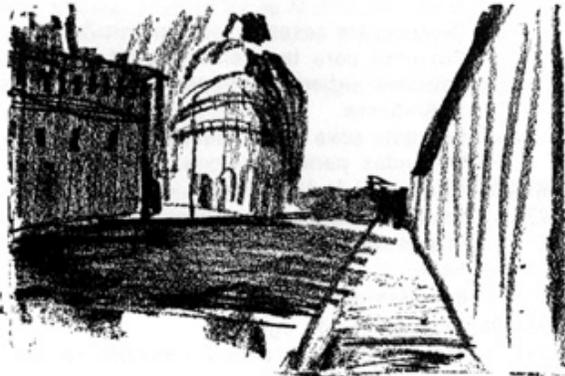


## Una poética diferida.

“Unité dans le détail, tumulte dans l’ensemble”

Le Corbusier.

### CAPÍTULO 6.



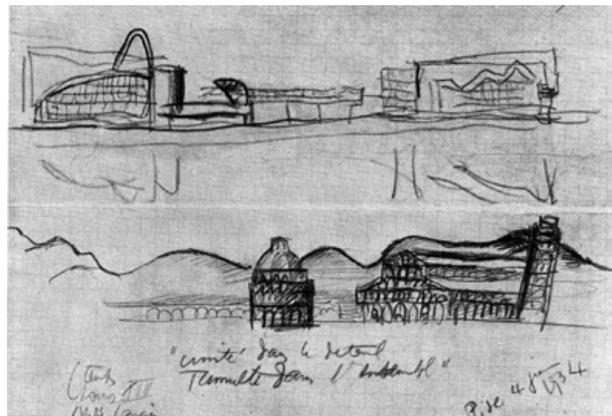
1.

El libro en el que aparece publicado el proyecto del Palacio de los Soviets, el volumen II de la Obra Completa (1929–1934)<sup>1</sup> de Le Corbusier, incluye un dibujo del carnet de su tercera visita al Camposanto de Pisa, realizado en 1934 (il. 1). Un detalle en el esbozo señalaría la aparición de uno de los temas más significativos del trabajo del arquitecto. Existe una diferencia sutil entre el dibujo de 1934 y el que había realizado durante su segunda visita en 1911 (il. 2). En el último viaje no se ocupará de la exaltación purista de los volúmenes ni de las relaciones espaciales que operan entre ellos; tampoco es el juego de la “caja” lo que repasa en los bocetos.

El interés recayó entonces en los aspectos cualitativos del volumen, atendiendo a una etérea superficie modulada que opera sobre todo el conjunto. Un patrón único capaz de ordenar el tumulto, admisible siempre que prevalezca el sentido final de unidad<sup>2</sup>. No obstante, este sentido último de orden apenas vendría dado por un mecanismo compositivo, actuando superficialmente sobre la pieza arquitectónica.

1 El proyecto para el Palacio de los Soviets (1931–34) es contemporáneo a su tercera visita a Italia, sin embargo, las grandes transformaciones conceptuales respecto a la ordenación del conjunto ya se habían dado en 1931.

2 A propósito del cambio que se opera sobre el trabajo de la “epidermis” de la arquitectura de Le Corbusier, ver ALVAREZ, Fernando. No dejar solas a las sombras. Algunos comentarios sobre L’espace indicible. (1998, sept.) Dc, nº 1: Barcelona. P. 75



2.

La imagen de vanguardia del Palacio de los Soviets, articulada a partir de iconos constructivistas, contrasta con la claudicación manierista que representaba el ordenamiento clásico de las piezas y el escaso control que se obtenía sobre el vacío entre los volúmenes así organizados. Lo inacabado de este gran ensamblaje, respecto a las aspiraciones modernas de posición ante el territorio, habría inducido a Le Corbusier a desviar la mirada hacia la “piel” del organismo, a fin de recuperar la unidad en el tumulto<sup>3</sup>. Es el comienzo de la preocupación de Le Corbusier por la “corteza” de sus construcciones. A partir de aquí, la forma no detendrá la mera condición de “volumen puro bajo la luz del sol” y el muro se ensanchará hasta permitir ser habitado en los resquicios de sus vanos. Seguirá atrapando la luz, pero ahora será capaz de albergarla. La luz constituirá el elemento fundamental del edificio, asumiendo la dialéctica interior–exterior al trascender la caja contenedora y el límite inhabitable al que se hallaba supeditado.

La corteza, elemento activo en el espacio, dejará desprovistas del soporte necesario para su contemplación a las formas narrativas tradicionales del arte y pasará a ser figura en el receptáculo básico del espacio indecible de Le Corbusier; un espacio que ya había manejado Rodin en *Los Burgueses de Calais* cuando, a través de las miradas extraviadas de los personajes, se construye un vacío intencionado. El *brise-soleil* que Le Corbusier aplicará a sus edificaciones a partir de la década de los Cuarenta será, como construcción que se arma en el límite, la estructura que buscará asumir en su forma y en su densidad una geografía que aloja dos mundos, uno de perfil nítido, denso, racional y otro de silueta variable, iluminado o en sombras, y apta para alojar la intimidad, la memoria, la ilusión o la sorpresa<sup>4</sup>.

Es el espíritu de un orden materializado que impregnaba ya la *Cité de Refuge* (1929–33), aún cuando allí perdiera su efectividad al transparentarse el interior y que alcanzará plena corporeidad en la *Fábrica de Saint-Dié* (1946–51), cuando expresará “una ruda salud en su epidermis...”<sup>5</sup>. Sin embargo, en estos proyectos el umbral no será aún una construcción sino la presencia de un orden donde el artificio actúa

3. LE CORBUSIER  
Casa del Dr. Currutchet. 1949  
Fachada. La Plata, Argentina
4. LE CORBUSIER  
Capilla de Ronchamp. 1950–1954  
Vista interna.

3 Alvarez señala a propósito: “A la crisis del espacio figural, a la pérdida de unidad de lenguaje, a la aparición de formas y relaciones más ambiguas responde el texto al pie del dibujo de Pisa”. *Ibidem*

4 ALVAREZ, F. *Ibidem*.

5 BOESIGER, Willy. (1957) *Le Corbusier, Œuvre complète* Vol. 6, 1952 -1957. W. Boesiger, Girsberger, Artémis: Zurich .



3.

por yuxtaposición sobre la caja arquitectónica, ayudando a su definición frente a los accidentes de lo cotidiano.

El espacio-tiempo de la transición interior/ exterior se hizo presente cuando actuó contra la forma; cuando objeto y sombra entraron en tensión simultánea y la figura resultante se presentó como en el proceso de su construcción. Surgió en la Casa Curutchet (1949) (ii. 3) en su extremo esencial y se hizo tectónico en Ronchamp (1950-1954) (ii. 4) cuando el vano insinuará su habitabilidad o, al menos, la posibilidad de albergar un espacio marginal. El no-objeto del muro perforado es tomado como una construcción positiva que se expresa en el no-volumen/no-forma que produce la sombra, alternándose en el juego con la forma misma, que diluye los límites para permitir habitar el umbral desde una emoción plástica.



4.

Ambas obras dramatizan el medio en el que actúa su logos creativo, haciendo intangible su constitución y generando incertidumbre en lo arquitectónicamente perceptible. Ciertamente ello responde a la condición no estática de la modernidad pero también funciona como topos de apertura hacia otros niveles semánticos. Le Corbusier lograba en ellas, por otra parte, lo que había dicho en 1935 a propósito de la arquitectura:

“L’architecture est à ELLE SEULE un événement plastique total. L’architecture, à elle seule, est un support de lyrisme total”<sup>6</sup>

6 LE CORBUSIER. (1935, Julio) Sainte alliance des Arts Majeurs ou le Grand Art en Genève. Architecture d’Aujourd’Hui, nº 7: París. P. 86.

7 Circula la anécdota del visitante que al acudir al taller en horas de la mañana para entrevistarse con Le Corbusier, preguntó por el arquitecto. El personaje que lo recibió le informó que lo encontraría en horas de la tarde. Cuando más tarde acude, le recibe la misma persona que ahora se presenta como el arquitecto Le Corbusier. Quien atendía por las mañanas era el pintor Le Corbusier.

Pese a este atisbar del potencial de lo irresoluto como instigador de otras expresiones, Le Corbusier no consentirá en perder el control de cualquier parte del proyecto, por mínima que resultase. El arquitecto se desdobra en pintor, en escultor... Muda su personalidad para decir aquello que el otro no puede decir<sup>7</sup>. Se presenta como el director de una representación total wagneriana; sin duda un hombre romántico que no asumirá hasta sus últimas consecuencias el vértigo de lo indecible, no obstante haber enunciado la apertura de ese espacio.

“ Los dioses merodean a nuestro alrededor y se establecen, y al precio del simple esfuerzo personal entregan a los hombres las grandes cosas del espíritu de la virtud, del misterio, del paraíso y del infierno. Ellos están dispuestos a tendernos una mano y la obra pintada arrancada de su chatura está dentro de la posibilidad de alcanzar una altura valedera”<sup>8</sup>.

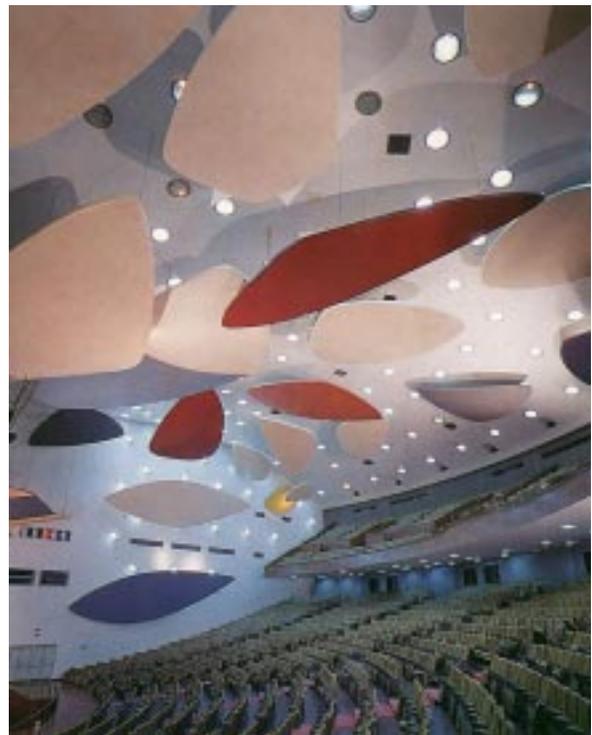
### La estrategia del Umbral.

Asido de la mano de sus dioses, Le Corbusier hubiera podido construir el infinito, espacio carente de significado pero no de sentido, en el que el romanticismo había claudicado. Será Villanueva quien explore esa posibilidad en la diseminación de los límites semánticos de La Plaza Cubierta, al dejarla abierta, inacabada, sin significado ni sentido último. Como en un work in progress, la presentará más como proceso que como producto (ii. 5). Un proyecto continuo que se disemina en la inconclusión final; obra y creación de obra que, como señala Rousset<sup>9</sup>, había sido la búsqueda simultánea de lo barroco.

Determinados elementos tangibles del Barroco, tales como el rebajamiento del frontón, la dialéctica de lo cóncavo y lo convexo en eterno repliegue el uno sobre el otro, así como el tratamiento de la materia por masas o por agregados, responderían a una condición material de la percepción. Construcciones que, como señala Wölfflin en su obra *Renacimiento y Barroco*, desbordan el espacio y tienden a conciliarse con lo fluido mediante la constitución de formas turbulentas que se nutren de nuevas turbulencias y que se agotan en la espuma de una ola<sup>10</sup> (ii. 6).

En este devenir, cada elemento continua extendiéndose sobre los siguientes en relaciones de todo–partes, de las que surgen series infinitas sin último término ni límite en sí. Pero del primer vértigo que

5. CARLOS RAUL VILLANUEVA  
Aula Magna.  
Fotografía actual. Fotografía: Paolo Gasparini
6. GUARINO GUARINI  
Capella della Santissima Sindone.  
Turín. 1667-1690



5.

- 8 LE CORBUSIER. [1946, abril] De la traducción de ALVAREZ, Fernando (1998, sept.). Op. Cit. P. 54.
- 9 ROUSSET, Jean. (1954). *La littérature de l'âge baroque en France. Circé et le paon*. Corti: París. Versión en castellano: *Circe y el Pavo Real*. Seix Barral: Barcelona. (1972). P. 334
- 10 Versión en castellano: Wölfflin. *Renacimiento y barroco*. Paidós: Barcelona. (1986). Pp. 45-50

asoma al observador, fruto de una confusión en la que Espacio y Tiempo son sólo las coordenadas abstractas del conjunto de series posibles, el sistema estalla con intensidad en espacios interiores que concluyen la cualidad extensiva anterior. Una resolución en "vertical", como la calificaría Deleuze al considerar las nociones espacio/temporales en Leibniz <sup>11</sup>.

Esta continuidad y diseminación de los referentes en nuevos e interminables significantes conformarían una nueva geografía de la idea de caos a la que el Barroco había experimentado una aproximación positiva y que Leibniz había definido como el conjunto de los posibles<sup>12</sup>, pues el vértigo de todas aquellas percepciones que suscita se podría filtrar estableciendo diferenciales. El sistema o la serie de sistemas que plantea esta noción de extrañamiento encuentran un límite extrínseco desde lo figurable, lo que para Leibniz se hallaría en los sentidos perceptuales del hombre.



6.

“ Cuando sostengo que no hay caos, no quiero decir que nuestro globo u otros cuerpos no hayan estado nunca en un estado de confusión exterior..., lo que digo es que aquel que tuviese los órganos sensitivos lo suficientemente penetrantes como para darse cuenta de las pequeñas partes de las cosas, lo encontraría todo organizado... Pues es imposible que una criatura sea capaz de penetrarlo todo a la vez en la mínima parcela de la materia, puesto que la subdivisión actual va hasta el infinito” <sup>13</sup>

Es ahí donde surge la necesidad del concepto de mónada que elabora Leibniz y cuya naturaleza supera la mera intencionalidad, como determinación última del individuo; un ente que expresaría al mundo como totalidad, en una infinidad de pequeñas percepciones. Dado que el hombre, para Leibniz, es capaz de aprehender los acontecimientos desde una asimilación fenomenológica, la mónada sería la aprehensión de ambos niveles, desde una capacidad de "filtrar" y de sentir un placer sensible, pero al mismo tiempo otro muy distinto, de carácter armónico.

11 La Física vería al caos como tinieblas sin fondo y la Psíquica como un aturdimiento universal. DELEUZE, G. (1989). El Pliegue. Leibniz y el Barroco. Paidós: Barcelona. P. 102

12 DELEUZE, G. (1989) Op Cit. P. 103

13 LEIBNIZ (1714, marzo) Lettre à Bourquet. Citado en: DELEUZE, G. (1989) Ibidem.

El Barroco operó sobre este particular entendimiento del ser en lo real, como una estrategia que no lo inventa, replegándose continuamente y extendiéndose al infinito. Esta tendencia hacia lo ilimitado tendría, también para Leibniz, dos vertientes: los pliegues de la materia (Física/horizontal) y los pliegues del alma (Psíquica/vertical), armándose como una casa de dos pisos, según da cuenta Deleuze, en la que abajo habitaría el ser perceptivo y arriba el razonable:

“Leibniz realiza un gran montaje barroco, entre el piso de abajo perforado de ventanas (los cinco sentidos) y el piso de arriba, ciego y cerrado (el logos), pero en cambio resonante, como un salón musical, que traducirá en sonidos los movimientos visibles de abajo”<sup>14</sup>

Es en la habitación superior donde lo real consiste en explicar/implicar/complicar sin desestimar la condición primigenia de la habitación inferior, en la que el individuo es invocado, en tanto que racional, sin olvidar que, en esencia, es animal. Así, aquella estancia superior que “no tiene ventanas por las que algo pueda entrar o salir de ella, no tiene agujeros ni puertas”<sup>15</sup> será interioridad pura, en contraste con la exterioridad de abajo que será absoluta fachada y que al fin y al cabo tiene ventanas, puertas y agujeros.

Wölfflin señala, sin implicarse totalmente en las derivaciones, que la escisión entre la turbulencia de la fachada y la paz serena del interior, presentes en la arquitectura barroca, es aquello que más asombra al observador: espontaneidad del interior y determinación del exterior. Esta esencia explicaría lo específico del Barroco, pero además, la posibilidad de extenderlo fuera de sus límites históricos, no como extensión arbitraria, sino como aporte, que estaría expresado en los tres rasgos que considera Deleuze:

- I. En el Pliegue. Una operatividad ilimitada cuyo desafío no es cómo acabar, sino cómo extenderse hasta el infinito, virtualidad que no cesa de

14 DELEUZE, G. (1989) Op. Cit. Esta construcción de la casa barroca fue planteada por Locke en *Essais*, sin nombrar al pliegue. Leibniz rehace el modelo de Locke a partir de la noción de pliegue (*Nouveaux Essais*).

15 Se retoma aquí el concepto mismo de monadología de Leibniz, desarrollado en *Monadología: principios de la naturaleza y de la gracia*. Trad. García Morente, M. Universidad Complutense de Madrid. (1999).

diferenciarse al actualizarse en el alma y realizarse en la materia, pero que ha de permanecer diferenciada.

- II. En la inflexión interior/exterior. Dualidad que ocurre entre la materia -la fachada- y el alma -la habitación cerrada de arriba-. El exterior siempre es exterior mientras el interior preserva siempre su cualidad de interior; dialéctica suspendida entre el "principio sustentador" (impresión) y el "principio de revestimiento" (expresión).
- III. En la diseminación continua de lo alto a lo bajo. Esta diseminación opera también a la inversa y es una construcción perfecta, escindida de un mismo mundo dual, entre lo inmanente y lo trascendente, materia y alma; armonía de una "Texturología/ Logología". La textura sería el componente material del pliegue y la expresión de una inflexión que no depende de las partes sino de los estratos que determinan su cohesión y cuya determinación viene de la luz incidente. El logos sería la percepción en devenir que se constituye en expresión del placer de una satisfacción objetiva, racionalizada e inclusiva que continuamente impele hacia arriba, hacia lo elevado.

16 La instalación espacial barroca parte de la sustitución del centro por el punto de vista, más relativo al observador, quien es al fin y al cabo, el que arma el mundo. La figura será el cono perspectivo. De ahí que el "espacio" barroco sea esa síntesis de fuerzas entre lo horizontal y lo vertical y el ideal sea la cúpula, como en Guarino Guarini. Las propuestas espaciales de la arquitectura vanguardista de los años Veinte y Treinta parten de una estrategia desituante al darse cuenta de que los supuestos entendidos en una construcción espacial basada en la figura del cono no arman un espacio relativista sino trasladable. El aporte mayor de estas construcciones e instalaciones al entramado estético del siglo XX será la isometría, sin principio ni fin, pero sobre todo, sin arriba ni abajo. Por otra parte, de considerarse una relación lógica entre concepto y objeto, existen dos alternativas para superarla: El símbolo sería el aislamiento del objeto para ser puesto en contacto con la idea, prescindiendo del concepto; la alegoría sería el desbordamiento del marco del objeto mismo para comprender en sí al concepto

El arte Barroco, tensando el arco del mundo, llevó al extremo conceptual la ley de la materia: mayor densidad en menor extensión. Lo hizo al reconocer finitos los recursos expresivos ante una realidad infinita; de ahí la tendencia de la masa barroca a salirse del marco. Como se ha señalado anteriormente, el recurso para denotar esta fuerza expresiva sería la alegoría, potencia de figuración capaz de presentar naturaleza e historia en un orden del tiempo dado por la memoria, cruzando los referentes en un mundo que ya no tendría centro<sup>16</sup>. Es una representación de lo total

–que no del arte Total– que permite una extensión de las artes, donde la transtextualidad impide que se detenga el movimiento de percepciones en devenir:

“La unidad de base, la unidad colectiva en extensión, el proceso material horizontal que actúa por rebosamiento del marco, el teatro universal como continuidad de las artes, tiende hacia otra unidad, privada, espiritual y vertical, unidad de vértice. Y no sólo hay continuidad en la base, sino entre la base y el vértice, puesto que no se puede decir dónde comienza y dónde acaba éste”<sup>17</sup>

Lo moderno persigue aún esa unidad y lo hace desde una elongación del “instalarse” entre soportes en movimiento que re–crearían la unidad. Una poética del marco (limes), pero también del umbral (limen) como espacio arquitectónico habitable. El hombre moderno participaría en esa performance quedando atrapado, a su vez, en la misma unidad aprehensible, fenomenológica y razonable. No sería ni ilusión ni toma de conciencia, sino actuación en el teatro del mundo; una dimensión distinta de la *Einfühlung*. No consistiría en contemplar el huracán desde fuera, sino en penetrar el ojo del huracán mismo; una dinámica que traspasa el significado para desvelar el sentido en un devenir del «ver» al «leer»<sup>18</sup>.

