



ARQUITECTOS

VENEZOLANOS CONTEMPORÁNEOS

Edgard Cruz

**UNIVERSIDAD NACIONAL EXPERIMENTAL
DE LAS ARTES**

CONSEJO SUPERIOR

Freddy Ñañez

Ministro del Poder Popular para la Cultura

Jorge Arreaza M.

**Ministro del Poder Popular para la Educación Universitaria,
Ciencia y Tecnología**

Consejo Directivo

Rector

Néstor Viloria

Vicerrector Académico

Inés Pérez-Wilke

Vicerrectora de Desarrollo Territorial

Mariela Rodríguez

Vicerrectora del Poder Popular

Ximena Benítez

Secretario General

Williams Ramírez

UNIVERSIDAD NACIONAL EXPERIMENTAL DE LAS ARTES

RIF: G-20008463-4

Dirección General Editorial

Jonathan Montilla

Diseño gráfico

Francisco Arteaga CH

Impreso en Venezuela por

Fundación Imprenta de la Cultura

Tiraje

1.000 ejemplares

Papel

Bond

Tipo de impresión

Cuatricromía

Tamaño

35, 56 x 22 cm.

Depósito legal

If33920077005015

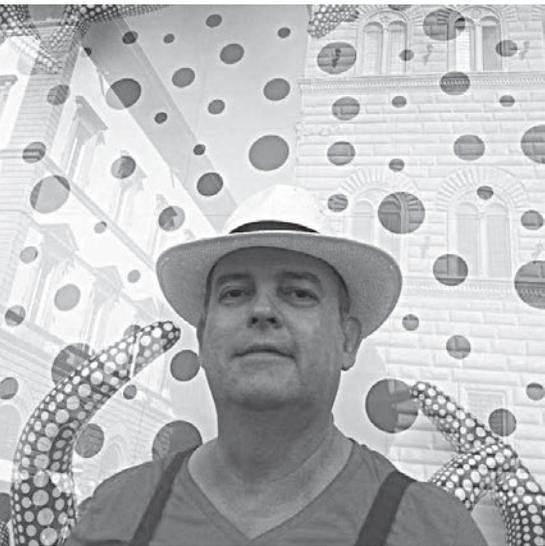
ISBN: 978-980-7244-13-8

Texto - Ilustraciones

© Universidad Nacional Experimental de las Artes UNEARTE

CONTENIDO

Prólogo	5	La síntesis de S + P + A (Sanz-Pilli-Arocha)	74
La arquitectura de Caracas	12	Díquez, González y Rivas: La normativa de la modernidad	76
Jesús Tenreiro y la presencia de los arquetipos	18	El minimalismo de Max Pedemonte	79
Enrique Hernández y la racionalización de la construcción	21	Jorge Castillo: De la abstracción al simbolismo	82
La bioarquitectura de Fruto Vivas	23	La arquitectura de Alberto Manrique	86
El funcionalismo de Tomás Sanabria	26	Doménico Silvestro: Los elementos de la ciudad	89
Gorka Dorronsoro: La edificación de la metáfora	30	Bogen: La arquitectura integral	92
Jorge Rigamonti. La humanización de la técnica y el lugar	33	Larrañaga-Obadía: La superación de tradición y modernidad	95
Helene de Garay, continuidad en lo moderno	36	El organicismo de Mario Breto.	98
Celina Bentata y el predominio de la forma	39	El espacio continuo de OSLD (Otero-Sanabria-Luchsinger y D'Enjoy)	100
Dirk Bornhorst y la dinámica de los ritmos	42	Carlos Brillembourg, Alfredo Brillembourg y Antonio Vallenilla. Tres arquitectos, una idea: regionalismo crítico	104
La arquitectura de Dirk Bornhorst: Símbolo de perfección espiritual	45	Miguel Carpio: La superación del vernacular	107
José Miguel Galia: El desarrollo de una idea	50	Domingo Acosta: En búsqueda de los espacios humanizados	110
Borges y Pimentel: La creación de las tipologías	53	Manuel Delgado: El sentido de la identidad	114
El espacio sagrado de Erasmo Calvani	56	Las siete metamorfosis de Caracas	117
Jimmy Alcock: La huella de la tradición	60	Índice de imágenes	162
Stoddart y Tábor: El paisajismo contemporáneo	63		
El empirismo de Legórburu	66		
Benacerraf y Gómez: La reivindicación de la ciudad	68		



Edgard Cruz

E-mail: edcruz14@hotmail.com

E-mail: edcruzart@gmail.com

Caracas, Venezuela, 1951. Grado de Arquitecto en Universidad Central de Venezuela, 1977; Postgrado en Teoría y Crítica de la Arquitectura, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona Universidad Politécnica de Cataluña, España 1983-1987; Doctor en Arquitectura, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad Central de Venezuela, 2007; Magister Scientiarum en Filosofía, Facultad de Humanidades y Educación, Universidad Central de Venezuela, 2011; Egresado del Programa Permanente de Estudios Postdoctorales, PPEP Arte y Arquitectura, Centro de Investigaciones Postdoctorales CIPOST, FACES, Universidad Central de Venezuela, 2016. Articulista, conferencista y crítico de arte y arquitectura, colabora en periódicos y revistas arbitradas nacionales e internacionales.

Es autor de: *25 Templos de Caracas* (1995) Caracas: *FUNDARTE*; *25 Monumentos de Caracas* (2002) Caracas: *FUNDARTE*; *De la Tradición a la Vanguardia* (2011) Alemania: Editorial Académica Española; *Arte y Arquitectura Moderna: Cuatro Paradigmas* (2012) Alemania: Editorial Académica Española; y de: *Arquitectos Venezolanos Contemporáneos* (2013) Alemania: Editorial Académica Española. Profesor Titular (j) Universidad Nacional Experimental de las Artes, UNEARTE, Caracas.

PRÓLOGO

El presente trabajo es el resultado de la compilación de escritos publicados por este autor en el diario El Universal, en la columna dominical «Reflexiones sobre arquitectura», iniciada a finales de 1990 y aparecida ininterrumpidamente hasta el año 2000. El carácter de los artículos se refiere a la crítica de la arquitectura en Venezuela y en el exterior, llegó a contar con cerca de ciento cincuenta de ellos publicados. En 1996 esta columna mereció la distinción con la «Mención de Honor Internacional en Teoría, Historia y Crítica de la Arquitectura y el Urbanismo», en la X Bienal Panamericana de Arquitectura de Quito, Ecuador, auspiciada por la Unión Internacional de Arquitectos (UIA), Federación Panamericana de Arquitectos (FPAA) y la Regional de Arquitectos del Grupo Andino (RAGA); otorgada por un jurado conformado por los arquitectos Silvia Arango, Colombia; Eduardo Folco, Uruguay; José Ordoñez, Rubén Moreira y Leonardo Miño, Ecuador y Carlos Casuscelli, de Argentina.

Entre las publicaciones se han seleccionado treinta y dos artículos, de 1996 y 1997, para conformar este volumen titulado Arquitectos venezolanos contemporáneos, que están reseñados al desarrollo de la arquitectura contemporánea en Venezuela, durante el período que transcurre desde los sesenta al dos mil, basados en la disquisición de la obra de los arquitectos Jesús Tenreiro, Henrique Hernández, Fruto Vivas, Tomás Sanabria,

Gorka Dorronsoro, Jorge Rigamonti, Helene de Garay, Celina Bentata, Dirk Bornhorst, José Miguel Galia, Bernardo Borges, Francisco Pimentel, Erasmo Calvani, Jimmy Alcock, John Stoddart, Fernando Tábora, Gustavo Legórburu, Moisés Benacerraf, Carlos Gómez de LLarena, Joel Sanz, Juan Carlos Parilli, Francisco Arocha, Edmundo Díquez, Oscar González, José Alberto Rivas, Max Pedemonte, Jorge Castillo, Alberto Manrique, Doménico Silvestro, Enrique Larrañaga, Vilma Obadía, Mario Breto, Edwing Otero, Alfredo Sanabria, Juan José Luchsinger, Hugo D´Enjoy, Carlos Brillembourg, Alfredo Brillembourg, Antonio Vallenilla, Miguel Carpio, Domingo Acosta y Manuel Delgado. También se incluyen, el escrito sobre la obra de integración del arte a la arquitectura representado por el artista plástico Carlos González Bogen y dos sobre la ciudad de Caracas.

Los artículos que constituyen el libro presentan cada uno, una estructura conformada de tres partes: la primera, explica los aspectos biográficos del arquitecto y la mención de sus obras, la segunda consiste en la interpretación de los aspectos teóricos y críticos que subyacen en las edificaciones seleccionadas como ejemplos, con el fin de ubicarlas dentro de una tendencia contemporánea y la tercera, las conclusiones además de describir la actualidad de las propuestas arquitectónicas.

El trabajo está basado en una rigurosa investigación en un período de dos años en los talleres de los arquitectos venezolanos, cuyas obras son de interés

para el conocimiento y entendimiento de los lenguajes contemporáneos de la arquitectura. La labor de investigación esta sustentada en entrevistas a los arquitectos, lectura de sus textos sobre arquitectura, análisis de las memorias descriptivas de las obras, revisión de los planos, maquetas, fotografías y visitas al lugar donde se encuentra la obra, arrojando como resultado este conjunto de artículos como una aproximación al conocimiento de la arquitectura contemporánea en Venezuela. En el estudio aplicamos la metodología semiológica para el análisis de textos y obras encontrando la teoría subyacente en las propuestas de los arquitectos, así, analizamos las relaciones sintácticas de las edificaciones y de sus elementos constitutivos. También se estudia las relaciones semánticas que relacionan las formas arquitectónicas con la sociedad y la cultura de la época; basados para ello en la aplicación de las teorías del arquitecto catalán Helio Piñón, de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona, Universidad Politécnica de Cataluña, de quien Edgard Cruz fue discípulo de posgrado entre los años de 1983 a 1987.

En el período examinado los arquitectos venezolanos producen en general una arquitectura ecléctica, sin embargo, entre ellos Tomás Sanabria continúa con la herencia funcionalista del maestro Villanueva y de los principios estéticos de la modernidad, otros como Fruto Vivas, se sitúan en la tendencia del organicismo. Alcock, y Miguel Carpio están orientados hacia la arquitectura vernacular. Gómez, Benacerraf y Manuel Delgado, dirigen su trabajo hacia la arquitectura urbana y el contextualismo. Helene de Garay, se sitúa en la tradición de la arquitectura moderna. Jesús Tenreiro,

reivindica la memoria y los arquetipos, Henrique Hernández y Jorge Rigamonti establecen el predominio de la técnica, Gorka Dorronsoro emplea el lenguaje y la metáfora, Galia y Celina Bentata se basan en el predominio de la forma arquitectónica, en Bornhorst, expresionismo y arquetipos, en Borges y Pimentel está presente la creación de las tipologías, la idea de espacio sagrado, en Erasmo Calvani la idea de lugar, en Legórburu, minimalismo e integración al arte, en la obra de Max Pedemonte y de Jorge Castillo, el diálogo tradición – modernidad, la arquitectura de Alberto Manrique regionalismo crítico, en las propuestas de Carlos, Alfredo Brillembourg y de Antonio Vallenilla, entre otros.

Lamentablemente, en los artículos mencionados no aparecen publicados todos los arquitectos cuyos méritos los hacen acreedores de tal distinción, motivado algunas veces a la imposibilidad de concertar las entrevistas y otra, la de mayor peso, por la reestructuración de las páginas culturales del diario El Universal, lo cual limitó la extensa programación. Entre los grandes ausentes, que formarán parte de otras investigaciones, citamos a los arquitectos Julián Ferris, Oscar Tenreiro, Carlos, Lucas y Alejandro Pou, Américo Faillace, Carlos Celis Cepero, Carlos Brando, Guido Bermúdez, Oscar Carpio, Oscar Bracho, Siso y Shaw, Pablo Lasala, Graziano Gasparini, Isaac Abadi, Mario Bemergui, Domingo Álvarez, Tomás Lugo, F.G. Beckhoff y otros. Sin embargo, la importancia de Arquitectos venezolanos contemporáneos radica en analizar de manera crítica la obra de un numeroso grupo de arquitectos del período que transcurre entre los años sesenta y mil novecientos noventa y siete, los cuales poseen vigencia teórica, crítica e histórica.

Durante décadas los historiadores y críticos de la arquitectura en Venezuela han concentrado sus esfuerzos para la reivindicación de la obra del maestro Carlos Raúl Villanueva, hasta lograr la declaratoria por la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO), de la Ciudad Universitaria de Caracas, Patrimonio Mundial de la Humanidad, y su divulgación en exposiciones nacionales e internacionales. Entre las investigaciones adelantadas sobre la obra de Villanueva, destaca el catálogo y exposición a cargo de William Niño en la Galería de Arte Nacional; están también tres trabajos de tesis doctorales investigados por Silvia Hernández de Lasala, Roger Corbacho y Edgard Cruz; este último titulado *Arte y arquitectura moderna: Cuatro paradigmas (El mural «Homenaje a Malévitch» de Victor Vasarely como síntesis de los paradigmas)*, 2006, realizado en la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad Central de Venezuela.

En general, las publicaciones sobre la arquitectura de esta época aparecen de manera reducida, y entre ellas, el libro de Mariano Goldberg, *Guía de edificaciones contemporáneas en Venezuela-Caracas (1982)*, mantiene la estructura de los libros tradicionales de arquitectura, en forma de un muestrario fotográfico y descriptivo de obras; pese a ello resulta de gran interés para el conocimiento de éstas y su localización espacial en la trama urbana de la ciudad.

También se mencionan los escritos y exposiciones realizadas por el arquitecto William Niño Araque, quien profundiza en la obra de Villanueva y en la modernidad en Venezuela, las exposiciones por él realizadas en la Galería de Arte Nacional de Venezuela sobre la obra de los arquitectos

Tomás Sanabria y Jimmy Alcock, y sobre la arquitectura de Celina Bentata, en el Museo de Arte Contemporáneo, son de interés a la hora de realizar una investigación sobre la arquitectura contemporánea en Venezuela. Además, es de hacer notar la exposición sobre la arquitectura de José Miguel Galia, bajo la curaduría del arquitecto Enrique Vera, realizada en el Museo de Bellas Artes de Caracas y el libro sobre Galia, escrito por el arquitecto Alberto Sato, así como los escritos del arquitecto Dirk Bornhorst, conjuntamente con Omar Seijas, que conforman el libro *Casas, Houses Häuser*, (1994). Y sobre la tipología de la vivienda es de mencionar la exposición y catálogo, *La casa como tema*, en el Museo de Bellas Artes, organizada por la Fundación Museo de Arquitectura, en 1989.

En el mismo orden, una intensa labor para la divulgación de la arquitectura venezolana e internacional fue realizada por la Fundación Museo de Arquitectura bajo la dirección de los arquitectos Celina Bentata, Helene de Garay, Jorge Rigamonti, William Niño, María Teresa Novoa y Martín Padrón, entre cuyos eventos sobre la arquitectura contemporánea en Venezuela, resulta paradigmática *Venezuela, arquitectura y trópico*, que participó en la Bienal de Venecia. Recientemente, es significativa la muestra *Carlos Raúl Villanueva y la Ciudad Universitaria de Caracas* organizada en el 2009, por el Museo Nacional de Arquitectura para ser expuesta en la sede de Fomento de las Artes y el Diseño-FAD, en la ciudad de Barcelona, España.

Desde hace casi veinte años las publicaciones sobre arquitectura venezolana han sido escasas, concentrándose mayormente en revistas, una de ellas es *Entre Rayas*, dirigida por el arquitecto Jesús Yépez. Por otra parte, en el área

universitaria como ejemplo de investigación encontramos el trabajo de ascenso a la categoría de profesor titular, realizado por la profesora Jeannette Díaz, de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad Central de Venezuela, sobre la figura de la arquitecta Helene de Garay.

En ese contexto, se puede afirmar que el objetivo de la presente publicación, es la de divulgar la obra de nuestros arquitectos y el servir de texto de consulta a los estudiantes de arquitectura y de arte, y a todos aquellos interesados en el tema y en el rescate de nuestros valores patrimoniales. En la continuidad de la investigación se ha programado un trabajo más profundo que da explicación a los aspectos históricos, teóricos y críticos sobre la arquitectura, en el cual, entre otros puntos, se definen las categorías y los caminos de la arquitectura contemporánea venezolana, indagando por una parte, sobre las nuevas tendencias y por otra, entretejiendo los hilos conductores que vinculan a los arquitectos contemporáneos con la obra del maestro Carlos Raúl Villanueva y con otras búsquedas de la arquitectura nacional e internacional. En una dinámica arquitecto, obra, arte, cultura y sociedad.

Edgardo Cruz Contreras



▲ Figura 1. Jardines de la Tierra de Nadie, Universidad Central de Venezuela, Caracas





▲ Figura 2. Vista panorámica de Caracas



LA ARQUITECTURA DE CARACAS

«Reflexiones sobre arquitectura»
(El Universal, domingo 28 de julio 1997, Culturales)

Debemos reaccionar frente a los nuevos gigantescos acontecimientos con audacia, sin temor, sin mezquindades. El futuro nos juzgará a nosotros, así como hoy nosotros juzgamos la Ciudad de Dickens o la del Barón Eugéne de Haussmann. Es ésta la responsabilidad que tenemos que afrontar.

La otra recomendación que yo haría es una recomendación de juventud, como es la de que tratemos de ser, desde ahora, dignos del futuro.

Nuestra ciudad, no tiene una arquitectura característica con la que se le pueda ubicar dentro de algún estilo. No es neoclásica como San Petersburgo, ni renacentista como Florencia, ni colonial como otras ciudades latinoamericanas. Su identidad está en la fragmentación, en lo plural, en lo disperso. Su tejido urbano se va conformando como las piezas de un rompecabezas, de tipo Dada, que sucesivamente encajan sobre una línea virtual orientadora, de dirección este-oeste.

Su arquitectura es plural y de contrastes, así en una calle cualquiera, de algún sector de la ciudad, observamos la asimetría y la desproporción como su peculiaridad. De manera pues en la ciudad,

como si se tratase de un gran catálogo o muestrario de arquitectura. Encontramos coexistiendo edificaciones de todos los períodos, coloniales, guzmancistas, perezjimenistas, modernas, posmodernas y contemporáneas, en algunos casos, podemos ver sobre el muro de un edificio nuevo, la huella de una casa colonial, como si fuese el dibujo de un corte, superpuesto o yuxtapuesto a él.

Cabrujas opinaba que «la demolición ha sido durante muchos años, nuestro principal sentido arquitectónico». Yo no diría lo mismo por temor a represalias, sin embargo, no deja de tener en esto algo de razón.

Durante décadas se ha borrado constantemente la huella de nuestra memoria histórica, olvidando su valor de testimonio, de nuestros orígenes y del desarrollo político-económico y social. Basta recordar como un ejemplo el de la Casa del Libertador, la cual se utilizaba como depósito de almacén antes de su restauración, o el de la cuadra de Bolívar que funcionaba como una lavandería de chinos, también el de la misma Hacienda Ibarra, en la Universidad Central de Venezuela (UCV) en Caracas, en uso como depósito de trastos.



▲ Figura 3. Torres de El Silencio vista desde el oeste, Caracas

Aquí hasta que no se forma la «alharaca» no se hace nada. Sería bueno pensar en la restauración de las iglesias de Santa Capilla, Corazón de Jesús, Altagracia, Petare, Santuario, etc. En la restauración de las torres y urbanización de El Silencio, de algunas edificaciones de la UCV, Panteón Nacional y otros monumentos de la ciudad, hoy bastante deteriorados.

También deberían concluirse las obras del Helicoide, del paseo Vargas, la Galería de Arte Nacional, la Sede de los Tribunales, el Museo Carlos Cruz-Diez y un centenar de edificios de la ciudad, víctimas de la crisis económica o tal vez, de la indolencia política sufrida durante décadas. Además, habría que impedir restauraciones como las de paseo de Los Próceres donde se sustituyeron las estatuas originales por copias de escayola.

Muy lejos estamos de aquella ciudad fundada por Diego de Losada y descrita por Oviedo y Baños en su Historia de la conquista (1723) como paisaje lúdico, sobre la cual escribe: «en un hermoso valle tan fértil como alegre y tan ameno como deleitable... al pie de unas altas sierras... en el recinto que forman cuatro ríos, que no le falta circunstancia para acreditarla Paraíso... tiene su situación la ciudad de Caracas. En un temperamento tan del cielo, que sin competencia es el mejor de cuantos tiene la América, pues además de ser muy saludable, parece que la escogió la primavera para su habitación continua».

Los intentos por crear una arquitectura de ciudad, cónsona con un desarrollo armónico de sus habitantes, han estado siempre presentes en

sus arquitectos y urbanistas.

En uno de mis escritos aparecidos en el diario El Universal, empleo una periodización en donde explico los cambios más importantes realizados en el crecimiento urbano de Caracas. Conformados sucesivamente por, la Caracas normativa, la Caracas ideal, la Caracas vernacular, la Caracas racional, la Caracas empírica, la Caracas poshistoricista y la Caracas del arte o ciudad museo. En cada una, de estas etapas surgen arquitectos con obras monumentales y con propuestas de planes urbanísticos, que desafortunadamente no se han cumplido como ellos hubiesen deseado.

Así vemos, como en el siglo XIX Guzmán Blanco y su arquitecto preferido Juan Hurtado Manrique, crean una ciudad neoclásica a la imagen de París. Esa es la época de construcción de los grandes bulevares, plazas arboladas y edificaciones gubernamentales monumentales como el Capitolio, Santa Teresa, Santa Capilla, El Calvario, Universidad antigua, etc. En la ciudad guzmancista aún cuando se transforma o demuelen las ruinas de la arquitectura colonial, sin embargo, se respeta el trazado en damero y la cuadrícula del casco histórico.

Pero quizá el intento de mayor importancia de transformación urbana lo constituye el Plan Rotival de 1939, que contempla el crecimiento de la ciudad a partir de la repetición de la retícula colonial. La reurbanización de El Silencio del maestro Carlos Raúl Villanueva y las torres del Centro Simón Bolívar, del arquitecto Cipriano Domínguez, son los ejemplos

únicos de la reinterpretación de ese plan urbanístico, ambos, constituyen conjuntos independientes integrados por medio de pórticos, y conforman uno de los espacios urbanos más bellos del mundo.

Con la reurbanización de El Silencio, de Villanueva, se crea un verdadero lenguaje de la arquitectura de la ciudad, caracterizado por la utilización de columnas, portales, pórticos, aleros, plazas, etc., empleado también por Cipriano Domínguez en las Torres, de haber continuado su concepción en el resto de la ciudad tendríamos una Caracas humanizada.

Intervenciones urbanísticas como el Parque Vargas, de los arquitectos Benacerraf y Gómez, han querido repetir los códigos arquitectónicos de El Silencio y han reinterpretado a su vez el Plan Rotival. Parten de una idea ambiciosa que debe concluirse.

Así podríamos preguntarnos si es factible crear la tan ansiada unidad y orden de la ciudad, o tal vez dada la experiencia, ser más realistas y junto con Ignacio Cabrujas decir «Caracas una maravillosa equivocación española, y quién sabe si el centro de su enigma sea esa imposibilidad que tenemos sus habitantes de conocerla».



▲ Figura 4. Plaza Bolívar, Caracas



JESÚS TENREIRO Y LA PRESENCIA

DE LOS ARQUETIPOS

«Reflexiones sobre arquitectura»

(El Universal, domingo 3 de marzo 1996, Culturales, Pág. 4-2)

Con la obra de Jesús Tenreiro iniciamos una serie de escritos sobre la arquitectura contemporánea venezolana.

Jesús Tenreiro es uno de nuestros arquitectos en quien observamos con mayor claridad la relación entre pensamiento y práctica, concibiendo la arquitectura como «orden y belleza, lujo, calma y voluptuosidad», dentro de una concepción vitruviana.

Al diferenciarse de los principios del Movimiento Moderno, que dan prioridad a las categorías de la técnica y de la función como productores de la forma, parte de su «valor» como «significación», entendiendo a la arquitectura como un lenguaje que utiliza elementos como signos, presentes en ella desde la posmodernidad.

En sus edificaciones el papel de la memoria es fundamental. Estos surgen como fragmentos de muchas memorias, sin repetir la figuratividad de los estilos del pasado, basándose en cambio, en el valor expresivo de las formas abstractas y geometrizadas, a partir del empleo de cubos, prismas, pirámides, etc.

Tenreiro ha elaborado un lenguaje propio a partir de la reinterpretación de la obra del arquitecto Louis Kahn, de la teoría arquetipal del psiquiatra y psicólogo suizo Carl Jung, junto con una comprensión de las técnicas y condiciones del lugar. Como si tratase de lograr una síntesis cultural.

De Kahn retoma la idea de orden y valor de la forma, de un orden intangible que aparece como el más alto nivel de conciencia creativa, donde la forma como representación de la idea, del pensamiento, es la concretización de una naturaleza uniforme, cuya existencia está en el alma.

La concepción kahniana de orden, conducente a la forma psíquica y el arte, aparece en Tenreiro claramente identificada con la belleza. De esta forma, nuestro arquitecto accede a una definición clásica de la arquitectura.

Jesús Tenreiro afirma que la arquitectura debe ser útil. Al emplear este término no se refiere a la funcionalidad del edificio, sino al desarrollo emocional del individuo a través de la arquitectura, afirmando en la entrevista «lo útil te hace sentir bien».

De tal forma una arquitectura ideal, según su interpretación, permitiría desarrollar cabalmente al individuo las cuatro funciones descritas por Carl Jung: pensar, sentir, intuir, y percibir, como respuestas del conocimiento de su mundo interior y exterior.

En la obra de Jesús Tenreiro estamos en presencia de una idea de arquitectura cuyas raíces profundizan en las teorías de la *einfühlung* o de la simpatía simbólica. En sincretismo con la concepción puro-visualista de



▲ Figura 5. Vista aérea de la Abadía Benedictina de San José, Güigüe, estado Carabobo. Postal de la Abadía

la forma, entendida como producto de un organicismo cristalino o de una abstracción orgánica.

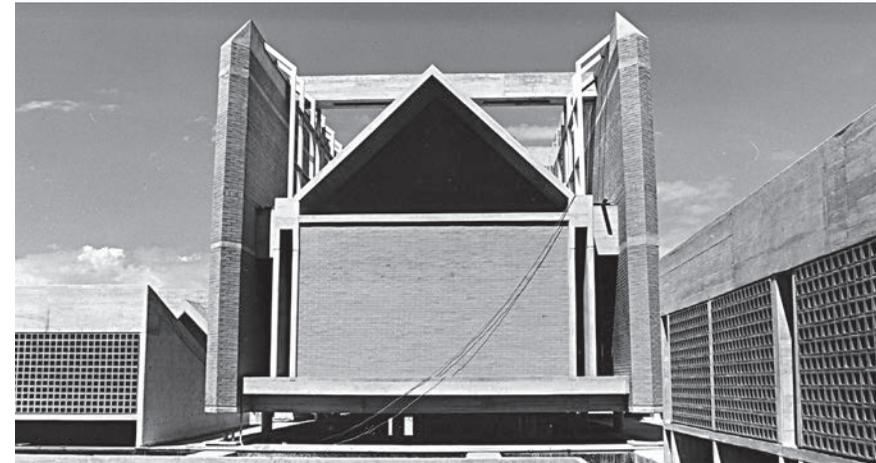
A través de la idea de arquetipo, Tenreiro llega a la noción de atemporalidad de la obra. Manifiesta que «la mejor arquitectura es la que no posee un tiempo (...) porque se desprende de él y adquiere una dimensión de actualidad intemporal». Se identifica con una clase de Zeitgeist o espíritu del tiempo, a partir del cual, la arquitectura surge como respuesta a los aspectos del alma colectiva.

Además de una concepción fundamentada en la emoción, este arquitecto parte de la cultura del lugar y del conocimiento de los recursos materiales existentes, canalizando su búsqueda hacia una arquitectura tropical.

La idea de ciudad también está presente en Tenreiro, concibiendo el edificio como fragmento de esa totalidad que es la ciudad.

Entre sus edificios más importantes se encuentran: el Concejo Municipal de Barquisimeto, el edificio de Electrificación del Caroní (Edelca), en Puerto Ordaz y la Abadía Benedictina San José, en Güigüe.

Su obra, de carácter universal, partiendo de la reivindicación de las condicionantes locales, crea una vía alterna a los postulados de la modernidad en Venezuela.



▲ Figura 6. Vista de la nave central de la Abadía Benedictina de San José. Güigüe, estado Carabobo



◀ Figura 7. Torre de la Abadía Benedictina de San José, Güigüe, estado Carabobo. Postal de la Abadía

HENRIQUE HERNÁNDEZ

Y LA RACIONALIZACIÓN

DE LA CONSTRUCCIÓN

«Reflexiones sobre arquitectura»

(El Universal, domingo 17 de marzo 1996, Culturales, Pág. 4-3)

La concepción del arquitecto, investigador y docente Henrique Hernández está alejada de una visión netamente comercial de la arquitectura. Al igual que su colega Fruto Vivas y que otros arquitectos discípulos del maestro Carlos Raúl Villanueva, continúan su pensamiento al concebir la arquitectura como un hecho social por excelencia.

Dentro de una línea proveniente de la arquitectura moderna la obra teórica y práctica de Henrique Hernández es expresión de su espíritu científico, surgida como superación lógica de los productos de la naturaleza.

La capacidad analítica, lógica, a partir del empleo de metodologías, normativas, programas, etc., son características de su pensamiento, que se deja ver durante la producción inicial en los talleres del Banco Obrero, concretada en la creación de planes reguladores, programas de viviendas en Maracay, también en San Blas (1962) y la Isabelica (1967) en Valencia, son sólo algunas de sus intervenciones urbanísticas.

Entre sus publicaciones de manuales y normas sobre la vivienda

popular, cabe nombrar Aspectos conceptuales sobre racionalización de la construcción, La industrialización de la vivienda popular, Los sistemas de las edificaciones, etc.

Así, durante años, Henrique Hernández se concentra en el estudio de nuevos sistemas constructivos industrializados para la racionalización de la producción arquitectónica, surgidos como consecuencia lógica de sus estudios de posgrado en la University College de Londres, Inglaterra y de un profundo conocimiento de las técnicas existentes en el lugar.

De tal forma su producción, también heredera de la cultura de Occidente, mantiene la tradición del racionalismo clásico, que se origina en el siglo XIX. Este, parte de la idea de que la causa principal del conocimiento, reside en la razón como fundamento lógico universal.

Hernández como todo aquel arquitecto para quien la técnica aparece como categoría fundamental de la obra, desarrolla las concepciones y teorías de los arquitectos Viollet Le Duc y Labrouste, quienes afirman en sus textos que «la arquitectura debe ser el arte de construir».

En su elaboración formal, representada por el empleo de las estructuras metálicas, aprovecha al máximo la idea de dinamismo de la materia, crea además módulos dimensionales para llegar a la noción de escala, a partir de la repetición de componentes estructurales estandarizados.

También, de la Academie des Beaux Arts, retoma las enseñanzas de Choisy, al elaborar sus formas a partir de los conceptos de «Technique, methode, procéde, outillage», como aspectos de la sociedad considerada en su totalidad. En el fondo de este planteamiento subyace la idea de dar

expresión de la época en que se vive, a partir del empleo de la técnica.

Para finalizar con las influencias conceptuales de los maestros, en este arquitecto, observamos en su obra aspectos significativos relacionados con las formas estructurales de Buckminster Fuller, quien concibe una arquitectura universal como resultado de la suma de «ciencia, arte e industria».

En Hernández la arquitectura como producto de los procesos de tecnificación es humanizada, algunas veces, a través de la integración de las artes, como síntesis entre la pintura, la escultura y la arquitectura, despojándola de su aspecto técnico funcional, monolítico y uniforme, para en su lugar, plantear una dinámica espacial y formal.

Una de sus investigaciones, el Sistema estructural metálico (Siema), se lleva a la práctica en el Instituto de Desarrollo Experimental de la Construcción (IDEC), de la Universidad Central de Venezuela, empleándose con gran éxito en la construcción de edificaciones.

Entre algunas de sus obras más destacadas se encuentra la Casa Goya en Santa Mónica, Caracas (1961), la Casa Hernández en Prados del Este (1971), la Sede del Banco del Libro (1989), y el Pabellón de Venezuela en Sevilla Expo'92, en colaboración con el arquitecto Ralph Erminy e intervenciones del artista plástico Carlos Cruz-Diez; empleando, en casi todos ellos, el sistema (Siema) antes mencionado.



▲ Figura 8. Pabellón de Venezuela Expo 92, Sevilla, España



◀ Figura 9. Instituto de Ingeniería-Siema, Universidad Central de Venezuela, Caracas

LA BIOARQUITECTURA DE FRUTO VIVAS

«Reflexiones sobre arquitectura»
(El Universal, domingo 31 de marzo 1996, Culturales, Pág. 4-2)

«Definí la arquitectura como el organismo exterior del hombre creado por él mismo. Es decir, le daba a la arquitectura un carácter formando parte del ciclo vital y cambiante, dinámico, como el hombre mismo». Esta cita aparecida en el texto Reflexiones para un mundo mejor editado por Fruto Vivas en 1983, sintetiza la idea sobre la cual se fundamenta la obra de este arquitecto.

Nacido en La Grita, estado Táchira y discípulo de Carlos Raúl Villanueva en la Universidad Central de Venezuela (UCV), ejerce allí la docencia igual que en otras universidades extranjeras, donde ha sido invitado durante años. Además, es autor, de numerosas investigaciones sobre la vivienda venezolana, representando también una de las tendencias arquitectónicas de mayor interés en nuestro país, dados los contenidos humanísticos de su propuesta.

