



UNIVERSIDAD CENTRAL DE VENEZUELA
FACULTAD DE HUMANIDADES Y EDUCACIÓN
ESCUELA DE ARTES
DEPARTAMENTO DE ARTES PLÁSTICAS

***RELACIÓN DE LA POLICROMÍA COMO MEDIO PLÁSTICO EXPRESIVO Y
LA FACHADA ARQUITECTÓNICA COMO SOPORTE EN LA OBRA DE
MATEO MANAURE***

Trabajo de grado para optar título de Licenciada en Artes,
Mención Artes Plásticas.

Autor: Rebeca C. Melo G.
C.I.: 16.659.193
Tuto: Prof. Freddy Carreño.

Caracas, diciembre de 2013

Universidad Central de Venezuela
Facultad de Humanidades y Educación
Escuela de Artes
Departamento de Artes Plásticas

Relación de la policromía como medio plástico expresivo y la fachada arquitectónica como soporte en la obra de Mateo Manaure

Trabajo de grado para optar al título de Licenciada en Artes
Mención Artes Plásticas.

Autor: Rebeca C. Melo G.
C.I.:16.659.193.
Tutor: Prof. Freddy Carreño.

Caracas, diciembre de 2013

AGRADECIMIENTOS

Al profesor y tutor, arquitecto Freddy Carreño, quien con su paciencia, oportunos comentarios y acertada guiatura, fue el pilar fundamental al momento de concretar esta investigación.

Al Concejo de Preservación y Desarrollo COPRED, de la Universidad Central de Venezuela, en las personas de Juan Pérez Hernández y el Arq. Edwin Meyer, quienes prestaron su valioso tiempo para atender mis preguntas e inquietudes siempre con la mejor disposición.

A Fundapatrimonio en la persona de la arquitecto Ana Carina Gameros, quien gentilmente atendió a todas las solicitudes formuladas.

A la Gerencia Corporativa de Obras, Mantenimiento e Inmuebles de CANTV, en las personas de la arquitecto Mariana Trujillo y el ingeniero Rubén Zumoza, por su interés en colaborar con esta investigación.

Al Departamento de Investigación de PDVSA La Estancia, y sus múltiples colaboradores, por atender siempre a mis preguntas con la mejor disposición.

Al Archivo Audiovisual de Venezuela ubicado en la Biblioteca Nacional, en la persona de la Licenciada Yelitza Gil, por su diligencia para atender mis requerimientos.

A todas las personas que hicieron posible esta investigación, por su apoyo y ánimos para no desviar la atención en otros menesteres, va este agradecimiento especial.

ÍNDICE

CAPÍTULO 1. SOBRE LA RELACIÓN ARTE-ARQUITECTURA.

- 1.1 De las Vanguardias Artísticas al Movimiento Moderno.....p. 1
- 1.2 La Ciudad Universitaria de Caracas. Inicio Experimental.....p. 45

CAPÍTULO 2. SOBRE EL ARTISTA.

- 2.1 Mateo Manaure, un artista de La modernidad.....p. 61
- 2.2 La figuración: el comienzo y las recurrencias.....p. 64
- 2.3 La abstracción: de la modernidad a la síntesis.....p. 70
- 2.4 La obra de arte abstracta de Mateo Manaure vinculada a la arquitectura.....p. 85

CAPÍTULO 3. ANÁLISIS ARQUITECTÓNICO Y PLÁSTICO DE LAS OBRAS SELECCIONADAS.

- 3.1 Policromía del Hospital Clínico Universitario de Caracas, 1954.....p. 99
- 3.2 Mural sobre la fachada oeste del edificio de ampliación de la Maternidad Concepción Palacios, 1956.....p. 113
- 3.3Policromía abstracta en las fachadas Este y Oeste de la Central Telefónica CANTV, 1974.....p. 120
- 3.4 Policromías en los edificios de la Villa Olímpica de San Cristóbal, 1977.....p. 131
- CONCLUSIONES.....p. 140
- BIBLIOGRAFÍA/ HEMEROGRAFÍA/PAGINAS ELECTRÓNICAS.....p. 146

ÍNDICE DE IMÁGENES

CAPÍTULO 1. SOBRE LA RELACIÓN ARTE-ARQUITECTURA.

Imágenes nº 1, 2 y 3.....	p. 9
Imágenes nº 4, 5 y 6.	p. 9
En: Wikimedia Commons, en: http://commons.wikimedia.org/wiki/Main_Page	
Imagen nº7.....	p. 10
Imágenes nº8 y 9.....	p. 11
En Wikki Arquitectura: “Teatro para la <i>Werkbund</i> ”, en: http://es.wikiarquitectura.com/index.php/Teatro_Exposici%C3%B3n_Werkbund	
Imágenes nº10, 11, 12, 13, 14 y 15.....	p. 12
En: Wikimedia Commons, en: http://commons.wikimedia.org/wiki/Main_Page	
Imágenes nº 16, 17 y 18.	p. 13
En Movimiento Art Deco: “Atalier Elvira (Múnich; 1898)” en: http://worldartdeco.blogspot.com/2009/07/atalier-elvira.html	
Imagen nº19.....	p. 14
Imágenes nº20 y 21.....	p. 15
Imagen nº22.	p. 15
En: Wikimedia Commons, en: http://commons.wikimedia.org/wiki/Main_Page	
Imágenes nº23, 24 y 25.....	p. 16
En Exam 2, Art History 113 with Fowler at Syracuse University en: http://www.studyblue.com/notes/note/n/exam-2/deck/2590469	
Imágenes nº26, 27 y 28.....	p. 18

En: Wikipedia: "Obras de Antoni Gaudí" en:

[http://es.wikipedia.org/wiki/Obras de Antoni Gaud%C3%AD](http://es.wikipedia.org/wiki/Obras_de_Antoni_Gaud%C3%AD)

Imágenes nº29 y 30.....p. 24

En: Espina Roja: "A OSKAR PANIZZA", DEL PINTOR COMUNISTA GEORGE GROSZ", en:

<http://espina-roja.blogspot.com/2012/09/a-oskar-panizza-del-pintor-comunista.html>

En: *Unfollow* Revista de periodismo y contenidos culturales: "La guerra de Dix" en:

<http://unfollowmagazine.com/2013/01/la-guerra-de-dix/>

Imagen nº31.....p. 25

En Wikimedia Commons: "Einstein Tower", en:

http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Einsteinturm_7443.jpg

Imagen nº32, 33, 34 y 35.....p. 26

En: A world history of art: "History of Architecture and sculpture" en: [http://www.all-](http://www.all-art.org/Architecture/25-4.htm)

[art.org/Architecture/25-4.htm](http://www.all-art.org/Architecture/25-4.htm)

Imagen nº36.....p. 26

En: Teatro Grose Schauspielhaus (1919), en: <http://www.epdlp.com/edificio.php?id=4877>

Imagen nº37.p. 27

En: JUDIT BELLOSTES: "Caseta de obras de J.J.P. Oud en 1923", en:

<http://blog.bellostes.com/?p=315>

Imagen nº38.....p. 29

En: MutualArt.com: "By Henri Laurens, Fles, glas en krant", en:

<http://www.mutualart.com/Artwork/Fles--glas-en-krant/BF16C742A880D4DD>

Imágenes nº39, 40 y 41.p. 31

En: Neoplasticismo: el arte de lo sencillo y lo primario: “Arquitectura”, en:

http://esteticadelneoplasticismo.blogspot.com/2010_11_01_archive.html

Imagen n°42.....p. 34

En: Universia: “Conozca Composición Suprematista: Avión Volando, de Kasimir Malevich”

en: <http://noticias.universia.com.br/translate/pt->

[es/destaque/noticia/2012/04/19/924349/conheca-composico-suprematista-avio-voando-kasimir-malevich.html](http://noticias.universia.com.br/translate/pt-es/destaque/noticia/2012/04/19/924349/conheca-composico-suprematista-avio-voando-kasimir-malevich.html)

Imágenes n°43 y 44.....p.35

En: Paisajismo, pueblos y jardines: “Constructivismo y Arquitectura Paisajista”, en:

<http://paisajimopueblosyjardines.blogspot.com/2010/11/constructivismo-y-arquitectura.html>

En: Wikipedia: “Monumento a la Tercera Internacional”, en:

http://es.wikipedia.org/wiki/Monumento_a_la_Tercera_Internacional

Imágenes n°45, 46 y 47.....p.39

En: Wikimedia Commons :“Van-de-Velde-Bau (Treppenfresko von O.Schlemmer).jpg”, en:

[http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Van-de-Velde-Bau_\(Treppenfresko_von_O.Schlemmer\).jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Van-de-Velde-Bau_(Treppenfresko_von_O.Schlemmer).jpg)

En: Panoramio: “Oskar Schlemmers Figurenfries im Van-de-Velde-Bau (BUW)”, en:

<http://www.panoramio.com/user/471678/tags/UNESCO>

Imagen n°48.....p.41

En: Wikki Arquitectura: “Pabellón L'Esprit Nouveau”, en:

http://es.wikiarquitectura.com/index.php/Pabell%C3%B3n_L%27Esprit_Nouveau

Imágenes n°49 y 50.	p.44
En: Urbipedia: Cité Frugès”, en:	
http://www.urbipedia.org/index.php/Cit%C3%A9_Frug%C3%A8s	
Imágenes n°51, 52 y 53.....	p.47
En: Wikipediya del arte venezolano: “Francisco Narváez”, en:	
http://vereda.ula.ve/wiki_artevenezolano/index.php/Narva%C3%A9z,_Francisco	
Imagen n°54.	p.50
En: Investigadores de la Universidad Central de Venezuela: “Obras de arte Edificio de la Biblioteca (II): Vitral de Fernand Léger”, en: http://jorgemolina2012.blogspot.com/	
Imagen n°55.	p.51
Imagen n°56.....	p.54
En PÉREZ HERNÁNDEZ, Juan: <i>Colección Síntesis de las Artes</i> , Consejo de Preservación y Desarrollo COPRED, Universidad Central de Venezuela. Caracas, 1999 – actualizado en 2012. Material proporcionado por el autor.	
Imágenes n° 57,58 y 59.....	p.57
En Wikimedia Commons: “Urbanización 2 de diciembre.jpg”, en	
http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Urbanizaci%C3%B3n_2_de_diciembre.jpg	
En Rodríguez, Juan José: “Costumbres en la Caracas antigua (I parte)”. En: http://www.gentede hoy.com/site/2013/04/costumbres-en-la-caracas-antigua-i-parte/	
Imágenes n° 60,61 y 62.....	p.59
En Wikimedia Commons: “Teatro Teresa Carreño”, en:	
http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Escaleras_en_Teatro_Teresa_Carre%C3%B1o.jpg	

CAPÍTULO 2. SOBRE EL ARTISTA.

Imágenes n° 63 y 64.....	p. 65
Imagen n° 65.....	p. 67
Imágenes n° 66 y 67.....	p. 68
Imágenes n° 68 y 69.....	p. 70
Imágenes n° 70 y 71.....	p. 71
Imagen n° 72.....	p. 73
Imágenes n° 73 y 74.....	p. 79
Imagen n° 75.....	p. 80
Imagen n° 76.....	p. 81
Imágenes n° 77, 78 y 79.....	p. 82
En VELAZQUEZ, Lucila: <i>Mateo Manaure Arte y Conciencia</i> , Armitano Editor, Caracas, 1989.	
Imágenes n° 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87 y 88.....	p. 84
En MUCI, Juan Pablo y Federico Pacanins: <i>Columnas Policromadas. Mateo Manaure</i> , Caracas, 2013.	
Imágenes n°89 y 90.....	p. 89
Imágenes n°91 y 92.....	p. 90
Imágenes n°93, 94 y 95.....	p. 92
En PÉREZ HERNÁNDEZ, Juan: <i>Colección Síntesis de las Artes</i> , Consejo de Preservación y Desarrollo COPRED, Universidad Central de Venezuela. Caracas, 1999 – actualizado en 2012.	
Material proporcionado por el autor.	
Imágenes n°96 y 97.....	p. 93

En Recopilación del Arquitecto Edwin Meyer, Jefe de División Información Patrimonial.
Consejo de Preservación y Desarrollo COPRED, Universidad Central de Venezuela.

Imágenes n°98 y 99.....p. 94

En Wikimedia Commons, En:

http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Urbanizaci%C3%B3n_2_de_diciembre.jpg

En Rodríguez, Juan José:” Costumbres en la Caracas antigua (I parte)”. En:

<http://www.gentede hoy.com/site/2013/04/costumbres-en-la-caracas-antigua-i-parte/>

Imagen n°100.....p. 95

En Catálogo del Patrimonio Cultural Venezolano 2004-2007, Región Capital, Municipio
Libertador, Lo Construido 2. Instituto del Patrimonio Cultural IPC, p.35.

Imágenes n°101 y 102.....p. 96

Fotografías de Larry Montes, 13/10/2013, Tamaño de la imagen: 1,27 MB.

Imágenes n°103 y 104.....p. 96

Coordinación de Proyectos de Infraestructura CANTV, levantamiento fotográfico,
restauración de los Murales Abstractos, 2005. Información Proporcionada por la Arq.
Mariana Trujillo.

Imágenes n°105 y 106.....p. 96

En VELAZQUEZ, Lucila: *Mateo Manaure Arte y Conciencia*, Armitano Editor, Caracas, 1989.

Imagen n°107.....p. 97

En MUCI, Juan Pablo y Federico Pacanins: *Columnas Policromadas. Mateo Manaure*,
Caracas, 2013.

Imagen n°108.....p. 97

Imágenes n°109 y 110.....p. 97

En: Memoria Descriptiva para el Mural “Uracoa”, Departamento de Investigación. PDVSA La Estancia.

CAPÍTULO 3. ANÁLISIS ARQUITECTÓNICO Y PLÁSTICO DE LAS OBRAS SELECCIONADAS.

Imagen n°111.....p. 99

Imagen n°112.....p. 100

Imagen n°113.....p. 103

En: VILLANUEVA, Paulina: “Dos Hospitales: Vargas y Clínico” en *Punto*, N°65, Julio, 1983.

Imagen n°114.....p. 108

Imágenes n°115 y 116.....p. 109

Imagen n°117.....p. 109

Imagen n°118.....p. 111

Fotografías Rebeca Melo, Maqueta original, Planta baja del Hospital Clínico Universitario, 21/10/2013, Tamaño de la fotografía 1,26 MB.

Imagen n°119.....p. 115

Imagen n°120.....p. 116

En: Biblioteca Nacional, Archivo Audiovisual de la Nación, *Maternidad Concepción Palacios, fotos de la fachada e interiores*. 07-11-1972 Colección OCI.

Imagen n°121.....p. 116

En: Noti actuales: Bienestar Social: “Venezuela líder en embarazos adolescentes en América Latina”, en: <http://jhosseagui.wordpress.com/2012/06/11/bienestar-social-venezuela-lider-en-embarazos-adolescentes-en-america-latina/>

Imágenes n°122 y 123.....p. 117

En: VALERY, Yolanda: BBC Mundo: “Venezuela: Controversia desde el parto”. En: http://www.bbc.co.uk/mundo/america_latina/2010/01/100101_0231_venezuela_infancia_mz.shtml

Imagen n°124.....p. 118

En Catálogo del Patrimonio Cultural Venezolano 2004-2007, Región Capital, Municipio Libertador, Lo Construido 2. Instituto del Patrimonio Cultural IPC, p.35.

Imágenes n°125 y 126.....p. 123

Imágenes n°127 y 128.....p. 125

Coordinación de Proyectos de Infraestructura CANTV, levantamiento fotográfico, restauración de los Murales Abstractos, 2005. Información Proporcionada por la Arq. Mariana Trujillo.

Imágenes n°129, 130 y 131.....p. 126

Coordinación de Proyectos de Infraestructura CANTV, levantamiento fotográfico, restauración de los Murales Abstractos, 2011. Información Proporcionada por el Ing. Rubén Zumoza.

Imagen n°132.....p. 127

LUMUTE: “Conversaciones con Mateo Manaure”, *Colegio de Arquitectos de Venezuela*, N°41, 1975.

Imágenes n°133 y 134.....p. 128

En VELAZQUEZ, Lucila: *Mateo Manaure Arte y Conciencia*, Armitano Editor, Caracas, 1989.

Imagen n°135.....p. 130

Coordinación de Proyectos de Infraestructura CANTV, levantamiento fotográfico, restauración de los Murales Abstractos, 2005. Información Proporcionada por la Arq. Mariana Trujillo.

Lámina n°1.....p. 134

Lámina n°2.....p. 136

Lámina n°3.....p. 138

Imágenes satelitales: Google Earth, Fotografías de edificaciones: Rebeca Melo, 15/02/2012.

Tamaño 1,30 MG.

RESUMEN

La idea de investigar la *Relación de la policromía como medio plástico expresivo y la fachada arquitectónica como soporte en la obra de Mateo Manaure*, se materializó en el presente trabajo de grado para optar a la licenciatura en artes plásticas, cumpliéndose con los objetivos, general y específicos, propuestos para esta investigación. En tal sentido, el estudio, de carácter documental, respaldado por diversas fuentes de información a las que se ha llegado a través del arqueo bibliográfico, hemerográfico y fotográfico; se centró en el estudio de cuatro obras representativas, ubicadas dentro de la tendencia abstracta, producidas por el artista en un período de tiempo de poco más de 20 años, teniendo importante vinculación con el trabajo investigativo que desarrollaba el artista en ese momento.

El trabajo se estructuró en tres capítulos. El primero, referido a la *Relación arte arquitectura*, analiza los antecedentes históricos de esta vinculación, la importancia del arte moderno, sus variaciones y adaptaciones en diferentes países europeos con sus respectivas aportes teóricos, el vanguardismo con sus derivaciones: expresionistas en la arquitectura y el arte, y constructivistas en las figuras: del cubismo, *De Stijl*, los movimientos rusos, la Bauhaus y la arquitectura funcionalista. Seguidamente se desarrolla el papel de la Ciudad Universitaria de Caracas, como materialización en el país de los postulados vanguardistas; así como otros ejemplos adicionales fundamentados en estas mismas ideas.

El segundo capítulo, que trata *Sobre el artista*, reseña la trayectoria del Maestro Mateo Manaure y su importancia como personalidad dentro del arte moderno venezolano. A continuación se aborda su tránsito y recurrencias dentro de la figuración; así como la

adopción del lenguaje abstracto y su sintetización a partir de su participación en el proyecto de la Ciudad Universitaria. El capítulo cierra con la vinculación de la obra del artista a la arquitectura.

El último apartado, contempla el *Análisis arquitectónico y plástico de cuatro obras representativas*: la policromía del Hospital Clínico Universitario (1954), el mural de la fachada oeste de la Maternidad Concepción Palacios (1956), la policromía de las fachadas este y oeste de la Central Telefónica CANTV (1974) y las policromías en los edificios de la Villa Olímpica de San Cristóbal (1977).

Finalmente las conclusiones, devienen fundamentalmente, de la posibilidad de contribuir con la valoración de estas obras, su recuperación y el desarrollo de nuevas posibilidades de estudio.

INTRODUCCIÓN

La incorporación del hecho plástico a la arquitectura, no es un suceso atribuible a la modernidad, responde a una tradición histórica de larga data; la novedad instaurada por el movimiento moderno, reside en la conceptualización de ese encuentro que se hizo dinámico, comunicativo y sobre todo, formativo. Se trata ahora de espacios con una nueva dimensionalidad estética, que se modela en la conjugación del arte y la arquitectura para una nueva forma de aprehenderlos.

Como parte de los antecedentes de esta relación será importante el papel del Eclecticismo, que caracterizó el siglo XIX, como responsable de la fractura de la proximidad del arte y la arquitectura. La ruptura de este vínculo planteó una realidad nueva que los artistas y arquitectos de finales del XIX y principios del XX no aceptaron pasivamente. El deseo por restablecer los vínculos entre las tres artes se convirtió en motivo de estudio, discusión y dio origen a diversos planteamientos teóricos que intentaron definir los límites exactos que las separaban.

Movimientos de renovación como el vanguardismo, verán nacer en su seno la arquitectura moderna, como forma superior de arte e instrumento de cambio social. Bajo la influencia de esta nueva estética, artistas y arquitectos se plantearán la necesidad de lograr la “integración de la pintura, la escultura y la arquitectura”, en la figura de un nuevo arte que las comprendiera a las tres; y así tratar de restablecer el vínculo que las unió en el pasado.

Aproximaciones teóricas como las de Piet Mondrian, Theo van Doesburg, Fernand Léger, Robert Delaunay, arquitectos como Walter Gropius, Bruno Taut y posteriormente Le

Corbusier, e iniciativas como La Bauhaus, serán determinantes a la hora de materializar todas estas ideas en proyectos reales.

En Venezuela, la renovación del lenguaje plástico desde mediados de los años cuarenta, de la mano de artistas como Mateo Manaure, conjuntamente con los planteamientos de la arquitectura moderna de Carlos Raúl Villanueva; se materializarán en numerosos proyectos fundamentados en el ideal integracionista apoyados en la influencia del arte abstracto.

Sólo a partir de este sustrato es posible situar al artista, en su faceta de representante del arte abstracto venezolano y su fructífera cercanía a la arquitectura del momento a través de importantes obras que toman carácter protagónico dentro de la arquitectura y el urbanismo de país.

En revisión de esa trayectoria surge como tema de especial interés el uso de la policromía asociado a la arquitectura y su disposición sobre los cerramientos exteriores. En este sentido, parece significativo aproximarse a la *relación de la policromía como medio plástico expresivo y la fachada arquitectónica como soporte*, a través del análisis de obras representativas de este artista, que en su mayoría son de carácter público. Tras considerar la diversidad de intervenciones de este tipo realizadas por el artista, se decidió seleccionar un grupo de obras, la primera de ellas, perteneciente al conjunto de edificaciones de la Ciudad Universitaria de Caracas, primera intervención realizada en el país dentro de este espíritu, y otras tres, de no menos importancia, caracterizadas por su emplazamiento urbano.

De estas consideraciones y de intereses particulares en el área de la arquitectura surge este tema de investigación de tesis de grado.

El planteamiento se centra en el estudio de cuatro obras policromas y su relación con los cerramientos exteriores sobre los que están ubicadas. Todas estas, poseen como característica común, que en sus inicios fueron concebidas como edificaciones públicas que incluyen el uso de servicio asistencial, empresarial, y habitacional.

El estudio incluirá el análisis formal de los elementos arquitectónicos del cerramiento exterior, al igual que el análisis de la obra plástica considerando sus características materiales – policromado con pintura sintética para exteriores directamente sobre la fachada o a través del mosaico esmaltado o vidriado-, y finalmente la vinculación de ambos como ejemplos de integración o simple relación del arte y la arquitectura.

Se prestará especial atención al emplazamiento temporal de cada obra dentro de la vida creativa del artista, dado sus tránsitos recurrentes de la abstracción a la figuración; que las sitúa dentro de un período de tiempo de poco más de veinte años; y finalmente las características formales que las agrupan dentro de la tendencia abstracta donde destaca el rigor de la línea y el protagonismo del color con algunas variantes propias de cada ciclo creador. El estudio de estas obras redundará en un mejor acercamiento a estos bienes culturales, mediante el análisis plástico formal en relación con el soporte arquitectónico.

CAPÍTULO 1. SOBRE LA RELACIÓN ARTE-ARQUITECTURA.

1.1 De las Vanguardias Artísticas al Movimiento Moderno.

La ruptura con los valores del arte decimonónico, no fue en lo absoluto un quiebre simplemente estético. Razones históricas e ideológicas los definen y promueven una nueva unión que da lugar al nacimiento del arte nuevo. Esta ruptura según lo define el autor Mario de Micheli, fue el de la unidad espiritual y cultural del siglo XIX, *“y de la polémica, de la protesta y de la revuelta que estallaron en el interior de tal unidad nació el nuevo arte”*¹, que de aquí en adelante será nombrado Arte Moderno.

El viejo ideal de la creación de una sociedad fundada en la actividad artística y en la realización de un único arte, que sería a la vez: arquitectura, escultura y pintura, recorrió Europa desde finales del siglo XVIII, con representaciones claras en el movimiento de Los Nazarenos, Los Prerrafaelistas, el *Arts and Crafts* de William Morris y la *Deutsche Werkbund* basada en la *Gesamtkunstwerk* o idea del “arte total”. Para lograr este viejo y anhelado objetivo, debía superarse la crisis en que el historicismo había sumido la arquitectura desde mediados del siglo XVIII.

La reminiscencia a estilos del pasado, permitió el surgimiento de nuevas tendencias, ahora vinculadas por recurrir a elementos formales de otras épocas, para crear un lenguaje apropiado de expresión. Dichas reminiscencias, se hicieron concretas en un período caracterizado por la no separación entre las dimensiones del presente, pasado y futuro; que muy bien expresará el término *Revival*, y que dejará al descubierto la incapacidad de los

¹ DE MICHELI, Mario: *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, p. 13.

artistas de la época por generar un lenguaje propio; o visto de otra forma, la consecuencia de una situación socio-económica que condicionó la producción artística.