Remitiendo a los elementos fundamentales del pensamiento leibniziano, esta estrategia resulta aplicable a la vivencia de la Plaza Cubierta e imprescindible para la comprensión de los cruces semánticos que producen los elementos plásticos diseminados en la poética espacial de Villanueva, quien en un escrito sin fecha ni lugar, dijo:

...El Aula Magna no tiene «fachadas». Es ella un único cuerpo concluido y terminado, cuyos lados tienen distintos valores, pero no se separan entre sí. En efecto, las fachadas no son visibles desde la calle... la toca en un punto y luego se aleja abriéndose como un abanico. La estructura juega un papel importante:

17 DELEUZE, G. (1989). Op. Cit. P. 64.

18 Carpentier integraría en la misma unidad aprehensiva la eclosión de la sorpresa y la yuxtaposición, libres al flujo entre el texto y su ausencia, como estrategias discursivas de una extensión que precisa del pliegue y de la elevación –gravitacional o trascendental– de lo meramente sensorial a lo sensible, como intensificación de esa percepción primaria, de la cual la razón es también parte.

expresa el vigor, la lógica, la fuerza de una concepción estructural clara y precisa. No es una estructura bonita, es mas bien seca y dura...../ ...Correspondencia entre el volumen exterior y el contenido, por la textura de los materiales utilizados y el color de las superficies se ubica en pleno territorio orgánico... " <sup>19</sup>

La Plaza Cubierta necesita para su articulación de un narrador. Obedeciendo a una actualización permanente de la instancia productora del discurso, el creador barroco trabajó sobre la proyección continua y constante del narrador –y por tanto del hecho narrativo– sobre lo narrado. Pero el narrador de La Plaza no será el autor, ahora desplazado, sino el caminante que recorra sus espacios, estructurando la obra a su albedrío y componiendo la arquitectura ante sus ojos.

Dos de las salidas que prevé el sistema ideado por Villanueva vuelcan sobre dos espacios de plena interioridad, uno es el Aula Magna, el otro la Biblioteca. Estos espacios son concebidos como nuevos montajes físico–visuales, que dentro de la estructura global y como en la obra *Etant Donnés* de Marcel Duchamp, conformarían una alegoría del imposible óptico cartesiano que guarece tras sí un ámbito inaccesible. No será ahora la mirada del fisgón ilustrado la que se aventure impelido a desvelar su secreto, sino una menos condicionada: la del usuario, en tanto que perceptor primario de arquitectura.

Opuesto al “paseante ocioso por el jardín del saber” del que ya Nietzsche advirtiera, el usuario es un ser excluido del contexto de emisiones y recepciones que conforma el espectro artístico y es, sobre todo, aquel que no pierde tiempo en contemplar, no obstante sea éste el primer paso para la interpretación de los significados que se despliegan ante él. Desde esta posición es como el animal que no ve ni la tierra ni el cielo, como lo describiera Carlo Sini<sup>20</sup>. No disfruta el vacío o lo que no es; disfruta el sol, pero no sabe lo que es; le ladra a la luna y tampoco sabe lo que es: el animal goza de lo que hay que gozar y sufre de lo que

19 (s/l, s/f, Cat #2–Aula Magna, Biblioteca y Rectorado: 6)

20 SINI, Carlo. (1989). *Pasar el Signo*. Trad. Vivanco Gefaell, J. Grijalbo-Mondadori: Barcelona.

hay que sufrir.

Sin embargo, el animal se asombra ante lo que no está. Es un asombro relativo, por cuanto se asombra por la ausencia de lo que debería estar<sup>21</sup>. El usuario se sitúa como un personaje más de la representación escénica que se está llevando a cabo, recorriendo espacios desde patrones de comportamiento definidos por la lógica del uso. Esta lógica apela a la legibilidad inmediata que constituye una búsqueda de sistemas de orden que le permitan ser eficiente en su intención. La falta de mecanismos de orientación causarían su estupor. Ante esta situación se ve impelido a percibir para ser consciente de su ser en el mundo. El usuario será entonces como el niño cuando descubre que el único sentido interpretativo que tienen los tacos caóticamente dispuestos sobre el suelo para su juego, está en la capacidad posible de acomodo a su conveniencia para formar sistemas complejos.

Villanueva impulsará el juego de la manipulación objetual de este conector mediante una insólita desinencia tipológica: Plaza Cubierta. No es una parodia, sino una transposición que opera sobre la revalorización del significante en detrimento de la transparencia del significado. Lo importante no es que tal construcción sea ingeniosa o que actúe por remisión, con lo que el juego recaería en un artificio, sino que permita un deambular por los derroteros de significante/mensaje/significado del hecho artístico. Algo que experimentó el Surrealismo y que Carpentier señalaba como parte de una estrategia neobarroca. Una Plaza es, entendida como el espacio público de encuentros urbanos abierto al cielo, el vacío que denota un borde continuo de edificaciones que la delimitan y que son reconocibles en razón de su continuidad y contigüidad. Una plaza no sería nunca cubierta; su configuración es por omisión. Plaza Cubierta proporciona un cruce de referentes para el usuario que, con alusiones al imaginario colectivo, le retrotrae a sensaciones ápticas y ambientales de su memoria espacial.

Gaudí desarrolló para el Park Güell una construcción edilicia bastante similar espacialmente,

21 Sini relata la anécdota del perro asombrado ante la ausencia de su marca que había hecho instantes antes sobre una alcantarilla de rejilla. Sini reconoce en el animal una capacidad de "asombro", pero, como señala: "sólo se asombra si le falta el ente habitual. Se asombra de su ausencia, no de su presencia. El hecho de que el ente esté y sea así no suscita su estupor desinteresado". SINI, Carlo. (1989). Op. Cit. P. 80.

a la que llamó Plaza del Mercado. En el imaginario colectivo decimonónico y aún en el contemporáneo, se reconoce a un mercado como un espacio de amplias dimensiones y cubierto para garantizar su continuidad y regularidad pese a las inclemencias del tiempo, aún en aquellos casos en que tuviera que apropiarse provisionalmente de una plaza ya existente para ejercer como tal. Sin embargo, la lectura de este espacio presenta equívocos por la contundencia del lexema “Plaza”, hasta el punto de ser denominada “Sala Hipóstila bajo la Plaza del Mercado”, en alusión al espacio que se encuentra sobre el entramado estructural, al que sin embargo Gaudí llamaba Anfiteatro.

El espacio de Villanueva se abandona a la riqueza del título y el usuario emplea para su ubicación un referente poético, sin relegar la condición funcional. Una decisiva apertura al espacio transtextual que fluye entre la legibilidad y la ausencia de la misma; entre una huella de lo cultural y su expresión primaria. Es el entre-mundo del mito como imagen participada y la imagen como mito, en el que hay que aventurarse. Es la construcción una y heterogénea, en la que el referente aglutina el fragmento.

Las estructuras espaciales reticulares se constituyen en una enumeración súbita de los diferentes eventos –como ocurre en el espacio pluricelular barroco– que condensa la percepción maravillada en una desmesurada adjetivación narrativa. Alegoría del espacio de la alegoría, La Plaza Cubierta es la “recepción festiva de lo contradictorio y lo paradójico”, tal como Burgos lo ve en Carpentier; una expresión de lo Real Maravilloso donde Villanueva, a partir de cinco posibles recorridos, urdirá su manifiesto para el Proyecto de Síntesis de las Artes.

Los trazos del esquema que representa los flujos de estos recorridos se arman en sí mismos como una construcción; yendo más allá de la línea, constituyen una superficie plástica expresiva. Las ondulaciones de estos trazos no se resuelven al final de su huella sino que derivan en su límite en nuevas series de infinitos sub-eventos<sup>22</sup>. Sus extremos son

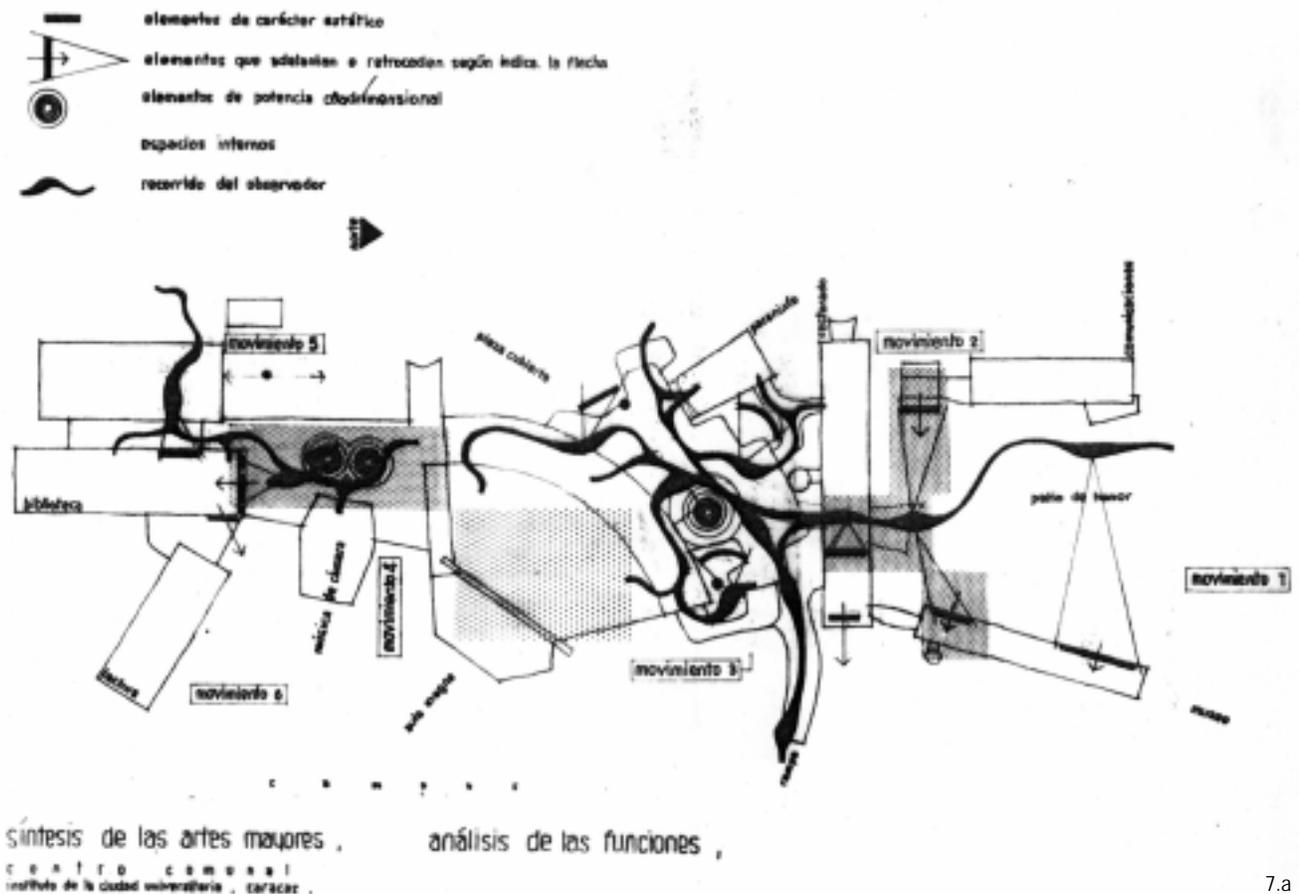
22 Como construcción que recuerda a la geometría fractal, de Mandelbrot.

los repliegues de una operación espacial que se disemina en nuevos significantes.

El arquitecto que no teorizaba sobre los procesos que venía llevando a cabo pero que ciertamente era un diseñador capaz de transmitir las tensiones del discurso en sus trazos, logró involucrar en su propuesta a aquellos artistas plásticos que consideró para su Proyecto de Síntesis de las Artes, gracias a la capacidad comunicativa y el poder sincrético de su esquema de base<sup>23</sup>. Por ello será preciso ahondar en toda la extensión expresiva de los pliegues contenidos en su esquema (il. 7.a y b) para delinear los parámetros poéticos que permitieron el flujo discursivo entre el arquitecto y los artistas plásticos que finalmente ejecutaron sus obras en La Plaza Cubierta.

7. Carlos Raul Villanueva  
La Plaza Cubierta.  
Proyecto de Síntesis de las Artes: Análisis de las funciones. 1952.  
a: Lámina aparecida en L'Architectur d'aujourd'hui en 1955.  
b: Dibujo de los flujos con los movimientos discriminados por color.

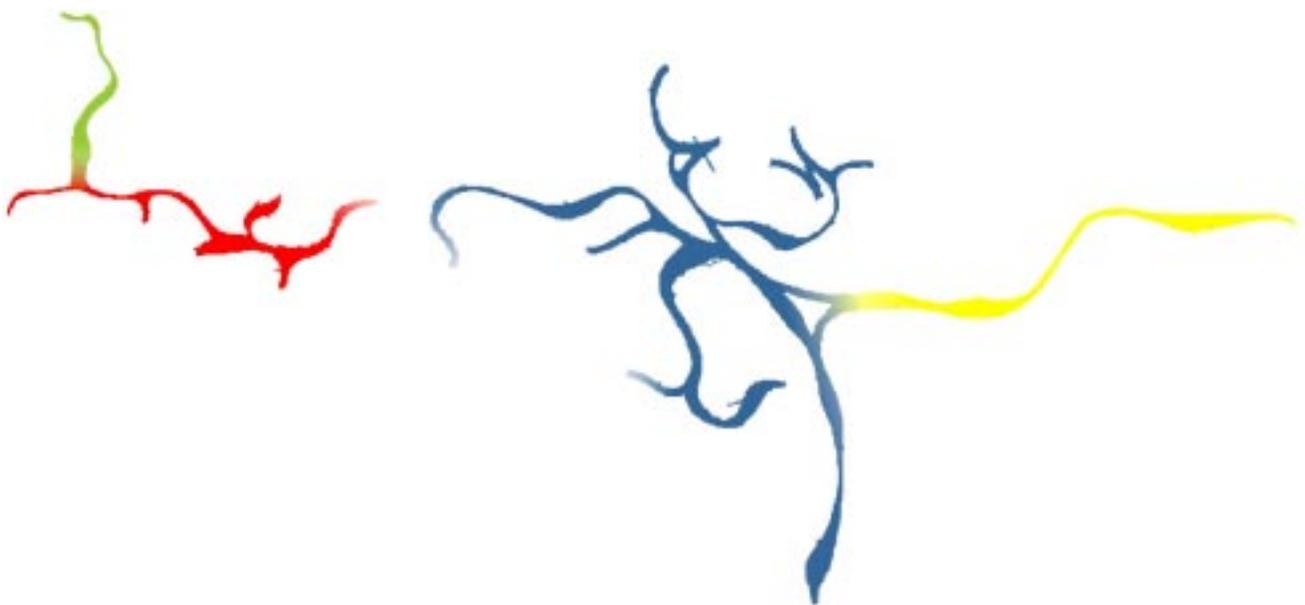
23 Una comunicación fluida recoge, desde el inicio del proceso, las manifestaciones de asombro y adscripción de los diferentes artistas participantes en el Proyecto, cuya evaluación recaía prácticamente en el esquema de los movimientos ya descrito.



### El discurso de la diseminación.

Penetrando a la Ciudad Universitaria desde la ciudad real, la secuencia de flujos que se delinean en el esquema funcional para una Síntesis de las Artes se abre sobre el gran espacio de arranque de uno de los recorridos. Se trata del movimiento 1, en el que una ampulosa marquesina, como colofón visual, enuncia un mundo que vela tras de sí. Su contrapunto, el movimiento 5, será la secuencia de penetración desde el sur que pasa bajo el edificio de Exposiciones. Una y otra secuencia se disuelven en tensión con los recorridos internos esenciales del proyecto; los movimientos 3 y 4. Otras aproximaciones posibles, identificadas como movimiento 2 y movimiento 6, no constituyen, propiamente, un recorrido, sino etéreas alternativas de acercamiento a los movimientos internos. El movimiento 2 viene desde el estacionamiento oeste y nace como un remanente de la frontalidad heredada del primer esquema. El movimiento 6 plantea un circuito alternativo, desde los espacios de expansión del perímetro del lado este<sup>24</sup>.

24 El movimiento 6, no es un recorrido propiamente dicho, sino el tratamiento superficial de un elemento de articulación volumétrica. Ocurre desde fuera del sistema y no remite a él, dado que inicialmente sólo estaba previsto como acceso secundario a la Sala de Lectura de la Biblioteca; actualmente condenado. No aparece descrito en las memorias del Proyecto, aunque si tiene una desinencia propia y un terreno dedicado.



8. ADRE BLOCK  
Mural en relieve. 1954.  
Mosaico vítreo artesanal y cerámica, 261x667,5
9. NARVAEZ  
Escultura. 1954.  
Bronce, 180x174x94 cm. (90x87,4x62,1 base)



## Índice de Artistas y Obras participantes en el Proyecto de Síntesis de las Artes

### Movimientos 1 y 2

9. Armando Barrios: Mural
10. André Bloc: Mural en Relieve
62. Francisco Narváez: Escultura
102. Oswaldo Vígas: Composición Estática-Composición Dinámica
103. Oswaldo Vígas: Un Elemento Estático en 5 Posiciones
104. Fernand Léger: Bimural

### Movimiento 3

1. Jean Arp: Pastor de Nubes
14. Alexander Calder: Platinos Voladores o Nubes
16. Carlos González Bogen: Mural
21. Henry Laurens: Amphion
23. Fernand Léger: Bimural
45. Mateo Manaure: Mural
46. Mateo Manaure: Vitral
47. Mateo Manaure: Mural
48. Mateo Manaure: Mural
64. Pascual Navarro: Mural
99. Victor Vassarely: Positivo y Negativo
105. Oswaldo Vígas: Un Elemento-Personaje Triple

### Movimiento 4

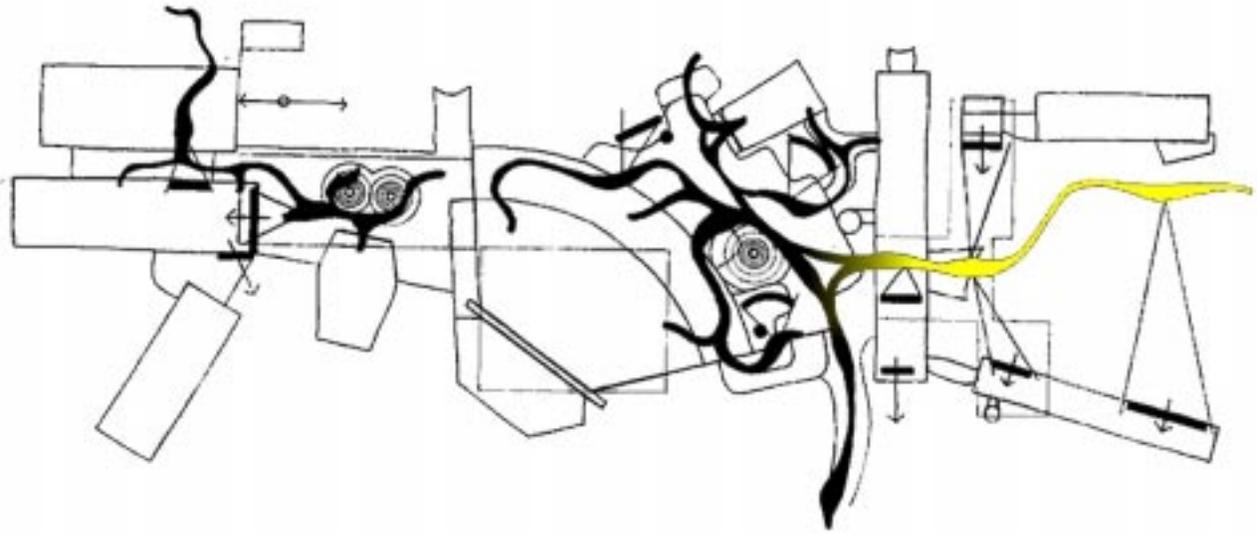
17. Carlos González Bogen: Mural
22. Fernand Léger: Vitral
32. Mateo Manaure: Mural
49. Mateo Manaure: Mural
50. Mateo Manaure: Complementos Acústicos
63. Pascual Navarro: Mural
65. Pascual Navarro: Mural
67. Alirio Oramas: Variación en Tres Colores
68. Alirio Oramas: Progresión
69. Alirio Oramas: Progresión Rítmica en Tres Movimientos
101. Victor Vassarely: Positivo-Negativo

### Movimiento 5

77. Antoine Pevsner: Dinamismo en 30°
100. Victor Vassarely: Sophia

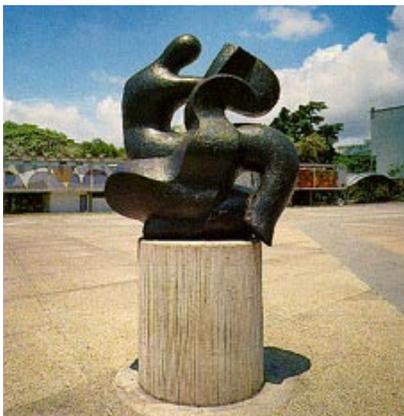
### Movimiento 6

25. Baltasar Lobo: Maternidad
51. Mateo Manaure: Mural
50. Mateo Manaure: Complementos Acústicos



### I. Movimientos 1 y 2:

El Patio de Honor es el punto de inicio del primero de estos movimientos. Abierto en su extremo norte hacia la montaña, que actúa como su contenedor natural, está flanqueado por dos edificaciones de poca altura, dispuestas simétricamente a efectos perceptivos. El edificio de la izquierda es el Museo y el de la derecha es el de Comunicaciones. Enmarcan al edificio del Rectorado y realzan su masa de mayor altura, que descuella, además, por la parquedad del tratamiento de la envolvente, con preeminencia del plano sobre las vanos racionalistas. Para este movimiento, los pintores que iban a colaborar, según señala la memoria del Proyecto de Síntesis de las Artes, tendrían como misión preparar el ambiente para los recorridos internos, a través de la desarticulación del volumen del Museo. La consigna era “destruir las superficies” haciéndolas desaparecer por medios pictóricos transparentes y aéreos. En el Museo, una caja herméticamente cerrada, suspendida sobre pilotis, actuarán los pintores Armando Barrios y Oswaldo Vigas. En Comunicaciones intervendrán André Bloc (il. 8) y, nuevamente, Vigas. En el centro del patio, que actualmente lleva el nombre de Plaza del Rectorado, está una escultura de Narváez (il. 9).