El análisis de su pensamiento puede realizarse en el texto anteriormente mencionado, el cual abarca un período que se ubica entre los años cincuenta y los ochenta. Allí, Fruto deja testimonios de su experiencia en



▲ Figura 10. Árboles para vivir. Lecherías, estado Anzoátegui

arquitectura tanto en nuestro país como en el extranjero. De la lectura del mismo se deduce su adscripción a una arquitectura orgánica, biológica, con énfasis tectónico y constructivo, caracterizado este último por sus experimentaciones con el acero y el concreto, hasta sus más recientes propuestas de una arquitectura de la tierra con las técnicas del bahareque.

De allí se deduce también su inclinación a investigar sobre las costumbres locales y los materiales existentes en el lugar, que puestos en manos del hombre, se plasman en espacio habitable, a partir de los procesos de autoconstrucción.

De tal manera, Fruto parte de la idea universal centrada en el hombre, hacia el mejoramiento de sus condiciones de vida: a la creación de un nuevo hombre, dentro de una concepción fundamentada en los principios éticos del pensamiento de William Morris y de John Ruskin del decimonónico movimiento de las Arts and Crafts.

Su obra presenta también connotaciones de las propuestas de Gropius en relación al rescate del artesanado y la técnica de la Bauhaus, y de los constructivistas rusos. En estos últimos, con especial referencia a las propuestas de Moisés Ginzburg.

Así pues, nuestro arquitecto, al mismo tiempo de rescatar los valores de la tradición y de la formación académica, produce una obra novedosa y llena de imaginación, despertando el interés de todo aquel que la contempla.

Esta realización arquitectónica surge como resultado de un proceso de experimentación a partir de las categorías de forma, función, espacio y técnica, combinados con los conceptos de hombre-sociedad, arquitectura y lugar.

Sus «árboles para vivir» y sus «casas de barro» son muestra de ese proceso. Estos surgen como prototipos o modelos, a veces irrepetibles, denominados por él «estructuras límites», llevadas al máximo de su optimización.

La arquitectura de Fruto Vivas es manifestación del espacio existencial, surgido como concreción de la vida cotidiana, diferenciándose de los postulados del Movimiento Moderno, donde la función es prioritaria, acentúa los valores de centro, lugar, camino y región, presente también en la obra de otros arquitectos contemporáneos venezolanos.

En cada una de las obras de este arquitecto, como si se tratase de la restauración de un espacio místico, arcaico, se parte de la creación de una nueva realidad, surgida como recuperación de un paraíso perdido, como vuelta a una memoria con la naturaleza, a las fuentes primigenias del hombre, como si se repitiera en cada caso el acto de la creación originaria del Génesis.

Esta actitud es constante además en todas sus acciones en el campo de la arquitectura, apareciendo como el producto de un ritual sagrado, como sucede con su idea sobre «tiempo por construir». Este pensamiento se explica por su participación junto a los habitantes de una ciudad, poblado, etc., a la hora de mejorar el hábitat, dotado además de significación mítica, como expresión de la potencial capacidad creativa del individuo.

Entre sus proyectos de mayor interés figuran los «Árboles para vivir» cuyo máximo exponente se encuentra en Lecherías, estado Anzoátegui, tipología reinterpreta a lo largo de su trayectoria. También destacan los proyectos de la Casa Werner, la Casa Avella, la Casa Furiati, la Casa Riccio, la Casa Rafael Alberto, la Centro El Hatillo, la Casa Faro y la Casa García.



▲ Figura 11. Museo Dimitrius Demus. Lecherías, estado Anzoátegui



▲ Figura 12. Pabellón de Venezuela, Expo Hannover, Alemania



◀ Figura 13. Pabellón de Venezuela, Expo Hannover, Alemania

EL FUNCIONALISMO DE TOMÁS SANABRIA

«Reflexiones sobre arquitectura»

(El Universal, domingo 14 de abril 1996, Culturales, Pág. 4-2)

La obra del arquitecto venezolano Tomás José Sanabria se caracteriza por la presencia de un lenguaje funcionalista cuyas formas surgen como respuesta de las condiciones técnicas, económicas y sociales imperantes.

Su producción arquitectónica, expuesta en la Galería de Arte Nacional, es muy numerosa y está representada por viviendas unifamiliares, edificios institucionales y gubernamentales, centros comerciales, hoteles, fábricas, etc., muchos de los cuales han sido realizados en colaboración con su hermano, el arquitecto Eduardo Sanabria. Entre sus proyectos de mayor relevancia se encuentran: el edificio San Carlos (1954), el Hotel Humboldt (1956), el Centro Comercial Mata de Coco (1959), el edificio Banco Central de Venezuela (1960-1965), el edificio sede de la Electricidad de Caracas (1975-1981), el conjunto del Archivo General de la Nación y de la Biblioteca Nacional de Venezuela, en el Foro Libertador, (1980-1983) y el proyecto de la Plaza del Banco Central de Venezuela (BCV), concebidos éstos a partir del conocido *slogan* de Sullivan: «La forma sigue a la función».

También trabaja en planeamiento urbano y ha realizado un proyecto para el rescate del centro de Caracas. A partir de la propuesta de áreas



▲ Figura 14. Vista aérea de las bóvedas exteriores del Hotel Humboldt, cerro El Ávila (Guaira Repano), Caracas

recreacionales y deportivas sobre las quebradas existentes y de la creación de un sistema de plazas, bulevares y áreas peatonales, trata de restablecer la unidad orgánica y funcional de este importante sector de la ciudad.

Sanabria junto a los arquitectos Cipriano Domínguez y Carlos Raúl Villanueva es uno de los maestros de la modernidad en Venezuela.

Su producción arquitectónica de la década de los cincuenta —época en la que se realizan las grandes transformaciones urbanísticas de Caracas— al igual que la de sus coetáneos venezolanos, es expresión del ideal de «progreso». Éste aparece como una idea que es común a todas las manifestaciones de la cultura y de la sociedad, y que según algunos críticos de la historiografía alemana se le denomina (*Zeitgeist*, o espíritu de la época), expresado en la obra de Sanabria como el manejo de las nuevas formas y su adscripción a la arquitectura funcionalista, las cuales hunden sus raíces también en el repertorio formal proveniente de los maestros de la modernidad Walter Gropius, Mies van der Rohe y Le Corbusier.

Sanabria establece además una síntesis con las técnicas y determinantes del lugar: geografía, vegetación, clima, con intención de crear una arquitectura del lugar, como respuesta de su adaptación al medio en el que habita, desde entonces su arquitectura se mantiene en línea.

En contraste con su insistente respuesta formal a las funciones y programas, fundamenta también sus obras en el aspecto tectónico, material y en las exigencias constructivas, dentro de una visión proveniente de la Bauhaus.

Siguiendo el pensamiento de Oriol Bohigas en *El arte ensimismado*, podemos



▲ Figura 15. Espacios exteriores del edificio sede del Instituto Nacional de Cooperación Educativa - INCE



◀ Figura 16. Salón Humboldt.
Hotel Humboldt,
cerro El Ávila (Guaraira Repano),
Caracas

decir que el funcionalismo está concebido, según él, como unidad entre racionalismo y organicismo, como «adecuación entre función y estructura de los cuerpos orgánicos», entendidos estos últimos como «perfecto equilibrio de sus relaciones» y no como simple imitación de la naturaleza.

En Sanabria, como en todo arquitecto con formación bauhausiana, el espacio aparece como una categoría de gran importancia para la consecución formal. En tal sentido, más que para ser vivido, experimentado existencialmente, está concebido para ser percibido por sus cualidades materiales a partir de los ritmos horizontales y de los efectos de luz y sombra, vacío y lleno, masa y transparencia.

En sus edificaciones aparecen claramente diferenciados el espacio público, del espacio privado y el espacio de transición, representando este último por la plaza. El juicio estético sobre sus obras lleva a identificar utilidad y belleza, forma y función. Estas no obedecen a cánones ni a normas provenientes de la concepción tradicional.

Durante el período de la posmodernidad, la arquitectura funcionalista ha sido cuestionada por su negación hacia lo simbólico, por su autonomía formal, por su falta de vinculación con el contexto y por el valor absoluto de la función. En su lugar, se accede al historicismo y a la tradición, al eclecticismo y al significado. Alguno de los cuales han demostrado su ineficiencia al convertirse en «arquitectura entre bastidores».

Sin embargo, la arquitectura moderna, de la que la obra de Sanabria es exponente, es un proyecto inconcluso, y tiene la facultad de haber unido

su «peculiaridad estética» con el «carácter finalista de un funcionalismo estricto», tal como lo explica Jürgen Habermas. Sanabria tiene el mérito de haber desarrollado un lenguaje universal, con características locales dentro del proceso de modernización de nuestro país.



▲ Figura 17. Edificio de la Electricidad de Caracas, Caracas



◀ Figura 18. Edificio del Banco Central de Venezuela, Caracas



◀ Figura 19. Plaza Juan Pedro López, museo y biblioteca, Caracas



▲ Figura 20. Edificio San Carlos 2, Caracas

GORKA DORRONSORO: LA EDIFICACIÓN DE LA METÁFORA

«Reflexiones sobre arquitectura»

(El Universal, domingo 21 de abril 1996, Culturales, Pág. 4-2)

La obra de Gorka Dorronsoro es uno de los caminos por los que transita la arquitectura venezolana, caracterizada por la presencia de un discurso teórico, sobre el cual se sustenta, a partir de la idea de cambio y del carácter simbólico de sus formas a través de la metáfora.

En Gorka, la idea de cambio no se logra a partir de un proceso nihilista de ruptura con la tradición, sino por el contrario, por medio de un proceso evolutivo. Con este último y valiéndose de la decantación de las formas del pasado, acumula códigos de la tradición que reaparecen en su obra sin referencia literal al original.

De tal manera, nuestro arquitecto rechaza las tipologías preestablecidas con carácter de validez universal y dogmática. En su lugar, su concepción, tal como si se tratase de un esquema lineal, enfatiza el valor individual de cada una de sus obras: en su totalidad expresan la presencia de un tiempo limitado que acertadamente ha sido definido en el texto de la arquitecta colombiana, Silvia Arango como Gorka Dorronsoro, una obra en proceso.

En la producción de este arquitecto aparecen tres períodos claramente

identificables: la concepción de un funcionalismo inicial con influencia del arquitecto Carlos Raúl Villanueva, con quien trabajó, además de ser su discípulo en la Universidad Central de Venezuela (UCV), seguido de un formalismo intermedio donde reinterpreta las formas arquitectónicas y el pensamiento de Louis Kahn; hasta llegar a las propuestas actuales donde enfatiza los aspectos referidos a la significación, el espacio y la técnica.

Entre otros arquitectos cuyas obras han ejercido un papel importante para la formación de nuestro arquitecto encontramos a Ricardo Porro, Tadao Ando, Arata Isozaki, Santiago Calatrava y Ralph Erskine. También el conocimiento de la arquitectura colonial, especialmente la concepción espacial de los patios de las casas de Popayán, ha jugado un rol fundamental para su consecución formal.

En su etapa inicial realiza algunos proyectos con el maestro Villanueva para la Ciudad Universitaria de Caracas. Entre estos aparecen la Facultad de Ciencias (1971-1973) y la Facultad de Ingeniería Sanitaria (1969-1976).

De su segunda etapa son relevantes: el proyecto de la Catedral del Agua (1978), y el proyecto del Conjunto Residencial La Libertad (1981). En ellos, el empleo de las categorías estéticas del orden, la simetría y la expresividad de las formas geométricas establecen puentes con su posición actual.

Entre su producción podemos mencionar también la Facultad de Ingeniería Metalúrgica de la UCV (1976-1988) y el proyecto de la Escuela de Música «José Ángel Lamas», esquina de Santa Capilla, en el casco histórico de la ciudad, esta obra se encuentra aún sin concluir. En estos proyectos Gorka establece la «analogía», según definición conceptual del



▲ Figura 21. Fachada restaurada de la Escuela de Música «José Ángel Lamas», Caracas



▲ Figura 22. Facultad de Ingeniería Metalúrgica, Universidad Central de Venezuela, Caracas

profesor Ignasi de Sola-Morales.

Así, en el edificio de la Facultad de Ingeniería Metalúrgica se producen una serie de asociaciones mentales en el espectador. Estas permiten la lectura del edificio como si fuese barco, montaña, cascada, casa colonial, fortaleza, etc., cuya interpretación dependerá de los códigos culturales del observador.

Ese mismo recurso de la «edificación de la metáfora» aparece en el proyecto de la Escuela de Música, esta vez referido a la concepción espacial, con reenvíos continuos al pasado, presente y quizá futuro, como si

se tratara del túnel del tiempo, que en su representación trae a la memoria al Museo Nacional de Arte Romano (1980-1985) de Mérida, España, del arquitecto Rafael Moneo, donde también se emplea este medio.

La idea mencionada anteriormente ha sido estudiada por Gorka para intervenir un edificio con construcciones que datan del período colonial y de los siglos XVII, XVIII y XIX, formando una totalidad en su propuesta actual.

Esta obra, que implica además, la presencia de excavaciones arqueológicas en el lugar y la utilización de las más recientes técnicas museológicas y museográficas, es uno de los proyectos de mayor interés arquitectónico realizado recientemente en el país.

Lo nuevo de la propuesta general de Gorka Dorronsoro, a la par de los arquitectos contemporáneos en otros países, radica en su separación de la modernidad, al negar el valor absoluto de la función como generadora de las formas, para profundizar en su carácter simbólico.

Al reivindicar el valor de la memoria, de la tradición y del movimiento moderno, logra crear una nueva arquitectura, cambiante como la vida misma.

JORGE RIGAMONTI:

LA HUMANIZACIÓN DE LA TÉCNICA Y EL LUGAR

«Reflexiones sobre arquitectura»
(El Universal, domingo 28 de abril 1996, Culturales, Pag.4-2)

Dentro del panorama de la arquitectura venezolana contemporánea la obra de Jorge Rigamonti marca un hito fundamental por lo nuevo de su propuesta, la cual muestra un sincretismo entre algunas concepciones provenientes del Movimiento Moderno, tales como el valor de la técnica y el espacio, con aquellas otras referidas a la tradición; entre las que aparecen de manera constante, el valor de la historia, la persistencia de la memoria, el significado, los arquetipos y las nociones de centro y de lugar.

Durante su actividad profesional independiente, iniciada en 1971, ha realizado más de cincuenta proyectos conformados por viviendas unifamiliares y multifamiliares, teatros, museos, edificaciones industriales, urbanismo, etc., compartida con su labor de investigación y docencia en la Universidad Central de Venezuela (UCV). También es uno de los directores de la Fundación Museos de Arquitectura.

Entre su producción más importante hallamos, el Museo del Petróleo, Maracaibo (1983), Carbonoca, Ciudad Guayana (1988-1990), el proyecto



▲ Figura 23. Carbonoca, 1988-1990. Ciudad Guayana, estado Bolívar

de Nueva Sede del Teatro Rajatabla (1992), el Campamento Turístico Cayo Crasqui, Los Roques (1994) y el proyecto Patio-Jardín, de la Gobernación de Caracas.

En Rigamonti la idea del espacio aparece como una de las categorías fundamentales sobre las cuales crea su arquitectura. En su obra encontramos la presencia simultánea de dos concepciones antagónicas: la geométrica y la del lugar, unidas en su totalidad. Cuya concepción está basada en el criterio de desmaterialización espacial, logrado a través del empleo de mallas metálicas en el Museo del Petróleo, por medio del ritmo de las columnas, en el edificio de Carbonorca, con el uso de las romanillas, en Cayo Crasqui, y a partir de los vacíos y llenos de los muros perimetrales en el Patio-Jardín de la Gobernación de Caracas.

Nuestro arquitecto parte de la idea de la creación de pequeños mundos, representados por microcosmos contenidos en la corporeidad de los sólidos geométricos. Estos se desmaterializan de manera virtual, como una vía para integrarse con el espacio universal y cuyo efecto es logrado literalmente en el Patio-Jardín.

La técnica es otro de los aspectos prioritarios para Rigamonti en la consecución de su arquitectura, la cual representa como una imagen de la expresión cultural y no como un fin al que se dirige el arquitecto. Así, de acuerdo a las características del lugar y del programa, plantea estructuras de acero y concreto ejemplificados por él, en el Museo del Petróleo y en el Comedor de (Sidor), Siderúrgica del Orinoco. En Cayo Crasqui, en el archipiélago de Los Roques, realizó una arquitectura ecológica, donde

las técnicas artesanales surgen en sincretismo con la alta tecnología de los servicios: este proyecto constituye la muestra «Homo Ecologicus: hacia una cultura de la sostenibilidad», expuesta bajo la curaduría del arquitecto Josep María Montaner, en el Museo Miró de Barcelona, España.

Otra categoría de proyecto presente en la arquitectura de Rigamonti es la del significado. En su opinión, la edificación debe tener un valor simbólico y comunicativo, que lo diferencie de la excesiva abstracción de las formas de la modernidad. En su consecución algunas veces parte de las analogías mecánicas, como es el caso del Museo del Petróleo; otras veces de los arquetipos, como sucede en Carbonorca, donde las columnas de la edificación se crean a imagen de los pórticos de Ciudad Bolívar y los techos presentan similitudes con los existentes en el lugar (es en ese elemento «techo», simbólico, donde recae la noción de lugar y de camino, de infinitud y de centro, constante en su producción, como si se tratara de un culto o ritual sagrado).

Así, el techo, en su significación es interpretado de manera literal como una estructura de ángulos en Carbonorca, y como una carpa en Cayo Crasqui. En otros proyectos como el Patio-Jardín, es concebido de manera virtual, como en búsqueda de la percepción de una bóveda arquetipal. En ésta última, y siguiendo a Cornelis van de Ven, en su libro *El espacio en la arquitectura* (1977), «al igual que los griegos de la antigüedad y que el hombre medieval, todavía experimentamos el firmamento como una cúpula cóncava en la que el sol se levanta y se pone».

La obra de Rigamonti establece una unidad entre teoría y praxis,

entendida esta última no como empirismo sino como «hacer humano», tal como lo concibe el arquitecto historiador italiano, Giulio Carlo Argán. Propone de manera nueva una visión cultural de la arquitectura, cuyos principios racionales tienen como fin la humanización de la técnica y del lugar, la comunicación de reciprocidad social entre personas y grupos, como clave de su naturaleza arquitectónica.

Es una arquitectura donde el pasado y el futuro se funden en una totalidad a partir de un proceso discontinuo de la historia, donde sus formas actuales son la síntesis de un estudio crítico de la historia, sin referencias literales al pasado.

Se trata de la reinterpretación arquitectónica entre tradición y modernidad.

HELENE DE GARAY,

CONTINUIDAD EN LO MODERNO

«Reflexiones sobre arquitectura»

(El Universal, domingo 5 de mayo de 1996, Culturales, Pág. 4-2.)

En la arquitectura venezolana contemporánea, para aquellos que la conciben como un hecho social y cultural, la influencia del pensamiento del maestro Carlos Raúl Villanueva es evidente. La obra de Helene de Garay, reinterpreta algunas de sus ideas en torno a la transparencia del espacio, a la relación arquitectura-clima-paisaje y la existencia del edificio como un bien social. Utiliza, además, como reivindicación de la memoria algunas de las imágenes de muros y ventanas provenientes de la arquitectura de Villanueva.

Esta tendencia arquitectónica de Helene de Garay, puede ser definida como una continuidad con los principios del racionalismo reinterpretados en la obra.

Nuestra arquitecta es graduada en la Universidad Central de Venezuela (UCV), Caracas. Su obra aparece en el libro de Bruno Zevi: *Lenguaje de la arquitectura contemporánea* (1993), reseñada además en revistas nacionales e internacionales. Viene realizando una importante labor en la docencia de la arquitectura como uno de los directores de la Fundación



▲ Figura 24. Edificio Industrial y de Servicios en La Urbina, 1986

Museo de Arquitectura. Expone su obra en conferencias en Venezuela y en otros países latinoamericanos, donde su labor ha merecido reconocimientos y premiaciones.

Tiene una extensa y variada producción conformada por estaciones de servicios, centros comerciales, edificios multifamiliares, edificios para oficinas y comercios, capillas y museos. Entre sus obras de mayor interés tenemos: el Centro Comercial Los Molinos (1974-1978), el edificio Industrial y de Servicios en La Urbina (1986) y el edificio para oficinas de la Compañía Fosforera Venezolana (1988).

En estas obras la noción de «lugar» y el «valor perceptivo de las formas» son los fundamentos de su resultado formal. Según la primera definición, Helene parte de la idea de una arquitectura producida de acuerdo a las condiciones climáticas, geográficas y socioculturales imperantes y su relación con la ciudad. Y según el valor perceptivo de las formas, la arquitectura, al retomar algunos de los principios estéticos de la teoría de la pura-visualidad, enfatiza sus características de composición, proporción, textura, ritmo, equilibrio, etc.

La obra de Helene está conformada por la coexistencia armónica de las dualidades en la unidad total de la edificación. Reinterpreta la idea clásica de orden, de «taxis», según la definición de Vitruvio (s. I a. C.) en la cual la arquitectura debe mantener un ordenamiento en cada uno de sus elementos y entre estos en su totalidad: pero en lugar de jugar con los elementos constructivos, parte de los criterios compositivos de volumen y espacio, estaticidad y movimiento, adición y división, pesadez y liviandad,

interior y exterior, luz y sombra, figuración y abstracción.

Según esto en su obra observamos, por ejemplo, la presencia de un lenguaje que parte de la estaticidad del cuadro y de la dinámica de las formas curvas, presente tanto en el Centro Comercial los Molinos, como en la Estación de Servicio y en el edificio de la Fosforera, en cuyas edificaciones se puede verificar también otros de los contrastes o dualidades de las categorías anteriormente mencionadas.

La producción de Helene niega la validez universal del funcionalismo como generador de formas. En su lugar, lejos del dogma, realiza una arquitectura donde es posible la multiplicidad de usos, tal es el caso de su Estación de Servicios de la Urbina. En este edificio se mezclan usos de comercio industrial, servicios y expendio de gasolina, creando así una nueva tipología arquitectónica o edilicia en la ciudad de Caracas.

La concepción espacial de esta arquitectura surge a través de la conformación planimétrica de sus muros, como si de ellos emanara su esencia, para concretarse en volúmenes geométricos platónicos representados por el cubo, dentro de una tradición iniciada por los arquitectos de la Ilustración, quienes le otorgaban un valor cósmico y universal.

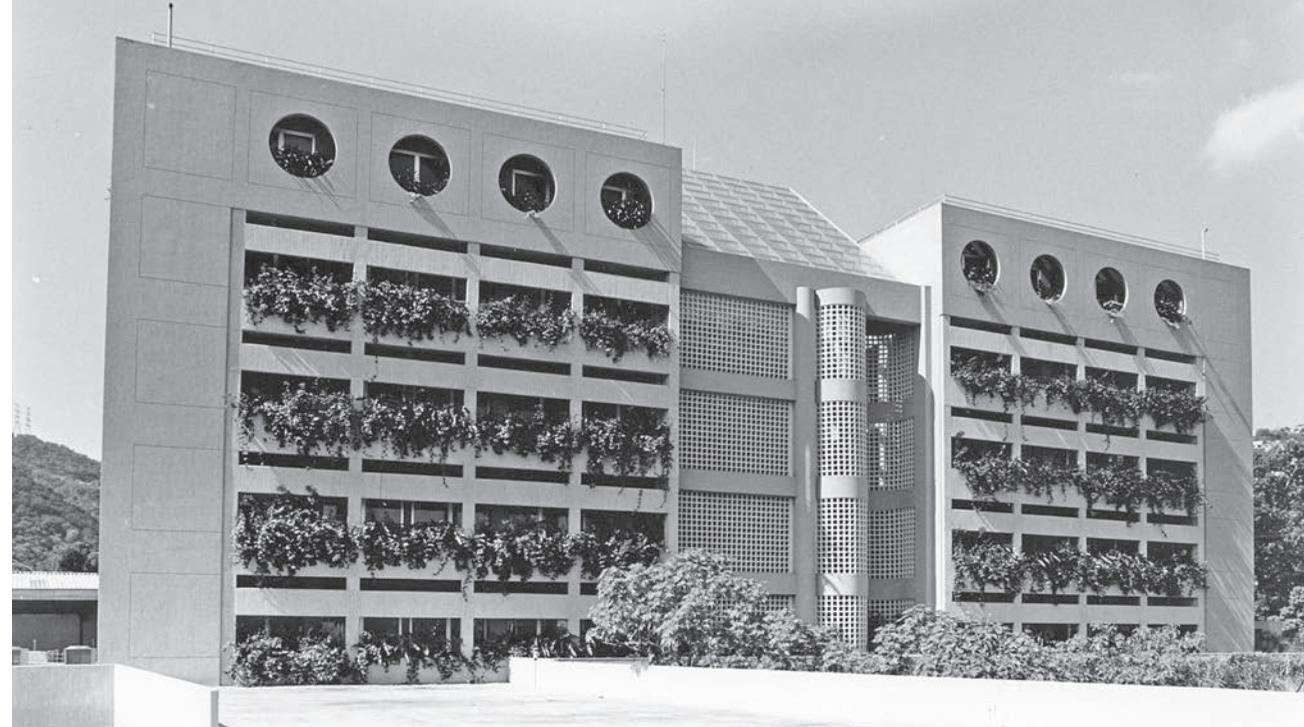
El edificio de la Fosforera es un ejemplo de utilización de un elemento de cuadrado que explota en el espacio hasta conformar el cubo, que a partir de la adición y la división, logra integrar las partes del conjunto.

Los aspectos referidos a la significación del edificio anteriormente mencionado, parten de la identidad de la imagen corporativa por medio

de la creación de un prototipo. Sin embargo, en este caso podemos apreciar de un interesante diálogo entre la significación naturalista de la arquitectura clásica, representada por las columnas cilíndricas, con las formas abstractas herederas de la modernidad.

Esta es una arquitectura que se adapta al medio en el cual se ubica y así da paso a la dinámica social, a partir de la integración visual entre interior y exterior. Asimismo, la presencia de la vegetación en sus muros es un intento de producir una edificación ecológica.

También en la obra de Helene de Garay se establece una continuidad, por evolución, con aquellos postulados del Movimiento Moderno, al mismo tiempo que produce una arquitectura con características locales.



▲ Figura 25. Edificio Fosforera Venezolana, 1988.

CELINA BENTATA

Y EL PREDOMINIO DE LA FORMA

«Reflexiones sobre arquitectura»

(El Universal, domingo 19 de mayo 1996, Culturales, Pág. 4-3)

«Hay algo que está amalgamando todo el eclecticismo para ofrecernos una arquitectura propia... Yo soy moderna por formación y quizá por modo de ser. Indiscutiblemente nadie es ajeno a las influencias de las diferentes tendencias que existen en todas partes del mundo. Pero siempre prevalece el vocabulario propio que forma parte de lo que uno ha estudiado y desarrollado y de su modo particular de ser». Esta cita proviene de una entrevista realizada a Celina Bentata por la periodista Yasmín Monsalve y sintetiza su pensamiento arquitectónico como búsqueda de un lenguaje propio, local y universal, el cual logra plasmar en su extensa producción.

Nuestra arquitecta es graduada en la Universidad Central de Venezuela (UCV). Tiene una intensa participación en los eventos de arquitectura realizados en el país a partir de su función como directora de la Fundación Museo de Arquitectura. Su obra, premiada en varias ocasiones, publicada además en prensa y revistas venezolanas y extranjeras, ha participado en exposiciones nacionales e internacionales. La editorial Electra de Italia, la incluye en el capítulo «Venezuela», del libro: América Latina gli ultimi vent



▲ Figura 26. Centro Lido, Caracas

anni (1990).

Ha realizado gran cantidad de proyectos de oficinas, centros empresariales, viviendas unifamiliares y multifamiliares. Entre ellos, los edificios Doravila (1972), el edificio Torre La Primera (1993), Bucaral y Doramil; (1985), Doral Castellana (1988), Parque Castellana, Las Morochas, Bancentro II, Centro Lido (1987-1995), Casa Gruchka.

La arquitectura de Celina Bentata, coherente y homogénea, es el resultado de la aplicación de un sistema estético fundamentado en el cuadrado y en los volúmenes geométricos de cilindros y cubos, los cuales, a partir de elementos compositivos obtenidos por penetración, combinación y yuxtaposición, conforman nuevas tipologías, tal como aquella producida por dos paralelepípedos con un cilindro central de servicios, para viviendas multifamiliares.

El empleo de una malla, como si fuese una doble pared, y del portal, con dimensiones monumentales, también aparece de manera continua en su obra. Este último, lo concibe como una compensación social ante las limitaciones reales de la vivienda contemporánea y hace referencia a la imagen de «lo monumental en lo cotidiano».

Su objetivo principal es crear edificaciones con alta calidad de diseño, cuya idea es un nuevo aporte a la concepción de la vivienda multifamiliar. Sin embargo, donde realmente logra plasmar su libertad creadora es en sus proyectos para viviendas unifamiliares, como en el caso de la casa Gruchka.

A partir de un proceso de análisis de la figuración ha ido simplificando las formas hasta obtener una síntesis de la producción de las abstractas, con

orígenes claros en su casa de habitación y en la Torre La Primera.

En su obra se aprecia una consecución que parte de la reinterpretación de los principios estéticos heredados de la pintura. A partir de un proceso de experimentación en el cual retoma los sistemas de consecución formal, característicos de la modernidad, del suprematismo ruso, como de la experiencia de la Bauhaus o del lenguaje de lecorbusieriano del purismo, que confluyen en el arte. De tal manera, gran parte de su obra puede ser definida como arquitectura minimalista.

La intención de Celina es la de producir una arquitectura autónoma. Este pensamiento de origen kantiano sostiene que lo más importante es el arte, liberado de cualquier tipo de función y de la formulación de su juicio estético.

Por lo tanto, parte de la idea puro-visualista negadora de la identificación del arte con la naturaleza, y de esta manera logra romper el vínculo con cualquier normativa convencional, aún cuando en su obra está presente el valor de la memoria histórica.

En nuestra arquitecta, el énfasis en la cultura tradicional es sustituido en la producción de formas por el valor de la técnica o de la tecnología, como es el caso del Centro Lido, que a su vez implica una reinterpretación de la cultura. Es aquí donde la significación de las formas es provocada por la demanda de la sociedad moderna.

El valor funcional de su arquitectura se desplaza hacia el predominio de la forma. Aparece la exigencia de belleza extensiva al entorno humano como característica de la situación cultural.

La concepción de Celina al producir la forma a partir de su significación estética repite un paradigma presente aún en las épocas primitivas, pues la necesidad de belleza es común a todos los seres humanos. Por lo tanto, ésta llega a tener significado no sólo para el grupo cultural local sino también a nivel universal. Es la adopción de la libertad creativa como parámetro de la misma.

Empleamos sus propias palabras: «Diseñar una casa es un acto artístico, es idealizar una escultura habitable».

DIRK BORNHORST

Y LA DINÁMICA DE LOS RÍTMOS

«Reflexiones sobre arquitectura»

(El Universal, domingo 9 de junio 1996, Culturales, Pág. 4-2)

La obra del arquitecto venezolano Dirk Bornhorst se define como una concepción organicista denominada por él «arquitectura transpersonal», la cual se caracteriza por la presencia de formas surgidas como resultado del conocimiento de las costumbres locales y de su adaptación a las condicionantes físicas del lugar. Su obra constituye un nuevo camino en nuestra arquitectura, opuesto a los principios rígidos de la modernidad.

Realizó estudios en Maracaibo, su tierra natal, en Japón, China, Estados Unidos y Suiza. En la Universidad de California, Berkeley, obtiene su título de arquitectura y en la Escuela Superior de Zurich realiza cursos de posgrado.

Junto al ejercicio profesional se dedica a la docencia. Imparte cursos en la Universidad Central de Venezuela (UCV), Caracas, desde 1960 hasta 1987, y como profesor invitado en las universidades Simón Bolívar, de Caracas y Gainesville, en Florida. Su obra publicada en revistas nacionales e internacionales ha sido recopilada en el libro del arquitecto Omar Seijas denominado Dirk Bornhorst: Casas. Del modernismo a lo transpersonal.

Entre sus proyectos, que le merecieron el Premio Nacional de Arquitectura en 1965, encontramos fábricas, centros culturales, oficinas, iglesias, clubes, bibliotecas, aduanas, colegios y viviendas unifamiliares.

Entre sus obras más relevantes encontramos. El Helicoide de la Roca Tarpeya, y el Centro Profesional del Este (1963) (conjuntamente con Jorge Romero Gutiérrez y Pedro Neuberg), la Casa Hato Hamburgo (1967), la Planta de Ensamblaje Volkswagen, Morón, (1963), Casa Blohm (1964), Edificio Cedíaz (1965), Casa Goetz-Blohm (1969), Casa Carrión (1974) y Casa Canto Rodado (1980). Entre otras viviendas, son relevantes la Casa Quechee, EE UU. realizada con Marcel Breuer y las viviendas recientes en asociación con Omar Seijas.

La concepción arquitectónica de Bornhorst está fundamentada en la teoría del diseño que, lejos de erigirse como metodología, norma o principio dogmático, enfatiza por el contrario el valor del proceso de diseño como un acto consciente que parte de la reflexión.

Según su pensamiento, el proceso de diseño debe tomar en cuenta el desarrollo histórico, sin copiar literalmente las formas del pasado. Sigue las investigaciones científicas de Roger Sperry y de Hans Berger, partiendo de los procesos analíticos de las formas naturales y de las condiciones óptimas psicofísicas del individuo.

