prevalecieron en la selección. El arquitecto proponía y el Dr. Luís Damián, Presidente del Instituto de la Ciudad Universitaria (ICU), junto a Daniel Ellenberg, director del Departamento de Proyectos del ICU hasta 1952 (Cargo que posteriormente ocuparía Jesús Arcias Casañas), terminaba por aprobar la solicitud de Villanueva. Las dificultades que podría encontrar éste en la adquisición y, en consecuencia, en la incorporación de alguna de las obras de arte a la arquitectura de la Ciudad Universitaria eran de índole económica. Los artistas extranjeros presupuestaban su trabajo de acuerdo a la cotización de su obra en el mercado internacional. Una suma importante de dinero se destinó a para la adquisición de estas obras, y, sólo a manera de ejemplo, señaló que por el *Pastor de Nubes* de Jean Arp se pagaron quince mil dólares. Pero en gran medida fue la confianza y el respeto que el gobierno tenía tanto en Villanueva como en su proyecto, lo que hizo posible la aceptación de sus sugerencias.

Seguramente no debemos olvidar que el general Pérez Jiménez deseaba alcanzar cierto prestigio a los ojos del mundo educado, dentro y, sobre todo, fuera del país. El momento, además lo exigía después del estancamiento que sufrió Venezuela durante los veintisiete años de aquella otra dictadura, la de Juan Vicente Gómez. Así, Pérez Jiménez se propuso modernizar, en apariencia, al país. Simulaba un desarrollo que, en realidad sólo era dirigido a la áreas

----- 18 p.

que podían ayudarlo a consolidar su régimen militar. Y es aquí donde, nuevamente, entra la Ciudad Universitaria de Caracas. El proyecto de Carlos Raúl Villanueva era observado desde el exterior con miradas atentas y perspicaces; el hacía realidad lo que hasta entonces era una utopía: la integración, a gran escala, de la arquitectura con la pintura y la escultura. Al tiempo que proyectaba una Universidad, edificaba un Museo. No poca cosa en realidad. Más aún si se toma en cuenta que esto ocurría en un país como Venezuela.

Hoy podemos imaginar, sin temor a especular demasiado, que entre Pérez Jiménez y Villanueva debe haberse entablado un juego comparable con una fina partida de ajedrez. Cada uno tenía su interés, pero para alcanzar ese objetivo, necesitaba de la jugada del otro. Ambos deseaban, aunque por razones distintas, que la Ciudad Universitaria de Caracas fuera tema elocuente de un futuro inmediato. El gobierno apuesta en el arquitecto por el prestigio que alcanzaría una vez concluida la obra. Villanueva, por su parte, se sirve de esta confianza para legar a la Universidad Central de Venezuela un conjunto de obras de arte, muchas de ellas sorprendentes no sólo por sus dimensiones sino, en muchos casos, por su excelente calidad. Sin temor a equivocarnos, podemos decir que en esta larga partida, el jaque mate lo dio el arte.

La historia de la Ciudad Universitaria de Caracas tiene su momento culminante en la realización de los espacios de la Plaza Cubierta, el Aula Magna y la Biblioteca Central. Estos espacios y las obras que en ellos se encuentran, serían inaugurados el 2 de marzo de 1954, fecha que, no circunstancialmente, coincidiría con la apertura de X Conferencia Iberoamericana. Para ese momento, Venezuela atraería sobre sí parte de la atención del mundo. El gobierno estaría acompañado de los representantes de los otros regímenes militares de América Latina, así como el Sr. Foster Dulles, Secretario de Estados de Estados Unidos de América. La decisión y el apoyo ofrecido a Estados Unidos para derrocar al gobierno democrático de Guatemala, representado por Jacobo Arbenz, fue el resultado previsible de la reunión. El Aula Magna abrió por primera vez sus puertas al público para acoger acontecimiento como el descrito. Este evento reforzó las reservas que algunos artistas venezolanos tenían hacia el Proyecto de la Ciudad Universitaria.

Nada de lo anterior escapaba al conocimiento de Villanueva. Dentro de esta realidad fueron creciendo la Ciudad Universitaria de Caracas y sus obras de arte: para los que vivieron esos tiempos, el marco político ensombrecía el objetivo artístico. Pero todo era cuestión de tiempo; y tanto Villanueva como su obra sabrían esperar. Al final, el

----- 19 p.

arte permanecía y lo otro, el gobierno que lo financiaba, sólo llegaría a engrosar con una páginas más el volumen dedicado a las dictaduras latinoamericanas. Villanueva parecía tener esta certeza, pues su visión, orientada hacia el futuro,

fue la de no dejar escapar la oportunidad que se le ofrecía. Si el gobierno había aceptado mostrar un rostro ennoblecido por el arte, é embellecería la Ciudad Universitaria con obras de Jean Arp, André Bloc, Alexander Calder, Wifredo Lam, Henri Laurens, Fernand Léger, Baltasar Lobo, Sophie Taeuber-Arp, Antoine Pevsner, Víctor Vasareli y muchos otros. Casi la totalidad de la obras de artistas extranjeros que posee la colección de la Universidad Central de Venezuela fue contratada por Villanueva para coincidir con la ya referida X Conferencia Iberoamericana. Su intuición no lo traicionó, pues todas las obras que no fueron contratadas para esa fecha sufrieron demoras para su aprobación. Tal es el caso de los relieves de aluminio de Jean Arp y el mural de Sophie Taeuber-Arp, ambos en la biblioteca de Psicología. En la correspondencia que Villanueva sostuvo con Arp se evidencia, por las fechas de las cartas, que la aceptación de estas obras no fue inmediata. El artista estaba cobrando una suma irrisoria por la maqueta de su fallecida esposa y, por sus relieves le dice: *En cuanto a los honorarios le dejo enteramente a su amistad para fijarlo*. Suerte similar sufrió Wifredo Lam con su mural en el Jardín Botánico. En septiembre de 1955, el artista cubano le envía ocho bocetos a Villanueva para que éste escogiera el que más le gustara, y el 25 de junio de 1957 le pregunta al arquitecto: *¿Cómo va el mural?*, y el 7 de septiembre del mismo año: *Bien Villanueva... el mural se realiza*.

La finalidad real del gobierno de Marcos Pérez Jiménez era mostrar, es decir, aparentar un interés cultural y artístico que permitió la compra de un conjunto de obras para los espacios de la Universidad Central de Venezuela. Pero recordemos que éstas serán vistas y elogiadas por los visitantes extranjeros que vendrían a nuestro país a consecuencia de la X Conferencia Iberoamericana. Algunos de estos elogios recayeron, sin lugar a dudas, sobre la persona y el gobierno del dictador. Pero una vez finalizado el evento, el gobierno mudó sus intereses hacia otras áreas. Ya no era *prioritario* la compra de obras de arte para la Ciudad Universitaria de Caracas. A partir de ese momento la casi totalidad de las obras contratadas son de artistas venezolanos, a excepción de las ya mencionadas obras de Wifredo Lam, Sophie Taeuber-Arp, Jean Arp y los móviles de Alexander Calder para la Facultad de Arquitectura.

Acercas de la selección de los artistas venezolanos.

En sus repetidos viajes a París, Carlos Raúl Villanueva entra en contacto con algunos artistas venezolanos que se encuentran estudiando y experimentando las nuevas formas y técnicas artísticas

----- 20 p.

En reconocidos estudios y talleres franceses. Nuevas formas para ellos, que venían de un país en que la pintura figurativa todavía ocupaba una posición hegemónica, y en el cual el abstraccionismo era mal visto y peor entendido. Algunos de estos jóvenes pintores habrían, con anterioridad, cuestionando la calidad de la educación que recibían en Venezuela.

La crisis entre la vieja generación de pintores venezolanos y la nueva, que luchaba por entablar un diálogo con lo *contemporáneo*, se acentúa con la aparición de la revista *Los Disidentes*, cuyo primer número saldrá en París en marzo de 1950.

La revista, dirigida desde la capital francesa, contó con cinco números y entre sus fundadores se encontraban Alejandro Otero, Pascual Navarro, Mateo Manaure, Perán Ermíny, Carlos González Bogen, J. R. Guillent Pérez, Rubén Núñez, Narciso Debourg, Aimée Battistini y Dora Hersen.

Al leer los cinco números de la mencionada revista constatamos contradicciones en sus planteamientos y ofuscamiento en sus aseveraciones. Una de las primeras ideas que se encargan de aquello de lo que deseaban desprenderse. En aquellos años, para este grupo de disidentes, *la tradición no valía nada*.⁵ La lucha que ellos sostenían se centraba, en realidad, en atrapar la época en la que vivían, y esa época se encontraba fuera de los límites culturales de nuestro país, el cual prefería mantenerse en una posición cómoda, obstaculizando la incursión de *lo nuevo*.

Villanueva, sin embargo, se encontraba por encima de estas discusiones y planteamientos *ex-abrupto*. La abstracción era una de las maneras posibles de transformar el legado tradicional. El cambio, más que negar los orígenes, afirma la procedencia de esa nueva evolución. Carlos Raúl Villanueva, en su arquitectura de la Ciudad Universitaria mostraba cómo una reflexión sobre el legado tradicional podía transformarse en una experiencia afín de la modernidad. Y quizá, debido a su propia experiencia, se mantuvo al margen del referido conflicto entre abstractos y figurativos, modernos y tradicionalistas. La parálisis de la vieja generación era tan dañina como la tabula rasa que promulgaban los de la nueva.

De ésta atmósfera enrarecida será donde el arquitecto seleccionará a los artistas venezolanos que habrán de participar en su proyecto de síntesis de las artes. No fueron pocas las sutilezas que tuvo que emplear para no dejarse presionar en su escogencia. Para él está claro que sólo el arte abstracto

----- 21 p.

complementaría la arquitectura moderna que proyectaba para la Ciudad Universitaria: la experiencia mexicana era un espejo en el que no deseaba verse reflejado. Villanueva le abre las puertas a la Ciudad Universitaria al abstraccionismo y, consecuentemente, les brinda apoyo y trabajo a algunos de esos combativos pintores.

No obstante, Villanueva tuvo que hacer unas concesiones y ejemplo de esto son las obras *figurativas* de Héctor Poleo y Pedro León Castro. Pero el que escogiera como ubicación para ellos, respectivamente, la oficina del Rector y la Sala de Sesiones del Consejo Universitario indica que no estaba dispuesto a

sacrificar *eclécticamente* la coherencia de su proyecto. Al tiempo que seleccionaba dos obras figurativas para las oficinas de donde provenían las altas decisiones que establecían el eficaz funcionamiento educativo y administrativo de esta nueva sede de la Universidad Central de Venezuela, las colocaba en espacios cerrados y de acceso muy limitado al público. Así, con una mano Villanueva complacía a algunos por la importante ubicación de estas dos obras, y con la otra mantenía inquebrantable su convicción del arte abstracto como el único capaz de continuar el diálogo estético y visual en la arquitectura que proyectaba. Con Francisco Narváez, otro de los artistas figurativos representados en la Ciudad Universitaria, el arquitecto mantenía una relación amistosa de larga data. Con él había iniciado, en El Silencio, sus primeros intentos de integración de las artes. En este caso la solidaridad se entrelazaba con el respeto que sentía hacia el escultor margariteño.

Vale la pena puntualizar, es decir, recordar, que si bien es cierto que la Ciudad Universitaria de Caracas tardó casi veinte años en construirse, las obras de arte que en ella se encuentran no tuvieron la misma suerte. La premura se siente en alguna de ellas. Sabemos que por aquellos años, a finales de los años cincuenta, el tiempo podía no ser un aliado. El descontento político que vivía un amplio sector del país hacía pensar que *un golpe de estado* no era improbable, e igualmente se sospechaba que el apoyo económico para la Ciudad Universitaria sufriría, en cualquier momento drásticas reducciones presupuestarias. En efecto, los intereses y las necesidades de un nuevo gobierno, cualquiera que éste fuese, serían otros muy distintos a los del gobierno dictatorial. A esta cada vez más cercana realidad, debemos agregar ese comportamiento nuestro que, semejante a nuestra rápida capacidad para el olvido, y quizá a consecuencia de ésta, ya

----- 22 p.

comenzaba a hacerse sentir como un nuevo patrón de conducta nacional: descontinuar o demorar hasta un cansancio casi moral cualquier proyecto comenzado por nuestros antecesores.

El proyecto de Carlos Raúl Villanueva no sería la excepción. Pero mientras el tiempo estuviera a favor de la Síntesis de las Artes de la Ciudad Universitaria de Caracas, él la enriquecería con el mayor número posible de obras. Sin embargo, a medida que la cantidad de obras aumentaba, la calidad de éstas en algunos casos se veía afectada. Pero lo que debemos tener presente, cuando hablamos de las obras de arte de la Universidad Central de Venezuela, es que la importancia de éstas, en algunos casos, está en *el conjunto* y no en la fragmentación de una o varias de sus partes. Quizá debido a esto, Villanueva no le dio mucha importancia a que algunos artistas hicieran lo que calificaríamos como variaciones de un mismo tema. En consecuencia, muchas de las obras de los artistas venezolanos que se encuentran en la Ciudad Universitaria deben ser vistos como ejercicios plásticos, expresión –en aquellos años- relativamente

reciente en nuestro país y que rememora y encuentra sus referencias artísticas en las primeras décadas del siglo.

En el conjunto de las obras que conforman la Síntesis de las Artes de la Ciudad Universitaria existen, desde el punto de vista plástico, una irregularidad evidente. Ahondar en los motivos de esta desigualdad escapa a los límites y propósitos de este trabajo. Profundizar en esta campo será establecer comparaciones y emitir juicios valorativos entre determinados artistas y algunas obras. Entrar en consideraciones de esta índole, aunque válidas desde la percepción del crítico, altera la visión de conjunto –que es la que deseamos enfatizar- que perseguía Villanueva. Las obras de arte de la Ciudad Universitaria de Caracas se relacionan con el espacio al que pertenecen; a veces perseguimos un diálogo entre ambos y, otras, un persistente monólogo. No obstante, sería interesante que el crítico, en su apreciación, tratara de escuchar esa voz débil con la finalidad de agudizar su juicio sin desvirtuar la concepción original del proyecto.