De igual forma, el reconocimiento de la historia como ciencia a comienzos del siglo XVIII, tuvo su asidero en materia artística en la figura de Johann Winckelmann (1717-1768), quien proclamó la tesis del desarrollo histórico del arte, a través de fases y características propias de las sociedades que lo producen. La noción de fidelidad al modelo, impuso entre los arquitectos la conciencia del rigor histórico, quienes consideraron su quehacer una nueva forma de escultura, que posteriormente en el devenir de la revolución industrial de la segunda mitad del siglo XIX, agravó la diferenciación entre la arquitectura como arte y la arquitectura como ciencia. Los nuevos materiales, adaptables a las modernas técnicas constructivas, proporcionaron la libertad de acción y sin restricción alguna, se permitió adoptar formas ajenas a estilos ya constituidos, dando paso al Eclecticismo.

El término utilizado hacia 1830 por Víctor Cousin (1792-1867), para denominar un sistema de pensamiento basado en puntos de vistas distintos que conciliaba las diversas doctrinas filosóficas: misticismo, sensualismo, idealismo, escepticismo; se empleó en materia arquitectónica en sentido general, para asociar formas expresivas de estilos diferentes en el tiempo y espacio dentro de una misma propuesta². Las ideas de Cousin sobre la belleza moral, tuvieron su aliciente en la arquitectura como vehículo para estimular el renacimiento de épocas históricamente superadas; a través de remembranzas históricas que permitieran reeditar costumbres y valores: *“Las magníficas fachadas son sólo imitadas, la rica decoración*

² BAYER, Raymond: “El Eclecticismo Francés y su Estética” en *Historia de la Estética*, p. 276 y 277.

*es inorgánica y amorfa. En la arquitectura hay una nota de falsedad que corresponde al carácter de "parvenue" de la sociedad dominante"*³.

El eclecticismo, mantuvo su vigencia durante el último cuarto del siglo XIX con la adopción indiscriminada de estilos antiguos y exóticos, que no atendían a moda alguna como ocurrió durante el historicismo; sino por sus propiedades de asociación y evocación de sentimientos de orden, majestuosidad y equilibrio, con la respectiva cuota de importancia política y económica como edificaciones de propaganda y prestigio. Entre 1870 y 1900 adquirió un ritmo delirante; a pesar de que el acelerado proceso de desarrollo industrial permitió la elaboración de nuevos materiales que facilitaban el diseño y la construcción; los hacedores continuaron aferrados al uso y abuso de los esquemas formales tomados del pasado, que en nada se ajustaban a las necesidades del momento. Se realizó la distinción entre el ornamento como identificador de la arquitectura, de la mera construcción. Esto planteó una contradicción insalvable para la mayoría de los arquitectos.

La arquitectura se encontraba en su punto crítico, se convirtió en construcción decorada y su relación con la escultura y la pintura terminó. Para los que se oponían a la industrialización, la imagen antagónica la proporcionó la Edad Media y su carácter comunitario. John Ruskin (1819-1900), fue uno de los defensores de esta tesis. Destacó la importancia del hecho artístico dentro de la sociedad que el desarrollo industrial había deteriorado, defendió la vuelta a los valores del siglo XIII considerando a la arquitectura como la primera de las artes. En su obra *Las siete Lámparas de la arquitectura* (1849), expresa la nobleza de las construcciones románicas y góticas sobre las griegas, la decoración como el ornamento principal de la arquitectura, el ornamento visible, natural y meditado. Su propuesta concreta

³ HAUSER, Arnold: *Historia social de la literatura y el arte*, p. 74.

“es el arte sin autonomía, puesto al servicio de otros valores: los sociales y los religiosos...está pues en contra del “arte por el arte” y a favor del “arte al servicio”... se trata de una renovación estética a través de una renovación moral”⁴.

La insatisfacción de artistas e intelectuales, por el rumbo que habían tomado la arquitectura y las artes decorativas, promovió una corriente de opinión contraria a la estética ecléctica. Es así como paralelamente, se gestó un movimiento dirigido a rescatar el diseño de los edificios y de los objetos de uso diario, producidos en gran escala por la industria. La solución debía ser medular, y la vía tomada fue un profundo proceso de transformación de las escuelas y academias de bellas artes, para adecuarse a las exigencias que la realidad imponía. La transformación, no sólo atendía a los cambios sociales y económicos ocurridos durante la segunda mitad del XIX, motivados entre otras causas al acelerado proceso de industrialización. Dirigidas a lograr un producto industrial de alta calidad de diseño, tuvieron como denominador común conseguir la unidad de las artes. Este fin, se persiguió con absoluta convicción como la solución de todas las dificultades, tanto en las artes tradicionales como en las artes aplicadas.

El propulsor del movimiento de renovación de las artes aplicadas, que repercutió en el campo de la arquitectura, fue el diseñador inglés William Morris (1834-1896). Su concepción del diseño y su fe en la necesidad de crear objetos de uso cotidiano de alto valor estético, influyó de manera determinante en el desarrollo del arte nuevo.

El incontenible avance de la revolución industrial, permitió la elaboración de grandes cantidades para la creciente necesidad de productos de uso común, con su característica baja calidad de diseño. La máquina había favorecido la producción en serie y el abaratamiento de

⁴ BAYER, Raymond: *Op. cit.*, p. 371.

los costos, pero el acabado había sido sacrificado. El objeto de uso diario realizado artesanalmente, ahora realizado por la máquina, perdía su valor de pieza única y por lo tanto su calidad.

Los artistas de las llamadas artes superiores, se hallaban imposibilitados de participar en el diseño de tales objetos, sobre esto el autor Leonardo Benévolo expone:

El concepto de las artes aplicadas y su separación de las artes mayores es una consecuencia de la revolución industrial y de la cultura historicista... los que se consideraban artistas y se creían depositarios de la cultura tradicional, limitaban paulatinamente su actividad a un sector de la producción cada vez más reducido, es decir, a los objetos menos vinculados al uso cotidiano y que pueden considerarse como arte puro; todo lo demás especialmente los objetos de uso producidos en serie por la industria, escapa a su control y quedan abandonados a la influencia casual de oscuros diseñadores, casi siempre animados por una finalidad estrechamente comercial y en su mayoría incultos.⁵

En reacción, surgió un movimiento dirigido a tratar de mejorar la forma y el carácter de los objetos de uso cotidiano; fue una toma de conciencia por los problemas de diseño de los objetos que la industria fabricaba. Se intentó hallar la solución en la reorganización de las academias y escuelas de Bellas Artes, sin embargo el principal promotor fue William Morris. Aunque defendía la tesis de Ruskin, de la relación estrecha del arte y la sociedad: el arte es consecuencia y producto de la sociedad que lo produce; se opuso al uso de la máquina por considerarla perjudicial; así mismo, proclamó la necesidad de volver a la organización de los gremios medievales, a través de la creación de talleres para la confección de muebles, sillas, alfombras y papel tapiz de alta calidad en diseño y excelente acabado; pero que al final sólo eran accesibles a cierto número de personas adineradas, lo que entraba en contradicción con su tesis del arte por y para el pueblo. Su aporte, sin embargo, produjo un renacimiento de la artesanía, aunque sus planteamientos renovadores eran incongruentes con su férrea

⁵ BENEVOLO, Leonardo: *Historia de la Arquitectura Moderna*, p. 197

oposición al uso de la máquina. A partir de este momento, hallar una solución a la problemática diseño-función fue reconocida como una necesidad impostergable, cuyo objetivo más importante sería sustituir el arte tradicional por una nueva forma de arte.

Las teorías estéticas, sociológicas e incluso políticas, que saturaban el medio cultural europeo en las últimas tres décadas del siglo XIX, las experiencias de Morris, la estética prerrafaelista, los simbolistas y el racionalismo de Viollet-Le-Duc, prepararon el terreno al desarrollo de la vanguardia a comienzos del siglo XX. A esto se sumó, la culminación del arte naturalista de tradición renacentista gracias al impresionismo y la influencia japonesa; la cual fue significativa en el desarrollo del simbolismo pictórico y de otras tendencias que cristalizaron en el Modernismo.

Este movimiento artístico, refinado y elegante, de elevado esteticismo, y bajo cuyo nombre se agruparán diversas tendencias: *Art Nouveau*, *Jugendstil* y la *Secésion*; aspiraba a crear una nueva forma de vida donde el arte fuera el centro y origen de toda actividad. Surgió en un ambiente saturado de ideas que propugnaban un cambio sustancial, una renovación total. Esta acción renovadora estaba dirigida a lograr reunir nuevamente las artes: arquitectura, escultura y pintura, junto con las artes aplicadas:

*La fuerza transfiguradora del modernismo y su indiferencia frente a las disparidades entre los géneros artísticos hicieron posible no sólo una <<síntesis del arte>>, sino también el fenómeno típico de artista universal que, en varios medios y para especialidades diferentes, elabora diseños, técnicas y métodos de fabricación...*⁶

Los artistas del movimiento intentaron pues, convertir la obra arquitectónica en el producto final de la unión de todas ellas. Estéticamente, la línea fue el elemento formal por excelencia modernista y el que lo identifica con mayor propiedad, dándosele énfasis significativo tanto

⁶ SCHMUTZLER, Robert: *Modernismo*, p.13.

en la pintura, como en la arquitectura y en las artes decorativas. La adopción de la línea como elemento expresivo, dotará de homogeneidad al estilo en sus diversas tendencias y tendrá repercusión en los prerrafaelistas, simbolistas, y en los movimientos de vanguardia del siglo XX. La fuerza expresiva del movimiento, se verá enriquecida por el uso de formas la mayoría de las veces asimétricas, orgánicas, asociadas a motivos naturales de plantas y animales; experimentados primero en objetos pequeños y luego transmitidos a la arquitectura.

El principio constructivo superará la ruptura eclectista, será armazón o membrana asiéndose del uso del vidrio y del hierro con especial habilidad, explorando al máximo sus posibilidades plásticas. Los elementos estructurales visibles; a la vez que expresarán claramente las fuerzas dinámicas que harán posible la estabilidad del edificio; servirán al mismo tiempo de ornamento. Por otro lado, dos aptitudes opuestas entre sí, serán reconocidas en las obras del movimiento. Por un lado el Modernismo lineal, con el uso de la línea no como elemento unidireccional, sino como un plano donde las fluctuaciones de la anchura de la línea asemejan el movimiento de un “cuerpo plano lineal”. Y el estilo volumétrico, que se caracteriza por la bidimensionalidad de los “cuerpos planos”, siempre complementarios entre sí, unidos sin sutura visible. La tendencia volumétrica se manifestará en planos, cuerpos y espacios prácticamente sin articulación, en tanto que la tendencia lineal no siempre podrá prescindir de ella⁷.

Resulta importante resaltar las vinculaciones que sobre esta caracterización de ambos estilos realiza el autor Robert Schmutzler y la posterior cercanía a la abstracción.

⁷ SCHMUTZLER, Robert: *Op. cit.*, p. 21- 22.

La abstracción constituye la esencia de la tendencia volumétrica del modernismo, cosa que no está tan presente en la concepción lineal. Ello se da tanto en el arte ornamental como en los casos de representaciones concretas... por eso la modalidad volumétrica contribuyó más que la modalidad de líneas curvas a sentar las bases de la fase tardía geométrico- abstracta del modernismo... así resulta consecuente desde el punto de vista del desarrollo histórico, la situación en el tiempo que ocupa esta modalidad.⁸

Ambas tendencias, aunque en forma antagónica y entremezclada, se encuentran según el autor, presentes en todas las obras de la arquitectura modernista. La tendencia lineal puede crear a su manera, plasticidad y espacialidad, cuerpos y estructuras arquitectónicas, pues no sólo busca provocar la impresión de lo flexible, inestable y ligero, sino también puede satisfacer el anhelo de transparencia. La arquitectura volumétrica por su parte, concibe cada espacio y cada detalle como una masa moldeada, como una escultura⁹. Esta dualidad línea-volumen, se expresa claramente en las relaciones de los espacios entre sí, en los diferentes niveles, los elementos estructurales, los cuales son a la vez, parte de los volúmenes que soportan; como también por sí solos, líneas expresivas que acentúan el carácter transparente del conjunto.

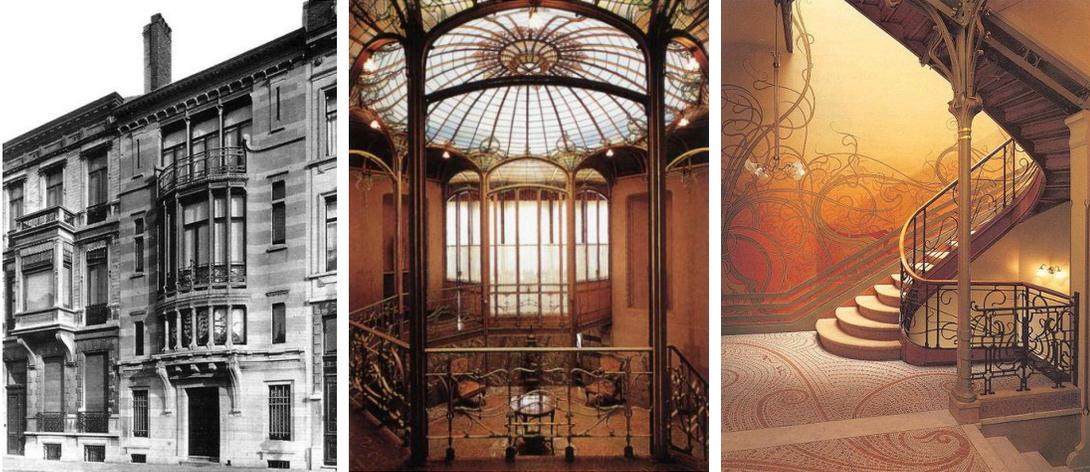
Se pueden identificar cinco variaciones del arte moderno según su aparición en diferentes países de Europa. Así se pueden reconocer: el modernismo belga, el *Art Nouveau* o modernismo francés, el *Jugendstil* o modernismo alemán, la *Secesión* en su versión austriaca y el modernismo catalán.

El modernismo belga, esencialmente arquitectónico, está representado en las propuestas de Victor Horta (1861-1947) y su resolución de la Casa Tassel (1893), con formas abstractas de origen vegetal, ejemplo de la relación teórica línea-volumen, (Imágenes n° 1, 2 y 3); y el Hotel Solvay (1895-1900), obra de mayor madurez por su respuesta espacial y estructura

⁸ *Ibidem*, p. 23.

⁹ *Ibidem*, p. 25.

constructiva, que lo sitúan como un claro antecedente de la arquitectura moderna ((Imágenes nº 4, 5 y 6).



Imágenes nº 1, 2 y 3.

Víctor Horta. Casa Tassel, 1893. Fachada; Hall de entrada; Escalera.



Imágenes nº 4, 5 y 6.

Victor Horta, Hotel Solvay, 1895-1900. Fachada; Escaleras; detalle de Escalera.

Henry van de Velde (1863-1957) por su parte, participa primero como artista plástico y luego como arquitecto. Desarrolló un importante marco teórico para expresar la posibilidad de transformar la sociedad a través del arte, utilizando la idea de la *Gesamtkunstwerk*: unidad de las artes. Asume cada vez con mayor fuerza, una posición antinaturalista; la línea debía asumir el rol que, la ya la agotada naturaleza, había ocupado: “una línea es una fuerza que actúa como actúan todas la fuerzas elementales: más varias líneas reunidas, que, sin embargo, se contraponen, causan el mismo efecto que varias fuerzas que actuasen unas en contra de otras”¹⁰. Para él, la función del ornamento no es decorar sino estructurar; al ser definido por su funcionalidad y por las necesidades de tipo estructural, está integrado al edificio; la ornamentación por otra parte, es ajena y va determinada por la forma. Su carácter purista se evidenciará en su obra cumbre: el teatro para la *Werkbund* de 1914, ya con marcado carácter expresionista de vanguardia. (Imágenes n° 7, 8, y 9).



Imagen n°7

Henry van de Velde, Teatro para la *Werkbund*, 1914. Vista exterior.

¹⁰ DE MATTOS A., María Dulce: “El tránsito de un siglo. El art nouveau en: <http://www.difusioncultural.uam.mx/revista/mar2002/mattos.pdf>

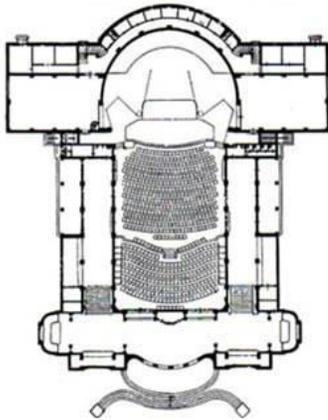


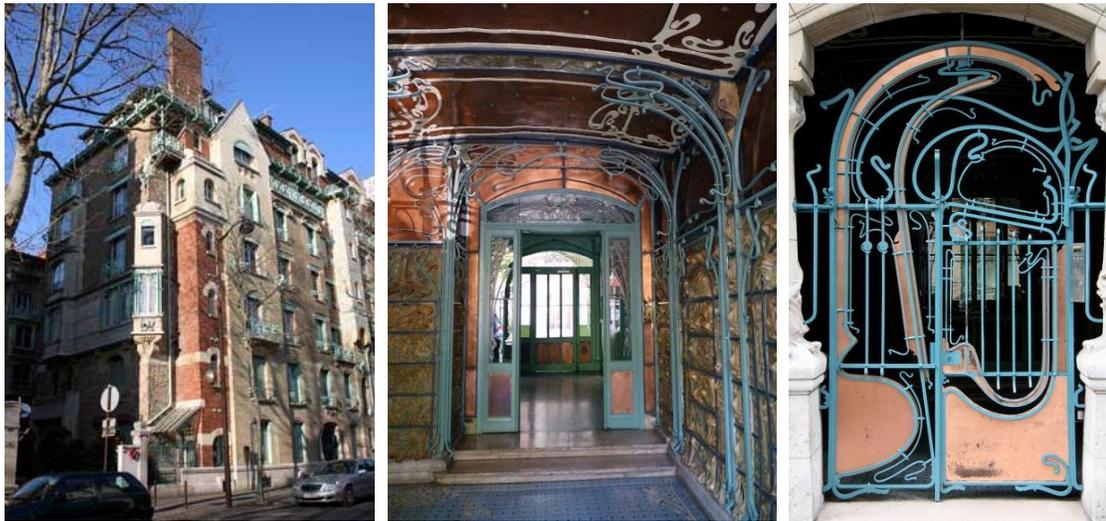
Imagen n°8
Henry van de Velde
Teatro para la *Werkbund*, 1914
Planta.



Imagen n°9
Henry van de Velde
Teatro para la *Werkbund*, 1914
Vista interior.

En Francia, bajo la denominación de *Art Nouveau*, el modernismo se muestra como un estilo fundamentalmente decorativo y naturalista con marcada influencia barroca y rococó. La posición del artesano Émile Gallé (1846-1904) evidencia la atmosfera de la época: *“En la aurora del siglo XX es lícito saludar la renovación de un “arte para todos” nacional, anunciador de tiempos mejores...Y así la vida en el siglo XX no carecerá ya de alegría, de arte y de belleza”*¹¹. En arquitectura el trabajo más destacado es el de Hector Guimard (1867-1942), con ciertas reminiscencias al racionalismo de Horta, realizó obras como el Castel Béranger (1894-1898), (Imágenes n° 10, 11, y 12) y las estaciones para el metro de París, mezcla de arquitectura, orfebrería e ingeniería. (Imágenes n° 13, 14 y 15.)

¹¹ DE MATTOS A., María Dulce: “El tránsito de un siglo. El art nouveau en: <http://www.difusioncultural.uam.mx/revista/mar2002/mattos.pdf>



Imágenes nº10, 11 y 12.

Hector Guimard, Castel Béranger, 1894-1898. Vista Exterior, Hall de Acceso y Puerta Principal.



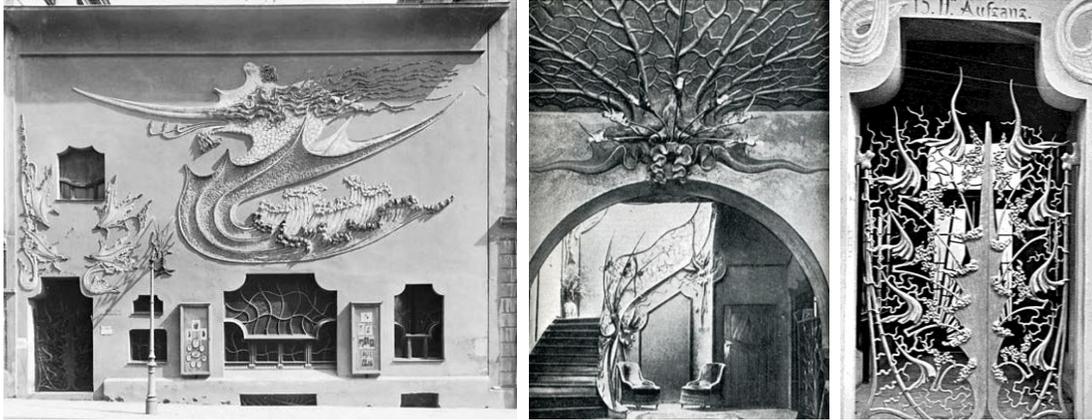
Imágenes nº13, 14 y 15.

Hector Guimard, Estaciones del Metro de París.

En Alemania, el modernismo hará su aparición tardíamente hacia 1894 en la figura de *El Jugendstil*, con una tendencia naturalista floral que es abandonada hacia 1900 en beneficio de una más ligada a la abstracción, con un período intermedio donde ambas se mezclan. El Taller de fotografía Elvira (1897-1898) de August Endell (1871-1925), es un ejemplo de este período, con inclinaciones hacia las vertientes naturalista y abstracta; llama la atención por su carácter ambiguo, la contraposición de tendencias opuestas, concebido dentro de una

marcada tendencia funcionalista que anuncia ya las ideas vanguardistas de Adolf Loos.

(Imágenes nº 16, 17 y 18).



Imágenes nº 16, 17 y 18.

August Endell. Taller de fotografía Elvira (1897-1898). Fachada; Espacio interior, Puerta de Acceso.

Durante la vigencia de *El Jugendstil*, Hermann Muthesius (1861-1927) funda hacia 1907, en asociación con arquitectos, artistas, artesanos y fabricantes industriales: la *Deutschen Werkbund*, para establecer la nueva concepción del diseño industrial. Aunque tenía sus orígenes en las ideas de William Morris, los alemanes tuvieron siempre presente la necesidad de incorporar la máquina a la producción de objetos artísticos, manteniendo una elevada calidad en el diseño de los productos que exigencias de origen económico los obligaban a conservar, para competir en el mercado internacional. En el campo de la arquitectura, tendieron a sobrecargar las alusiones históricas de un significado monumental en los que predomina la referencia clasicista. Por sus vinculaciones al gobierno, adquirió cierto carácter oficial y su estética se orientó hacia un historicismo renovado, que la vinculan a otros movimientos revivalistas de la época.

La versión austriaca del modernismo, aparece tardíamente al igual que el proceso de industrialización hacia 1900. Pertencerán a este grupo, artistas como: Gustav Klimt (1862-1918), Koloman Moser (1868-1918) y arquitectos como: Otto Wagner (1841-1918), Josef Hoffmann (1870-1956) y Joseph M. Olbrich (1867-1908); con ideas y tendencias, muchas veces divergentes entre sí. Bajo el liderazgo de Gustav Klimt (1862-1918), fundarán en Viena hacia 1897 con el nombre de *Secesión*, una tendencia hacia el clasicismo con marcada preferencia por la línea recta que anuncia ya en cierta forma las huellas del *Art Deco*. Con la idea clara de producir una total renovación de la cultura arquitectónica, Otto Wagner *“insistió sobre la fe de Viollet-Le-Duc en la época moderna, en la necesidad de encontrar formas que la expresaran y en la convicción de que <<nada que no sea practico puede ser bello>>”*¹². Sin embargo, sus planteamientos teóricos no se corresponden con su quehacer práctico, sus proyectos demuestran el uso de un lenguaje neoclásico estilizado y simplificado no previsto de ornamentación, de allí que sus planteamientos se centraran más en una renovación del lenguaje arquitectónico por selección del repertorio formal de estilos del pasado, que a una verdadera transformación de la concepción del diseño arquitectónico y su vinculación con el arte. Son obras representativas de su trabajo: la estación del metro de Karlsplatz (1894–1899), la Casa de Mayólica (*Majolikahaus*, 1898–1900) y la Caja Postal (*Postsparkasse*, 1904–1906), todas realizadas en Viena. (Imágenes n° 19, 20 y 21).



Imagen n°19
Otto Wagner
Estación del metro de
Karlsplatz 1894–1899
Fachada.

¹² PEVSNER, Nicolau: *Los orígenes de la arquitectura moderna y del diseño*, p. 164,165.



Imagen nº20
 Otto Wagner
 Casa de Mayólica 1898–1900
 Fachada.



Imagen nº21
 Otto Wagner
 Caja Postal 1904–1906
 Fachada.