Así pues, su postura científica parte del criterio de que las formas arquitectónicas son respuestas de un reservorio de conocimientos arquetipales contenidos en el cerebro, donde se origina la creatividad, concretada en el proceso de diseño como resultado de un conocimiento consciente, traducido en la búsqueda de «una belleza arquetípica que cada uno de nosotros lleva dentro de sí en el hemisferio derecho del cerebro».



◀ Figura 27. Centro Profesional del Este, Caracas

Este enfoque del diseño transpersonal se identifica también con los postulados de la biocibernética de Friedrich Vester, quien concibe el diseño como una relación de concordancia con la biología del hombre.

Por concordancia, las formas en este arquitecto responden a las costumbres locales, adaptadas al entorno y a la naturaleza. En su opinión, «con este diseño, que refleja los alrededores y con este sentido de unión con la naturaleza, nosotros sentimos ciertas formas y escrituras como cálidas y de nuestro agrado, porque parece que irradian un sentido de familiaridad y una sensación de estar resguardados y protegidos».

En toda la producción de Bornhorst se observa una coherencia y homogeneidad, caracterizadas por la constante presencia de los ritmos dinámicos adaptados a la naturaleza, presentes también en sus casas, junto al empleo de un lenguaje de elementos conformado por muros fragmentados, techos, patios, luz y sombra, plantas en abanico, rocas, transparencia y vegetación.

Sin embargo, donde se acentúa con mayor fuerza el carácter existencial de esta arquitectura es en los techos rítmicos, adosados a dos aguas a la manera tradicional de los pueblos venezolanos, como lo afirma el arquitecto Omar Seijas, quien encuentra paralelos de esta arquitectura con la obra del filósofo francés Gastón Bachelard en *La poética del espacio*.

En Bornhorst, el elemento «techo» está dotado de significación y traduce la necesidad del hombre de adaptarse al lugar y de estar acorde con las leyes de la gravedad.

La Casa Canto Rodado, Casa Pucher, Casa Hec-Mec, en Caracas y la Casa Brucker en Mar del Plata, Argentina, son ejemplo de esta arquitectura

transpersonal o de diseño biológico.

En su artículo «Sobre nidos de pájaros», y «Valores en arquitectura», dice: «los trabajos bien logrados debieran ser aquellos que encajen más felizmente con las costumbres y tradiciones de los habitantes y con su medio ambiente».

La obra de Bornhorst, extensa y variada, constituye una interesante búsqueda de armonía con el entorno. Pero lejos de representar un paraíso perdido, plasma la potencial capacidad inventiva del hombre, de la concordancia entre técnica y paisaje y entre cultura y naturaleza.

LA ARQUITECTURA DE **DIRK BORNHORST**: SÍMBOLO DE PERFECCIÓN ESPIRITUAL

(El Helicoide de Roca Tarpeya como representación de un camino al cielo)

Conferencia dictada en el Colegio de Arquitectos de Venezuela y publicada en el diario El Nacional «El Papel Literario» del domingo 9 de agosto de 2008, Pág. 8

Distinguido arquitecto Dirk Bornhorst, respetados Miembros de la Junta Directiva del Colegio de Arquitectos de Venezuela, apreciado público presente, amigos, amigas: es para mí un gran honor el haber sido designado por el Colegio de Arquitectos de Venezuela para realizar la introducción del bautizo del libro: *Dirk Bornhorst El Helicoide; publicado por Oscar Todmann Editores*, con el auspicio de la Asociación Cultural Humboldt, el Colegio de Arquitectos de Venezuela y la Facultad de Arquitectura y Urbanismo, de la Universidad Central de Venezuela. Antes de profundizar en los contenidos que conforman este magnífico libro de la arquitectura venezolana es necesario hacer un reconocimiento, como ejemplo de vida y de dedicación, al trabajo de este importante representante de la arquitectura venezolana. Dirk Bornhorst; quien junto al maestro Carlos Raúl Villanueva y los arquitectos: Luis Malaussena, Gustavo Wallis L., Leopoldo Martínez Olavarria, Willy Ossot Machado, Carlos Guinand Sandoz, Luis

Eduardo Chataing, Heriberto González Méndez, Roberto Henríquez, Fruto Vivas, Tomás Sanabria, Jorge Romero Gutiérrez, Pedro Neuburger, Julián Ferris, Antonio Carbonell, Carlos Celis Cepero, Guido Bermúdez, Carlos Brando Paz, José Manuel Mijares, Juan Andrés Vegas, Martín Vegas y José Miguel Galia, constituyen el Capítulo de la Modernidad en Venezuela.

Tal como sucede con gran cantidad de familias que conforman nuestra nacionalidad venezolana, Bornhorst hunde sus raíces en Alemania, sus ancestros como muchos de los nuestros, llegaron a estas tierras para quedarse en ellas y con su ardua labor ayudar en la construcción de nuestro amado país; radicados en Maracaibo desde 1854, Dirk Bornhorst es un representante de su tercera generación familiar.

Realizó estudios en Maracaibo, su tierra natal, y obtuvo el título de Arquitecto en la Universidad de California en Berkeley, EE UU, en 1951 con posgrado en la E. T. H., en Zurich, Suiza, en 1952.

Sobre su biografía es apasionante uno de los escritos de este libro que hoy se bautiza denominado, Circular entre la capitulación y el triunfo, donde Bornhorst describe las dificultades que tuvo que vivir en Asia, durante la época en que transcurre la Segunda Guerra Mundial. En donde narra los años de hambre y pobreza que él junto a su familia vivieron en China y Japón, países a los que inicialmente habían llegado en viaje de turismo de aquellos tiempos, Bornhorst olvida los tropiezos sufridos y retoma sólo los recuerdos positivos, la amistad como un valor forjador del pensamiento.

Pasada la guerra, y de nuevo en Venezuela, se dedica de lleno a la arquitectura, para lo cual se asocia con los arquitectos Jorge Romero

Gutiérrez y Pedro Neuberger, con ellos crea el Centro Profesional del Este y El Helicoide de Roca Tarpeya.

Junto a la práctica de la arquitectura imparte docencia en la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad Central de Venezuela, ininterrumpidamente desde los años de 1960 a 1987. También ha sido profesor invitado en numerosas universidades nacionales y extranjeras, como la Universidad Simón Bolívar y la Gainesville, en Florida, EE UU. Fundador de la Revista Integral, es autor de los libros *Arquitectura, ciencia y tao* (1991), y *Valores perennes de la arquitectura* (2001). Su obra publicada internacionalmente, ha sido recopilada también por el arquitecto Omar Seijas en el texto *Dirk Bornhorst: Casas. Del modernismo a lo transpersonal*.

Entre otras de sus importantes obras tenemos, Casa Hato Hamburgo (1957), Planta de Ensamblaje de Volkswagen, Morón (1963), Casa Blohm (1964), Edificio Cediaz (1965), Casa Goetz-Blohm (1969), Casa Carrión (1974), Casa Canto Rodado (1980) y la Casa Queche, en EE UU, realizada con Marcel Breuer; así como otras viviendas en asociación con el arquitecto Omar Seijas.

Algunos sus proyectos que le merecieron el Premio Nacional de Arquitectura en 1965 encontramos fábricas, centros culturales, edificios de oficinas, iglesias, clubes, bibliotecas, aduana, colegios y viviendas.

El libro que hoy nos reúne aquí, publicado en castellano, inglés y alemán, se refiere al Helicoide de Roca Tarpeya, concebido inicialmente como centro comercial y exposición de industrias, según lo cual se basó su construcción entre 1957 y 1961. El libro está conformado por la autobiografía

del arquitecto, los aspectos que dieron origen a la creación de El Helicoide, la evolución de la construcción, los diversos problemas surgidos para su conclusión, la reactivación el proyecto inicial, la colocación de la cúpula de Buckminster Fuller, hasta su uso actual como sede de la Dirección de los Servicios de Inteligencia y Prevención (DISIP) que a partir de diciembre de 2009 pasó a llamarse Servicio Bolivariano de Inteligencia. Además contiene algunos escritos anexos, realizados por editores, periodistas, críticos e historiadores de la arquitectura que expresan su opinión sobre El Helicoide como, Carsten Todman, Julio Coll, Jorge Castillo, Roberto Burle-Marx, John Stoddart, Fernando Tábor, Graziano Gasparini, Juan Pablo Posani, William Niño y Federico Vegas, entre otros; se completa el libro con las referencias bibliográficas y un escrito de Dirk Bornhorst sobre: «La perspectiva de la arquitectura venezolana en los años cincuenta».

Destacan las fotografías que ilustran el libro, provenientes unas de los archivos del arquitecto Bornhorst y otras realizadas por Nelson Garrido, Graziano Gasparini, Paolo Gasparini, Carsten Todman y los Estudios Jacky; la elaboración del diseño gráfico es responsabilidad de Pascual Estrada.

Para finalizar debo decir que dejé para hoy la conclusión de este escrito y les cuento que anoche tuve un bello sueño: el Helicoide de Roca Tarpeya ya no era la sede de un Centro Policial, sino que la forma en espiral concebida por Bornhorst, Neuberger y Jorge Romero Gutiérrez, era la sede del Museo de Arte Contemporáneo (MAC). Entre sus niveles las retículas de las estructuras aéreas ambientales de Gego, recorrían sus rampas y en algunas de sus salas unas pinturas abstractas de gran formato expresaban

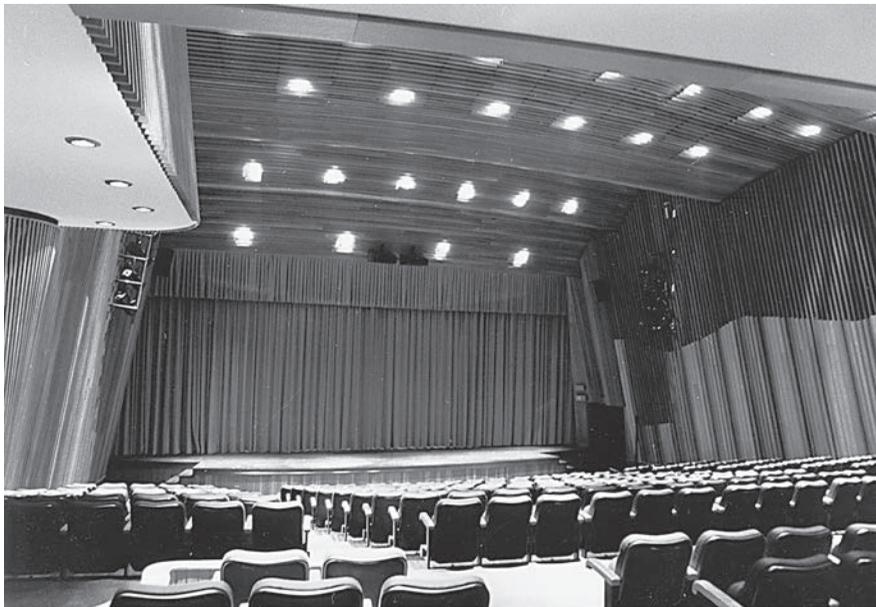


◀ Figura 28. El Helicoide, Roca Tarpeya, Caracas

Figura 29. Detalle
de escalera en la Asociación
Cultural Humboldt
(Goethe-Institut Caracas)



Figura 30. Auditorio de la
Asociación Cultural Humboldt
(Goethe-Institut Caracas)



la espiritualidad de los artistas; en el resto de las salas se mostraba la colección total del MAC, conformada por 4.600 obras de arte. Al despertar recordé el sueño de la noche anterior y también la antigua leyenda indígena narrada en el libro por Jorge Castillo y Julio Coll, donde estos arquitectos planteaban la imposibilidad de concluir El Helicoide, ya que alegaban que en esa colina existió un cementerio indígena que así lo impedía; de esta manera mi sueño y la leyenda se fundieron en una sola representación, en la categoría del espíritu. Expresada por un lado, por el espíritu de los indios muertos y por el otro, por el espíritu creador de los artistas, categoría ésta que subyace en la forma orgánica en espiral de El Helicoide, hay que recordar que la misma es empleada desde tiempos inmemoriales para representar el camino al cielo o la vía de la perfección, por ejemplo: la Torre de Babel, las torres de Boullée, el Museo Guggenheim, de F. Ll. Wright; el Museo de Arte Moderno, de Le Corbusier y la espiral Jetty, de Robert Smithson, entre otras. Y una vez despierto, pensé que quizás este bello libro que hoy se bautiza aquí no será el testimonio del final inconcluso de El Helicoide, sino que por el contrario significa el principio de lo que será este monumento. Entonces me sentí feliz por el profesor Bornhorst, uno a quienes se les debe tan importante obra y con quien hoy nos encontramos en este Colegio de Arquitectos, admirando su trabajo y apoyándolo en la idea de ver concluida su obra maestra.



▲ Figura 31. Patio de la Asociación Cultural Humboldt. (Goethe Institut Caracas)

JOSÉ MIGUEL GALIA: EL DESARROLLO DE UNA IDEA

«Reflexiones sobre arquitectura»
(El Universal, domingo 16 de junio 1996. Culturales, , Pag. 4-2)

La obra del arquitecto José Miguel Galia crea en nuestro país un nuevo camino, al reivindicar los valores formales y significativos de la arquitectura. Se opone a aquella concepción en la cual predomina la función y el espacio característico de la arquitectura internacional.

Nace en Argentina en 1919, luego vive y se educa en Uruguay donde obtiene su título de arquitecto después de asistir a los cursos de Mauricio Cravotto.

En 1948 decide trasladarse a Caracas donde adquiere la nacionalidad venezolana. Aquí, junto a otros veintiséis profesores, es uno de los fundadores de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad Central de Venezuela (UCV), Caracas, donde realiza una fructífera labor hasta 1984 cuando se jubila.

En los inicios de su actividad práctica de la arquitectura se asocia con el arquitecto Martín Vegas. A partir de 1957 tiene su propia oficina en la cual realiza más de ochenta proyectos. Su obra presente en importantes muestras de arquitectura es reivindicada por el Museo de Bellas Artes de Caracas en 1992, con la exposición «José Miguel Galia, arquitecto», bajo la



◀ Figura 32. Edificio Seguros Orinoco, 1971-1989. Caracas

curaduría del arquitecto Henrique Vera.

Geoffrey Broadbent, Leonardo Benévolo y Henry-Russell Hitchcock lo incluyen en sus libros, en los capítulos de arquitectura latinoamericana. También algunas revistas nacionales e internacionales han publicado algunos de sus trabajos.

Ha obtenido múltiples reconocimientos por su obra entre los que se cita el Premio Nacional de Arquitectura en el año 1973. Después del maestro Carlos Raúl Villanueva es el venezolano que mayor influencia ha ejercido en las nuevas generaciones de arquitectos.

Entre los proyectos realizados en sociedad con Martín Vegas destacan el Conjunto Torre Polar y Teatro del Este (1953), el edificio Banco Mercantil en Sabana Grande (1954), la Casa Monagas, y el edificio Anglo-Ven (1956).

Estos edificios constituyen verdaderos hitos dentro de la ciudad y son expresión del proceso de modernización de Caracas, bajo la influencia de una arquitectura moderna adaptada a las condiciones locales, que hacen de Vegas y Galia los representantes de los nuevos caminos de nuestra arquitectura contemporánea.

Durante su ejercicio individual figuran el Parque Los Caobos (1960), el edificio San Carlos (1963), el edificio Seguros Orinoco, Caracas (1971), el edificio Banco Metropolitano de Sabana Grande (1976), el Panteón Mezerhane (1984), y la ampliación del edificio de Seguros Orinoco (1989).

En opinión del profesor José Miguel Roig, presente en el catálogo de la exposición de Galia, esta producción tiene en común la aplicación de cinco asuntos definidos por el lugar, el programa, el clima, el momento

histórico y el énfasis formal. Así, este último se convierte en el objetivo hacia donde se dirige el interés de nuestro arquitecto.

En la consecución de las formas arquitectónicas, Galia parte de los sólidos geométricos, con la utilización de paralelepípedos adaptados a la trama de la ciudad. En estos predominan los criterios compositivos de combinación, fragmentación, superposición, así como los de fruición de las formas, donde juega y se deleita con las posibilidades de elaboración plástica de las edificaciones.

Sin embargo, aunque estas características son paradigmáticas de su actitud ante el diseño, cada obra, cada nuevo proyecto es original y obedece a sus propias leyes. Por ejemplo, en el Parque Los Caobos emplea una figura triangular como reguladora de las formas, que se repite tanto en el diseño de las caminerías como en las edificaciones allí existentes.

La búsqueda formal de Galia hunde sus raíces en la concepción academicista de la decimonónica Escuela de Bellas Artes de París. Por lo tanto, aún cuando sus edificios lucen novedosos, obedecen a la idea clásica de «taxis» expuesta por Vitruvio en su tratado Los diez libros de arquitectura, como ordenación de los elementos de la arquitectura, según la cual, las edificaciones deben mantener una unidad entre sus partes y de éstas con su totalidad, como sucedía en los templos de la antigüedad.

El espacio también es importante para Galia: sus proyectos surgen a partir de la presencia de retículas espaciales que se desplazan desde las plantas del edificio hacia las diversas direcciones de los volúmenes. Esto se evidencia en el Banco Metropolitano de Sabana Grande donde parte del

empleo de ritmos angulares crecientes y decrecientes.

Galia, como otros arquitectos de su época, concibe la idea de que el edificio debe ser expresión del espíritu de la época, del *Zeitgeist*, de las condiciones político-sociales y económicas imperantes en ese momento. Así, en algunas de sus obras podemos apreciar la continuación de la idea de «progreso», que en arquitectura tiene su manifestación tradicional en las técnicas del concreto.

Los aspectos significativos de la arquitectura adquieren un papel fundamental en su producción, ya que, sus edificios deben expresar la identidad corporativa.

La obra de Galia adquiere importancia cuando la ubicamos dentro del contexto internacional, junto a la de aquellos arquitectos que en los años setenta plantean una ruptura con el funcionalismo riguroso de la modernidad, pero, a diferencia de algunos de ellos, este arquitecto no repite las formas historicistas, sino que se mantiene dentro de los lenguajes de la abstracción.



◀ Figura 33. Edificio Banco Metropolitano, 1976. Sabana Grande, Caracas

BORGES Y PIMENTEL:

LA CREACIÓN DE LAS TIPOLOGÍAS

«Reflexiones sobre arquitectura»
(El Universal, Domingo 30 de junio de 1996. Culturales, Pag. 4-2)

La obra de Borges y Pimentel se ubica dentro de la tendencia del brutalismo. Interpretada ésta, como una concepción arquitectónica que enfatiza el valor de la estructura, de las instalaciones técnicas y de los materiales, dentro de la línea trazada por los maestros del Movimiento Moderno. A su vez, ésta al adaptarse a nuestras condiciones locales, tiene sus fuentes en los principios éticos y estéticos del maestro Carlos Raúl Villanueva, los cuales otorgan un carácter moral a la obra de dichos arquitectos.

Francisco Pimentel Malaussena nace en Caracas en 1934. Obtiene su título de arquitecto en la Universidad Central de Venezuela (UCV). Ha impartido el ejercicio profesional de la arquitectura con la docencia y la actividad gremial. Desde 1957 a 1991 imparte cursos en la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la UCV, al igual que en otras universidades del país.

Fue presidente de la Comisión Metropolitana de Urbanismo y director del Centro Simón Bolívar, donde se abocó a estudios de Diseño Urbano. En el



◀ Figura 34. Edificio diario El Universal, 1969. Caracas

ejercicio privado, ha realizado una importante producción con el arquitecto Bernardo Borges.

Bernardo Borges Winkelman nace en 1933. Se gradúa de arquitecto en la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la UCV, donde también, durante años, coordina la Unidad Docente IV e imparte cursos de diseño arquitectónico.

Ambos arquitectos son fundadores de la A.A. Arquitectos Asociados, 1957-1961, de los Talleres de Arquitectura (OA) Oficina de Arquitectura, 1968; de B.P.K. Arquitectos (con Jacobo Koifman), 1980, y del T.A. Taller de Arquitectura, 1990, en sociedad con Oscar Capiello.

El taller de Borges y Pimentel constituye una cantera donde se han formado jóvenes arquitectos entre los que se puede citar Pablo Lasala, Jacobo Koifman, Edwing Otero, Alberto Espinal y Oscar Capiello, entre otros.

De sus obras más importantes podemos mencionar: el edificio del diario El Universal con George Wilkie) (1969), edificio La Previsora (con Pablo Lasala) (1971), Torre Las Fundaciones (1972-1978), Torre Dewitz, en Valencia (con E. Otero), Torre Británica (1982), Banco Construcción, Centro Bancarios, edificio Philips, edificio Cremerca, etc.

En 1971, con un jurado presidido por Villanueva, obtiene el Premio Nacional de Arquitectura, por el edificio del diario El Universal. En esta obra están presentes los principios fundamentales sobre los cuales basan el resto de su producción; determinados por la adaptación de la trama urbana, la creación de una tipología, mallas reticuladas, brutalismo de la forma, significado, alta tecnología y énfasis espacial.

En El Universal, estos arquitectos continúan la línea racionalista de la Lever House de Nueva York, de los arquitectos Skidmore, Owins y Merrill, considerada paradigmática para ese entonces. Con el empleo de un volumen vertical y de uno horizontal de base, que en opinión de Josep Montaner expresaba en ellos «la definitiva integración de los volúmenes puros de la arquitectura moderna dentro de la ciudad».

Sin embargo, en El Universal se da prioridad al carácter expresivo y unitario de la edificación, pensado no como un edificio aislado sino en función del entorno urbano. De esta manera, estos arquitectos, aún cuando continúan la tradición moderna, crean una nueva concepción arquitectónica.

La reacción en contra de un pensamiento funcionalista riguroso y homogéneo también está presente en El Universal. En este edificio se parte de la presencia de varios tipos de uso, tales como el industrial, definido por la presencia de las rotativas del periódico, así como también el de las oficinas de la torre. Es interesante notar la integración de las artes en la arquitectura, con la presencia de un gran mural obra del artista venezolano Carlos González Bogen.

A partir de esta experiencia de El Universal, Borges y Pimentel profundizan en las tipologías de oficinas y prensa, como vía para la consecución formal. Con el empleo de plantas de arquitectura definiendo los núcleos de servicios en localización interior, semi-interior y exterior.

En el edificio La Previsora, la tipología empleada por ellos en la planta, es de localización interior de los servicios e instalaciones. El aspecto formal obedece al diseño estructural y a la categoría de «solidez» necesaria

para la imagen representativa de una empresa de seguros. El espacio de transición entre el interior y el exterior, se convierte en este caso, en su opinión, en una plaza que «jerarquiza el edificio y crea el intervalo necesario para la presencia de un volumen de estas características en el sector», presente también en el edificio Philips y en la Torre Británica, ésta última tiene una concepción racionalista, que da prioridad a su aspecto estructural aún cuando las fachadas de vidrio muestren cierta tendencia a la desmaterialización espacial.

El contraste entre masa y transparencia característico de la Torre Británica está presente también en el edificio Philips. En él la forma ha sido concebida con una tipología de núcleo de servicios en el exterior.

La obra de Borges y Pimentel, dentro de una posición alejada de las modas, mantiene la tríada vitruviana de «firmitas, utilitas y venustas» (solidez, utilidad y belleza), la cual introducen en sus edificios.



◀ Figura 35. Torre Británica, Altamira, Caracas

EL ESPACIO SAGRADO DE ERASMO CALVANI

«Reflexiones sobre arquitectura»
(El Universal, domingo 7 de julio de 1996, Culturales, Pág. 4-2)

La producción arquitectónica de Erasmo Calvani tiene sus raíces en los años cuarenta. En la Caracas vernacular, aquella época en la que el arquitecto Carlos Raúl Villanueva construye la urbanización El Silencio, y que, desde entonces, se ha desarrollado a lo largo de las décadas.

Calvani forma parte de la generación de arquitectos transformadores de la arquitectura de nuestro país, partiendo del empleo del lenguaje proveniente del Movimiento Moderno y de sus maestros heróicos: Le Corbusier, Mies van der Rohe y Louis Kahn.

Su variada y extensa obra está conformada por edificaciones educacionales y religiosas. Se le podría ubicar dentro de la tendencia del brutalismo, ya que, como los representantes de esa manifestación arquitectónica, emplea los materiales de construcción de manera expresiva y en bruto, así como hace uso del concreto y la estructura a la vista.

Erasmo Calvani nace en 1915. Realiza estudios universitarios en Suiza, donde cursa un año de matemáticas, y en Bruselas, en la Escuela Superior de Arquitectura San Lucas, donde se gradúa. Fue discípulo del arquitecto Charles Duver y de otros destacados profesores, de quienes recibe una



▲ Figura 36. Santuario Nacional de Nuestra Señora de la Coromoto. Guanare, estado Portuguesa

formación moderna.

Además es uno de esos arquitectos que consideran fundamental el conocimiento y la práctica de las artes plásticas como parte de una educación integral del individuo. Así, durante veinticinco años, ha compartido su actividad profesional con la pintura, manejándose dentro de las tendencias impresionistas, expresionistas y fauvistas, sucesivamente.

Debido a la importancia de su obra y de su trayectoria, mereció el Premio Internacional de Arquitectura otorgado por la Sociedad Bolivariana de Arquitectos en 1995. Entre sus proyectos se encuentran la fábrica de la Tabacalera Nacional en Maracay, la fábrica de Cerámica de Venezuela, el colegio San Ignacio de Loyola, el colegio y la capilla de la Consolación, la capilla Santa Elena de las Siervas, la iglesia de San Rafael de La Florida, la residencia de las Siervas y el portal del Santuario Nacional Expiatorio, en la Plaza Concordia, la Catedral de San Felipe, y el Santuario Nacional de Nuestra Señora de Coromoto, en Guanare.

En Calvani, como en todo arquitecto de formación moderna, las categorías fundamentales de concreción de la forma son la técnica y el espacio. Su producción se identifica además con la moral y la religión, las cuales se concretan en una arquitectura de formas puras y simples, con la expresión natural de los materiales empleados.

Esta concepción tiene sus orígenes en los principios éticos de John Ruskin y William Morris, quienes en el siglo XIX consideran la identificación entre moral y arquitectura, valores estos que, a su vez, fueron llevados al límite en la Escuela Bauhaus, de Walter Gropius en 1919, y de quienes este

arquitecto retoma los principios en su obra.

La simplicidad de sus formas aparece como punto de partida en el grupo escolar Las Delicias, donde juega con la geometría. Allí, parte de la creación de un volumen rectangular, minimalista, en el cual contrasta la transparencia con la solidez, en una forma autónoma adaptada al entorno, a la manera de una gran escultura que marca un centro y un lugar. Es de destacar la vigencia de esta obra para esa época (años cincuenta) si recordamos que para aquel entonces, Alison y Peter Smithson producían en Norfolk una escuela con los mismos principios estéticos, cuya innovación le mereció a Calvani la publicación de la obra en algunas revistas internacionales. Esa vigencia, o espíritu de la época, va a estar presente en toda su arquitectura.

Tal como acontece con los arquitectos europeos, este arquitecto evoluciona hacia los lenguajes expresivos, con connotaciones en el brutalismo de Le Corbusier. Un ejemplo de esto lo constituye la catedral de San Felipe, estado Yaracuy, del año 1967, en el cual podemos apreciar formas que provienen de la Chapelle Ronchamp, de Le Corbusier. Donde se percibe con mayor claridad la madurez de esta idea en Calvani, es en su obra del Santuario Nacional de Nuestra Señora de Coromoto en Guanare, concebido como una inmensa y majestuosa nave bordeada con muros y cimborrio de concreto. Allí incluye como categorías esenciales al significado de la arquitectura, el espacio sagrado y las connotaciones de ambas.

Esta obra es el resultado de un trabajo concebido y elaborado durante décadas. Sería inútil tratar de encontrar influencias literales y figurativas

con la producción de otros maestros. Sin embargo, la influencia de Gaudí, se presenta en Calvani no figurativamente sino a partir de la utilización de la geometría, de la amplitud de la nave y del paraboloides hiperbólico; empleado además en el pasado por los maestros en las iglesias góticas.

Para conocer la opinión de Calvani con respecto a este monumental templo, resulta esclarecedora la entrevista de la periodista de El Universal, Lisa López: «El hombre que vio crecer el Templo Votivo», del 28 de enero de 1996. Esta obra de Calvani, y la Abadía Benedictina en Güigue, del arquitecto Jesús Tenreiro, aparecen como los hitos religiosos de la arquitectura venezolana contemporánea.



► Figura 37. Capilla Santa Elena de las Sierras del Santísimo Sacramento, Caracas



▲ Figura 38. Grupo Escolar de las Delicias. Pabellón de Administración. Maracay, estado Aragua

JIMMY ALCOCK:

LA HUELLA DE LA TRADICIÓN

«Reflexiones sobre arquitectura» (
El Universal, domingo 14 de julio de 1996, Culturales, Pág. 4-2)

La obra de Jimmy Alcock constituye una de las manifestaciones de mayor interés dentro de la arquitectura venezolana. Basándose en la reivindicación de nuestros valores tradicionales, en sincretismo con la herencia moderna, ha logrado crear una arquitectura con carácter propio, alejada de las posiciones que identifican la forma con la función, característica de la modernidad.

Walter James Alcock, nace en Caracas en 1932. Realiza estudios en el colegio La Salle. Vive en Inglaterra, donde estudia Química en la Universidad de Cambridge. Luego de nuevo en Caracas, se gradúa de Arquitecto en la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad Central de Venezuela (UCV), Caracas. En esta casa de estudio ejerce la docencia hasta 1973 y en la Universidad Simón Bolívar como profesor invitado, en 1982.

Por su interesante producción arquitectónica ha recibido numerosos reconocimientos: Premio Nacional de Vivienda Unifamiliar y Premio Metropolitano, ambos en 1986, y el Premio Nacional de Arquitectura en 1993.



▲ Figura 39. Detalle de espacios interiores del Poliedro de Caracas

Entre sus proyectos más importantes conseguimos el edificio multifamiliar Altolar (1965), el Centro Comercial Paseo las Mercedes (1967), el Centro Comercial San Felipe, Yaracuy, (1969, el Poliedro de Caracas (1972), el edificio Parque Cristal (1985), la Casa Cisneros (1985), la Casa Kavac (1987), la Casa Fischer II (1987), la Casa Mazzarella (1987), la Casa Benaim (1990), la Casa Carrillo (1992).

En la extensa obra de Jimmy Alcock se observa un proceso evolutivo caracterizado por la experimentación de la técnica y de los materiales, a partir del empleo del aluminio, del concreto, el vidrio y el ladrillo. Este último elemento aparece como módulo en casi todas sus edificaciones.

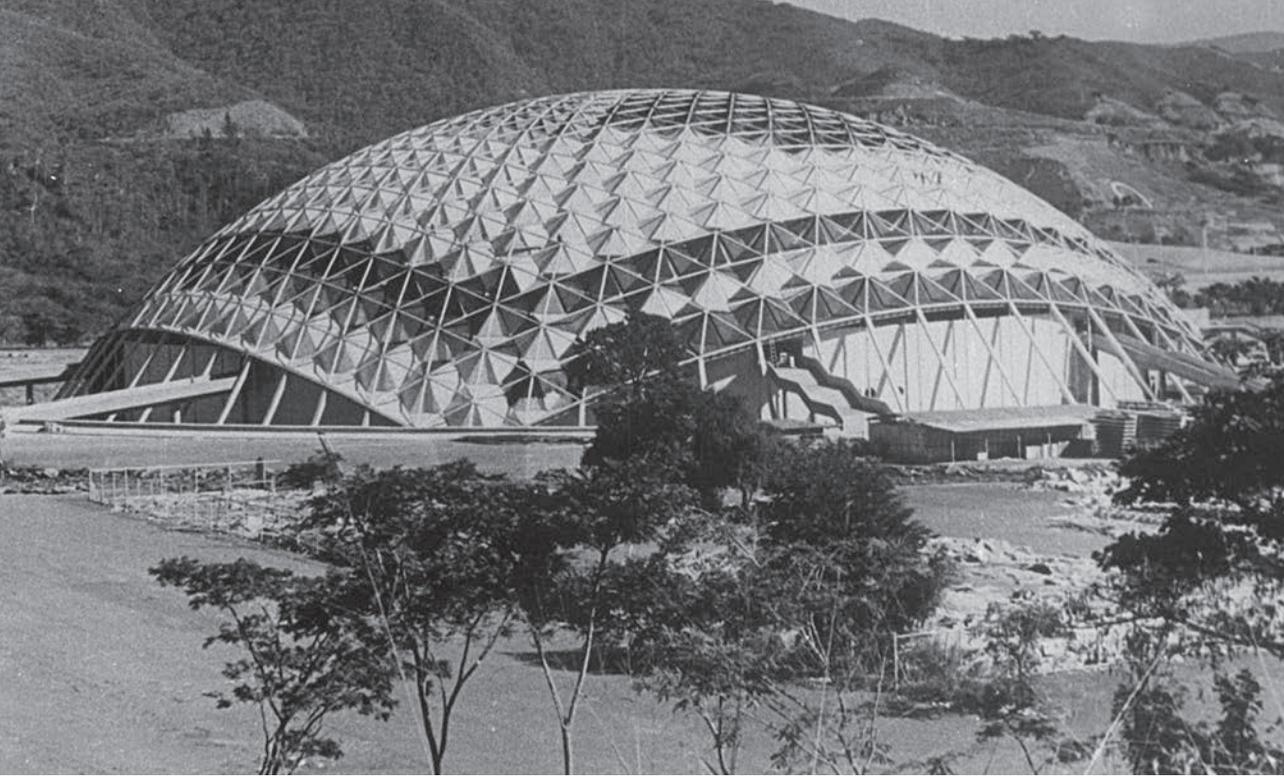
En tal sentido, este arquitecto se distancia de aquellas posturas rigurosas del funcionalismo y, en su lugar, intenta establecer un equilibrio entre tradición y modernidad, entre técnica y artesanado. Y es que Alcock está influenciado por la experiencia de la casa popular venezolana, aquella casa que durante generaciones se ha transmitido en forma de códigos culturales por la vía de la tradición. De ella retoma el empleo de un lenguaje elemental representado por el patio, los pasillos, los aleros, los techos de tejas, las columnas, así como el tratamiento especial de los efectos de luz y de sombra y de la integración con la naturaleza.