Sobre los artistas extranjeros y sus obras. En los últimos días de diciembre de 1953, las obras de los artistas extranjeros fueron embarcadas hacia puerto venezolano. Díaz antes, comenzando el 16 de diciembre y por cuatro días, las obras fueron expuestas en el Museo de Arte Moderno de París, a petición del gobierno francés le hiciera a Enrique Gil

----- 23 p.

Fortoul, entonces embajador de Venezuela en Francia. Sin embargo, ellos, en Francia, sólo pudieron ver maquetas y bocetos. Cuando hablo de ellos no me refiero solamente al público francés en general. A excepción de Calder y Vasarely quienes, años después, visitaron Venezuela, ninguno de los otros artistas pudieron ver o sentir sus obras en los espacios de la Ciudad Universitaria. Pero cuatro días se reunieron con sus dibujos y sus obras colocadas sobre diferentes planos de lo que hasta entonces había sido sólo un proyecto. Aquellas obras reunidas que estaban por zarpar eran una realidad que Carlos Raúl Villanueva había hecho posible, distintas ya de las que habían concebido, individualmente, cada artista.

Esta historia parece haber comenzado alrededor del 18 de junio de 1952. Al menos esta es la fecha de la primera carta que Villanueva le envía al Dr. Daniel Ellenberg, director del Departamentos de Proyectos del Instituto de la Ciudad Universitaria, en la cual le comunica que ya ha entablado conversaciones con algunos de los artistas como Calder, léger, Laurens, e integrantes del grupo llamado *Espacio* para que, con artistas venezolanos, decoren los espacios, interiores y exteriores, de la Plaza Cubierta, la Biblioteca y el Aula Magna. A partir de ese momento, Villanueva comenzará a definir, con los diferentes artistas, las características de cada una de las obras.

No todas las obras que llegaron a Venezuela para encontrar su emplazamiento definitivo en la Ciudad Universitaria fueron creadas especialmente para ese

lugar. Mientras algunos artistas elaboraban bocetos de acuerdo a medidas previamente establecidas por Villanueva (tal es el caso de Fernand Léger), otros habrían sus talleres para que el arquitecto escogiera la obra apropiada dentro de las maquetas y formas ya existentes. Utilicemos, más bien, palabras del propio Villanueva para la descripción de algunas de estas obras,⁶ y comprobemos así, cómo su sensibilidad le hacía difícil separar al artista de su obra:

En las gratas visitas que hice a Henri Laurens en su taller del II bis de la Ville Brune, siempre me había fascinado su escultura denominada Amphion, realizada en bronce a escala pequeña, desde 1937. Llegado el momento de realizar una posible integración de las Artes Mayores en el Centro Comunal de la Ciudad Universitaria, pensé enseguida que aquella obra, por su contenido poético y la dinámica de sus formas, merecía ser realizada a una escala mucho mayor, que se asentaría muy bien dentro de mi arquitectura y podría ser utilizada como uno de los puntos focales de la composición de

----- 24 p.

la Plaza Cubierta. Tema escogido, por Laurens, aparecería en efecto sugestivo: era una Síntesis de la Música y de la Arquitectura y según la leyenda del mito del Amphion –mito de la antigua Grecia- relataba que a los acentos melódicos de una lira, los muros de la ciudad de Tebas se elevaban solos en el espacio y que las piedras, ellas mismas, se colocaban como mágicamente unas encima de las otras.

Para realizar su obra, Laurens tuvo primeramente el cuidado de aumentar su escultura a una altura de 2,20 mts., trabajando cada pedazo en forma separada para dar valor al nuevo óptico y darles toda la plenitud necesaria. Después de largas y fructuosas discusiones entre nosotros, surgió su altura definitiva, es decir, 4,40 mts., como también la forma misma de su zócalo, las proporciones y dimensiones del espacio circundante, su acabado patinado bronce oscuro y por fin la escala de su acompañante: la cerámica de Fernand Léger.

Tampoco el Pastor de Nubes de Jean Arp fue concebido específicamente para la Ciudad Universitaria. La escogencia original de Villanueva fue la escultura denominada Concreción Humana (1935) pero, posteriormente, se dedicó por este Pastor de 1949. Igual que en el caso del Amphion, Arp tenía un pequeño modelo de la escultura. La primera escogencia de Villanueva había sido la de una masa de bronce, sugerente y voluptuosa, que se desarrollaba en la horizontalidad. Pero si la Concreción Humana se encontraba en posición de reposo, el Pastor de Nubes, por el contrario, se erige en la verticalidad. Su posición es la del ojo que ve su entorno pero que también desea ser observado. El Pastor junto con el Amphion son puntos focales importantes en la Plaza Cubierta. La verticalidad de ambos los une y, cada uno en su espacio, nos incita a levantar la vista hacia en brillo de sus ojos ausentes.

De Jean Arp y del Pastor de Nubes, nos dice Villanueva:

... a Jean Arp le debemos otra enseñanza, la de saber utilizar las formas en su mayor simplicidad y pureza. Hablar de Jean Arp y de su casa en Meudon, donde todas sus esculturas respiran libremente en el jardín, es hablar de un hombre cortés y reposado, de voz apaga y de gestos lentos, pero que ha tenido una de las juventudes más movidas y apasionadas, a raíz de los movimientos artísticos más extraordinarios de principios de siglo. La escultura de Jean Arp, ubicada en la Plaza Cubierta, representa un Pastor de Nubes, o como dijo alguien, una nube broncificada, una nube que se ha puesto de

----- 25 p.

pie y dirige, que predica, que enseña en actitud variable, de poesía y de ensueño. La escultura descansa directamente sobre el suelo, para lograr un impresión más humana y el bronce se destaca de un color claro, teniendo como fondo una cerámica de Mateo Manaure.

Igual que el Amphion y el Pastor de Nubes, la escultura de Antoine Pevsner Dinamismo en 30 grados (1950-51) no fue esculpida para la Ciudad Universitaria de Caracas. Sobre Pevsner y su escultura, Villanueva nos dice:

Con Antoine Pevsner, ese gran solitario, tanto de su vida como de su arte, aprendí mucho del sentido de las formas, de las manías de la perspectiva, de los caminos nuevos y apasionantes del espacio, del misterio de lo invisible. (...) la escultura descansa sobre una base ancha de concreto y fundida de una sola pieza; es de un color rojizo con una base de bronce patinada de un color más oscuro... Pevsner glorificaba de haber buscado la belleza pura e intangible. El fue uno de los primeros escultores en dirigir sus creaciones hacia el Urbanismo, con el deseo firme de integrar toda su obra a la Plaza Pública, la vida urbana.

La vegetación que rodearía a El dinamismo en 30 grados no escapó a las previsiones del arquitecto. *Los árboles y la naturaleza, al crecer, deben dar a la obra toda su fuerza y plenitud.* Esta, sin embargo, no fue la única obra de Pevsner que Villanueva deseó para la Ciudad Universitaria. En 1957 lo invitó a participar en un concurso privado entre escultores para erigir una escultura-monumento de 10 a 15 metros de alto. El artista no aceptó la invitación pues desde hacía muchos años no participaba en ningún concurso y, de éste, nada más sabemos.

Sobre Baltasar Lobo y su obra La Maternidad, cuenta Villanueva:

Conocí a Lobo en casa de los Poleo... Lobo ha sido siempre un personaje que me ha conmovido por su obra escultórica expresiva, potente y patética, y por su manera de ser, por su entusiasmo, por su humildad y su lirismo patético.

Cuando vino a plantearse el problema de la integración de las Artes de la Ciudad Universitaria, pensé en Lobo y en su obra tan cerca de nosotros los arquitectos. La Plaza abierta, limitado por los corredores cubiertos, por el Aula Magna y la masa inmensa de la Biblioteca, necesitaba en su parte central un punto focal, un elemento de interés en su centro y la idea me

----- 26 p.

vino a conversar con Lobo, sobre su posibilidad de utilizar su obra La Maternidad para ese fin. Estudiamos en equipo la ubicación definitiva, las proporciones y (¿tamaños?) relativos, y los acabados del bronce y de la base de granito.

Las obras que se encuentran en la Ciudad Universitaria sí fueron creadas para ella. Así, Fernand Léger crea esas manchas de colores vivos para que resaltaran con la brillante luz tropical. Según Villanueva, *Fernand Léger nos hizo conocer la magia del color* y fue esto justamente lo que el artista francés hizo subrayar tanto en su vitral de la Biblioteca como el bi-mural de la Plaza Cubierta. *Fernand se había iniciado estudiando arquitectura y siempre había considerado el pintor como el compañero del arquitecto; nos dio lecciones fructíferas y necesarias que nos hizo (sic) conocer el color, sus propiedades, que pueden destruir un muro o valorarlo, hacerlo adelantar o retroceder. Pero a la condición única de hacer un uso sabio de él.*

Para Léger el color era una “necesidad vital”⁷ en los sentimientos y emociones del hombre.

Para el vitral, Léger entregó a Villanueva cuatro bocetos para que este escogiera el que considerara más apropiado. Las cuatro proposiciones desarrollaban una misma idea, aunque tratadas de diferente manera. El vitral, en cualquiera de sus bocetos, sería una referencia de la exuberante vegetación tropical. Para el bi-mural, Léger suministró doce bocetos para que Villanueva escogiera dos.

Víctor Vasareli, al igual que Léger, está representado en la Ciudad Universitaria con tres obras: + - (Positivo-Negativo), Homenaje a Malevich y Sophia. En una carta fechada el 29 de enero de 1954, el artista húngaro le dice a Villanueva: *Las obras realizadas para Caracas, especialmente + - y Homenaje a Malevich, constituyen las primeras obras concretas y funcionales dentro de la rama de la arquitectura, de una idea que repito, con fuerza, desde hace algunos años: Esta es: Las artes plásticas para sobrevivir y para ser auténticas, deben necesariamente cambiar de forma funcional y de dimensión. Ellas deben ser accesibles a grandes capas sociales, portadoras de un mensaje universal. La época de soluciones estrictamente bidimensionales, concluye lentamente, la unidad forma-color accede al espacio e integra en su esfera dos nuevas nociones, especialmente el movimiento y la duración temporal. La acostumbrada desnudez, válida desde el principio de siglo, concluye, una época de prodigioso enriquecimiento arranca.*

----- 27 p.

Cuando se habla de Síntesis de las Artes de la Ciudad Universitaria de Caracas es un lugar común afirmar que el resultado del Aula Magna bien valió toda la experiencia. Pero hay que precisar que la idea original de Villanueva no incluía la participación de Alexander Calder en el interior de la sala. Según los primeros documentos, el Aula Magna sería una gran sala, donde la serie de paneles en el techo cumplirían una función exclusivamente práctica: lograr la más fina acústica

inimaginable. Con tal propósito se había contratado a Robert Newmann, ingeniero acústico especializado. paralelamente Villanueva había entrado en contacto con Calder, para solicitarle un móbile que se colocaría en los espacios abiertos circundantes del Aula Magna. Los vientos a los que estaría expuesto ese móbile llevan a Calder y a Villanueva a concluir que el lugar más indicado para el móbile sería más bien el *lobby* del Aula Magna. Calder, curioso con el interior de la sala, le pide a Villanueva que le informe sobre lo que piensa hacer en ella. Una vez enterado del proyecto, Calder le dice a Villanueva: *¿Por qué he de estar afuera cuando puedo estar adentro?* No veía razón alguna para que los elementos rectangulares que Newmann había dibujado como bosquejo inicial, no pudieran ser modificados y convertidos en *arte*. El, Alexander Calder, haría esos grandes paneles, respetando siempre las indicaciones de los especialistas acústicos, y además, como le dijo a Villanueva, *puedo pintarlos*. Ese fue el comienzo de Los platillos voladores, platillos curvos de formas, dimensiones y colores variados que hoy son signo distintivo de la Universidad Central de Venezuela y una de las mayores creaciones de ese artista. Calder, igualmente, intervino en la escogencia del piso y la tapicería de las butacas. El conjunto de colores y materias conformaría, finalmente, un todo armónico con los platillos del techo.

A lo largo de estas páginas hemos hecho referencia a los principales artistas extranjeros representados en la Ciudad Universitaria de Caracas, sin embargo, resulta interesante saber que hay dos grandes artistas ausentes. Debido a la premura con que estaba trabajando en ese momento, Joan Miró y Rufino Tamayo no pudieron comprometerse a entregar sus obras en el plazo establecido. Para Miró, Villanueva había escogido, tentativamente, como ubicación la Torre de Enfriamiento (frente al pasillo que da acceso al Aula Magna), lugar en que se encuentra hoy el Sophia de Vasarely. Sobre Tamayo sólo sabemos que Villanueva pensaba ubicarlo en una de las paredes curvas cercanas a la Sala de Concierto.

----- 28 p.

Carlos Raúl Villanueva: el artífice. Hemos hablado de artistas y de obras. Se han puntualizado, brevemente, las circunstancias que ayudaron a que estas obras encontrarán un espacio dentro de la Ciudad Universitaria de Caracas. Pero esta obra, la Ciudad Universitaria como conjunto, es creación de un hombre: Carlos Raúl Villanueva. Su sensibilidad de artista le permitió *intentar* lo que para muchos nunca pasó de ser sólo una utopía. La síntesis de las artes era un bello concepto, una idea a la que el artista que era Villanueva supo darle forma y realidad.

Al referirse a Carlos Raúl Villanueva y al proyecto de la Síntesis de las Artes de la Ciudad Universitaria, Sybil Moholy-Nagy⁸ dice:

Su visión de la síntesis de las artes no puede ser explicada en teoría. Corresponde a un proceso interior de selección intuitiva que supo percibir cada escultura rodeada de ese espacio arquitectónico y cada una de las relaciones

espaciales enaltecida y definida por una obra de arte. La intuición perceptiva convence por los sentidos o no convence de manera alguna.