9.

Para comprender la proposición de las obras de Barrios y de Vigas resulta necesario tener en cuenta la concepción inicial del edificio desde el cual se proyectan, el que carecía de la actual densidad de usos en su planta baja. A nivel de la Plaza habría conformado una planta libre que dejaría traspasar la visual de los jardines por entre un umbral, sin que la actual visión de los muros frisados en blanco añadiesen pesadez y deslucieran el conjunto de arquitectura y plástica. De esta manera, los murales aparecerían suspendidos entre dos niveles de vegetación.

La obra de Barrios (il. 10) se denomina Mural (9–1951)<sup>25</sup> y recuerda en su configuración a la estrategia plástica del Purismo por su semejanza con el tratamiento del fondo–figura del mariage des contours, pero sin la presencia de objetos reconocibles en él. Las directrices básicas contempladas en el Proyecto prevén un punto de vista alejado del mural. La obra se caracteriza por una dirección marcada que da el elemento central de la composición, una banda ondulante atravesando la obra horizontalmente, resuelta en una forma aguda que lleva a una lectura fácil evocando una flecha. Esta legibilidad atenúa la sensación de profundidad que la obra buscaría, de atenerse a las directrices del Proyecto. Pese a ello, la macla de las “figuras” logra suficientemente encarar la disolución del muro.

La propuesta se caracteriza por una suave ondulación de las formas que acompañan al habitante hacia la entrada, así como por sus tonos fríos que en la distancia acentúan aún más la disolución de la masa. El mural crea un contrapunto entre la torre del reloj, elemento vertical que articula el espacio –como en la Plaza de San Marcos en Venecia– y la pequeña escultura de Francisco Narváez, llamada Escultura<sup>26</sup> (62–1954) que consigue atraer al habitante, prolongando el tiempo de transición entre lo que sería aproximación y el inicio del movimiento 1. Desplazamiento que queda registrado en el esquema, pero que no aparece particularmente señalado.

El trabajo de Vigas (il. 11), llamado Composición Estática, Composición Dinámica (102–1954), es una

10. ARMANDO BARRIOS  
Mural. 1951.  
Mosaico vítreo industrial, 276x2031 cm.
11. OSWALDO VIGAS  
Composición estática. Composición dinámica. 1954.  
Mosaico vítreo industrial, a: 275x490, b: 275x490 cm.
12. OSWALDO VIGAS  
Un elemento estático en cinco posiciones. 1954.  
Mosaico veneciano, 445x1065 cm.



10.

- 25 El primer número identifica la obra dentro del catálogo oficial de obras de arte de la Ciudad Universitaria. El segundo, la fecha efectiva de ejecución de la misma.
- 26 El contrapunto con la obra de Barrios sería un pequeño mural de Andre Bloc, ubicada en el extremo de la Planta Baja del edificio de Comunicaciones. La obra se titula Mural en relieve de 1954 y está hecha en mosaicos vítreos artesanales y mosaicos de cerámica. En el esquema para una Síntesis de las Artes no figura la inclusión de ninguna propuesta para este sitio; las memorias tampoco describen alguna intención espacial particular, por lo que su inclusión pudo haber sido posterior a la concepción inicial del proyecto, atendiendo a condiciones circunstanciales.

propuesta dual. Recurriendo a construcciones geométricas similares, desarrolla dos condiciones diferenciadas a través de la relación fondo–figura, intensificada por el uso del color y una fuerte presencia de la retícula estructural, casi simétrica. La obra cumple una doble función. Es el remate focal del movimiento 2, que se acopla en este punto. Con tonos cálidos y vibrantes y trazos enérgicos aumenta la tensión ante la inminencia del acceso en la consecución del movimiento 1. La posición elevada de los murales de Barrios y de Vigas, con la planta libre inicialmente concebida para el edificio del Museo, se contraponía, con mayor contundencia a la que actualmente presenta, a la solidez del edificio de Comunicaciones, situado enfrente. El tratamiento superficial de masas y planos y el equilibrio de volúmenes buscaban que toda noción inicial de simetría quedase sutilmente subvertida.



11.

Vigas actuaría enfrentado a otra obra suya, situada a la derecha de la aproximación (il. 12), generando una tensión en contraflujo al movimiento 2. Su nombre es Un elemento estático en 5 posiciones (103–1954). Recuerda someramente a las composiciones neoplasticistas por la energía de la línea que contiene la retícula estructural y por los colores primarios que, ayudados por su geometría, logran hacer que retroceda el fondo neutro. Entre las dos obras de Vigas se produce el cruce de los movimientos 1 y 2. El trazo que los representa en el esquema del Proyecto sufre las deformaciones de las tensiones presentes.



12.

27 Específicamente aquí se enfatiza la perspectiva que se abre sobre la “zona abierta” del Campus y las zonas ajardinadas que se encuentran entre el Grupo Central, las Residencias y el Grupo de Ingeniería. La separación entre las edificaciones de Museo y Rectorado generan estas visuales que el arquitecto busca dominar con un pasillo cubierto ondulado como articulación. La escala un tanto excesiva y el evidente expresionismo de su curvatura, son sintomáticos de los problemas a los que el arquitecto se enfrentaba.

Los tonos cálidos de ambas propuestas acelerarían después el movimiento, al acercar y comprimir los planos arquitectónicos. El arquitecto intuyó que en esta zona ocurrirían relaciones dinámicas complejas. En primer lugar ocurre el acoplamiento de otro movimiento, que funciona en una sola dirección; a lo que se añade la apertura a visuales eventualmente no controlables<sup>27</sup> y recorridos desvinculantes del movimiento hacia los jardines de la izquierda. Todo ello habrían llevado a Villanueva a la necesidad de detallar minuciosamente los episodios estáticos y dinámicos que habrían de producirse.

La correspondencia entre el arquitecto y Vigas

recogía esta preocupación. El artista identifica a sus obras como “movimientos 2c” y “2a”, respectivamente. Estaban concebidas para actuar entre ellas desde ese contrapunto y desde las tensiones dinámicas que las precedían. Vigas señala en una hoja manuscrita explicativa de la idea, enviada en Febrero de 1954 al arquitecto:

“En el planteamiento de los elementos correspondientes a estos dos movimientos traté de ser lo más riguroso posible, en especial en el elemento correspondiente al movimiento 2a (se refiere a «Un elemento estático en cinco posiciones») en el cual a la necesidad de ajustar y reforzar lo más posible el muro, se unía un problema de arquitectura (texto ilegible) .../... desnivel superior de la superficie”<sup>28</sup>.

La más interesante es, sin duda, la propuesta para el edificio del Museo. En ella Vigas explota cierta evocación del espacio perspectivo renacentista, como soporte expresivo de la “narración” de las sensaciones que acompañan al habitante. La propuesta dual establece un vínculo con las conocidas imágenes de Sebastián Serlio, Escena Trágica, Escena Cómica (ii. 13.a y b), la primera de las cuales representa una calle definida por palacios clásicos, dibujada con un único punto de fuga; un arco triunfal en el centro de la composición deja entrever su desplazamiento al infinito. La segunda está armada a base de construcciones góticas, dispuestas sin aparente orden, impidiendo la legibilidad del sistema de proyección e invitando a su recorrido. Las imágenes funcionan como par dialéctico.

La marcada presencia de dos ejes que se cruzan en el centro a partir de las diagonales del rectángulo del soporte, en Composición Estática, sería una clara alusión al punto de fuga de una perspectiva monocular central y, por alusión, al espacio representado en Escena Trágica. Una línea vertical de entre varias que aparecen distribuidas regularmente en el espacio, implantada en el centro de la composición, se cruza a su vez con el punto de intersección de las dos

13. SEBASTIANO SERLIO  
a: Escena trágica.  
b: Escena cómica.
14. OSWALDO VIGAS  
Un elemento-personaje vertical en evolución horizontal.  
1954.  
Cerámica, 319x994 cm.
15. OSWALDO VIGAS  
Un elemento-personaje vertical en evolución horizontal.  
1954.  
Esquema preliminar.



13.

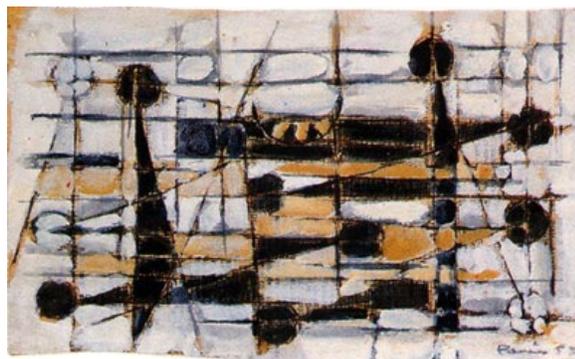
28 (París, febrero 1954, Cat #1-Vigas:1) La nomenclatura utilizada responde a la identificación de las carpetas ya clasificadas de los documentos del arquitecto. A fines prácticos se identifica el lugar y fecha del documento en primera instancia y el número de catálogo y el nombre y número de carpeta en segundo lugar.

diagonales. Semeja un obelisco y evoca concepciones espaciales poco dinámicas, adquiriendo un sentido dramático en la axialidad de la composición que se refuerza por dos figuras–personajes flanqueando la imagen.

En Composición dinámica, las dos mismas líneas diagonales figuran ahora relativas dentro de la composición y pierden toda centralidad. No se cruzarán en el centro ni actuarán particularmente con las trazas verticales, que aparecen diseminadas irregularmente sin puntos de apoyo definidos. El centro de gravedad de la composición se desplaza contrario al sentido del movimiento, quedando a la zaga del observador. Una serie de figuras–personajes danzan distribuidas en el espacio de la composición a distintas profundidades. Texto y meta–texto devienen movimiento.



14.



15.

Tras pasar la marquesina del Rectorado, el habitante se ve comprimido por sendos cuerpos sólidos que lo flanquean. La superficie a la izquierda contiene otro mural de Vigas (il. 14) titulado Un elemento–personaje vertical en evolución horizontal (104–1954). Este mural acentúa el nuevo sentido asimétrico del recorrido. Ante él han de resolverse, anticiparse y balancearse las tensiones que el giro de la lógica estructural de La Plaza Cubierta producirá sobre el habitante, antes de entregarse al movimiento 3, tras las complejidades asumidas en el Patio de Honor. El espacio forma un umbral ante el foco de atención armado a partir de una obra de Léger que actúa como remate visual del movimiento 1 a partir del cual se reasume la tensión en el movimiento 3.

Vigas señala respecto a este punto, la necesidad de conseguir una “sensación de calma”<sup>29</sup> que procurará con el uso de tonos pasteles opacos, en relieve sobre fondos densos, aunque inicialmente había concebido el fondo en color blanco, dado lo umbrío del espacio, donde iría colocado (il. 15). Su propuesta se construye a partir de unas figuras erguidas, casi totémicas, en tránsito a lo largo del umbral. Estos personajes verticales fragmentan la percepción del mural, que puede ser leído por secuencias individualizadas que, además, se recomponen en una sutil trama horizontal

fragmentaria. El mural reconstruye así la sensación de transitoriedad espacial del momento en que se ubica. Intención que evidencia el artista cuando manifiesta:

“traté de conseguir la idea de movimiento en evolución”<sup>30</sup>.

El Espacio contenido en el mural constituye una situación liminar dado que ha de construirse en el plano pero ha de expresarse, a la vez, fuera de él; es focal pero, asimismo, direccional, por lo que se concibió a partir de unas figuras “que pudieran expandirse fuera del marco”<sup>31</sup>. Estas figuras, deudoras de las exploraciones que el artista comenzó a llevar a cabo al final de la serie Brujas (il. 16), asumen el protagonismo del muro original que se abalanza ante el habitante.

La esquematización de las figuras y la estilización de los planos que la obra de Vigas había venido comportando desde 1952, llevó al artista a rozar la abstracción basada en aquella geometría esencial que caracterizó al resto de los artistas del grupo Los Disidentes, pero dejando pervivir la narración. El fondo del mural trabaja sobre la disolución de su soporte expresivo, por lo que la construcción de reminiscencias cronofotográficas del tema adquiere connotaciones didácticas y “dice” con claridad su intención; una tautología del acontecimiento, poéticamente expresada.

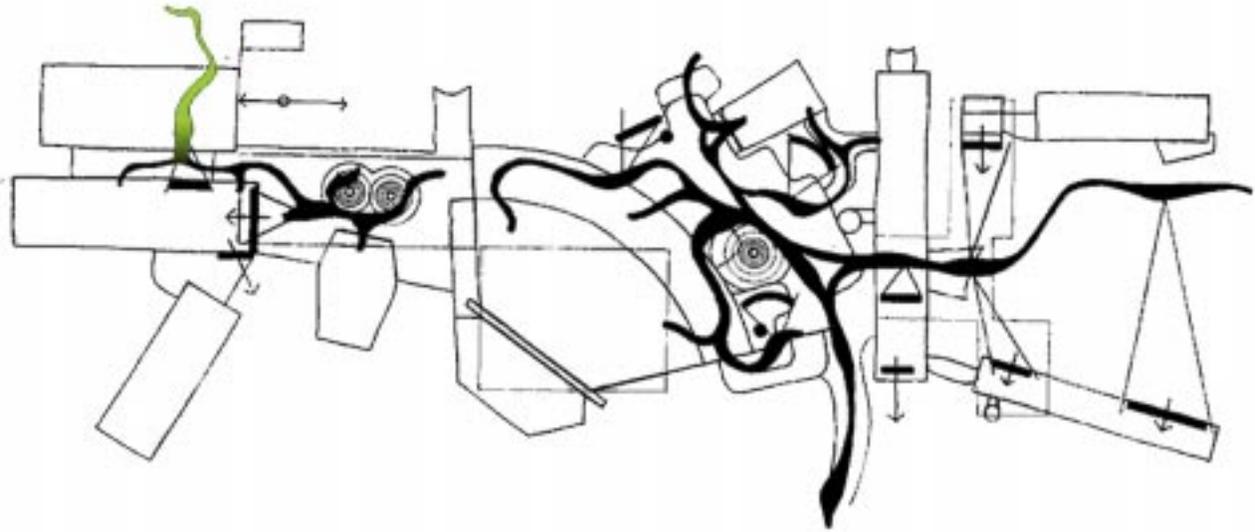
16. OSWALDO VIGAS  
Brujita. 1952.  
Oleo sobre tela, 92x65 cm.  
Col. Banco Central de Venezuela.



16.

30 VIGAS, O. (1954, febrero). *Ibíd.*

31 VIGAS, O. (1954, febrero). *Ibíd.*



## II. Movimiento 5:

El esquema del Proyecto para una Síntesis de las Artes llama la atención por la falta de continuidad entre los movimientos del lado norte (1,2 y 3) y los del sur (4,5 y 6). Se interrumpen en el punto donde se produce otro gran zaguán de acceso al conjunto<sup>32</sup>. Lo sintomático es que ocurra justo donde el Conjunto Central es atravesado por el antiguo eje compositivo del primer esquema de 1944. Esta ruptura de los movimientos puede interpretarse como un lastre de la primera propuesta para la Ciudad Universitaria, en la que los elementos formales persistirían como gestos de una frontalidad atávica.

El movimiento 5 actúa como contrapunto de los movimientos 1 y 2. Debe resolver similares situaciones de preparación y articulación a los movimientos internos (3 y 4). No se prevé, en función de su uso cotidiano, un tránsito preeminente que atraviese los espacios del Grupo Central en su totalidad, por lo que desde su aproximación, pasando por debajo del edificio previsto para exposiciones hacia La Plaza Cubierta, se resuelve en el movimiento 4. Aún sin llegar a integrarse a los movimientos internos del norte, ambos quedan abiertos a esta posibilidad.

32 MOHOLY-NAGY, Sibyl. (1964) Carlos Raúl Villanueva. Trad. De Sujo, C. Lectura: Caracas. Sibyl Moholy-Nagy indica que esta marquesina es el acceso principal al Aula Magna (P. 122), atendiendo a los elementos expresivos y a su escala. De considerarse principal, este acceso estaría mal resuelto, pues se plantea enfrentado a una puerta secundaria y a un volumen cilíndrico que resulta poco contundente para dar el giro. Moholy-Nagy minimiza la condición de lateralidad respecto al auditorio, cuyo acceso natural es a través de La Plaza Cubierta.

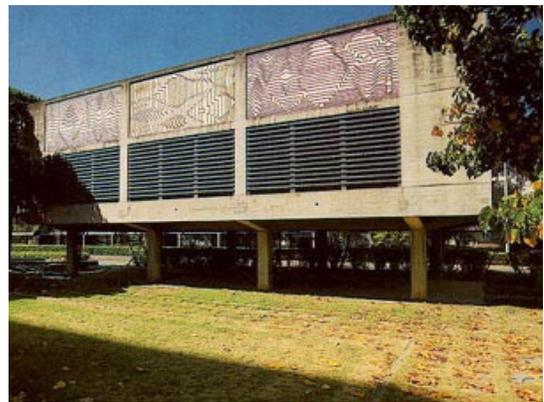
El punto de atracción del recorrido se centra en un foco que ocurre más allá de él: el amplio espacio de los vestíbulos de acceso a la Biblioteca y a la Sala de Conciertos. Aquí se encuentra uno de los dos “elementos de potencia cuadrimensional”<sup>33</sup>, el que se inscribe en el movimiento 4. En la memoria aparece un pequeño esquema donde se indica la dirección esencial de la visual que ha de ser resuelta. El usufructo posterior a la culminación de las obras ha planteado un patrón de ocupación del espacio que atenta contra la concepción previa. Los amplios accesos previstos en la planta baja, desaparecen tras dependencias no previstas inicialmente<sup>34</sup>, lo que indicaría que éste podría ser uno de los movimientos peor resueltos del conjunto o de los menos comprendidos.