Otros exponentes importantes son: Joseph M. Olbrich; que diseñó el edificio sede de la *Secesión* (1897), con una cúpula de hojas de laurel con reminiscencias simbolistas. (Imagen nº 22). Junto a él trabajaron el escultor Rudolf Boselt (1871-1938) y el pintor Peter Behrens (1868-1940), entre otros artistas. Dos años más tarde, este grupo de artista junto a otros más, defendió su estilo de vida y hábitat como obra de arte total bajo el título: *Eindokumunt Duet Scher Kunst*.



Imagen nº22
 Joseph M. Olbrich, Sede de la *Secesión* , 1897. Vista exterior.

Josef Hoffman siguiendo esta idea, comenzó en 1905 la construcción del *Palais Stoclet* (1905-1910), (Imágenes n° 23, 24 y 25); incorporando a la arquitectura grandes paneles de mosaico diseñados por el artista Gustav Klimt que *“constituyen un canto a la vida refinada y elegante, en la que el arte está presente no sólo para dar calidad a los espacios, sino para sofisticarlos hasta crear una atmosfera irreal”*¹³.



Imagen n°23

Joseph Hoffman, Palais Stoclet, 1905-1910. Vista exterior



Imagen n° 24

Joseph Hoffman, Palais Stoclet, 1905-1910
Vista del Comedor con Mosaicos de Gustav Klimt.



Imagen n° 25

Palais Stoclet, 1905-1910
Mosaico del Comedor de Gustav Klimt.

¹³ ARGAN, Giulio C.: *El pasado en el presente*, p. 175.

El grupo de la *Secesión*, tuvo en Adolf Loos (1862-1918) a su más fuerte adversario, atacando vehementemente el ornamento en la arquitectura, como un derroche de mano de obra y materiales. En su ensayo de 1908 "Ornamento y Delito" sostuvo que la arquitectura y las artes plásticas aplicadas debían evitar cualquier ornamento, por considerarlo residuo de costumbres bárbaras. Se convertirá en uno de los precursores de la arquitectura moderna.

El modernismo catalán, se mantuvo independiente frente al resto de los modernismos europeos desde la segunda mitad del XIX, viendo en Antoni Gaudí (1852-1926) su figura más destacada. Superará los límites de la arquitectura más audaz para el momento, con reminiscencia a la estética simbolista que tuvo, tiempo después, en el surrealismo su más acabada representación. Aunque pareció dar más importancia al aspecto formal y a la expresividad de los elementos subjetivos, también atendió a un espíritu constructivista; sus proyectos partieron de los principios estructurales del gótico, razón por la cual muchos acusan sus realizaciones como de *Revival* "*repertorio medievalista como factor básico*"¹⁴, donde se apoya su estética. Sin embargo "*que prefiera los helicoides, las parábolas al círculo, al triángulo y al cuadrado, y a la esfera de Platón, es el hecho que significa, precisamente, la <<diferencia>> entre la cultura clásica y el Phatos modernista, desgarramiento de una tradición, mutación, origen de un nuevo mundo del hombre*"¹⁵. Compartió el ideal de la intelectualidad europea, de lograr la creación de un arte nuevo que fuera resumen de la arquitectura, la escultura y la pintura, en consecuencia la importancia de la arquitectura como arte plástico no tenía discusión, debiendo apoyarse en la luz y el color como problemas esenciales. Sus obras definitivas en este sentido son el Parque Güell (1903-1914) y la Iglesia

¹⁴ BENEVOLO: Leonardo, *Op. cit.*, p. 361

¹⁵ CIRLOT, Juan-Eduardo: "Elementos ideológicos de su tiempo" en *Gaudí. Introducción a su arquitectura*, p. 28.

de la Sagrada Familia (1882- actual), donde la policromía e iluminación son definitorias.

(Imágenes n° 26, 27 y 28).



Imagen n°26

Antoni Gaudi, Parque Guell, 1903-1914. Acceso.



Imagen n°27

Antoni Gaudi, Sagrada Familia
1882-Actual
Fachada puerta de la Santísima Trinidad.



Imagen n°28

Antoni Gaudi, Sagrada Familia
1882-Actual
Interior.

En sus diferentes versiones, el modernismo fue un movimiento de un elevado esteticismo, que tuvo amplia difusión en Europa. Aun cuando se dieron importantes expresiones tanto en pintura como en arquitectura, sus manifestaciones más amplias tuvieron lugar en el campo de las artes aplicadas. El mobiliario, objetos de uso doméstico como: lámparas, vajillas,

cristalería; así como, joyería; alcanzaron un alto grado de diseño y de calidad estética. No obstante, habérselo propuesto como meta, el modernismo no logró la ansiada integración de las artes en la realización de la “obra de arte total”, tal vez sus creadores dirigieron los mayores esfuerzos hacia la estética descuidando el aspecto conceptual, en el cual harán énfasis los artistas de la vanguardia de comienzos del siglo XX.

El autor Giulio Carlo Argán expresa sobre esta idea:

Cuando alrededor de 1910, al entusiasmo por el progreso industrial sucede la toma de conciencia de la transformación que este proceso operaba en las propias estructuras de la vida y de la actividad social, en el interior del modernismo se formarán las vanguardias artísticas tendentes a cambiar las modalidades y los fines del arte.¹⁶

El modernismo concluyó su brillante trayectoria, en medio de un riguroso y amplio movimiento de renovación en este campo, al que generalmente se ha llamado vanguardismo. Este se alimentó tanto de los logros del modernismo y de otras propuestas artísticas de finales del XIX; como de planteamientos políticos y teorías filosóficas del momento. El vanguardismo se planteó, programáticamente, desde el punto de vista estético la “integración de las artes”, y en el plano político la transformación de la sociedad.

A partir de entonces, la transformación en las artes visuales fue extraordinaria; las barreras que establecían límites a las posibilidades expresivas del arte fueron derrumbadas, dando paso a la eclosión de formas, colores y planteamientos diversos, emblema de los nuevos tiempos, con un principio indiscutible que lo regirá de aquí en adelante: la pluralidad. Este fenómeno se hizo presente fuera del mundo de la plástica, también en la música, el teatro y especialmente la arquitectura; fue finalmente una época innovadora en todos los órdenes del quehacer humano.

¹⁶ ARGAN, Giulio C.: *El arte moderno 1770-1970*, p. 229.

El vanguardismo rompió así con la larga tradición que se remontaba al renacimiento; a partir del impresionismo, la homogeneidad no volvió a ser nunca una característica común al campo de la creación, los fines que se perseguían fueron de la más variada índole, así como distintos fueron sus logros.

El término “vanguardia”, que deriva de las actividades militares en la época de la Revolución Francesa, y que hacía referencia a una élite que se anticipaba a las acciones de los demás combatientes, se aplicó en el campo del arte y se reflejó en las nuevas tendencias políticas que propugnaban por crear una nueva sociedad. Ejemplo de esto es el socialismo utópico del Conde de Saint-Simon (1760-1825), con su estructura social piramidal de clases, donde: industriales, ingenieros, artistas y científicos, constituían el grupo *Avant-Garde* (a la vanguardia) de la nueva sociedad, para conducirla hacia el logro de sus objetivos. En su doctrina predomina como elemento esencial la “*virtud comunitaria del arte*”¹⁷.

En el campo de la estética, serán fundamentales las ideas que proponían el arte como vehículo para la creación de la nueva humanidad, en este sentido son importantes las consideraciones de Friedrich Nietzsche (1844-1900), y su categorización estética de las artes en Apolíneas: artes plásticas y poesía; y Dionisiacas: música, teatro y danza; siendo la primera categoría, dominada por la visión sobre la sensación, la que permite establecer relaciones con las teorías sobre “visibilidad pura” desarrollada por Konrad Fiedler (1841-1895) sobre “*la necesidad de fundar el juicio de la obra de arte en elementos formales, en valores efectivos de estilo*”¹⁸. Como deudor de la Escuela de Viena, que había basado sus ideas en la tesis Kantiana de la belleza libre y la belleza adherente, dada por los elementos plásticos:

¹⁷ BAYER, Raymond: “Saint-Simon y Proudhon” en *Historia de la Estética*, p. 279.

¹⁸ BAYER, Raymond: “La Estética Alemana Siglo XX” en *Historia de la Estética*, p. 424.

formas, líneas, colores y sus relaciones, sus planteamientos darán base al desarrollo del arte abstracto y la concepción formalista de la Bauhaus. Sin embargo, serán según explica Giulio Carlo Argán: *“los expresionistas, quienes en los primeros años del siglo, encontrarán en el pensamiento de Fiedler un apoyo teórico a su programa de no dar importancia a lo que el artista “ve”, sino a lo que “da a ver”*¹⁹.

Igualmente decisiva en el devenir del arte, será la concepción estética de Wilhelm Worringer (1881-1965) con su separación entre la estética y el estudio científico del arte; expresó *“estéticamente el movimiento expresionista, es decir la declinación de una filosofía clásica de tipo humanista. El descubrimiento de las artes abstractas y primitivas tuvo una profunda significación para él”*²⁰. Por lo tanto, su obra *Abstracción y Naturaleza*, dará importante soporte al abstraccionismo, justificando su vigencia y llamando la atención de todos aquellos artistas que buscaban nuevas posibilidades expresivas, en un arte liberado de la tiranía del objeto. Realiza la distinción entre realismo-orgánico y geometrización de la forma; el primero consecuencia del *“sentimiento de felicidad que produce... la reproducción de la vida orgánicamente hermosa, aquello que el hombre moderno designa como belleza”*²¹; mientras que el interés en las formas geométricas, por suprimir lo orgánico, obedece a un impulso opuesto al anterior, identificado como afán de abstracción *“consecuencia de una intensa inquietud interior del hombre ante esos fenómenos (el cosmos y fenómenos del mundo circundante) y corresponden en la esfera religiosa, a un sesgo acusadamente trascendental de todas las representaciones”*²². Determina entonces dos polos de vivencia estética, definidos por niveles de enajenarse del propio yo. Esa ansia tuvo en el expresionismo y en la

¹⁹ ARGAN, Giulio C.: *El arte moderno 1770-1970*, p. 215.

²⁰ BAYER, Raymond: *Op. cit.*, p.417.

²¹ WORRINGER, Wilhem: *Abstracción y Naturaleza*, p. 28.

²² WORRINGER, Wilhem: *Op. cit.*, p.30.

abstracción geométrica, sus más claros ejemplos: “*escapar de las necesidades internas de la existencia individual y crear un arte puro, libre de la tragedia humana, impersonal e individual*”²³.

La necesidad de enajenación, en el caso de los artistas de vanguardia, la determinó la realidad insoslayable del mundo que se derrumbaba frente a sus ojos; cuyas consecuencias últimas fueron la Primera Guerra Mundial y la Revolución Rusa, ante las cuales tomarían posición. De esta forma, la voluntad de cambio hacia una sociedad nueva, se canalizó en dos tendencias: la necesidad de expresión, donde se ubican: el fauvismo, el expresionismo y la arquitectura expresionista; y el espíritu constructivista que acogerá al cubismo, *De stijl*, la mayoría de los movimientos rusos, La Bauhaus y la arquitectura funcionalista.

En líneas generales, el movimiento expresionista abarcó no sólo el campo de la plástica; se extendió también a la arquitectura, la literatura y el cine; como un movimiento de protesta, anti-positivista, y de oposición a la descomposición de la realidad, que dejó expuesta la Primera Guerra Mundial y sus secuelas de problemas sociales, económicos y políticos, con ideales de liberación y destrucción de la estética oprimida durante largo tiempo por el academicismo.

Entre los eventos que condujeron a la formación del movimiento, están la creación de varios grupos de asociaciones de artistas: el *Die Brücke* (El Puente 1905) en Alemania, por iniciativa de Ernst Ludwig Kirchner(1880-1938) junto a Emil Nolde(1867-1956) y Vasily Kandinsky(1866-1944), cuyo espíritu animó a éste último a crear en 1909 la *Neue Kunstervereinigung* (asociación de artistas nuevos), primeros intentos por crear una nueva cultura, que luego tomará el nombre de *Der Blaue Reiter* (El Jinete Azul): “*Blaue Reiter fue el primer intento*

²³ READ, Herbert: *Breve historia de la pintura moderna*, p. 196.

*coherente de mostrar que lo importante en el arte...no es tal o cual principio de composición o idea de perfección, sino una expresión directa del sentir, tan espontánea como un gesto, pero con la perdurabilidad de la roca*²⁴.

La guerra, condicionó las representaciones de los artistas alemanes expresionistas, que optaron por la deformación de los objetos y cuerpos por la angustia y el dolor, que reflejaba su miedo y su tiempo. La finalización de la guerra, abrió para ellos y los arquitectos una nueva realidad diferente a la que existía antes del conflicto bélico, el reto sería crear las imágenes para la sociedad que iba a ser remplazada. El proceso, por lo demás, no fue sencillo y tanto artistas como arquitectos se vieron forzados emprender una y otra vez el camino hacia el nuevo arte.

*En la inmediata postguerra los arquitectos y artistas se encontraban, una vez más, marginados de la sociedad. Klimt y Hoffmann pretendían convertirlo todo en arte, sin embargo el arte continuaba sepulto en las salas de cualquier palacete refinado. La división existente entre arte y vida se manifiesta en la utopía...el problema que el arte del siglo XIX no había podido resolver en su totalidad, no existía ni una nueva sociedad ni nuevas formas.*²⁵

La constatación de este hecho, introdujo una nueva preocupación entre artistas e intelectuales. Así un grupo importante dentro de Alemania, propuso crear una asociación que abordara con urgencia los problemas de la reconstrucción, llamada *Novembergruppe* (los novembristas): *“tenían un amplio frente que incluía arquitectos, músicos, directores cinematográficos y dramaturgos, del mismo modo que a pintores y escultores*²⁶. Entre los arquitectos estaban Erich Mendelsohn (1887-1953), Bruno Taut (1880-1938) y Mies van der Rohe (1885-1969) y entre los artistas plásticos de todas las tendencias estaban George

²⁴ READ, Herbert: *Op. cit.*, p. 228

²⁵ ARGAN, Giulio C.: *El pasado en el presente*, p. 165.

²⁶ READ, Herbert: *Op. cit.*, p. 236

Grosz(1893-1959), Otto Dix(1891-1969) y Ludwing Meidner (1884-1966) entre otros. En el campo de la plástica, los artistas poseían medios eficaces para manifestar la inconformidad y la protesta; la pintura molestaba, desagradaba, enfurecía y en este sentido, cumplía su cometido, (Imágenes n° 29 y 30).



Imagen n°29
George Grosz, A Oskar Panizza,
1917-1918. Óleo sobre lienzo,
140x110 cm. Stuggart, Galería Estatal.

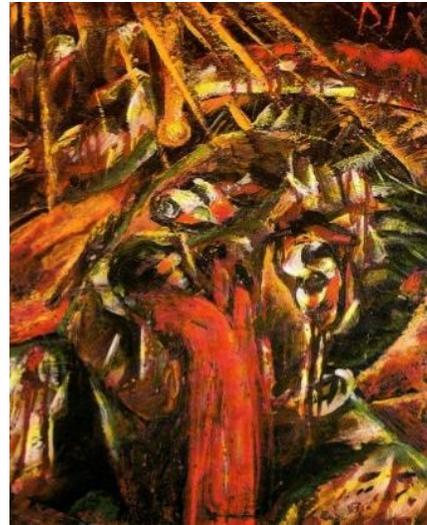


Imagen n°30
Otto Dix, Soldado Moribundo
1915. Óleo sobre papel, 68,5x 54,5 cm
Museo de arte de Stuggart.

Por su parte la arquitectura tomó un rumbo diferente, los proyectos se dirigieron hacia el camino de la utopía, mejor llamados antiproyectos, no se materializaban en arquitectura construida, en consecuencia su consumo y efecto transgresor afectó a un grupo sustancialmente menor. No obstante, en las realizaciones concretas se intentó incorporarle elementos tomados de la plástica, no como decoración sino como parte constituyente del edificio, en un intento de expresar por medio del lenguaje arquitectónico los mismos *“sentimientos que habían logrado expresarse por medio de la plástica. Esta arquitectura expresionista... no logró establecer un lenguaje propio como si lo consiguió la pintura, de allí*

que las proposiciones expresionistas... se caracterizaron más bien por su heterogeneidad”²⁷.

Existieron varias tipologías dentro de la arquitectura expresionista, una reconocible en el racionalismo de Walter Gropius(1883-1969), con planimetrías irregulares, líneas curvas, ángulos agudos y presencia de elementos simbólicos y antropomórficos; otras que interpretan simbólicamente elementos pertenecientes a los estilos históricos como en las obras de Peter Behrens (1868-1940), o bien se trata de edificios en los que la valoración del espacio o de las superficies, se obtiene a través de medios no propiamente arquitectónicos sino pictóricos, como la arquitectura policromada de Taut, o plásticos, como la torre de Einstein de Mendelsohn²⁸.

Esta caracterización de la arquitectura expresionista, al hacer suyas algunas de las proposiciones del *Art Nouveau*, en cuanto a la síntesis entre arquitectura y la decoración, mantuvo vivo el eclecticismo decimonónico contra el cual se habían librado tantas batallas.

(Imágenes n° 31, 32, 33, 34 y 35).



Imagen n°31

Erich Mendelsohn, Torre Einstein, 1919- 1922. Potsdam, Alemania.

²⁷ ARGAN, Giulio C.: *El pasado en el presente*, p. 185.

²⁸ *Log. cit.*

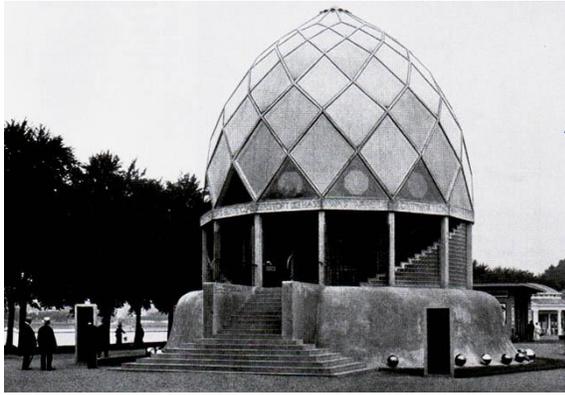
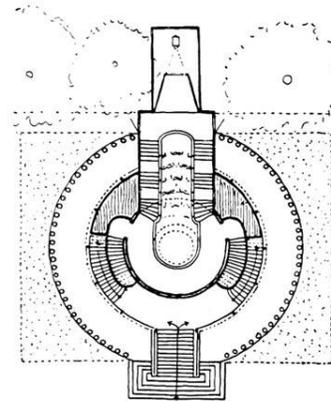


Imagen n°32 y 33

Bruno Taut. La Casa de Vidrio. Exhibición Werkbund, Colonia. 1914



Imágenes n°34 y 35

Bruno Taut. La Casa de Vidrio, Vista interior y Planta. Exhibición Werkbund. Colonia. 1914

Se puede nombrar el teatro para 500 espectadores de Hans Poelzig de 1919 que destaca por su cúpula decorada con infinitos elementos colgantes, (Imagen n° 36).



Imágenes n°36

Hans Poelzig, Teatro Grose Schauspielhaus, 1919. Berlin, Alemania.

Bruno Taut, por su parte, fundará más adelante el movimiento *Arbeitsrat Fur Kunst*, que tenía como meta “una alianza de las artes bajo el ala de una gran arquitectura”²⁹. Los logros alcanzados por el *Werkbund* y por los artistas del *Blau Raider* con su afán de expresión, hallaran un camino nuevo en la Bauhaus creada por Gropius, quien logrará hacer real el proyecto que, en líneas generales, había sido formulado desde hace ya mucho tiempo.

El espíritu constructivista al igual que la necesidad de expresión, cuenta con una larga tradición desde comienzos del siglo XX, tanto en la arquitectura como en la pintura. La arquitectura siempre ha sido un arte constructivo; sin embargo, a partir de la revolución industrial, comenzó a mostrar un creciente interés por la nueva estética, basada en la valoración de los elementos estructurales y volumétricos, con su punto álgido en la experiencia de la Bauhaus y el posterior desarrollo del conocido Estilo Internacional. Por su parte la pintura, desplazará el objeto de su papel protagónico, por lo que la ruptura del mundo exterior, con la realidad sensible fue inevitable, e irreversible el camino hacia la abstracción. Ambas transformaciones, tanto en la pintura como en la escultura, tuvieron en Paul Cézanne (1839-1906) un antecedente común; partidario de la estructura a cualquier costo, no podía la imagen en el lienzo ser tratada sin la organización de la línea y los colores que dieran estabilidad y claridad³⁰. Será innegable su influencia en las primeras obras cubistas; si en su búsqueda afanosa descubre una nueva realidad apoyado siempre en la naturaleza, los cubistas tomarán como pretexto un arte que ya no considera al intérprete.

Como movimiento, el cubismo se constituirá hacia 1908, alrededor de un grupo de pintores y poetas llamados *Groupe da Batean-Lavois*, con los cuales entrará en contacto Fernand

²⁹ FRAMPTON, Kenneth: *Historia crítica de la arquitectura moderna*, p. 119.

³⁰ READ, Herbert: *Op. cit.*, p. 16

Léger(1881-1955) hacia 1910. Se reconocen como tendencias el cubismo analítico (1908-1910), caracterizado por la ausencia casi total del color y la reinterpretación del objeto a partir de sus planos constituyentes, permitiendo obtener una visión totalizadora. Esta idea, dio lugar a ciertas proposiciones arquitectónicas y llegó a reconocerse como arquitectura cubista, con logros en los edificios de Jacobus J. P. Oud(189-1963), Walter Gropius y Mies van der Rohe a través de la influencia de *De Stijl*; el edificio de la Bauhaus de Gropius entra de lleno en esta estética, (Imagen n° 37).



Imágenes n°37

Caseta para la dirección de las obras de la colonia Oud-Mathenesse. Rotterdam, Jacobus J. P. Oud. 1923. Destruída durante la Segunda guerra Mundial. Reconstrucción en 1993 por W. Patijn.

La otra tendencia, el cubismo sintético (1910-1912) dio paso al collage, introduciendo elementos ajenos a la pintura y abriendo nuevas vías a la plástica. El paso de los collages a la escultura era inmediato y las relaciones con la arquitectura obvias. Ejemplo de esta relación son las obras de Henri Laurens (1885-1954), Alexander Archipenko (1887-1964) y Raymond Duchamp-Villon (1876-1918), (Imagen n° 38).



Imagen nº38
Henri Laurens
Ensamblaje, 1915 - 1917
51,9 X 40,4 cm.
Madera, metal, pintura.

La estética cubista, influyó de forma decisiva en grupos importantes de vanguardia como *De Stijl* en Holanda y en los movimientos rusos. El holandés, fue uno de los tres frentes donde se manifestó la vanguardia arquitectónica en las primeras décadas del siglo XX, los otros fueron el alemán y el ruso. En todos, la idea de lograr una nueva forma que involucrara tanto a la arquitectura, como a escultura y la pintura, ocupó un lugar preponderante en sus planteamientos teóricos.

Hacia 1916 Piet Mondrian (1872-1944) y Theo Van Doesburg (1883-1937) fundaron la revista *De Stijl*, ambos compartían el viejo ideal europeo que más tarde sería el objetivo principal que guió la fundación de la Bauhaus: la obra de arte debía ser producto del espíritu colectivo. El movimiento recibió de parte de Mondrian el término Neoplasticismo, con reminiscencias a una posición metafísica influenciada por el neoplatonismo, que se interesó por la elementalidad de las direcciones vertical y horizontal, así como la adopción de los tres colores primarios; siendo el ángulo recto el que resume su posición:

Ciertamente no son los fundadores del grupo quienes lo han inventado, pero lo vieron como nadie lo había visto hasta entonces. Han tomado contacto con esa verdad preexistente para erigirla en símbolo universal: la verticalidad del hombre de pie sobre la horizontalidad de la tierra. El dualismo, la tensión equilibrante que se encuentra en todo, se resume en el signo

*horizontal-vertical... Los neoplásticos ven allí la síntesis total y es el fundamento de la estructura racional.*³¹

Las realizaciones arquitectónicas de Theo van Doesburg intentaban evocar el efecto simultáneo de pintura y arquitectura, así lo reflejan sus estudios: *Contraconstrucción espacio temporal II* y la *Maqueta para La casa de un artista*, ambos de 1923, y la posterior puesta en práctica en el *Café L'Aubette* (1928), (Imágenes nº 39, 40 y 41), donde trabajó junto a los artistas Jean Arp (1886-1966) y Sophie Taeuber-Arp (1889-1943):

*Tal vez su intento más acabado de lograr una síntesis entre todos los aspectos que intervenían en el diseño. El ambiente... está dominado por el uso de la diagonal en relieve. El planteamiento original estaba dirigido a equilibrar las proporciones de un espacio excesivamente rectangular, de allí la selección de líneas oblicuas...no hay más interrupción; ya no es posible distinguir las paredes. La cromo-arquitectura contiene el espacio físico, su realidad, en nombre de un espacio infinito, totalmente inventado, sufrido y soñado.*³²

Para van Doesburg, la participación de la arquitectura siempre fue fundamental; sus ideas lo llevaron a desarrollar una teoría centrada en la idea de lograr una nueva unidad constructiva, en la cual el papel principal estaba a cargo de la arquitectura.