Proceso interior y percepción intuitiva: dos palabras fundamentales para entender y sentir los espacios de la Ciudad Universitaria. La intuición no siempre puede ser explicada con razonamientos claros y coherentes. ¿Qué podría explicarse? ¿Una afinidad o, acaso, algo indefinido y poco preciso que ni siquiera puede enunciarse? Villanueva trató años después de poner por escrito *las ideas* que respaldan su experiencia. Me atrevo a decir, sin embargo, que los resultados no fueron muy buenos. La confusión comienza con su deseo de definir y separar dos conceptos afines, aunque divergentes: síntesis e integración; esto para no mencionar la palabra “*decoración*” (herencia intelectual de su relación con Fernand Léger) que utiliza en su carta al Dr. Ellenberg: *Cada uno de estos artistas tiene un ramo especial de decoración y mi idea es que ellos juntos con artistas venezolanos trabajen cada uno en su especialidad...* remitirnos a los escritos de Villanueva no nos aclara mayormente sus ideas pues, su selección de las obras, su integración de las mismas a la arquitectura, lo hizo siguiendo un proceso interior sobre el que nunca –que yo sepa- escribió nada. Sus ideas se encuentran expuestas sobre los espacios y edificios de la misma Universidad. Sus teorías son un *fait accompli*; un cuerpo que vive en cada uno de sus miembros a pesar de las dolencias que sufre en algunas de sus partes.

----- 29 p.

Si bien con la palabra escrita de Carlos Raúl Villanueva no esclarece mayormente sus ideas, con sus dibujos sí hace sentir el aire entre las líneas de su trazo. Estos, espontáneos en su expresión, son más explícitos que cualquiera de sus textos. Fueron dibujos como estos los que el arquitecto proporcionó a cada artista con la finalidad de señalarles y hacerles visible el lugar que ocuparía la obra, así como las visuales que la circundarían. Las proporciones fueron las de Villanueva; la longitud de los murales, igualmente suya. Estamos acostumbrados a hablar del vitral de Léger, del Amphion de Laurens o del Pastor de Arp, y cuando lo hacemos, olvidamos que la presencia de Villanueva está en cada una de estas obras. Ellos fueron los creadores de estas obras, él es el artífice de todas ellas.

----- 30 p.

Notas:

1. Ildelfonso Leal. Historia de la UCV. Ediciones del Rectorado de la UCV. Caracas, 1981. p. 313.
2. Mariano Picón Salas. Vicisitudes en el arte de historiar en Viejos y nuevos mundos, Biblioteca Ayacucho. Caracas, 1983. p. 508.

3. Mariano Picón Salas. Pequeño tratado de tradición en Viejos y nuevos mundos, Biblioteca Ayacucho. Caracas, 1983. p. 93.

4. Ibid. P. 98.

5. Entrevista a Raquel Adler a Alejandro Otero recogida en Pasos, Arte en Colombia. N° 5. Bogotá, 1977.

6. Material escrito que Carlos Raúl Villanueva le entregó a Miguel Arroyo a finales de los años sesenta o principio de los setenta. En aquella oportunidad, Villanueva había decidido reunir varios cortos cinematográficos que tenía y hacer un solo documental que le encargó al cineasta Mario Robles. Los escritos de Villanueva, junto con los comentarios que le pidió a Arroyo, conformarían el audio del documental. Por razones de trabajo, Miguel Arroyo tuvo que rechazar la petición que le hiciera Villanueva y fue Lourdes Blanco quien hizo los comentarios para el material visual. Su texto, sin embargo, resultó demasiado largo en relación a la película y no pudo ser utilizado. *De allí en adelante*, dice Miguel Arroyo, *no supimos nada más del proyecto fuera de ver el documental terminado en su aspecto visual y aún sin sonido*. A Miguel Arroyo, mi agradecimiento por su gentileza al proporcionarme el material escrito que Carlos Raúl Villanueva le suministrara en aquella oportunidad.

7. Fernand Léger. Fonctions de la Peinture. Editions Gonthiers. 1965. p. 85.

8. Sibyl Moholy-Nagy. Carlos Raúl Villanueva y la arquitectura en Venezuela. Ediciones Lectura. Caracas. 1964. p. 96.

----- 31 p.

PASTOR DE NUBES

Al despertar, encuentro en mi banqueta de escultor una pequeña forma traviesa, vivaz y de cierta obesidad, como el vientre de un laud. Me parecía que esta evocaba a un duendecito. Y así le llamé. Y un día este pequeño personaje, este duendecito, por un médium venezolano se encuentra, de pronto, convertido en padre de un gigante. Este hijo gigante se parece a su padre como un huevo a otro, un higo a otro, una campana a otra. Como su padre, él es difícil de definir. Y como todas las definiciones, la dada el lunes es diferente de la del martes. Toda definición de la materia, del átomo, desde los presocráticos hasta nuestros días... ¡qué nube tan turbadora! ¿Fue esto lo que impulsó al joven gigante a convertirse en un pastor de nubes?

----- 32 p.

La Ciudad Universitaria y el Pensamiento Arquitectónico en Venezuela

*El mundo era tan reciente que
Muchas cosas carecían de nombre, y
Para mencionarlos había que
Señalarlos con el dedo.*

*Gabriel García Márquez
Cien años de soledad.*

Enrique Larrañaga

----- 43 p.

Reconocer que la Ciudad Universitaria es, en gran medida, recorrer la evolución artística y conceptual de Carlos Raúl Villanueva, asistir al descubrimiento personal por parte del arquitecto de su propio sentido profesional e histórico y el de su obra. Los edificios, construidos en un período cerca de treinta años, evidencian la incorporación a la obra de Villanueva de los problemas específicos de su tiempo y su lugar, y la asunción comprometida de ese tiempo y ese lugar desde el hacer concreto de la obra.

En efecto, un primer recorrido desde el Hospital Universitario hasta la Facultad de Arquitectura nos evoca un paseo por el tiempo, mientras nos habla de la incorporación de Villanueva a las corrientes plásticas y arquitectónicas de mediados del siglo XX, y de la incorporación de los tiempos personales y locales del arquitecto al acontecer mundial, según la perspectiva de su propia situación, en una evidencia edificada de su evolución, entre dudas y hallazgos.

Y este proceso, si importante para los caminos propios de la obra del arquitecto y fundamental para entender esa misma obra, lo es, quizá en mayor medida, en términos de la evolución (si no la del propio nacimiento) del pensamiento arquitectónico en Venezuela y su incorporación a la modernidad. De hecho, buena parte de la acción arquitectónica venezolana reciente tiene sus raíces en los edificios de la Ciudad Universitaria, aunque a veces desearíamos constatar tales raíces de manera más tangible.

En este sentido, los edificios de la Universidad Central de Venezuela, como toda obra de arte, no se limitan a marcar en el tiempo un accidente localizado en su única temporalidad, ni restringen su interés a una especie de curiosidad arqueológica que permita explicarnos algunos estratos ya sumergidos y lejanos a nuestro presente, sino que existe, precisamente, en la importancia de su

sentido histórico, es decir, en su propia capacidad de ser y permitir ser, tanto en cuanto conocimiento como en cuanto posibilidad. Y así la lectura de las edificaciones se nos presenta cada vez más rica, tanto en términos de las obras concretas analizadas individualmente y en función del momento específico en que fueron proyectadas, como en lo relativo al manifiesto temporal emergente del análisis cronológico y consecutivo de las obras, como en cuanto a las posibilidades de sentido histórico de la Ciudad Universitaria como sugerente fuerza de acción, es decir, en función de las amplias sugerencias de futuro contenidas en el trabajo de Villanueva.

Porque, y acaso será este uno de los valores más profundos y menos investigados de la obra de Villanueva, la evolución de la obra del arquitecto, su propia afirmación y su personal proceso de

----- 44 p.

Incorporación y legitimación temporal, significan un proceso de interpretación y de compromiso histórico en el que el arquitecto se busca a sí mismo en su búsqueda del tiempo y el espacio de su obra. De este modo, cada edificio no se presenta como respuesta sino como pregunta, y la totalidad de la obra se enriquece en tanto se lee como proyecto en desarrollo, y no como simple sucesión de fases cerradas y resueltas. Y, en la medida en que la obra sea leída, utilizada y hasta asaltada como testimonio de construcción del pensamiento arquitectónico venezolano y más como comprometida incógnita que como dogma, se nos abre como evidencia posible, llena de matices sugerentes ante muchos de los problemas que hoy podemos identificar.

La incorporación de la obra de Villanueva a la modernidad podría leerse como un simple accidente anecdótico correspondiente a un momento y hasta una moda. Si así fuera, la *utilidad* de tal obra no sería mayor o más resaltante que la de cualquier otra posibilidad estilística de las que nos ofrece el abigarrado menú visual de estos días. Sin embargo, los edificios nos confirman que la asunción de la modernidad de parte de Villanueva se efectúa como expresión de un propósito más profundo, con la vehemencia y el vigor celebratorio de las fases más heroicas del movimiento moderno, y con el convencimiento moral de que quien entiende la arquitectura como una manera de hacer realidad lo que acontece. Y ese convencimiento moral, desarrollado con el optimista rigor que hila la totalidad de la obra como unidad y como posibilidad, esa profunda voluntad histórica tan intrínseca a la utopía moderna, además de la evidente calidad y la plenitud de sugerencias con que se hace la obra, es lo que da a ésta tanto el interés concreto como producto artístico como vigencia permanente a su planteamiento conceptual, más allá, incluso, de los accidentes específicos de las acciones concretas. Es en la fuerza de ese convencimiento y en la sistematicidad con que se construye, tanto intelectual como físicamente, donde podemos hoy nosotros encontrar algunas claves para nuestras propias conclusiones, sin aspirar a soluciones fácilmente reconfortantes y sin limitantes y limitados frenos estilísticos.

Es importante recordar que cuando Carlos Raúl Villanueva recibe el encargo de proyectar la Ciudad Universitaria, a comienzos de la década de los cuarenta, ya habíamos realizado trabajos de importancia y había alcanzado una inusual notoriedad en el campo de una profesión bastante poco apreciada y sin tradición reconocible en la Venezuela de la época.¹ Formado en la Ecole des Beaux Arts, en París, en medio de la confusión conceptual del comienzo del siglo que aspira, a través de un gran énfasis en el problema del estilo, definir los componentes y sentidos caracterizadores de la

----- 45 p.

arquitectura, el Villanueva de los primeros trabajos a veces recurre a lo escenográfico, como en la Maestranza de Maracay (1931), a veces intenta una tropicalización de los estilos *nobles*, como el los Museos de Bellas Artes y Ciencias Naturales (1935), a veces se acerca a ciertos códigos modernistas a través de alusiones Art Deco, como en la Escuela Gran Colombia (1939), o a veces intenta tramar la continuidad urbana a través de la incorporación de detalles ornamentales de referencia estilística explícita, como el plan de renovación urbana de El Silencio (1941), todavía la intervención urbana más inteligente y sensible realizada sobre la ciudad venezolana. La obra previa a la Ciudad Universitaria se define en términos de investigaciones estilísticas que intentan una legitimación cultural a través de la incorporación erudita de la cultura arquitectónica a la historia urbana local.

Dentro de la disciplina clásica de su formación, según las claves desarrolladas en su personal y eficiente desarrollo del oficio, y seguramente convencido de la necesaria representatividad que debe tener la obra encomendada, Villanueva asume el proyecto de la Ciudad Universitaria con la monumentalidad de una espacialidad casi barroca. El Hospital Universitario, en el extremo oeste del conjunto, marcaba la cabeza del gran eje universitario original que, a la manera académica, organizaría las edificaciones según un esquema conceptualmente simétrico. este eje, nacido de la monumentalidad del Hospital, se abarría en un tridente (con evidentes deudas con el Campidoglio de Miguel Angel) hacia la Plaza Universitaria que serviría de asiento al poder de la Institución, para luego seguir desarrollándose, organizando las edificaciones académicas hasta acceder a las áreas deportivas.

Tanto el Hospital Universitario como los edificios de Anatomía y Patología que marcaban el tridente de la articulación espacial original, a pesar de anunciar en lo estilístico una cierta modernidad de inspiración Mendelsonhniana, sigue la versión tropical del Art Decó ya presente en la Escuela Gran Colombia y en las fachadas de El Silencio y, en cualquier caso, no asumen la modernidad como actitud, sino que la rozan como simple estilo. Si bien la parquedad de las superficies y la aparente inevitabilidad constructiva se emparenta con algunas claves gramaticales del Estilo Internacional, el rigor simétrico de su planteamiento y, sobre todo, la solidez de sus bordes y la separación en

compartimientos de sus espacios habla de densidades y pesos de naturaleza más clásica, emparentados con los principios compositivos de la Ecole des Beaux Arts. La colisión estilística crea una indudablemente sugerente ambigüedad entre el fundamento clásico del orden compositivo del Hospital y los edificios académicos y el tímido modernismo de algunas referencias

----- 46 p.

Ligüísticas, y plantea conexiones con algunos trabajos de la entreguerra italiana, particularmente el Novocomun de Terragni en Como (1929). Aun cuando, varios años más tarde, Villanueva pretende hermanar la pesada estructura del Hospital Universitario con los edificios de las etapas posteriores del Ciudad Universitaria a través del uso del color como fragmentador de las superficies y dinamizador de las masas, tales planos de color no crean o activan las interrelaciones espaciales, como lo hacen en la Casa Schroder de Rietveld (1925), sino que más bien, al modo de ciertos trabajos de Sartoris, aparecen como intrusos que sólo sugieren la posibilidad de un orden diferente sin, en realidad, poder imponerse ni subvertir la monumentalidad de la estructura clásica.