En Alcock, como en otros arquitectos venezolanos y latinoamericanos, está presente la búsqueda por los valores culturales y por el empleo de los materiales del lugar. De tal forma, le da un valor fundamental al clima, la topografía, la vegetación, etc. El edificio Altolar es un claro ejemplo de la adaptación de esta arquitectura al terreno y al entorno.

La huella moderna de su obra tiene estrecha relación con la formación bauhausiana. Esta se presenta en la arquitectura de Alcock por la vía de los materiales; de la experimentación táctil, del tratamiento de las superficies, del empleo de las texturas, tratando al muro como si fuese una escultura, (de allí el carácter expresivo de su obra). De esa formación bauhausiana toma también el gusto por la geometría, el empleo de paralelepípedos, cubos, circunferencias y algunos criterios compositivos como la combinación, la yuxtaposición, el amalgamamiento y la penetración, heredados del formalismo constructivista internacional.

Su preocupación por el espacio es también de formación moderna y es en él donde centra su interés. Sus obras demuestran esta evolución, y haciendo una visión retrospectiva se observan diversas manifestaciones de esta categoría estética; espacio contenido, en el Poliedro; espacio centrífugo, en el Paseo las Mercedes; espacio geométrico, en la Torre las Mercedes y en Parque Cristal; espacio cuatridimensional en el edificio Altolar; y espacio existencial, en las casas Cisneros, Kavac y Mazzarella. En estas últimas impera el concepto del lugar, que se presenta como una de las formas de búsqueda de una arquitectura humanizada. Esta idea proviene además de la filosofía de Heidegger y de las teorías de Christian Norberg-Schulz.

En la obra de Alcock el espacio se encuentra estrechamente vinculado a la técnica y a la estructura de la obra. Es a partir de los muros donde se conforma su naturaleza hacia la noción del centro. Una concepción paralela de esta idea de espacio se encuentra en la «Casa de Huéspedes



▲ Figura 40. Vista del Poliedro de Caracas



▲ Figura 41. Quinta López, Caracas

Ilustres de Colombia» del arquitecto colombiano Rogelio Salmona.

La obra de Alcock lleva implícita una interesante labor de síntesis entre polos contrarios y la conciliación de dualidades como naturaleza y artificio, técnica y arte, vegetación y vivienda. También, la integración de las artes, como una de nuestras tradiciones arquitectónicas que tiene sus raíces en la Ciudad Universitaria de Caracas, de Villanueva, es uno de los objetivos que se plantea este arquitecto en su producción creativa.

En 1992, la Galería de Arte Nacional, bajo la curaduría del arquitecto William Niño Araque, realizó la exposición «Alcock arquitecto, obras y proyectos 1959-1992». La importancia de la obra de Alcock es innegable cuando comprobamos sus aportes a la arquitectura venezolana.

Su propuesta está en sintonía con la de una arquitectura de identidad: se trata de la búsqueda de una arquitectura vernacular con carácter cultural universal.



▲ Figura 42. Quinta La Ribereña, Caracas

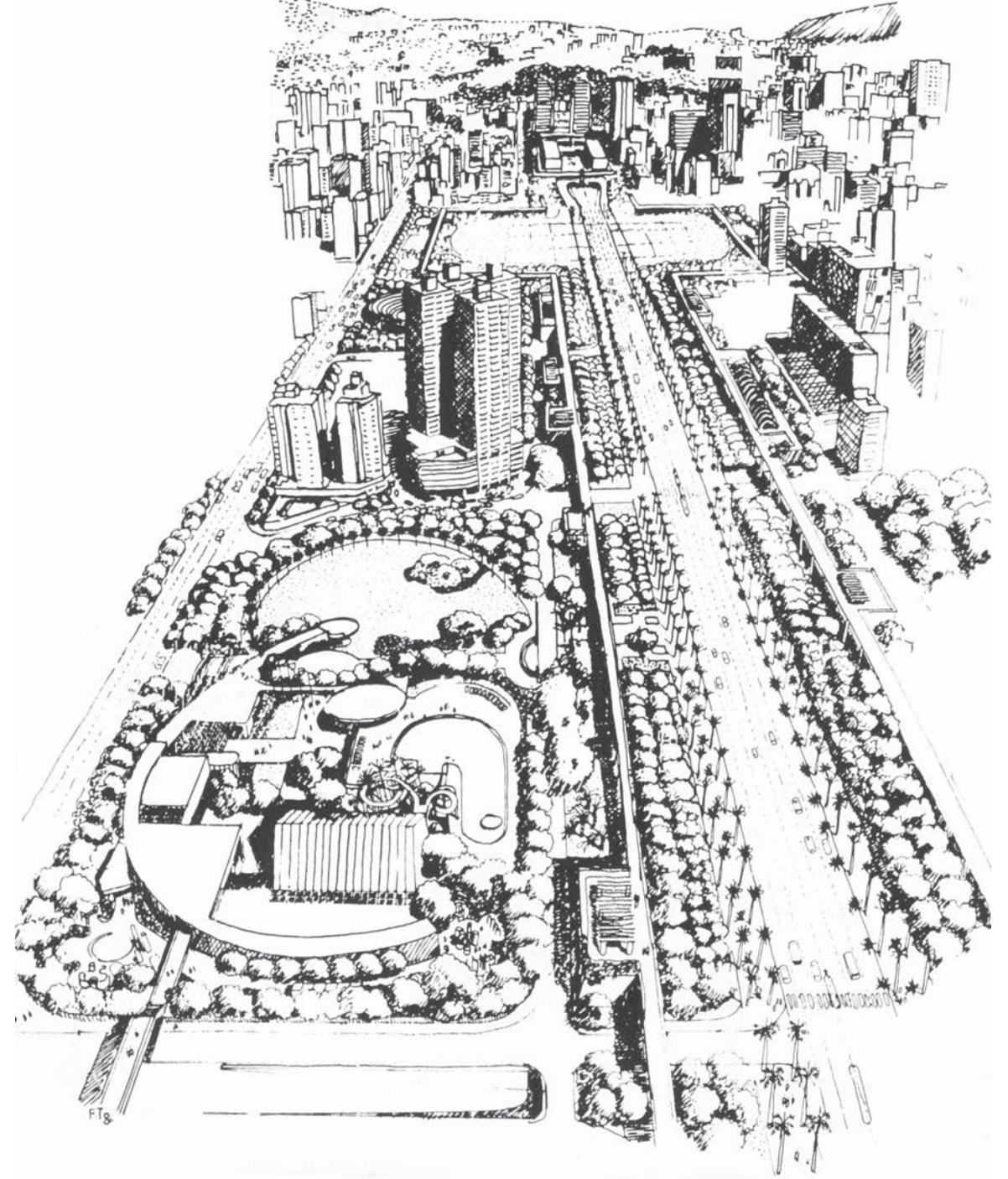
STODDART Y TÁBORA: EL PAISAJISMO CONTEMPORÁNEO

«Reflexiones sobre arquitectura» (El Universal, Domingo 21 de julio de 1997, Culturales, Pág. 4-2)

Stoddart y Tábor constituyen el origen de la arquitectura paisajista en Venezuela, al introducir en nuestro país los criterios contemporáneos de Roberto Burle Marx junto a los de su propia experiencia. A través de un trabajo constante y de una dedicación exclusiva en esta rama de la arquitectura, conforman la escuela venezolana de paisajismo con repercusiones en nuestro país y en el área del Caribe.

John Godfrey Stoddart nace en Inglaterra en 1929. Realiza estudios en la Escuela de Bartett de Arquitectura de Londres, donde se gradúa de arquitecto en urbanismo en 1953. Luego se traslada a Brasil donde es discípulo de Roberto Burle Marx, hasta 1956 cuando viaja a Nueva York y trabaja en el taller de Harrison y Abramovitz. De nuevo en Brasil en 1957 por solicitud expresa del paisajista Roberto Burle Marx, crean una sociedad junto con Fernando Tábor. Con este último y desde 1964 tienen en Caracas el taller Stoddart y Tábor arquitectos.

Fernando Tábor nace en Chile en 1927. En ese país obtiene su título de



▲ Figura 43. Perspectiva del Paseo Vargas, Caracas

arquitecto en 1955 luego de cursar estudios en la Pontificia Universidad Católica. En este mismo año trabaja en la oficina del arquitecto brasileño E. Mindlin, en Río de Janeiro. Un año después junto a Roberto Burle Marx y John Stoddart realizan una serie de proyectos para Brasil y otros países, entre los que se menciona el Parque del Este de Caracas.

Una vez en Venezuela inician una fructífera labor en el campo de la arquitectura paisajista y en el área de la docencia.

En la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad Central de Venezuela (UCV) en Caracas, son los fundadores del sector de Acondicionamiento Ambiental y creadores además del Programa de Postgrado de Arquitectura Paisajista, único en Latinoamérica.

En 1976 obtienen el Premio Nacional de Arquitectura Paisajista y desde entonces han recibido numerosos reconocimientos nacionales e internacionales. Su obra ha sido divulgada en exposiciones, conferencias y revistas venezolanas y extranjeras.

Su extensa producción abarca estudios y asesorías ambientales, planes reguladores de áreas verdes urbanas y proyectos de arquitectura paisajista en casas, edificios, clubes, hoteles, plazas, aeropuertos, hipódromos, entre otros. De los cuales mencionamos, el Estudio Ambiental e Inventario del Plan Estructural para la Islas de Bonaire y de San Eustatius y de otras islas del Caribe, el Plan Maestro Gran Parque Caroní, en el estado Bolívar y el Plan Regulador de áreas verdes urbanas de Ciudad Guayana. Se mencionan también el paisajismo de la Plaza Diego Ibarra, el parque Paseo Vargas, el Monteclaro Country Club, el Hotel Eurobuilding, el Hotel Sheraton, el Meliá

Caribe, el Hipódromo de La Rinconada, y cerca de quinientos proyectos de jardines de casas, realizados entre Venezuela y las islas del Caribe.

Los proyectos iniciales de estos arquitectos están concebidos según los principios de integración de arte y paisaje, formulados por el maestro brasileño Burle Marx a partir del empleo de esquemas compositivos. Planteados por todos ellos, tanto para la concepción de grandes áreas urbanas como para la visualización del concepto de jardín: «como sinónimo de adecuación al medio ecológico para atender las exigencias naturales de civilización» (Roberto Burle Marx). En el Parque del Este el proyecto tiene influencias de formas abstractas, libres y geometrizadas, junto al manejo de texturas y colores de material vegetal.

Las setenta y siete hectáreas que anteriormente formaban parte de la colonial Hacienda de San José, son transformadas en el primer parque urbano del país. Según Leandro Aristiguieta, botánico del mismo: «los jardines del Parque del Este están arreglados siguiendo principios ecológicos, producto en muchos casos de observaciones directas en la propia naturaleza». De tal forma, encontramos una serie de áreas conformadas por los jardines ecológicos como el jardín xerófilo, el jardín higrófilo, el bosque tropical húmedo y el jardín formal de los patios. Y una serie de espacios de servicios al público y exhibición de animales.

El Parque del Este marca los inicios profesionales de Stoddart y Tábor en Venezuela, y la plaza Diego Ibarra del Centro Simón Bolívar es uno de sus hitos de intervención en espacios públicos. Situada en el sector este de las torres proyectadas por el arquitecto Cipriano Domínguez, expresa

una adaptación espacial a nuestras condiciones del lugar. Presenta una concepción geométrica en su planta y está conformada por fuentes de agua con luces de colores, pérgolas, vegetación y áreas peatonales. En esta plaza la vegetación y las fuentes crean efectos de muros virtuales que materializan el concepto de recinto, de lugar, fue uno de los espacios públicos más bellos de Caracas.

Junto al Parque del Este y a la Plaza Diego Ibarra, otro proyecto de fundamental importancia en áreas verdes de la ciudad de Caracas, lo constituye el parque Paseo Vargas. En él Stoddart y Tábor, a petición de sus proyectistas los arquitectos Benacerraff y Gómez junto a los también paisajistas Robles Piquer y Pedro Vallone, crean un equipo que logra humanizar este sector de la ciudad.

Al contemplar las bellas formas de los jardines, parques y plazas realizadas por estos arquitectos, podemos concluir que el paisaje siempre ha sido un motivo de disfrute y de interés para el ser humano. Con él ha concebido el mítico jardín del Edén, el jardín de Semiramis (o jardín suspendido de Babilonia), el jardín de las Hespérides, los jardines de la Alhambra de Granada, el jardín real de Versalles y los Campos Elíseos, en Francia, en Venezuela también hemos aprendido a conformar nuestro paisaje.

EL EMPIRISMO DE LEGÓRBURU

«Reflexiones sobre arquitectura»
(El Universal, domingo 4 de agosto de 1996, Culturales, Pág.4-2)

La obra del arquitecto venezolano Gustavo Legórburu constituye uno de los intentos más serios por encontrar una arquitectura de lugar. Basado en el pensamiento neoempirista y en un lenguaje plástico propio, crea una arquitectura cuya fundamentación se centra en el hombre y en su humanización.

Gustavo Legórburu nace en Caracas en 1930. Obtiene su título de arquitecto en la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad Central de Venezuela (UCV), en Caracas, en 1957. Ha compartido el ejercicio profesional con la docencia, en la Facultad de Arquitectura de la UCV hasta 1984 cuando se jubila. Realizó la planificación de Estudios de Arquitectura de la Universidad Simón Bolívar (USB), además ha sido profesor invitado de la Universidad José María Vargas (UJMV).

Por su obra ha merecido importantes distinciones entre ellas: la Orden Carlos Raúl Villanueva, 1985, y el Premio Nacional de Arquitectura en 1987.

Entre sus proyectos de mayor interés se mencionan, el Plan Maestro de la Universidad de Carabobo (1950-1963), el Politécnico de Barquisimeto (1967), el edificio Baifca, La Floresta (1966), el Centro Médico-Docente La



▲ Figura 44. Centro de Atención Nutricional Infantil-CANIA, 1995. Caracas

Trinidad (1972), las Estaciones Chacaíto, Altamira y Carapita para el Metro de Caracas (1978-1980), el edificio Banco del Orinoco (1986), el Ateneo de Caracas (1986), el Instituto Mano Amiga, Mariches (1993), el Instituto Andes, Los Naranjos (1992), y el Instituto Nutricional Infantil (Empresa Polar), Antímano (1995).

La extensa producción de Gustavo Legórburu se caracteriza por la existencia de un pensamiento coherente, uniforme y por la persistencia de un lenguaje formal que ya se deja ver en sus primeras obras. Su formación académica presenta una clara influencia del arquitecto Carlos Raúl Villanueva y de la corriente del neoempirismo nórdico de Alvar Aalto, ésta se ha ido decantando como producto original a partir de su experiencia y de la aplicación de un pensamiento teórico fundamentado en los principios de la psicología de la Gestalt.

De Villanueva retoma el valor por el espacio y la desmaterialización de los muros, a través de efectos de luz y de sombra, junto a la aplicación de principios éticos heredados del pensamiento de nuestro maestro.

Y del neoempirismo nórdico, en sintonía con la de otros arquitectos

latinoamericanos, plantea la superación del racionalismo, el valor del entorno, la reivindicación de los materiales, las costumbres del lugar, y el carácter humanístico de la arquitectura.

Pero lo que realmente va a determinar la identidad de la propuesta de Legórburu es su adscripción a la psicología de la Gestalt. Dentro de una línea paralela al neorrealismo italiano en la cual se recuperan «aspectos psicológicos, ambientales y naturales para adaptarse más pragmáticamente a las condiciones histórico-sociales propias de la colectividad» (De Fusco)

Legórburu parte de la aplicación de una Gestalt caracterizada por el empleo de las figuras pregnantes del cuadrado, el triángulo y el círculo, de valor universal al ser percibidas por todos igual. Identificando a la arquitectura, junto a Arheim y A. Puig, como una actividad artística en la que el percibir se produce desde unas estructuras y esquemas culturalmente «precipitados de un pasado que nos constituye» (Puig).

En consecuencia, en su arquitectura siempre está presente la idea de figura y de fondo, de geometría y de códigos culturales. La primera de estas ideas las concibe al relacionar el edificio con lo general del entorno, hasta llegar al planteamiento de lo particular en la fachada. De esta manera plantea la imagen del edificio como figura y la del paisaje como fondo; el bloque hueco como figura y la fachada como fondo, y la ventana como figura y la



▲ Figura 45. Edificio Baifica, Caracas

fachada como fondo, a partir de la concepción unitaria de figura-fondo.

Sus edificaciones muestran el papel fundamental del paisaje como interespacio, organizador de las sensaciones, como si fuese un telón de fondo, amorfo, indefinido sobre el cual aparece el edificio como forma.

En Legórburu encontramos un lenguaje elementarista conformado por la repetición del cuadrado, de la cruz, del bloque hueco de arcilla o concreto, de los paralelepípedos, cubos, pirámides, de los efectos de luz y de sombra, y de algunos otros elementos provenientes de nuestra arquitectura vernacular.

El empleo de ese elementarismo constructivo, junto a la aplicación de la modulación en las fachadas, la búsqueda de la transparencia formal y la desmaterialización espacial aparecen en el tiempo sucesivamente en su obra. Ejemplificados en el edificio Baifica, en el Politécnico de Barquisimeto, en el Instituto Andes y en el Centro de Atención Nutricional Infantil de Antímano.

La obra de Gustavo Legórburu ha despertado el interés de nuestros arquitectos y estudiantes, dando lugar a la realización de seminarios en la Facultad de Arquitectura de la UCV, Caracas. Su obra aparece como una vía abierta para la creación de una arquitectura humanizada, cuya concepción podría extenderse hasta las áreas populares.

BENACERRAF Y GÓMEZ:

LA REIVINDICACIÓN DE LA CIUDAD

«Reflexiones sobre arquitectura»

(El Universal, domingo 11 de agosto de 1996, Culturales, Pág. 4-3)

La arquitectura de Benacerraf y Gómez abre el camino de reivindicación de la arquitectura de la ciudad. Con sus proyectos de intervención urbana han transformado y mejorado las condiciones del casco central, redefiniendo y sacando a flote la retícula subyacente de la ciudad colonial.

Su arquitectura de marcado carácter formal, produce bajo criterios contextualistas, la repetición de los elementos del lugar, o por la creación de pautas para el futuro desarrollo urbano.

Moisés Benacerraf nace en Caracas en 1924. Realiza estudios en el colegio La Salle, luego en la Universidad de Yale, EE UU, obtiene el título de arquitecto en 1947. Inicia actividad profesional en Caracas, en sociedad con el arquitecto Carlos Guinand Baldó hasta 1966. Con éste realiza el Hotel Monserrat, Altamira (1951), el edificio de oficinas y comercio Gran Avenida (1952), el Banco Unión de Sabana Grande (1953), la Sede de Seguros Caracas y la Iglesia del Colegio La Salle (1965), en algunos de los cuales colabora el arquitecto Emile Vestuti. Desarrolla la Planificación Urbana para



Figura 46. Entrada norte de la Galería de Arte Nacional, Caracas

las nuevas ciudades de Puerto Ordaz, Ciudad Piar y la Pomona, Maracaibo, entre los años (1949 y 1952), en asociación con los arquitectos Paul Lester Wiener y Josep Lluís Sert, este último para entonces decano de la Escuela de Arquitectura de Harvard.

Carlos Gómez de Larena, nace en España en 1939, donde realiza estudios de primaria y bachillerato. En Venezuela cursa estudios superiores en la Universidad Central de Venezuela (UCV) en Caracas, y en la Universidad de Los Andes (ULA) en Mérida, donde se gradúa de arquitecto en 1967. Profesor en la UCV, desde 1968 y profesor invitado en la Universidad de Columbia, Nueva York. Ha impartido numerosas conferencias a nivel nacional e internacional.

Ambos arquitectos son socios fundadores de Benacerraf-Fuentes-Gómez, Arquitectos 1986-1972 y de B. G. Arquitectura desde 1972. Han merecido el Premio Nacional de Arquitectura 1976, entre otros importantes reconocimientos.

De sus proyectos más conocidos nombramos, la Torre Europa (B.F.G.) (1971), el edificio de Oficinas en Bello Monte (B.F.G.) (1973), la Torre América (B.G.) (1973), el edificio Banco Unión, esquina El Chorro y el Paseo Vargas (1985). Además han desarrollado importantes proyectos de diseño urbano.

La obra de nuestros arquitectos se caracteriza por la presencia de un lenguaje formal elemental. Con el empleo de formas geométricas, columnas, pórticos, retículas de cuadrado en pisos y fachadas, como si fuesen pieles, marcos estructurales, cubiertas y plazas. También, en sus proyectos está claramente definida la idea de espacio jerarquizado y la idea de ciudad, de

manera que la vía de consecución de su arquitectura se realiza a partir de las categorías de forma, espacio, técnica y ciudad.

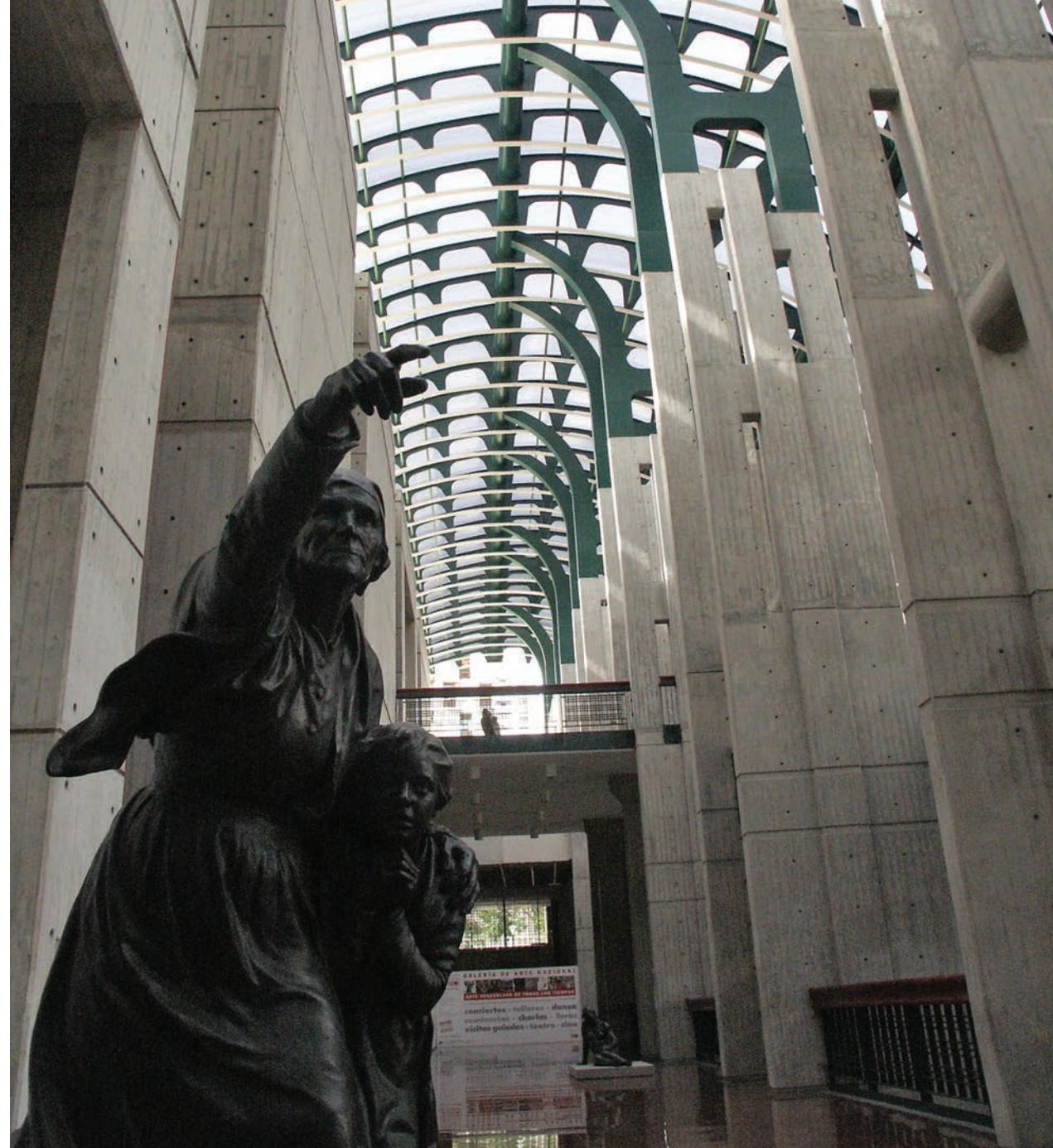
El uso del reticulado del cuadrado aparece de manera constante en sus obras, en la Torre Europa, en el Banco Unión, en las fachadas de la Escuela Cristóbal Rojas y en los pisos del Paseo Vargas.

Las formas geométricas de su concepción arquitectónica son paralelepípedos y semicircunferencias, empleados tanto en los edificios como en el diseño de pisos, muy notorio en la plaza de la Escuela Cristóbal Rojas. En la consecución formal, Benacerraf y Gómez parten de la aplicación de criterios compositivos, provenientes de la decimonónica Escuela de Bellas Artes de París, como la simetría, la proporción y la combinación, a la manera en que fueron descritos por el arquitecto francés Jean-Nicolas-Louis Durand. También la transparencia literal juega un papel fundamental en su arquitectura, lograda tanto en las fachadas como en el ático del edificio del Banco Unión, en las cubiertas de techo del Palacio de Justicia y en la Escuela Cristóbal Rojas; de esa forma se establece la unidad visual entre el interior y el exterior del edificio.

La idea de ciudad está definida en el edificio del Banco Unión por medio del trazado de una plaza de acceso, que integra al edificio con sus áreas adyacentes, son ejemplos previos de este pensamiento el Edificio Torre Europa y la Torre América. Pero donde realmente está conceptualizada con mayor fuerza esta idea de ciudad, es en el Parque Paseo Vargas; conformado por un eje vial, en torno a él se crean plazas, paseos peatonales y edificaciones culturales, entre ellas, la Galería de Arte Nacional, el Jardín de Esculturas del



▲ Figura 47. Galería de Arte Nacional desde la Av. Bolívar, Caracas



▲ Figura 48. Detalle de pasillo interno de la Galería de Arte Nacional, Caracas

Museo de Arte Contemporáneo y el Palacio de Justicia. En opinión de la arquitecta Hannia Gómez: «todo el diseño del parque transmite preocupación por recuperar la retícula urbana subyacente. La cuadrícula urbana con su orden geométrico se convierte en el leit motiv del proyecto».

En tal sentido es conveniente recordar que el Parque Paseo Vargas retoma los criterios urbanísticos del Plan Rotival de 1936. Asume el contextualismo como categoría formal, repite algunos de los elementos compositivos provenientes de la arquitectura de Villanueva y de Cipriano Domínguez, tales como, los pórticos y los ritmos intercolumnios.

El acceso a la historia como fuente de documentación no escapa al proyecto del paseo Parque Vargas de 1987. Con la apropiación de imágenes de significaciones connotadas con el Pabellón de Paxton, Londres 1851, presentes en el edificio de la Escuela Cristóbal Rojas, con la repetición del trazado urbano de la ciudad colonial: por medio de la representación de pórticos y avenidas, también con referencias a la arquitectura de los pórticos de la Galería Vittorio Emmanuelle de Milán, presentes en el Palacio de Justicia.

La obra de Benacerraf y Gómez es numerosa y ameritaría mayor explicación. Sin embargo, hoy también sería importante estudiar los proyectos iniciales de Benacerraf y su continuidad lingüística en la obra en referencia. Teniendo presente la interesante arquitectura del Banco Unión de Sabana Grande y la del Hotel Monserrat, en Altamira, los cuales son hitos fundamentales de nuestra contemporaneidad. Proyectos como el Centro San Ignacio, en La Castellana, permiten observar en Benacerraf y Gómez un importante giro dentro de su consecución formal, hacia una arquitectura del lugar.



▲ Figura 49. Escalera de acceso al segundo piso de la Galería de Arte Nacional, Caracas



▲ Figura 50. Maqueta de la Galería de Arte Nacional, Caracas

LA SÍNTESIS FORMAL DE **S + P + A** (SANZ - PARILLI - AROCHA)

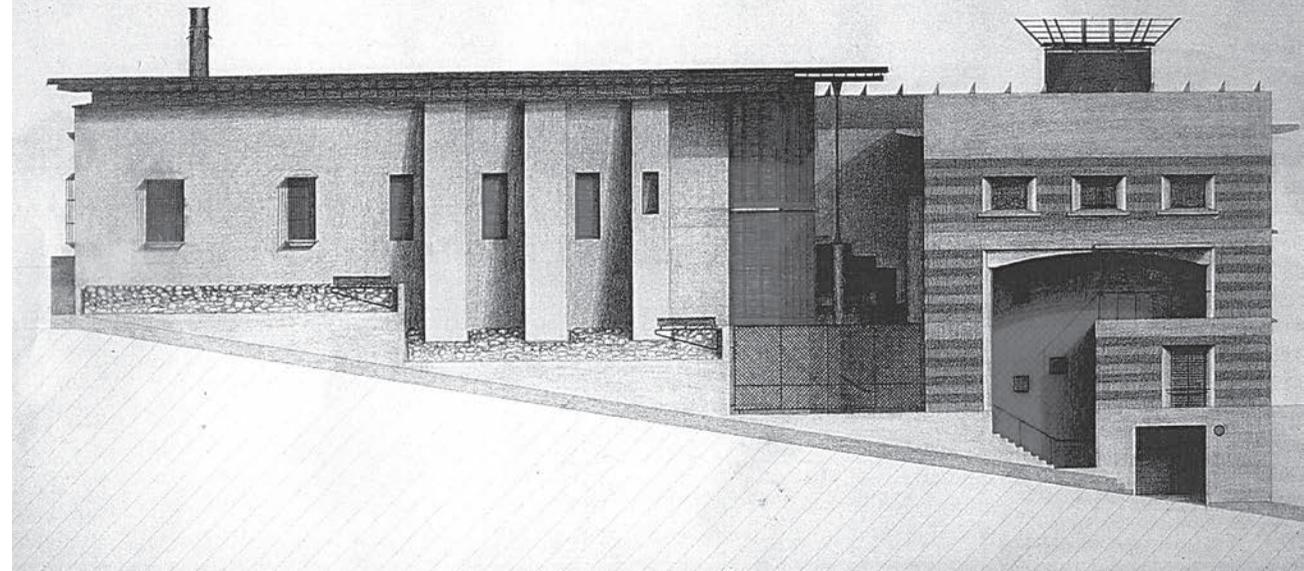
«Reflexiones sobre arquitectura» (El Universal, domingo 18 de agosto de 1996, Culturales, Pág. 4-2)

Joel Sanz, Juan Carlos Parilli y Francisco Arocha, fundadores del Taller S + P + A, forman parte de una generación intermedia de arquitectos, desde su ubicación se podría decir que se comienza a dar forma a las nuevas generaciones.

En su planteamiento realizan una síntesis formal, resultado del conocimiento de los diversos caminos de nuestra arquitectura contemporánea. Ésta es lograda por medio del empleo de formas sólidas, tectónicas y equilibradas, dirigidas a la creación de una arquitectura que supere las diferencias conceptuales existentes en la actualidad.

Joel Sanz y Juan Carlos Parilli son caraqueños, nacen en 1957 y 1961, respectivamente. Francisco Arocha es de origen español, nace en Tenerife en 1945. Los tres son egresados de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad Central de Venezuela en la década de los setenta. Joel Sanz, graduado antes que los otros, fue su profesor. Paralelamente con la práctica de la arquitectura se dedican al ejercicio de la docencia en la Universidad Central de Venezuela (UCV), y Francisco Arocha en la Universidad José María Vargas (UJMV).

Su obra publicada en revistas, catálogos y artículos de periódicos, ha



▲ Figura 51. Nueva sede de la Prefectura, 1992. Ciudad Bolívar, estado Bolívar

sido mostrada en numerosas exposiciones nacionales e internacionales. Obtienen además, premios y menciones honoríficas en los concursos de arquitectura donde han participado. De éstos, el primer premio para la sede del Palacio Municipal del Distrito Sucre (1986), el primer premio en el Concurso del Centro Italiano-Venezolano de Oriente, en Barcelona (1989), y el segundo premio del Concurso nacional de ideas para la revitalización del casco histórico de Ciudad Bolívar (1991).

La amplia producción de estos arquitectos abarca desde viviendas, agencias bancarias, oficinas, clubes y fábricas, hasta propuestas urbanísticas. Entre estos proyectos son especialmente significativos: el Palacio Municipal de Municipio Sucre, (1986), «la Casa de mi madre» (J. Sanz) (1986), el edificio de oficinas y comercio en Sabana Grande (1988),

el edificio de viviendas multifamiliares recreacionales en Puerto Píritu (1989), el Club Italiano Venezolano de Oriente, Barcelona (1989), la nueva sede de la Prefectura de Ciudad Bolívar (1992), el Banco Provincial en la Florida (1993), y el Museo Arqueológico y Museo del Sitio en Quíbor (1996).

Nuestros arquitectos aún cuando conciben cada proyecto individualmente, poseen un lenguaje elemental que les es común. Basados en las categorías de forma, a partir de las tipologías, de espacio, técnica y una revalorización de los aspectos climáticos y constructivos en las edificaciones. También desarrollan la idea de arquitectura conformadora de la ciudad.