La focal del espacio donde finalmente se disuelve, actúa sobre el movimiento de penetración con intensidad dramática. Tanto de articulador con el movimiento 4, como de pauta al recorrer el movimiento en uno u otro sentido, el movimiento 5 constituye un recorrido de preparación, carente del ceremonial renacentista del movimiento 1. La propuesta mural de Vassarely para el movimiento 5, Sofía (100-1954), se estructura en tres partes que acusan un cierto carácter decorativo (il. 17).

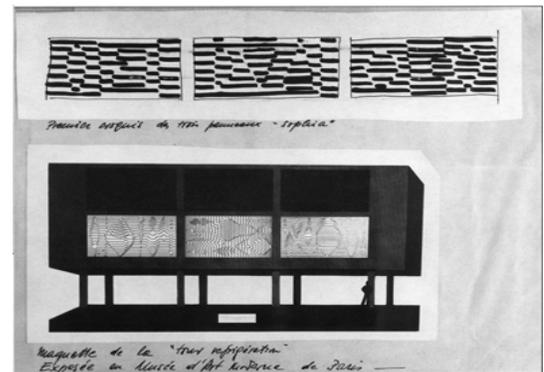
El ámbito de tensión de los elementos tridimensionales y murales resulta, por instantes, ambiguo. La propuesta preliminar difiere significativamente de la obra ejecutada que se presenta invertida (il. 18). La maqueta exhibida en París mostraba los planos trabajados en el nivel inferior del volumen sobre una planta libre, mientras que la celosía de enfriamiento, elemento estrictamente funcional, aparecía en el superior.

Esta diferencia se debe a una falta de información previa de las características técnicas necesarias para la función a la que estaba destinada la edificación, que se subsanará en el transcurso de la concepción de la obra. En el primer caso, Vassarely preveía en su bosquejo una secuencia luz-penumbra-sombra. El resultado real consiste en una secuencia sombra-sombra-penumbra, que por reverberación de la luz tropical acaba deslumbrando y

17. VICTOR VASSARELY  
Sophia. 1953.  
Tríptico. Cerámica esmaltada, 470x250 cm.
18. VICTOR VASSARELY  
Sophia. 1953.  
Esquema preliminar y maqueta exhibida en la exposición del Museo de Arte Moderno de París entre el 16 y el 20 de diciembre de 1953
19. VICTOR VASSARELY  
Sophia. 1954.  
Tríptico. Esquema preliminar a la propuesta ejecutada.
20. ANTOINE PEVSNER  
Dinamismo en 30°. 1950-1951, (1953).  
Bronce, 92,2x185,5x94,5 cm. (87,5x126 Base)

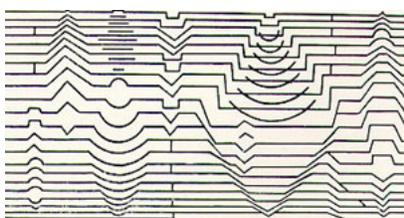
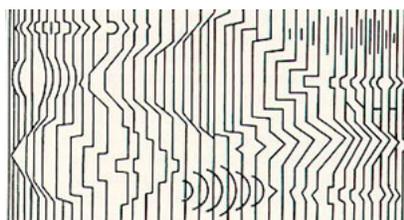
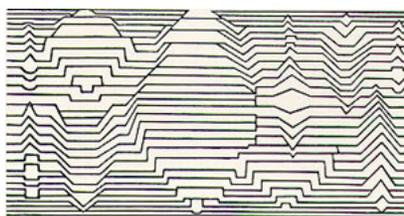


17.

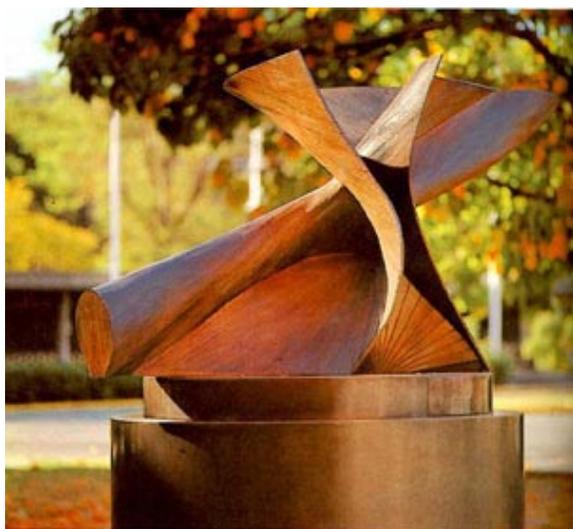


18.

- 33 VILLANUEVA, C.R. (1952). Memoria descriptiva del Proyecto de Síntesis de las Artes -ver: Anexo II-.
- 34 Sibyl Moholy-Nagy señala el carácter de “Entrada” de la planta baja del edificio de Exposiciones, que persistía aún en 1964. MOHOLY-NAGY, S. (1964) Op. Cit. P. 120
- 35 Según unos apuntes en borrador, escritos por Villanueva



Izquierda: 19.  
Abajo: 20.



(s/l, s/f, Cat #1–Aula Magna–Rectorado–Biblioteca) el proceso demoró cinco años, hasta 1955. El texto habla en pasado, lo que indica que fue escrito con posterioridad a 1955 y no constituye una referencia del proceso de selección y desarrollo del encargo a Pevsner. Las notas de Villanueva se contradicen con la correspondencia cursada con Pevsner, por cuanto a comienzos de 1954 el artista agradece las fotos enviadas por el arquitecto en las que le muestra como se puede apreciar su pieza bajo “la luz del Sol de tan maravillosa ciudad”. Esta carta validaría la data aquí utilizada.

36 Aunque el catálogo de la Fundación CRV indica el año 1953, las notas de Villanueva establecen el año 1955.

diluyendo cualquier intención de alternancia.

El croquis presentaba un rasgo interesante que, no obstante, finalmente fue desechado. En él, se proponían una serie de bandas horizontales fuertemente marcadas, expresadas por condiciones positivo–negativo, luz–no luz, que jugaban poéticamente con las características visuales que accidentalmente la celosía produciría. Siendo visualmente más atractiva la propuesta finalmente ejecutada (il. 19), resulta autorreferencial y no interacciona con las condicionantes arquitectónicas que la determinan.

La secuencia visual del movimiento 5 se inicia con una escultura que ha de actuar como punto de atención, desviando la mirada del eje natural de acceso hacia una pequeña explanada externa, definida por los vestíbulos, el edificio de Exposiciones y la Torre de Enfriamiento. En el esquema aparece como un punto representado con dirección dual, convergente–divergente.

La obra que se encargó a Antoine Pevsner (il. 20), fue ejecutada en dos fases. La primera, fechada en 1950–51, fue realizada por cuenta propia del artista, atendiendo a una búsqueda particular. Posteriormente, hasta 1953 en que fue colocada en su sitio<sup>35</sup>, fue ampliada y desarrollada por instrucción del arquitecto. Su título es Proyección dinámica en el trigésimo grado (77–1953<sup>36</sup>). En un escrito posterior, Villanueva señala que “los árboles y la naturaleza, al crecer, deben dar a la obra toda su fuerza y plenitud”.

El tiempo verbal de esta declaración indicaría una limitada satisfacción del arquitecto por la obra que, sin embargo, había sido escogida por él directamente en el taller del artista. Una pieza originalmente vaciada en bronce y cuyas dimensiones finales alcanzaron a 92,2 x 1,85 x 94,5 cm., sobre una base cilíndrica de 87,5 x 126 cm. Al no ser concebida particularmente para ese ámbito, sus dimensiones, aún después de ampliadas, resultaron escasas para él.

Sus magníficas líneas rectas en rotación en el espacio generan un “vacío”, en detrimento de la masa misma; una sensación que Pevsner describe en los si-

güentes términos:

“Las superficies creadas, erigidas libremente en el espacio son a la vez internas y externas, convexas y cóncavas. Son simultáneamente planas y en relieve”<sup>37</sup>.

En la obra de Pevsner la geometría busca disolver la expresión tectónica de la masa. Se puede afirmar que esta escultura (como objeto tradicionalmente entendido) más que un concepto abstractamente expresado, congelado y dado a la contemplación, es geometría misma en devenir. Giulio Carlo Argan señala que se trata de «una geometría fenomenizada»<sup>38</sup>. Evidentemente no se trata de una geometría euclidiana que, al dar prioridad a la Idea sobre el fenómeno, no podría consumarse en toda la potencia expresiva de su desarrollo.

Pero todo ello contrasta fuertemente, en primera instancia, con la precisión de los contornos de la pieza, con la que se define perfectamente como objeto. En segunda instancia, la obra entra en conflicto con la pesadez del soporte. Es, precisamente, en la base, donde el artista encontró enormes dificultades, tanto en su concepción como en la forma misma (dimensiones y material en el que habría de ser construida); lo que queda evidenciado en las sucesivas cartas del artista dirigidas al arquitecto en las que se detallan los logros y desventuras de la concepción y ejecución.

La presencia misma del pedestal convierte a la pieza en un objeto contemplativo pasivo y la excluye de ser partícipe en el movimiento 5 con el que no interacciona, además, por razón de su ubicación y tamaño. La forma, incluso la necesidad de este pedestal, niega aquello que Pevsner buscaba en la forma, según expresaba en su manifiesto Realista de 1920:

“El volumen no es la sola expresión de espacio ocupado. Los elementos cinéticos y dinámicos expresan un tiempo real. Un ritmo estático resulta insuficiente”<sup>39</sup>.

37 Tomado de una correspondencia de Pevsner al arquitecto fechada 1954 en la que adjuntó una copia de sus declaraciones formuladas en un manifiesto de 1920, escrito junto a su hermano Gabo. Este documento aparece catalogado en los archivos de la Fundación C.R. Villanueva con el nº 5 -s/f, s/l, carpeta # 2 (Documentos), Sección «A. Pevsner». La versión en castellano aquí citada es una traducción hecha por el propio Villanueva.

38 ARGAN, Giulio Carlo. (1988) El Arte Moderno. Del Iluminismo a los movimientos contemporáneos. Trad. Cué, G. Col. Arte y Estética. Akal: Madrid. P. 414.

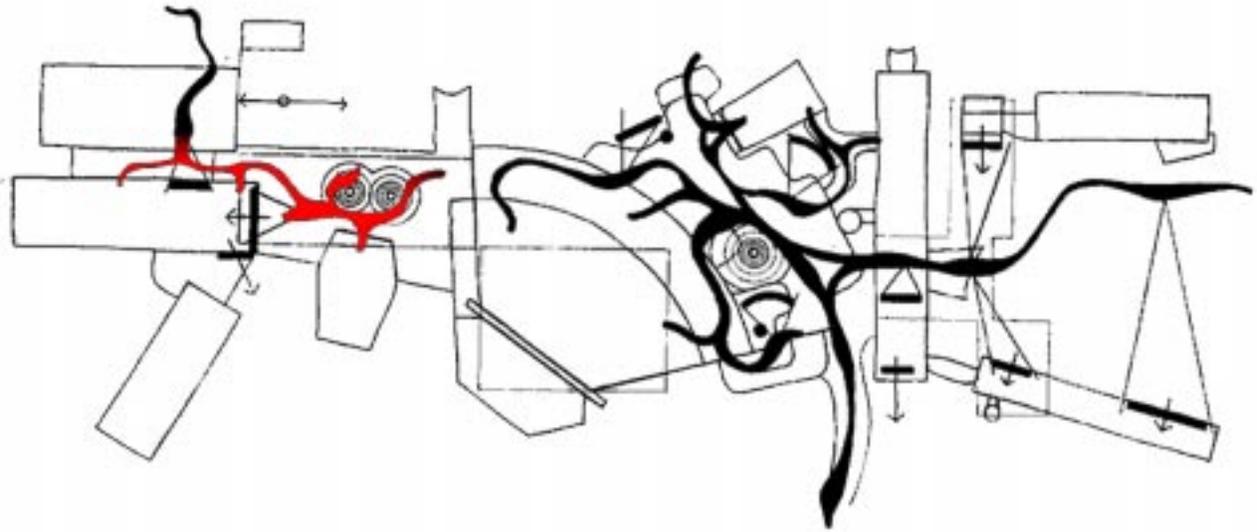
39 (s/l, s/f, Carpeta #2. Documentos: 5). Se citan aquí los principios numerados como II y III del manifiesto de 1920.

Giulo Carlo Argán señala que el particular dinamismo de la obra de Pevsner no niega el espacio en el que se ubica. Ello sería un logro alcanzado por la pieza en sí, dado que (claro está que depende del ángulo desde el que se la contemple) la forma pasa de expresar energía potencial a dimanar energía cinética. Sin embargo, la distancia respecto al observador que el pedestal impone, evidenciaría una concepción aún sujeta a la contemplación admirativa o de Salón:

“Se está en presencia de una liberación general de peso que se hace particularmente sensible en la arquitectura”<sup>40</sup>.

Estas eran las palabras que argumentaba en el manifiesto. Pero el volumen seguiría pesando, desplazado su centro de gravedad. De hecho el pedestal refuerza la imagen de un objeto clásico desde el cual el indiferenciado espacio preexistente adquiere sentido en función del nuevo objeto.

21. MOVIMIENTO 4  
Entrega desde el movimiento 5.
22. MOVIMIENTO 4  
Entrega desde el movimiento 3.



21.



22.

### III. Movimiento 4:

Las premisas de la memoria descriptiva denotan el carácter diferenciado de los movimientos 1, 2 y 5 de los 3 y 4, donde los espacios que se generan en su desarrollo presentan un carácter "interno", "mucho más fluido y espectacular". En la memoria del esquema queda fijado el inicio del movimiento 4 "A la salida del Auditorio de Música de Cámara..."<sup>41</sup>. No se menciona el punto de partida como "acceso"; sin embargo, la condición de interioridad del espacio del auditorio, al margen del sistema de recorridos, denotaría una aproximación a contracorriente del sentido regular. El recorrido es entregado desde los movimientos 3 y 5 o desde los accesos del lado oeste (il. 21 y 22).

La escala de los espacios del movimiento 4 será "menos monumental, más humana"<sup>42</sup>; lejos de las tensiones entre la lógica estructural y el tratamiento del pavimento de La Plaza Cubierta. El forjado de la losa del techo no expresa su estructura y la dirección del dibujo del suelo acompaña al orden estructural. Las relaciones visuales interior–exterior se presentan diáfanos, a lo que contribuye la estructura claramente lineal de la secuencia espacial. El efecto al que han de

41 Movimiento 4. VILLANUEVA, C.R. (1952, julio) Memorias del Proyecto de Síntesis de las Artes.

42 VILLANUEVA, C.R. (1952, julio). Ibidem.

responder los murales del movimiento queda contemplado en el esquema de Villanueva:

“ el efecto logrado por el muro coloreado del fondo, cuya misión es ahondar la perspectiva, destrozando su esencia de peso, será acentuado por las composiciones dinámicas colocadas en primer plano” .

El fondo propiamente dicho, es una obra de Mateo Manaure (il. 23), llamada Mural (49–1954), situada en la pared sur. Está construida como una dualidad plástica fondo–figura que evoca los principios compositivos de El Lissitzky. Este mural presenta una estructura casi narrativa. Las figuras expresadas en el plano de límite se acercan al ámbito de la secuencia espacial, acentuadas por la gran abertura del techo que inunda de luz y que, paradójicamente, deja en penumbra el recorrido, dramatizando una transición de claroscuros. Al interactuar con la retícula de los pilares que sostienen el techo, se forman viñetas que invitan a una “lectura” convencional.

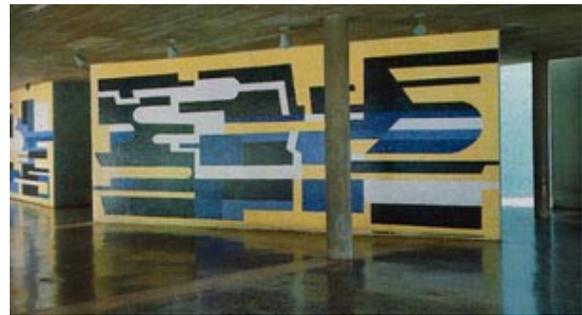
Dinámica y continua, la percepción se prolonga en un plano de superficie cilíndrica ubicado del lado norte<sup>43</sup> y se resuelve en tensión sobre el espacio de penumbra. De esta manera, los límites tectónicos del lado este del espacio de los vestíbulos, en principio excesivamente obvios, generan una envolvente continua, interrumpida sólo por una serie de planos girados unos respecto a los otros, sobre los cuales se proyecta otra obra que sirve de “fondo” (il. 24), que es captable dinámicamente en la aproximación que se inicia desde los movimientos 5 ó 3.

Esta otra obra es una propuesta de Pascual Navarro, denominada Mural (65–1954), cuyos bocetos iniciales establecían un tratamiento de la superficie de color rojo, acorde a la intensidad festiva que el arquitecto requería en las memorias. Los croquis del proceso de concepción irían perdiendo los tonos cálidos, introduciendo progresivamente el azul y el blanco (il. 25). La propuesta finalmente ejecutada se basa en el contraste de dos colores primarios, excluido ya el rojo, y los no–colores (blanco, negro y gris). La

23. MATEO MANAURE  
Mural. 1954.  
Mosaico vítreo industrial, 288x1570 cm.
24. PASCUAL NAVARRO  
Mural triple. 1954.  
Mosaico vítreo industrial, a: 293x533, b: 295x853, c: 295x693 cm.
25. PASCUAL NAVARRO  
Mural triple. 1954.  
Croquis inicial de la propuesta.
26. VICTOR VASSARELY  
Positivo-Negativo. 1954.  
Vista de la obra en su contexto.  
Aluminio, 295x520 cm.
27. MOVIMIENTO 4  
Esquema previsto para el “Elemento de potencia cuadrimensional”

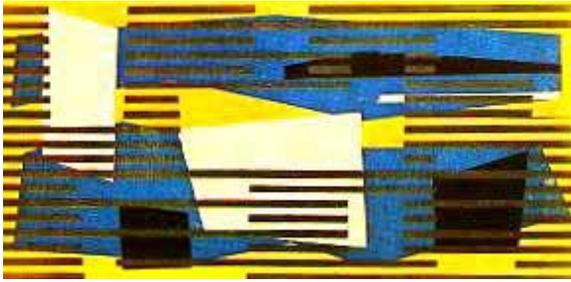


23.



24.

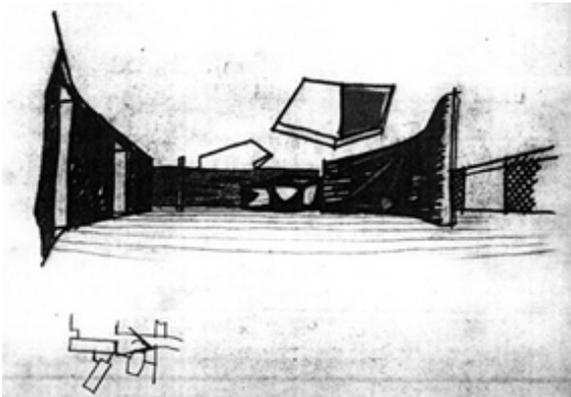
43 Que corresponde a una escalera de servicio. El volumen se ubica de tal modo que actúa como articulador y elemento de giro a partir del acceso por la marquesina que responde al antiguo eje compositivo. Desde esta aproximación o viniendo desde el movimiento 3, incluso saliendo de la Sala de Conciertos, se arma claramente la secuencia semántica aquí descrita.



25.



26.



27.

composición fija un plano de fondo, lateral al sentido del recorrido, que se enriquece con una propuesta plástica incidental: el espacio bañado con la luz del atardecer que se filtra por el muro de celosía, que corre a lo largo de toda la secuencia y que sugiere (il. 26), como señala Larrañaga, una "superficie líquida"<sup>44</sup>.

El trabajo de Navarro puede interpretarse como un juego de yuxtaposiciones de referentes. El ritmo, la volubilidad compositiva, las variaciones cromáticas y la ambigüedad expresiva del fondo/figura del efecto de luz y sombra, resultados de la proyección diaria del sol sobre el muro calado, son acústicamente<sup>45</sup> respondidos en un contrapunto de estructura casi musical.

Navarro trabajará sobre los límites del espectro semántico del fondo-figura. Los no-colores del Neoplasticismo (blanco y negro) conforman un par dialéctico con los dos colores primarios empleados (amarillo y azul) en un juego de relatividad del papel de cada uno de los componentes. El efecto de avance y retroceso de los colores a que se ve sometido el mural, se acentúa por la utilización de un tono azul más claro en determinados episodios de la obra. La obra busca aprehender lo sublime en un juego cinético.