El eje universitario, nacido en el Hospital, y después de atravesar las áreas académicas se dirigía hacia las áreas deportivas, que constituyen el otro polo de la organización axial. Quizá haya algo de exageración dramática y hasta romántica en este acotar la vida universitaria, es decir, de la cultura y el conocimiento, a partir de la contraposición entre vida y muerte, fuerza y enfermedad, fiesta y dolor. En cualquier caso cuando Villanueva comienza en 1950 a diseñar las áreas deportivas de la Ciudad Universitaria, incorpora componentes expresivos y de lenguaje de naturaleza más definitivamente modernista, componentes que han de ser determinantes en su arquitectura posterior. No es difícil establecer algún grado de contagio de la euforia constructiva brutalista de la post-guerra, particularmente de los trabajos de Nervi y de la Candela. Pero más allá de un énfasis estructural, el Estadio Olímpico de la Universidad Central de Venezuela aparece, en la arquitectura de Villanueva, como el primer canto al aire y al sol del trópico. Es cierto que todo trabajo anterior del arquitecto puede también leerse en términos de una asunción decidida e inteligente de las características urbanas y naturales del medio en el que aparece el edificio, pero es sólo el conjunto deportivo de la Ciudad Universitaria que Villanueva parece descubrir y expresar jubilosamente la celebración del aire y de la luz que representa vivir en el trópico. El Estadio Universitario ofrece el disfrute del rigor constructivo y compositivo propio de un enfoque clásico de la arquitectura como disciplina consolidada, así como también el descubrimiento de los contenidos más libres, abstractos y arquetipales de un enfoque esencialista y más propiamente moderno. El desafío que su forma presenta a la gravedad, la gracia con que el peso de su silueta parece mantenerse en vilo, y la fuerza física con que su costillaje revela la fuerza del sol, sugieren, simultáneamente, la monumentalidad repetitiva de una fachada de Boullé, la sistematicidad orgánica de una hoja de palma, la euforia utopista de los dibujos de Sant'Elia, y la evocadora liviandad de un ave en

movimiento. Frente al carácter casi topográfico de la gradería descubierta, la tribuna principal contrapone la fuerza poética de su aparente inevitabilidad técnica. Mientras una recurre a memorias primitivas de contenido telúrico, la otra emerge como una pieza autónoma, desde la elaboración de su silueta: una es tierra y la otra es aire, una peso y la otra ingravidez, una es naturaleza y la otra intelecto.

A la simetría monumental de la tribuna se enfrenta la sinuosidad de los perfiles y la contraposición de pesos, concavidades y convexidades del espacio que introducen una relatividad y circularidad perceptuales claramente modernas: toda forma resulta y se resuelve, de y en otra forma, en la que comienza alguna otra sinuosidad o u ritmo nuevo que busca resolverse en alguna otra forma, en un contrapunto controlado por el orden de la arquitectura, pero sugerido, así mismo, por las relatividades que la propia arquitectura induce. Y, en una postura que anuncia el distanciamiento explícito y más expresivo de Villanueva con respecto a las nociones tradicionales del estilo como aplicación ornamental, la forma se edifica a partir de lo estrictamente arquitectónico, sin concesiones ni elaboraciones aparentes, con una valoración de lo constructivo como base de lo edificado.

El énfasis en la estructura como hacedora de forma arquitectónica, en sustitución a la preeminencia del estilo como caracterizador, se incorpora al trabajo de Villanueva y es básico para entender su obra posterior. De hecho, con esta renuncia a la dependencia del estilo, se abre la discusión propiamente arquitectónica en Venezuela, aunque la proximidad con el hecho constructivo haya sugerido para algunos la renuncia al requisito estético y la restricción del discurso a componentes simplemente edificatorios y no significativamente ordenadores de la experiencia edificada, lo cual, posteriormente, significó la casi anulación de la discusión arquitectónica otra vez. Esta renuncia al estilo como caracterizador y el cuestionamiento sobre bases más profundas y sólidas para esa arquitectura posible es, además, la incorporación de las preocupaciones arquitectónicas locales ala dialéctica de la modernidad. Descarta la imagen como presencia congelada del tiempo, y convierte el tiempo en una materia elaborable desde la elaboración propia de la imagen y la identificación con ella como presencia activa en el mundo.

En cualquier caso, este énfasis estructural va a representar, finalmente, la posibilidad para Villanueva de exceder y trascender las limitaciones visualistas de su formación, tan fundamentadas en los problemas del estilo y la imagen, para acceder, mediante una inteligente interpretación de la base de su formación disciplinaria, a

una formación propiamente arquitectónica de su oficio y a su visión personal de la caracterización del sentido social de ese mismo oficio, idea siempre tan presente en sus escritos y declaraciones. De hecho, Villanueva otorga a la estructura un rol moralizante como legitimador de la forma y, en lo formal, basa el disfrute estético en la confrontación entre la lógica apolínea de la técnica y la intromisión dionisiaca del accidente, sea éste natural, artístico o arquitectónico. Aunque es fácil determinar la herencia Corbusiana en este sentido de confrontación,² en el caso de Villanueva ella representa, más allá de un simple recurso compositivo, un medio de indagación de lo presente y una medio de construcción de su realidad.

No obstante, el camino propuesto por esta disciplinada estrategia, si bien sugerente, no está exento de riesgos, el mayor de los cuales es la posibilidad de convertir la anulación del problema del estilo en un principio meramente estilístico. De hecho, en algunos casos, como en la Piscina Olímpica (1957), el conflicto entre la claridad estructural y la elaboración formal parece enredarse en sus propias posibilidades y ceder eficiencia expresiva ante complejidades formales no del todo explicadas por el resultado final. La sublimación del estilo a través de la legitimación tecnológica pierde entonces fuerza, al convertirse en sí mismo en otro estilo. En cualquier caso, e incluso en términos meramente estilísticos, la eficiente lección aprendida en el Estadio Olímpico sobre las posibilidades expresivas de la estructura y su poder como intensificadora de la luz, habría de servir a Villanueva para dotar de fuerza visual a elementos de otro modo poco relevantes (como el auditorio de la Facultad de Arquitectura), o para organizar y regimentar el *encuentro sabio, correcto y magnífico de los volúmenes bajo la luz*,³ como el auditorio de Física, o para crear, a partir de lo estrictamente arquitectónico, es decir, a partir sólo de la edificación de la forma, experiencias visuales y ambientales de resaltante intensidad, como el los pasillos que comunican las diversas edificaciones de la Ciudad Universitaria.

Emparentadas con las galerías cubiertas tradicionales que, de manera más nostálgica y estilísticamente dependiente, el propio Villanueva había buscado reeditar en los edificios de El Silencio, los pasillos constituyen experiencias arquitectónicas propias, que si bien sugieren su referente, no dependen del reconocimiento de éste para su disfrute integral. La memoria y la tradición están presentes como fuerza y sentido histórico,⁴ que ubica la percepción de un tiempo y un lugar específicos, pero no se convierten en pesos que imposibilitan el nacimiento de nuevos caminos para la experiencia. De hecho, los pasillos de la Ciudad Universitaria se ofrecen como una variedad de presencias de gran riqueza ambiental y formal, variadas escalas y configuración espacial característica. Mientras el pasillo de acceso

----- 49 p.

desde la Plaza Venezuela se estructura con una continuidad y una casi inmediatez formal en el cual se hace difícil definir su escala en la encerrada bóveda que se genera con su integración al borde vegetal que lo acompaña, los

pasillos internos, con su variedad de ondulaciones y superficies quebradas, y con la enfática rítmica marcada por vigas y columnas, fracturan la escala y se presentan como cobertizos que no interrumpen la continuidad espacial entre los jardines para definir una presencia autónoma o centrípeta, sino que modulan las magnitudes y transiciones espaciales a través de la forma y disposición de sus reducidos y frecuentemente eufóricos apoyos verticales. Hay algo de Gaudí en las alusiones primitivas de estas estructuras y en su organicidad, y algo de Laugier en su claridad visual, pero, por sobre todo, hay la euforia y la alegría de una celebración de la posibilidad de edificar una realidad en libertad, aire, luz y naturaleza.

Sin duda el momento más intenso de esa depuración estructural y esa euforia compositiva de Villanueva está en los espacios de la Plaza Cubierta, que representan uno de los grandes momentos de la modernidad arquitectónica del siglo XX y, seguramente, lo más significativo del trabajo del arquitecto. Proyectada en 1952, la Plaza Cubierta puede definirse como la simple necesidad de conectar, con un suficiente nivel de protección, las edificaciones institucionalmente más significativas de la Universidad. De hecho, la Plaza Cubierta es un gran techo soportado por un orden estructural homogéneo, sin otra elaboración formal aparente que las perforaciones que permiten las entradas de luz sobre los jardines y las obras de artes dispuestas en el espacio de manera casi accidental, en el transcurso que conduce de uno a otro edificio. En cierto sentido, la Plaza Cubierta puede leerse como la repetición ad infinitum de la Maison Dominó de Le Corbusier y, como ésta, se basa únicamente en el poder de la estructura como comunicador de la experiencia arquitectónica. Con el rigor de un arquitecto clásico y con una austeridad casi ascética y claramente moderna, Villanueva confía en la eficiencia perceptual y organizativa del orden de una estructura intencionalmente desnuda, sin otra expresividad que su propio orden constructivo y la casi obsesiva repetitividad expansiva, llegando a evocar a Durand, del orden, para hacer un lugar en el espacio, a través de la intensificación de ese orden mediante su confrontación con los accidentes y la aparente discrecionalidad del arreglo total, los estímulos de forma y color, y la permanente apertura de los espacios definidos por esa estructura hacia el espacio total.

En la espacialidad de la Plaza Cubierta, Villanueva ha asumido plenamente la temática expresiva y conceptual del modernismo, y la expande hasta sus propios límites: la relatividad de la continuidad

----- 50 p.

espacial adquiere en el continuo movimiento de luz y aire de la Plaza y en la expansividad de sus bordes en continua disolución una intensidad sólo presente en el contagioso optimismo de algunos dibujos de Le Corbusier, mientras que una absoluta economía formal, en la que los gestos arquitectónicos y estilísticos se han reducido al mínimo, permite la máxima eficiencia sensorial a través de la intensificación de las condiciones naturales y estrictamente arquitectónicas,

eliminando la dependencia de la imagen y obteniendo una intensidad de silencio expresivo, sólo viva en las sugerencias de Wittgenstein. De hecho, la parquedad estilística, la eliminación de elementos visualistas y la disolución perceptual de los pocos existentes, logran crear en el conjunto un experiencia propia y envolventemente háptica,⁵ plena de sugerencias y referencias nemónicas a su lugar y a la historia de la que su tiempo es parte, pero libre de cualquier lectura unidireccional, simplista o limitante. En este sentido, la Plaza Cubierta representa, con su planteamiento estrictamente arquitectónico, la primera muestra de un pensamiento resaltante y profundamente disciplinario en Venezuela, pero también, en tanto desarrolla su tesis a partir de recursos definitivamente disciplinares, la incorporación de la modernidad⁶ como actitud, como ideal y como método en la construcción de tal pensamiento arquitectónico.

La Plaza Cubierta representa, en sí misma y en la reformulación que ella significa en la relación a la Plaza Cívica del Plan Maestro Original, una modificación radical del destino y del significado que la Ciudad Universitaria podía haber tenido en la mente de Villanueva unos diez años antes. Se han modificado las actitudes a partir de las cuales se proyecta y las que se esperan de quien experimente lo proyectado. De una arquitectura enunciada en términos de erudición monumentalista se ha pasado a una fundamentada en la convicción del autor sobre la posibilidad y la obligatoriedad de asumir la historia, es decir, de hacer y no sólo de ejecutar, lo que implica no sólo repetir, sino descubrir, aprender a ver a través de la revelación de lo cotidiano. Y para ello, la Arquitectura se concibe y se plantea como vehículo, como artefacto, propiamente como *máquina para vivir*,⁷ instrumento generador de situaciones y experiencias estimulantes. La unicidad monumental, de una visualidad externalizada, expectante, y basada en la independencia entre la cosa arquitectónica y el usuario, y en la preeminencia de aquélla sobre éste, ha sido sustituida por una internalización y relatividad de la experiencia espacial que parte de la involucración entre la cosa arquitectónica y en la realidad en que ella acontece. En un tiempo muy corto, se han incorporado sistemas compositivos más abiertos que, sin olvidar los principios clásicos y, de hecho, a partir de un profundo conocimiento de la axialidad y la estabilidad de la arquitectura

----- 51 p.

clásica, consiguen crear una realidad capaz de reaccionar y hacer reaccionar a las partes de manera más orgánica y relativizada. Para ello, es evidente, Villanueva ha hecho uso del modernismo como recurso, pero su planteamiento consigue exceder lo que podría haberse convertido en otra cortapisa estilística, y crear una fuerte y sugerente presencia de modernidad optimista.

Accediendo desde la Plaza Venezuela, se llega a la Plaza del Rectorado, organizada de manera simétrica por dos cuerpos bajos que enmarcan el edificio Administrativo Central. El espacio se concibe con la majestuosidad que la simetría ha aportado siempre a las edificaciones institucionales, y por eso no sorprende descubrir ciertas Premoniciones Rossianas en la Elementalidad casi

Parca de las Perforaciones del Edificio del Rectorado, ni en la frontalidad de este edificio. Sin embargo, tal frontalidad se relaciona con el acceso peatonal a través de una inflexión del cuerpo originalmente previsto como Museo Universitario. La posición del reloj universitario en la esquina más amplia del trapecio de la Plaza sirve como articulación de acceso al espacio, de un modo que hace inevitable la evocación de la torre en la Plaza de San Marcos en Venecia, mientras que la transparencia de la planta baja del edificio del Museo, en oposición a la solidez de la planta baja del edificio de Comunicaciones, impone otras categorías y valores en la aparente simetría inicial del conjunto. Así, la Plaza Venezuela, girando con el reloj universitario y caminando bajo el Museo Universitario se accede a la comprimida articulación espacial bajo el Rectorado que marca el inicio de la Plaza Cubierta. Al traspasar este umbral, la estructura de la Plaza Cubierta se presenta rotada y casi infinita, añadiendo un dinamismo aún mayor a una multidireccionalidad propia de la Mezquita de Córdoba dentro del candor primigenio de una elementalidad propia de Laugier. A partir de ese momento la Plaza se convierte en un efervescente mecanismo generador de emociones, en el que cada esquina se nos ofrece una manera de recomponer la estructura del espacio, una posibilidad de reformular los centros, un verdadero redescubrimiento de la libertad de espacio: allá los jardines, allá el Pastor de Nubes, allá el rincón donde aparece el Pascual Navarro, allá una salida, allá las inflexiones de Vasarely, allá un acento de luz, allá otro poco de luz, allá otro poco de naturaleza atrapada en medio de un espacio que se ofrece como un momento, una pausa en el transcurrir eterno y continuo del espacio y la naturaleza. El giro de la trama del piso con respecto a la retícula estructural insiste en el dinamismo del espacio, mientras que las formas de las rampas del Aula Magna aparecen como activadoras de la experiencia multidireccional del espacio. Y de repente se funde con las rampas, y lo que era fondo del espacio se hace el espacio mismo, en una articulación que, sin duda, evoca las articulaciones del Beaux

----- 52 p.