La obra de Sanz, Parilli y Arocha posee en general una clara influencia del arquitecto británico James Stirling, referida a los criterios compositivos, al empleo mixto de los materiales, a la integración espacial, al carácter de la función y al énfasis formal, y del arquitecto Carlos Raúl Villanueva retoman su respuesta climática y sus conformaciones tipológicas, a partir del estudio de la Casa Sotavento, de nuestro maestro, en Caraballeda.

Su interés por la tipologías es evidente, basta recordar el trabajo que realizara Joel Sanz, referido al Estudio de las transformaciones tipológicas en edificios residenciales de Caracas, 1958-1995. Donde a partir de los análisis de los tipos de viviendas, observa los cambios y transformaciones producidos en la arquitectura venezolana durante la segunda mitad del siglo xx. Entre sus conclusiones establece la «relación entre el programa y la forma del tipo» en este punto, coincide con Tomás Maldonado, quien opina que las tipologías son un recurso del cual se vale el diseñador, «en casos que no fuera posible clasificar, en un programa arquitectónico, todas las

actividades observables».

Sin embargo, en ellos las tipologías no adquieren carácter mimético, normativo o de repetición de los cánones de la tradición. En su caso las tipologías edilicias aparecen desligadas del modelo original, de tal forma lo que en el pasado tenía un significado específico, ahora es transgredido. Un interesante ejemplo de esto lo constituye el Banco Provincial en La Florida, de Juan Carlos Parilli, donde además, logra sintetizar algunas búsquedas de la arquitectura venezolana contemporánea.

En relación a su concepción de tipologías urbanas, es importante mencionar el proyecto de la prefectura de Ciudad Bolívar y el proyecto de Museo Arqueológico y Museo del Sitio, en Quíbor. En éstos se mantienen las edificaciones existentes en unidad con las propuestas formales características de nuestra época, en el estudio de este último proyecto se han previsto pautas para el diseño urbano de la ciudad.

Un interesante camino han abierto estos jóvenes arquitectos venezolanos, quienes desde una perspectiva local, han seguido de cerca las vicisitudes de nuestra arquitectura para realizar su síntesis formal.

DÍQUEZ, GONZÁLEZ Y RIVAS: LA NORMATIVA DE LA MODERNIDAD

«Reflexiones sobre arquitectura»
(El Universal, domingo 25 de agosto de 1996. Culturales, Pág. 4-2)

La obra de Díquez, González y Rivas aparece como continuidad de la arquitectura moderna, a partir de su adscripción a los principios estéticos provenientes de los maestros heroicos de la modernidad, junto a la reivindicación de las condicionantes del lugar, del carácter simbólico de la arquitectura y de la idea de ciudad.

Edmundo Díquez, Óscar González y José Alberto Rivas, nacen en Caracas en la década de los treinta (1934, 1933 y 1935, respectivamente) y Óscar Díquez, el más joven, también caraqueño nace en 1956. Obtienen el título de arquitecto en la Universidad Central de Venezuela (UCV) a finales de la década del cincuenta y Óscar Díquez en la Universidad Simón Bolívar en 1980. Realizan cursos de posgrado en la Architectural Association en Londres, en la Universidad de Harvard y en la Universidad de California. Díquez y González se han dedicado también a la docencia en la Facultad de Arquitectura de la UCV en Caracas.

Por su obra han merecido importantes distinciones como la Mención Honorífica del American Institute of Architects, en (1978), Mención de Honor VII Bienal de Arquitectura de Quito (1990), Premio Internacional de



▲ Figura 52. Maqueta de la Sede Latinoamericana de Procter & Gamble, 1996. Caracas

Arquitectura S.B.A., otorgado por la Sociedad Bolivariana de Arquitectos (1991). Además han ganado el primer lugar en los Concursos de el Pabellón de Venezuela en Nueva York (1961), el Hospital San Juan de Dios (1968), la ampliación del Hotel Tamanaco (1986), y la sede latinoamericana de Procter & Gamble (1991).

La numerosa obra de estos arquitectos, con más de ciento veinticinco proyectos, está conformada por hoteles, hospitales, viviendas unifamiliares y multifamiliares, edificios de oficina e institucionales, recreacionales y deportivas. Entre ellos, el edificio Alcaraván (1996), el Monumento a Boyacá (1971), la primera etapa del Centro Médico Docente La Trinidad (1971), General de Seguros (1974), y el edificio Atrium (1983).

En la consecución formal de su arquitectura mantienen en todos sus proyectos un lenguaje coherente definido por el empleo del ladrillo en revestimientos, el uso de ventanas continuas en la fachada, de pérgolas en los áticos, de plazas cubiertas, de la iluminación cenital, más la integración espacial entre los ambientes que conforman la edificación.

En el aspecto compositivo de los volúmenes arquitectónicos, utilizan el repertorio formal de los sólidos geométricos, representados por cubos, paralelepípedos, prismas y semicircunferencias, más líneas y planos en un juego compositivo de llenos y vacíos, masa y transparencia, frontalidad y rotación. Las categorías estéticas que se repiten en su obra son las de espacio, figura-forma, técnica, significado, junto a la revalorización de la idea de ciudad.

La arquitectura de Díquez-González y Rivas comienza con el proyecto

del pabellón de Venezuela en Nueva York, cuyos criterios proyectuales fueron publicados en un artículo de la revista S.V.A, 1964, en él verificamos lo que es motivo de presencia continua en su obra, cuando dicen, «se diseñaron los cerramientos como una composición de planos y volúmenes separándolos entre sí por varias verticales de iluminación tamizada. Los volúmenes pretenden destruir el perímetro regular generado por la estructura, usándolos interiormente para acentuar algunas zonas».

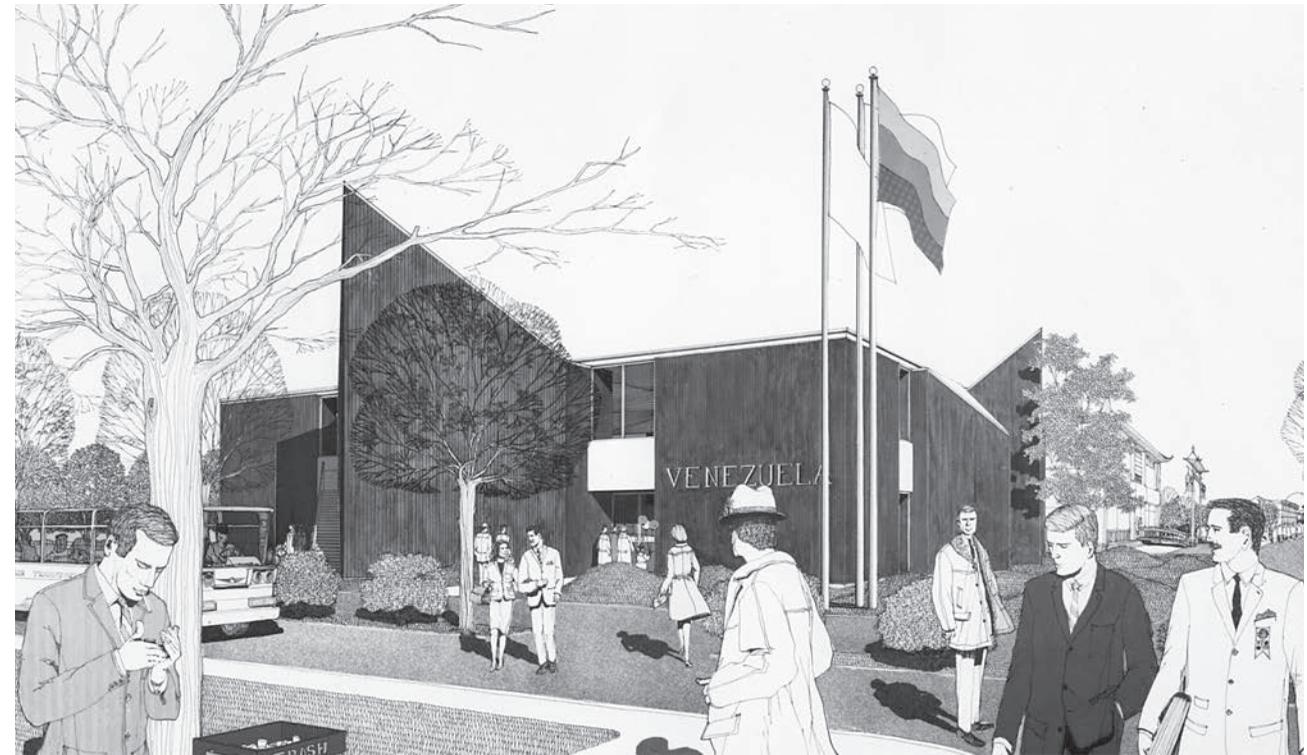
Esta concepción, resultado de su formación académica moderna la complementan en el tiempo, a partir del conocimiento de las obras de Le Corbusier, de Louis Kahn, Wright y Gwathmey y Siegel. Entre ellos, reinterpretan de Le Corbusier el énfasis plástico proveniente del pabellón del Esprit-Nouveau de (1925), más los cinco puntos concretizados en la Ville Savoie, de Kahn heredan el uso por el ladrillo y el concepto de orden y composición volumétrica, de Wright, la integración espacial entre los ambientes que conforman la edificación; y de Gwathmey y Siegel, algunos criterios estéticos con los que estos dan forma a la edificación, de los Purchase Dormitory, de la State University de Nueva York. Influencias éstas que, junto al conocimiento de las condicionantes del lugar, les ha conducido a la creación de su propio lenguaje, a una arquitectura de identidad.

El pabellón de Venezuela en Nueva York, el edificio el Alcaraván, la General de Seguros, el edificio Atrium y la sede latinoamericana de la Procter & Gamble, son hitos donde se puede constatar la evolución del pensamiento de este grupo de arquitectos. En el pabellón de Venezuela plantean una

ruptura con el racionalismo cartesiano de la modernidad, lograda por medio de la disolución de la planta y el uso de paraboloides hiperbólicos. En el edificio El Alcaraván acentúan el carácter volumétrico, escultórico de la arquitectura, junto a la negación del concepto de fachada tradicional. En la General de Seguros, en el edificio Atrium y en el edificio Procter & Gamble, los criterios anteriores se presentan junto al énfasis espacial, el valor simbólico corporativo y la idea de ciudad.

La producción de Díquez-González y Rivas constituye una interesante propuesta de creación de una arquitectura del sitio, del lugar. Dentro de una línea que tiene su fundamentación teórica en el regionalismo crítico de Kenneth Frampton, para quien: «la estrategia fundamental del regionalismo crítico consiste en reconciliar el impacto de la civilización universal con elementos derivados de las peculiaridades de un lugar concreto».

Al igual que otros arquitectos venezolanos, cuya obra se desarrolla desde los años sesenta, Díquez-González y Rivas se encuentran en sintonía con algunos arquitectos internacionales, centrados en humanizar las formas provenientes de la modernidad, en una búsqueda por la autenticidad y originalidad de su arquitectura.



▲ Figura 53. Pabellón de Venezuela en Nueva York, 1961

EL MINIMALISMO DE **MAX PEDEMONTE**

«Reflexiones sobre arquitectura» (El Universal, domingo 1 de septiembre de 1996, Culturales, Pág. 4-2)

La obra de Max Pedemonte es amplia, abarca la arquitectura, el urbanismo, la escultura y la docencia. Desde su actividad profesional en la Gerencia de Proyectos del Metro de Caracas ha sido, junto al valioso equipo de esa institución, una de las piezas fundamentales en la transformación urbanística de la ciudad de Caracas.

El Metro de Caracas es el sistema de transporte masivo más importante de Latinoamérica y su construcción ha contemplado la creación de estaciones, plazas, bulevares y el mejoramiento de sus áreas adyacentes. El Metro ha logrado una ciudad accesible para sus habitantes, promoviendo el intercambio social y la identidad de algunos sectores de la ciudad, en ese contexto institucional estudiamos la obra de nuestro arquitecto venezolano.

Max Pedemonte nació en Caracas en 1936. Obtiene su título de arquitecto en la Universidad Central de Venezuela (UCV), en 1960. Luego realiza cursos de posgrado en la Universidad de Columbia, Nueva York, donde se titula Master of Science in Architecture.

Desde 1968 a 1994 fue arquitecto jefe de la División de Arquitectura, Gerencia de Proyectos del Metro de Caracas. Ha compartido esta labor con la docencia en la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la UCV,

desde 1964 hasta 1990, complementando estas funciones con la prolífica actividad en el campo de la escultura.

Su obra ha sido distinguida con el Premio Nacional de Escultura (1962), Mención Honorífica en la IV Bienal de Arquitectura (1971), Premio Nacional de Arquitectura Urbana (1987) y Orden Francisco de Miranda en su I, II y III clase.

Max ha tenido a su cargo la supervisión de los proyectos de las líneas 1, 2, 3 y 4 del Metro de Caracas, siendo responsable también del proyecto de señalización, equipamiento interior, ambientación de las estaciones, selección de trenes, programas de integración artística, etc. Pero es en su arquitectura donde se centra este escrito, en la realización de proyectos para el Centro de Controles (1983), y en la estación Petare (1989), del Metro de Caracas. En ellos, este arquitecto parte de las categorías de forma, técnica y ciudad.

El edificio sede y Centro de Controles de La Hoyada, es en opinión de Pedemonte «un caso único de aplicación de las ordenanzas municipales previstas sobre estos terrenos. En efecto, la aceptación por parte de la Oficina Metropolitana de Planeamiento Urbano (OMPU), de una integración urbana a través de la estación, de las dos parcelas sobre las cuales se construiría el conjunto, permitió una gran libertad en la distribución de los volúmenes correspondientes a la áreas de construcción resultantes de esa integración».

En el proyecto de La Hoyada, Max parte de la idea de creación de un hito urbano. Este pensamiento tiene su fundamentación en algunas teorías



► Figura 54. Sede y Centro de Controles,
C.A. Metro de Caracas,
Estación de Metro La Hoyada, Caracas

sobre la ciudad contemporánea, tales como las formuladas en el texto La imagen de la ciudad, de Kevin Lynch y en la Arquitectura de la ciudad, de Aldo Rossi. Del primero, retoma el concepto de identidad urbana y de Rossi, el aspecto relacionado con los monumentos de la ciudad. De esta manera, la calidad de hito urbano va a ser aquí empleado por Pedemonte a partir de la concepción de un conjunto arquitectónico, con plazas y volúmenes independientes entre sí, utilizando las formas geométricas de cubos, paralelepípedos, pirámides y prismas; con énfasis en el color y en la textura de los materiales mixtos.

El lenguaje minimalista presente en este conjunto de La Hoyada, permite recordar al Dom Narkomtiazhprom para la Plaza Roja de Moscú, del arquitecto constructivista Iván Leonidov. Pero a diferencia de aquél, Max logra la unidad virtual del conjunto por medio de la percepción de los volúmenes, que estando fragmentados son reconstruidos en la conciencia, de manera similar como sucede al contemplar la pintura de Picasso y Braque.

En este Centro de Controles de la Hoyada, existe un diálogo entre las edificaciones y su entorno, presente también en la estación de Petare, en ambos edificios se trata de revalorizar el espacio público de la ciudad. En Petare, la forma de la edificación surge como abstracción de la primera estación del ferrocarril, su ubicación crea una estructuración con el contexto urbano de forma directa, como si modelase su entorno. El carácter alegórico de la arquitectura de la estación, se logra por medio de la concepción de las esculturas en movimiento, que rememoran las columnas simbólicas de

la arquitectura clásica.

Max concibe la arquitectura como una obra de arte, neoconstructivista, minimalista. Su producción arquitectónica además de tener carácter estético cumple una función social, la de crear una memoria urbana en los habitantes de la ciudad, a fin de facilitar en éstos, los procesos de intercambio social más la creación de imágenes y recuerdos en su memoria.

JORGE CASTILLO:

DE LA ABSTRACCIÓN AL SIMBOLISMO

«Reflexiones sobre arquitectura» (El Universal, domingo 8 de septiembre de 1996, Culturales, Pág. 4-2)

La obra del arquitecto, escultor y pintor Jorge Castillo, expresa las nuevas formas que resultan de la búsqueda de creación de un lenguaje, basado en los aspectos de la significación arquitectónica. Obtenido por medio de una visión que tiene su fundamentación en el valor comunicativo del arquetipo y del signo, logra crear una arquitectura que retoma el carácter espiritual y sagrado de algunas edificaciones de la antigüedad, dentro de una concepción plástica situada entre la abstracción y el simbolismo.

Jorge Castillo Blanco nace en Maracaibo en 1933. Estudia en la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad Central de Venezuela (UCV), se gradúa en 1959. Desde entonces y hasta 1975 imparte allí la Cátedra de Composición Arquitectónica, por aquella época logra también, ser designado asistente del Taller Villanueva e impartir cursos en el desaparecido y prestigioso Instituto de Diseño Neumann. Ha realizado estudios especiales sobre la vivienda prefabricada, diseño de mobiliario y nuevos sistemas constructivos.

Por su obra ha merecido algunos reconocimientos entre ellos el Premio de Integración de las Artes, en la Bienal de Arquitectura (1974), Premio Carlos Raúl Villanueva del Ateneo de Valencia (1978), y el Premio Estatal de las

Artes, en Valencia (1978). En 1989 asume la presidencia de la Asociación Venezolana de Artistas Plásticos.

Su arquitectura participó en la exposición itinerante «Los espacios habitables», organizada por la Galería de Arte Nacional en 1985. En aquella oportunidad dictó una serie de conferencias sobre su concepción teórica en la ciudad de Madrid.

Entre los proyectos de mayor importancia están, la Iglesia de los Olivos, Maracaibo (1958), la restauración de la Iglesia de Paraguaná (1959), el Museo de Bellas Artes de Valencia (1963), el Parque Recreacional El Conde (1968), el Sistema Constructivo Casamara (1969-1976), el Parque de Exposiciones, Valencia (1971), Diorama en el Campo de Carabobo (1971), la Casa Gamero (1974), la Casa-Aldea El Amarillo, la Casa Chelique Sarabia (1980), la sala de usos múltiples en el Colegio San Francisco de Javier, Falcón (1988-1994), la Casa Carlos Silva (1989). Y en sociedad con el destacado arquitecto venezolano Julio Coll realiza el proyecto para el Centro Ambiental de Caracas (1990-1995), en el edificio del Helicoide de Roca Tarpeya y el Centro Empresarial Hotel Da Vinci, en Punto Fijo.

En la obra de Jorge Castillo están presentes las categorías estéticas de forma, significado, espacio y técnica, entre las cuales el valor del significado tiene el rol predominante para la consecución formal de su arquitectura. De tal forma, se adscribe a la idea de arquitectura como signo, abarcando el doble comportamiento de éste, tanto en el aspecto individual como en su relación con el sistema social. En el primer caso, concibe una arquitectura como «síntesis de los principios geométricos-rationales con los orgánicos-



▲ Figura 55. Casa-aldea «El Amarillo», estado Miranda

místicos», en cuanto a su respuesta social, no muy alejada del concepto de zeitgeist o espíritu de la época, la arquitectura debe significar algo, es «el arte sacado del individualismo para la colectividad».

En su concepción, nuestro arquitecto contempla la presencia de principios éticos y estéticos, como continuidad y evolución de una idea que tiene su origen en la arquitectura moderna. Parte de la reinterpretación del pensamiento teórico de los maestros Villanueva y Alvar Aalto, sin dejar de lado a representantes del arte de vanguardia como K. Malevitch y los profesores de la Bauhaus.

En su etapa inicial, Jorge Castillo se fundamenta en los arquetipos del cuadrado, cruz, círculo, cubo, pirámide y esfera, con significación lingüística, para lograr una arquitectura parlante. Además contrariamente se interesa en el carácter abstracto de las formas y en el conocimiento de las leyes internas que gobiernan a los sólidos geométricos, entre las que se citan las implosiones y explosiones del cuadrado, expresadas por él en el Parque Recreacional El Conde, en el Diorama de Parque Carabobo y en el Museo de Bellas Artes de Valencia.

La necesidad de encontrar un sincretismo entre la razón y la emoción, conduce a Jorge Castillo a la creación de su propio lenguaje, «Morfogénesis». Este es un conjunto de signos, «es un código de lectura que descubre el juego de los reinos, la creación genética de la forma» así, su arquitectura abstracta, dotada ahora de un carácter místico, como un mandala, es en su opinión «el encuentro del macrocosmos con el microcosmos en el mesocosmos: el mundo intermedio de la construcción».

Ejemplos de su arquitectura de la Morfogénesis lo constituyen: la Casa Gamero, la Casa Sarabia, la Casa Silva, el Colegio San Javier y el Centro Empresarial Da Vinci en Falcón.

El empleo de este lenguaje universal en la arquitectura de Jorge Castillo da como resultado, que en su obra aparezcan borradas las barreras que separan su producción arquitectónica de sus pinturas y esculturas, estas últimas expresiones artísticas las concibe como metalenguajes de la arquitectura, como vías de experimentación de una nueva realidad, la arquitectura entendida como arte. La muestra de sus trabajos en Pampatar, 1993 y la obra *El ombligo de Caracas*, de la exposición «Atmósferas urbanas» (1996), son representativas de esta nueva visión del arte.

La obra de Jorge Castillo podría ser explicada según una definición de Umberto Eco al analizar el simbolismo moderno, interpretada como «comunicación de lo indefinido, de lo ambiguo, de lo polivalente..., de objetos plásticos que se metamorfosean continuamente, ofreciendo en cada momento nuevos ángulos visuales».



Figura 56. Diorama de Parque Carabobo, estado Carabobo

LA ARQUITECTURA DE **ALBERTO MANRIQUE**

«Reflexiones sobre arquitectura»
(El Universal, lunes 20 de enero de 1997, Tendencias, Pág. 3-21)

La obra del arquitecto venezolano Alberto Manrique establece una distancia con la tabula rasa o punto cero que definía el punto de partida del movimiento moderno. Aún cuando mantiene en su arquitectura algunas ideas heredadas de aquel período, enfatiza el valor de la tradición, de la historia y reivindica a su vez el valor patrimonial de las edificaciones existentes en la ciudad.

Alberto Manrique Ventura nace en Caracas en 1955. Realiza estudios superiores en la Universidad Central de Venezuela (UCV), se gradúa de arquitecto en 1979. Comienza su actividad profesional en la Oficina Benacerraf y Gómez Arquitectura, trabaja como arquitecto asociado y coordinador general de la misma hasta 1985. Junto a los arquitectos Guadalupe Tamayo y Abraham Coriat funda el Taller TMC. Y desde 1988 dirige su propia oficina T y M Arquitectura.

Comparte el ejercicio profesional con la docencia en la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la UCV, además es profesor invitado en la Universidad José María Vargas y en la Universidad Simón Bolívar.

En 1987 sus obras del edificio Los Jardines y Vivienda en la Urbanización



▲ Figura 57. Vista de conjunto del Mercado y Centro Cívico de Chacao, Caracas

Valle Arriba, de TMC, obtienen el Premio Bienal de Arquitectura en los renglones, mejor vivienda multifamiliar y mejor proyecto no construido, respectivamente. Entre otros de sus proyectos más importantes están, los realizados para los concursos del Palacio Municipal del Distrito Sucre (1987), y del Colegio Agustín Codazzi, en La Florida (1988), ambos ganadores de mención. También son de interés los proyectos de: vivienda bifamiliar en Altamira (1982-1984), el edificio de oficinas y comercio en Las Mercedes (1989-1990), las suites ejecutivas de la Destilería Carúpano, en Sucre (1990-1991), una vivienda unifamiliar en el Alto Hatillo, (1990-1993), y vivienda bifamiliar en La Lagunita Country Club (1991-1994), entre otros.

La producción de Manrique se ubica en su mayor parte dentro del área de las intervenciones arquitectónicas. Este último concepto, aún cuando no se comprende rápidamente, difiere de los de reciclaje, remodelación y restauración. Y se fundamenta en el equilibrio entre algunos aspectos de la forma y la estructura de las edificaciones existentes con los de la nueva propuesta, estableciendo un vínculo de continuidad entre el pasado y el presente.

Dicha actitud ante el diseño es producto de un largo proceso de formación y del ejercicio profesional de nuestro arquitecto. Afortunadamente ha recogido sus investigaciones en el trabajo de ascenso dentro del escalafón universitario de la UCV, con el nombre de Intervenciones arquitectónicas, el cual considero como uno de los aportes más significativos al estudio de la teoría de proyectos en Venezuela. Al hojear la investigación, viene a la memoria la forma del libro de R. Venturi: Complejidad y contradicción en la arquitectura (1966), el cual está centrado en la definición de la idea de

arquitectura como producto de los análisis críticos de las edificaciones, siendo el libro de Manrique como el de aquel, rico en dibujos y planos.

Pero a diferencia de Venturi, Manrique se dirige a la explicación de las ideas subyacentes en los proyectos de las intervenciones arquitectónicas. Empleando para tal fin una rigurosa metodología de análisis y de síntesis, así, los parámetros utilizados por él se repiten en cada caso estudiado y tienen en común la producción de un pensamiento, que «tiene su germen en las relaciones contextuales del lugar» y en las relaciones espaciales de la arquitectura.

Alberto Manrique establece un paralelo entre la labor del arquitecto de intervenciones con la función de un cirujano, quien debe mantener sano al paciente extrayendo sólo las partes dañadas de su organismo. Al respecto dice, «el arquitecto de hoy debe asumir una responsabilidad diferente a la que venía desarrollando en el pasado reciente, en relación al patrimonio construido. El mantener edificaciones, más que el de derribarlas para edificar nuevas, da la posibilidad de enfrentar el diseño arquitectónico con una visión más sensible e involucra un cambio de actitud».

En tal sentido, considera ejemplares las intervenciones realizadas en la Maison de Verre, por Pierre Chareau y Bijvoet, París (1928-1931), la del Tribunal de Gotemburgo, en Suecia, por Gunnar Asplund (1934-1937), la del Museo de Artes Aplicadas de Frankfurt, por Richard Meier (1979-1984), la del Museo de Arquitectura de Frankfurt, por Ungers (1979-1984), la de la Casa Cuartel de la Guardia Civil, en España, por Burillo y Lorenzo (1984-1986), y la del Palacio de Justicia de Caracas, por Benacerraf y Gómez

(1986-1995).

Alberto Manrique es el ejemplo de arquitecto que se niega a rechazar el valor de la memoria histórica por la transitoriedad de la moda. A través de sus múltiples trabajos ha demostrado la compatibilidad existente entre los valores de la tradición y la innovación; con sus intervenciones creativas reabre un camino que la modernidad había cerrado.

De este modo, al respetar la memoria histórica del documento arquitectónico, refleja su libertad creativa y las factibilidades económicas del lugar.



▲ Figura 58. Detalle de arquitectura del Mercado y Centro Cívico de Chacao, Caracas



▲ Figura 59. Detalle de arquitectura del Mercado y Centro Cívico de Chacao, Caracas

DOMÉNICO SILVESTRO:

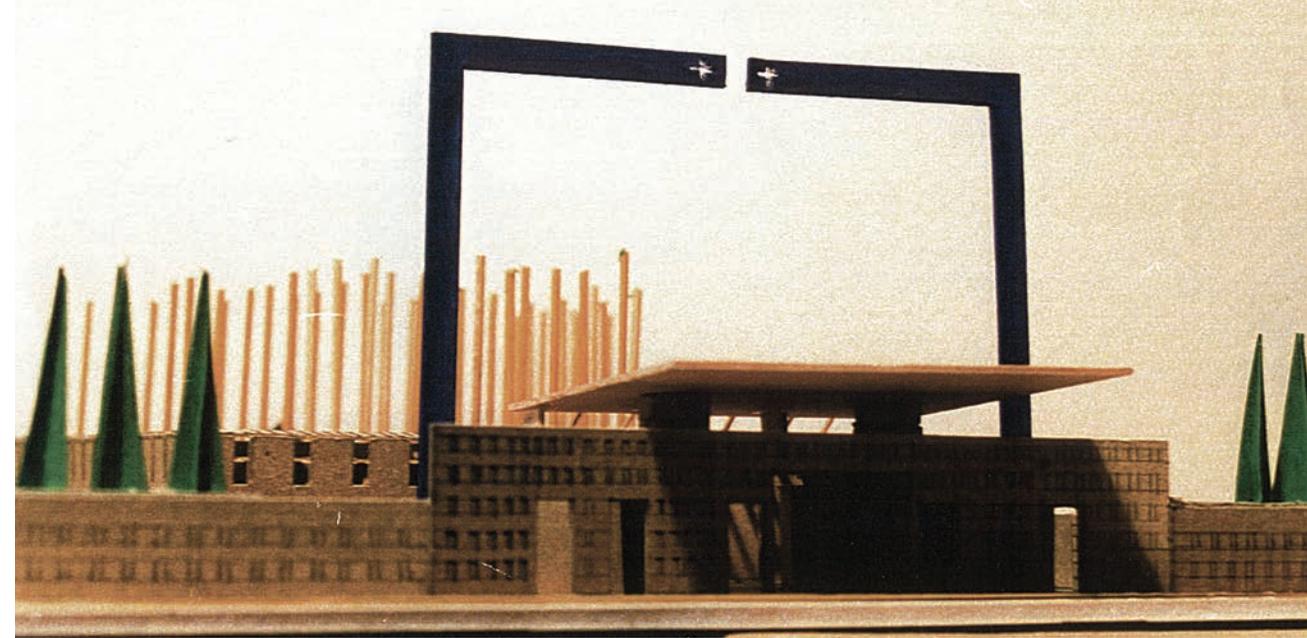
LOS ELEMENTOS DE LA CIUDAD

«Reflexiones sobre arquitectura» (El Universal, domingo 15 de septiembre de 1996, Culturales, Pág. 4-3)

La obra del arquitecto y artista plástico Doménico Silvestro constituye una importante búsqueda por encontrar una arquitectura de la ciudad. Fundamentado en un lenguaje plástico dinámico, niega el valor autónomo de la arquitectura y en su lugar plantea la integración urbana y la libertad del acto creativo.

Doménico Silvestro nace en Italia en la década de los cuarenta. Estudia en la Università degli Studi de Nápoles donde obtiene el título de arquitecto en 1969. Ese mismo año se traslada a Venezuela, aquí revalida su diploma en 1974 y cursa estudios de posgrado en la Universidad Simón Bolívar. Comparte el ejercicio profesional con el de la docencia en el Instituto de Diseño Neumann hasta 1973, también en el Instituto Universitario de Estudios Superiores de Artes Plásticas Armando Reverón (IUESAPAR), entre 1992 y 1993, finalmente en la Universidad Central de Venezuela, desde 1984. Es uno de los miembros fundadores del Instituto de Arquitectura Urbana.

Ha merecido reconocimiento por sus proyectos en los concursos donde ha participado, como, una Mención en la Bienal de Arquitectura de Quito (1990), Primer Premio del Concurso del Proyecto de Revitalización del Centro



▲ Figura 60. Áreas de acceso del Cementerio General del Sur, 1995. Caracas

Histórico de Curazao (1991), Premio de Diseño Urbano en el Concurso de Nuevas Inserciones en el Casco Histórico de Ciudad Bolívar (1993), y Primer Premio del Concurso para el Área de Acceso del Cementerio General del Sur (1995).

Ha realizado interesantes proyectos, algunos de los cuales no se han construido o concluido, referidos al diseño urbano, viviendas y edificaciones industriales. Entre ellos, la Catedral de Ciudad Guayana (1981), la Plaza de las Aves (1987), el Plan de rescate y revitalización de Chacao (1991-1992), el Mundo de los Niños, Ciudad Guayana (1993), Plan Parroquial de Macarao (1994), y las áreas de acceso del Cementerio General del Sur (1995).

La obra de Doménico se caracteriza por la presencia de las categorías de forma, significado, más una revalorización de la ciudad, de la «arquitectura como vínculo urbano». Su arquitectura se ubica en la línea de conocimiento proveniente de las teorías de Aldo Rossi, Kevin Lynch, Robert Krier y Chr. Norberg-Schulz. Entre ellos, de Aldo Rossi retoma el valor de los elementos y de los hechos urbanos, explicados por este arquitecto italiano en su libro *La arquitectura de la ciudad*. También reinterpreta el valor del dibujo, que como herencia rossiana, está presente en la obra de muchos arquitectos contemporáneos como, León y Robert Krier. Este legado se caracteriza, según Hanno-Walter Kruft por «la presencia de una fuerte capacidad de sugestión pictórica o por una precisión en la presentación que recuerda o se remite a Durand».

Junto a Rossi, la huella de K. Lynch está presente en su obra por medio de la apropiación formal de los elementos constitutivos de la imagen urbana

que Lynch desarrolla en su libro *La Imagen de la ciudad*, definidos estos, como sendas, bordes, barrios y nodos; los cuales, a su vez encuentran su correlato formal en los conceptos de centro, lugar, camino, área y región que Christian Norberg-Schulz explica en *Existencia, espacio y arquitectura*, de quienes Silvestro crea su propio lenguaje plástico.

Este pensamiento, junto a una concepción de la arquitectura como arte, se manifiesta en D. Silvestro en sus proyectos de la Plaza de las Aves, la revitalización de Chacao y el acceso al Cementerio General del Sur. En ellos se representan con claridad los elementos urbanos conformados por barrio, puerta, camino, borde, recinto, hito y centro, propuestos por Doménico. A partir de ese lenguaje elementarista define «la puerta urbana» como un elemento de identidad del barrio, para cuya consecución formal se basa en la geometría del cuadrado y en las categorías estéticas de la función y el significado. «El camino» es el equivalente a la calle, y está representado allí por la avenida principal del cementerio o bulevar Fermín Toro.