Centrando toda esta composición espacial actúa la obra de Víctor Vassarely, Positivo-Negativo (101-1954), allí donde el esquema plantea otros dos "elementos de potencia cuadrimensional" (il. 27). En realidad no son dos los elementos, sino dos los ámbitos de influencia que produce una misma pieza, vista desde dos aproximaciones distintas. Tomando en cuenta que el soporte desde el cual se proyecta es bidimensional y el tratamiento de la superficie es permeable, lo más apropiado sería, de todas maneras, que se hubiese indicado como un mismo episodio cuadrimensional. La propuesta plástica de Vassarely constituye un excelente resumen de los conceptos a los que, por separado, llegaron El Lissitzky y Moholy-Nagy: Cinetismo, fondo óptico, construcción del espacio-tiempo moderno, a través del uso consciente de la luz y la disolución del fondo en el infinito suprematista.

La obra aparecerá como foco cuando el obser-

44 LARRAÑAGA, E. Et alt. (1991). Obras de arte de la Ciudad Universitaria de Caracas. Marina Gasparini (Ed.). CONAC, UCV, Monte Avila Ed.: Caracas. Pp. 45-60.

45 En el sentido en el que a las "formas acústicas" se refiere Le Corbusier con este término.

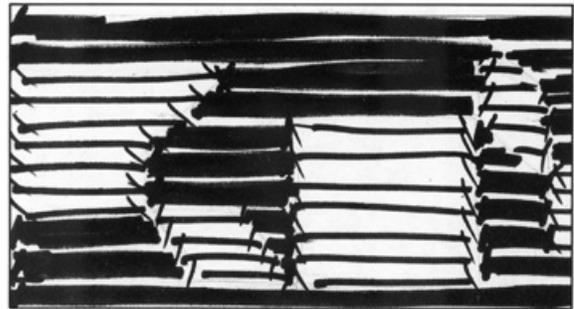
vador se remita a ella desde una secuencia espacial distinta o contigua. Por contraposición, cuando se encuentre en la secuencia en la que se inscribe, la pieza se apartará y se diluirá en el ambiente creado por la luz del sol en su ciclo diario. Aquí la luz no será el elemento hostil, sino uno activo, que puede ser manipulado hábilmente en la propuesta que piensa ejecutar el artista<sup>46</sup>.

Nada en el recorrido resulta forzado para su contemplación. La obra de Vassarely aparece como un compañero más de viaje al que la frontalidad le restaría sentido. El artista era consciente de la necesidad de tomar en cuenta al movimiento y, en la correspondencia con Villanueva, de 1954, hace un amplio comentario al respecto:

“Les œuvres réalisées à Caracas, notamment “+ -” et “Hommage à Malévich”<sup>47</sup>, constituent les premières réalisations concrètes et fonctionnelles dans la branche «architecture» d’une idée que je répète avec force depuis de nombreuses années. La voici: «Les arts plastiques pour survivre et pour être authentiques, doivent nécessairement changer de forme fonctionnelle et de dimension. Ils doivent être accessibles aux larges couches humaines, porteurs d’un message universel. L’ère des solutions strictement bidimensionnelles s’achève lentement, l’unité forme-couleur accède à l’espace et intègre dans son domaine deux nouvelles notions, notamment le mouvement et la durée temporaire. Le courée de prodigieux enrichissement prend son départ»<sup>48</sup>

Los bocetos hechos en un cuaderno para sus “Estudios cinéticos” de las obras que realizó en 1954 (il. 28), denotan esa preocupación por sintetizar el movimiento, como una de las formas del Tiempo. En los archivos de Villanueva se encuentra una fotografía de una obra de Vassarely en particular, fechada en 1939; se trata de Relief par éléments de deux dimension (il. 29). Un cuadro de reducidas dimensiones (18 x 24

28. VICTOR VASSARELY  
Positivo-Negativo. 1954.  
Croquis de la idea enviada a Villanueva
29. VICTOR VASSARELY  
Relief par éléments de deux dimensions. 1939.  
Copia del archivo C.R.V. (s/l, 29/01/54, Cat. #2-Vassarely:5)

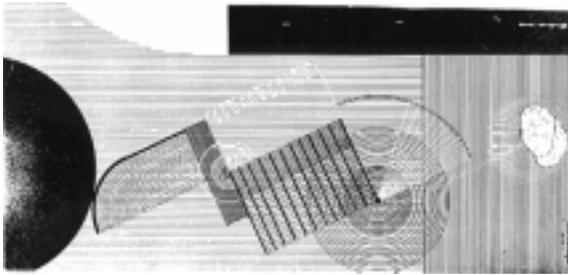


28.

- 46 Las bases del contrato especifican sobre esta obra en particular: “Mural espacio-dinámica en aluminio fundido, colocado como elemento de rotura en medio del Hall del Salón de Conciertos, bajo una abertura hexagonal; 6x3 m. Constituido por una creación de espíritu cinético, no por su movimiento propio, sino por los desplazamientos sucesivos del campo visual”.
- 47 Vassarely se refiere a otra de sus obras, situada en La Plaza Cubierta e incluida en el movimiento 3.
- 48 De la correspondencia entre Vassarely y Villanueva (s/l, 29/01/54, Cat. #2-Vassarely:5). Subrayado en el original. Vassarely, tras un breve escarceo por el expresionismo en 1946, había retornado en 1948 a las preocupaciones espaciales que le caracterizaron, marcadas por el triunfo de “la abstracción integral”, como él mismo señala.
- 49 Una carta del artista, fechada en Gordes el 8 de Agosto de 1953, acusa recibo de otra de Villanueva, del 26 de Julio, en la que el arquitecto le remitía los últimos planes de trabajo. Vassarely, en la suya, inserta unos croquis de la primera idea de cada uno de los tres trabajos encargados. En esta carta se evidencian discordancias de fondo. Vassarely se muestra reacio a colocar su pieza bajo un cañón de luz natural: “Le patio hexagonal, avec sa colonne de lumière qui le relie au sol, détient la clé du problème”, y a ubicarse cerca, o en el mismo campo visual, de artistas que no son de su “órbita”.
- 50 De hecho Vassarely reconoce en Le Corbusier a un pin-

cm.) que guarda cierta similitud conceptual con la propuesta final que el artista le formuló al arquitecto<sup>49</sup>.

Es muy probable que ésta haya sido la idea inicial por la que contactó al artista, como parecieran demostrar los estudios preliminares para Positivo–Negativo. Un boceto del cuaderno, que lleva escrito a mano por el artista la frase “Investigación para Caracas” (s/l, s/f, Cat #10–Vassarely: 5), sería el antecedente, con sus líneas entrecruzadas y de distinta valoración, del efecto de luces y sombras que la propuesta final construye. La preeminencia de la superficie de apoyo de la obra deja entrever un alto nivel de depuración de los contrastes de las formas inscritas en ella, en las que aún perdura cierta noción del mariage des contours del Purismo, anunciando la macla como estrategia definitiva<sup>50</sup>.



29.

tor figurativo pero además a un genio plástico que llega a ser “el más abstracto entre los abstractos al mismo tiempo que arquitecto”. Tomado de Evolución o ruptura, escrito por Vassarely el 25/08/53. Esta conferencia, junto a otros escritos del artista formaban parte de la carpeta de trabajo del arquitecto (de la carpeta Vassarely: 4)

51 La propuesta de Vassarely busca concretarse en una serie de películas artísticas a partir de su obra pictórica, que formula en *La Plastique Cinématique*: “après une longue période d’apprentissage (1929–1944), comportant: académies, Bauhaus, analyse de l’œuvre plastique du passé, études et recherches graphiques et mise au point d’une discipline abstraite, je me consacre en 1945 à la peinture. En partant du plan, je préconise dès 1951 une plastique multidimensionnelle cinétique et parallèlement une plastique extra architectonique, cinématique. Ils s’agit de hisser le spectacle moderne à un niveau incomparable. Aussi, acceptant dès le départ un surcroît considérable de travail, j’ai traité chacun de mes tableaux tout d’abord en petit format... Il s’agit donc de transposer cet ensemble pictural et les inventions plastiques qui s’y trouvent dans une nouvelle dimension: l’écran et les faire épanouir dans une nouvelle fonction: le film d’artiste, très différent du «film d’art»”. (s/l, s/f, Cat #4–Vassarely: 2)

52 De la Conferencia sobre Cinetismo e Integración de las Artes en la Ciudad. (Bourdeaux, 1967, Cat #8–Vassarely: 4). Aunque la conferencia fue dictada finalmente en 1967, en realidad recoge los fragmentos de textos que a propósito del tema el artista iba escribiendo a lo largo de su vida. La frase que aquí se extrae está datada en 1953.

La clave final del trabajo del artista estará en un “espacio plástico”, concebido a partir del lugar de “formas/colores” que trascienden la superficie bidimensional, al contraponer la presencia negativa/positiva de un mismo color. La “forma/color” estará aún, según señala Vassarely, en el plano, pero el drama de esta lucha se encontrará delante y dentro de ese plano. Esta idea le había llevado hacia la exploración de un arte cinematográfico policromo y multidimensional, primera expresión “puramente plástica” que Vassarely ansiaba. Justamente en eso consistía el Blanco–Negro–Gris de Moholy–Nagy, con su inquietante poética maquinista y mecanicista<sup>51</sup>.

En la práctica, la propuesta se resume en la eliminación del trazo del dibujo al tratarse de una construcción ficticia en su condición liminar; algo que ya había descubierto el Purismo. Haciendo chocar formas/colores, como unidades en sí mismas, potenciará “una recreación, una multiplicación y una expansión que desbarate el mito de la pieza única y el triunfo de la obra difusa, gracias a la máquina y por ella”<sup>52</sup>.

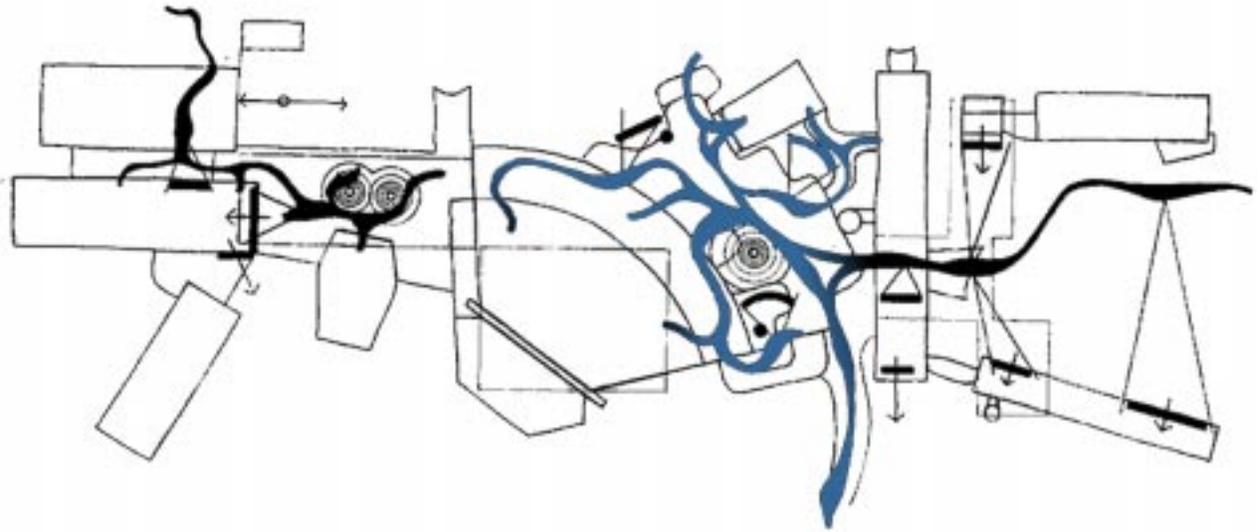
El momento de una síntesis entre las artes vendría dado, para Vassarely, en el contraste máximo posible Blanco/Negro, Positivo/Negativo, Luz/No Luz. “Unidad plástica” en su esencia. Lo que no se lograría

armar en las composiciones bidimensionales de soporte tradicional, al quedar circunscritas al problema del fondo-figura. Limitativa en sus posibilidades de recreación transtextual –al no poder evadirse de la inmanencia del fondo– la confrontación del plano resulta poco dada a penetrar el espacio arquitectónico.

Vassarely, en Positivo–Negativo, supera esta dialéctica primaria y logra construir el espacio infinito suprematista, con un recurso sencillo pero efectivo: la omisión intencionada del fondo. Diluye su propuesta en el espacio habitable, soporte mutante de sombras y desplazamientos. Es el mismo juego de luces y sombras de la arquitectura de este movimiento 4. La Síntesis de las Artes no necesitará remitir a valores absolutos de un único significado, ni al resultado de una mente genial totalizadora, sino al planteamiento sincrónico de los episodios expresivos, en un mismo juego plástico.

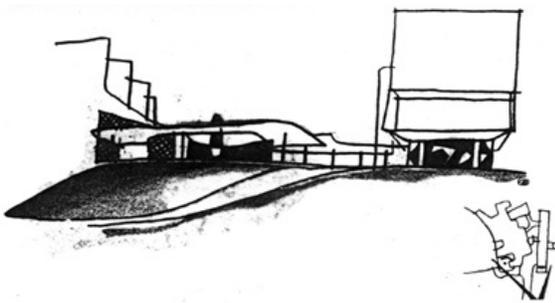
30. MOVIMIENTO 3

Perspectiva esquemática desde la aproximación al movimiento desde el flanco este. En primer término: fachada lateral del edificio de rectorado; a la izquierda se puede apreciar el Aula Magna y el espacio destinado a la escultura de Laurens y al mural de Léger. Imágenes reproducidas en *L'Architecture d'aujourd'hui* de 1955.



#### IV. Movimiento 3:

El recorrido es asumido, en principio, partiendo desde el este (il. 30). Su verdadero sentido radica, no obstante, en la estructuración de recorridos interiores por la "sala de pasos perdidos"; un "espacio interno" que potencia sus "cuatro dimensiones". Desde cualquiera de sus aproximaciones, La Plaza Cubierta aparecerá girada respecto al sentido del recorrido, lo que prolonga el Tiempo y advierte de la necesidad de una estructuración que se ofrece diferida. Constituye una paradógica construcción del arte que prescinde de la mimesis, al resolver sus límites en penumbra, o en grandes aberturas al cielo, que albergan por igual trozos de naturaleza atrapada o propuestas plásticas.



30.

Infinitud total en la que las nociones espaciales de una sala hipóstila se entrecruzan con las de un patio, obligando a una reestructuración continua, a una nueva lectura tras cada paso. El laberinto no es aquí metáfora del caos, sino estructura de un orden en devenir. La propuesta plástica como totalidad se ciñe a la confrontación vertical/horizontal –alegoría de lo real y de lo sublime– y se concreta en la contraposición de elementos tridimensionales y bidimensionales. Verdadera poética de los flujos, el espacio, como

construcción moderna, es dinamismo puro, perpetuado en la continua relación fondo/figura. Del mismo juego participan las dos rampas que acceden al balcón del Aula Magna, al ampliar en vertical las dimensiones y los sentidos.

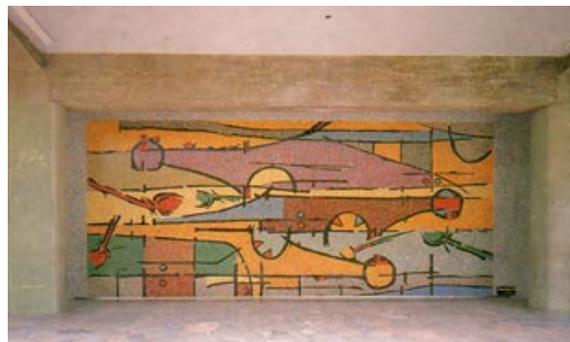
El inicio del recorrido está flanqueado por dos propuestas. A la derecha, bajo el soportal del edificio de Rectorado, se emplaza otra de las obras de Vigas. Se trata de un mural (il. 31) llamado Elemento- Personaje Triple. El tema mismo, que gira alrededor de tres figuras, apunta a una disposición en el espacio clasicista. Aquí Vigas trabaja sobre iguales intereses a los de las anteriores propuestas, pero por la particular disposición del espacio, la contraposición entre el fondo y las figuras es más nítida.

También el esquema preliminar de esta propuesta fijaba un fondo blanco (il. 32), para dar mayor claridad a la estructura espacial, conformada por los elementos arquitectónicos. Todo apunta a compensar en un punto, bajo la gravedad vertical del edificio, la marcada horizontalidad del frente de la Plaza a la izquierda, con su ya de por sí equilibrado juego de tensiones entre llenos, vacíos y obras de arte.

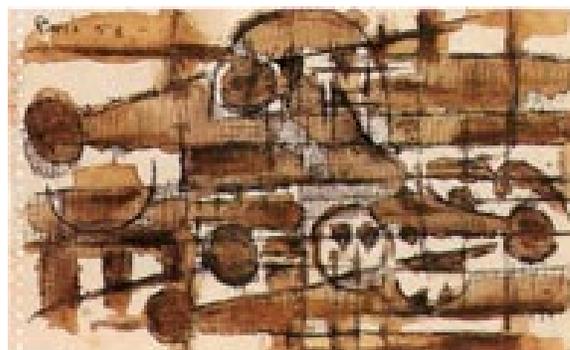
A la izquierda, la primera obra con la que se encuentra el habitante es el Amphion (21-1953), de Henri Laurens, colocada en uno de los vanos que horadan la losa del techo de La Plaza Cubierta (il. 33). El episodio se presenta en el total dramatismo con que todo el conjunto está concebido (il. 34). A través del cañón de luz se pueden apreciar las nervaduras estructurales del Aula Magna; un resquicio de naturaleza asoma exuberante y una obra de Léger, Bimural (23-1954), se curva, convexa, a la aproximación en este sentido.

Villanueva conocía la pieza de Laurens desde 1937, cuando visitó al escultor en su taller del II bis de la Ville Brune (il. 35). El Amphion es la única pieza a la que Villanueva se aproxima de forma afectiva. De hecho es la única del conjunto a la que le otorgará una lectura literal más propia de las artes del signo. Una pequeña obra de la que Villanueva comentaría después:

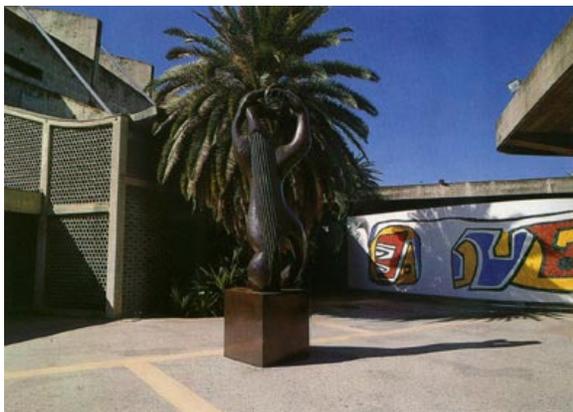
31. OSWALDO VIGAS  
Un elemento-personaje triple. 1954.  
Mosaicos vítreos industriales, 294x523,5 cm.
32. OSWALDO VIGAS  
Un elemento-personaje triple. 1954.  
Esquema preliminar.
33. MOVIMIENTO 3  
Esquema de tensiones previstas según el proyecto. En primer plano: Amphion; al fondo: Bimural
34. MOVIMIENTO 3  
Panorámica del conjunto resultante del inicio del Movimiento 3.
35. HENRI LAURENS  
Amphion. 1921.  
Fotografía de la pieza previa en el taller del artista.



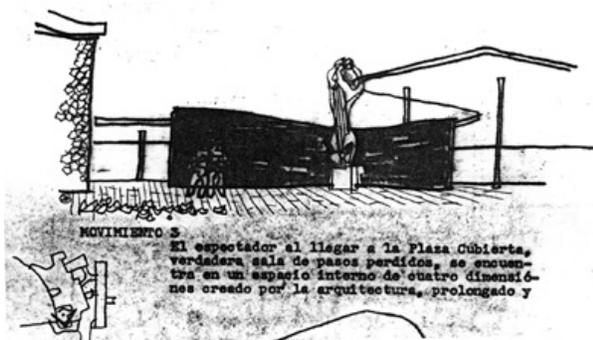
31.



32.



33.



34.



35.

“Llegado el momento de realizar una posible integración de las artes en el Centro Comunal de la Ciudad Universitaria, pensé enseguida que aquella obra, por su contenido poético, 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 La Plaza Cubierta”<sup>53</sup>.