Arts, pero rápidamente se disuelve en su multidireccionalidad y aparece de repente en el impacto de brillo, luz y sombra de un nuevo Vasarely que apunta la presencia de la Sala de Conciertos y se opone al muro luminoso de los bloques calados que bañan de brillo el pavimento, hasta sugerir una superficie líquida. Y el aire continúa, encuentra la Biblioteca Central, la penetra, se tiñe de luz y color con el mural de Léger, en el mayor acento vertical del conjunto, para luego continuar con su expansión horizontal hasta la Sala de Lectura y regresar. A través de la transición que marca el balcón, al espacio abierto, continuo, natural y pleno de vegetación, del que todo procede. La experiencia, sensorialmente circular, en tanto las cosas se dirigen hacia aquello de lo que se originan, se construye a partir de la generación de emociones y de la casi permanente superposición de lecturas y categorías: todo es simultáneo, todo es instantáneo, todo está en permanente movimiento y reformulación.

Cono piedra angular de todo este conjunto está el Aula Magna. Contraponiéndose a la apertura espacial de toda la Plaza Cubierta, el Aula Magna sugiere un orden particularmente uterino y, quizá por eso, una inmediatez ancestral. Desde la suavidad de las rampas que enmarcan y conforman el acceso, el Aula Magna nos envuelve con seducción femenina, nos sumerge en la estrechez de sus accesos principales, para desembocarnos en la continuidad luminosa e introspectiva de su espacio interior. Con la misma eficiencia de las salpicaduras de luz, vegetación y obras de arte en el espacio de la Plaza, las nubes de Calder, las ventanas de las cabinas de traducción y las lámparas generales, habitan y dinamizan la continuidad del espacio, esta vez encerrado y envolvente. En un juego de líneas que evoca el estadio Olímpico, la sillería, el balcón y el escenario se articulan con la silueta espacial en una continua evolución formal que activa la simetría de la planta. Exteriormente, el edificio se planta con una rigurosidad constructiva casi obsesiva, y la estructura se presenta, nuevamente, como protagonista y ductora de la forma, clasificando las partes y las jerarquías, neutralizando por repetición las superficies menos relevantes y enfatizando con la fuerza del costillaje la presencia del cuerpo central del edificio. Entendido desde el Aula Magna, el conjunto de espacios y edificaciones que conforman la Plaza Cubierta se expande a partir de la solidez de la pieza central, así como el espacio general (la continuidad del jardín en la que se ubican las edificaciones) adquiere, a partir de la estabilidad e introspección del Aula Magna, una condición particular de enclave en un lugar que la arquitectura establece, más a través de la modulación espacial abierta que de la definición unívoca y cerrada de las cosas. El espacio, contrariamente a la definición clásica, no procede del

----- 53 p.

confinamiento del aire, sino que establece momentos y climas en la continuidad de un aire general que pertenece al espacio universal, y en el que los espacios específicos son sólo particulares modulaciones.

Con origen lingüísticos en Le Corbusier, con una libertad compositiva y una adaptabilidad orgánica de inflexiones volumétricas y espaciales a la manera de Aalto, con una amplitud espacial relacionable con la apertura del pabellón de Barcelona de Mies van de Rohe, con una expresividad estructural evocadora de lo mejor de Nervi, y con un rigor compositivo que a veces recuerda a J. J. P. Oud para luego acercarse a la discrecionalidad de Niemeyer, pero con una solidez y hasta crudeza brutalista casi cercana a la arquitectura espontánea, la Plaza cubierta de la Ciudad Universitaria y el conjunto de edificaciones que la rodean nos permite acceder, con Villanueva, a su plena madurez como arquitecto.

Con la progresiva incorporación de los espacios y edificios de la Ciudad Universitaria a lo que convencionalmente podríamos llamar *modernidad*, Villanueva nos presenta su propia visión de lo moderno con un convencimiento moral optimista y casi religioso, lo cual es, también, común a esa efervescencia moderna (que hoy casi nos resulta ingenua) con que se asumió el mundo en

nuestro siglo. Villanueva nos presenta su modernidad a partir de su comprensión del problema del tiempo y del espacio, con una decidida voluntad histórica, que entiende el tiempo como una dirección continua y hacia adelante, y con una convicción acerca de la verdad de las cosas más allá de los accidentes de las apariencias. Con estas actitudes, el arquitecto enfrenta su trabajo con la compasión y la convicción de un hacedor de realidad en la realidad, es decir, un hacedor de mecanismos vivos y dinámicos en una realidad también viva y dinámica, con la que aquellos deben reaccionar. Así, y aunque indudablemente relacionado con lo que la escena arquitectónica y artística de su momento discutía a nivel mundial, Villanueva asume el oficio como la aprehensión de la realidad, y, sobre todo, del tiempo implícito en esa realidad, a partir del cual ella puede identificar su propia voluntad histórica. La modernidad mucho más allá de sus definiciones estilísticas, se convierte para Villanueva en un instrumento de análisis de la forma edificada como herramienta de acción sobre la realidad. Para ello, Villanueva internaliza tanto la idea de simultaneidad y relatividad temporal como la de verdad técnica como vehículo hacia la verdad cierta, y encuentra en la fluidez y apertura modernas la misma consubstanciación con la naturaleza que

----- 54 p.

sostiene la alegría de vivir en el trópico. La asunción decidida de su propia temporalidad permite al arquitecto descubrir en la voluntad histórica del espacio aquello que lo hace intemporal, trascendente, universal y, decidida y simultáneamente, local.

Así, los patios del edificio de Humanidades, además de animar la extensión horizontal de los pasillos, nos evocan la estructura de las cosas tradicionales, en las que aquellos espacios por los que se *derrama el sol dentro de la casa* (Borges), relacionan la especificidad de la edificación con la universalidad del cielo y la luz, mientras que la inmediatez y circularidad formal de la Biblioteca de este edificio nos habla de arquetipos primarios (cueva, útero, refugio) sobre los que la luz aparece como una revelación casi incoherente que convierte el temor en esperanza. La memoria aparece así como un elemento de intensificación, y no como un fardo pesado que imposibilita el crecimiento autónomo de la experiencia. El edificio se presenta como un intermediario iluminador entre nuestra memoria y nuestra imaginación, pues paralelamente a los ecos domésticos de la estructura de patios surgen las sugerencias urbanas de las relaciones de casas y la extensión de las circulaciones, pero, por sobre todo, surge el edificio en su individualidad, que si bien no es autónoma y se enriquece de no serlo, tampoco es dependiente o se limita a las evocaciones inmediatas que propone. El edificio se hace como un mecanismo generador de sensaciones, evocaciones y sugerencias, y plantea una internalización de la experiencia para dar verdadero sentido a su presencia, pues se extiende más allá de lo que el ojo ve.

La superación de lo meramente visual en la arquitectura de la Ciudad Universitaria y la incorporación de significados y presencias que permite tal

superación representa, seguramente, el mayor aporte local del trabajo de Villanueva a la arquitectura venezolana. En la medida en que los edificios se independizan de la referencia estilística se les posibilita intensificar su referencia cultural esencial, mientras que la aparente parquedad de la lógica técnica y constructiva ordena la fluidez de los significados sin imponer claves distorsionantes. Así, un edificio como la Escuela de Ingeniería Sanitaria, sin recurrir a ninguna de las claves decorativas de los portales de El Silencio, nos introduce en la idea tipológica del patio como celebración de la naturaleza y de la luz como una fuerza difícilmente superable. El edificio es parte del medio en el que existe, y con él cambia, se activa, se neutraliza, se anima o se entristece, sin para ello renunciar a ninguna de las claves que definen su propio *carácter de edificación*, su ser natural, sin concesiones ni anécdotas.

----- 55 p.

Y es que si la modernidad permite el desarrollo del trabajo de Villanueva a un nivel de significado propio y relevante, en manos del arquitecto parecen encontrar un lugar adecuado en aquellas utopías que dieron origen a varias de las claves de la modernidad. El patio de Ingeniería Sanitaria parece exceder los delirios de una naturaleza desbordante de los dibujos de Le Corbusier, la pureza de la Maison Dominó existe en las transparencias de la Plaza Cubierta, las contorsiones de Mendelsohn vive en los techos de los talleres de la Facultad de Arquitectura, y esa candorosa y efusiva ingenuidad de los modernos que a veces resulta irritante, aparece llena de vida, color y luz, en cada esquina, en cada ángulo, en cada encuentro entre la naturaleza regimentada y la arquitectura liberada con que se construye la Ciudad Universitaria. La alegría de estar vivo en un lugar y un tiempo específicos se hace base de una realidad a la que la arquitectura busca dar forma. Es como si la utopía que el europeo imaginó a partir de su confrontación con *canibales* y *Calibanes*, que más tarde le permitió soñar con Buenos Salvajes y revoluciones que eliminaran las verticalidades sociales en busca de una sociedad mejor, retornara a este lado del Atlántico, entre desnudos fustes de concreto, a descubrirnos lo que siempre estuvo con nosotros y que la estrechez de descubrirnos falsas y rígidas erudiciones nos impedía ver y vivir.

La modernidad en manos de Villanueva constituye en el basamento legitimador de la acción arquitectónica, que, ubicando el problema de la disciplina en coordenadas aparentemente objetivas, tanto en términos funcionales como tecnológicos, reduce el discurso meramente lingüístico y la presencia del problema del estilo para permitir la emergencia de lo no visible a la experiencia espacial.

En este sentido, la acción concreta de la edificación, lo que Khan llamaba lo medible en el diseño de la cosa arquitectónica,⁸ se entiende como vehículo, como intermediario, como modulación hacia lo esencial de la presencia arquitectónica, de aquella (nuevamente en términos Khanianos) *inconmesurable* que define la fuerza de la forma como sentido de la acción. Los edificios de la

Ciudad Universitaria consiguen, a medida que el proceso de consolidación y madurez profesional de Villanueva tiene lugar, convertirse progresivamente en vehículos *Hacia* una experiencia cada vez más completa, y no presencias cerradas *Desde* las cuales definir unívocamente la experiencia.

Entre la externalidad visualista del Hospital Universitario y la internalidad háptica de la Plaza Cubierta no hay simplemente un

----- 56 p.

determinado número de años de distancia a unas cuantas diferencias estilísticas, sino una casi oposición en la comprensión del hecho arquitectónico y de la misma función de la edificación de espacios en la construcción de la realidad.

Así, frente a la unidad monumental del Hospital, la Facultad de Arquitectura puede leerse como una agrupación casi fragmentaria de partes autónomas, como una especie de collage de situaciones espaciales independientes, unidas sólo por la presencia de la luz y la agitación de las superficies, en lo que es quizá el proyecto más explícitamente simultáneo y hasta cubista de la Ciudad Universitaria. La incorporación del trópico, convertido en exhuberancia natural y lumínica, aparece como otro componente espacial en el festín sensorial de una agrupación espacial que casi rememora arreglos urbanos, con barridas caracterizadas individualmente, o la extensión polifónica de una sección natural del territorio, plena cada una de las lecturas de una enriquecedora y didáctica multiplicidad de matices, casi tantos como lo que la luz dibuja sobre las formas que organizan la arquitectura del edificio.

Los edificios renuncian cada vez más a cualquier concesión formal o estilística, y se detallan cada vez más de manera más cruda, como buscando acceder, a través de un ascetismo radical, a una esencialidad más pura. Se trata de una transformación del énfasis en la edificación de una concepción visualista (lo que conlleva un énfasis en lo estilístico, en tanto lo que se ve) a una concepción situacional, en la que el propósito del hecho arquitectónico se basa en el orden invisible pero contundente que emerge de las formas edificadas sobre el espacio general. Mientras que los volúmenes del Hospital suponen la existencia de un *espectador*, los espacios de la Plaza Cubierta exigen la presencia de un actor, pues mientras en el primero la experiencia arquitectónica se presenta como un hecho externo y fundamentalmente visual, enfrentado con la única perspectiva de una axialidad frontal, la Plaza Cubierta exige la participación internalizada y multidireccional en una experiencia que nos envuelve hápticamente y nos llena no sólo los ojos, sino la totalidad de nuestros canales perceptivos. La arquitectura del Hospital Universitario se presenta como un hecho que determina forma y espacio de manera definida y cerrada, mientras que los espacios de la Plaza Cubierta se afirman en tanto se plantean como posibilidades abiertas, como medios sugerentes que permiten el descubrimiento de una espacialidad

que los define a la vez que los ubica en una espacialidad general que les da particularidad cultural. Y es a partir de ese orden que *no se ve pero que*
----- 57 p.

estructura la percepción del espacio y de las cosas y sus relaciones en él, que las formas, en tanto relacionadas con órdenes previamente identificados culturalmente, sugiere presencias temporales también invisibles pero contundentes en cuanto no acceden a nosotros a través de las limitaciones de una imagen, sino a través de la fuerza de una presencia.