*En la nueva concepción de la arquitectura, la estructura del edificio estaba subordinada. Es solamente con la colaboración de todas las artes plásticas que la arquitectura se hace completa. El artista neoplástico está convencido de construir en el dominio del espacio-tiempo y esto supone la predisposición para poder desplazarse en las cuatro dimensiones del espacio-tiempo, puesto que la nueva arquitectura no permite ninguna nueva imaginación... el objetivo es crear de inmediato una armonía solamente con los medios propios de esta actividad. Cada elemento arquitectónico contribuye a crear un máximo de expresión plástica, sobre una base lógica y práctica.*³³

³¹ "De Stijl" en *Colección espacio forma*, p. 41.

³² *Log. cit.*

³³ *Op. cit.*, p. 21.

El uso de la diagonal fue el responsable de la fractura del movimiento. Hacia 1930 *“el ideal neoplástico consistente en la unidad de las artes y que trascendía la división entre arte y vida, había quedado abandonado y devuelto a sus orígenes en la pintura abstracta”*³⁴.



Imagen n°39, 40 y 41

Contraconstrucción espacio temporal II, Maqueta para La casa de un Artista, ambos de 1923.
Café L'Aubette, 1928.

Mondrian continuó con su trabajo plástico, al igual que en la producción teórica. En 1920 publicó un manifiesto, en el cual hizo una reflexión acerca de la naturaleza del arte. Calificó el arte abstracto como nuevo realismo, manifestación plástica de las formas y no de los hechos de la vida, que debía expresar; no sólo la manifestación plástica de la realidad, sino también la expresión humana a través de la intuición. Este nuevo realismo es más objetivo, pues muestra mayor conciencia de las exigencias plásticas del arte y procura lograr una expresión más clara de la realidad, por lo tanto puede llamarse nuevo, a través de sus claros medios y estructuras determinadas y es un nuevo tipo de plástica³⁵.

El neoplasticismo o arte puro debería según lo expresa Mondrian:

³⁴ FRAMPTON, Kenneth: *Op. cit.*, p. 150.

³⁵ MONDRIAN, Piet: *Arte plástico y Arte plástico puro*, p. 34, 39.

*...Evocar una emoción universal, indescriptible y por lo tanto constante...Dicho arte deberá ocupar el espacio, ya que éste en tanto hecho físico no puede ser representado, sino por el contrario determinado. La pintura como medio que se expresa en dos dimensiones no puede expresar la tridimensionalidad, la cual está reservada a la arquitectura y a la escultura. En la pintura el espacio tridimensional debe ser reducido a una apariencia bidimensional. Esto es necesario no solo para adaptarse a la tela, sino también para destruir la expresión natural de la forma y del espacio. Sólo entonces tenemos la determinación equivalente del espacio posible en pintura, que requiere el arte abstracto.*³⁶

La nueva plástica, es el resultado de un proceso durante el cual, ha ido desapareciendo la expresión natural, para dar paso a la estructura de la forma y el espacio, que no es otra cosa que la composición, estructura y abstracción como factores complementarios. Una obra mientras más abstracta, con más claridad evidenciará la función de la estructura, alejándose de la expresión natural; allí *"la pintura puede ser una expresión puramente abstracta, en ella la realidad se establece dentro del espacio limitado de la tela que puede ser completamente determinado por planos"*³⁷. En la escultura y la arquitectura los volúmenes son expresiones naturalistas, se requiere convertirlas en manifestaciones abstractas: la disolución de los volúmenes en diversidad de planos; en otras palabras, sustituir la tridimensionalidad por la bidimensionalidad; la expresión de la estructura, forma y color de los planos, puede tener una relación mutua y continua que produce una imagen del verdadero todo. Este hecho muestra la unidad intrínseca de la pintura, escultura y arquitectura³⁸.

Ciertamente, le asignaba gran importancia a la relación entre las tres disciplinas en la determinación de la nueva realidad constructiva. En ella, la pintura y la escultura no aparecerían como objetos separados, ni como decoración mural, sino como creadores de un nuevo ambiente, a la vez puro, útil y bello. La nueva realidad, sólo será posible cuando la arquitectura realice en sus edificios el contenido esencial de la pintura y la escultura para:

³⁶ *Ibidem*, p. 41.

³⁷ *Ibidem*, p. 45.

³⁸ *Ibidem*, p. 46.

...Establecer relaciones puras con los medios de expresión: la y forma el color... esto significa que debe establecer proporciones equivalentes y no emplear el color simplemente como decoración, sino como una parte constitutiva del edificio...La transformación de los medios tradicionales de enriquecimiento (pinturas y esculturas) es insuficientes. Estas continúan siendo nocivas a la arquitectura... solamente planos y volúmenes en color puro pueden adaptarse a los nuevos medios constructivos... porque las capacidades que se obtienen en pintura y escultura pueden ayudar a completar la parte técnica de la edificación.³⁹

Estas afirmaciones resumen su posición respecto a la relación: arquitectura, escultura y pintura, que por supuesto, se inscriben dentro de los planteamientos que sobre el mismo tema sostenía el grupo *De Stijl*. Su postura dependía de la confianza que depositaba en el avance tecnológico; para él la ejecución de la obra de arte mejoraría a medida que el desarrollo de la tecnología permitieran un trabajo, donde la mano del artista, fuera menos obvia; así una técnica altamente sofisticada facilitaría el trabajo del artista y surgiría *“un arte más real y más objetivo en relación a la vida”*, cuya búsqueda conllevaría al *“fin del arte como algo separado del medio ambiente que es la verdadera realidad plástica”*, producto de la unificación de la arquitectura, escultura y pintura.

El movimiento vanguardista ruso fue, luego del Dadá, el más heterogéneo, polémico cuestionador y politizado de cuantos sucedieron en los primeros veinte años del siglo XX. Al igual que el expresionismo y el futurismo, respaldados por una ideología política, sucumbirá como consecuencia de la instauración de un régimen totalitario. Se pueden reconocer en su seno una multiplicidad de tendencias; sin embargo no constituyó un estilo, fue más bien un movimiento experimentalista. El primer intento de lograr la transformación profunda de las artes, artes aplicadas y arquitectura rusa, se debe a la fundación en 1906 de la Organización para la cultura del proletariado (*Proletkult*), que perseguía el mismo ideal europeo del renacer de la cultura gracias a la unidad entre arte, ciencia e industria. El primer movimiento

³⁹ *Ibidem*, p. 78.

netamente de vanguardia fue El Rayonismo (1913-1914), cuyo postulado principal era la expresión de formas espaciales, obtenidas por el cruce de los rayos reflejados en varios objetos que el artista destacaba. A esta tendencia la sigue el Cubo-futurismo, inspirado en el cubismo y el futurismo italiano. En una exposición realizada en diciembre de 1915 llamada “La última exposición de pintura futurista”, Kasimir Malevitch(1879-1935), introducirá el Suprematismo, cuyas proposiciones representaban el límite extremo de la pintura; la reducción de la forma a lo esencial: geometría pura. Su propuesta evolucionó rápidamente hacia un estilo despojado totalmente de referencia a lo real o natural. Aspiraba a crear un arte esencialmente dependiente de sí mismo, y con un lenguaje propio. (Imagen n° 42).

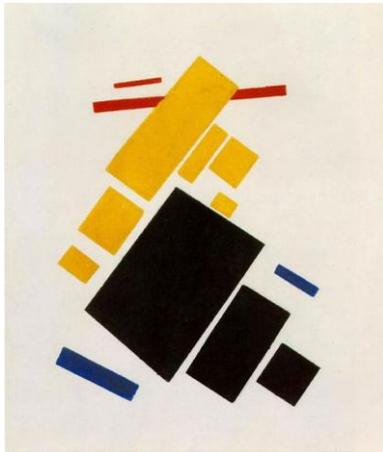


Imagen n°42
Kazimir Malevitch
Aeroplano Volando
1915; Óleo sobre tela, 57.3 x 48.3 cm;
Museo de Arte Moderno, Nueva York.

Después de la revolución, Malevitch abandona la pintura y se dedica a la realización de proyectos arquitectónicos: *“las maquetas y proyectos ponen de manifiesto su extremo rigor en la ordenación formal junto con la utilizations de formas más o menos simbólicas... pero en todo momento sus proyectos estuvieron destinados a la contemplación e ilustración de sus teorías, no a la construcción... la arquitectura para ver, no para realizar”*⁴⁰. Los proyectos fueron considerados como arquitectura inútil, en tanto que eran planteamientos utópicos

⁴⁰ MALEVITCH, Kasimir: *El nuevo realismo plástico*, p. 115.

emparentados con la mejor tradición europea; sin embargo, su importancia radica en las posibilidades que ofrecían a jóvenes arquitectos como referencia a la urgencia y la necesidad de hacer una arquitectura acorde con las nuevas circunstancias. Es importante su visión de la arquitectura como medio para construir la sociedad, planteamiento por demás muy próximo al que Gropius propuso como ideal de la Bauhaus.

Vladimir Tatlin (1885-1953) que en un principio simpatizó con el suprematismo de Malevitch, dudó de su posición pictórica y purista y fundó hacia 1920 un nuevo movimiento denominado Constructivismo; con el cual pedía la evolución del arte, residuo de la tradición burguesa y solicitaba la participación en el proceso productivo. Como apasionado de la industria y los nuevos materiales, proclamaba la exaltación del técnico constructivista. Su proyecto para el Monumento de la III Exposición Internacional 1919-1920 era un claro ejemplo de sus ideas, aunque el mismo era una obra de arte, arquitectura e ingeniería: *“A un nivel la torre Tatlin era un monumento a la constitución y al estado soviético, a otro pretendía ejemplificar el programa productivista-constructivista de considerar los materiales intelectuales, tales como: color, línea, punto y plano, y los materiales físicos, como el hierro, el vidrio y la madera, como elementos temáticamente iguales”*⁴¹, (Imágenes n° 43 y 44).

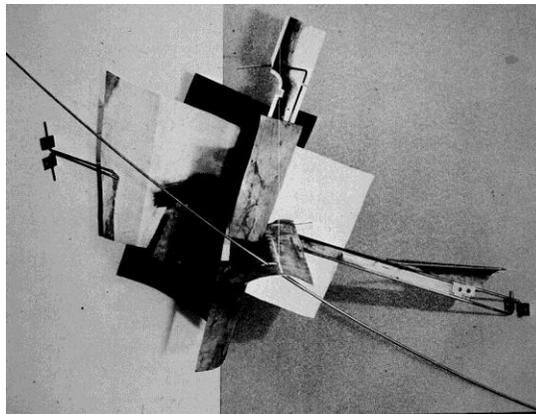


Imagen n°43
Vladimir Tatlin
Monumento de la III
Exposición
Internacional 1920.
Petrogrado.

Imagen n°44
Vladimir Tatlin.
Relieve en una
esquina,
Técnica mixta, 1917.

⁴¹ FRAMPTON, Kenneth: Op. cit., p. 172.

El proceso revolucionario tuvo entre sus prioridades la organización de escuelas, para la formación comprensiva en el arte, la arquitectura y el diseño inspirados en la Bauhaus; que buscaban la formación de artistas preparados para integrarse a la industria. El proyecto original fue liderado por Vasily Kandinsky e incorporó planteamientos suprematistas, constructivistas y la teoría de la no objetividad.

Los movimientos de vanguardia rusos más allá de sus realizaciones concretas, facilitaron una nueva comprensión de los principios creativos. Dado su alto grado de experimentalismo y su decidida vocación renovadora, influyó notablemente en el desarrollo del arte del siglo XX. Los nuevos conceptos relativos a la naturaleza de la pintura, tales como: superficie plana y textura; así como una nueva valoración del color, fueron aceptados sin cuestionamiento; permitiendo la definitiva comprensión de la pintura como objeto bidimensional desprovisto de extensión en profundidad. A partir de entonces, la introducción de la superficie plana del espacio pictórico pasó a ser el elemento fundamental de la pintura, un logro importantísimo desde el punto de vista plástico. Destacó también el uso de la textura, en la medida en que la superficie podía ser tratada con materiales tradicionalmente no pictóricos.

La valoración que adquirieron el plano, la línea, el color, la textura, como elementos definitorios de la nueva realidad plástica, favoreció por lo menos dentro del punto de vista conceptual, las proposiciones de integración entre la arquitectura y las artes plásticas. La arquitectura, se dirigió rápidamente hacia su conversión en un arte de relaciones determinadas por la ortogonalidad, claridad estructural y la valoración de los planos. La nueva concepción del arte plástico, fundamentada en la preeminencia de los valores formales, se acoplaba perfectamente a las nuevas proposiciones arquitectónicas y favorecía la posibilidad de una integración.

Sin embargo es en la Bauhaus, como bandera de la vanguardia alemana, y su interés por vincularse con el arte para acabar con los esquemas del pasado, que la esperanza de lograr un nuevo arte, él transformar la imagen del mundo, las relaciones entre los hombres y los sistemas de producción; hallará sus resultados más fructíferos. Su creación ocurrió en 1919 como consecuencia de la fusión de la Academia de Bellas Artes y la Escuela de artes y Oficios del Gran Ducado de Weimar bajo la dirección de Walter Gropius. Agrupará en su seno a los artistas y arquitectos más importantes de la época, tanto alemanes como de otras nacionalidades: Josef Albers (1888-1976), Paul Klee (1879-1940), Kandinsky, Johannes Itten (1888-1967), van der Rohe, van Doesburg, Oud, entre muchos otros. Fundada a la manera de las logias constructoras medievales, bajo la forma del trabajo comunitario, orientó rápidamente su ideología hacia un rumbo estrictamente funcional y racional, para la formación de profesionales en las diversas áreas del diseño.

Hacia 1927, la incorporación de una serie de artistas orientó el trabajo hacia otras áreas del diseño: el mobiliario a cargo de Marcel Breuer (1902-1981), cuyos muebles se convirtieron en emblemas de la institución, Gunta Stölzl (1897-1983) como diseñadora de tejidos, Marianne Brandt (1839-1983) como diseñadora de lámparas y artículos metálicos y Hannes Meyer (1889-1954) a cargo del departamento de arquitectura.

La Bauhaus fue la culminación de un sueño, que había alentado a muchos artistas desde mediados del siglo XIX, lograr la "síntesis de las artes". Los intentos habían sido numerosos. El modernismo lo planteó como fin último, *De stijl* lo reconoció como aspecto fundamental en su manifiesto, pero la idea cristalizará finalmente gracias a Gropius en esta institución: *"La escuela de arquitectura y artes aplicadas que Gropius creó en 1919 y dirigió hasta 1928, es la conclusión de los esfuerzos encaminados...a restablecer el contacto entre el mundo del arte y*

la producción, a constituir una clase artífices ideadores de formas, a fundar en el trabajo artístico sobre el principio de la cooperación”⁴². Una cooperación que se consideraba natural y perfectamente vinculada al proceso artístico y que de alguna manera ya había sido anunciada. El deseo expresado por Gropius de formar:

*...Una nueva corporación de artesanos, pero sin que la arrogancia que pretendía erigir un muro infranqueable entre artesanos y artistas. Aportemos toda nuestra inventiva, nuestra creatividad en la nueva actividad constructora del futuro, que será en una sola forma: arquitectura y escultura y pintura y que millares de artesanos elevarán hacia el cielo como símbolo cristalino de la nueva fe que está surgiendo.*⁴³

Esta idea que cristalizó en la necesidad de crear el edificio del futuro, que abarcara arquitectura, escultura y pintura; constituyó la base los principios de proclamación de la Bauhaus. La propuesta en sí no era un planteamiento nuevo, ella se apoyaba en la experiencia medieval, que ya William Morris había intentado reinterpretar y el *Werkbund*, que también partió de postulados similares. Ello tiene su justificación en el sentimiento revivalista de la época avivado por las teorías de Wilhelm Worringer. Así, el ideal de la Bauhaus se fundamentó en una concepción socialista de la creación artística; donde la arquitectura, considerada como el arte que abarca en un sólo abrazo todos los campos de la creación humana, todas las artes y todas las técnicas; era el eje central de la acción a seguir para el logro de aquel ideal. El espíritu integracionista de la Bauhaus, se apoyó en la arquitectura porque ella:

...Es producto de la colaboración y en su hacer se realiza el máximo grado de sistematización, y por lo tanto economía, en el empleo de los distintos materiales, ella incluye en su resultado formal toda la gama de las experiencias cumplidas o desarrolladas sobre estos, desde el metal o el vidrio, el color y las fibras textiles, y puesto que estas experiencias se han desarrollado en las diversas artes, la arquitectura, como absoluta constructividad, en el vértice de una pirámide cuya base es la materia o la realidad en su conjunto confuso e

⁴² ARGAN, Giulio C.: *Walter Gropius y el Bauhaus*, p. 29.

⁴³ WINGLER, Hans W.: *Bauhaus Weimar Dessau*, p.41.

*inorgánico, y cuyas caras son las diversas artes que han elegido, afinado, purificado, la calidad o las posibilidades formales de los distintos materiales...La arquitectura moderna, como construcción del espacio, es la síntesis de las experiencias de la realidad y el fin último de todas las artes.*⁴⁴

En este sentido, es importante relatar el experimento que realizó el artista Oskar Schlemmer (1888-1943) en forma de decoración mural en estuco y pintura, atendiendo al espíritu integracionista, y bajo la teoría formal del “compresionismo”, para el núcleo de escaleras del edificio de la escuela diseñado por Van de Velde en Weimar, (Imágenes n° 45, 46 y 47). El objetivo que perseguía, era comprimir en la pared un espacio equivalente al del ambiente, creando superficies capaces de compensar o llenar el vacío de ese espacio: *“El objetivo, que se antepone, de embellecer con decoraciones pictóricas y plásticas estos ambientes, provenía del deseo de poder demostrar al fin una de las ideas y concepciones maduradas durante largo tiempo”*⁴⁵.



Imágenes n°45, 46 y 47

Oskar Schlemmer, Mural en las escaleras del edificio de Weimar, 1923; Destruído en 1930, Reconstruido en 1980.

Se trataba de demostrar, que una nueva relación entre pintura y arquitectura era posible a la luz de una nueva concepción del color, del espacio y del tiempo. Según el mismo artista

⁴⁴ *Ibidem*, p. 47.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 81.

explicó en un artículo publicado posteriormente: en un mundo donde Dios había dejado de ser el tema más importante, la figura humana, en tanto medida de todas las cosas, seguía siendo, el objeto del arte y los artistas. Finalmente la figura humana, color y proporción, serán los elementos utilizados por Schlemmer para concretar su ideal integracionista. Tal pretensión, sólo fue posible en un contexto en el cual la arquitectura era considerada como la síntesis de todas las artes, como el vértice donde concurren todas las experiencias artísticas; ya que como afirmaba Gropius, no había diferencia entre artesanos y artistas y la nueva actividad constructora del futuro sería todo en una sola forma: arquitectura, escultura y pintura. Este fue el gran reto que se planteó la Bauhaus.

En otro orden de ideas, atendiendo al espíritu constructivista, son decisivos los aportes de Fernand Léger, por su destacada labor en pro del arte y la arquitectura moderna. Tanto en su producción artística como teórica, mantuvo presente el interés por establecer una definitiva relación entre las artes plásticas y la arquitectura. Sus comienzos fauvistas y posteriormente cubistas con influencias de Cézanne, lo llevaron a reinterpretar la naturaleza a través de la formalidad pura del cilindro, la esfera y el cono; pero es la Primera Guerra Mundial y todos sus eventos, los que lo llevan a los límites de la abstracción, con obras relacionadas con las formas y la dinámica de la civilización moderna.

Su aporte más significativo será el determinante uso del “color puro”, el cual le aporta un dinamismo especial a su obra. No se trata de un uso del color por el color, sino del color con valor espacial:

Si los impresionistas innovan en el plano del análisis cromático, se quedan desde el punto de vista del espacio con la perspectiva tradicional. Los cubistas se contentan muy a menudo con disolver o hacerle estallar; Léger, ya desde sus comienzos, es el único que explora las virtudes espaciales del color y reemplaza las soluciones ancestrales por otras soluciones

*fundadas en las rupturas perceptivas en las que dominan, el dinamismo y la discontinuidad.*⁴⁶

Su interés se centró de manera especial en la nueva arquitectura, soñaba con un colorido que invadiera ciudades, viviendas, fábricas, etc. En 1925 realizó para la Exposición de arte decorativo de París dos intervenciones en relación con la arquitectura, la primera en colaboración con el artista Robert Delaunay (1885-1941) y el arquitecto Robert Mallet-Steveus (1886-1945), y su primer mural para el pabellón *L'Esprit Nouveau* diseñado por Le Corbusier⁴⁷. (Imagen n° 48)



Imagen n°48

Pabellón *L'Esprit Nouveau* Reconstruido en 1979 en Bolonia, Italia. Centro Studi dell'Abitare.

La base de los planteamientos sobre los vínculos que debían existir entre las artes plásticas y la arquitectura, será el color. Así la valoración de la arquitectura moderna, fundamentada en las relaciones que se establecen entre las líneas y los volúmenes, dependerá de la identificación del aspecto decorativo con lo arquitectónico. La vanguardia acabó con el decorativismo ecléctico, sin embargo creó un situación desconocida para artistas, arquitectos y espectadores; la del muro blanco. Esto daba la oportunidad de volver a la pintura mural,

⁴⁶ FERRIER, Jean-Louis: La forma y el sentido p. 125.

⁴⁷ Reconstrucción completa del Pabellón con intervenciones de color de Fernand Léger: Ver <http://www.youtube.com/watch?v=w6hUhV3GhLs> [Consultada: 10-11-2013].

una de las manifestaciones plásticas más ricas de la antigüedad, pero esta vez se hará a través del arte abstracto: *“la libertad de disposiciones de las líneas, formas y colores permite resolver el problema arquitectónico de los colores, del acompañamiento o de destrucción. Un dispositivo melodioso acompaña al muro, un dispositivo contrastado destruye el muro. Estas son las modernas necesidades arquitectónicas.”*⁴⁸

La clave para resolver, tanto el problema de la participación de las artes plásticas en la arquitectura, como el del espacio blanco, es el color que:

*...Puede entrar en juego con la fuerza sorprendente y activa, sin que haya alguna necesidad de añadir elementos destructivos o sentimentales. Se puede destruir el muro por la aplicación de tonos puros. Se puede simplemente ilustrarlo y también hacerlo avanzar, retroceder, dotarlo de una movilidad visual. Todo esto con el color, porque está a nuestro alcance la creación de un acompañamiento coloreado... El color constituye una necesidad natural como el agua o el fuego, es una materia indispensable para la vida. En cualquier época de su existencia y de su historia, el hombre lo ha asociado a sus alegrías, a sus actos; a sus placeres.*⁴⁹

La nueva forma arquitectónica que propone, donde un elemento proveniente de la plástica como el color se convertiría en parte fundamental del hecho arquitectónico, sólo sería posible en una nueva sociedad en la cual la noción de arte y arquitectura tendría una significación distinta. Para esto se pregunta:

*...¿Existirá en el futuro un arquitecto director de orquesta que edifique el monumento nuevo, expresión de nuestras necesidades y nuestros deseos?...La arquitectura moderna le exigirá al arquitecto moderno un sentido de equilibrio y de medida excepcionales; debería indicar al pintor el lugar donde actuar dinámica o estáticamente, y lo mismo al escultor. Será como un director consiente de las necesidades plásticas que exige la creación de un determinado monumento, alcanzar lo bello perfecto en un equilibrio de fuerzas plásticas nuevas...esto es lo que debe tratar de llevar a cabo la arquitectura moderna.*⁵⁰

El arquitecto Charles-Edouard Jeanneret (1887-1965) mejor conocido por su seudónimo como Le Corbusier, será en la arquitectura la personificación del ideal de Léger, con quien

⁴⁸ LÉGER, Fernand: *Función de la pintura*, p. 39.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 105

⁵⁰ *Log. cit.*

trabajó en numerosos proyectos. Por su parte desarrolló a partir del Purismo, una teoría de la integración de las artes plásticas a la arquitectura, partiendo de la consideración de las mismas como las tres artes mayores: *“basada en la filosofía neoplatónica, aplicó su discurso a cubrir todas las formas de la expresión plástica, desde la pintura de salón hasta el diseño de productos y la arquitectura.”*⁵¹

El purismo que proponía, tenía varios puntos de coincidencia con el Neoplaticismo de Mondrian y Van Doesburg; en cuanto a la selección de formas primarias simples y la relación armónica entre los procesos del arte y de la naturaleza, *“pero a diferencia de las reglas neoplásticas que llevan a negar la autonomía de las artes figurativas absorbiéndoles sin residuos, en la arquitectura; las reglas puristas forman más bien, un sistema a priori, como el dibujo de la cultura humanista del que dependen las tres artes mayores.”*⁵²

Así estableció, a manera de leyes, que algunas formas determinaban ciertas sensaciones constantes: las sensaciones primarias, que están determinadas en todo los seres humanos por el juego de las formas y colores primarios; y las secundarias, que varían con el individuo porque dependen de la capacidad cultural o hereditaria. Serán las sensaciones primarias, por lo tanto, la base del lenguaje plástico, un lenguaje fijo formal y explícito, que determina las relaciones subjetivas de orden dentro de una obra de arte⁵³.