El tema escogido por Laurens parecía, en efecto, sugestivo: una síntesis de la música y de la arquitectura según la leyenda del mito griego. Una metáfora que adaptaría Villanueva en tensión vertical hasta traspasar la cubierta, para permitir contemplar, desde el único punto posible dentro de la Plaza, la imponente estructura del Aula Magna. La esbeltez era una de las exigencias para que actuara como foco en el acceso desde el Campus, premisa para la articulación adecuada del inicio del movimiento 3. El arquitecto relata minuciosamente el proceso de adecuar la escultura a su nuevo emplazamiento:

“Para realizar su obra, Laurens tuvo primeramente el cuidado de aumentar su escultura a una altura de 2,20 metros, trabajando cada pedazo en forma separada para dar valor al nuevo óptico (sic) y darle toda la plenitud necesaria. Después de largas y fructuosas discusiones entre nosotros, surgió su altura definitiva, es decir 4,40 metros, 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”<sup>54</sup>.

Es una pieza considerada aún desde viejas premisas del arte y su ubicación define el lugar donde actúa desde referentes espaciales clásicos. Artista y arquitecto piensan y discuten acerca del “zócalo”, con

53 (s/f, s/l, Cat #1–Aula Magna–Rectorado–Biblioteca: 1)

54 (s/f, s/l, Cat #1–Aula Magna–Rectorado–Biblioteca: 1)

lo que se incide en la separación del plano del suelo, pero también del observador. Sin embargo, expresa la sensibilidad del hecho plástico que se abre al espacio: la obra genera y capta el mismo aire que la arquitectura entrega, en una sinfonía de acústica plástica (il. 36). Sus formas ondulantes y el vacío sensualmente atrapado, componen una contrafuga a los límites sinuosos de la placa del techo, enfatizada en la tensión horizontal/vertical de los contornos.

El acompañante del que discuten Laurens y Villanueva habrá de ser su contrapunto plástico. Una proposición a Fernand Léger, cuya filiación política levantaría recelos en los detractores de un proyecto abstracto para la Ciudad Universitaria<sup>55</sup> que harían peligrar su participación. Del mural que se solicita para ser situado tras la escultura de Laurens, Léger presentará doce bocetos, de los cuales el arquitecto seleccionaría finalmente dos. Desde el comienzo, al igual que a Vassarely, se le advirtió de la condición de doble fachada que la pieza debía hacer prevalecer. Motivación que le llevaría a llamarle: Bimural (23–1954) (il. 37 y 38).

Entre artista y arquitecto había nacido una fuerte amistad desde los tiempos de París. En cualquiera de los talleres que el artista tuvo a lo largo de su vida, Villanueva entraría en contacto con él. El proceso del Proyecto de Síntesis de las Artes permitirá al arquitecto relacionarse, desde este taller, con André Bloc, Blaise Cendrars, André Susse, Pablo Neruda, Alvar Aalto, y otros. Será un punto de encuentro y tertulia con amistades ahora comunes, como Calder. El carácter previsto en el esquema para esta doble pieza era inicialmente estático, debiendo actuar de fondo, bien para la escultura de Laurens, bien para contener el espacio del otro elemento de potencia cuadrimensional.

“Les autres plans montrent les desseins pour vos muraux formant fond a l’Amphion de Henri Laurens, il y en a trois de 3,00 x5,00 mètres chacun, mais l’idée plastique peut être changée comme vous le voulez comme, par

36. HENRI LAURENS  
Amphion. 1921.  
Fotografía del conjunto.
37. FERNAND LÉGER  
Bimural. 1954.  
Lado concavo, opuesto al espacio en que se encuentra el Amphion de Laurens. Interior de la Plaza Cubierta y remate del Movimiento 1.
38. FERNAND LÉGER  
Bimural. 1954.  
Lado convexo que actúa de fondo al Amphion.
39. FERNAND LÉGER  
La Ciudad. 1919.  
Oleo sobre lienzo, 230,5x297,7. Philadelphia Museum of Art.

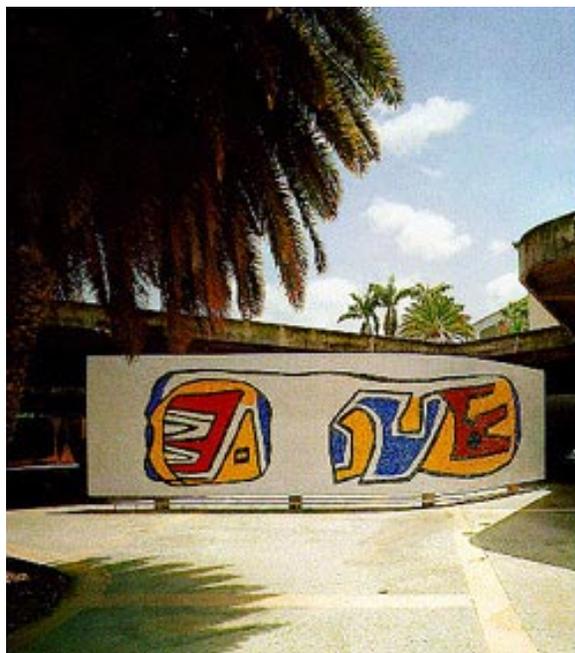


36.



37.

55 Quienes llegarían a “ver” panfletos comunistas en el vitral de la Biblioteca, constituidos por la intensidad de sus tonos rojos.



38.



39.

exemple, en faire un seul des trois dimensions pour chercher l'effet d'ensemble voulu. La vue principal sera du côté de l'Amphion, mais le dessin doit faire le tour des éléments pour être vu aussi de l'entre coté"<sup>56</sup>.

Léger partía de una necesidad vital del color para potenciar las emociones humanas, idea que precisará en 1965 en su libro *Fonctions de la Peinture*<sup>57</sup>. Optó en esta obra por la fuerte contraposición de figuras que en él se desarrollan, como manchas de colores primarios sobre un fondo estrictamente blanco y jugando con la reverberación del color sobre la superficie, que se adentra en la penumbra del espacio cubierto.

El hecho arquitectónico no le era ajeno al haber comenzado a estudiar arquitectura en la Escuela de Bellas Artes de París. Sus inquietudes posteriores le llevarían a considerar la capacidad que tiene el color de valorar o destruir el muro, hacerlo adelantar o retroceder. Junto a Le Corbusier, había sido un gran partidario de llenar de color las superficies libres de la arquitectura y de la ciudad, aspirando a una nueva monumentalidad. Expondría en 1919, en el lienzo *La Ciudad*, una metáfora de la dinámica urbana, expresada en sus calles azules y amarillas (il. 39). Sus concepciones plásticas irán más allá de la simple transposición a la superficie del muro, de la escala y las convenciones pictóricas del caballete. Retomarí­a las ideas de Goethe acerca de las implicaciones emocionales del color sobre el espectador –aquellas que sirvieron de base a las primeras vanguardias, particularmente a El Lissitzky– para transformar el espacio estático y limitado del “rectángulo habitado” en algo animado y flexible:

“Una pared azul se aleja del observador; una pared negra se acerca; una pared amarilla desaparece. Tres colores deliberadamente escogidos y contrastados dinámicamente pueden destruir la pared”<sup>58</sup>

Villanueva sería pródigo con el artista, en las

56 Villanueva, carta a Léger. Caracas 7 de febrero de 1953

57 La versión inglesa, aquí consultada, se llama: *Functions of Painting*. A. Anderson, Ed. Viking Press: Nueva York. (1973).

58 Publicado en el libro de Giedion, *Architecture, you and me* -Harvard University Press: Cambridge. (1958)- bajo el título *On Monumentality and Colour*. P. 42. El texto de Léger es el originalmente redactado conjuntamente con Sert y Giedion, con ligeras modificaciones, titulado *Nine Points on Monumentality*.

especificaciones del episodio plástico:

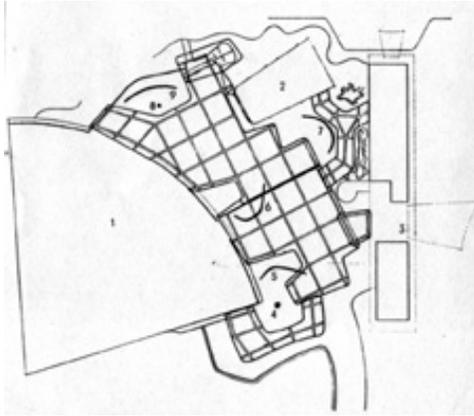
“ Pour le muraux je crois que l’email de Venise de Gaudin serait très bien. Je désire aussi savoir si c’est a lui que correspondent les dessin a échelle grandeur; de toute façon la direction artistique et les choix des couleurs des deux sont affaire a vous, tout cela peut être détaillé dans vos conditions. Figuratif ou abstraite c’est votre affaire mais je peux me permettre de faire les suivantes idée: ... Le mural doit, avec l’esprit de l’Amphion de Laurens, synthétiser l’esprit créateur de notre jeunesse, après que le spectateur ait vu les muraux placés a la sortie du grand auditorium, qui symboliseront les qualités maîtresses de l’étudiant.”<sup>59</sup>

Desde el inicio del movimiento 3, el mural juega con las formas racionalistas que sutilmente oculta tras la ingenuidad de sus elementos y ofrece claves para la comprensión semántica del espacio que vela. Acentúa, con su fondo blanco, la presencia de la escultura opaca de Laurens, con la que plantea una dialéctica horizontal/vertical. También contiene el espacio en fuga hacia la naturaleza, jugando con ella entre la estructura vertical de los tallos y la superficie verde que se extiende en horizontal. La luz del sol, incidiendo brillantemente, constituye un preámbulo de los juegos de luz y penumbra que arman el recorrido.

Léger pudo entrever todas estas condiciones de las fotos de la maqueta y planos que le remitió el arquitecto. Lo que habría de resultarle difícil al artista sería responder a condicionantes simbólicas, señaladas por el arquitecto, que no remitían a situaciones de tensión espacial y que habrían de actuar sobre el Bimural. Por ello el artista remitió esos doce bocetos para que Villanueva seleccionara el más conveniente. La configuración del muro de soporte permitiría al arquitecto y al artista atender, cada uno desde su particular disciplina, las situaciones espaciales arquitectónicamente planteadas que repercutirán sobre

40. CARLOS RAUL VILLANUEVA  
Plaza Cubierta. 1952.  
Plano de estructuras y geometría espacial. Obsérvese la disposición preliminar del mural de Léger con la relación cóncavo-conversa invertida.
41. CARLOS RAUL VILLANUEVA  
Plaza Cubierta. 1952.  
Panorámica de la resolución del Movimiento 1 en el Movimiento 3.

59 VILLANUEVA, C.R. (1953, 7 de febrero) Op. Cit.



40.

la obra. La más delicada resultaría ser la resolución del movimiento 1. La luz incidente sobre la superficie cóncava actuará como punto focal de atracción y como remate del recorrido. La inflexión del muro hacia la Plaza introducirá, sutilmente, al habitante dentro de los movimientos internos, a la vez que contendrá el espacio en el sentido inverso del recorrido. Desde el Campus, la superficie convexa define y conduce el acceso desde el amplio espacio abierto.

En las premisas iniciales para el proyecto de Síntesis de las Artes que el arquitecto desarrollaba a partir de los planos de arquitectura<sup>60</sup>, la disposición del muro no hubiera permitido el juego complejo de tensiones que habrían de producirse (il. 40). Villanueva había concebido un plano de soporte cuya curvatura se producía justamente a la inversa, con lo que el movimiento 1 se hubiera resuelto en un ámbito cerrado en sí mismo. Se crearía así un subespacio dentro del campo que no lograría remitir a otras secuencias, con lo que el recorrido hubiera perdido continuidad y dinamismo.



41.

De la observación de los bosquejos y del esquema arquitectónico, se deduciría que la decisión a adoptarse, finalmente, debería permitir una percepción de la obra y del espacio fácilmente legibles a distancia. Desde el interior, a partir de la resolución del movimiento 1, la forma debería poder actuar sobre el campo espacial (il. 41). El sistema estructurador de la segunda faceta visual lo constituirán dos elementos lineales verticales sobre la superficie cóncava del mural.

Estos elementos aparecen suspendidos en la superficie pictórica de la propuesta de Léger, en una disposición aparentemente casual, flotando sin plano de apoyo y semi-velados por las figuras que contiene esta cara del mural. Circunscritos en un marco tácito, dado por el mismo fondo –algo insólito en el campo espacial de las vanguardias– que acentúa el carácter de imagen fragmentaria, parecieran jugar con disposiciones perspectivas. Las figuras proyectadas delante de esos trazos seducen con la posibilidad de su lectura. La contemplación directa de la propuesta

60 En el único estudio publicado sobre esta obra de Villanueva (Moholy-Nagy, 1964) que presenta planos arquitectónicos del proyecto general y de la Síntesis de las Artes en particular, no aparecen planos donde se recojan estos significativos cambios que finalmente se llevaron a cabo.

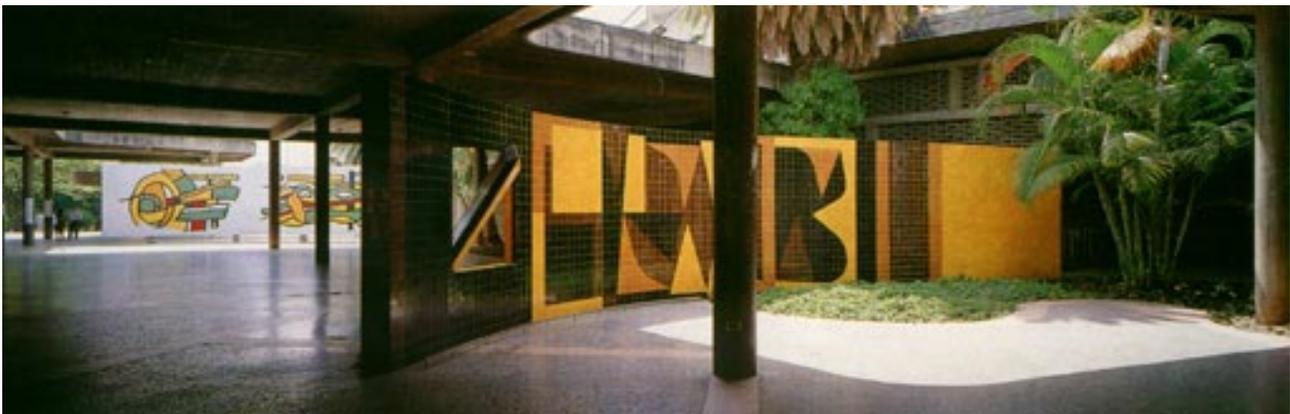
disminuye la fuerza del sentido que emana al contemplarse inmersa en el campo espacial. A la distancia, la luz deslumbrante forma un espejismo que diluye la zona de contacto de los elementos estructurales arquitectónicos con la superficie del suelo, armando tres acontecimientos semánticos diferenciados.

- El primero ocurrirá por efectos lumínicos que construyen un espacio virtual insólito a partir de rasgos identificables no poetizados, como en la máquina de luces que László Moholy-Nagy ensamblara.
- En el segundo, el blanco del fondo del mural y la intensidad luminosa del plano horizontal del suelo se funden en una superficie total, dándole un sentido imprevisto al “fondo óptico” que El Lissitzky también buscó.
- Por último, el orden estructural arquitectónico, al no establecer un patrón unívoco y absoluto en su disposición, pareciera prolongarse por entre el collage de significantes que se dan en la superficie plástica, por medio de los negros trazos verticales del Bimural. Un entrecruzado de significados que obligan a una reconstrucción activa por parte del “lector”.

Tres componentes abstractos de un mismo trompe-l'œil, presente en la obra de Léger, especialmente escogida por el arquitecto, que juega

42. VICTOR VASSARELY  
Homenaje a Malévitch. 1954.  
Vista a contraflujo del Movimiento 3. Al fondo la obra Bimural de Léger.
43. VICTOR VASSARELY  
Homenaje a Malévitch. 1954.  
Vista a contraflujo del Movimiento 3. Al fondo las obras Bimural de Léger y Mural de Pascual Navarro.

Abajo: 42.



con las convenciones de la perspectiva renacentista monocular; Medusa no puede ejercer aquí su fascinación y el espacio infinito suprematista, que pierde en simismamiento, se desvela en todo su dramatismo como elongación del espacio arquitectónico. "Fuego artificial de gran potencia y color", como previera Villanueva. En esa ilusoria condición material de lo que aparece y en el remitir continuo a una relación inmanente, el sentido fluye ajeno a los patrones de respuestas que el signo preestablece, para abrirse a la libertad de una interpretación. El mural de Léger se prolonga tautológicamente en otro siguiente, con el que, acorde al primer esquema, se definía un ámbito cerrado. Ahora, la repetición formal en ambos murales acentúa el dinamismo del recorrido (il. 42 y 43).

Este otro mural es el Homenaje a Malévich (99–1954), otra de las obras de Vassarely presentes en el Proyecto de Síntesis de las Artes. La propuesta de Vassarely se sitúa como un elemento de potencia cuádrimensional, en la que el artista habría de explorar la condición expresiva dual que el espacio le imponía, al igual que Léger. Pero Homenaje a Malévich buscará más activamente que Bi-mural, abriese a la continuidad, al perforar el muro con un vano cuadrado, que opera en ambos sentidos. Homenaje a Malévich, más allá de la retórica del título, constituye un resumen de los postulados de Vassarely en torno a la capacidad de acción, fuera del plano, de las "formas/colores". Este par dialéctico, definido por Vassarely como elemento de orden superior, debe su consideración a los estudios de composición de Malévich, lo que fundamenta el título de la obra. En la perforación del muro de soporte

Abajo: 43.



se inserta un cuadrado en rotación, de la misma dimensión que el vano y colores contrastantes respecto a las caras que lo contienen, con la intención cinética de recrear el movimiento.

Es la conclusión a todas las investigaciones de Vassarely, en las que sostenía que ni el punto ni la línea –entendida ésta como un punto que se desplaza en una dimensión– son construcciones concretas; sino, más bien, abstracciones de la forma, cuya primera noción es la línea desplazándose en una dimensión, o el punto en dos, para crear el plano. Estas posibilidades habían sido exploradas por Malévich a través del estudio de la composición plana que llevó a cabo en Cuadrado negro sobre fondo blanco pero, con mayor énfasis, en Cuadrado blanco sobre fondo blanco.

Los primeros estudios abstractos de Vassarely correspondían al desplazamiento del plano en una dimensión o al desplazamiento del punto en tres. Interesado en una obra plástica cinética, capaz de expresar movimiento y de desbordarse del plano que la contiene, el artista había llegado en sus estudios a rotar este plano, logrando un punto en la cuarta dimensión.

Uno de los dos cuadrados es material y se sostiene en dramática tensión en un vano exacto, que ejerce como su antagonista (il. 44). Una construcción más conceptual que vivencial de la idea de Tiempo en el Espacio, que explotaba con mayor dramatismo en Positivo/Negativo. Será la elemental poética del hueco en el muro y las formas en tensión con los colores, las que mantengan esta pieza en el estricto mundo

44. VICTOR VASSARELY  
Homenaje a Malévitch. 1954.  
Vista panorámica del Movimiento 3. Al fondo las obras de Jean Arp y Mateo Manaure.
45. VICTOR VASSARELY  
Homenaje a Malévitch. 1953-1954.  
Esquemas preliminares.
46. VICTOR VASSARELY  
Homenaje a Malévitch. 1953-1954.  
Fotografía de la maqueta exhibida en la exposición del Museo de Arte Moderno de París entre el 16 y el 20 de diciembre de 1953.

Abajo: 44

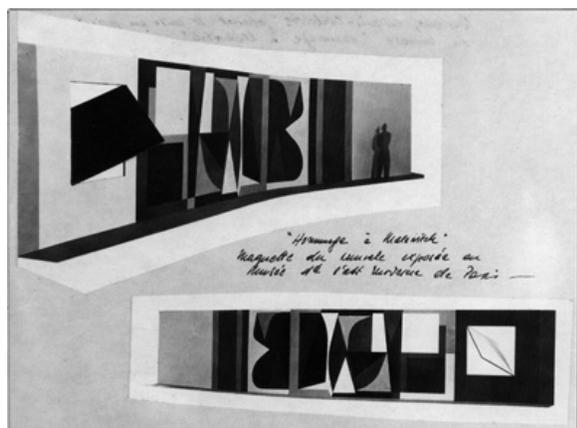


perceptivo que le ha sido asignado.