Y, quizá sea esta gran presencia el valor de Villanueva en la Ciudad Universitaria y la base de su más profundo sentido histórico, es decir, de su voluntad hacia futuro y no de un simple regodeo nostálgico en una historia hecha sólo de pasado, ni una esencialmente sarcástica ausencia de peso cultural en una sobreafirmación atemporal. Con su acceso a la modernidad, la arquitectura de Villanueva ganó confianza en la contundencia de los gestos sutiles, renunció a las complacencias de una arquitectura *educada*, y exorcizó tanto los riesgos de un regionalismo provinciano y primitivo como lo de una desorientada ansia de originalidad. Al *reducir* se énfasis formal a los componentes estrictamente arquitectónicos pudo llevar esos componentes a la esencia de su fuerza, dar a esa fuerza una presencia arquetipal, e incorporar una espacialidad celebratoria de su propio medio que permitió el descubrimiento de una euforia tropical antes escondida por una formalidad reprimida. Y en el descubrimiento de esa espacialidad consiguió descubrir las claves de una reformulación del orden espacial del trópico que, realmente, significó la recuperación de ese orden más allá de lo visible y hasta lo profundamente sentido.

En este proceso de descubrimiento del orden, que es en realidad un proceso de afirmación propia, el acto arquitectónico se hace historia en tanto se ubica en el tiempo, no como espectador sino como actor: recibe tiempos (que no son sólo los tiempos específicos y limitados de los estrictamente contiguo, sino del Tiempo) y hace tiempo, desde el pasado, en el presente y hacia el futuro. Sin renunciar a su propia temporalidad el espacio accede a lo intemporal a través del manejo de la edificación como medio, como posibilidad, como vehículo, y no sólo como fin. Para ello incorpora situaciones que generan atmósferas, y no sólo imágenes que podrían agotarse en su propia visualidad, proponiendo más que imponiendo, y dejando que las eventualidades de la realidad instantánea y la amplitud abstracta de los diversos puntos de vista se incorporen como actores de la experiencia perceptual. De hecho, los elementos propiamente visibles se reducen a lo mínimo, y, cuando los hay, se presentan como inevitables y sustentados principalmente en una lógica funcional o constructiva. Y se abre cada vez más el camino a lo invisible, al orden que relaciona las
----- 58 p.

Cosas y las ubica en el espacio total con un sentido y un propósito específicos.

No cabe duda que la formación académica de Villanueva le permitió manejar las ambigüedades de estos cambios con la solidez de un conocimiento previo. Mientras más *libre* se hace su trabajo, más riguroso y pleno de relaciones y significados, pues la libertad y espontaneidad de su apertura no sirvió nunca para sustentar alguna apología de la ignorancia o la irresponsabilidad. Pero el conocimiento tampoco se constituyó en una erudición remilgada y fastidiosa que se atravesara entre la obra y su medio. Rica, profunda, llena de alusiones, evocadora y estimulante, la Ciudad Universitaria se nos presenta con una humildad sólo superada por el optimismo y la alegría descubridora que comunican sus espacios. A este propósito sirven tanto el rigor de la arquitectura clásica como la claridad conceptual y expresiva del acendrado puritanismo moderno, ambos basados en el profundo conocimiento de la disciplina y en el respeto a ella. Y acaso sea ésta otra manifestación del sentido histórico de estos espacios, en los que el conocimiento no es algo que se refrigera ni que se encola en pancartas, sino que se vive y que se sustenta las acciones con propósito de futuro.

En estos tiempos de tanta horizontalidad ideológica mezclada de alegatos nostálgicos de carácter costumbrista y ocurrencias visuales eruditas y fragmentarias como en un video-clip amoral y acrítico, llenos de indefiniciones de todo tipo que nos angustian y de tantas posibilidades equivalentes, no nos es ajena la necesidad de elaborar alguna forma de moralidad que nos sirva de modelo y patrón ante la vicisitud. En este sentido, y quizá paradójicamente, a mejor posibilidad que ofrece el trabajo de Villanueva en la Ciudad Universitaria para quienes intentamos hacer arquitectura en el mismo lugar, pero en otro tiempo, es su propia amplitud, su no encerramiento y su calidad de vehículo y no de fin.

Otorgar a la obra de Villanueva una calidad paradigmática sería cerrar la posibilidad de continuar nuestra historia a partir de los giros que ese trabajo le dio al tiempo que su decidida actitud, y, de hecho, la manera más definida de negar sus valores. No se trata de substituir nuestras indefiniciones por algún tipo de mito que nos permita olvidarlas. Porque, sin embargo, la obra está ahí, con sus énfasis, su rigor, sus relatividades y su orden redescubierto, y ella es ya, ineludiblemente, parte de nuestra historia, una parte que, sin duda, nos permite identificar en buena parte algo de nosotros. Acogernos a la adopción de las imágenes de la Ciudad Universitaria como tabla de salvación no ofrecería una legitimidad

----- 59 p.

sustancialmente mayor que cualquier otra etiqueta, por muy local que ésta pueda sentirse.

Y allí está el reto, que es fundamentalmente el de la construcción de un mundo propiamente humano desde la perspectiva de nuestra propia acción. Los caminos que nos quedan al final de la experiencia de la Ciudad Universitaria,

son, afortunadamente, abiertos. Sólo que la contundencia de estos espacios, las posibilidades que ellos comprueban, su profundidad, hacen el reto más exigente. Afortunadamente, deberíamos decir.

----- 60 p.

Notas.

1. Los intentos de Juan Pedro Posan y Graziano Gasparini en Caracas a través de su arquitectura, y de Leszek Sawisza en sus estudios sobre la época Guzmancista, por tratar de identificar las raíces del discurso y la tradición arquitectónica en Venezuela, difícilmente logran demostrar algo más que una notable y poco significativa dependencia a nivel cultural y estilístico de la producción local, así como una oportunista utilización de los tímidos logros profesionales como medio de consolidación de determinadas posiciones políticas, de un modo que nos resulta más romántico o anecdótico que relevante. Es sólo con el trabajo de Mujica Millán y e Guinand que, aunque sin superar la dependencia ni producir obras de excesiva significación, puede hablarse de un discurso específicamente arquitectónico en la escena venezolana.

2. En este sentido, es interesante la lectura de Charles Jencks hace de la obra de Le Corbusier desde la perspectiva de la oposición Nietzscheana en Le Corbusier, The tragic view of architecture.

3. En su Hacia una arquitectura (1925), Le Corbusier definía de este modo la Arquitectura, poniendo como ejemplo básico la imponencia de la Acrópolis bajo el sol mediterráneo.

4. Sobre la idea de tradición y sentido histórico como nociones a ser conquistadas, y no como simple herencia, consultar T. S. Eliot, *Tradition and the individual talent*, en The sacred wood, 1920.

5. En Icono e idea, Herbert Read cita a Alois Riegl y su idea de lo "háptico", como *aquellos tipos de arte en los que las formas se hallan dictadas por sensaciones internas más que por observación externa (...)* Parecería, pues, que existe una disociación entre las imágenes perceptivas recibidas por las vistas y las imágenes hápticas debidas a la sensación corporal. En Cuerpo, Memoria y Arquitectura, Charles Moore y Kent Bloomer extienden esta idea a la percepción de la cosa arquitectónica que trasciende la visualidad externalizada de la cosa y se convierte en una sensación corporal total que involucra todos los sentidos hasta convertir la imagen en situación experiencial.

6. En su artículo Modernist painting, Clement Greenberg dice que *la esencia del Modernismo yace, como lo veo yo, en el uso de los métodos característicos de una disciplina para criticar la propia disciplina, no para subvertirla, sino para definirla más firmemente en su área de competencia*. En este sentido, entiendo

el proceso de Villanueva como particularmente moderno en su concepción del quehacer de la disciplina y en el desarrollo de esta concepción.

7. La polémica aseveración de Le Corbusier de que *la casa es una máquina para vivir*, presente en su Hacia un arquitectura y tan superficialmente aprovechada por los detractores de la modernidad para argumentar una supuesta deshumanización de la experiencia estética, creo que debe entenderse como la posibilidad de generar emociones vitales con la sistematicidad, profundidad, conocimiento y eficiencia de una máquina, paradigma conceptual y emblema programático de toda una manera de entender el hacer arquitectónico,

8. Louis I. Kahn, en Louis I. Kahn, George Braziller Inc. Un interesante análisis de la filosofía de diseño de Kahn puede leerse en *Notes from volume zero: Louis Kahn and the language of God*, de Joseph Burton, en Perspecta # 20.

----- 61 p.

Síntesis e Integración

I

Juan Pedro Posani

----- 63 p.

Reflexionar sobre la *Integración de las Artes*, una experiencia que fue vital para Carlos Raúl Villanueva, compromete a examinar sus orígenes históricos y su significado cultural, económico-político, en el tiempo en que fue realizada. En otras partes¹ se ha analizado con algún detalle el carácter, la dimensión histórica y el significado artístico concreto de las obras más importantes que integran el programa de la Síntesis de las Artes. Sería repetitivo insistir en las mismas observaciones. Pero cabe, tal vez, preguntarse acerca del futuro de una proposición semejante, o en todo caso, de la posibilidad de un retorno a erigir una estrecha relación entre las artes *mayores*, relación que pueda calificarse realmente como un esfuerzo consciente de integración.

La participación en el ámbito del espacio arquitectónico de lo que, desde hace unos cuantos siglos llamamos pintura y escultura, parece haber sido resultado del proceso natural y espontáneo promovido por el deseo humano de decorar. Es decir: el deseo de aportar imágenes, símbolos, señales, instrucciones e informaciones, de dejar una huella de sí mismos en el tiempo, y, a la vez, de producir una reacción de tipo estético.

Desde Mesopotamia y Egipto, desde la India y China, hasta Miguel Angel y la Iglesia de los Catorce Santos, pasando por todo el Gótico y el Barroco, el Hombre –como especie- ha acumulado una larga y densa tradición de obras

integradas, una gran capital de estrecha interrelación entre las grandes modalidades expresivas y la arquitectura.

La fisura histórica, el salto, la ruptura, se ocasionan cuando la ideología de la racionalidad, la urgencia del desarrollo productivo y las necesidades del crecimiento urbano y demográfico en el marco de un capitalismo primitivo, desplazan hacia regiones separadas a cada una de esas modalidades, dejando a la arquitectura en la perspectiva de una orgullosa autonomía.

La pintura se estabilizó en su existencia como cuadro e inclusive en el género *fresco* se desprendió de la relación aparente inevitable con el muro para asumir un ámbito exclusivo y centrado en sí mismo. La escultura quizá aún con mayor intensidad, promovió su más completa independencia. La arquitectura, en el plano práctico así como en el teórico, desarrolló el criterio de la necesaria separación de las categorías artísticas. Para ella quedarían por resolver los problemas ingentes causados por la presión arrolladora de la modernidad y en el programa de trabajo correspondiente no cabía el planteamiento de mantener y estimular la fusión artística. Al establecer la ecuación: arte en la arquitectura = decoración, el

----- 64 p.

Panorama se simplificó con el típico reduccionismo de las coyunturas históricas revolucionarias. Adolf Loos, con su cadena explícita de la decoración, ayuda enormemente a acentuar el alejamiento entre las formas artísticas, aunque no se nos debe escapar que la difusión de sus ideas se incrementó por la existencia de un campo abonado en las exigencias igualmente reduccionistas de los agentes económicos y mercantiles de la ciudad moderna. *La necesidad de ornamentarse a sí mismos y a todo lo que pueda alcanzarse, es el ancestro del arte pictórico. Es el balbuceo infantil de la pintura. Todo arte es erótico. El primer ornamento, la cruz, es de origen erótico... Para los niños esta es su condición natural: su primera expresión artística son los garabatos en las paredes de las guarderías. Pero lo que es natural para los niños y para los salvajes de la Papuasía, es un síntoma de degeneración en el hombre moderno.*

Como vemos en esta cita de su libro Ornament und Verbrechen, la argumentación del arquitecto vienés tiene hoy un insoportable olor y sabor de atraso y de reacción: de ella sólo surgen imágenes de un pesado ideario conservador. Más cerca de nosotros, uno de los grandes arquitectos ha sentido con mayor intensidad la arquitectura y sus espacios como identidades autónomas, como esencias que no necesitan integrarse con otras formas expresivas, fue Mies van der Rohe.

La de Mies fue una experiencia creadora muy singular, tremendamente importante en su capacidad reductora. Es evidente que en esa capacidad residía su fuerza ejemplar, en esa voluntad de eliminar lo accesorio, lo superfluo. En esa paciente decisión aristocrática de austeridad, de fría elegancia hecha de

exclusiones y descartes, que ha tenido luego, especialmente en Estados Unidos, tanto éxito como y tantos seguidores en los grandes niveles de representación y de imagen corporativa. Mies, con su fórmula memorable less is more, inventó la receta de la pureza cristalina, de la suprema y diáfana elegancia.

Pero, junto con ella y, en cierta medida a causa de ella, también acabó por sellar de manera notable la autonomía de la arquitectura frente a la pintura y a la escultura. Es conocida su indiferencia inicial por la pintura, a pesar de que ya no tan joven y en el medio norteamericano, reunió en su casa un discreto conjunto de obras de grandes autores como Klee o Kandinsky. Las escultura que aparecen esporádicamente en sus croquis, así como la famosa Mañana de Georg Kolbe en el Pabellón de Barcelona, o la obra de Maillol en el Proyecto para una Sala de Conciertos, de 1942, no constituyen, en rigor, sino una confirmación de una nítida separación de géneros. Cada cosa en su lugar. Cada ámbito expresivo desarrollado en su

----- 65 p.

propio nivel. En todo caso, los escasos ejemplos de las presencias escultóricas que podemos hallar en la trayectoria arquitectónica de Mies, funcionan más como elementos de contraste con las tersas superficies de los muros (la silueta figurativa, la tensión formal, el material metálico) o como dispositivos de designación a escala, no muy distintos, en su misión, de aquellos fantasmas oscuros que el gran arquitecto alemán borroneaba, como posibles habitantes terrenales, en sus croquis. Mies, de tal manera, llevó el deseo de autonomía hasta el máximo, probablemente porque su intención de fundar –de echar las fundaciones, literalmente- un lenguaje universal, implicaba renunciar a difíciles tentativas y ensayos de integración y relación, para concentrar el esfuerzo creativo en las zonas más específicas de la forma y de la construcción de la arquitectura.