En esta teoría apoyó su idea de arquitectura, la cual expresó en el prototipo para la Exposición de las artes decorativas de París con su Inmueble Villa, vivienda desarrollada dentro de los principios puristas acorde con el desarrollo tecnológico, en perfecta relación con telas de Léger; y posteriormente en su proyecto de viviendas estandarizadas en Ciudad

⁵¹ FRAMTHON, Kenneth: *Op. cit.*, p.153.

⁵² BENEVOLO, Leonardo: *Op. cit.*, p. 478.

⁵³ JENCKS, Carles: *Movimientos modernos en arquitectura*, p. 144.

Frugés de 1926, (Imágenes n° 49, 50). Sobre la incorporación del color en este conjunto afirmó:

En Pessac, el lugar es muy seco. Las grises casas de hormigón producen una insoportable masa deprimida carente de aire. El color es apto para aportarnos espacio. He aquí cómo hemos establecido ciertos puntos invariables. Algunas fachadas están pintadas con siena quemado. Hemos hecho retroceder las líneas de las otras casas mediante un azul marino claro. También hemos confundido ciertas secciones con follaje de los jardines y los árboles, a través de las fachadas verde pálido.⁵⁴

Según lo anterior, deja claro el propósito de la arquitectura como creadora de emociones, producidas por la contemplación de formas geométricas puras: esferas, cubos, cilindros o de direcciones fundamentales: vertical y horizontal, entre las cuales se han establecido relaciones armoniosas en concordancia con las leyes del universo de relación y principio. Serán determinantes los elementos plásticos, dentro de los cuales los volúmenes de formas puras, perfectamente ensamblados y apreciados nítidamente, por efecto de la luz las proporciones y relaciones con otras formas, juegan un papel fundamental.

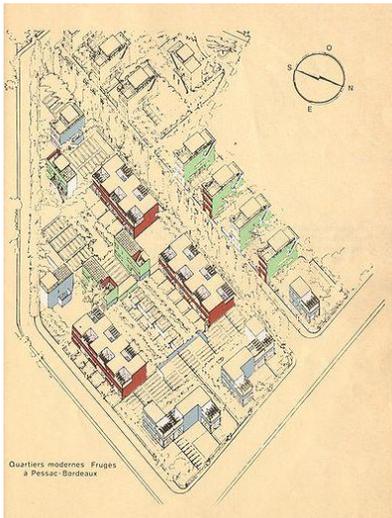


Imagen n°49 y 50
Plano y fotografía con intervenciones de color en Ciudad Frugés 1926.

⁵⁴ FRAMTHON, Kenneth: *Op. cit.*, p.155.

Finalmente el vanguardismo del siglo XX, fue un movimiento profundamente idealista, que defendió la noción del progreso social, asociado al desarrollo tecnológico y la posibilidad de lograr esa transformación a través del arte. Dentro de esa concepción, la arquitectura, surgió como el instrumento ideal, ella resume tanto lo constructivo como lo artístico, en consecuencia su transformación y desarrollo significaba, de algún modo, la transformación y desarrollo de la sociedad. Es así como todos los movimientos se plantearon programáticamente la integración de las artes (*De Stijl*, la Bauhaus, el Constructivismo ruso); la arquitectura fue siempre el centro de esa propuesta, y se entendió como el arte que resumía a la escultura, la pintura y las artes aplicadas. Bajo esta noción la arquitectura vanguardista, se dará paso al llamado Estilo Internacional, que hizo suyas algunas de las propuestas iniciales olvidando otras a medida que su desarrollo se orientó hacia el campo de la tecnología.

1.2 La Ciudad Universitaria de Caracas. Inicio Experimental.

La Ciudad Universitaria de Caracas, surge como parte activa y protagónica del debate arquitectónico moderno dentro del marco del estilo internacional, que se desarrollaba en el seno de los Congresos Internacionales de Arquitectura Moderna (CIAM): El Corazón de la Ciudad y la Integración de las Artes.

Ya en la segunda etapa de construcción de la Ciudad Universitaria, será palpable uno de los aspectos discutido en el VI Congreso del CIAM realizado en Bridgewater, Inglaterra: los problemas estéticos de la arquitectura moderna. Para el VIII Congreso, celebrado también en Inglaterra, esta vez en Hoddesdon, en julio de 1951, se incluyó el tema: El Corazón de la Ciudad, al cual se añadió “La arquitectura, la pintura y la escultura en el Corazón”, formulado

por José Luis Sert. De este modo, El Corazón de la Ciudad y la Integración de las Artes se entremezclaron en el discurso del CIAM, materializándose de una u otra forma en los aspectos más destacados de la Ciudad Universitaria de Caracas.

La modernidad de Carlos Raúl Villanueva (1900-1975), constituye a pesar de lo anterior, una síntesis de valores de distinta matriz: las nuevas proposiciones del CIAM, consideraciones zeviano acerca del organicismo y las tradiciones coloniales. El profesor Alberto Sato lo explica muy bien cuando expone:

Estas tres matrices ideológico-arquitectónicas desorientan la lectura de la obra de Villanueva, especialmente a partir de 1952. En efecto el corazón de este proyecto tiene una dosis de las antiguas plazas públicas; la disolución de las formas parece afectada de una interpretación del organicismo zeviano; y la integración de las artes parecía someterse a la aspiración artística guiada por la nueva monumentalidad de Giedion, Léger y Sert, pero a la vez, como una reinterpretación del valor decorativo y monumental de la obra plástica.⁵⁵

Esta idea integracionista fue la que intentó materializar en la construcción del campus, el cual se inscribe dentro del llamado Estilo Internacional de la arquitectura y en muchas de las soluciones de diseño es deudor del constructivismo.

Todo este marco teórico anterior tiene la función de establecer, a partir de las premisas básicas del, para entonces, vigente debate moderno; cómo el proyecto único de la Ciudad Universitaria de Caracas, mostró las intenciones en torno a las ideas de integración, síntesis y relación de las tres artes, sin que este orden indique o determine una jerarquización que menosprecie o disminuya una delante de la otra, pues los resultados son reales y logrados en una obra hoy reconocida como Patrimonio Mundial de la Humanidad.

La idea del proyecto surgió durante el gobierno de Isaías Medina Angarita (Gob. 1941-1945), muchas de las soluciones adoptadas se constituyeron en innovación dentro del campo de la

⁵⁵ SATO, Alberto: "Villanueva y el debate moderno", en *Punto*, p. 24.

arquitectura nacional, la idea de la integración de las artes no era la excepción. Ejemplos anteriores sin llegar a integración o a síntesis, llegaron de la mano del mismo Villanueva en el Museo de Ciencias y Museo de Bellas Artes (1930), con altorrelieves del artista Francisco Narváez y el conjunto residencial El Silencio, donde junto al mismo artista realizó un grupo escultórico para la Plaza O’leary (1944), (Imágenes n° 51, 52 y 53).



Imagen n°51, 52 y 53.

Altorrelieves del Artista Francisco Narvaez. Museo de Bellas Artes 1930, Museo de Ciencias 1930, Grupo escultórico de la Plaza O’Leary “Las Toninas” 1944.

A lo largo de los 20 años que duró la realización de la Ciudad Universitaria, las ideas de Villanueva variaron y con ellas la concepción original, a la cual introdujo cambios significativos. La obra recibió un extraordinario impulso del gobierno dictatorial de Marcos Pérez Jiménez (1948-1958), pues las necesidades circunstanciales de la dictadura favorecieron su desarrollo y la puesta en marcha, su idea integracionista, al convertirse en conductor y único arquitecto del conjunto. En relación a esto expresa Juan Pedro Posani:

El problema de la integración de las expresiones artísticas específicas en un solo organismo de valores plurales, constituyó durante años en Venezuela y desde hace muchas décadas en el mundo un punto de convergencia de frecuentes debates, una esperanza confusamente perseguida y, en el fondo, una válvula de escape para tantos propósitos de renovación social, para tanta rebeldía intelectual que no encontraba salida por los cauces normales debido a la situación política y económica del período 1951-1958.⁵⁶

⁵⁶ GAZPARINI, Graziano y Juan Pedro Posani: *Caracas a través de su arquitectura*, p. 370

Se puede afirmar que las circunstancias históricas favorecieron la realización del proyecto, la materialización del viejo sueño de los artistas de vanguardia, en un medio en el cual no habían antecedentes importantes y donde la “integración de las artes”, como formulación teórica, no había despertado mayor interés.

Durante su permanencia en Europa, justamente durante el período en que se desarrollaron los principales movimientos de vanguardia, el arquitecto se empapó de todas las ideas en boga, en especial de aquellas que planteaban como un hecho necesario la “integración de las artes”, con un objetivo claro: la transformación de la sociedad por medio del arte y de la arquitectura:

...Conocí la obra de Pevsner, Gabo, Vasarely, Calder, Léger, etc., al momento en que se me ofreció realizar la Ciudad Universitaria pensé que estos artistas podrían ayudarme a completar mi proyecto conjuntamente con los artistas venezolanos de más prestigio. La idea de la integración parte de lo que considero al arte una necesidad social y es en la arquitectura donde estas necesidades más se evidencian... Ante todo soy un creador y como arquitecto lo esencial para mí es construir. La arquitectura la concibo en función estrictamente social y en relación directa con las artes plásticas.⁵⁷

Al hablar del conocimiento de la obra de los artistas de la vanguardia, seguramente obvió en estas palabras que había conservado también amistad con muchos de ellos, europeos y norteamericanos; quienes junto a los venezolanos: Pascual Navarro (1923-1986), Mateo Manaure (n. 1926), Armando Barrios (1920-1999), Carlos González Bogen (1920-1992) y Alejandro Otero (1921-1990), conformaron el equipo para llevar a cabo el proyecto.

Las obras se encuentran distribuidas por todo el recinto universitario, pero es en el área del Conjunto Central que alberga el Aula Magna y la Plaza Cubierta del Rectorado, donde se

⁵⁷ RAMOS G., Ángel: “Carlos Raúl Villanueva un arquitecto de las jóvenes generaciones” en *Suplemento de Imagen*, p.1-7.

centran las más significativas y, es también, el espacio que más ha sido reseñado como ejemplo más importante.

En concordancia con las ideas del CIAM anteriormente expuestas sobre “El corazón de la Ciudad”, resuenan las palabras de Sibyl Moholy Nagi cuando expresa:

La plaza Cubierta es el corazón del organismo universitario, la fuente central de energía que proporciona vida a los demás miembros... el estudiante o visitante que se acerque por cualquiera de las tres direcciones posibles será iniciado por tres patios cortados como volúmenes de luz en el techo de concreto de la plaza... nada es accidental en los calculados efectos de luz diurna que rodean las esculturas y murales de la Plaza Cubierta una atmosfera vital... imposible de olvidar. Sólo el hombre ciego desesperadamente insensible puede dejar de percibir la cohesión que existe entre los propósitos culturales de la universidad y las imágenes visuales que lo rodean, y ello no solamente en las poderosas formas de Pevsner y Laurens que se elevan hacia el cielo... y el armonioso relieve en mosaico de Pascual Navarro define los límites de la plaza a la entrada del Aula Magna.⁵⁸

Los ejemplos más sobresalientes de síntesis, alcanzados dentro del campus universitario son el vitral de Fernand Léger en el edificio de la Biblioteca Central y el recinto del Aula Magna, ambos edificios ubicados en Conjunto Central de la universidad. En el primero de los casos, el gran vitral de Léger, se incorpora a la arquitectura del hall principal de la biblioteca, para crear un espacio rico en efectos estéticos, que a la vez cumple una función práctica, sirve de cerramiento y regula la entrada de luz; que de lo contrario inundaría el espacio arquitectónico, (Imagen n° 54). Las poderosas formas orgánicas, características de su obra, los colores intensos, crean un punto de atracción visual de singular importancia, mientras que la luz matizada por el color, produce una atmósfera particularmente sugerente en perfecta armonía con el espacio y su función como área de destitución y de encuentro.

⁵⁸ MOHOLY N., Sibyl: *Carlos Raúl Villanueva y la Arquitectura de Venezuela*, p. 108



Imagen n°54

Léger, Fernand, "Sin Título". (1954)

Vitrail en Dalles de Verre. Estructura de hormigón y vidrio. 630 x 1237 cm.
Edificio de la Biblioteca Central. Hall principal. Ejecutado por la firma Jean Barillet.

La solución adoptada para el Aula Magna combina arquitectura, arte, tecnología y funcionalidad. Los plafones acústicos diseñados por el artista norteamericano Alexander Calder (1898-1976), aparte de su función estética y de su carácter plástico, permitieron resolver una serie de problemas técnicos derivados del complejo programa del recinto, (Imagen n° 55). Su diseño y disposición en el techo resultó de las exigencias acústicas; sin embargo, la red de instalaciones y equipos pasa desapercibida y el hecho plástico se impone de manera definitiva, contribuyendo a valorar la monumentalidad del espacio. Los plafones acústicos o nubes flotantes, logran con la arquitectura un nivel de síntesis no alcanzado en ningún otro espacio de la ciudad universitaria, son a un tiempo pintura y escultura que concurren junto a la arquitectura para crear un espacio, que se puede calificar de poético, psicológicamente envolvente, dinámico y apacible, a la vez poseedor de una atmosfera de calidez e intensidad, sólo alcanzada por las grandes obras de arte.

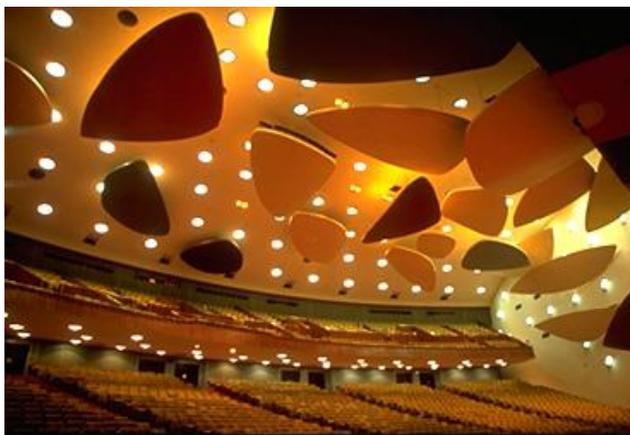


Imagen n°55

Platillos Voladores o Nubes Acústicas. (1953). Estructuras estables acústicas suspendidas en metal y madera policromada. Edificio del Aula Magna. Parte interna.

Las opiniones sobre esta realización son las más variadas. Juan Calzadilla expresa a este respecto: *“El ensayo de integración resultó positivo... porque la obra fue programada dentro de la concepción arquitectónica misma y como un espacio plástico integral”*⁵⁹.

Todas las opiniones coinciden en que se trata del mejor ejemplo de integración del conjunto, una obra maestra de la arquitectura, una ingeniosa solución artística a un problema técnico.

La incorporación de obras de arte de singular importancia, en la construcción de la Ciudad Universitaria de Caracas, ha sido denominada en repetidas oportunidades indistintamente como “integración de las artes” o como “síntesis de las artes”. Dos conceptos que aunque afines guardan sustanciales diferencias. El mismo Carlos Raúl Villanueva habla en varias ocasiones de “integración”, sin embargo dio definiciones diferentes para ambos casos. Para él la integración no partía:

⁵⁹ CALZADILLA, Juan: *Pintura Venezolana de los siglos XIX y XX*, p 76.

...De una condición espacial, o de un género artístico... sino de un proceso de elaboración mucho más general, a la raíz de toda intervención en el producto final... en la integración probablemente no hay marco previo porque es la misma conformación, la misma actitud del trabajo humano lo que le va a dar significado unitario, con cohesión de forma al mundo funcional y espacial del ciudadano. A la base de la integración estará el proceso de producción mecánico y un nuevo sistema de relaciones económico-sociales. En otras palabras, los nuevos objetivos cuantitativos por una férrea ley dialéctica repercuten en el proceso formal. En este sentido los mejores ejemplos de integración son los que amplían la órbita del diseño industrial al proceso universal, redentor de la forma y de los módulos de vida asociada, por lo menos en sus aspectos exteriores. En qué medida este concepto de integración es resultado de una visión excesivamente optimista y por lo tanto utópica, tan solo podrá decirlo el mismo desarrollo de la historia.⁶⁰

Estas ideas recuerdan lo que sobre la integración sostuvo el grupo *De Stijl*, en especial con la opinión que Mondrian tenía sobre el mismo tema.

La “síntesis” por otro lado, Villanueva la entendió en el sentido tradicional de colaboración entre las artes plásticas y la arquitectura, pero no como una mera decoración, sino como medio para lograr una composición espacial armónica. En el caso de la síntesis pensaba:

Las artes, conservando sus características tradicionales, particularmente la pintura y la escultura, confluyen en el espacio arquitectónico, dando cuerpo a una unidad nueva en calidad, pero antigua en características. En función de este espacio, cuyas determinantes arquitectónicas son esenciales, pueden estructurarse las demás expresiones artísticas, aceptando así la primacía arquitectónica y dando lugar a los mejores ejemplos de síntesis. Son los casos donde las demás artes concurren polifónicamente a enaltecer, graduar, matizar, algo cuya existencia es previa a la de ella. Pero como conserva todo su valor convencional, el resultado final es algo que siempre guarda el significado único de pieza singular, o de acontecimiento extraordinario, conjunción irreplicable de felices condiciones.⁶¹

Según lo anterior, una vez descartada la posibilidad de integración, ya que esta requiere de condiciones sociales y económicas muy especiales; la concurrencia de las diversas artes en el ámbito del campus universitario derivó en un resultado novedoso tanto desde el punto de vista formal como estético denominado “síntesis”.

⁶⁰ VILLANUEVA, Carlos Raúl: *Textos escogidos*, p. 91

⁶¹ *Log. cit.*

En un nivel primario, sin desmerecerlo de ninguna manera, se encuentra el concepto de relación arte-arquitectura, donde residen la mayor cantidad de ejemplos y logros de la Ciudad Universitaria de Caracas. Especial importancia poseen los edificios del Hospital Clínico Universitario y la Facultad de Arquitectura y Urbanismo, que sin alcanzar el nivel de síntesis, deben ser destacados por sus logros en el uso del color.

En el primero de los casos, que será más adelante objeto de análisis para esta investigación, el artista Venezolano Mateo Manaure realizó una policromía (hoy desvirtuada luego de sucesivas restauraciones), con la finalidad “de destruir la inmensa masa construida”, tal como se lo pidiera el Maestro Villanueva siguiendo la clásica recomendación de Fernand Léger; el artista lo logró; de allí surgió la idea de realizar posteriormente policromías en los Superbloques del Banco Obrero.

En el edificio de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo el diseño cromático de las fachadas estuvo a cargo del artista Alejandro Otero, quien realizó la policromía y los murales que van desde la planta baja hasta el último piso, (Imagen n°56). El tratamiento plástico dado al edificio aparte de valorizarlo, permite destacarlo como un hito importante dentro del conjunto y destaca las relaciones espaciales que se dan en su interior. De esta forma el uso del color, de los materiales y de las formas plásticas, establecen un vínculo con el usuario que visualmente puede identificar espacios y crear relaciones a la manera de Villanueva: *“El color tiene también su utilización como instrumento para ordenar, rectificar, precisar o valorar volúmenes y superficies, para acentuar perfiles, afirmar espacios, es uno más de los*

*instrumentos usados por el arquitecto; para establecer un comunicación más inmediata entre su obra y el hombre que la utiliza”.*⁶²



Imagen n°56

Alejandro Otero, “Sin Título”. Policromías (1956). Fachadas Policromadas. Mosaicos vítreos industriales 2 x 2 cm. Norte: 4540 x 6480, Sur: 4540 x 6480, Este: 4550 x 2590. Oeste: 4540 x 2590 cm. Edificio de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo.

Superada la escala contenida del campus universitario, las iniciativas de relación arte-arquitectura transgreden los límites de esta ciudad creada en el papel, para hacerse presente en la ciudad real, renovándose en su escala y protagonismo urbano, sellando de una vez por todas las alianzas entre el arte abstracto y la arquitectura moderna.

En la Francia de la posguerra, asumieron el ideal vanguardista de incorporar el arte a la actividad cotidiana del hombre. Dentro de estas premisas el arte abstracto se presentaba como el más apto para expresar la relación con la arquitectura.

Este anhelo de transformación y de desarrollo del arte coincidió con los objetivos del régimen que perseguía un embellecimiento del ambiente y una mejora de las condiciones

⁶² VILLANUEVA, Carlos Raúl: *La integración de las artes*, p. 10

físicas y ambientales. De esta forma se abren paso los nuevos desarrollos habitacionales realizados durante esta misma época; grandes conjuntos multifamiliares de viviendas conocidos como los Superbloques. Concebidos dentro de un plan de renovación urbana a gran escala, fueron creados con la intención de sustituir los asentamientos marginales que gradualmente iban rodeando Caracas y las ciudades principales del interior del país. La responsabilidad del proyecto estuvo a cargo de Carlos Raúl Villanueva y de un equipo de arquitectos, y la ejecución fue llevada a cabo por el Banco Obrero.

El equipo sin embargo, se trazó un reto aún mayor, difundir el arte a una nueva escala. Para ello, se incorporaron artistas plásticos encargados de diseñar policromías para cada uno de los edificios, reviviendo las propuestas de Mondrian y de Léger, en el sentido de valorizar y dinamizar la arquitectura por medio del color. En esas experiencias es importante destacar las participaciones de los artistas: Omar Carreño (1927-2013), Alejandro Otero, Víctor Valera (1927-1984), Mercedes Pardo (1921-2005), Mateo Manaure, entre otros.

Esta nueva fase de la relación Arte-Arquitectura se realiza con el entusiasta respaldo de los artistas plásticos recién llegados de Europa la mayoría de ellos identificados con la tendencia en boga: El abstraccionismo.

El entusiasmo era general y tanto críticos como artistas expresaron su conformidad y satisfacción por estas realizaciones.

El artista venezolano Alejandro Otero, se convirtió en el líder del movimiento abstracto nacional afirmando en 1954 que:

...La nueva estética parte, principalmente de las exigencias de los espacios urbanos y arquitectónicos y de sus relaciones con quienes los habitan y circundan, hacia la realización de un nuevo concepto del espacio habitable en el que la contribución del artista plástico y del arquitecto, el artesano y el diseñador, penetrando por las vías de las necesidades de orden práctico mas cotidiano del hombre, crea un conjunto estético indisoluble, humanamente activo, y por si solo capaz de llenar y despertar necesidades y sentimientos que yacen por

naturaleza en él. De hecho pueden encontrarse revestidos de formas y colores, de proporciones y ritmos estéticos en los más variados materiales y con las técnicas más diversas, los muros interiores o exteriores de los edificios, las superficies de los pisos, los huecos de las ventanas, los objetos más habituales, platos, cubiertos, lámparas, el mobiliario, las máquinas de uso corriente en el hogar, la oficina, la fábrica, etc., pueden adoptar de esta suerte, forma, colores y proporciones mas armoniosas y hacen más humano nuestro contacto con ellas. Esta nueva concepción que está cundiéndose y aclimatándose en todas las latitudes... por virtud de los artistas que le hicieron confianza... han pasado a ser asunto de equipos de trabajo constituido por hombres iguales a los otros y en constante contacto con ellos, que alboran día a día en mejorar las condiciones humanas de vida.⁶³

Este planteamiento posee su base teórica en la propuesta bauhausiana, cuyo ideal había revivido luego de finalizada la Segunda Guerra Mundial y que en Venezuela se planteaba como un medio perfectamente válido de transformación social.

En sintonía con estas ideas el autor Gastón Diehl, refiriéndose a las realizaciones que se llevaban a cabo en el país expresó:

Nuestra civilización tiene necesidad de una pintura susceptible de adornar las grandes realizaciones sociales, los grandes edificios colectivos, estudios, universidades, salas de teatro, de cine o de música, salas de conferencias, etc. Es decir una pintura que se adapte humildemente, anónimamente a la arquitectura, que se mezcle con ella para reforzarla, alegrarla, darle más vida y conferirle una presencia espiritual. Nuestros jóvenes pintores lo han comprendido bastante bien y se han sometido apasionadamente a la nueva tarea y han podido a aportar ya a Venezuela y a sus grandes construcciones una preciosa riqueza.⁶⁴

Dentro de las Realizaciones llevadas a cabo por el Banco Obrero destacan las policromías de Alejandro Otero para la Unidad Residencial El paraíso, la de Mateo Manaure para el Conjunto “2 de Diciembre”, hoy 23 de Enero, y la de Manaure y Víctor Valera para la Urbanización Simón Rodríguez, (Imágenes n° 57, 58 y 59). Estas policromías, hoy destruidas, deterioradas o desvirtuadas a través de recurrentes “recuperaciones”, tenían la intención, como lo afirmaban los propios artistas, de crear “*un nuevo concepto de espacio habitable en el cual la participación del artista plástico es fundamental*”.

⁶³ OTERO, Alejandro: *Testimonios sobre pintura*. Cruz del Sur, p. 15.

⁶⁴ DIEHL, Gastón: “Pintura Venezolana de hoy”. En *Revista Nacional de Cultura*, p.190.