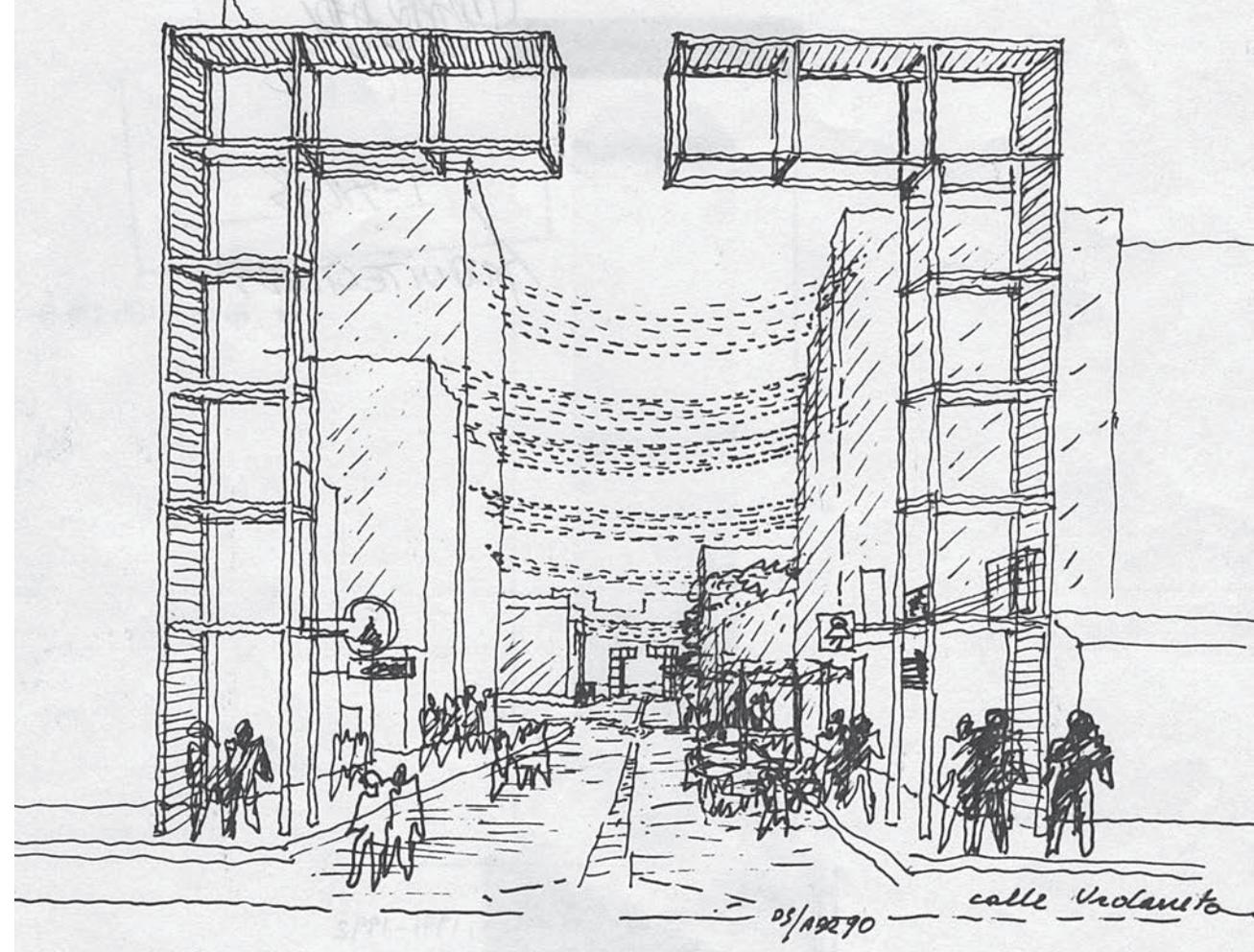
En los proyectos de la Plaza de las Aves, la revitalización de Chacao y el acceso al Cementerio General del Sur antes mencionados, «los hitos» son los elementos de mayor significación urbana, estos se identifican como la iglesia de Chacao, el liceo Fermín Toro y las capillas del Cementerio del Sur, respectivamente; «los centros» representan las plazas, cuyos «bordes» son los volúmenes de las edificaciones, la arquitectura se interpreta aquí como vínculo urbano, definida como arquitectura urbana.

En relación a su concepción de la arquitectura como arte, Doménico parte de la idea tradicional de la integración de las artes, del uso del cromatismo

tropical y de la elaboración de formas arquitectónicas como respuesta a las condiciones climáticas locales. Además su obra surge como resultado del conocimiento de la cultura local y universal, concretizadas con libertad en el proyecto de acceso del cementerio General del Sur, cuya imagen es en su opinión, una reinterpretación de los poemas « La tumba» y «Mi cementerio», de Vicente Gerbasi y del edificio Danteum, de Terragni.

Sobre la obra de Doménico Silvestro escribe el arquitecto Maciá Pintó, es «una línea de continuos intercambios donde las piezas van entrando unas dentro de otras, de la escala pequeña a la grande, de la obra de arte a la arquitectura, de la arquitectura de la ciudad».

Como consecuencia nuestro arquitecto emplea la ciudad como un lienzo, sobre el cual trabaja con la composición de formas, imágenes, texturas y colores, articulados a la vez, tridimensionalmente, como construcciones dinámicas de volúmenes, materiales y color. Doménico juega con los elementos que conforman la ciudad.



▲ Figura 61. Revitalización de Chacao, 1991-1992. Caracas

BOGEN: LA ARQUITECTURA INTEGRAL

«Reflexiones sobre arquitectura» (El Universal, domingo 22 de septiembre de 1996, Culturales, Pág. 4-2)

Carlos González Bogen es uno de los artistas plásticos de mayor importancia del siglo xx en Venezuela. Su obra, extrañamente ignorada por la crítica, comprende una extensa producción en pintura, escultura, grabado, etc.

Junto a otros artistas y arquitectos de la década de los cincuenta su pensamiento, como una manifestación del espíritu de la época, gira en torno a la integración de las artes. Así pues, participa con cuatro murales en el Proyecto de Integración de las Artes, que el maestro Carlos Raúl Villanueva llevara a cabo en la Universidad Central de Venezuela (UCV).

Desde entonces y durante décadas trabaja en base a ese pensamiento, hoy tradición venezolana, con algunos arquitectos también seguidores de esta línea integracionista. Por consiguiente sus murales, vitrales y rejas, están presentes en la obra de Martín Vegas y José Miguel Galia, de J. Romero Gutiérrez, P. Neuberg y D. Bornhorst; Tomás Sanabria, Wilkie-Borges y Pimentel, Díquez-González y Rivas, James Alcock, Manuel Sayago y Ernesto Fuenmayor, Guido Bermúdez y Carlos Celis Cepero, entre otros.

Carlos González Bogen nace en Upata en 1920. Entre los años de 1924 a 1940 vive en Margarita, luego realiza cursos en la Escuela de Artes Plásticas de Caracas durante los años de 1940 a 1948, fecha ésta en que obtiene

el Premio Nacional de Artes Plásticas que le permite trasladarse a París, hasta 1951, en la Ciudad Luz forma parte del grupo de Los Disidentes, entre quienes se encuentran los pintores venezolanos Mateo Manaure, Pascual Navarro, Alejandro Otero, Luis Guevara Moreno, Narciso Debourg, Aimee Battistini, etc. De nuevo en Caracas funda con Mateo Manaure la Galería Cuatro Muros y dirige la Revista Integral en 1952. Después de otra estadía en Europa, entre 1959 y 1971 comparte su actividad artística con la docencia en el Taller Villanueva de la Facultad de Arquitectura de la UCV. Separado de sus funciones docentes se dedica de lleno a su producción artística en su taller de Ocumare de la Costa. Muere en El Tigre en 1992.

Su amplia obra atraviesa varios períodos que van del abstraccionismo geométrico a la figuratividad del realismo social. En sus pinturas de París se observan influencias del suprematismo ruso de Malevitch, del constructivismo de Moholy-Nagy y Gabo y Pevsner, del neoplasticismo holandés y de la concepción de la Bauhaus de Gropius, de quienes reinterpreta los principios éticos y estéticos que son desarrollados por él durante la etapa de Los Disidentes. Este lenguaje está presente también en sus murales de la Ciudad Universitaria de Caracas (1953), en Laguna Beach (1953), en el Teatro del Este (1954), en Angloven (1954), en Los Caracas, en el Banco Consolidado de La Castellana, etc., así como en sus vitrales y rejas; entre estas últimas son de interés las rejas-esculturas de acceso al Banco Central de Venezuela (1965), del Banco Ítalo Venezolano (1968), de Seguros Orinoco, en la esquina de Socarrás (1972), y en Ciudad Guayana (1980), entre otras.



◀ Figura 62. Mural Homenaje a José María Vargas en el edificio Los Tribunales, Caracas

En su producción artística, las formas abstractas iniciales evolucionan hacia un simbolismo y un realismo social. Del primero es representativo el cambio de paradigma, el mural del edificio El Universal (1969), donde Bogen integra los aspectos abstractos, figurativos, simbólicos y tipográficos. Dentro de una concepción que presenta connotaciones con la pintura cubista de Picasso, de quien el pintor es apasionado por su obra, así la fragmentación y la yuxtaposición aparecen allí en la representación de algunas imágenes históricas como las de Gual y España, Cristo y un afrodescendiente.

Del simbolismo y del realismo social, la intención figurativa de Bogen se dirige a la representación de nuestra historia, así las temáticas del período colonial y de la época contemporánea son constantes de su última producción, como crítica histórica. Sin embargo, ésta adquiere una dimensión cultural universal al apropiarse de imágenes provenientes de la pintura del pasado, como sucede en el mural del Banco de los Trabajadores (1979), o en la representación de las alegorías a la Libertad, la Virtud, la Honestidad, la Ilustración, presentes en sus murales del edificio de los Tribunales (1977).

En Bogen la abstracción y la figuratividad son dos maneras de representar una misma visión del mundo. En ambos casos el artista permanece fiel a la unidad de los principios éticos provenientes del discurso de la modernidad, dirigidos estos, a la creación de una nueva realidad fundamentada en el socialismo. En sus comienzos, por medio de la abstracción se opone a los cánones estéticos de la academia venezolana, y luego a través de la figuración, lejos de fomentar el culto a la personalidad, establece la rela-

ción arte-política y sociedad, prevaleciendo en la obra el tema como valor moral.

En opinión de Bogen el arte abstracto, así como también podría afirmarse del figurativo de su obra, «ha estado orientado hacia la arquitectura, en el campo de la Integración y Síntesis de las Artes, encausando mi creatividad a problemas esenciales de diseño. Esta experiencia me ha permitido hacer algunas consideraciones sobre la pintura. El arte abstracto, sentido y desarrollado bajo las condiciones de los requerimientos del espacio arquitectónico: funcionalidad, módulos, escala... se acerca más al diseño básico, que a la pintura y escultura, como se le ha pretendido erróneamente ubicar».

El pensamiento teórico crítico de este artista venezolano plantea la creación de la arquitectura integral explicada en sus escritos sobre la arquitectura, publicadas por él en la Revista Integral.

LARRAÑAGA - OBADÍA:

LA SUPERACIÓN DE TRADICIÓN Y MODERNIDAD

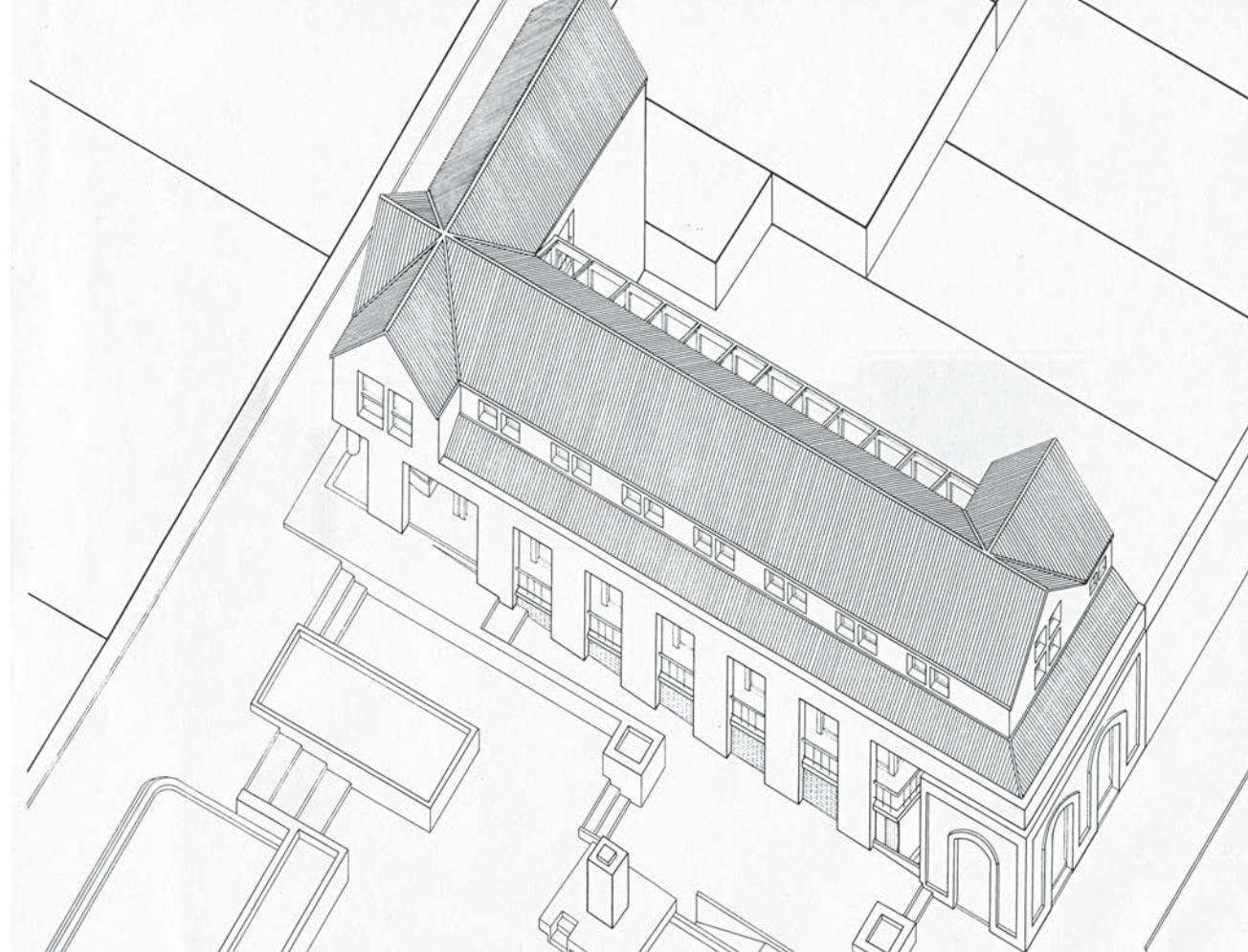
«Reflexiones sobre arquitectura»

(El Universal, domingo 6 de octubre de 1996, Culturales, Pág. 4-2)

La obra de Larrañaga y Obadía es expresión de una de las vías sobre las que transita la arquitectura venezolana que surge como sincretismo entre la tradición y la modernidad. Adscritos a un lenguaje plástico nuevo, en la consecución formal de su arquitectura retoman las tipologías provenientes de lo vernacular, así como las formas provenientes del movimiento moderno. Junto a su defensa por el mantenimiento de los valores autónomos de la arquitectura, plantean el rescate y ordenación del tejido urbano de la ciudad.

Enrique Larrañaga y Vilma Obadía nacen en Caracas en 1953 y 1960 respectivamente. Realizan estudios superiores en la Universidad Simón Bolívar. Obadía obtiene el título de arquitecto en 1985 y Larrañaga en 1977, este último obtiene el diploma de Master of Environmental Design, en la Universidad de Yale, EE UU, en 1983.

Junto al desempeño profesional se dedican a la docencia, Vilma Obadía es profesora de diseño en la Universidad José María Vargas, y



▲ Figura 63. Axonometría de la Villa de Caracas en la Guaira, 1986-1987. Estado Vargas

Enrique Larrañaga en la Universidad Simón Bolívar, donde también realizó funciones de coordinador docente de la Escuela de Arquitectura. Además ha sido profesor en otras universidades venezolanas y extranjeras, como la Universidad de Cornell, la Universidad de Miami y la Universidad de Siracuse, en EE UU.

Los esposos Larrañaga-Obadía tienen una extensa producción, por la cual han sido merecedores de varios reconocimientos, alguno de ellos son, el Proyecto seleccionado en el Concurso Internacional Salem Trials Memorial, EE UU, 1991, (para formar parte de una exposición itinerante); Mención Honorífica en los Concursos Nacionales de Ideas para el Museo de los Niños en Puerto Ordaz, 1993, y para la Junta Parroquial Catedral, en 1994. Además merecen el Primer Premio del Concurso Nacional de Ideas para Ordenanzas de Arquitectura, Urbanismo y Construcción, del Municipio Libertador, 1994.

Entre sus proyectos de mayor interés se encuentran los realizados para los siguientes concursos: el Pabellón de Venezuela, en Sevilla 92 (1990), Memorial Salem, EE UU (1991), y Ampliación del Museo del Prado, en Madrid (1995). Más otros como la Villa de Caracas en La Guaira (1986-1987), la Casa Grisanti (1992), la Casa Roche (1993), el Plan de Ordenamiento Urbano de La Candelaria (1993-1994), la Plaza Ruiz Pineda (1994-1995), la Casa I (1993), la Casa II (1994), y la Casa III (1995), en Lomas de la Lagunita, en Caracas.

Larrañaga-Obadía poseen una sólida concepción teórica que los lleva a ampliar el concepto de arquitectura fuera de los estrechos límites

planteados por la visión tradicional del oficio, estrictamente material. Consideran que la arquitectura es una disciplina «explicativa de lo que hacemos, en términos del capítulo de la cultura y de la historia de la cual forma parte». Conformada a su vez, por una serie de códigos formales disciplinares, los cuales aparecen en los proyectos en forma de «arquetipos, esquemas, modelos y tipos», como respuesta cultural local y universal.

De tal manera interpretan la arquitectura según unas categorías estéticas específicas, según aspectos referidos a la forma, proporción, tipo y escala. Estas aparecen «como canon para identificar lo apropiado... en un marco concreto más allá del gusto, la originalidad o la similitud».

Estos arquitectos asumen una concepción clásica de la belleza, no reñida con el purismo contemporáneo. Así, en su obra, el cuadrado se convierte en el paradigma a través del cual eclosionan las formas, empleando la Divina Proporción o sección áurea en la composición junto a la combinación de los volúmenes geométricos. En su arquitectura podemos intuir huellas provenientes de los lenguajes elementaristas de Palladio y de Le Corbusier, puristas y minimalistas, que son imagen de una nueva realidad donde se superan las barreras existentes entre la tradición y la modernidad.

Dicho pensamiento surge al concebir la tradición como una labor de construcción, constante, homogénea y permanente en el tiempo. Y a la modernidad, siguiendo a Octavio Paz, representada por una tradición formada de interrupciones, en las cuales cada ruptura significa un nuevo comienzo. Por lo tanto, en la obra de Larrañaga-Obadía la memoria se convierte en su esencia y la arquitectura se presenta «como mecanismo

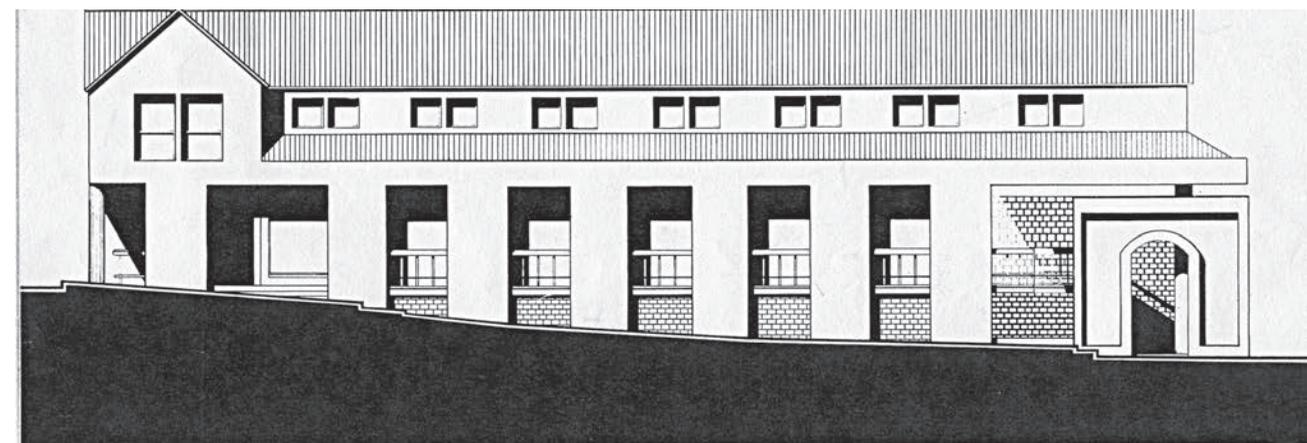
de construcción del tiempo en términos de una acumulación lógica... como fragmentos de una experiencia siempre en proceso».

La Villa de Caracas en La Guaira, el Pabellón de Venezuela en Sevilla y las Casas I, II y III en Lomas de La Lagunita, son representativas de esa relación tradición-modernidad. En sus viviendas la repetición de la tipología de la casa colonial aparece decantada a través de un lenguaje plástico contemporáneo.

El color como expresión de nuestra policromía tropical es utilizado por ellos de manera constante. También algunos elementos del espacio existencial son retomados por estos arquitectos en el Memorial Salem, Plan de Ordenamiento Urbano de La Candelaria, Plaza Ruiz Pineda y Ampliación del Museo del Prado.

La noción de identidad no escapa a su propuesta urbana, resultado de una visión contextualista que respeta los códigos existentes en el lugar. Un ejemplo de esto se aprecia en el Plan de La Candelaria, proponen la creación de nueve unidades ambientales, con coherencia funcional, morfológica y estilística al identificar cada sector con la arquitectura existente en el lugar.

La obra de Larrañaga-Obadía es una propuestas de interés de los jóvenes arquitectos venezolanos. Su coherencia teórica, en sus planteamientos de arquitectura y urbanismo es una vía para concebir la disciplina como hecho cultural. Así la arquitectura trasciende lo específicamente material, aún cuando lo incluye.



▲ Figura 64. Villa de Caracas en la Guaira, 1986-1987. Estado Vargas

EL ORGANICISMO DE MARIO BRETO

«Reflexiones sobre arquitectura» (El Universal, domingo 13 de octubre de 1996, Culturales, Pág. 4-3)

La obra de Mario Breto se puede definir como una expresión del pensamiento organicista. En el panorama venezolano plantea la reivindicación de la arquitectura como conformadora de la ciudad, a partir de la búsqueda contextualista, creadora de códigos y tipologías de la trama urbana.

Mario Breto nace en Caracas en 1934. Realiza estudios en la Universidad Central de Venezuela (UCV) donde obtiene su título de arquitecto en 1959. Desde 1975 es profesor en la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la UCV, en la cual tiene una destacada trayectoria en el área de diseño y tecnología.

La producción de este arquitecto no es muy extensa; sin embargo, dos de sus obras, las viviendas multifamiliares Los Aleros (1961), y el edificio El Camarón (1964), lo convierten en cita obligada a la hora de estudiar la arquitectura contemporánea venezolana. En tal sentido el arquitecto Mariano Goldberg lo incluye tanto en su texto *Guía de edificaciones de Caracas*, como en la explicación de su biografía, sobre la que opina «la posición de Mario Breto se caracteriza por el rechazo de los dogmas y fórmulas que privan en la concepción arquitectónica de



▲ Figura 65. Edificio El Camarón, Caracas.

su generación y por un enfoque pragmático desprovisto de prejuicios hacia formas o tendencias comunes. Cada nuevo proyecto suyo es tratado con criterio absolutamente independiente de experiencias anteriores».

Esa visión pragmática lo ha llevado a una concepción de la arquitectura como construcción. Así, paradójicamente Breto, al ser uno de los principales opositores de la fundamentación teórica de la arquitectura venezolana, sus obras lo han convertido en un teórico de la construcción.

En una carta publicada por el profesor Juan Pedro Posani, Breto plantea su inquietud con respecto a la orientación actual de las escuelas de

arquitectura. En la misma, entre otros planteamientos, dice: «es necesario acotar que la responsabilidad esencial e indelegable del arquitecto es la proyección de espacios habitables y esta responsabilidad incluye, sin duda alguna, el control de la materialización de ellos. Esto obliga a garantizar una sólida preparación formativa centrada en este objetivo». Esta clara postura de Mario Breto está dirigida a una teoría de proyectos, hacia el objeto edificado más que a cualquier otra concepción o metalenguaje. De esta manera actualiza la antigua divergencia entre funcionalistas y formalistas. Entre aquellos cuyos planteamientos hunden sus raíces o en la teoría de Vitruvio o en la de Boullée, entre el utilitas y el pensamiento, con validez universal en cada caso.

En el edificio Los Aleros, Mario Breto parte de una intención funcionalista donde es evidente la respuesta del edificio a las condicionantes topográficas y climáticas del lugar. Estas últimas responden a la creación de unos elementos de protección solar denominada brise-soleil, como características de mayor interés en el contexto urbano los cuales según Goldberg «establecen el modelo a seguir para las edificaciones contiguas».

El funcionalismo inicial del conjunto residencial de Los Aleros, evoluciona en organicismo en el edificio El Camarón en Sabana Grande. Aquí Mario Breto se incluye dentro de una línea proveniente



Figura 66. Detalle de su arquitectura

de la teoría de la *einfühlung* o de la empatía simbólica, donde la obra al aparecer como ramificación, reinterpreta la organicidad contenida en el Art Nouveau y en el Modernismo catalán, con expresiones de acentuado carácter lineal y rítmico en las edificaciones, plasmado en El Camarón en forma de organicismo cristalino y también con influencias wrightianas y mendelsohnianas, o de manera similar con las formas de Gaudí en la Casa de La Pedrera, de Barcelona, España.

La propuesta urbana del edificio El Camarón, es quizá, uno de sus aspectos de mayor interés. Plantea una integración con el contexto a partir de la creación de una volumetría como borde y de una plaza como transición entre el exterior y el interior de la edificación. Según Breto, «el arquitecto, en cumplimiento de su responsabilidad ante la sociedad, no debe desperdiciar las oportunidades que le brinden para crear, con cada obra suya, una unidad urbana; de tales características que produzca una ocasión ejemplar de revalorización del sector en el cual se localice».

La obra de Breto nos lleva a reflexionar sobre el carácter constructivo de la arquitectura. Planteado como conocimiento objetivo de las tecnologías, de los materiales de construcción y de las condicionantes físicas del lugar. Hacia una arquitectura como oficio y expresión de la realidad local.

EL ESPACIO CONTÍNUO DE OSLD (OTERO-SANABRIA - LUCHSINGER Y D'ENJOY)

«Reflexiones sobre arquitectura» (El Universal, domingo 20 de octubre de 1996, Culturales, Pág. 4-2)

La obra de estos arquitectos venezolanos plantea una continuidad con el pensamiento racionalista. Su propuesta, lejos de asumir posiciones rigurosas y dogmáticas, humaniza la arquitectura por medio de las categorías estéticas, el espacio y la técnica, más las determinantes del lugar. Así crea, una nueva arquitectura en la cual se han disuelto las diferencias entre el clasicismo y la modernidad.

Edwin Otero, Alfredo Sanabria, Juan José Luchsinger y Hugo D'Enjoy son originarios de Caracas. Los dos primeros tienen como fechas natales los años de 1950 y 1952 respectivamente, Luchsinger y D'Enjoy, 1968. Tienen en común el haber realizado estudios de arquitectura en la Universidad Central de Venezuela, donde además, imparten clases a excepción de Sanabria, quien es profesor en la Universidad Simón Bolívar. Otero, a su vez, fue profesor de Luchsinger y de D'Enjoy, también es el mayor de ellos.

Junto al ejercicio libre de la arquitectura, estos profesionales se dedican a las actividades deportivas, y así son miembros de la tripulación de regata de los veleros Olafo I y II, campeones en clase crucero.

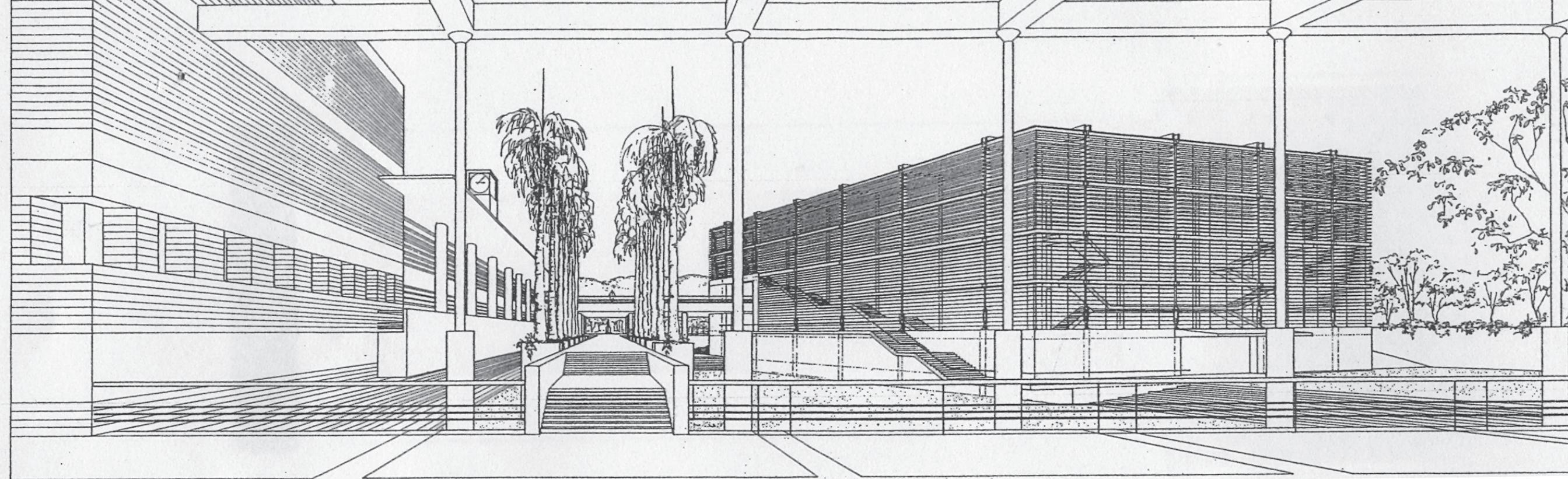
Su propuesta arquitectónica ha hecho que sean merecedores de numerosos reconocimientos en los concursos en los que han participado,

obteniendo el primer premio en cada uno de los siguientes eventos, Proyecto de Vivienda Multifamiliar Ampliable para el Área de Asistencia I, en Caracas (1992), sede del Mundo de los Niños, en el estado Bolívar (1993), y en la sede del Conservatorio de Música del estado Carabobo (1995). Además de ganar Menciones Honoríficas en los proyectos de Nuevas Inserciones en el Centro Histórico de Ciudad Bolívar (1993), y áreas de acceso al Cementerio General del Sur, en Caracas (1995).

Otras de sus importantes propuestas son los proyectos de Reacondicionamiento del Teatro César Rengifo, en el casco histórico de Petare (1992), construcción de fachadas (1994), Plan Parroquial de Reordenación Urbana de Altavista (1994), estructura urbana de la vialidad, Plaza La India- Avenida O'Higgins, La Vega (1995), nuevo conjunto de viviendas YMCA- Altagracia, Caracas (1995), y el Proyecto para el concurso del Patio-Jardín, en la esquina de la Torre, Caracas (1995).

El racionalismo humanizado, subyace como idea en el discurso arquitectónico de OSLD. Caracterizado por la reivindicación de la técnica, de los materiales y por la presencia de un lenguaje formal que se presenta en los siguientes puntos: 1- la estética del cuadrado, 2- la idea de orden, 3- la relación entre dos elementos contrastantes, 4- el espacio continuo, y 5- la formulación de la propuesta a partir del estudio del problema: determinantes geográficas, el lugar, programa, tipologías, etc.

La imagen del cuadrado aparece en la obra de estos arquitectos con carácter experimental, tal como se empleaba en la Escuela Bauhaus, en Alemania. Carácter éste explicado por el teórico del arte Renato Poggioli



▲ Figura 67. Axonometría de la sede del Conservatorio de Música del Estado Carabobo

como síntesis formal de «la conciencia en el tiempo estético-psíquico, en el momento del experimento y en el de la creación», que en su obra está representado como nuevas formas arquitectónicas.

Así, en las viviendas multifamiliares de 1992, el cuadrado genera el sistema OSLD. Éste actúa como elemento de organización espacial a partir de las leyes de crecimiento implícitas en su geometría, conformando así diversas unidades tipos, para así «obtener edificaciones y casas alineadas, en bloques rectos o escalonados, que se adaptan a la topografía de manera semejante a las construcciones antiguas de nuestras ciudades».

Esta imagen del cuadrado está presente también de manera rítmica en el proyecto del Mundo de los Niños, en forma de recinto en la Plaza de la India, y como arquetipo en el Conservatorio de Música de Valencia. En todos ellos, parte de la idea clásica de orden más que a la de abstracción. Así, el cuadrado es empleado como simplificador de la forma estructural de manera tradicional, y en la creación de volúmenes estandarizados, al hundir sus raíces en la tradición del racionalismo clásico mesiánico y del experimentalismo racionalista bauhausiano.