Mucho mas que Loos, y sin declaraciones tajantes, Mies abrió pues la perspectiva de un espacio sin adjetivos, despojado de todo ingrediente que no fuera la pura simple y excelsa calidad de sus piezas arquitectónicas. Como dice Tafuri: *No más tentativas de síntesis entre el cosmético y el alma. En un lugar que se niega a entregarse en calidad de espacio y que está destinado a desaparecer como la carpa de un circo, Mies da vida a un lenguaje constituido por vacíos y por puros significantes, mediante los cuales las cosas se traducen en mudos acontecimientos.*²

El *silencio* de Mies, dice el historiador y crítico italiano, es *ausencia*. Ausencia, agregaríamos, entre otras cosas, de deseo de integración artística.

Mies y Le Corbusier, si se observan desde el punto de vista particular que estamos desarrollando, dos polos completamente opuestos: la desaparición de los contactos y la autonomía más exigente por un lado, y, por el otro, la aparente utopía de la vuelta al (o de la continuación del) ideal del templo egipcio o de la

de Miguel Angel. Efectivamente, la arquitectura moderna, que no es ni nunca ha sido un bloque monolítico, con Mies y Loos enmarca una corriente reduccionista. Con Le Corbusier, en cambio, reafirma la visión de un nuevo florecimiento y estrecha simbiosis de arquitectura y otras formas artísticas. Es más, en los años veinte, junto con la palabra y la acción polémica y combativa de Le Corbusier, los Constructivistas (Mordán, Theo Van Doesbourg, etc.) vuelven a afirmar la oportunidad, casi la necesidad, de una nueva forma de integración de las artes.

Hoy, con las ventajas del observador que posee una mayor distancia del objeto y por lo tanto está en mejores condiciones para una apreciación de conjunto, es lícito señalar que las dos vertientes

----- 66 p.

mantuvieron y desarrollaron una diferencia importante. La primera, la de los constructivistas, compuesta esencialmente por artistas plásticos, diluyó la pintura en la arquitectura con la intención evidentísima de homogeneizar las formas abstractas en un contenido sustentado en un modelo de totalidad, de universalidad y en un ideal de progreso tecnológico y de futuro armonioso. A la segunda, la de Le Corbusier, importaba más la identificación con la Pintura y la Escultura, con mayúsculas, en el marco de una visión densa de significados contradictorios y cargados de contenidos figurativos. Mientras Mondrian vaciaba la pintura hasta el ascetismo minimalista para hacer posible su integración, en sentido decorativo, en la arquitectura y en el entorno urbano, en un espacio igualmente despojado de referencias historicistas, en cambio Le Corbusier buscaba, como Léger y el mismo Picasso, connotaciones con las cuales encarnar un comentario personal, extremadamente visible, sobre el devenir humano.

En su manifiesto Hacia una construcción colectiva, T. Van Doesbourg, Va Esteren y Rietveld afirmaban en 1924:

1- Trabajando colectivamente hemos examinado a la arquitectura como una unidad creada por todas las artes, por la industria, la tecnología, etc. y hemos encontrado que las consecuencias generan un nuevo estilo.

7- Hemos establecido un verdadero lugar del color en Arquitectura y declaramos que la pintura sin construcción arquitectónica (esto es: la pintura de caballete) ya no tiene razón de existir.

Con algunos años de anterioridad, en 1917, otro miembro de la misma corriente, el pintor Van der Lek, había señalado en el primer número de la revista De Stijl:

La pintura se ha separado de la arquitectura, con el correr del tiempo, y se ha desarrollado en forma independiente, destruyendo mediante la experimentación viejos métodos naturalistas.

Sin embargo, siempre le hará falta algún tipo de superficie plana y su fin último es trabajar sobre las superficies útiles y necesarias creadas por el arte de construir.

Más aún, con el regreso del aislamiento a la integración, (la pintura) le dará sentido a todo conjunto y al exigir a la arquitectura concepciones formales convenientes, volverá a obtener sus propios dominios.

Así pues por un lado, ámbito total del espacio, globalidad de las superficies (no olvidemos la aparición efímera pero trascendente del café L'Aubette, de 1928) y por el otro, concentración de las

----- 67 p.

relaciones artísticas en unos pocos puntos de especial relieve o en una cuantas superficies privilegiadas por forma y ubicación: los llamados *murales*. Estas diferencias de intenciones y de la modalidad de realización, reflejaban diferencias de concepción de la vida y del arte, y como es lógico, ocasionaban también diferencias en las preferencias y afinidades formales.

Diferencias y preferencias que, como veremos, también se mantuvieron como tales en la experiencia de Villanueva en la Ciudad Universitaria.

Le Corbusier, las suyas, las expresa con gran claridad:

El cubismo, gesto de lucidez de constructores empeñados en la conquista de los tiempos nuevos. Salud, fuerza, optimismo, creación, aporte de algunos hombres sanos y fuertes. El cubismo –un día se verá claramente- ha sido una de las horas decisivas de la revolución general.³

En el Cubismo, Le Corbusier advierte una esperanza, percibe, se diría, la promesa de un mundo nuevo cuyos rasgos fundamentales no serán tan sólo los de la estética, sino también los de la política y, en el fondo, los de la moral.

No es una casualidad que invoque un regreso glorioso a una *Synthèse des Arts Majeurs*. Los mismos atributos de *Artes Mayores* –con lo cual se explica la existencia paralela de Artes Menores (¿cuáles?)– junto con esa perspectiva de vuelta y regreso, indican una concepción que reivindica su estrecha ligación con el pasado. Un pasado eminente, un pasado insigne y admirable, pero en el fondo un tanto mitificado y, lo que tiene más relevancia, necesariamente depurado de las contradicciones más incómodas. Pero con Mondrian y Van Doesbourg la censura es más aún radical y ello dentro de una visión distinta de las posibles relaciones entre las artes. Su ideología de Integración de las Artes resultaba mucho más categórica y absoluta. Desde la ciudad y la arquitectura, hasta el territorio y los objetos, entre las bandas opuestas de las magnitudes, la estética del Neoplasticismo lo animaba todo, alimentaba toda iniciativa de diseño, regulaba cualquier proposición espacial o formal, o pretendía hacerlo, demostrando en ello un fervor casi religioso. Hermosos y heroicos tiempos en los cuales era todavía posible y hasta necesaria, la inocencia absurda de la

utopía. Desde nuestro fin de siglo, atropellado y cataclísmico, es difícil percatarse con exactitud de toda la trascendencia y de todas las implicaciones de actos y escogencias similares. Una de las consecuencias directas de la orientación neoplasticista era, por ejemplo, la de la desaparición de toda delimitación en la aplicación concreta de las manifestaciones artísticas.

----- 68 p.

y, por lo tanto, la de la evaporación hasta el concepto de integración, el cual, al fin y al cabo, implica el concepto de actividades creadoras previamente diferenciadas. El canto coral se resuelve entonces en una totalidad de expresiones altamente sincronizadas y, sobre todo, homogéneas en sus principales elementos constituyentes.

Semejantes panoramas de armonía y coherencia no pueden ni podrán materializarse en este fin de siglo y, para mayor precisión, no existen indicios, hasta ahora, que señalen preocupación o interés ni siquiera para echar las bases o crear las condiciones indispensables para un florecimiento de la creación artística.

¿Qué significado puede tener hoy, para nosotros, la Síntesis de las Artes? Hoy, la relación entre las artes no puede eludir el sentido general de los acontecimientos. La fragmentación, la oposición y el contraste como esencia del diálogo (cuando lo hay), el culto de la dinámica de la ruptura, del desconcierto y la novedad, no parecen favorecer demasiado una postura necesariamente optimista como la que está en la base –en tanto ideología bien definida- de la integración artística. La intuición de la posibilidad de un mundo armonioso y pacífico, se cimienta sobre la voluntad de eliminar las contradicciones violentas. La Utopía de un mundo racional, *sano y fuerte*, como decía Le Corbusier, era una escenografía de ilusos, según los datos de que disponemos hoy. La presencia del arte en los espacios arquitectónicos es una presencia parceladora por el mercado y sus respectivos valores por metro cuadrado. De nada sirve lamentarse –suponiendo que ello pueda responder a un profético sentido artístico- por el regreso actual del objeto aislado, a la tela aislada, a la escultura como pieza aislada, cuando en efecto, en una constatación incuestionable la imposibilidad de proponer, a corto o a mediano plazo, la utopía de la armonía y de creer en ella sin desespero. Porque, en realidad, de eso se trata: la Integración o la Síntesis son la consecuencia de un proceso humano civilizatorio, paralelo y armonioso –o que, en todo caso, se pretende tal- que concibe como aportes naturales y lógicos los contactos e interpenetraciones de diferentes formas y modalidades expresivas. No debe extrañas que esto ocurra en las viviendas pompeyanas o en la catedral de Reims, las iglesias bizantinas o en las casas de Samoa.

Los presupuestos ideológicos, formales, religiosos, políticos eran diferentes pero se alimentaban de bases comunes, de identidades valederas y comprobables en la práctica de las realizaciones sociales.

La Integración de las Artes no puede ser el resultado de un acto de
----- 69 p.

voluntad de deseo personal sino en casos sumamente excepcionales. Mucho menos de la nostalgia por un pasado más armonioso. La Integración –como fenómeno generalizado y común, es decir, social- puede ser únicamente la consecuencia de la manera de concurrir, espontánea y naturalmente, de modalidades creadoras en un clima cultural coherente.

Estamos hablando entonces de momentos realmente estelares en la historia de la cultura humana y de las expresiones artísticas. Frecuentes en épocas pasadas, cada vez más raras en épocas recientes. Y es por eso que la tentativa de Integración o Síntesis de las Artes, promovida por Carlos Raúl Villanueva especial en la Ciudad Universitaria, quedará siempre como testimonio de un momento, muy breve pero muy fecundo, de una actividad creadora convergente, estimulada por un extraordinario agente catalizador como lo fue Carlos Raúl Villanueva, y no sólo como la ocasión que nos dejó un repertorio de obras de arte admirables y de creciente valor.

Villanueva, si bien no es, como Le Corbusier, pintor él mismo, posee, sin embargo, un poderoso sentido de pertenencia al mundo de la producción de las formas plásticas que lo animan a seleccionar y reunir, con el tiempo, una colección de pinturas y esculturas modernas de primera calidad. Su sentido estético de la expresión artística de vanguardia es tan seguro, sus escogencias en el riesgo tienen tanta madurez, que, cuando recorremos la colección que ha dejado, no hallamos ni un sólo error, ni siquiera una duda o una vacilación. El infalible buen gusto, el olfato innato con que escoge y prefiere, y el entusiasmo con que se relaciona con el arte, le permiten cierto sentido, lo obligan a enfocar muy pronto, y de manera natural en su trayectoria de arquitecto, el problema y la condición estética de la presencia de la pintura y de la escultura en la arquitectura. A eso hay que añadir que sus preferencias personales, de *gusto*, se combinan con el convencimiento optimista de una ideología del espacio realmente en consonancia con el mundo moderno, particularmente en un país como Venezuela, conducía inevitablemente a establecer conexiones fuertes y sólidas entre los diferentes lenguajes artísticos y la arquitectura. De las fuentes de El Silencio al Aula Magna hay, por lo tanto, un recorrido coherente en sí mismo y que va más allá de las diferencias de estilo. Entre Narváez y Calder se percibe entonces una unidad de concepción que es, justamente, la unidad otorgada por un solo criterio que sobre la plataforma mínima de co-presencia del arte, alcanza valores tendencialmente superiores en la integración efectiva: la prueba –falsación popperiana- está en la imposibilidad, alcanzada en el Aula Magna, de su desmembramiento en partes diferenciadas y autónomas. Diseño y concepción arquitectónica,

----- 70 p.

ingeniería de la construcción y del sonido y articulación de la forma plástica se reúnen en el Aula Magna –como ya ha sido comentado exhaustivamente en varias oportunidades- hasta conformar una unidad indisoluble. En este su legado más sólido y perdurable, Villanueva demuestra de la manera más convincente la posibilidad real de lograr la Síntesis de las Artes en términos absolutamente modernos para todos los parámetros que quieran utilizarse para juzgarlo.

La secuencia histórica de la cual somos hijos talvez permita, hoy, arroja una luz un tanto diferente sobre ese ensayo fundamental.

Sibyl Moholy-Nagy, en su libro sobre Carlos Raúl Villanueva, hizo la siguiente apreciación:

*Las fortunas empleadas en las nuevas ciudades universitarias son una prolongación de la generosidad pública de virreyes, obispos y terratenientes feudales en tiempos de la Colonia, transferida ahora al Estado. Lo que sitúa la obra de Villanueva muy por encima de proyectos similares en otros países latinoamericanos es su comprensión intuitiva del genio europeo y la audacia y la sensibilidad con que supo imponerlo a sus conciudadanos para estimular su capacidad creadora.*⁴

Quizá sea cierto que el éxito de la Integración en la experiencia de la Universidad Central pertenezca a una zona temporal muy precisa e irrepetible, marcada por unas circunstancias muy favorables. La dictadura del general Marcos Pérez Jiménez, sus propósitos innegables de modernización así como su necesidad de prestigio en el exterior, las dimensiones demográficas y urbanas del país, todavía reducidas, y la relativa abundancia de recursos económicos, ofrecieron una excelente oportunidad de realización. Pero fue Villanueva quien supo aprovechar con gran inteligencia y con una extraordinaria conciencia de la trascendencia de lo que estaba emprendiendo, en enésima demostración del papel histórico del individuo y para suerte del destino artístico y cultural del país.

----- 71 p.

Notas.

1. Sibyl Moholy-Nagy. Carlos Raúl Villanueva y la Arquitectura de Venezuela. Ediciones Lectura. Caracas, 1964.

Juan Pedro Posani. Segunda parte de Caracas a través de su arquitectura. Fundación Fina Gómez. Caracas, 1969.