Imágenes nº57, 58 y 59

Mateo Manaure, "Sin Título". Policromías (1950). Fachadas Policromadas. Pintura de Caucho Sintético. Urbanización 2 de Diciembre.

Con las policromías se intentó, siguiendo la tesis legeriana, "destruir el muro", hacerlo avanzar, dotarlo de movilidad visual, e introducir el color, tan necesario como el agua y el fuego, según la afirmación de Léger. Propuesta perfectamente válida desde el punto de vista formal, si se tienen en cuenta las características volumétricas y espaciales de los superbloques y su impacto a nivel urbano. La policromía fue una manera de contrarrestar el efecto psicológico que el superbloque producía en sus habitantes, condicionados a vivir en una vivienda de dimensiones mínimas, en conjuntos despersonalizados, que albergaban a cientos de familias, en una arquitectura austera y fría. En este sentido puede hablarse de "síntesis entre la arquitectura y la pintura", fue una respuesta importante a un reto planteado que sólo concernía al aspecto formal, la solución definitiva no estaba en manos de los artistas, sin embargo, más allá del valor plástico de las soluciones, es necesario destacar el aspecto social de la propuesta: el interés de los artistas por humanizar conjuntos habitacionales y llevar el arte a una nueva dimensión⁶⁵.

⁶⁵ CARREÑO, Freddy: *Artes plásticas y Arquitectura: Integración síntesis o decoración. Venezuela un ejemplo*, p. 161.

Las grandes realizaciones del estado, acompañadas de obras de arte, repercutió en el sector privado, que se dedicó a construir obras, invitando importantes artistas nacionales a intervenirlas. Una vez finalizado el régimen perejimenista, la acción del estado destinada a la realización de obras con la participación del arte, perdió impulso; por otra parte, la idea de la síntesis o integración de las artes, demostró que no era la vía apropiada para intentar introducir cambios dentro de la estructura social, tal como se pensó desde la época de las vanguardias europeas de comienzos de siglo:

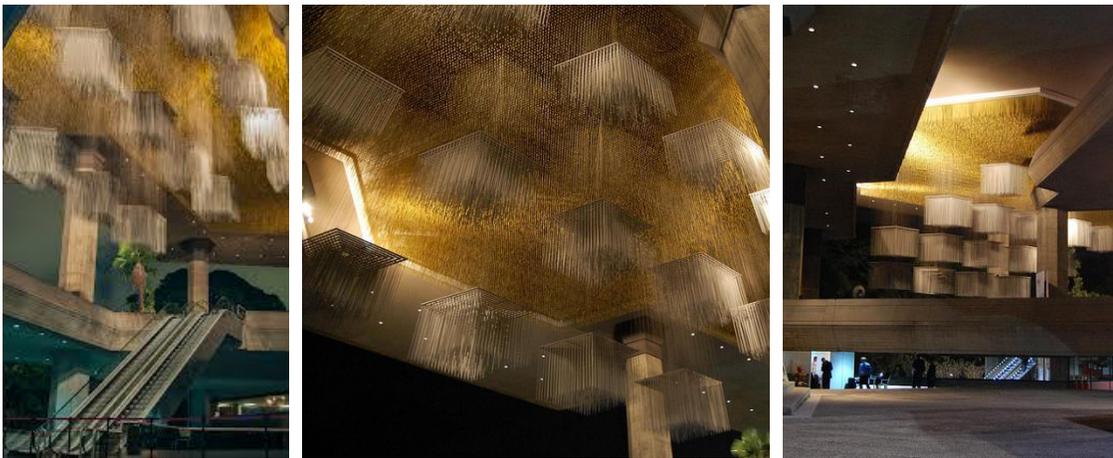
Al cabo de unos años, cuando se constató la continuidad de la realidad, pues no se tocaban los resortes fundamentales de la cultura; cuando el experimento de la síntesis de las artes pasó a ser absorbida por el gusto público y se multiplicaron las imitaciones en las fachadas de la ciudad, mera decoración fútil, cuando fue claro que no se podía fácilmente volver a repetir en la escala con que se había realizado en la Ciudad Universitaria, entonces la "integración de las artes" se agotó natural y espontáneamente sin que nadie tratara de revivirla.⁶⁶

Con el advenimiento de la democracia se inició una nueva etapa en la realización de proyectos de gran envergadura con participación de los artistas plásticos tanto en las construcciones del estado como en las privadas. El régimen democrático acometió los grandes proyectos evitando el monumentalismo y la fastuosidad que tanto recordaban al régimen anterior; de allí que la participación de los artistas haya sido más bien discreta. De toda la extensa producción arquitectónica realizada a partir de entonces, en las cuales la participación de las artes plásticas ha sido variada, sólo pocos ejemplos pueden ser considerados síntesis a la manera de la Ciudad Universitaria de Caracas.

A este respecto debe ser considerada la Torre Phelps diseñada por José Puig que incluyó la *Transicromía* de Carlos Cruz-Diez (n. 1923), con la finalidad de establecer divisiones espaciales, que gracias a su liviandad y transparencia no divide, favoreciendo la calidad del

⁶⁶ GAZPARINI, Graziano y Juan Pedro Posani: *Op. cit.*, p. 374.

espacio por el efecto cromático que produce. La escultura de Harry Abend (1937) para este mismo edificio permite ocultar tras de sí, elementos del sistema de ventilación mecánica y cumplir una función plástica. Y la obra *Extensión Amarilla y Cubos Virtuales* (1982-1983), del artista Jesús Soto integrada al plafón del hall de Teatro Teresa Carreño. (Imágenes n° 60, 61 y 62)



Imágenes n° 60, 61 y 62

Jesús Soto, *Extensión Amarilla y Cubos Virtuales* (1982-1983). Hall de acceso del Teatro Teresa Carreño.

Salvo estos ejemplos, el resto de las realizaciones en las cuales se ha dado participación a las artes plásticas en la arquitectura han sido concebidas en el sentido de “relación” de ambas disciplinas. En este sentido, es necesario valorar la participación de Carlos González Bogen con intervenciones en el Templo Nacional San Juan Bosco y sus murales para el edificio El Universal y la sede del Banco de los Trabajadores, el Mural de Carlos Cruz-Diez para el Edificio de la Previsora y la ambientación diseñada por Gego (1912-1994) y Gerd Jeuffer para el edificio del INCE, entre otros.

Importante fue la participación del artista Mateo Manaure en este tipo de relación con la arquitectura, aparte de su comentada intervención en el Hospital Universitario de Caracas,

sus murales dentro del Conjunto Central y el resto del campus, constituyéndose como el artista con mayor cantidad de obras dentro de la Ciudad Universitaria; además de su intervención en los superbloques de la Urbanización 2 de diciembre (hoy 23 de enero) y Simón Rodríguez ; debe destacarse su participación en otra gran cantidad de experiencias en el campo de la relación con la arquitectura tanto en espacios interiores de edificaciones como en exteriores. Puede nombrarse su realización de los vitrales en el Edificio CANTV y su policromía exterior en la Central de los Caobos, en el edificio de la Maternidad Concepción Palacios, en el edificio de Petróleos de Venezuela en su sede de La Campiña y su intervención en las edificaciones de la Villa Olímpica de San Cristóbal.

A través de un decreto del Dr. Rafael Caldera emitido durante su primer gobierno, se le dio legalidad a la intención de establecer relaciones entra la arquitectura y los artistas plásticos, estableciendo que *“en todo contrato de edificación pública que realice el ejecutivo Nacional se incluirá una partida para contratar obras de arte ejecutadas por artistas nacionales o extranjeros residentes en el país, destinadas a sumir de ornato en la edificación de que se trate”*⁶⁷.

Aunque si bien no todos los ejemplos han llegado al nivel de síntesis, es evidente que en la segunda mitad del siglo XX existió en el país un marcado interés por la particular relación entre la arquitectura y las artes plásticas, especialmente a partir del proyecto de la Ciudad Universitaria de Caracas; se asumió la participación de las artes en la arquitectura como una relación natural de colaboración, dependiendo el éxito o el fracaso de las propuestas, del grado de comunicación que se estableció entre el arquitecto y el artista.

⁶⁷ Decreto N° 1522, Nov. de 1973. Gaceta Oficial N° 30.267 20 de Nov. de 1973 en CARREÑO, Freddy, *Artes plásticas y Arquitectura: Integración síntesis o decoración. Venezuela un ejemplo*, p. 167.

CAPÍTULO 2. SOBRE EL ARTISTA.

2.1 Mateo Manaure, un artista de La modernidad.

Una vez que se ha reconocido el fenómeno de La Modernidad con todos sus alcances, como gran movimiento cultural característico del siglo XX, no es posible definirlo como un proceso homogéneo; por el contrario, su desarrollo sectorizado en espacios culturales determinados, como son el escenario europeo occidental y el norteamericano, específicamente estadounidense; la asincronía, y como consecuencias, las grandes desigualdades entre los diversos grupos culturales; son aspectos definitorios y concluyentes de su esencia. En ese sentido resulta de interés lo expuesto por Henri Meschonnik cuando afirma que *“la modernidad atañe sobre todo al sujeto que la experimenta, es decir, sólo es posible experimentar la idea de modernidad cuando se tiene conciencia de ella, y cuando en un medio social particular se dan las condiciones necesarias para que el fenómeno tenga lugar”*.¹

El papel de la modernidad en el siglo XX, especialmente desde la perspectiva del arte, significó para América Latina el accionar de importantes artistas que se constituyeron en la vanguardia del quehacer plástico regional, en medio de un contexto marcado por significativas contradicciones sociales, económicas y artísticas.

En el caso particular de Venezuela la modernidad que vive el país se da, desde sus inicios, a saltos y de manera fragmentada. No obstante, de forma lenta y casi silenciosa van ocurriendo los cambios que permiten la irrupción de una nueva mentalidad. De la rebelión que da origen al Círculo de Bellas Artes a la creación del Taller Libre de Arte, transcurre un

¹ YURKIEVICH, Saúl: *La moviediza modernidad*, p. 12.

tiempo sutilmente vinculado a través del quehacer de los protagonistas de ese tiempo, de allí en adelante el camino del nuevo arte está determinado.

En el campo de la arquitectura, los edificios diseñados por Guinand y Malausena, y por el mismo Villanueva, preparan el camino de la Ciudad Universitaria y de la gran arquitectura de los años cincuenta y sesenta. De igual manera, en la obra de los maestros del Círculo de Bellas Artes: Antonio Edmundo Monsanto, Marcos Castillo, Rafael Ramón González, Juan Vicente Fabbiani, entre otros; se sugiere ya la necesidad de un cambio que resulta inminente. En definitiva, comienzan a mostrarse las formas e imágenes de un país que lentamente insurgía en el tiempo moderno.

A partir de 1950, la dinámica del arte nacional cambia de manera significativa, la década transita bajo el dominio de la abstracción geométrica a pesar de la resistencia que le ofrece una parte importante del medio cultural y de la crítica. Así, en un breve lapso de aproximadamente veinte años, la arquitectura, fundamentalmente de la mano de Carlos Raúl Villanueva, y las artes plásticas a través de las obras de Alejandro Otero, Mateo Manaure, Carlos González Bogen, Luis Guevara Moreno y Jesús Soto, por citar sólo algunos nombres, introducirán la modernidad como visión de los nuevos tiempos, en el marco de un conjunto de transformaciones sociales, económicas y políticas, sin precedentes, que experimenta el país.

En este escenario el artista Mateo Manaure (Uracoa, Edo. Monagas. 1926,) tiene una participación protagónica. Creador junto a otro grupo de pioneros de la Escuela de Artes y Oficios, del Taller Libre de Arte y del grupo Los Disidentes; ha mantenido desde entonces, y hasta el presente, una significativa presencia en el acontecer plástico nacional, a través de

una obra prolífica caracterizada por la exploración de medios expresivos diversos, recursos que le han valido un amplio reconocimiento.

Ha incursionado con su obra plástica en la pintura, el grabado, el mural, la policromía, la gráfica y la escultura; pero fundamentalmente se ha situado alternativamente en dos posiciones que entrañan conceptualizaciones y formalidades diferentes: la abstracción y la figuración. La abstracción es el lenguaje de sus inicios, el que lo convierte en uno de los líderes del grupo de jóvenes artistas forjadores de la modernidad en Venezuela; lenguaje que abandona por varias décadas y que, en su reencuentro con él, ha dedicado la mayor parte de su obra reciente. El interés por la figuración, que ocupa de alguna manera el espacio que media entre los dos extremos dedicados al abstraccionismo, responde a una necesidad íntima, y a ella regresa continuamente.

Desde su obra figurativa de 1947, que le valió a los veintiún años el Premio Nacional de Pintura, a las variadas instancias del concepto abstracto y geométrico tridimensional que desarrolla en el decenio del 70, se expande un vasto proyecto plástico en el período de los años 80 con un retorno al espacio de la figuración. En la década de los noventa regresa nuevamente a la abstracción, esta vez con una investigación hito dentro de su obra geométrica, vista como la síntesis de toda su trayectoria en este campo del arte que le ha ocupado hasta la actualidad.

Afirma Matei Calinescu que *“el artista moderno está obligado, estética y moralmente a ser consciente de su posición contradictoria, del hecho de que sus logros de modernidad están*

*ligados, no sólo a ser limitados y relativos, sino también a perpetuar el pasado que trata de negar y oponerse a la misma noción de futuro que intenta promover”.*²

Como artista moderno, Mateo Manaure ha sabido convivir con la contradicción; contradicción de la que es claramente consciente, y que se manifiesta en la dualidad abstracción-figuración, que lo ha acompañado a lo largo de su quehacer artístico. Sobre esto ratifica:

La pintura se ha desarrollado de manera tan compleja –dice Manaure- que debemos admitir que a toda corriente, a toda escuela, corresponden inquietudes y búsquedas renovadoras. Cuando se habla de arte abstracto o de arte realista, nada más nefasto que caer en la negación de una y otra tendencia.

*A nadie puede encasillársele, a nadie puede hacérsele marchar por un callejón único. Al creador –lleno de vivencias que le son particulares- no puede imponérsele un patrón modelo.*³

El arte de Mateo Manaure es, en efecto, la representación de un proceso plástico en diferentes estadios o ciclos, que incluyen los inicios en el realismo, el expresionismo figurativo y constructivo, el abstraccionismo lírico, el muralismo geométrico, la figuración lírica, la abstracción geométrica tridimensional y el expresionismo lineal dibujístico y colorístico⁴.

2.2 La figuración: el comienzo y las recurrencias.

Los comienzos del estudiante Manaure hacia 1941, están representados en el realismo académico realizado dentro de la Escuela de Artes Plásticas de Caracas, cuya temática se basaba en: composiciones, naturalezas muertas, paisajes y el estudio de la figura humana;

² CALINESCU, Matei: *Cinco caras de la modernidad*, p. 75

³ CALZADILLA, Juan: *Mateo Manaure*, p. 11

⁴ VELASQUEZ, Lucila: *Mateo Manaure Arte y Conciencia*, p. 3

pues respondía a las influencias de maestros como Fabbiani, del que aprende el trazo continuo y la línea precisa, expresión de simplicidad y de síntesis apreciable en sus composiciones y desnudos; y del manejo del volumen en las formas orgánicas que asimila de los desnudos de Narváez. De Marcos Castillo obtendrá la dulce sensualidad del color⁵, la composición cromática y la relación armónica entre tonalidades opuestas, que luego convertirá en particularidades plásticas que identificarán su propio estilo. (Imagen n° 63 y 64).



Imagen n° 63
Paisaje del Calvario,
Óleo sobre Tela, 1942. Colección
del artista.



Imagen n° 64
Desnudo, Lápiz sobre papel, 1945
Colección Dr. Jaime Lusinchi.

Con Antonio Edmundo Monsanto ocurre algo diferente: el artista lo consideraba su maestro, impulsor hacia el conocimiento de las nuevas tendencias modernas para una posterior corrección y autocrítica de la obra. Así lo expone Calzadilla: *“Con Antonio Edmundo Monsanto, se inicia su contacto con Picasso, Matisse, Chagall, Kandinsky... inicia el análisis plástico hacia las obras de los grandes pintores como a las suyas, conduciéndose a la constante autocrítica. Nunca a la conformidad”*⁶.

⁵ *Ibidem*, p.28

⁶ CALZADILLA, Juan: *Op. Cit.*, p. 5.

En el año 1946, cuando egresa de la Escuela de Artes Plásticas de Caracas con diploma de Profesor de Arte Puro y se hace acreedor del Premio Nacional de Artes plásticas, comienza su trabajo en el campo del expresionismo figurativo. Manaure concurre al certamen con tres cuadros: dos paisajes y un desnudo, *“dentro de un expresionismo muy exuberante de color y en el que ya existía una superación bastante definida respecto de la etapa académica de la escuela.”*⁷

Observa la autora Lucila Velásquez que en este período:

*Ya había una preocupación por la composición, por el ordenamiento de los elementos que intervenían en la estructura del cuadro, en el cual ya se sentía una liberación de la influencia de los maestros de la Escuela de Caracas, y al mismo tiempo una preocupación por enfrentarse a problemas cuyo contenido plástico propusiera una mayor proyección.*⁸

Si bien estas obras creadas en su taller, no pueden apreciarse totalmente como una afirmación autónoma de particulares recursos y concepciones creativas:

*...Las influía apreciativamente el expresionismo de la época negra de Picasso: simplificación de la forma y carácter conceptual, deformativo, de la imagen y la figura humana, y en general el sentimiento y las calidades fauvistas de diverso fondo social caracterizado en formas desproporcionadas y violencia colorística, al estilo Braque o de Rouault; o del más claro y expresivo en el uso de la línea y el color de Matisse, precisamente por ellos representaba un valor especial y diferenciado del estereotipo paisajista que predominaba en la creación artística venezolana.*⁹

En momentos iniciales de su éxito como artista plástico de la modernidad, esa dualidad entre la figuración y la abstracción no se evidenciaba, ya que la abstracción, en el plan de protagonista, dominaba el lenguaje del creador emergente; más temprano que tarde aparecerá la primera de las recurrencias al lenguaje figurativo, en una serie de

⁷ VELASQUEZ, Lucila: *Op. Cit.*, p.30.

⁸ *Ibidem*, p.36.

⁹ *Log. Cit.*,

representaciones de la *Caracas Nocturna* que expondrá en la Sala Mendoza en 1962. Tal como afirmó Alfredo Boulton en aquella ocasión:

...La experimentación y búsqueda de la belleza en formas, valores y matices que muchos han creído desestimar, es característico del arte moderno, especialmente de aquellos creadores que como Manaure andan siempre en motivación de expresar los elementos de orden anímico que habitan en él.¹⁰

En 1964 insiste en el lenguaje figurativo, esta vez con la incorporación, desde su experiencia gráfica, de un nuevo elemento a la pintura: la fotografía; utilizándole como montaje y obteniendo una serie de asociaciones que permiten crear una atmósfera insólita y poética en la ambientación de la composición. Constituye esta una etapa transitoria y de experimentación que mostrará ese mismo año en la Sala Mendoza. (Imagen n°65).

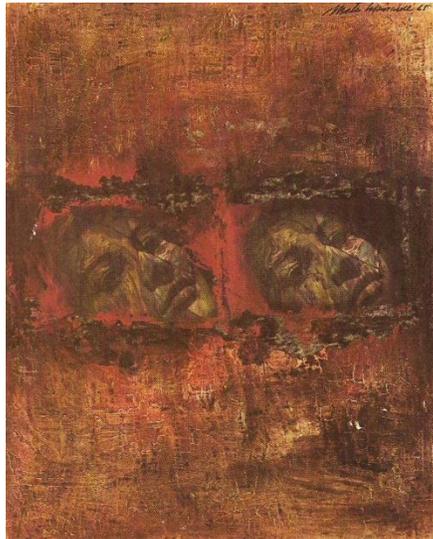


Imagen n° 65
Rostros lastimados por el tiempo,
Pintura sobre montaje, 1965.
Colección Luis Van Dam.

La serie *Suelos de mi tierra*, que expondrá en el año 1967, es el trabajo más significativo de este período en el campo de la neofiguración. (Imagen n°66 y 67).

¹⁰ VELASQUEZ, Lucila: *Op. Cit*, p.49.

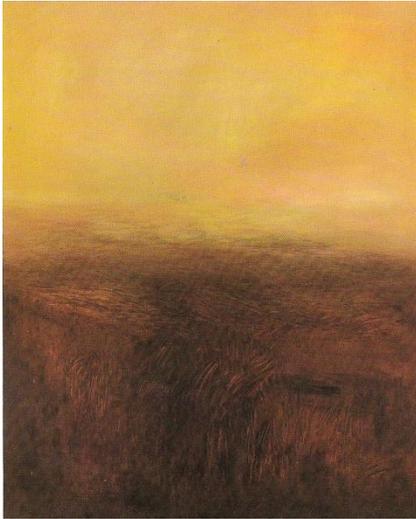


Imagen n° 66
Suelos de mi Tierra, Óleo sobre Tela, 1969
Colección María Arilla.



Imagen n° 67
Suelos de mi Tierra, Óleo sobre Tela, 1969
Colección Ernesto Armitano.

Las razones de su trabajo neofigurativo las da el propio artista:

A los momentos actuales si yo no fuera un hombre sincero podría continuar haciendo pintura abstracta, pero justamente, ese rompimiento se debe a la necesidad emocional, humana que me exige ser sincero conmigo mismo (...). Un problema planteado, por ejemplo, es el que se refiere a emitir un mensaje sencillo y expresivo que uno puede manifestar esa emotividad y poesía que todo verdadero pintor lleva en sí.¹¹

Se trata, si se quiere, de un regreso a los orígenes, es un reencontrarse con una figuración que conocía desde el momento mismo del descubrimiento de su deseo de ser pintor, sin embargo, no se trata de un simple regreso al tema que lo había acompañado durante su permanencia como estudiante en la escuela de Artes: el paisaje. Este de ahora es un paisaje que en nada se asemeja a aquellos que creaba bajo la mirada interesada de sus maestros, los reconocidos miembros del Círculo de Bellas Artes. Se trata de un paisaje en el que apenas se sugieren las formas de la naturaleza. Este paisaje se ha transfigurado en un conjunto de manchas en las que el color domina por su intensidad y en las que vibran finas

¹¹ VELÁSQUEZ, Lucila: *Op. Cit.*, p.47.

líneas que se entrecruzan y que vagamente recuerdan árboles y arbustos. Son paisajes que sin llegar a tener un carácter expresionista, expresan una visión del artista llena de lirismo, como señala Francisco D' Antonio: "*Imágenes inéditas cuyas fosforescencias pendulan entre lo irreal y lo imaginario, suerte de visión interior de unas tierras sumergidas en el aura enrarecida de la noche o calcinada por la incandescencia meridiana de equinoccio*"¹².

Como continuación de esta búsqueda, la entrada en la década de 1980, significará un retorno nuevamente a la figuración, pero esta vez como un lenguaje de ritos e imágenes evocativas de ancestros, desprovista de cualquier valor anecdótico. El resultado surge como una deificación del mundo latinoamericano en formas humanas, vegetales y minerales, surgentes de símbolos, leyendas, misterios. Este nuevo ciclo se divide en tres lapsos figurativos: el dibujo en blanco y negro, conforme al cual desarrolla un alfabeto plástico de libre expresividad; luego el estallido del color, con el logro de la simplificación, al máximo, de las gamas, lo que permite una mayor expresión en cuanto al desarrollo de las formas; y por último la convergencia del dibujo y el colorido.

Son resultado de este período las series *Mirar a América* (1981), con referencia a figuras prehispánicas de Barrancas del Orinoco, y *Orinoquia* (1986-1992) que desarrolla durante su retiro a la localidad Uraoa donde nació. (Imagen n°68 y 69).

Una vez más se trata de un paisaje sobre el que Manaure vierte su intensidad afectiva por la tierra que lo vio nacer, por lo tanto no exento de expresividad, podría decirse que se trata de una visión "alterada" de la naturaleza, es la representación de un paisaje que trasciende lo cotidiano, es un paisaje que se halla en el límite entre lo real y lo imaginario, entre la

¹² D'ANTONIO, Francisco: *Mateo Manaure. Cuadernos Muci*, p. 35.

figuración y la abstracción, en el que las formas apenas se sugieren en medio de una bruma de intenso cromatismo.

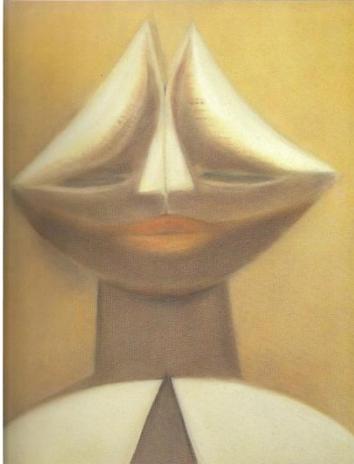


Imagen n° 68
Deidad Autóctona, Óleo sobre Tela, 1980
Colección María Luisa Manaure.



Imagen n° 69
El Río Uracoa, Óleo sobre Tela, 1987
Colección Dr. Pedro Pérez Lazo.