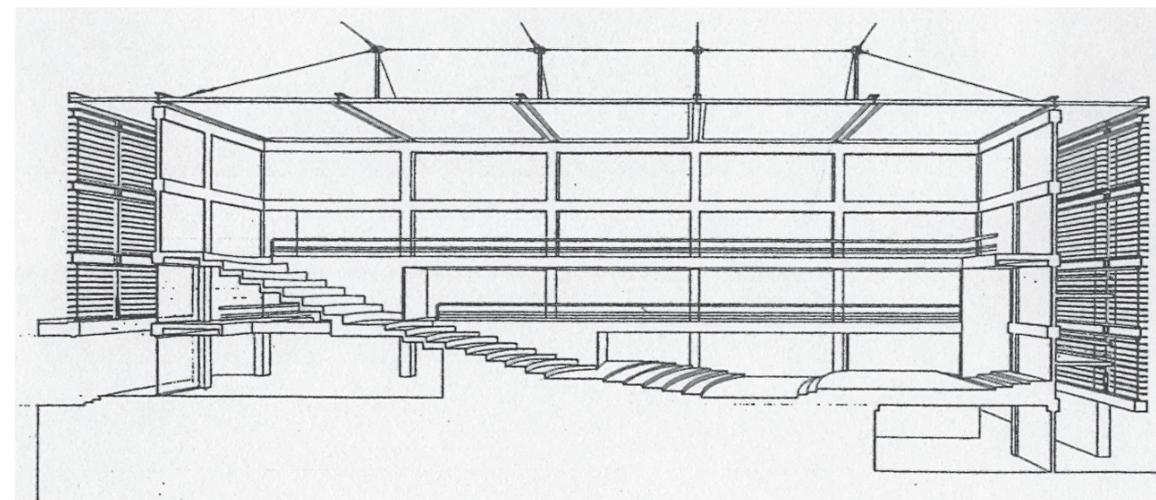
De tal forma, el orden implícito en los volúmenes geométricos conduce a

una concepción clásica de la belleza, identificada con los conceptos de proporción y orden, distanciándose así, paradójicamente, de los principios estéticos de la modernidad, aún cuando sus imágenes parezcan ser una representación de ella.

En la consecución de las formas estos arquitectos parten además de la dualidad entre tradición y modernidad. Y de la tensión entre los opuestos como escalera-techo, arriba-abajo, horizontal-vertical, pared-torre, basamento-techo y volumen tecnológico-volumen convencional, concreto-metal, presentes como claves del programa que permiten indagar sobre la solución.

El espacio continuo es el protagonista de esta arquitectura, proporciona sentido a la edificación y la vincula con la topografía del lugar. Así, la arquitectura se percibe como un recorrido de espacios cerrados, abiertos, continuos, fluidos, y direccionales tal como sucede en las secuencias espaciales del recorrido de los museos.

Sus concepciones arquitectónicas y urbanísticas son planteadas como respuestas a un problema, al programa, al lugar y a las tipologías. Plasmada en la arquitectura en sincronía con los cinco puntos antes descritos. Y en el urbanismo a través del empleo de un lenguaje de elementos, cuya imagen de la ciudad contempla la presencia de ejes, pares visuales, centros y bordes, más las interacciones espaciales entre edificaciones y las demás áreas de la ciudad.



▲ Figura 68. Axonometría de la sede del Conservatorio de Música del Estado Carabobo

La obra de OSLD, con influencia de Frank Lloyd Wright, Alvaró Aalto, Tadao Ando y de la arquitectura española contemporánea, es una de las propuestas de mayor interés y seriedad en nuestra arquitectura actual.



◀ Figura 69. Vista de la fachada lateral del edificio Coinasa, Caracas



◀ Figura 70. Edificio Coinasa, Caracas

CARLOS BRILLEMBOURG, ALFREDO BRILLEMBOURG Y ANTONIO VALLENILLA.

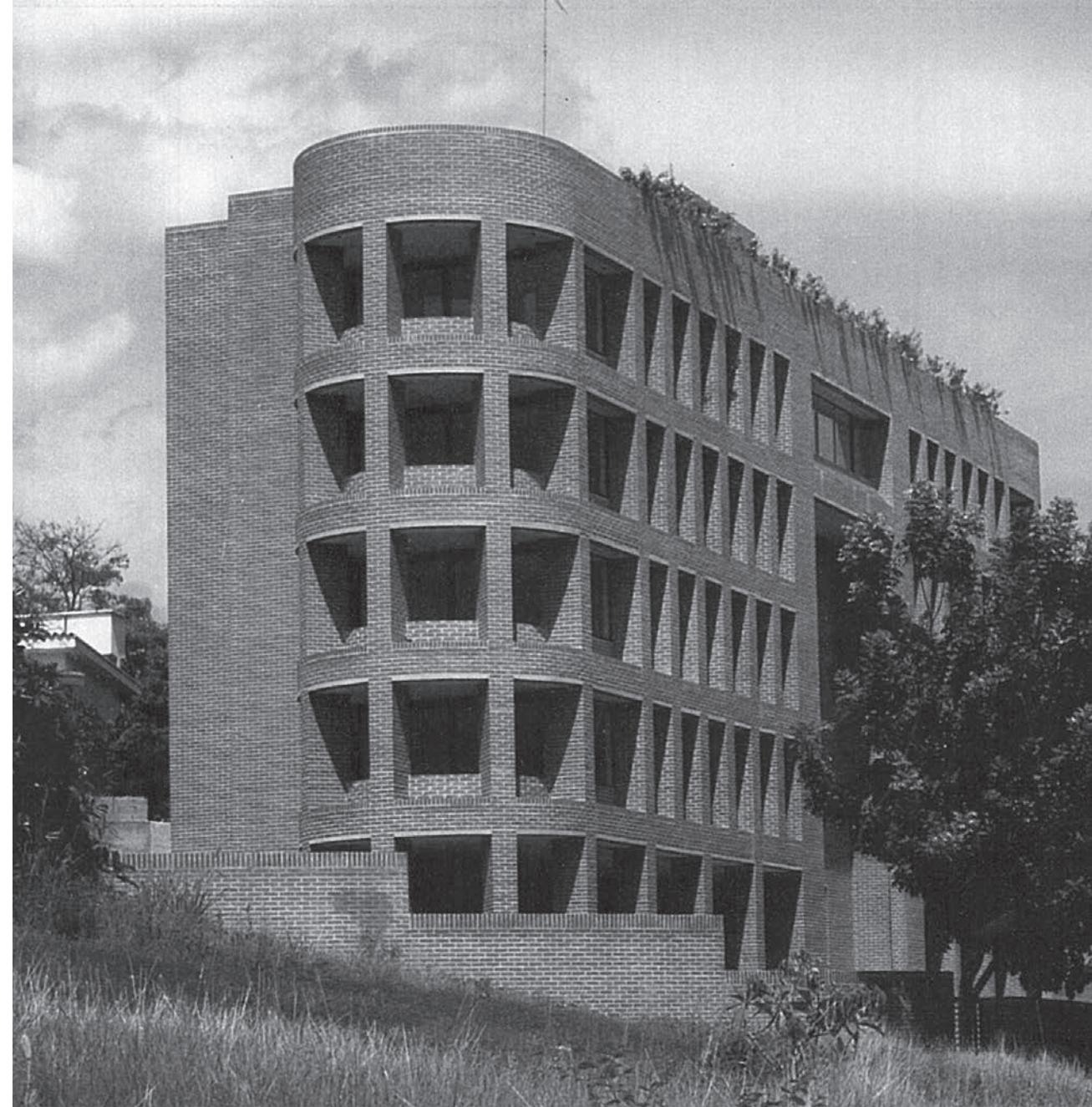
TRES ARQUITECTOS, UNA IDEA: REGIONALISMO CRÍTICO

«Reflexiones sobre arquitectura» (El Universal, domingo 27 de octubre de 1996, Culturales, Pág. 4-3)

Dentro del panorama de la arquitectura venezolana, la obra de Carlos Brillembourg, Alfredo Brillembourg y Antonio Vallenilla tiene como objetivo la creación de una síntesis cultural. A partir de una fundamentación teórica, común en los tres, que hunde sus raíces en el regionalismo crítico de Kenneth Frampton. Ubicados en la generación de jóvenes arquitectos, plantean una arquitectura como respuesta a los factores culturales locales y universales.

Carlos Brillembourg nace en Caracas en 1950, Alfredo Brillembourg en Nueva York, en 1961 y Antonio Vallenilla en Caracas, en 1966. Coincide en ellos el hecho de estudiar en la Universidad de Columbia, Nueva York, y en la Universidad Central de Venezuela (UCV) en Caracas. Carlos y Alfredo se gradúan en Columbia en 1974 y 1984, respectivamente. Allí también obtienen el título de Master of Architecture, posteriormente revalidan en la UCV. En esta última, Antonio Vallenilla recibe el título de arquitecto en 1990 y en la Universidad de Columbia, el de Máster en Diseño Arquitectónico.

En ellos, el regionalismo crítico como idea subyacente en el discurso



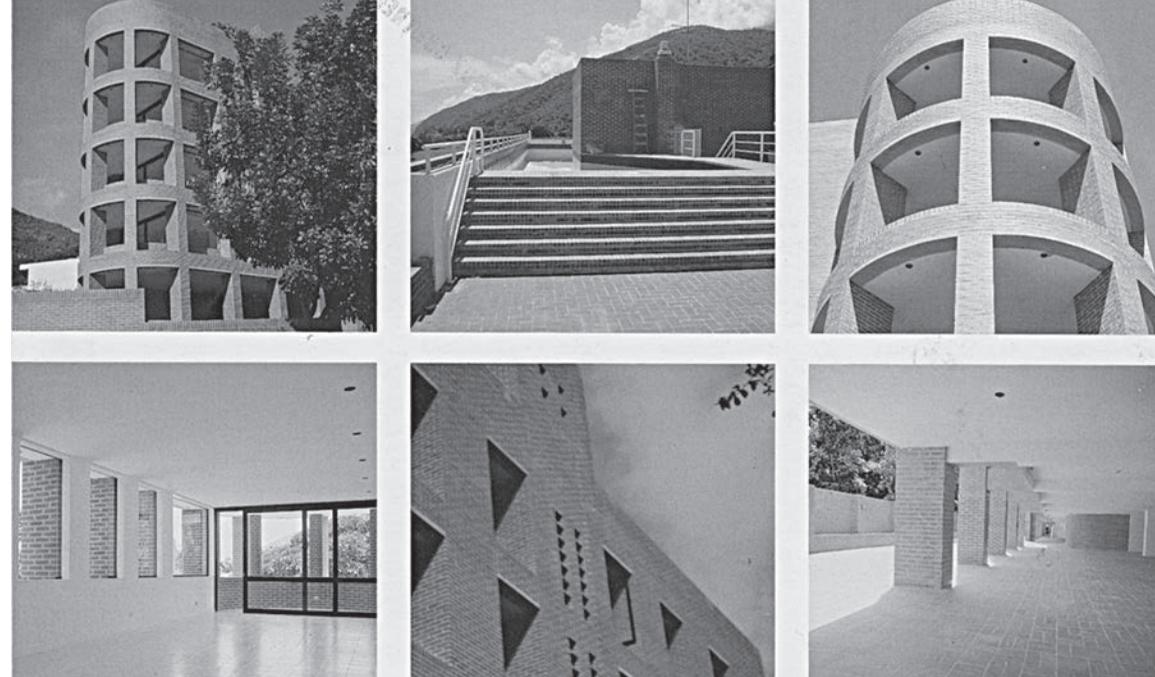
▲ Figura 71. Edificio Santa Clara

arquitectónico se presenta en tres tiempos. Uno, representado por la obra de Carlos Brillembourg; otro, por el Taller Arqbrica (Carlos y Alfredo Brillembourg) y el actual, por la firma B+V Arquitectos (Brillembourg y Vallenilla).

Entre los proyectos realizados en Venezuela, de Carlos Brillembourg, actualmente residiendo en Nueva York, señalaremos el edificio en Caraballeda (1983), la Casa Palmasola, en el Country Club (1986), el edificio Rocamar (1988), y el Centro Deportivo Itealúmina, Guayana (1988).

Del taller de arquitectos Arqbrica se refieren, el Hotel Casa Real, Valencia (1989-1996), la Casa Roche, en Urbanización La Floresta (1993), la Casa Velutini (1994), Tambo Bar Restaurant (1994), y el apartamento Sosa Pietri, París (1993), (por Alfredo Brillembourg). Y de la sociedad B+V Arquitectos, sede de la Editorial Santillana (1995), la sede de Telcel, Maracaibo (1996), Telcel en el Centro Comercial Ciudad Tamanaco (CCCT) y Parque Canaima (1996), y un gran número de viviendas. Entre estas, Alfredo Brillembourg diseña y construye su casa en Altamira, Caracas.

En esta producción arquitectónica, aún cuando cada uno de ellos mantiene su identidad, la influencia del crítico Kenneth Frampton es evidente, de él retoman la idea de reivindicación del lugar así como los valores de clima, luz y tectónica. Según Frampton, la arquitectura del regionalismo crítico debe «reconciliar el impacto de la civilización universal con elementos derivados indirectamente de las peculiaridades de un lugar concreto». En la obra de Carlos esta concepción se traduce



▲ Figuras 72, 73, 74, 75, 76, 77. Vista general y detalles de arquitectura del edificio Rocamar, estado Vargas



▲ Figura 78, 79, 80, 81, 82, 83. Detalles de arquitectura del edificio Caraballeda, estado Vargas

en lugar-forma, como sitio claramente determinado, representado por la forma urbana a través de la presencia de pórticos, galerías, portales y antepatios, de clara influencia kahniana y rossiana. En la obra de A. Brillembourg y de A. Vallenilla se profundiza en el concepto de lugar, definido éste por formas provenientes de lenguajes abstractos, y del clasicismo y empirismo nórdicos.

En estos arquitectos ese valor por el sitio incluye además las determinantes de: clima, luz, topografía y naturaleza. Por lo tanto, en su estudio de fachadas enfatizan el carácter de la ventana como expresión de la región. Concebida, como un elemento de modulación de la luz, más que como un elemento estructural; los edificios Rocamar, Santa Clara y el hotel Casa Real, son ejemplos representativos.

En un escrito de Alfredo Brillembourg publicado en la revista *Entre Rayas*, se percibe el valor del paisaje en su arquitectura. En este dice, «La montaña está arriba y el mar abajo. Rocamar toca esta playa como un peñón de cuarzo blanco, envuelto por el mar, la montaña, el sol y el viento tropical, húmedo de sal... el paisaje es profundo y tropical».

El carácter tectónico del edificio es otro de los objetivos perseguidos por estos arquitectos. Ellos, siguiendo a Frampton, opinan que el edificio debe enfatizar los nodos, «los ligamentos reveladores de la construcción». Representados por las juntas, las esquinas y las uniones entre materiales, como aparece en el edificio Santa Clara y en el hotel Casa Real.

Recientemente, la obra de Alfredo Brillembourg y de Antonio Vallenilla ha estado sujeta a las influencias de Álvaro Siza Viera, Rem Koolhaas y de

algunos arquitectos venezolanos como Alejandro Pietri y Pablo Lasala. De Álvaro Siza retoman la idea, explicada por Moneo, donde comenta, «la obra de arquitectura ni es la manifestación de un lenguaje previamente establecido, ni lo establece». De Rem Koolhaas, la negación del valor de las tipologías, de la urbanística tradicional, de las convicciones y la aceptación de un acentuado interés por la construcción, las interrelaciones espaciales, el corte como representación espacial y la libertad de creación.

La obra de los Brillembourg y Vallenilla enfatiza el carácter constructivo de la arquitectura. En sintonía con la búsqueda de otros arquitectos venezolanos, es uno de los caminos por los cuales transita nuestra arquitectura, en su afán de establecer una síntesis entre lo local y lo universal.

MIGUEL CARPIO:

LA SUPERACIÓN DEL VERNACULAR

«Reflexiones sobre arquitectura»

(El Universal, domingo 10 de noviembre de 1996, Culturales, Pág. 4-3)

La arquitectura de Miguel Carpio constituye un nuevo camino donde se reivindica el valor de los lenguajes tradicionales vernaculares para crear una nueva realidad, lejos de asumir actitudes miméticas o revivalistas. En su obra los conceptos del pasado y presente son superados a partir de una concepción espacial atemporal.

Miguel Enrique Carpio Delfino nace en Caracas en 1950. Realiza estudios en la Escuela de Arquitectura del Instituto de Tecnología de Illinois, EE UU, donde se gradúa de arquitecto en 1974. Revalida en la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad Central de Venezuela (UCV) en Caracas, en el año 1976. Inicia el ejercicio profesional en la Oficina de Arquitectura Borges y Pimentel, luego se asocia con el arquitecto Julio Maragall. En 1982 funda la Oficina de Arquitectura Miguel Carpio Delfino y Asociados. Comparte la actividad de la arquitectura con la docencia en la Universidad Simón Bolívar.

Por su obra ha merecido reconocimientos en la Bienal de Arquitectura de 1987, Bienal de Venecia y Casa de la Arquitectura en París, en 1991.



▲ Figura 84. Casa Álamo en Margarita, estado Nueva Esparta

Entre algunos de sus proyectos de mayor importancia están, la Casa Dewitz (1977-1987), la Fábrica Nacional de Cementos (1981-1990), el Edificio Pasucaro (1981), la Casa Carlos Delfino (1983), la Casa Rodríguez (1986), la Casa Luis Teófilo Núñez (1988), el Centro de Servicios Sindicales Comunes, La Vega (1989), la Casa Álamo, en la Isla de Margarita (1991), la Casa Guruceaga (1993), Makro, La Urbina (1991), el equipamiento y diseño interior de la nueva sede del Grupo Delfino y de Merrill Lynch Venezolana, así como la restauración de la casa colonial del Ateneo de San Sebastián de los Reyes.

La arquitectura de Carpio se caracteriza por el respeto a las categorías del lugar: topografía, clima, vegetación, paisaje, a partir de estas crea sus edificaciones. Reivindica los valores tradicionales en la búsqueda de su propio estilo, los cuales, una vez conocidos son actualizados en la forma de edificaciones modernas.

Su actitud ante el diseño es flexible y sus proyectos se fundamentan en un proceso de evolución continua. Para él cada obra es un aprendizaje que se va codificando para la siguiente. De esta forma emplea las tipologías, no como normativas rigurosas, sino como modelos que pueden ser optimizados por las condicionantes de la sociedad contemporánea.

En uno de sus escritos sobre la vivienda se deduce su concepción de la arquitectura. Allí dice: «La casa es como un microcosmos donde el hombre se desenvuelve públicamente y privadamente; donde la creatividad se obliga a lo material y permanente, donde se compromete la realidad y el tiempo se detiene. Este es el mundo de la arquitectura: el mundo del que habita. Es el

arquitecto quien da vida e inicia esta historia, partiendo de la cultura y de la tradición hacia el futuro: noble tarea de hacer de lo permanente algo fluido y de lo etéreo algo tectónico».

La formación académica de Carpio presenta una clara influencia de Mies van der Rohe, a partir de su experimentación con la obra del maestro moderno durante su estadía en el Instituto de Tecnología de Illinois. Así, en su arquitectura el lenguaje de Mies, aparece reinterpretado en su carácter tectónico y conocimiento de los materiales, verificado, no en la repetición de las formas abstractas del maestro alemán, sino por medio del cuidadoso manejo del detalle de las juntas entre materiales, entre técnica y artesano.

Además de Mies, otros arquitectos como Kahn, Loos, Stirling, Morris, Koolhaas, Sanabria y Fruto Vivas, están presentes en la concepción teórica de Miguel Carpio. Del conocimiento de la obra de Tomás Sanabria adquiere el valor de permanencia de la arquitectura y de los materiales, y de Fruto, el saber emplear los valores de la tradición para traerlos al presente, hilo conductor del tiempo que perpetúa la tradición.

En Carpio, este valor de la tradición es creciente, concebida por él como un proceso de optimización y de adaptación al medio, coincide así, con la definición que sobre ésta realizara Chr. Alexander como, «la tradición firmemente implantada, aceptada sin más por todos los constructores de formas y que se resiste enérgicamente al cambio».

Esto se traduce en sus proyectos al representar en ellos lo innato, el lugar y la cultura popular, por lo tanto, cada una de sus obras se diferencia de la

otra. De tal manera, vemos que en algunos lugares típicos representados por paisajes rurales, haciendas, pueblos y sitios recreacionales, Carpio realiza intervenciones arquitectónicas con formas provenientes de lo popular y vernacular. Así, su obra se interpreta al seguir la definición de lo popular, realizada por los arquitectos Jorge Alberto Manrique y Graziano Gasparini, que expresan, «lo popular es sincero. Lo popular es obvio. Lo popular es humano, a veces sencillo y rústico, pero humano».

Un ejemplo reciente de su arquitectura es la Casa Álamo, ubicada en las costas acantiladas de la Isla de Margarita. Allí, «a través del tiempo se ha desarrollado un conjunto armónico de viviendas particulares que han respetado lo autóctono y rústico del carácter popular. La respuesta arquitectónica evoca la condición topográfica, dirige las visuales hacia las islas en el horizonte, permite la circulación de las brisas, se mezcla con el paisaje», según lo describe Miguel Carpio.

La obra de este arquitecto está dirigida a la búsqueda de una arquitectura venezolana, de una arquitectura humanizada, que es testimonio de los códigos culturales de nuestros antepasados y de la época actual.



Figura 85. Casa Álamo en Margarita, estado Nueva Esparta

DOMINGO ACOSTA:

EN BÚSQUEDA

DE LOS ESPACIOS HUMANIZADOS

«Reflexiones sobre arquitectura»

(El Universal, domingo 24 de noviembre de 1996, Culturales, Pág. 4-2)

La obra de este venezolano aparece, como una de las búsquedas por lograr una arquitectura popular. Dentro de una línea iniciada por el maestro Villanueva en la urbanización de El Silencio y continuada por el arquitecto Fruto Vivas. Acosta retoma de este último algunos de los principios sociales y constructivos, como fundamentos de su concepción.

Domingo Acosta nace en Caracas en 1952. Realiza estudios superiores en la Universidad Central de Venezuela (UCV) donde se gradúa de arquitecto en 1979. Entre 1982 y 1986 realiza estudios en la Universidad de California, Berkeley, donde obtiene los títulos de Master of Architecture y PhD. en Arquitectura. Junto al ejercicio profesional se dedica a la docencia en la UCV. Allí también es coordinador de la Maestría del Instituto de Desarrollo Experimental de la Construcción (IDEC), en la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la UCV.

Entre algunos de sus proyectos de mayor importancia encontramos el sistema constructivo para desarrollos fronterizos (1977), el salón de usos múltiples en la Ciudad de los Muchachos, Yaracuy (1978), la Casa García

Andrade (1990), el Centro Comercial La Laguna, Catia (1990), el Hotel Stauffer, Maturín (1995) las viviendas en suelo cemento, en Maturín (1995), y Estancia La Rosa (1996). Y en colaboración con el arquitecto Fruto Vivas realiza algunas viviendas unifamiliares (1976-1978), y la sala de redacción del diario El Universal (1996).

La obra de Domingo Acosta reivindica los lenguajes populares vernaculares a partir de la reinterpretación de la casa colonial y de la casa caribeña, concretados en su arquitectura como un conjunto de elementos representados por el patio, el techo, los aleros, los balcones, las ventanas, y las pilastras, también por el uso de materiales locales y condicionantes del lugar.

En Acosta la influencia de los arquitectos Bernard Maybeck, Greene and Greene, Fruto Vivas y Henrique Hernández es evidente. De Maybeck y los hermanos Greene, de California, comprende la importancia «del techo, las pérgolas y los corredores, como elementos primordiales en la arquitectura», así como el uso de los materiales nobles como la piedra, el ladrillo y la madera. De Henrique Hernández retoma el valor por la sistematización de la tecnología de la construcción y la atención al detalle. Y de Fruto Vivas el rescate de «la tradición, la arquitectura tropical y la respuesta al clima, la comprensión, desarrollo y uso de los materiales innovadores, y el interés por desarrollar nuevas fórmulas constructivas».

La búsqueda de Acosta se presenta como una ruptura radical con los principios estéticos provenientes de la arquitectura moderna. Sin embargo, continúa adscrito a la ética de la modernidad en la consecución de una



▲ Figura 86. Hotel Stauffer. Maturín, estado Monagas

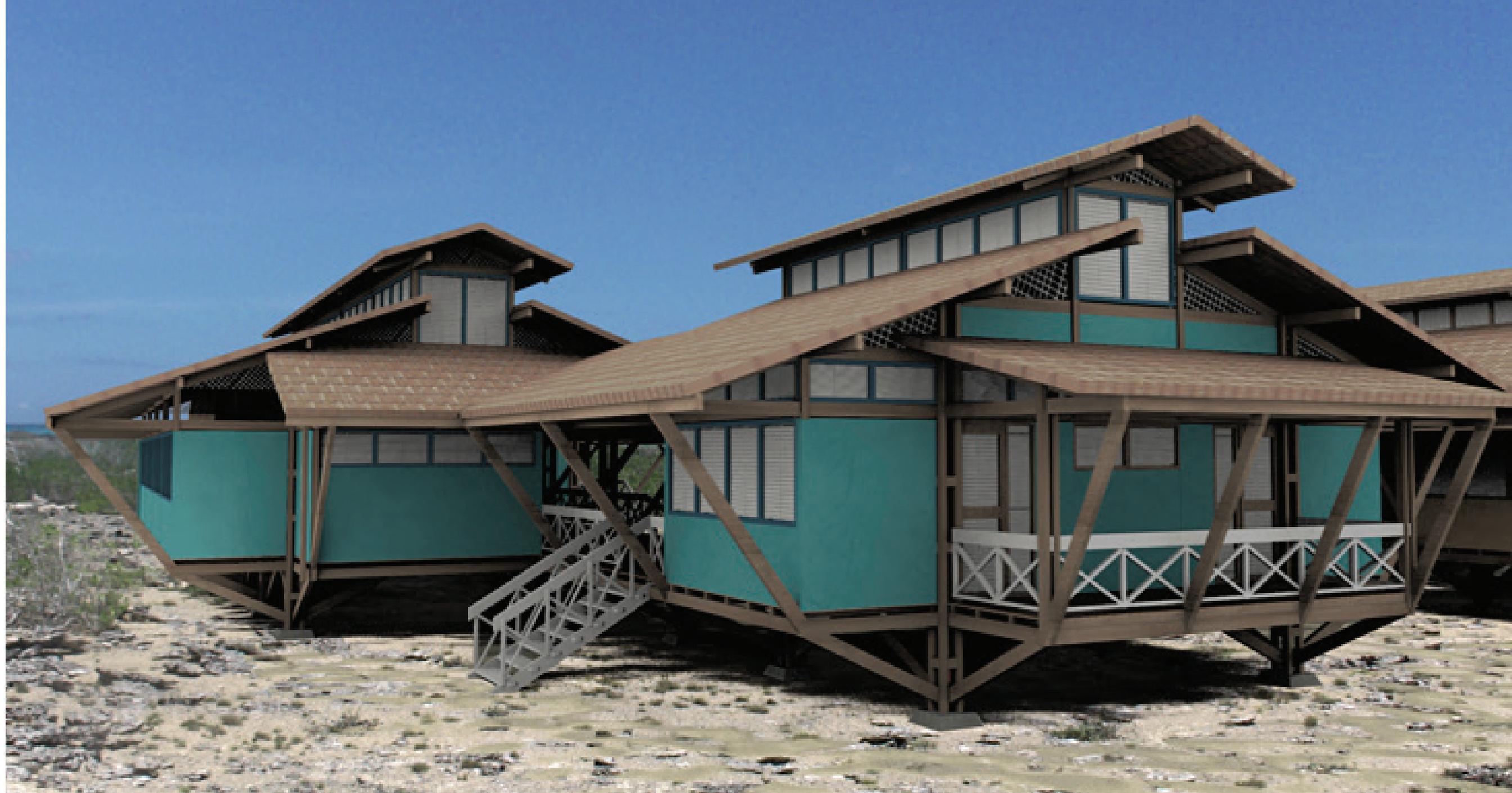
arquitectura de carácter social y popular; sus viviendas en suelo cemento son una muestra de ello.

De esta forma Acosta crea una arquitectura regional, que lejos de plantear modelos raciales o castizos, es una respuesta a las condicionantes geográficas, a las características locales y vernaculares, lograda por medio de la creación de sistemas constructivos con carácter racional. En estos predomina la experimentación con los materiales, bloques de suelo cemento, rolas de madera, listones con baldosas y los factores de ventilación e iluminación.

Acosta persigue además, la creación de espacios humanizados para albergar al hombre en armonía con la naturaleza. Así, sus viviendas expresan ese carácter de calidez propio de nuestras casas rurales, a las que podría aplicarse la definición de Fruto sobre la vivienda: «La vivienda no es el techo en que uno vive; la vivienda está ligada a sus amigos, a sus vecinos; está ligada a la productividad y está ligada a su perro, a su gallina, al espacio entorno, a su sector humano. La vivienda pasa y sobrepasa la viga del techo. La vivienda es también un plan cultural que pasa al tiempo y a la historia».

Su hotel Stauffer, en Maturín, también incluye la necesaria interacción social, lograda en las áreas recreacionales, en funcionamiento tanto para los huéspedes como para los habitantes de la ciudad que allí se reúnen a diario. Este hotel es una construcción «en donde los rigores del clima se apaciguan y se domestican, con una arquitectura que parece estar tejiendo

sobre la urdimbre de la naturaleza presente»; así lo explica el arquitecto Alberto Sato. A nivel internacional, la obra de Domingo Acosta continúa aquella experiencia que a mediados del siglo xx inicia el neo-empirismo escandinavo, las new towns inglesas y el neo-realismo italiano. Caracterizada por su humanización, el empleo expresivo de los materiales, el énfasis en los factores psicológicos, el interés por las tradiciones locales y la integración al ambiente, que en opinión del historiador italiano Tafuri «las vanguardias habían ignorado». Del neo-realismo arquitectónico italiano (Ridolfi, Quaroni y Fiorentino), Acosta retoma la capacidad de definir un lenguaje directamente comunicativo para las clases populares. En opinión del importante crítico y arquitecto catalán Josep María Montaner, al estudiar la mencionada experiencia arquitectónica italiana, señala, «refieren explícitamente al mundo campesino, celebrado como lugar de una naturalidad incontaminada.»



▲ Figura 87. Sistema de estructuras de madera y paneles para edificaciones turísticas

MANUEL DELGADO: EL SENTIDO DE LA IDENTIDAD

«Reflexiones sobre arquitectura» (El Universal, domingo 12 de diciembre de 1996, Culturales, Pág. 3-22)

La obra de Manuel Delgado se ubica dentro de las actuales concepciones de la relación arquitectura-urbanismo. Así pues, está opuesta a aquellas teorías y metodologías provenientes de la modernidad y de los defensores del «Urban Planing» y en su lugar, plantea la necesidad de rescatar el sentido de identidad de la ciudad y de la arquitectura.

Manuel Delgado Arteaga nace en Caracas en 1949. Realiza estudios superiores en la Universidad Central de Venezuela (UCV) y obtiene el título de arquitecto en 1974. Luego se especializa en diseño museográfico en el Instituto Nacional de Antropología e Historia, en México, 1974.

También cursa una maestría en el Massachusetts Institute of Technology (MIT), en la Universidad de Cambridge, EE UU 1984-1988. Ha compartido el ejercicio profesional con la docencia en la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la UCV, y es profesor invitado en las universidades Simón Bolívar (USB), José María Vargas (UJMV), y Boston Architectural Center. Además, fue miembro fundador del desaparecido Instituto de Arquitectura Urbana, 1978.

Entre algunos de sus proyectos de mayor importancia se encuentran, el bulevar y edificios públicos La Franja, en San Agustín del Sur, Caracas



▲ Figura 88. Detalle del bulevar La Franja, Caracas

(1986-1988), el proyecto de Almacén Tipo y Taller de Subestación Sur, en el estado Yaracuy, en la Canoa, Electrificación del Caroní, C.A. Edelca, estado Bolívar (colaboración), el plan maestro y sede Escuela - Taller Héctor Poleo, Caracas (1991), el Centro de Servicios Comunes, Coro (1994).

En diseño urbano: realiza el plan general para el antiguo Cementerio de Coro (1992) y el Plan Parroquial de Ordenamiento Urbano, Sector Triángulo del Este, Barquisimeto (1996).

Ha sido merecedor de un Tercer Premio en los concursos para la Facultad de Derecho en la UCV (1986), y en el Conservatorio de Música de Valencia (1995), así como de una Mención Honorífica en el Concurso de Nuevas Inserciones en el Centro Histórico de Ciudad Bolívar, en colaboración con los arquitectos Martín Padrón y José Manuel da Silva.

Su obra ha sido publicada en revistas nacionales y extranjeras. Además fue expuesta, junto a la obra de otros arquitectos, en «Venezuela, arquitectura y trópico», 1990, durante la realización de la V Bienal de Venecia. También estuvo presente en la Maison de L'Architecture, Paris, y en algunas universidades colombianas.

La producción de Manuel Delgado refleja mucho del pensamiento proveniente del desaparecido Instituto de Arquitectura Urbana (IAU), fundado en 1978 por un grupo de arquitectos venezolanos. Cabe destacar que esa institución estuvo influenciada por las nuevas concepciones urbanas surgidas en Europa y en Estados Unidos, a partir del conocimiento de la obra de Aldo Rossi, los hermanos Krier, Kenneth Frampton y Oriol Bohigas. Delgado opina que «la nueva concepción del IAU surgió frente

al agotamiento de los métodos de Planificación Urbana, tan difundidos en la teoría y en la práctica durante las décadas de los sesenta y setenta. Estas proposiciones estaban basadas en un criterio común que el arquitecto Jesús Tenreiro definió con el concepto de ciudad Policéntrica, en contraposición a la imagen monocéntrica o de centros especializados, que habían impuesto los planificadores urbanos para Caracas».