Juan Pedro Posani, Makoyo Susuki. Carlos Raúl Villanueva. Bijutsu Shuppan-Sha. Tokio, 1969.

Juan Pedro Posani. Arquitecturas de Villanueva. Cuadernos Lagoven. Caracas, 1978.

(Edición en inglés: The Architectural Works of Villanueva. Lagoven Booklet. Caracas, 1985

2. Manfredo Tafuri. La Sfera e il Labirinto. Einaudi. Torino, 1980.

3. Le Corbusier. Quand Les Catedrales etaient blanches. 1936.

4. Sibyl Moholy-Nagy. Ibid, p. 102.

----- 72 p.

La Ciudad Universitaria de Caracas y el Proyecto de Integración de las Artes

I

Miguel Arroyo

----- 73 p.

Una Crónica

El momento artístico. Cuando en 1952 Carlos Raúl Villanueva inició su proyecto de *integración* en la Ciudad Universitaria de Caracas, el mundo artístico venezolano se hallaba dividido entre una inmensa mayoría de personas que pensaban que el abstraccionismo, en cualesquiera de sus formas, era tarea de locos o de insensibles sociales, y una pequeña minoría que, cuando menos, veía en él una actitud fresca y nueva ante los problemas de la creación y el arte.

En los primeros, la influencia teórica y en algunos casos estilística de los muralistas mexicanos y de algunos teorizantes rusos, causantes de la desaparición de las vanguardias artísticas en la Unión Soviética, había creado, desde el momento mismo de la muerte del dictador Juan Vicente Gómez, tres grupos, así: los que aspiraban a un arte nacionalista, poblado de campesinos, ranchos y aun indígenas; los que luchaban por una versión méxico-suramericanizada del *Realismo Socialista*, y otro que, sin llegar a esos extremos deseaba, sin embargo, un arte de contenido social en el que, tal como había implantado el *clasicismo* desde el siglo XVII, el protagonista principal de la pintura fuera el hombre.

Entre los artistas venezolanos que motivaban, por distintas razones, a unos y otros, estaban los pintores Héctor Poleo –especialmente con sus obras de los años cuarenta-, César Rengifo, Pedro León Castro, Gabriel Bracho, Pedro

Centeno Ballenilla y el escultor Alejandro Colina. A ellos se les sumaba, el los aspectos teóricos y de apreciación, casi toda la *extrema izquierda* venezolana.

La discusión pública había comenzado en 1948, en un debate organizado por el Centro Cultural Venezolano Soviético, y había continuado, aunque esporádicamente, en la prensa. Así, en una entrevista aparecida en El Nacional, en 1949, el pintor Pedro León Castro decía: *En la actualidad se debaten dos corrientes plásticas en el mundo: el abstraccionismo, propugnado por las fuerzas del imperialismo en bancarrota, y por otra parte, el realismo, en el cual actúan cifras valiosas del movimiento democrático, hombre nuevos que aspiran a destinos mejores para la humanidad. Debo reafirmar que esta lucha no se realiza solamente en Venezuela, donde algunos existencialistas criollos pretenden justificar sus ideas. Esta es una lucha universal entre dos filosofías distintas, entre dos clases diferentes y dos formas de arte completamente opuestas.*

Este fragmento nos muestra que los realistas sabían cómo atacar, y aunque sus frases e ideas eran de inspiración rusa, su efecto en

----- 74 p.

nuestro medio era considerable y tenía especial repercusión en los militantes de izquierda. Por ello no faltaban alusiones al imperialismo, a la disolución (que es lo que Castro quiere significar cuando habla de *existencialistas criollos*), y la senectud intelectual, por oposición a los *hombres nuevos*. Otros escritos más pulidos, pero igualmente ponzoñosos, daban a entender que era un acto de traición al ser humano y, específicamente, a nuestra identidad americana, el pintar un cuadro abstracto. Los más benévolos mostraban una actitud condescendiente y a veces paternalista, e instaban a los descarriados a volver al buen camino.

Algo de estas tres posturas de trasluce en el fragmento de Miguel Otero Silva, que reproduzco a continuación, y el cual apareció en El Nacional en 1957. Dice el escritor:

El arte abstracto, tanto como actitud estética, es una posición filosófica. Su signo es la evasión. Su procedimiento, el escaparse de la realidad para refugiarse en el mundo subjetivo, esotérico del artista. El la vieja teoría del arte por el arte, del arte incontaminado que aparece en la historia de la humanidad con diversos ropajes y que en el siglo veinte, a raíz de ambas guerras mundiales, ha pretendido refugiarse en la fórmula del arte abstracto. Es una fórmula comprensible apenas para un cenáculo iniciado y minoritario, que niega al hombre y a la tierra, que no quiere saber nada del pueblo y de sus angustias, que pretende sustituir la emoción artística por la operación cerebral de la obra. Es explicable que en un país decadente o faisandé, agobiado por el escepticismo y la falta de fe en el hombre, se le otorgue el premio nacional de pintura a un cuadro abstracto. Pero nunca en estas naciones americanas, que

están levantando su destino con arcilla humana y que reclaman de sus artistas una obra que contribuya al logro cabal de ese destino.

La nota de optimismo que muestra el párrafo final, con esos destinos levantados con arcilla humana, hoy suena exageradamente demagógica, pero su tiempo sólo lo era a medias, ya que se vivía un momento efervescente y de profunda fe en las posibilidades de América Latina, y ese sentimiento era compartido tanto por los realistas como por los abstraccionistas. Lo del *nunca*, que era a la vez una imposición y una invitación a no hacerlo, resultó un propósito, pues al año siguiente (1958) Alejandro Otero ganó el Premio Nacional de Pintura con tres de sus Coloritmos.

Desde el punto de vista de la relación política-arte, la situación era por demás confusa, pues muchos de los que tenían, o creían tener, ideas políticas de avanzada eran reaccionarios en el aspecto artístico, y muchos de los que formaban la vanguardia artística, eran considerados reaccionarios o cuando menos insensibles a los

----- 75 p.

problemas sociales, por la vanguardia política. Y para aumentar el desconcierto, mientras a la izquierda tildaba a los abstraccionistas de retardatarios, *la derecha* los acusaba de ser comunistas: era una carta abierta dada a conocer en 1954, el pintor Pedro Centeno Ballenilla argumentaba: *¿Qué en la Rusia soviética no es aceptado el arte abstracto? No sabía yo que un asesino al afilar un arma la probaba en el propio pellejo! ¿Qué los que denigramos al arte abstracto soviético... etc., etc.* Y no faltaban quienes dijeran que el abstraccionismo era una escritura cifrada, inventada por los comunistas para comunicarse entre sí.

Había también aquello –los más numerosos- que sin tener una ideología política o una posición artística definidas, y habiendo sido educados visualmente por la Escuela de Caracas, se atenían a la tradición y consideraban que sin la figuración no había forma posible de arte.

El Museo de Bellas Artes de Caracas, centro principal de difusión de las obras plásticas en nuestro país, vivía en aislamiento en relación con las nuevas corrientes. Su reclusión era causada, en parte, por la incomunicación producida por la guerra, en parte por falta de recursos presupuestarios, y, en mayor medida, por voluntad de su Director. Y a pesar de que en su Junta de Conservación y Fomento, había personas familiarizadas con los nuevos movimientos, e inclusive algunas coleccionaban arte moderno, las exposiciones que en él se hacían mostraban que había una fuerte predilección por el arte del pasado y bastante resistencia a darle cabida a las nuevas tendencias. Desde los años de su fundación hasta 1952, el Museo sólo había hecho tres exhibiciones de arte que pudiera ser llamado contemporáneo: la de Las Cafeteras de Alejandro Otero (1949), De Manet a nuestros días (1950), y Estampas del Libro Francés (1952) y todas le habían sido casi impuestas: la primera por razones de

política cultural, y las dos restantes por ser envíos del Gobierno de Francia. Por norma general la Dirección sostenía un criterio académico y clasicista, aunque con algunas libertades: aceptaba, por ejemplo, que el paisaje y la naturaleza muerta –géneros considerados menores por el clasicismo- tuvieran igual importancia que las composiciones hechas con figuras. Ante esas ideas decimonónicas, era lógico que los abstraccionistas vetaran a la institución y se negaran –como lo hicieron- a exhibir en sus salas.

La silenciosa resistencia del Museo a divulgar las nuevas corrientes –mantenida de manera poco menos inflexible hasta 1956, año en el que Armando Barrios asumió su Dirección- más el veto impuesto por los artistas abstractos, tenía, en buena parte de la población, el efecto de un *suspense*, pues por la prensa se enteraba

----- 76 p.

de que el abstraccionismo existía, y hasta podía leer los artículos polémicos, pero nadie que no fuera allegado a los pintores y escultores que manejaban esa corriente, tenían oportunidad de ver el *cuervo del delito*.

Había, pues, una enorme grieta en la información visual –no disminuida por las pocas exhibiciones de Arte Abstracto hechas por la Galería Cuatro Muros- y un ánimo más bien proclive a negarle validez a ese movimiento, cuando Villanueva decidió convertir a los abstraccionistas en sus colaboradores. Para éstos la ocasión era invaluable, ya que les permitía no sólo dar a conocer sus obras, sino hacerlo en una escala hasta el momento inimaginada, y, además, en acuerdo con una vieja aspiración, nacida en la década del veinte y compartida por un buen número de creadores, según la cual el arte debía salir a la calle y modificar y embellecer la ciudad y el medio todo del hombre. Para los realistas esa aspiración, al menos como lo concebían los abstraccionistas, eran pamplinas, y lógicamente se creó una situación parecida –afortunadamente sólo en los aspectos teóricos- a la que treinta y tantos años atrás habían vivido los *Constructivistas y Objetivistas* rusos, ante los propulsores del *Realismo Socialista*. Los dos primeros habían perseguido la transformación del medio a través del diseño y de la creación artística, los segundos querían imponer, y lo lograron, un arte de mensajes. En ambos el objetivo declarado era el bienestar del hombre, pero unos lo buscaban por la proyección del ser humano sobre el medio, y los otros por la idea del espejo, es decir, como duplicación en su imagen. Había, sin embargo, una enorme diferencia entre el espejo ruso y el nuestro, pues mientras los pintores soviéticos, en un estilo envejecido y académico, pintaban seres vigorosos y alegres, la mayoría de los venezolanos los representaban anémicos u obesos, pero siempre tristes, y en un estilo mexicanizado que habría causado horror a los teóricos del *Realismo Socialista*.

El momento político. La intención y aún la propia experiencia perseguida con la *integración*, se vio no obstante frustrada por un equívoco de la naturaleza política: la Ciudad Universitaria, aunque comenzaba por el mismo Villanueva

bajo el gobierno democrático de Isaías Medina, estaba siendo continuada en el régimen dictatorial de Marcos Pérez Jiménez. Y haciendo una fácil deducción llegó a pensarse que quienes colaboraban en ella, debían, por lo tanto, estar de acuerdo con el régimen. Ninguna idea estaba más lejos de la verdad –como lo demostró el llamado Manifiesto de los Intelectuales contra la dictadura, en el cual aparecían las firmas de muchos de los artistas que habían participado en el proyecto de *integración*. Pero el peso de esa sospecha cayó sobre la Ciudad Universitaria. Y en la medida en que la lucha política arreciaba, tanto

----- 77 p.

bajo la dictadura como bajo el Gobierno Constitucional, más inclemente se hacía el comportamiento de los estudiantes hacia las edificaciones y las obras de la Universidad. En ello no sólo influía lo político, sino también lo artístico, aunque en menor medida, y durante algunos años, obras y edificios fueron maltratados y usados para todas las formas políticas de lucha y subversión. El deterioro llegó a ser tan notable que en 1968 el entonces Rector, Jesús María Bianco, nombró una Comisión de Conservación de las Obras Artísticas de la Ciudad Universitaria. Esta Comisión, sin recursos económicos y con escaso poder de decisión, ya que en sus recomendaciones podían o no realizarse según variara la situación financiera de la Universidad, se mantuvo a lo largo de los años, tratando de remediar lo que mostraba necesitar de un acción mucho más enérgica. En 1982, después de una conversación con el Dr. Inocente Palacios y el autor de estas líneas, el entonces Rector, Carlos Moros Ghersi, decidió crear la Unidad de Conservación de Obras de Arte de la Ciudad Universitaria. La creación de esa Unidad parecía indicar que por encima de los conflictos políticos y artísticos, por primera vez la Universidad, como cuerpo profesoral y estudiantil, se integraba a la Integración, y comenzaba a considerarla como cosa propia y digna de ser conservada.

El aspecto conceptual. Al hacer hincapié en la funcionalidad y desechar toda forma de ornamento, el Modernismo cerro la posibilidad de relación entre la arquitectura y las artes plásticas. No obstante, la antigua idea de vincularlas, tal como se había hecho en algunos extraordinarios momentos del pasado, seguía operando en la mente de unos cuantos arquitectos y artistas modernos, y comenzó a encontrar formulación teórica en creadores tan disímiles como Gropius y Le Corbusier, por una parte, y Modrián y Léger por la otra. Aspiraban los arquitectos a unir en sus creaciones los talentos de artistas y artesanos en la realización de nuevos edificios que aglutinaran a todas las artes y fueran como el símbolo integral de la edad moderna. Aspiraban los pintores a modificar las edificaciones y la ciudad, haciendo del arte y especialmente del color, un motivo de goce público.

A causa de su formación clásica, Villanueva no era insensible a esas ideas, y el deseo de asociar a la arquitectura obras de otras artes se había manifestado en él desde fecha muy temprana. Ya en los Museos de Bellas Artes y de Ciencias Naturales (1935), había buscado la colaboración del escultor Francisco Narváez

–representante de ese momento de la vanguardia escultórica venezolana- para animar con sus relieves las fachadas de ambas edificaciones, y posteriormente (1941), había acudido nuevamente a

----- 78 p.