Las otras figuras del mural están concebidas a mayor tamaño para una percepción distanciada, que niega la condición de lugar estático. Se estructura a partir de segmentos verticalmente definidos por trazos oscuros, que en un momento llegan a remitir a las columnas virtuales de Léger. Los colores de los primeros bocetos son primarios, más intensos y saturados que en la obra ejecutada (il. 45). Sin embargo, la construcción de las figuras es similar y se observa una evolución lineal en el proceso, como se puede apreciar en las imágenes presentadas finalmente en la exposición de París, previa a la elaboración final de la obra (il. 46).



45.



46.

Vassarely dejó un marco de actuación al azar, por cuanto no había experimentado el lugar donde la obra sería colocada y por desconocer las interacciones finales con las demás propuestas plásticas del entorno. El artista permitió un margen de actuación al arquitecto, al suspender cada figura de su obra sobre fondos que actuaban independientemente susceptibles de ser ajustados a las necesidades espaciales.

Una de las obras que actúa con mayor tensión con la propuesta de Vassarely, es otra de las esculturas participantes en el Movimiento 3. Al igual que la de Laurens, tampoco fue concebida específicamente para su espacio y, también en este caso, se trataba de un pequeño modelo, que vería afectada sus dimensiones finales para participar en el proyecto. Se trata del Pastor de Nubes (1–1953) de la cual, el mismo Arp señala lo siguiente:

“Al despertar, encuentro en mi banqueta de escultor una pequeña forma traviesa, vivaz y de cierta obesidad, como el vientre de un laúd. Me parecía que recordaba a un duendecillo. Así, pues, le llamé. Y he aquí que un día este pequeño personaje, este duendecillo, 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, una

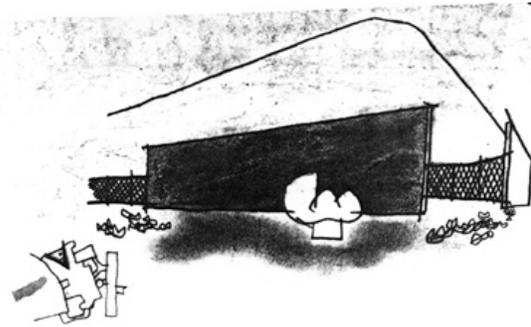
campana o otra. Somos su padre, él es difícil de definir. Y como todas las definiciones la dada el lunes es distinta de la del martes. Toda definición de materia, del átomo, desde los presocráticos hasta nuestros días... ¡Qué nube tan turbadora!. ¿Fue esto lo que decidió al joven gigante a convertirse en pastor de nubes?"<sup>61</sup>

La opción primera de Villanueva, como se puede apreciar de los esquemas iniciales (il. 47), habría sido otra pieza del escultor. Se puede deducir que se trataba de *Concreción Humana* (1939) una obra con mayor tendencia hacia la horizontalidad (il. 48). En uno de los dibujos del esquema queda claramente identificada esta pieza, a la que Villanueva había conocido con anterioridad. Sin embargo, el modelo que finalmente se escogería (il. 49.a y b) respondía, al igual que el *Amphion* de Laurens, a un desarrollo en vertical.

La opción definitiva había sido concebida en 1949 y del relato que de ella hace Villanueva se puede apreciar que la obra respondía a las premisas dadaístas, según fueran enunciadas por su autor, uno de los fundadores del movimiento en Zurich, en 1916 y, posteriormente, del movimiento surrealista de París, entre 1921 y 1936. Arp había participado, junto a Theo Van Doesburg y Sophie Tauber-Arp, en el proyecto de transformación y decoración del Café Bal L' Aubette en 1929, en una primera aproximación a la consecución de una *Síntesis de las Artes*. Pero en aquella oportunidad los murales, tapicerías, muebles y vitrales habían sido concebidos a propósito, dentro de un proceso. La importancia de las propuestas de Arp para Villanueva estriban en el trabajo sobre la forma misma (il. 50):

"Si para nosotros Fernand Léger, nos hizo conocer la magia del color, a Jean Arp le debemos otra enseñanza, el de saber utilizar las formas en su mayor simplicidad y pureza. Hablar de Jean Arp y su casa de Meudon, donde todas sus esculturas respiran libremente en el

47. MOVIMIENTO 3  
Esquema preliminar del conjunto.
48. JEAN ARP  
*Concreción Humana*. 1935. Versión en piedra: 1949  
MoMA. Nueva York
49. JEAN ARP  
a: Arp en su estudio dirigiendo los trabajos de ampliación.  
b: Fotografía del taller de Arp en la que se puede apreciar la evolución de la obra final.
50. JEAN ARP  
*Lágrimas de Enak*. 1916-17.



47.



48.

61 Escrito en Diciembre de 1953. (53, s/I, Cat #3-Arp:1). En el contrato suscrito entre el ICU y el artista, la escultura se menciona como "Formes de Lutín" (13-7-53, Caracas, Cat #2-Arp:1)

jardín, es hablar de un hombre cortés y reposado.../... La escultura de Jean Arp... representa un Pastor de las Nubes, o como dijo alguien, una nube broncificada, una nube que se ha puesto en pie y dirige, que predica, que enseña aquella actitud variable, de poesía y de sueño. La escultura descansa directamente sobre el suelo, para lograr una expresión más humana y el bronce se destaca, teniendo como fondo una



49.a



49.b



50.

cerámica de Mateo Manaure".<sup>62</sup>

La decisión de hacer reposar la escultura directamente en el suelo podía explicarse en este sencillo párrafo sobre la escala humana. De hecho, la apreciación semiótica es correcta, por cuanto el nuevo tamaño de la pieza ha de evocar su primigenio aspecto entrañable, casi de objeto digno para ser manejado en una mano, como aquella escultura que Le Corbusier enunciara en *L'espace indicible*. El pedestal iría sufriendo una transformación inversamente proporcional a los sucesivos estudios que permitieron a la pieza original ir adquiriendo el tamaño definitivo.

Con la anulación final del pedestal, plásticamente, la consecuencia será de otro signo: el Pastor se deshace de su condición pasiva de escultura apta para su contemplación y pasa a ser un objeto activo

62 Tomado de un escrito de Villanueva en: (s/f, s/l, Cat #1– Aula Magna–Rectorado–Biblioteca: 1)

en el espacio; otro más de los personajes de esta obra (il. 51).

El ámbito de la escultura de Arp está definido por un segundo Mural (il. 52) de Manaure (47–1954). La aversión que Le Corbusier sentía a que la “la pintura no debe agujerear la pared” y que “la escultura debe estar ligada al suelo”<sup>63</sup>, está poéticamente construida en la acción simultánea de las dos manifestaciones plásticas de este evento. Aunque la escultura está ligada indefectiblemente al suelo y el mural, en su tratamiento dual del fondo en concreto obra vista y cerámica blanca, no es un vano, las convenciones están totalmente subvertidas. La escultura, por los rasgos comentados y el mural, con la contraposición fondo-figura -particularmente por la tectónica de los materiales utilizados- permiten entrever un espacio suprematista.

Las figuras que detenta la obra de Manaure recuerdan, a su vez, a las exploraciones de principios de los treinta realizadas por el pintor francés Jean Hélion (il. 53), sobre todo en *Equilibrio* (1932–33), quien, junto a Delaunay y Kupka, se suscribía por entonces a los conceptos de la pintura concreta de Van Doesburg<sup>64</sup>. En desacuerdo con el conglomerado de tendencias abstractas condensadas en la publicación de Michel Seuphor, *Cercle et Carré*<sup>65</sup>, Van Doesburg asumía posiciones más específicas frente al arte mimético, anunciando que “no existía nada más concreto ni más real, que una línea, un color y una superficie”<sup>66</sup>. Hélion declaraba estar en la “búsqueda del efecto de espacio y movimiento”<sup>67</sup> y para ello se basaba en las construcciones móviles de Calder utilizando formas simples, a medio camino entre el trazo y lo esquemático, suspendidas en complejos equilibrios.

Lo más destacado del trabajo de Hélion es la sensación, puramente visual, de movimiento, sugerido por la contraposición entre las formas rectangulares de la derecha –que se ciñen al plano del cuadro– y las barras rojas que lo trascienden. Los planos no exploran la profundidad, con lo que las sutiles estructuras laterales parecieran un momento de detención sobre un espacio virtual, creado por ella misma.

51. JEAN ARP  
Pastor de nubes. 1953.  
Bronce pulido, 305x143x115 cm.
52. MATEO MANAURE  
Mural. 1954.  
Mosaico vítreo, cerámica esmaltada y cemento,  
302x1188 cm. Vista del conjunto con las obras Pastor de  
nubes. de Arp y Mural de Manaure.
53. JEAN HÉLION  
Equilibrio. 1932-33.
54. PASCUAL NAVARRO  
Mural. 1954  
Mosaico vítreo industrial, 259x1270 cm.



51. Abajo: 52.



63 LE CORBUSIER. [1946, abril]. Op. Cit. P. 54

64 Esbozados en el único número de su revista *Art Concret*

65 Van Doesburg había sido invitado a participar en el segundo número de la revista de Seuphor, que sólo alcanzaría al nº 3. No solo rechaza participar sino que lanza su propia revista para criticar la noción de abstracción inferida de la tendencia excesivamente amplia de “humanizar lo geométrico y geometrizar lo humano”, esgrimida en *Cercle et Carré*.

66 Tomado del manifiesto para un arte concreto de Van Doesburg. *Art Concret*, abril de 1930

A través del trabajo de Hélión, el eclecticismo de París de la década de los treinta, cuyo fundamento operativo inicial se basaba en el rechazo frontal a todo Figurativismo<sup>68</sup>, impregnaría a Manaure. En su segunda propuesta, Manaure trabajó sobre formas-trazos curvilíneos que insinúan su continuidad fuera del plano del "cuadro". El marco virtual al que se circunscriben, al igual que el fondo, en determinados contornos se diluye, conformando, a su vez, nuevas formas-trazos. La sensación de movimiento y profundidad de este fragmento se consigue, siguiendo la misma estrategia de Hélión, por contraste con elementos claramente anclados al soporte que los contiene. Estos elementos son unas anchas bandas longitudinales que expresan su hieratismo, abarcando la casi totalidad del muro (tratado en concreto obra limpia) que diluye su materialidad ante la luz cegadora del sol. Sobre estas bandas se superponen dos líneas perfectamente verticales de color negro, que prolongan el juego de continuidades espaciales de la arquitectura, como también se manifiesta en la propuesta de Léger.



53.



54.

El contrapunto entre la obra de Manaure y la de Arp recoge, indirectamente, la inflexión que experimentó la abstracción pura, a finales de la década de los treinta. Arp, formó parte tanto del movimiento abstracto (en *Abstraction-Création*), como del grupo surrealista. Utilizó indistintamente la despersonalización de las formas abstractas y metáforas organicistas<sup>69</sup> que inducían al "automatismo psíquico", con el que producía formas arrancadas del inconsciente. Así lo reconocía textualmente en el *Pastor*. Las formas casi orgánicas, sugeridas en los trazos de Manaure, remiten al momento de cambio que experimentó la vanguardia, cuando el perfil biomorfo de la escultura surrealista, impulsó a Calder – identificado tanto con Mondrian como con Miró – a transformar las experimentaciones que sobre la forma había asumido en el *Circo*, en creaciones abstractas.

El ámbito conformado por los murales y las esculturas descritas en este movimiento se completa con una obra de Pascual Navarro (il. 54). Resulta difícil tener una adecuada percepción distanciada en la actualidad, puesto que la vegetación impide las

67 MOSZYNSKA, A. (1996). *El arte abstracto*. Destino: Barcelona. P. 107.

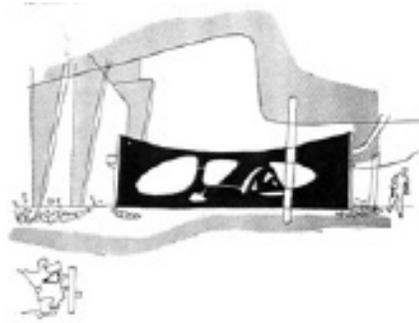
68 Otro de los grupos de París formado por esas fechas fue la asociación *Abstraction-Création* (1931-1935), que en su revista homónima anunciaba la adscripción de cualquier artista que no explorase la figuración. Entre sus fundadores se encontraban Arp, Delaunay, Hélión, Gleizes, Kupka e incluso el mismo Van Doesburg

69 El arte, comenta Arp, debe ser como el fruto que crece en el hombre, como un fruto en una planta o un niño en la matriz de su madre, como recoge Moszynska (Op. Cit., P. 113)

relaciones efectivas entre el arte, los elementos naturales y la arquitectura; aún así, se puede realizar una apreciación adecuada, conforme a lo expresado en las fotografías del momento. El esquema (il. 55) y el mural finalmente ejecutado denotan una sincronía interesante. Las formas representadas en el primero no coinciden con las de la propuesta de Navarro; sin embargo el tono general es igualmente poco luminoso, lo que resulta conveniente a efectos de disolver los límites reales del recinto en el que se implanta. La fragmentación geométrica del mural plantea un juego plástico con las luces y sombras de los vanos del techo de la Plaza, provocando la continuidad del movimiento que se produce en el plano del suelo, en el plano vertical del muro.

Toda la dinámica descrita no se agota en sí misma, sino que, en plena apoteosis de exaltación de los sentidos (il. 56), el movimiento 3 se entrega a la interioridad de Aula Magna y Biblioteca.

55. MOVIMIENTO 3  
Croquis de la idea prevista en el Proyecto de Síntesis de las Artes realizado por Villanueva.
56. CARLOS RAUL VILLANUEVA  
Umbral de encuentro entre la Plaza Cubierta y el Aula Magna.



55.



56.

### La nueva topología de la "casa barroca":

Villanueva daba especial importancia programática a los dos espacios interiores que figuran en su esquema funcional para una Síntesis de las Artes, la Biblioteca y el Aula Magna, desde la concepción inicial del proyecto. Durante el desarrollo del mismo, tal como se puede constatar por la correspondencia mantenida con algunos artistas, dio cuenta, oficialmente, de la relevancia de estos espacios en el sistema general:

"Para principiar esta clase de trabajo me parece lo más indicado proceder con la parte interna del Aula Magna ya que esta decoración debe estudiarse junto con los problemas de Acústica y Aire Acondicionado; el artista indicado para esta clase de trabajo, por sus decoraciones estilizadas, que corresponden a lo que deseo se haga como parte artística interna del Aula Magna, es en mi concepto, el Señor Alexander Calder, con quien he hablado a tal respecto cuando me lo encontré en París al haber sido llamado por las autoridades francesas para ejecutar la decoración interna del Teatro Chaillot y quien ha sido también el artista decorador del gran auditorio de las Naciones Unidas de New York"<sup>70</sup>

Las referencias simbólicas que el arquitecto esgrimió al inicio, limitaban el esfuerzo plástico a una "lectura" emanada del signo, poco adecuada para tal proyecto o, al menos, escasamente efectiva. Estas indicaciones primarias, reducían la experiencia espacial a un ejercicio de adecuaciones plásticas hacia substratos "mayores", contentivos de la Idea que él deseaba expresar.

"Figurative ou abstraite c'est votre affaire mais je peux me permettre de faire les suivants idées: le vitrail dois donner

70 De la correspondencia de Villanueva a Daniel Ellenberg, Director del Departamento de Proyectos del I.C.U. Caracas, 18 de Junio de 1952. Esta carta retiene un dato anecdótico que muestra el grado de aceptación que arquitectos y artistas tienen aún por entonces en la sociedad venezolana, en donde los caciques ignorantes o ilustrados han sido substituidos por ingenieros para el visto bueno de las decisiones finales: Calder viene avalado por la firma de ingenieros "Bolt, Benarek y Newman". El mismo Villanueva, según recoge la prensa no sería reconocido como artífice de la idea hasta bien avanzada las obras de ejecución del proyecto, su lugar lo iban usurpando los diferentes ingenieros que asumían gerencialmente el proyecto de la Ciudad Universitaria.

le caractère de l'âme d'une Cité Universitaire, je veux parler de la Bibliothèque."<sup>71</sup>

Directriz que, por otra parte, sería más adecuada en un creador total como Wagner o en los desdoblamientos creadores de Le Corbusier (un experimentador escindido en sub-genios parciales). Villanueva no era pintor ni escultor y no asumió actuaciones en las que no controlaba sus pormenores. El proyecto de "Síntesis de las Artes" había comenzado con el doble propósito de ofrecer un escenario para que el arte plástico venezolano se manifestara y desarrollara, pero, básicamente, para dotar a la Ciudad Universitaria de Caracas de un significativo acopio de piezas de arte<sup>72</sup>. La particular importancia espacial que Villanueva atribuyó a estos elementos y el contacto con los artistas que van a participar en ellos, fue enriqueciendo el tono del discurso del propio Villanueva.

La propuesta contaba desde el principio con dos intervenciones predeterminadas por el arquitecto. Para la Biblioteca había seleccionado a su amigo Léger, de quien en París aprendió la potencia del uso del color. Para el Aula Magna contó con Calder, cuya obra retenía en su inconsciente, desde que lo pudo admirar en el Pabellón de la República Española de Sert, antes de la guerra mundial. El primero, sería adecuado para un espacio dramático por el contenido, el segundo, para dramatizar el contenido espacial mismo. De Calder, particularmente, Villanueva señalaba:

"No me es posible explicar la razón de este sentir pero lo cierto es que su obra delicada, transparente y móvil produce en mí siempre una gran emoción"<sup>73</sup>.

La relación creativa con Léger, pintor que, como queda dicho, estuvo cuestionado por las autoridades de los organismos oficiales venezolanos, dadas sus afinidades políticas, pudo ser llevada a término cuando se recibieron los bocetos para que el arquitecto eligiese el esquema más conveniente (II. 57.a y b). Al no ser capaces las autoridades políticas de

57. FERNAND LÉGER  
Vital. 1954  
a: Primer esquema  
b: Segundo esquema.
58. FERNAND LÉGER  
Vital. 1954  
Vidrio (estructura en cemento y piedra), 630x1237 cm.  
Biblioteca Central. Fotografía del vestíbulo de acceso a la Biblioteca Central
59. FERNAND LÉGER  
Vital. 1954  
Vista desde el vestíbulo hacia el exterior.



57.a



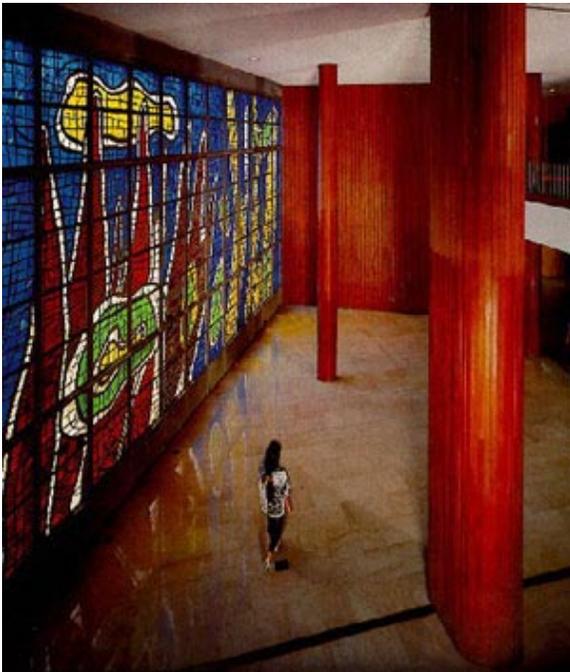
57.b

71 De la correspondencia entre Villanueva y Léger. Caracas, 7 de febrero de 1953.

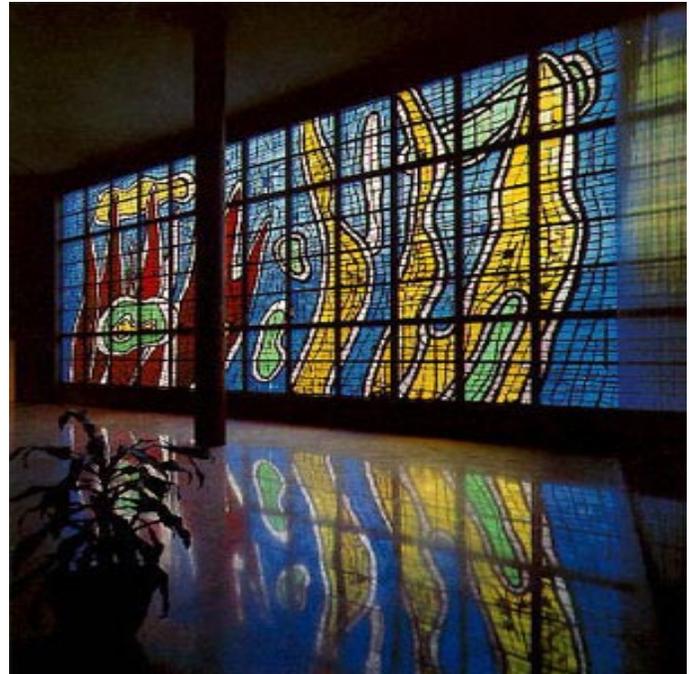
72 En efecto, la intención preliminar era la de lograr un acervo de obras de arte para el patrimonio de la Universidad Central de Venezuela y, por tanto, se puede hablar con mayor propiedad de acopio que de un proyecto de integración plástica. En la comunicación hecha al Director de Proyectos del I.C.U. del 18 de Junio de 1952, habla de los artistas que habrán de participar en la elaboración de los "elementos artísticos que habrán de acompañar unas obras de la magnitud del conjunto..." como "especialistas en su ramo de decoración". Su trabajo será el diseño de interiores, elaboración de

detectar en ellos ningún signo de carácter subversivo, el proyecto pudo continuar.