Dichos conceptos, debieron ejercer también una influencia en el reciente desarrollo urbano de Caracas, por ejemplo, en la creación de áreas peatonales, en el eje principal de la ciudad, y en el bulevar de Sabana Grande, también presentes en el rescate del centro histórico, en la consecución del Foro el Libertador, en la propuesta del Parque Cultural Caracas, en Caño Amarillo, y en el proyecto del Parque Paseo Vargas, entre otros.

Delgado los implementa en su proyecto del bulevar y edificios públicos La Franja, el cual constituye su obra paradigmática. El proyecto urbanístico está ubicado sobre un sector en deterioro entre la avenida Leonardo Ruiz Pineda y la autopista Francisco Fajardo, colindando con el Río Guaire. «El criterio de ubicación del proyecto fue colocar la masa construida hacia la autopista, como una muralla protectora que genera un espacio abierto hacia la avenida comercial. Los edificios representativos se encuentran sueltos, para expresar su propia identidad, y se conectan a la muralla, cuyos techos son utilizados como paseo mirador elevado», según lo explica Delgado. El conjunto está conformado por edificios de preescolar, jefatura civil-prefectura, club social, biblioteca pública, plaza cívica, espacio de

usos múltiples, iglesia parroquial, mercado comunal, ubicados según las necesidades planteadas por la comunidad.

En La Franja Ruiz Pineda, Delgado crea una arquitectura brutalista caracterizada por la expresión natural de los materiales. Dentro de una línea dirigida a resaltar el carácter tectónico del conjunto, como respuesta a las condicionantes del lugar. Sin embargo, los factores purovisualistas también aparecen aquí representados por la simetría y por la proporción de las edificaciones.

Además, en La Franja se acentúan las características figurativas del diseño a través de los cambios tipológicos y formales, por medio del empleo de la geometría representada por: rectángulos, cilindros, y líneas diagonales, horizontales, verticales y curvas. También el color aparece aquí resaltado por medio del uso del material como, bloques de cemento con franjas de ladrillos.

En esta importante obra, Manuel Delgado establece un sincretismo entre las concepciones bauhausianas y corbusierianas propias de su formación, con las nuevas ideas sobre el espacio existencial. Al estudiar el resto de su producción, por ejemplo, la ubicada en Guayana, podemos notar en ella la presencia de los códigos provenientes de La Franja Ruiz Pineda, la cual es reinterpretada allá con ligeras modificaciones y otros usos.

La propuesta de Manuel Delgado se encuentra en sintonía con la de aquellos arquitectos que buscan conformar una arquitectura de la ciudad.

LAS SIETE METAMORFOSIS DE CARACAS

(Artículo publicado en el diario El Universal,
Caracas 25 de julio de 1994, 4º cuerpo)

Al analizar el crecimiento urbano de Caracas durante sus 427 años de vida, se observan una serie de transformaciones que la sitúan desde un pequeño caserío a la metrópolis de hoy. Estos cambios ocurridos en nuestra ciudad surgieron como resultado del crecimiento económico y demográfico a partir de las políticas gubernamentales y privadas acaecidas en el tiempo. En tal sentido, dichas políticas han dado lugar a siete tipos de ciudad que he denominado: normativa, ideal, vernacular, racional, empírica, posthistoricista y del arte o ciudad museo. Estas aparecen de manera secuencial hasta llegar a superponerse en la ciudad del presente.

► Figura 89. Campanario de la Catedral de Caracas



CARACAS NORMATIVA

Tuvo su origen en el momento de su fundación hacia 1567, constituye los vestigios de la ciudad colonial. Su forma en damero, con tipologías de edificios, respondía a las políticas de dominio colonial y a las normativas establecidas en las Leyes de Indias.

De aquella ciudad persiste aún la trama urbana donde se ubica la plaza Bolívar y sus alrededores, como la huella histórica más importante de la ciudad.

La ciudad normativa llega a su fin con el terremoto de 1812.



▲ Figura 90. Casa Natal de El Libertador Simón Bolívar, Caracas



◀ Figura 91. Patio interno del Museo Sagro, Caracas



▲ Figura 92. Casa Amarilla en la Plaza Bolívar, Caracas

CARACAS IDEAL

A partir de 1870, durante el gobierno de Antonio Guzmán Blanco, comienza la reconstrucción de la ciudad, con obras proyectadas por el arquitecto Juan Hurtado Manrique y otros. Su carácter afrancesado reivindica los estilos neoclásico y neogótico como productores de las formas arquitectónicas; la arquitectura se concibe como reflejo de la idea de emblema de bien universal.

Esta Caracas guzmancista es representación del pensamiento moderno basada en los ideales de la Revolución Francesa y de la Ilustración, en su transformación acabó con cualquier vestigio del antiguo régimen. El énfasis formal de sus edificaciones es expresión de una gigantesca escenografía y tienen el valor de transgredir los cánones de la arquitectura colonial. En la arquitectura urbana, este ideal de búsqueda del Paraíso Perdido continúa hasta la primera década del siglo xx con la obra del arquitecto Alejandro Chataing.



▲ Figura 93. Arco de la Federación en Parque El Calvario, Caracas



▲ Figura 94. Iglesia de San Francisco (izquierda) y antigua sede la Universidad Central de Venezuela, Caracas (derecha)



▲ Figura 95. El Capitolio (sede de la Asamblea Nacional), Caracas



▲ Figura 96. Iglesia de Santa Capilla, Caracas



▲ Figura 97. Templo Masónico de Caracas



▲ Figura 98. Teatro Nacional de Caracas

CARACAS VERNACULAR

En contraposición al academicismo decimonónico del período de Guzmán Blanco surge una arquitectura local que se desarrolla hasta 1945. Esta se concibe como identidad, como una necesidad de autoconocimiento a partir de la búsqueda de las raíces, de la identidad nacional, reinterpretando tanto el estilo colonial como el mudéjar, el neogótico y el neobarroco. La arquitectura vernacular tiene la necesidad de buscar el lenguaje de una nueva arquitectura, como expresión típica del lugar, tiene entre sus mejores representantes a los arquitectos Manuel Mújica Millán y Carlos Raúl Villanueva. Este último, desde el Taller de Arquitectura del Banco Obrero realiza el extraordinario proyecto de la reurbanización de El Silencio, orgullo de la ciudad.



▲ Figura 99 Vista panorámica de la reurbanización de El Silencio, Caracas





▲ Figura 100. Panteón Nacional, Caracas



▲ Figura 101. Campanario del Panteón Nacional, Caracas

CARACAS RACIONAL

Entre los años 50 y 60 el lenguaje de la arquitectura de la ciudad evoluciona hacia las formas funcionalistas de la arquitectura moderna. La idea de progreso es la vía que conduce a la transformación de la ciudad, caracterizada por la presencia de la alta tecnología que se produce en el país. El Estado, a partir de la arquitectura moderna pretende modernizar todas las instituciones de la ciudad y transformar la vida de sus habitantes dentro de los ideales de orden y armonía. Sin embargo, muchas de esas realizaciones se quedaron en el campo de la experimentación o resultaron represivas para los habitantes de la renovada ciudad, aún cuando fueron diseñadas a partir de las más audaces normativas provenientes de los Congresos Internacionales de Arquitectura Moderna (CIAM), como fue el caso de los



▲ Figura 102. Aula Magna de la Universidad Central de Venezuela, Caracas

superbloques del Banco Obrero. También de este período, la Ciudad Universitaria de Caracas obra cumbre del arquitecto Carlos Raúl Villanueva, llega a plasmar el ideal de la Síntesis de las Artes, y ser definida como una obra maestra de la arquitectura moderna del siglo xx. Por otra parte se mencionan las obras de los arquitectos Cipriano Domínguez y Luis Malaussena.



▲ Figura 103. Paseo de los Próceres, Caracas



◀ Figura 104.
Espejo de agua del Paseo
de los Próceres, Caracas



◀ Figura 105. Monolitos del Paseo de los Próceres, Caracas



▲ Figura 106. Detalle de la Plaza Cubierta de El Rectorado, Universidad Central de Venezuela, Caracas



▲ Figura 107. Plaza del Rectorado, Universidad Central de Venezuela, Caracas



▲ Figura 108. Hospital Clínico Universitario, Universidad Central de Venezuela, Caracas



▲ Figura 109. Círculo Militar de la Fuerza Armada Bolivariana, Caracas



◀ Figura 110.
La Tierra de Nadie,
Universidad Central
de Venezuela, Caracas

▶ Figura 111.

Espacios externos del Aula Magna de la
Universidad Central de Venezuela, Caracas



CARACAS EMPÍRICA

Hacia los años 60 y 70 el racionalismo como fundamento teórico de la arquitectura es sustituido por una concepción más libre y orgánica que tendrá su expresión bajo la influencia del eclecticismo. Este se impone como vía de consecución de las formas arquitectónicas, reinterpretando a los maestros de la arquitectura internacional; pero esas búsquedas más que imitar a aquellas concepciones, son un intento por experimentar con las formas, hacia un nuevo lenguaje plástico.

Por otra parte, el empirismo de la ciudad se interpreta como el crecimiento irracional que va estructurando el tejido de las áreas comunitarias, conformadas por habitantes provenientes de las áreas rurales que han venido a Caracas, deslumbrados por la opulencia y los beneficios que ofrece la ciudad capital.



▲ Figura 112. Vista desde la Av. Fuerzas Armadas de las áreas comunitarias y Helicoide de Roca Tarpeya, Caracas



▲ Figura 113. Vista desde la autopista Caracas-La Guaira de las áreas comunitarias adyacentes al Túnel de La Planicie





◀ Figura 114.
Vista panorámica del Complejo Urbanístico,
Parque Central, Caracas





◀ Figura 115. Vista desde la autopista Caracas-La Guaira de las áreas comunitarias y bloques del 23 de Enero, Caracas





◀ Figura 116. Plaza Francia (Plaza Altamira), Caracas



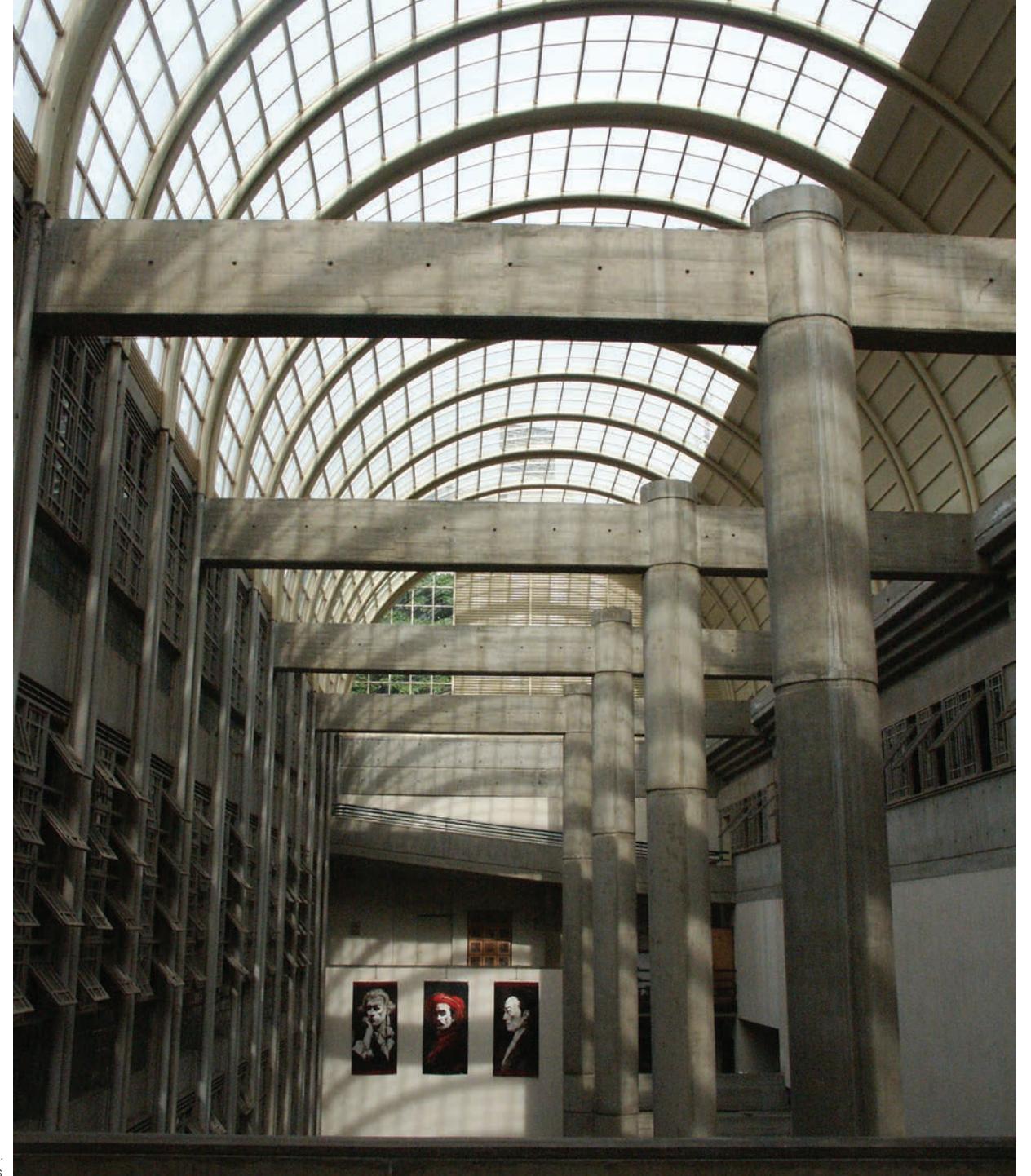


◀ Figura 117. Plaza Venezuela, Caracas

CARACAS POSTHISTORICISTA

En la década de los 80 de nuevo se revaloriza la arquitectura y el tema de la ciudad, esta vez los esquemas de actuación provienen de la reivindicación de la historia. Para tal fin, se accede de nuevo al planteamiento de la estructura vial de la ciudad, con trazado en damero, cuya concepción ya había sido superada por la evolución de la sociedad.

La reivindicación de la arquitectura en la ciudad tiene también influencia historicista, proveniente desde la tradición clásica y hasta la de la modernidad, junto con las búsquedas de la alta tecnología.



► Figura 118.
Espacios internos de la Escuela de Arte Visuales Cristóbal Rojas, Caracas



▲ Figura 119. Vista desde el este de la Av. Bolívar, Caracas



▲ Figura 120 . Fachada lateral de la Escuela de Arte Visuales Cristóbal Rojas, Caracas

CARACAS MUSEO

Las concepciones de ciudad anteriormente explicadas aún existen dentro de la metrópoli actual, conformadas a la manera de zonas o de fragmentos que se superponen. Estos trozos urbanos han perdido el aspecto ideológico que los produjo originalmente y en muchos de ellos han desaparecido también sus funciones iniciales, mostrándose ahora como formas con significación histórica, como monumento y memoria del pasado.

Esta concepción fragmentaria ha dado lugar a una totalidad urbana representada por la ciudad *collage*, es decir de aquella urbe en la que el presente se debate entre la utopía tecnológica y la memoria histórica, aceptando a ambas por igual. Al retomar el pensamiento del crítico inglés de la arquitectura Colin Rowe, esta idea «podría constituir incluso una estrategia que, al soportar la ilusión utópica de la invariabilidad y el destino alimentase una realidad de cambio, movimiento, acción e historia». Caracas, ciudad abierta, memoria y futuro, orden y desorden, utopía y tradición, receptiva a los estímulos más dispares, es difícil no admitir su amabilidad y hospitalidad.



▲ Figura 121. Museo de Bellas Artes, Plaza Los Museos, Los Caobos, Caracas



▲ Figura 122. Detalle del Museo de Bellas Artes y su edificio anexo, Plaza Los Museos, Los Caobos, Caracas



▲ Figura 123. Museo de Ciencias Naturales, Plaza Los Museos, Los Caobos, Caracas



▲ Figura 124. Museo de Bellas Artes y Museo de Ciencias, Plaza Los Museos. Los Caobos, Caracas





▲ Figura 125. Iglesia de Santa Teresa y Torres de El Silencio, Caracas



▲ Figura 126. Edificios en la avenida Universidad, Caracas



▲ Figura 127. Jardines del Centro Cultural La Estancia, Caracas





▲ Figura 128. Jardines del Centro Cultural La Estancia, Caracas





◀ Figura 129. Parque Cristal, Caracas



▲ Figura 130. Edificaciones en la Av. Las Acacias Sur, Caracas



▲ Figura 131. Edificaciones en Plaza La Concordia y Santuario Nacional Expiatorio de las Siervas del Santísimo Sacramento, Caracas



▲ Figura 132. Vista nocturna de Plaza Venezuela, Caracas



ÍNDICE DE IMÁGENES

Página 8 y 9:

Figura 1. Jardines de la Tierra de Nadie, Universidad Central de Venezuela, Caracas
Fotografía: Francisco Arteaga Ch.

Páginas 10 y 11:

Figura 2. Vista panorámica de Caracas
Fotografía: Francisco Arteaga Ch.

Páginas 13:

Figura 3. Torres de El Silencio, Caracas
Fotografía: Francisco Arteaga Ch.

Página 16 y 17:

Figura 4. Plaza Bolívar de Caracas vista desde el oeste
Fotografía: Francisco Arteaga Ch.

Página 19:

Figura 5. Vista aérea de la Abadía Benedictina de San José, Güigüe, estado Carabobo
Postal de la Abadía

Página 20:

Figura 6. Vista de la nave central de la Abadía Benedictina de San José. Güigüe, estado Carabobo
Fotografía: Pablo J. Rodríguez P.

Figura 7. Torre de la Abadía Benedictina de San José, Güigüe, estado Carabobo. Postal de la Abadía

Página 22:

Figura 8. Pabellón de Venezuela Expo 92. Sevilla, España
Fotografía: Taller Hernández

Figura 9. Instituto de Ingeniería-Siema, Universidad Central de Venezuela, Caracas
Fotografía: Pablo Santa Catalina

Página 23:

Figura 10. Árboles para vivir. Lecherías, estado Anzoátegui
Fotografía: Rafael Salazar

Página 25:

Figura 11. Museo Dimitrius Demus. Lecherías, estado Anzoátegui
Fotografía: Rafael Salazar

Figura 12. Pabellón de Venezuela, Expo Hannover, Alemania

Figura 13. Pabellón de Venezuela, Expo Hannover, Alemania

Página 26

Figura 14. Vista aérea de las bóvedas exteriores del Hotel Humboldt, cerro El Ávila (Guaraira Repano) Caracas
Fotografía: Taller Sanabria

Página 27:

Figura 15. Espacios exteriores del edificio sede del Instituto Nacional de Cooperación Educativa – INCE.
Fotografía por: Taller Sanabria

Figura 16. Salón Humboldt. Hotel Humboldt, cerro El Ávila (Guaraira Repano), Caracas
Fotografía: Taller Sanabria

Página 28

Figura 17. Edificio de la Electricidad de Caracas, Caracas
Fotografía: Taller Sanabria

Página 29:

Figura 18. Edificio del Banco Central de Venezuela, Caracas
Fotografía: Francisco Arteaga Ch.

Figura 19. Plaza Juan Pedro López, museo y biblioteca, Caracas
Fotografía: Taller Sanabria

Figura 20. Edificio San Carlos 2, Caracas
Fotografía: Taller Sanabria

Página 31:

Figura 21. Fachada restaurada de la Escuela de Música «José Ángel Lamas», Caracas
Fotografía: Francisco Arteaga Ch.

Página 32:

Figura 22. Facultad de Ingeniería Metalúrgica, Universidad Central de Venezuela, Caracas
Fotografía: Francisco Arteaga Ch.

Página 33:

Figura 23. Carbonorca, 1988-1990. Ciudad Guayana, estado Bolívar
Fotografía: Taller Rigamonti

Página 36:

Figura 24. Edificio industrial y de servicios La Urbina, 1986.
Fotografía: Helene de Garay

Página 38:

Figura 25. Edificio Fosforera Venezolana, 1988

Fotografía: Helene de Garay

Página 39:

Figura 26. Centro Lido, Caracas

Fotografía: Francisco Arteaga Ch.

Página 43:

Figura 27. Centro Profesional del Este, Caracas

Fotografía: Francisco Arteaga Ch.

Página 47:

Figura 28. El Helicoide, Roca Tarpeya, Caracas

Fotografía: Taller Bornhorst

Página 48:

Figura 29. Detalle de escalera en la Asociación Cultural Humboldt

(Goethe-Institut Caracas)

Fotografía: Ado Iacobelli

Figura 30. Auditorio de la Asociación Cultural Humboldt (Goethe-Institut Caracas)

Fotografía: Ado Iacobelli

Página 49:

Figura 31. Patio de la Asociación Cultural Humboldt (Goethe-Institut Caracas)

Fotografía: Omar Seijas

Página 50:

Figura 32. Edificio Seguros Orinoco, 1971-1989. Caracas

Fotografía: Paolo Gasparini

Página 52:

Figura 33. Edificio Banco Metropolitano, 1976. Sabana Grande, Caracas

Fotografía: Paolo Gasparini

Página 53

Figura 34. Edificio diario El Universal, 1969. Caracas

Fotografía: Edgard Cruz

Página 55:

Figura 35. Torre Británica, Altamira, Caracas

Fotografía: Francisco Arteaga Ch.

Página 56:

Figura 36. Santuario Nacional de Nuestra Señora de la Coromoto. Guanare, estado Portuguesa

Fotografía: Taller Calvani.

Página 58:

Figura 37. Capilla Santa Elena de las Siervas del Santísimo Sacramento, Caracas

Fotografía: Estudio Laboratorio Palacios

Página 59:

Figura 38. Grupo Escolar de las Delicias. Pabellón de Administración. Maracay, estado Aragua

Fotografía: Estudio Laboratorio Palacios

Página 60:

Figura 39. Detalle de espacios interiores del Poliedro de Caracas

Fotografía: Paolo Gasparini

Página 62:

Figura 40. Vista aérea del Poliedro de Caracas

Fotografía: Paolo Gasparini

Figura 41. Quinta López, Caracas

Fotografía Paolo Gasparini

Figura 42. Quinta La Ribereña, Caracas

Fotografía Paolo Gasparini

Página 63:

Figura 43. Perspectiva del Paseo Vargas, Caracas.

Dibujo: Taller Stoddart y Tábora

Página 66:

Figura 44. Centro de Atención Nutricional Infantil-CANIA, 1995. Caracas

Fotografía: Fundación Polar

Página 67:

Figura 45. Edificio Baifca, Caracas

Fotografía: Francisco Arteaga Ch.

Página 68:

Figura 46. Galería de Arte Nacional desde la Av. Bolívar, Caracas

Fotografía: Francisco Arteaga Ch.

Página 70

Figura 47. Entrada norte de la Galería de Arte Nacional, Caracas

Fotografía: Francisco Arteaga Ch.

Figura 48. Detalle de pasillo interno de la Galería de Arte Nacional, Caracas

Fotografía: Francisco Arteaga Ch.

Página 72

Figura 49. Escalera de acceso al segundo piso de la Galería de Arte Nacional, Caracas

Fotografía: Francisco Arteaga Ch.

Página 73

Figura 50. Maqueta de la Galería de Arte Nacional, Caracas
Fotografía: Taller Benacerraf y Gómez

Página 74:

Figura 51. Nueva sede de la Prefectura, 1992.
Ciudad Bolívar, estado Bolívar
Dibujo: Taller S+P+A

Página 76:

Figura 52. Maqueta de la Sede Latinoamericana de Procter & Gamble, 1996. Caracas
Fotografía: Taller de Arquitectura DGR

Página 78

Figura 53. Pabellón de Venezuela en Nueva York
Fotografía: Taller Diquez-González y Rivas

Página 80:

Figura 54. Sede y Centro de Controles, C.A Metro de Caracas, Estación de Metro La Hoyada, Caracas
Fotografía: Francisco Arteaga Ch.

Página 83:

Figura 55. Casa-aldea «El Amarillo», estado Miranda
Fotografía: Taller Jorge Castillo

Página 85

Figura 56. Diorama de Parque Carabobo, estado Carabobo
Fotografía: Taller Jorge Castillo

Página 86:

Figura 57. Vista de conjunto del Mercado y Centro Cívico de Chacao, Caracas
Fotografía: Francisco Arteaga Ch.

Página 88:

Figura 58. Detalle de arquitectura del Mercado y Centro Cívico de Chacao, Caracas
Fotografía: Taller Manrique y Tamayo

Figura 59. Detalle de arquitectura del Mercado y Centro Cívico de Chacao, Caracas
Fotografía: Francisco Arteaga Ch.

Página 89:

Figura 60. Áreas de acceso del Cementerio General del Sur, 1995. Caracas
Fotografía: Taller Silvestro

Página 91:

Figura 61. Revitalización de Chacao, 1991-1992. Caracas
Dibujo: D. Silvestro

Página 93:

Figura 62. Mural Homenaje a José María Vargas en el edificio Los Tribunales, Caracas
Fotografía: Francisco Arteaga Ch.

Página 95:

Figura 63. Axonometría de la Villa de Caracas en la Guaira, 1986-1987. Estado Vargas
Dibujo: Taller Larrañaga- Obadía

Página 97:

Figura 64. Villa de Caracas en la Guaira, 1986-1987. Estado Vargas
Dibujo: Taller Larrañaga- Obadía

Página 98:

Figura 65. Edificio El Camarón, Caracas
Fotografía: Francisco Arteaga Ch.

Página 99:

Figura 66. Detalle de arquitectura del edificio El Camarón, Caracas
Fotografía: Francisco Arteaga Ch.

Página 101:

Figura 67. Axonometría de la sede del Conservatorio de Música del Estado Carabobo
Dibujo de perspectiva: Taller OSLD

Página 102:

Figura 68. Axonometría de la sede del Conservatorio de Música del Estado Carabobo
Plano de Corte: Taller OSLD

Página 103:

Figura 69. Vista de la fachada lateral del edificio Coinasa, Caracas
Fotografía: Francisco Arteaga Ch.

Figura 70. Edificio Coinasa, Caracas
Fotografía: Francisco Arteaga Ch.

Página 104:

Figura 71. Edificio Santa Clara
Fotografía: Taller Brillembourg y Asociados

Página 105:

Figuras 72, 73, 74, 75, 76, 77. Vista general y detalles de arquitectura del edificio Rocamar, estado Vargas
Fotografía: Taller Brillembourg y Asociados

Figura 78, 79, 80, 81, 82, 83. Detalles de arquitectura del edificio Caraballeda, estado Vargas
Fotografía: Taller Brillembourg y Asociados

Página 107:

Figura 84. Casa Álamo en Margarita, estado Nueva Esparta
Fotografía: Taller Carpio

Página 109:

Figura 85. Casa Álamo en Margarita, estado Nueva Esparta
Fotografía: Taller Carpio

Página 111:

Figura 86. Hotel Stauffer. Maturín, estado Monagas
Fotografía: Domingo Acosta

Página 113

Figura 87. Sistema de estructuras de madera y paneles para edificaciones turísticas
Fotografía: Domingo Acosta

Página 114

Figura 88. Detalle del bulevar La Franja, Caracas
Fotografía: Taller Manuel Delgado

Página 117:

Figura 89 Campanario de la Catedral de Caracas
Fotografía: Francisco Arteaga Ch.

Página 118:

Figura 90. Casa Natal de El Libertador Simón Bolívar, Caracas
Fotografía: Francisco Arteaga Ch.

Página 119:

Figura 91. Patio interno del Museo Sacro, Caracas
Fotografía: Francisco Arteaga Ch.

Página 120:

Figura 92. Casa Amarilla en la Plaza Bolívar, Caracas
Fotografía: Francisco Arteaga Ch.

Página 121:

Figura 93. Arco de la Federación en Parque El Calvario, Caracas
Fotografía: Francisco Arteaga Ch.

Página 122

Figura 94. Iglesia de San Francisco (izquierda) y antigua sede la Universidad Central de Venezuela, Caracas (derecha)
Fotografía: Francisco Arteaga Ch.

Página 123

Figura 95. El Capitolio (sede de la Asamblea Nacional), Caracas
Fotografía: Francisco Arteaga Ch.

Página 124:

Figura 96. Iglesia de Santa Capilla, Caracas
Fotografía: Francisco Arteaga Ch.

Página 125:

Figura 97. Templo Masónico de Caracas
Fotografía: Francisco Arteaga Ch.

Página 125:

Figura 98. Teatro Nacional de Caracas
Fotografía: Francisco Arteaga Ch.

Página 126:

Figura 99. Vista panorámica de la reurbanización de El Silencio, Caracas
Fotografía: Francisco Arteaga Ch.

Página 128:

Figura 100. Panteón Nacional, Caracas
Fotografía: Francisco Arteaga Ch.

Página 128:

Figura 101. Campanario del Panteón Nacional, Caracas
Fotografía: Francisco Arteaga Ch.

Página 129:

Figura 102. Aula Magna de la Universidad Central de Venezuela, Caracas
Fotografía: Francisco Arteaga Ch.

Página 130

Figura 103. Paseo de los Próceres, Caracas
Fotografía: Francisco Arteaga Ch.

Figura 104. Espejo de agua del Paseo de los Próceres, Caracas
Fotografía: Francisco Arteaga Ch.

Página 131 :

Figura 105. Monolitos del Paseo de los Próceres, Caracas
Fotografía: Francisco Arteaga Ch.

Página 132:

Figura 106. Detalle de la Plaza Cubierta del Rectorado, Universidad Central de Venezuela, Caracas
Fotografía: Francisco Arteaga Ch.

Figura 107. Plaza del Rectorado, Universidad Central de Venezuela, Caracas
Fotografía: Francisco Arteaga Ch.

Página 134:

Figura 108. Hospital Clínico Universitario, Universidad Central de Venezuela, Caracas
Fotografía: Francisco Arteaga Ch.

Página 135:

Figura 109. Círculo Militar de la Fuerza Armada Bolivariana, Caracas
Fotografía: Francisco Arteaga Ch.

Figura 110. La Tierra de Nadie, Universidad Central de Venezuela, Caracas
Fotografía: Francisco Arteaga Ch.

Figura 111. Espacios externos del Aula Magna de la Universidad Central de Venezuela, Caracas
Fotografía: Francisco Arteaga Ch.

Página 136:

Figura 112. Vista desde la Av. Fuerzas Armadas de las áreas comunitarias y Helicoide de Roca Tarpeya, Caracas
Fotografía: Francisco Arteaga Ch.

Página 137:

Figura 113. Vista desde la autopista Caracas-La Guaira de las áreas comunitarias adyacentes al Túnel de La Planicie
Fotografía: Francisco Arteaga Ch.

Página 138:

Figura 114. Vista panorámica del Complejo Urbanístico Parque Central, Caracas
Fotografía: Francisco Arteaga Ch.

Página 140:

Figura 115. Vista desde la autopista Caracas-La Guaira de las áreas comunitarias y bloques del 23 de Enero, Caracas
Fotografía: Francisco Arteaga Ch.

Página 142:

Figura 116. Plaza Francia (Plaza Altamira), Caracas
Fotografía: Francisco Arteaga Ch.

Página 144:

Figura 117. Plaza Venezuela, Caracas
Fotografía: Francisco Arteaga Ch.

Página 146:

Figura 118. Espacios internos de la Escuela de Artes Visuales Cristóbal Rojas, Caracas
Fotografía: Francisco Arteaga Ch.

Página 147:

Figura 119. Vista desde el este de la Av. Bolívar, Caracas
Fotografía: Francisco Arteaga Ch.

Figura 120. Fachada lateral de la Escuela de Artes Visuales Cristóbal Rojas, Caracas
Fotografía: Francisco Arteaga Ch.

Página 148:

Figura 121. Museo de Bellas Artes, Plaza Los Museos. Los Caobos, Caracas
Fotografía: Francisco Arteaga Ch.

Página 149

Figura 122. Detalle del Museo de Bellas Artes y su edificio anexo, Plaza de los Museos. Los Caobos, Caracas
Fotografía: Francisco Arteaga Ch.

Figura 123. Museo de Ciencias, Plaza de los Museos. Los Caobos, Caracas
Fotografía: Francisco Arteaga Ch.

Página 150:

Figura 124. Plaza de Los Museos. Museo de Bellas Artes (izquierda). Museo de Ciencias (derecha)
Fotografía: Francisco Arteaga Ch.

Página 152:

Figura 125. Iglesia de Santa Teresa y Torres de El Silencio, Caracas
Fotografía: Francisco Arteaga Ch.

Página 153:

Figura 126. Edificios en la avenida Universidad, Caracas
Fotografía: Francisco Arteaga Ch.

Página 154:

Figura 127. Jardines del Centro Cultural La Estancia, Caracas
Fotografía: Francisco Arteaga Ch.

Página 156:

Figura 128. Jardines del Centro Cultural La Estancia, Caracas
Fotografía: Francisco Arteaga Ch.

Página 158:

Figura 129. Parque Cristal, Caracas
Fotografía: Francisco Arteaga Ch.

Página 159:

Figura 130. Edificaciones en la Av. Las Acacias Sur, Caracas
Fotografía: Francisco Arteaga Ch.

Figura 131. Edificaciones en Plaza La Concordia y Santuario Nacional Expiatorio de las Siervas del Santísimo Sacramento, Caracas
Fotografía: Francisco Arteaga Ch.

Página 160

Figura 132. Vista nocturna de Plaza Venezuela, Caracas
Fotografía: Francisco Arteaga Ch.