Finalmente, como muestra de su voluntad figurativa Manaure trabaja la serie *Ofrenda a mi raza*, cuyos resultados se harán presentes en una exposición itinerante durante el año 1992. Se trata en este caso de rostros o figuras femeninas idealizadas, que rescatan los rasgos esenciales de la raza indígena. Son rostros cargados de una expresividad que contrasta con el rigor de la obra abstracto-geométrica.

2.3 La abstracción: de la modernidad a la síntesis.

El Premio Nacional de Artes Plásticas que obtiene en el año 1947 con obras representativas del expresionismo figurativo le permitirá viajar a París con una beca para realizar un año de estudios. Este encuentro debió haberle suscitado una crisis de conciencia y de evaluación total. Al respecto el Artista Alejandro Otero, en el N°3 de la Revista *Los Disidentes*, al

referirse a Mateo Manaure “un joven pintor venezolano en viaje hacia París”, analiza el ambiente que existía en la capital francesa:

...La lucha (...) por liberar al arte del “peso inútil” del objeto en pro de una expresión más directa del hombre en su contenido esencial, se recrudece, vivificando el clima de creación que se propone, al mismo tiempo que una liberación de la pintura de todo lo accesorio, llegar hasta una verdadera originalidad de las artes plásticas, originalidad que las tendencias más nuevas sólo se habían contentado con anunciar y formular.

En lo que va del brote originario del arte abstracto basta hoy, si bien ruidosos descubrimientos y la multiplicación infinita de los “ismos” lograron silenciarlo, las proposiciones más fecundas de sus precursores nunca se extinguieron. El grito de Malevitch y la depuración de Mondrian estaban allí presentes animados por otros espíritus (Jean Arp, Sophie Taeuber-Arp), y el “mundo interior” y la “pintura pura” de Kandinsky fructificada en sus sucesores inmediatos (...)

Hemos tocado (muy someramente) la realidad de la pintura abstracta de hoy, con el propósito de recrear el cuadro de inquietudes que la Francia de estos últimos cinco años ofrece a los jóvenes aristas que llegan desde el extranjero, ahogados por la atmósfera de esterilidad de otras latitudes, y porque ese fue el panorama que encontró Mateo Manaure a su llegada a París.¹³

La experiencia asimilada durante la estancia de un año en París, en base a observaciones y confrontaciones, la evidenciará en un conjunto de obras identificadas dentro del Expresionismo Constructivo, que expondrá en el recién creado Taller Libre de Arte en 1948. (Imagen n° 70 y 71).



Imagen n° 70
Mujer en la Noche, Óleo y Tinta, 1948, París. Colección Alfredo Boulton.

Imagen n° 71
Desnudo, Tinta, 1949, París.

¹³OTERO, Alejandro: “Un joven pintor venezolano en viaje hacia París” en *Los Disidentes*, p. 3

En este conjunto de obras, se hace presente el deseo por incorporar nuevos elementos definidores, tanto por la temática como por el contenido plástico:

Expresa una reacción contra la idea figurativa que predominaba en su obra anterior, y esta reacción consistió en oponer un constructivismo definido en el cual el volumen y la línea creaban un deseo de movimiento, de liberación de la forma tanto en su colorido como en su estructuración plástica.¹⁴

El interés plástico que despierta su trabajo, a raíz de esta exposición, le merece de nuevo una beca del Ministerio de Educación, esta vez por un lapso de cinco años de estudios (1948-1952) y realizaciones en Europa. Manaure se convierte así, en agudo observador de la solución de problemas plásticos que habrán de ponerlo en presencia de uno de los sucesos artísticos más importantes del París de postguerra: las exposiciones de Arte Abstracto desde su origen hasta 1949 (Les Maitres De L'Art Abstrait, 1949, París, Galería Maegh). Bajo esta reacción histórica y dentro de este clima de unidad conceptual, se aglutina un grupo de artistas venezolanos que coincidieron en París en ese momento. Integrado por pintores, filósofos, cineastas, críticos de arte y artistas, figuran junto a Manaure, Alejandro Otero, Pascual Navarro, Luis Guevara Moreno, Carlos González Bogen, Narciso Debourg, Perán Erminy, Ruben Núñez, Dora Hersen, Aimee Battistini, Belén Núñez, J.R. Guillent Pérez, Miguel Arroyo y Cesar Enríquez.

Haciéndose llamar Los Disidentes, harán conocer sus posturas a través de una revista con este mismo nombre, e incorporarán con sus planteamientos, el arte nacional a la acción, al avance y conquista que el artista contemporáneo no podía ni debía eludir: las diferentes proposiciones de confrontación permanente de la pintura abstracta, que había permanecido marginada y perseguida por el fascismo. De esta forma, asimilaron planteamientos nuevos

¹⁴ VELÁSQUEZ, Lucila: *Op. Cit.*, N°3, p.36.

por diferentes vías para el desarrollo de su sensibilidad artística, y se lanzaron definitivamente al encuentro de un nuevo lenguaje plástico.

Manaure entre los primeros, se definió en la vanguardia. Abrazó de manera militante la causa de la abstracción, el lenguaje de los nuevos tiempos, la estética universal que hablaba de una era de redención en la que el arte finalmente se despojaba del sentido trágico de la existencia. A medida que estudiaba a los pintores abstractos descubría especialmente en Kandinsky y Paul Klee cierta afinidad con su línea lírica de expresión. Esto le sirvió de estímulo para desarrollar una pintura en la cual había mucho de simbología y de escritura plástica, definiendo su trabajo esta vez dentro de la abstracción lírica, con una producción importante que expondrá en su primera exposición individual en 1950 en París en la Galería René Breteau. (Imagen n° 72).



Imagen n° 72
Abstracción, Óleo, París,
1952. Colección Privada.

A propósito de esto el mismo artista expresa en el N°5 de la Revista *Los Disidentes*:

El arte abstracto tiene un contenido espiritual y poético que va más allá de un simple vocabulario de formas puras. La sutileza y fecundidad de la pintura abstracta radica

*principalmente en la infinita libertad de creación que cada artista, individualmente, pone en juego, enriqueciendo cada vez más la espiritualidad de su lenguaje. Es por eso que la pintura abstracta está muy lejos de la banalidad de un formalismo esquemático y estéril.*¹⁵

El artista inmediatamente llamó la atención de los críticos y estudiosos del arte moderno como: Pierre Descargues, León Degand, Gaston Diehl, entre otros, los cuales apreciaron con gran asombro su potencial artístico.

Estos se referían a dichas pinturas con alusiones emotivas en sí mismas, composiciones dinámicas que, a través del poder del color, plasman las ensoñaciones del espíritu del artista en una atmosfera lírica, alejado de lo figurativo. El crítico francés R. V. Gindertael, señala a propósito de la participación de Mateo Manaure en el Cuarto Salón de Nuevas Realidades (*Salon de Réalités Nouvelles*, 1950): *“una curiosa combinación sobre fondo negro, de los ornamentos de pluma del folklore precolombino, con elementos de composición dinámica del Kandinsky de la época expresionista”*¹⁶.

En 1952, desorientado por su llegada a Caracas, en medio de un clima lleno de represiones, zozobras políticas y sociales que repercutían en el ámbito artístico del país; comprendió que la única manera de mostrar las obras y divulgar las experiencias europeas sería creando una sala de arte, pues los espacios institucionales no eran los más convenientes para su divulgación. La Galería 4 Muros (1952-1954) surgida de la mano del arquitecto Carlos Raúl Villanueva, quedará definida como tribuna permanente del movimiento abstracto y en ella mostrará toda su producción en el campo de la abstracción lírica realizada y expuesta en París. Esta será la continuación de la tarea emprendida por Manaure y sus colegas en París,

¹⁵ MANAURE, Mateo: *Los Disidentes*, N°5, p. 2.

¹⁶ DIEHL, Gastón: “Ingeniosas Investigaciones de Mateo Manaure” en *El arte en Venezuela en los 50: una visión de vanguardia*, p. 129.

desde la premisa expositiva y difusora tanto de sus obras como también las de los principales artistas extranjeros.

En esta etapa se aprecia un ánimo más reflexivo con un objeto explícito diferente: divulgar en Venezuela lo aprendido en París, a través de obras que introdujeran al espectador más fácilmente a las desconocidas vanguardias europeas.

La exposición inaugural a cargo de Manaure con un total de 15 obras, mostrará una abstracción transitoria entre lo lírico (en el uso del color) y lo geométrico (por la rigidez de los planos); un estilo más depurado y apegado a las líneas, a sus relaciones y a la formación de los planos, en unión con colores puros bien equilibrados. Por esta vía del lirismo kandinskeano, Manaure evolucionará hasta el orden geométrico que constituye la síntesis de sus búsquedas dentro del movimiento abstracto.

Del ambiente de 4 Muros partió la idea de los arquitectos que en aquel momento se interesaron por la obra abstracta en función de los proyectos arquitectónicos que se realizaban en Caracas.

El primero de los interesados fue el mismo Villanueva, proyectista de la Ciudad Universitaria, quien vio en el planteamiento de Manaure y demás artistas que participaban en la galería, una afinidad con su obra arquitectónica, y en tal sentido les propuso un trabajo de gran proyección y alcances:

Esto permitió a los pintores abstractos venezolanos desarrollar una obra plástica en función de grandes espacios que al mismo tiempo permitían crear un equilibrio de integración de pintura-arquitectura, arquitectura-escultura y arquitectura-color, en el desarrollo de complejos problemas de policromía y de ambientación.¹⁷

¹⁷ VELÁSQUEZ, Lucila: *Op. Cit.*, p.45.

De esta asociación surgieron también las policromías incorporadas a numerosas edificaciones habitacionales, educacionales, hospitalarias y deportivas; actividad creadora, que desarrollará en paralelo con su obra de caballete, y expondrá en 1954 en el Museo de Bellas Artes de Caracas, luego de su experiencia parisina entre 1947 y 1952. Sobre esta muestra D' Antonio señala que:

Más allá del rigor matemático de sus formas, de la compleja sencillez compositiva y de la impecable calidad de ejecución, aquella treintena de obras parecían resumir todo el bagaje de su excelente formación escolar, su rica experiencia europea y, pese a la brevedad de su trayectoria, la densidad de su visión constructiva donde el sentimiento decorativo y el mesurado tratamiento del color alcanzaban un total equilibrio.¹⁸

Todo este proceso de modernización plástica y personal introducirá a Manaure en la exploración del ámbito geométrico. La abstracción geométrica se tornará mucho más racional y rigurosa en sus composiciones y el anterior carácter poético creado por el color será desplazado por las estructuras geométricas.

Expone una abstracción sólida de colores fríos en combinación con los no-colores (el blanco y el negro), que traslada a un segundo plano las exuberantes vibraciones cromáticas, para imprimirle a la obra una mayor madurez. La composición plástica se nota menos impulsiva y más premeditada, aunque sin llegar a ser una abstracción estricta; los colores no gozan de una expresividad exacerbada y precisan un cambio de tonalidades propias del trópico, lo que posteriormente se convertirá en una constante formal de su propio lenguaje plástico abstracto.

La obra del artista comienza a transitar entre el lirismo de Kandinsky y el geometrismo de Mondrian, fusión que si bien no expresa una vertiente abstracta específica, le permite

¹⁸ D'ANTONIO, Francisco: *Op. Cit.*, p. 30.

conjugar de manera original las rigurosas figuras y los colores. Su obra en esta etapa, manifiesta el grado de madurez personal alcanzada por el artista, a diferencia de la anterior, regida por la impulsividad.

En el año 1953 Manaure fue uno de los integrantes de la Primera delegación venezolana en la II Bienal de Sao Paulo. Al año siguiente participa en la bienal de Venecia y presenta su obra abstracta bajo el formato mural arquitectónico. En 1955 participa en el Ateneo de Valencia en la Muestra Internacional de Pintura.

Las obras de estos años (1953-1955) se caracterizan principalmente por su racionalidad y rigurosidad compositiva, pues parten de un diseño elaborado desde lo geométrico, sin la presencia del aspecto poético anterior. Son obras muy equilibradas, donde lo cromático existe en función de los planos simétricos y no de los estados subjetivos del artista.

Manaure estuvo ausente de los recintos expositivos hasta 1956, cuando expone nuevamente en el museo de Bellas Artes de Caracas una muestra de treinta obras, cuya disposición compositiva es aún más estricta y autónoma. En 1958, en el XIX Salón Oficial de Arte Venezolano, culmina su periodo abstracto con la exposición titulada: *“El negro también es un color”*, donde predomina la influencia constructivista de Malevitch, cuyo estilo agotará posteriormente para centrarse de nuevo en la representación figurativa no tradicional.

Luego de un receso que va de 1959 a 1968 en el que realiza varias series dentro del campo de la figuración, Manaure vuelve a la abstracción, al rigor de la línea de los planos ortogonales, a la presencia de lo geométrico, que es, de nuevo, un regreso a sus inicios como artista. Muchos pudieron haber pensado que la vuelta a la neofiguración durante este receso, significaba el rechazo a las nuevas proposiciones visuales y cinéticas que a nivel de la

vanguardia internacional, representaban un concepto de pintura diferente, menos pintura y más arte de investigación, asociado a los conceptos de la era tecnológica y espacial.

Por el contrario, con su trabajo situará al espectador en una nueva dimensión de su obra: la abstracción geométrica tridimensional con la serie *Cuvisiones*:

Cuvisiones es una nueva visión óptica de la realidad. La configuración de la naturaleza exterior a través de prismas y cubos. "El hombre es un ser Cúbico" dice Mateo, y todo lo que nos rodea está pronto a convertirse gracias a la luz, a la fijación óptica y al color, en una forma cúbica a un "sólido regular limitado por seis cuadrados iguales".¹⁹

Sobre la relación de esta serie y la influencia del arte cinético que se desarrollaba en ese momento expresó:

Es evidente que existe una conexión entre el cinetismo y mis cuvisiones. Estoy utilizando elementos extraídos del arte cinético, pero considero que en Cuvisiones existe un aporte personal, sobre todo en la creación del módulo que me permite hacer combinaciones infinitas, en base a las variantes de color, manteniendo siempre la forma, pero al mismo tiempo enriqueciéndola con las diferentes armonías que este módulo me permite utilizar.²⁰

Es un aporte inédito representado en módulos volumétricos de gran colorido que proponen la tridimensionalidad del plano, abarcando una variedad infinita de elementos de composición a partir de un único elemento: el cubo.

Se necesitaba un punto de partida y Mateo creó el módulo. El módulo es la célula generadora, la matriz de todas las visiones posibles del cubo. El módulo es, una superficie plana que contiene nueve cubos fijados al relieve y pintados al duco. De este cuño nacen todas las posibilidades de las "Cuvisiones": las degradaciones de color, el movimiento de los volúmenes plásticos, las policromías, ciertos efectos de luz y la fuerza óptica de los cubos.²¹

¹⁹ GUZMAN, Félix: "En el mundo de Manaure el hombre es un ser <<Cuvico>>" en *Imagen*, p. 18.

²⁰ "Secciones de Dibujo y Grabado. Clausura Hoy en el Museo XXX Salón Oficial de Arte" en El Nacional, p, C-12.

²¹ GUZMAN, Félix: *Op. Cit.*, p. 18.

De ahí que la serie de obras bidimensionales y tridimensionales en esta etapa la haya denominado *Cuvisiones* (Sala Mendoza, 1969), distintas visiones a partir del cubo, con realizaciones en plástico, vidrio o metales, que sitúan al espectador en una nueva condición visual del arte considerado como objeto escultórico, vitral, mural o cuadro en el muro (Imagen n° 73 y 74); permitiéndose así mismo expresar gran variedad formal en variantes como: el diseño gráfico, la serigrafía, los objetos visuales y estructuras tridimensionales.

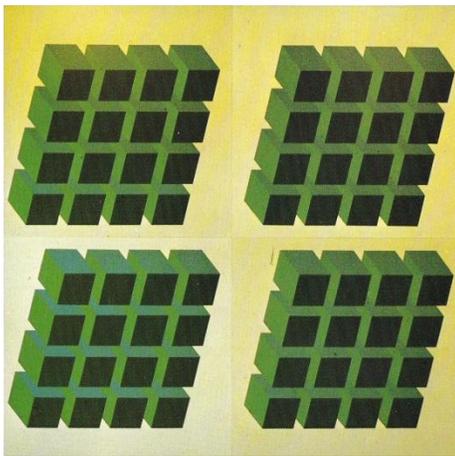


Imagen n° 73
Cuvisiones, Duco sobre Madera,
1970. Colección Luis Van Dam.

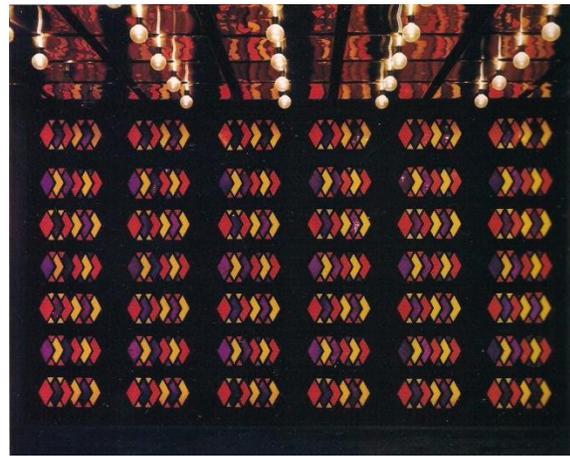


Imagen n° 74
Vital Edificio CANTV, 1970.

El cubo se convierte en una herramienta de trabajo inagotable; lo fragmenta, lo secciona, lo despliega y lo reinventa, en medio de una diversidad cromática, para construir sobre el plano formas inéditas o ya elaboradas que adquieren en su obra una desconocida presencia. Más que la forma, es el contorno de un cubo en proyección isométrica la matriz que les da origen. Este hexágono en que ha devenido el volumen, se convierte en espacio para una diversidad de estructuraciones, a partir de triángulos que se repiten en serie, contraponiéndose o articulándose para crear una gran diversidad de formas, que en

ocasiones se superponen o se solapan unas con otras generando efectos tridimensionales asimilables a pesar de la plenitud del soporte. A propósito de esta exposición expresó:

Esta exposición representa para mí la reincorporación de los problemas plásticos que me planteé hace 8 años y que por diversas circunstancias fueron interrumpidos. Esta nueva experiencia me entusiasma por las grandes posibilidades de las Cuvisiones en su integración a la arquitectura y a sus ambientes, incorporación que se puede hacer sin límites porque el módulo que utilizo me permitirá incorporarlos a espacios ilimitados.²²

Esta forma geométrica le permite llevar a cabo una profunda investigación; que a través del desarrollo de una serie de serigrafías, ampliará la dimensión del tema del cubo llevándolo de los efectos planos a los tridimensionales, e incorporando efectos ópticos de movimiento. Estos logros dilataron su visión creativa hasta completar la propuesta de los *Objetos Visuales* (Galería Portobello, 1970). En esta serie entra en juego una dinámica conforme a la cual la luz, el color y el movimiento, se incorporan al cubo como elemento único de motivación plástica insertada en el campo tridimensional de la pintura. (Imagen n° 75).

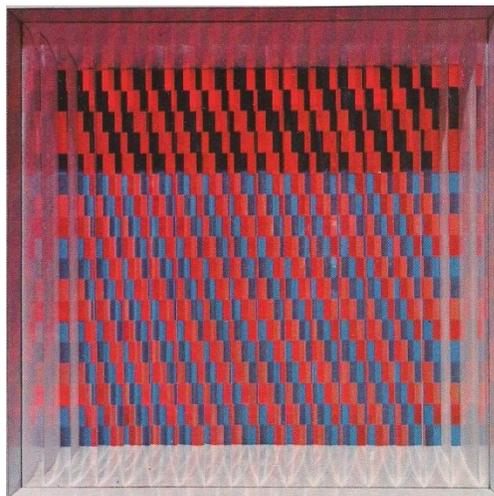


Imagen n° 75

Objeto Visual, Vidrio y Madera, 1970. Colección Privada.

²² SCHAEEL, Alfredo: "Abierta en la Sala Mendoza Cuvisiones de Mateo Manaure" en El Universal, Cultural, p. 6

La incorporación de un módulo donde el cubo continúa siendo el tema obligado de la composición, permitió a Manaure desarrollar toda una serie de variantes en la integración y ambientación de grandes espacios arquitectónicos nuevamente, siendo ejemplos de ello las obras murales y escultóricas realizadas en la Planta Industrial Silsa y en el Edificio de las Fuerzas Aéreas. En el primero de los casos las obras juegan un papel predominante en la escena laboral donde la ambientación crea efectos de color, de luz y de integración total, del personal colectivo y la maquinaria de trabajo. En el segundo caso, la obra en sí juega un papel de estricto complemento, conforme al cual el color y la luz se integran a los grandes espacios arquitectónicos. (Imagen n° 76).



Imagen n° 76
Mural en la sala de máquinas de la Planta Silsa, 1970.

Luego de haber mostrado los conceptos de *Cuvisiones* y *Objetos visuales*, el artista desarrolló un nuevo planteamiento dentro del proceso geométrico tridimensional. Despojadas de elementos extrapictóricos, a manera de síntesis, las *Columnas Policromadas* (1974), surgen reflejando otra dimensión del lenguaje en el orden geométrico, pues responde a formalidades diferentes partiendo del concepto básico que la define: la columna, elemento paralelepípedo que combina de acuerdo a un patrón que las organiza

en vistas isométricas, el color valorizado para sugerir formas volumétricas. En otras ocasiones se trata de objetos tridimensionales, igualmente paralelepípedos, en cuyas caras se repite un diseño de columnas desplazadas sobre una diagonal, lo cual genera cierta ambigüedad en la percepción de la obra. (Imágenes n° 77, 78 y 79).



Imagen n° 77
Columna Policromada,
Escultura, Cemento y
Duco, Villa Olímpica de
San Cristóbal, 1974.



Imagen n° 78
Columnas Policromadas,
Esculturas en Metal y
Laca, Av. Bolívar, 1976.



Imagen n° 79
Estudio del artista con Varias esculturas de las
Columnas policromadas, 1974.

Más adelante buscará articular, con una intencionalidad mayor, la tridimensionalidad sin dejar de confrontarla con la bidimensionalidad del soporte; que por momentos pareciera imponerse a la visión de los cubos en perspectiva o de las direcciones diagonales, en las que el color, sin llegar a dominar a la forma, impone su presencia en armonías de fuertes contrastes. La continuación de esta búsqueda halla eco en la tercera dimensión en el plano y las construcciones en el espacio, que pueden identificarse como resultado de este período.

La década de los 90's comienza con el desarrollo de un nuevo ciclo abstracto que se prolongará hasta entrado el siglo XXI. Las series *Construcciones*, *Cubos y Cúpulas*, en las que trabaja desde 1994, verán su materialización en la exposición *Saludo al Tercer Milenio* (1996).

En el año 1997 se sumerge en una nueva investigación, retomando lo que será la segunda etapa de la serie *Columnas Policromadas*, que verá su culminación con una exposición realizada en el año 2000 en la Galería MUCI y posteriormente en una publicación en Septiembre de 2013. (Imágenes n° 80-88). A propósito de esto Juan Pablo Muci expone: "*Las primeras Columnas tenían mucho que ver con planteamientos venidos directamente de la Ciudad Universitaria, pero luego evolucionaron hacia lo que él mismo llamó <<Alfabeto Cromático>>: colores puros llenos de violencia y vitalidad*"²³.

Como artista Mateo Manaure no ha dejado nunca a un lado la investigación. En esta serie ha profundizado descubriendo nuevos elementos y define este resultado como una renovación:

*En las Columnas no pretendo el descubrimiento de una forma y luego repetir esa forma hasta el cansancio. No. Es el descubrimiento de algo que considero muy original, pero que había que enriquecerlo... Cuando uno ve estas columnas a través de todo el proceso, nota cambios que no son cambios, son descubrimientos y nuevos elementos que he ido incorporando a ellas, porque sería muy monótono que tu trabajas cuarenta obras con la misma temática, sin variaciones. El concepto se mantiene, sí, pero la variedad en la forma hay que ir renovándola.*²⁴

El regreso las *Columnas Policromadas* es quizá el punto más alto en el proceso creativo dentro de la abstracción geométrica. El mismo artista lo ha definido como la síntesis de todas las investigaciones en este campo:

²³ MUCI, Juan Pablo y Federico Pacanins: *Columnas Policromadas*. Mateo Manaure, p. 4.

²⁴ *Ibidem*, p.9.