La obra de Léger es un inmenso vitral a doble altura, situado en el vestíbulo del edificio de la Biblioteca (il. 58 y 59). El boceto explora las mismas inquietudes que el pintor desarrolla en el Bimural, pero aquí se atiene a las exigencias del medio expresivo que se ve obligado a emplear. Así, el blanco del fondo de los murales, que tendría efectos indeseables de reverberación de la luz del sol, es suplantado por un color azul intenso, capaz de mitigar el contraluz (il. 133).



58.

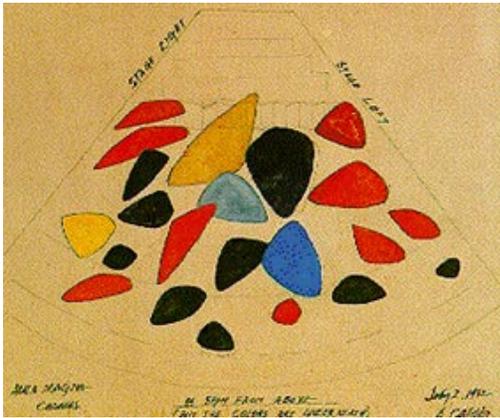


59.

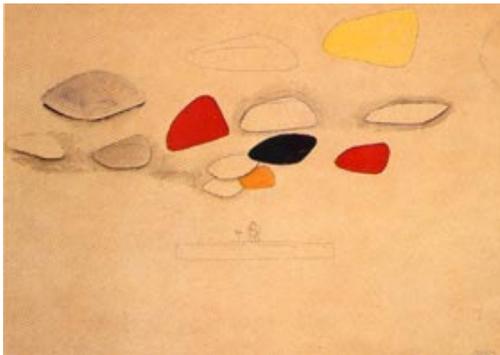
estatuas y decoración de muros y espacios exteriores. La primera comunicación oficial que recoge la idea de un proyecto de "Síntesis de las Artes" es de 1953, el 23 de Junio.

El problema con el color azul es que su lectura remite directamente al cielo, por lo que se presta a una decodificación textual; una convención de la que Malévich se había percatado, desestimándolo como color de fondo y empleando en su lugar el blanco suprematista. En la obra de Léger el color de fondo y la legibilidad que propiciaba, incidió en que los acólitos del régimen "detectaran", una vez montada la obra, los mensajes marxistas que tanto temían. La propuesta plástica, en esencia similar a las construcciones abstractas del artista, se basa en una operación nítida





61.

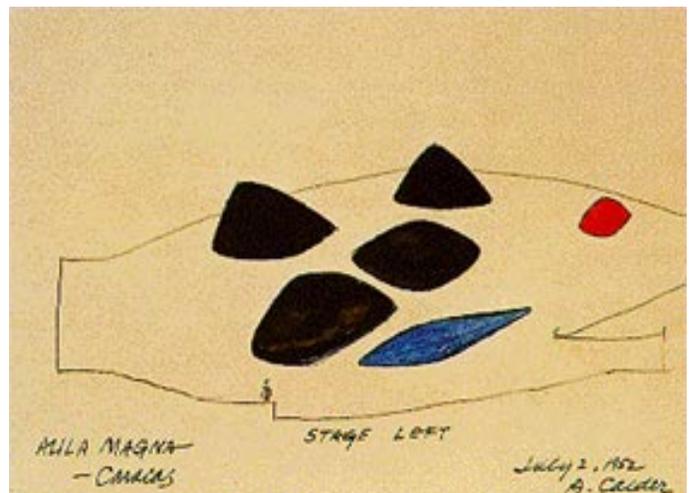


Arriba: 62.a y b  
Derecha 63.

Las cuestiones que se debaten entre artista y arquitecto y que se presentan en el desarrollo del trabajo de Calder, se limitan a la idoneidad de los materiales absorbentes del sonido, a los problemas de la luz o a los de los perfiles deflectores del sonido (il. 60.a, b y c).

“Se ha discutido mucho el problema de la integración de las artes. Se ha afirmado que la unidad de las artes es imposible en las condiciones actuales, existe una integración. Los platillos tienen una función precisa: reflejan el sonido que proviene del escenario hacia el público. Los cálculos del ingeniero determinan el porcentaje, la ubicación e inclinación de las superficies reflectantes.../”<sup>77</sup>

Particularmente, en una carta del 4 de Marzo de 1953, Calder cita unos esquemas de colores (il. 61) enviados al arquitecto en Septiembre de 1952 y fechados en julio de ese mismo año. Villanueva trabajaba con la idea contenida en estos primeros bosquejos, que arrancaban de unos esquemas base anteriores (il. 62.a y b) y que apuntaban ya a la cualidad espacial que el artista pretendía. Se trata del dibujo del techo visto desde abajo, de tal manera que los colores de los artefactos que el artista está planteando, puedan ser apreciados y de un corte en el que estas mismos elementos rompen los límites del espacio al que, en la realidad habrían de verse obligados a circunscribirse (il. 63).



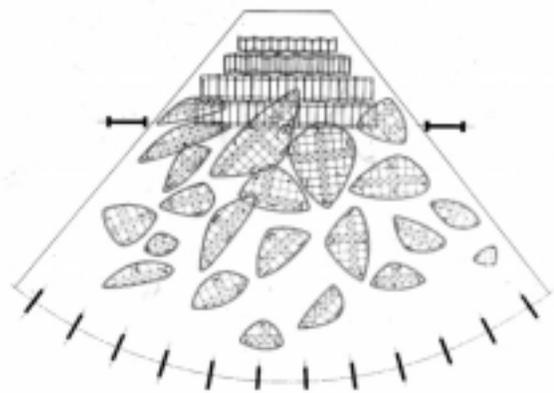
77 (s/l, s/f, Cat #2-Aula Magna, Biblioteca y Rectorado: 6)

Sin embargo, el Aula Magna es de una interioridad absoluta, en la que, incluso, se ha estudiado concienzudamente el efecto del silencio, como un elemento integral del espacio<sup>78</sup> (il. 64). Por ello, la materialización del anhelo subyacente en el esquema de Calder, sólo pudo ser llevada a cabo desde una concepción particular del límite.

La interioridad del Aula Magna comienza, en realidad, fuera de sí misma, cuando la suavidad de dos rampas, simétricamente dispuestas y bajo una marquesina envolvente (il. 65.a y b), comprimen y enmarcan la entrada, invitando a un ascenso virtualmente lúdico. Es un espacio "uterino", como señala Larrañaga, que carece de exterioridad y que no puede ser contemplado enteramente. Los exiguos fragmentos exteriores que muestra, se caracterizan por su "masculinidad", como la denota Hitchcock, dada "la virilidad de su estructura" desnuda y descarnada. La rigurosidad constructiva de la que hizo gala el arquitecto en La Plaza Cubierta, se torna, ahora, compulsiva, tanto dentro como fuera.

"Su valor, el espacio interno; es lo que confiere resonancia y expresión. Las rampas simétricas permiten al espectador preparar al público antes de la entrada y por ello, juegan un papel en el significado psicológico de la sala. Valor a medida que uno se acerca al Aula Magna. Del movimiento dilatado de la Plaza abierta se pasa al movimiento concentrado, intensificado por las rampas, por los cono de entrada de las puertas, ya por la dinámica del movimiento radial o circular del Foyer"<sup>79</sup>.

El espacio exterior, paradójicamente, está en penumbra, surgiendo por entre el verde y el gris y la luz matizada de los muros de celosía que lo envuelven casi completamente y que "acentúan la expectativa de entrada". El Foyer es verdaderamente un espacio de transición, dilatado y dilatorio. Una topología que apunta más a la idea del ser barroco, que a la de la



64.  
Página derecha arriba: 65.a  
En el medio: 65.b  
Abajo: 66.a

78 La preocupación del ingeniero de acústica, Robert B. Newman, era la procura de un silencio total. Los intercambios entre los técnicos que proyectaron el Aula Magna fueron pródigos (véase Figura 2). Por otra parte, los cálculos estructurales del espacio del auditorio estuvieron a cargo de la firma de consultores "Christiani & Nielsen".

79 VILLANUEVA, C. R. *Ibídem*

80 VILLANUEVA: (s/l, s/f, Cat #2–Aula Magna, Biblioteca y Rectorado: 6)

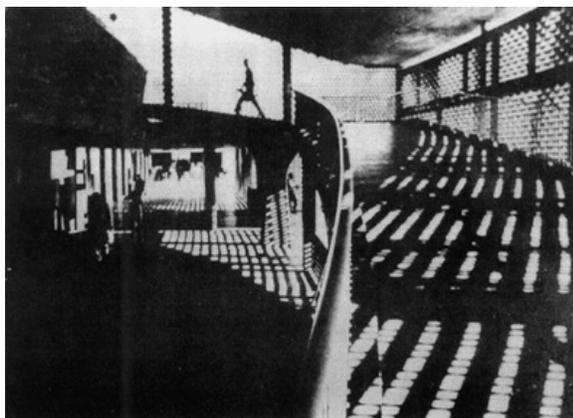


ilustración:

“La entrada estalla por contraste la sorpresa. Se abre el gran espacio de la sala neta, blanco, sin dimensión ni dirección. Sobriedad del espacio, clara dignidad, expresión, comprensión humana...”

...“esta sala es el triunfo del contenido y la relación humana. De un contenido que se propone y que exige su uso por parte del hombre” .<sup>80</sup>



En el Aula Magna, el placer intrínseco del sentido ha derivado del placer sensible y sensorial de la ilimitada extensión horizontal de la Plaza Cubierta, en una dimensión distinta de la emoción estética (il. 66.a, b, c, d y e). Una secuencia espacial en la que los flujos que la recorren ostentan los dos textos constitutivos de toda obra: el del momento de creación y el de lectura. El recurso aglutinador para decodificar los espacios de La Plaza Cubierta será la transtextualidad, estrategia narrativa en la que se alude a otras narraciones.

Esta transtextualidad opera como la negación del texto absoluto y autosuficiente de la obra total, que encierra en sí un sentido, en el que sólo es perceptible si se recompone desde el sistema mismo que la engendró. Contraria a una inmanencia, La Plaza Cubierta constituye una interacción semiótica de sistemas heterogéneos, que operan dentro de un discurso en el que participan lo inconsciente y el logos, a través de un intercambio “verbal”. Estos sistemas irreductibles se cruzan explotando sus límites semánticos y expresivos, no por anulación, sino por su disolución a través del sometimiento a un movimiento centrípeto que re-elabora su propio significante, en una fuerza que desfigura al otro, para poder absorberlo.



En literatura esto se logra con la dialéctica entre fuerzas de compresión y de expansión, en la que el marco narrativo se altera en función de la cita que contiene y viceversa, como en aquel cuento de Carpentier, en el que un soldado que va a la guerra de

Troya atraviesa el continuo histórico. La «unidad de la obra» se desintegra en la pluralidad de fragmentos alógenos que la componen; aquí, no es coherencia lo que se persigue, es heterogeneidad. El espacio de colisión se dilata, pero al mismo tiempo se vela para ocultar su imposibilidad. Es el espacio de penumbra barroco.

La pintura no puede eludir trabajar con signos<sup>81</sup> y siempre es susceptible de ser leída; su construcción poética deviene en metáfora cuando los referentes se cruzan. En Arquitectura, sin embargo, el arte no se expresa a través del signo. Como expresión no dada a la mimesis, su herramienta es el símbolo<sup>82</sup>. Sus referentes espaciales o bien desplazan una ontología teleológica o son herméticos, con lo que, en cualquier caso, no se disponen para una lectura inmediata. El conocimiento del objeto edificado perceptible, se limita a una confrontación con los soportes expresivos legibles que lo prefiguran y con las especulaciones tipológicas que lo articulan.

Aún más, la Arquitectura, como un cuadro, una escultura o cualquier obra literaria, precisa de un título que la confiera entidad, pero éste remite a especificaciones funcionales que, por lo común, no expresan el sentido artístico que la motiva. De ahí la necesidad de una subscriptio. En este sentido, los vínculos que se establecen en La Plaza Cubierta, no son un proceso de retórica o hermenéutica crítica y lo interesante es constatar que van más allá de una presencia de las fuentes o de una angustia por las influencias.

En la afluencia de remisiones que emanan de este espacio, contemplar significa conocer, a partir de la experiencia y orientarse representa una especulación originaria, en un estado previo a la separación entre utilidad y recreo, apegado a los códigos ambiguos de referencias que se yuxtaponen. Cuando el usuario extraviado busca un orden, se topa con formas expresivas dispuestas para una interpretación. Es entonces cuando deviene habitante.

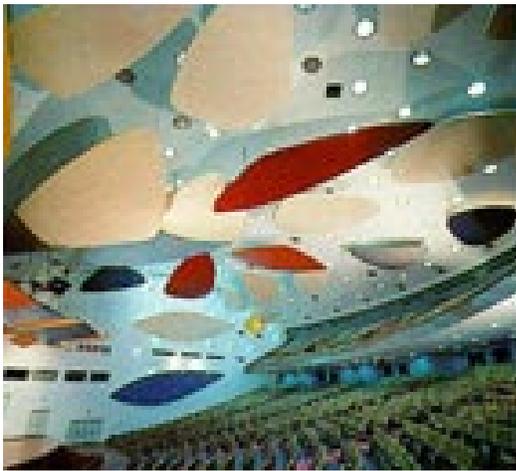
En La Plaza Cubierta, el proceso de



66.b

81 Las artes del signo serían la pintura y la literatura. La escultura y el teatro estarían, para Trías a medio camino de las artes ambientales, música y, como se dijo anteriormente, arquitectura.

82 Lo que la define, junto con el hecho de ser un arte en esencia espacial, como un arte apofántica. Al respecto, ver los fundamentos para el establecimiento de una estética liminar que propone el filósofo catalán Trías.



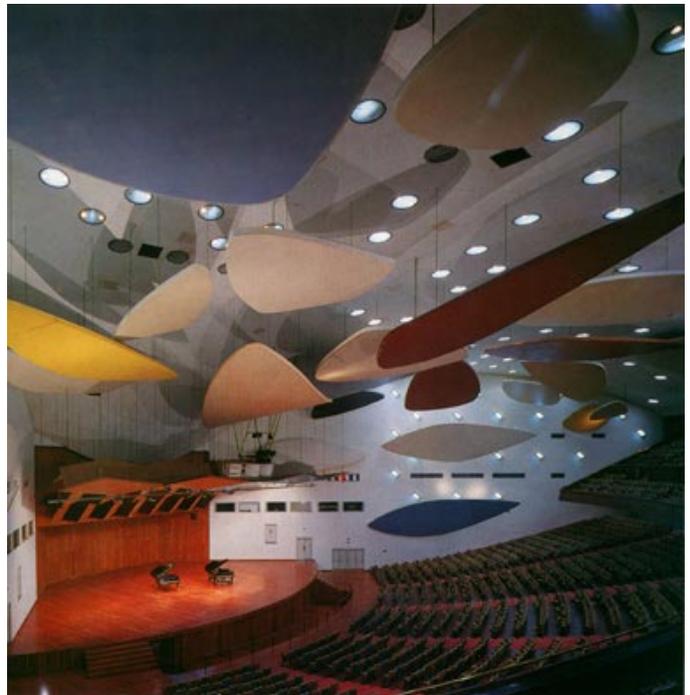
concepción/ejecución/obra/consumo, son un mismo y único acto, en el que no se buscará armar edificaciones sino construir procesos. El arquitecto al proyectar y el habitante al recrear, manifiestan un sentimiento de insatisfacción en su febril búsqueda de un punto de equilibrio que siempre se aplaza. En el continuo planteamiento de resultados, ambos se ven impelidos a encontrar placer, no en un reposo de fuerzas que finalmente se calmen, sino en la búsqueda misma.

Los significantes que se ofrecen a la decodificación, se presentan en una efectiva complicación. Los órdenes estructurales enfrentados, las secuencias espaciales en clarooscuro, los vanos, horizontales y verticales, las esculturas y murales abstractos, más que obligar a entender su significado, requieren encontrar un sentido. La Plaza Cubierta contiene las figuras de la construcción poética de lo moderno que, como metáforas de remisión directa, en tanto que aisladas para su contemplación focal, se articulan en un sistema complejo en el que no se pierde la entidad. Una alegoría del espacio-tiempo liminar, fragmentado y en devenir.

66.c

66.d

Derecha: 66.e



## Post scriptum:

Una anécdota que cuentan los bedeles encargados de cerrar el edificio del Aula Magna al finalizar un acto o un concierto, cuando el último espectador ha abandonado ya la sala y no queda nadie más, refiere que, tras algunos minutos de total silencio e incluso al día siguiente, al volver a abrir las puertas, se escuchan voces ululando.

A éstas voces se les llama el fantasma de la sala, y son, en realidad, los ecos demorados de una acústica perfecta, de no ser por el suelo, de cerámica gres y, por tanto, altamente refractario al sonido. Con la sala llena, nuestros cuerpos toman posesión del lugar y absorben las resonancias no deseadas. Al dejar el espacio vacío de nosotros –ese otro “tiempo del teatro” del que nos hablara Rossi– quedan atrapadas y en cuanto pueden, escapan.

Pudiera objetarse que no haya quedado suficientemente demostrado que Villanueva pretendiera construir una casa barroca, dada la horizontalidad de su espacio de exploración. Como no somos suficientemente antiguos como para algo más que sacar a pasear a los espíritus, solo disertamos un poco acerca de fantasmas.

Puede también alegarse que es sólo la pretensión de este trabajo que la Plaza Cubierta sea la expresión de aquel primer piso, abierto a todos los sentidos y a todas las relaciones y paso a la interioridad del Aula Magna y de la Biblioteca, como segundo piso y centro de lo intrínseco en el ser.

Pero si nos detenemos con la suficiente atención en el hecho de que Villanueva realizaba los croquis de sus trabajos, después de haber terminado la construcción de ellos, como un gesto de posterior, pero profunda racionalización y que sus dos casas emblemáticas, Sotavento y Caoma, se hicieron a la vez que se erigía lo más emblemático de la Ciudad Universitaria, un sorprendente detalle arma toda la estrategia de la presente investigación.

67. CARLOS RAÚL VILLANUEVA  
Croquis de las casas Caoma y Sotavento. 1953  
Lápiz de color sobre papel croquis, 11x15,9.

En un croquis del año 1958 (il. 67), que aparece sin firma y que forma parte del acervo de la Galería de Arte Nacional, el arquitecto, explícitamente, dibuja superpuestas las dos casas. Abajo, la Casa Caoma, mostrándo con recreo su apertura. Arriba, Sotavento, íntima y en una perspectiva que realza el vértice de inclusión. Una construcción imaginaria de la Casa Barroca.

Este sólo documento basta para demostrarnos cómo Villanueva, sin elaborar Manifiestos previos, construía, en la periferia y guiado por emociones que habían sido yendo interiorizadas tras sus relaciones con los más avanzados experimentos, el ámbito de los sueños modernos de los centros de la Vanguardia. Después, cuando la operatividad de su arte plasmaba todo aquello que debía decirse, entonces, sólo entonces, y dibujando, explicaba lógicamente de qué se trataba.