En las Columnas está la síntesis de todas mis investigaciones. ¿Por qué? Porque me he sentido a gusto dándole una evolución permanente a esa temática; esto me ha permitido incorporar otros aspectos que he acumulado y expresarlos a través del color, a través de la forma, y también en el concepto de os vertical como elemento dominante. Se trata de un proceso de asimilación, un proceso donde también se buscan formas nuevas que le den no sólo movimiento, sino más fuerza al color. Las Columnas recientes no dejan de ser columnas policromadas; es mi concepto de siempre, pero transmiten un lenguaje distinto. Yo lo titulo <<Alfabeto Cromático>>, porque el color ha ido desplazando lo estático para crear una atmosfera dinámica, de ebullición, importante para mí.²⁵

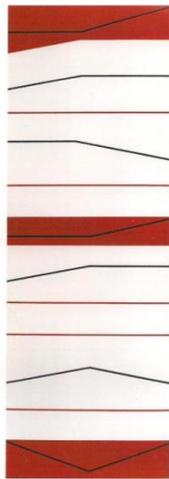


Imagen n°80
200x60cm
Año 1996



Imagen n°81
140x58cm
Año 1997



Imagen n°82
180x50cm
Año 1998



Imagen n°83
180x60cm
Año 1999



Imagen n°84
165x60cm
Año 2000. Serie
Alfabeto Cromático

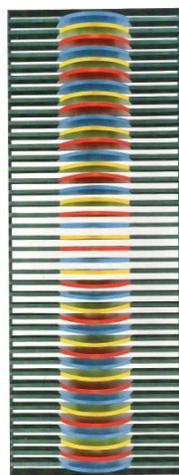


Imagen n°85
130x65cm
Año 2009



Imagen n°86
165x60cm
Año 2010



Imagen n°87
165x60cm
Año 2011



Imagen n°88
160x58cm
Año 2012

La técnica empleada para todas las obras es pintura acrílica sobre madera.

²⁵ *Ibidem*, p.10.

Mateo Manaure se confiesa como pintor “ante todo”, y aunque esta autodefinición es superada por una obra que desborda los límites de lo pictórico, rescata sin embargo la poética de una manera de expresarse a través del arte. Los artistas de la Modernidad asumen, como compromiso común, la toma de una posición crítica frente al arte y a la vida, y una voluntad creadora que comparten, paradójicamente, con un rasgo esencialmente romántico que la Modernidad valora con gran fuerza; la individualidad del artista.

2.4 La obra de arte abstracta de Mateo Manaure vinculada a la arquitectura.

Dentro del campo en el cual se desplaza esta investigación, es imposible no hurgar entre las cercanías del arte abstracto y la arquitectura; ya para el año 1958, el autor Giulio Carlo Argan, describía en uno de los ensayos de su libro *Proyecto y Destino* la existencia de esta proximidad: *“Debiendo hablar de la relación entre arquitectura y arte no figurativo, y demostrar su carácter activo de recíproca y necesaria integración, no podemos limitarnos a la tesis, por cierto evidente, de la idéntica legitimidad”*²⁶.

Y es que ciertamente esta legitimidad resulta superada en una coincidencia de ambos: el papel determinante del individuo en uno y otro casos, según sus papeles respectivos como observador y como habitante, así lo deja planteado de forma clara cuando reseña: *“Mas precisamente: el arte no figurativo...no existe sin el observador, de la misma manera que la arquitectura moderna no existe sin el habitante.”*²⁷

Según esto el primer factor común entre arquitectura, pintura y escultura modernas, es el espectador-habitante como agente de la obra de arte, si se quiere, como artistas creadores,

²⁶ ARGAN, Giulio Carlo: “Arquitectura y Arte no figurativo” en *Proyecto y Destino*. p. 123.

²⁷ *Ibidem*, p. 125.

pues el arte moderno tiene este último y quizá utópico tema: hacer de cada hombre, en la dimensión extensa de su existencia, un artista creador.

Como tal la obra de arte moderna, sea pintura, escultura o arquitectura, nunca es algo terminado, es el espectador quien debe terminarla, completarla, siempre existe una pregunta a la cual debe responder, un sitio que espera y exige su presencia.

Bajo estas ideas, es factible ubicar las obras que el artista Mateo Manaure realizó en vinculación a la arquitectura.

Ciertamente en el desarrollo de su actividad pictórica, las vinculaciones a la arquitectura se hacen presentes una vez que coincide con Carlos Raúl Villanueva a su llegada de París en 1951:

Conocí a Villanueva recién llegado de París, después de mi segundo viaje. Nosotros Los Disidentes, habíamos roto con todas las instituciones de Venezuela, incluido el Museo de Bellas Artes. No teníamos donde exponer, ni queríamos exponer en los pocos sitios que existían. Pero entonces nos dimos cuenta de que la única forma para mostrar nuestra obra era encontrar un sitio. La Nena Palacios, que tenía una tienda de decoración –La Casa Moderna, se llamaba –, me ofreció el local para hacer mi primera exposición. Y tuve la fortuna de que a la muestra asistió Carlos Raúl Villanueva, y cuando vio las obras expuestas, mis primeras obras abstractas, me dijo: << Manaure, eso es lo que yo necesito para la Ciudad Universitaria.²⁸

Gazparini y Posani por otro lado, ven el resultado de esta relación como una congruencia de varios factores:

En el caso concreto del experimento de integración ideado por Villanueva en la década del 50, se aprovechan, es cierto, algunas condiciones momentáneas que parecían favorecer la operación: cierta libertad de acción del arquitecto, una innegable coincidencia de intereses entre este y un grupo de artistas, incluso un determinado tipo de resonancia formal, común entre las distintas actividades artísticas, pues era la época, en Venezuela, del abstraccionismo geométrico. Es indiscutible que, dentro de estos límites, se dieron algunos

²⁸MUCI, Juan Pablo y Federico Pacanins: *Op. Cit.*, p. 24.

*pasos de gran interés por las dimensiones de la experimentación y la calidad creadora de los autores.*²⁹

Durante la participación del artista en la obra de la Ciudad Universitaria de Caracas, 1951-1956, se pueden establecer tres tipos de vertientes abstractas en su obra: la abstracción lírica, la abstracción geométrica y la abstracción constructiva, que corresponde a la evolución tanto plástica como conceptual del artista, y se desarrolla evolutivamente³⁰.

Para el momento en el que se inicia la participación de Mateo Manaure dentro de las edificaciones de la Ciudad Universitaria como él mismo ha expresado, se hallaba en el inicio de su trayectoria dentro de la abstracción:

*Para entonces realizaba una abstracción un poco lírica, influenciado por Kandinsky, presente en los primeros murales que se hicieron para el estadio de la Ciudad Universitaria, pero luego hubo una evolución. A mí me interesaron más Kandinsky y Paul Klee que Mondrian en aquel primer momento, pero cuando entro de lleno en el proyecto de la síntesis de las artes, cuando hay que integrar la pintura a la arquitectura, allí doy un cambio a favor del abstraccionismo geométrico propio de Mondrian.*³¹

La transición de la abstracción lírica a la geométrica revela la influencia de Mondrian con estructuras más abstractas, aunque sin perder la autonomía cromática que la caracteriza.

De allí que deba recordarse que una pintura de Mondrian es ante todo una planta, una reducción metódica de las tres dimensiones de la perspectiva a una dimensión única, que sin embargo implica, en las diversas calidades o densidades de las zonas cromáticas, la posibilidad de extensiones o profundidades diversas: cuya definición se confía en el hecho de la percepción inmediata y, también sensorial del color. La analogía formal entre los

²⁹ GAZPARINI, Graziano y Juan Pedro Posani: *Op. Cit.*, p. 370

³⁰ SALAZAR, Francis: *Los Murales de Mateo Manaure en la Ciudad Universitaria de Caracas y sus Tres Vertientes: Lírica, Geométrica y Constructiva*, p.38.

³¹ MUCI, Juan Pablo y Federico Pacanins: *Op. Cit.*, p. 24.

esquemas de distribución espacial de la pintura de Mondrian y de la arquitectura directa o indirectamente ligada al movimiento holandés *De Stijl* ya ha sido constatada: además, ella encuentra una clara confirmación en el hecho, de que uno de los líderes de ese movimiento, Van Doesburg, fue a la vez pintor y arquitecto, además del explícito interés de Mondrian por la cuestión del urbanismo, pues pensaba su espacio pictórico, no como espacio representado, sino como espacio real o actuable, y en el evidente carácter arquitectónico de la escultura de Georges Vantongerloo³².

De forma más específica, al hablar de la pintura de Mondrian y de su esquema distributivo, en función de los campos de color, sería un error asumirlo como un hecho puramente gráfico o geométrico. Si se analiza la calidad de esos campos cromáticos, se constata que el pintor ha buscado una precisa calificación de los valores, a través de la pureza de los colores, alcanzado en la determinación del timbre y del tono; así como también en la extensión de la zona y su relación con las otras³³.

*Ahora, el color puro vale, en esa pintura, como momento de máxima intensidad o actividad sensorial, que encuentra su forma y su claridad, como hecho o valor de la conciencia, en el encuadramiento gráfico-geométrico. En otros términos un cuadro de Mondrian no es una imagen de orden, sino un "poner en orden": lo que presupone una condición de desorden, de turbación sensorial y pasional, de lo cual, además se tiene testimonio en las primeras obras demarcado acento expresionista.*³⁴

Existe también un presupuesto simbólico: el color es el símbolo del dato sensorial y emocional, así como el trazado geométrico en arquitectura es el símbolo de una rigurosa racionalidad, casi de una lógica formal.

A partir de esto el autor determina como ecuación lo:

³² ARGAN, Giulio Carlo: "Arquitectura y Arte no figurativo" en *Proyecto y Destino*. p. 127.

³³ *Log. Cit.*

³⁴ *Ibidem*, p.128.

...Que para el pintor, es el mundo de la sensación y de la emoción y lo que, para el arquitecto, es el mundo de la existencia práctica, de la vida concreta: será también fácil de deducir que mediante el esquema distributivo de la planta el arquitecto se propone ordenar y reducir a la coexistencia la extensión indefinida de la práctica, de la misma manera que el pintor se propone ordenar y reducir a la conciencia la extensión indefinida de la sensación y de la emoción.³⁵

De las 69 obras murales presentes en el campus, 26 fueron realizadas por Mateo Manaure.

Si bien las iniciales, ubicadas en los accesos del Estadio Olímpico, pertenecen a la abstracción lírica, la mayoría se desenvuelve dentro de la abstracción geométrica; teniendo como punto de coincidencia que todas son obras adaptadas a la escala del peatón.

(Imágenes n° 89 y 90).



Imagen n°89

“Sin Título”. (1951)

Mural. Mosaicos vítreos industriales de 2 x 2 cm. 266 x 495 cm. Edificio del Estadio Olímpico.

Cuarto mural de norte a sur. Parte exterior de la Tribuna Cubierta. Ejecutado por la firma Sarim.

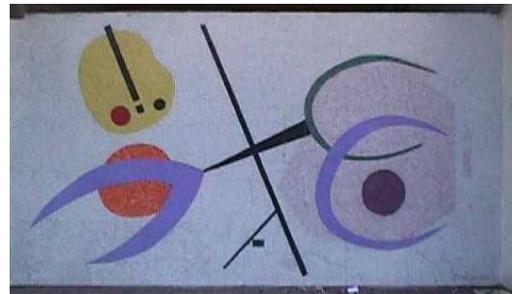


Imagen n°90

“Sin Título”. (1951)

Mural. Mosaicos vítreos industriales de 2 x 2 cm. 266 x 495 cm. Edificio del Estadio Olímpico.

Segundo mural de norte a sur. Parte exterior de la Tribuna Cubierta. Ejecutado por la firma Sarim.

Es ciertamente esta una de las etapas de mayor definición abstracta en la obra de Mateo Manaure es la que inicia en 1954, cuando se entra de lleno a la creación de los murales para el Conjunto Central de la Ciudad Universitaria de Caracas.

En estas obras murales el artista amplía la abstracción desde diferentes enfoques formales conjugados entre sí, que lo identifican tanto plástica como conceptualmente dentro del

³⁵ *Ibidem*, p.127, 128.

contexto de la modernidad venezolana. Este proyecto desempeñó un papel fundamental en el desarrollo de la abstracción en el arte venezolano, ya que fue allí donde se reunieron los principales artistas abstractos nacionales, con obras llevadas a la escala arquitectónica (Imágenes n° 91 y 92).



Imagen n°91
“Sin Título”. (1954) **Reconstruido** (1989)
 Mural. Estructura de hormigón y cerámica esmaltada.
 302.5 x 1162 cm. Parte posterior al Pastor de Nubes.
 Plaza Cubierta del Rectorado.
 Ejecutado por la firma Llamart. El reconstruido, por
 Cerámicas Carabobo.



Imagen n°92
Sin Título”. (1954)
 Mural Curvo. Mosaicos vítreos industriales de 2 x 2
 cm. 296 x 634 cm.
 Edificio del Aula Magna. Entre corredor cubierto.
 y taquillas del Aula Magna. Ejecutado por la firma
 Cristanac

Al conjugar en sí variadas formas abstractas, los murales de Mateo Manaure se componen como una unidad heterogéneos sin perder su premisa central de abstracción a nivel formal. A su vez revisten y recrean el espacio arquitectónico de manera integral, dejando percibir tanto sus elementos plásticos, su evolución estética y su vínculo con la modernidad dentro del ámbito artístico venezolano. Así lo explica el crítico Juan Calzadilla:

Fue Manaure uno de los que hizo mayor número de trabajos para la arquitectura... la diferencia entre el estilo de Manaure y el de los demás pintores de su generación de igual tendencia, consiste en que aun cuando se somete a la disciplina del diseño de formas abstractas puras, logra dar siempre una nota personal y poética, ya en el colorido, ya en las notas de la composición... lo que él modifica no es la visión sino la estructura formal. Él encuentra siempre una coherencia interna de la composición que le permite aun en esta clase

*de trabajo poder expresarse y hacer y hacer de las figuras geométricas universales un vocabulario personal.*³⁶

Manaure logra materializar dentro del soporte arquitectónico lo abstracto y lo reinterpreta bajo su lectura latinoamericana. El artista se vale del uso intuitivo del color para realzar espontáneamente los planos geométricos, con lo que disipa su rigidez y carácter estilístico, convirtiendo así la pieza mural abstracta en una estructura orgánica que posee su propio lenguaje plástico y que también encaja en el fin utilitario, por revestir el área conservando su autonomía estética.

Partiendo de esto, es posible afirmar que en su obra mural, se demuestra la constante búsqueda a través de la abstracción, que lo conduce a ser uno de los artistas fundamentales para la composición de la modernidad venezolana.

La finalidad del mural, entendido como manifestación artística, se encarga de expresar contenidos pictóricos a través del diseño en la escala urbana, para influir en la atmosfera de un lugar o edificación específica.

Si el arte abstracto persigue un vocabulario plástico universal, basado en los elementos formales, que desplaza cualquier anécdota o tema, el mural busca la cercanía inmediata con el individuo y la sociedad. Al artista unir el arte abstracto con la expresión mural, crea una obra que se complementa dentro del soporte arquitectónico y logra conmover visualmente al espectador que la transita.

En los murales de Manaure, se cumple el propósito que cumple la expresión mural: dentro de todo el lenguaje universal pretendido por el arte abstracto, no deja de manifestarse un carácter íntimo, sin que se desvirtúe el principio abstracto ni el de su propia expresividad.

³⁶ CALZADILLA, Juan: *Mateo Manaure*, p4.

El artista asume la libertad creativa que el arte abstracto supone según lo explica Meyer Schapiro:

*...En el arte abstracto la pretendida autonomía y carácter absoluto de los estético se planteaba de forma concreta... un arte en el que solo parecen darse los elementos estéticos... pues impone nuevas formas sobre la naturaleza, manipula los elementos abstractos de la línea y el color en entera libertad o crea formas que se corresponden con sutiles estados de ánimo.*³⁷

El espectador también disfruta de esta autonomía ya que no se le impone un tema delimitado, solo la forma liberada sujeta a los componentes estéticos.

Manaure se vale de dicha autonomía en el proceso creativo, para establecer sus propios esquemas estéticos que lo distinguen de los demás. Esta distinción queda establecida al resaltar un tipo de abstracción sensible en el juego del color dentro de la composición, así como también, la construcción y desconstrucción de los planos geométricos.

La búsqueda de precisión dentro de un lenguaje universal, constituye ese carácter intuitivo presente en la obra mural abstracta de Manaure. En este sentido, el paso de la abstracción geométrica de Mateo Manaure a la última etapa, transcurre desde 1955 hasta finales de 1956, donde predomina lo constructivo y prevalece la importancia del elemento cromático. Son representativos de esta etapa los murales que se encuentran en la planta baja de la facultad de arquitectura (Imágenes n° 93, 94 y 95).



Imágenes n°93, 94 y 95.

"Sin Título". (1956). Murales. Flejes de aluminio y mosaicos vítreos industriales de 2 x 2 cm. Dimensiones: (1) 238.5 x 140 cm, (2) 237.5 x 150 cm., (3) 238.5 x 150.2 cm. Edificio de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo. Taller Galia. Entrada.

³⁷ SCHAPIRO, Meyer: *El arte moderno*, p. 151.

La obra que realizada dentro del mismo espíritu, superará la escala peatonal, con las ambiciones de alcanzar una edificación en su totalidad, será la policromía realizada en el edificio del Hospital Clínico Universitario; la cual se desarrollará durante el año 1953 y será culminada en 1954, año de su inauguración. (Imágenes n° 96 y 97).



Imágenes n°96 y 97

“Sin Título”. Policromía. (1954). Fachadas Policromadas. Pintura en caucho sintético. Edificio del Hospital Clínico Universitario de Caracas. Fachada Este (94) y Fachada Oeste (95).

Cuando Carlos Raúl Villanueva terminó el Conjunto Central Ciudad Universitaria: el Aula Magna, la Plaza Cubierta, vio algo que le molestaba. Se trataba del primer edificio que se construyó cuando compraron la hacienda Ibarra: el Hospital Clínico. Cuenta Manaure a propósito de esto:

Un buen día Villanueva me invitó a dar un paseo por todo el campus de la Ciudad Universitaria y, cuando llegamos frente al Clínico, Villanueva, que era como un niño eufórico, me dice: <<Destrúyeme eso...>>; le contesté: <<Maestro, ¿cómo voy a destruir su obra?>>, y él replicó: <<Esa obra es ajena a mí. ¡Destrúyeme eso con color!>>.³⁸

Las reacciones a esta intervención no se hicieron esperar y aunque las apreciaciones no fueron las más positivas, dio pie a nuevas intervenciones:

³⁸MUCI, Juan Pablo y Federico Pacanins: *Op. Cit.*, p.26

Los periódicos decían que el clínico era una guacamaya, que era esto y lo otro. Dio la casualidad de que en ese momento pasó Pérez Jiménez hacia el Círculo Militar, se detuvo en la Plaza las Tres Gracias y estuvo un tiempo contemplando el Clínico. Al día siguiente mando llamar a Villanueva, quien también era el proyectista del Banco Obrero —se estaban construyendo los bloques del 23 de Enero, entonces 2 de Diciembre—, y le dijo: <<Mire arquitecto yo vi el Clínico y me Gustó mucho. Póngale color a los bloques como al Clínico...>> De allí surgió la gran policromía del 23 de Enero.³⁹

Como continuación de ésta intensión, realizó las policromías en los bloques de la Urbanización 2 de Diciembre, hoy 23 de Enero, atendiendo a la necesidad de humanizar los nuevos espacios residenciales, desprovistos de la calidez que no inspiraban los materiales y las grandes densidades de ocupación (Imágenes n° 98 y 99). En este sentido, es justo recordar que existía un precedente importante en el uso de la policromía en el área de edificaciones de uso habitacional; pues había sido puesta en práctica en el proyecto de la Unidad Habitacional de Marsella (1948-1952) diseñada por el arquitecto Le Corbusier.



Imágenes n°98 y 99

“Sin Título”. Policromía. (1955). Fachadas Policromadas. Pintura en caucho sintético.

Superbloques de la Urbanización 2 de Diciembre, hoy 23 de Enero.

(98) Vista del bloque 10 (derecha) y bloque 9 (izquierda), bloque 11 (centro y arriba).

(99) Bloque 4.

³⁹ *Ibidem*, p.26.

Tanto la policromía realizada en el Hospital Clínico Universitario, como las realizadas en los edificios habitacionales del Banco Obrero, están realizadas bajo los principios de los planos de color, que conjuga los elementos constructivos: entrantes y salientes de las fachadas, y las cualidades vibratorias de las gamas cromáticas para constituir la policromía como obra de arte.

Existen además otras intervenciones que atendiendo a las vinculaciones de arte abstracto-arquitectura, se encuentran al igual que los murales realizados en los espacios de la Ciudad Universitaria de Caracas, limitados a la escala peatonal, o a espacios interiores dentro de edificaciones. Este es el caso de la intervención realizada por el artista en el hall del teatro París en Caracas, en 1952, hoy desaparecida.

Realizada dentro del espíritu abstracto-constructivo, existe otra intervención de este mismo período, adaptada a la escala urbana, en la apropiación de edificaciones completas, se encuentra la realizada en la fachada oeste del nuevo edificio de la Maternidad Concepción Palacios, fechada para 1956, (Imagen n° 100).



Imagen n° 100
“Sin Título”. Policromía. (1956). Mural. Mosaicos vítreos industriales de 2 x 2 cm.. Fachada este de la Maternidad Concepción Palacios.

Nuevos proyectos de este tipo llegarán a finales de la década del 60 con la intervención en la fachada del Museo de la Escuela Naval de Venezuela, ubicado en Catia la Mar, en 1967, (Imagen n° 101 y 102). En el año 1970 realiza las intervenciones murales en la Planta de Leche Silsa, que constituye el primer experimento de integración de obras de arte a espacios de trabajo colectivo.



Imagen n° 101 y 102

“Sin Título”. Policromía. (1967). Pintura sobre lámina metálica. Fachada este y Oeste del Museo de la Escuela Naval de Venezuela. (Desde 2011 Museo Naval Ana María Campos MNAMC). Catia La Mar.

En 1974, cuando se encuentra desarrollando su propuesta de *Columnas Policromadas*, realiza la intervención en las fachadas este y oeste de la Central Telefónica Los Caobos de CANTV, y este mismo año realiza las policromías dentro del conjunto de la Villa Olímpica de San Cristóbal, en el Estado Táchira, (Imágenes n° 103, 104, 105 y 106).



Imagen n° 103 y 104

“Sin Título”. Policromía. (1974). Pintura de caucho sintética para exteriores (inicialmente), luego del 2005 Cerámica de gres esmaltada. Central Telefónica Los Caobos.



Imagen n° 105 y 106
“Sin Título”. Policromía. (1974). Pintura de caucho sintética para exteriores.
 Villa Olímpica de San Cristóbal.

Dentro de la escala urbana se debe mencionar, la intervención realizada en la Plaza la Concordia de Caracas en 1977, que se inserta igualmente dentro del espíritu de la serie *Columnas Policromadas*, que incluye una columna de 20 metros de altura y cinco murales, (Imagen n° 107). También pertenece a este período la Policromía en los módulos de escaleras de emergencia del edificio de Petróleos de Venezuela, La Campiña realizada en 1978, (Imagen n° 108).

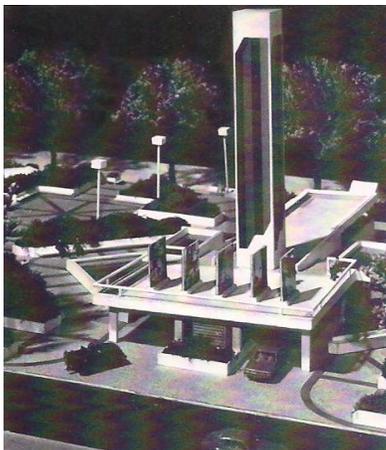


Imagen n° 107
 Maqueta de la Plaza La Concordia. (1977). Destaca La Columna Policromada y los Cinco Murales.



Imagen n° 108
 Policromía. Pintura sintética para exteriores. Módulos de Escaleras de Emergencia. 1978. Edificio PDVSA La Campiña.

Otras obras en la categoría de obras murales se encuentran en: Residencias Paramacay, en Los Palos Grandes, Casa de Habitación del arquitecto Carlos Raúl Villanueva, La Florida, Caracas, en el Edificio de la electricidad de Maracay, Estado Aragua, en el Banco Regional de Fomento, San Cristóbal, Estado Táchira, Banco Obrero, Maracaibo y la Comandancia General del Ejército de Caracas.

En el año 2012 con base en la propuesta realizada por Manaure en el Edificio de Petróleos de Venezuela, sede La Campiña en 1978, PDVSA La Estancia, desarrolló un mural en la Avenida Libertador de Caracas, con el nombre “Uracoa”, en homenaje al pueblo natal del artista, que cuenta con 3000 metros de longitud y 4 metros de altura y es considerada la intervención más grande en su tipo, (Imágenes n° 109 y 110).



Imágenes n° 109 y 110

“Uracoa”, Mural de Mosaicos Vidriados de 2.5 x 2.5 cm en teselas de 31.2 x 46.8 cm.
(109) Muro Norte. (110) Muro Sur.

CAPÍTULO 3. ANÁLISIS ARQUITECTÓNICO Y PLÁSTICO DE LAS OBRAS SELECCIONADAS.

3.1 Policromía del Hospital Clínico Universitario de Caracas, 1954.

La Ciudad Universitaria de Caracas comienza a crecer entre los años 1944 y 1947:

Sobre la base de un primer proyecto con un fuerte eje de simetría monumental que culminaba en el grupo médico y tiene como cabeza el Hospital Clínico. Este tiene un papel rector en el trazado inicial y en el esquema compositivo marcado por los ejes de simetría, la elipse general y los brazos de las Escuelas de Medicina.¹(Imagen n° 111.)

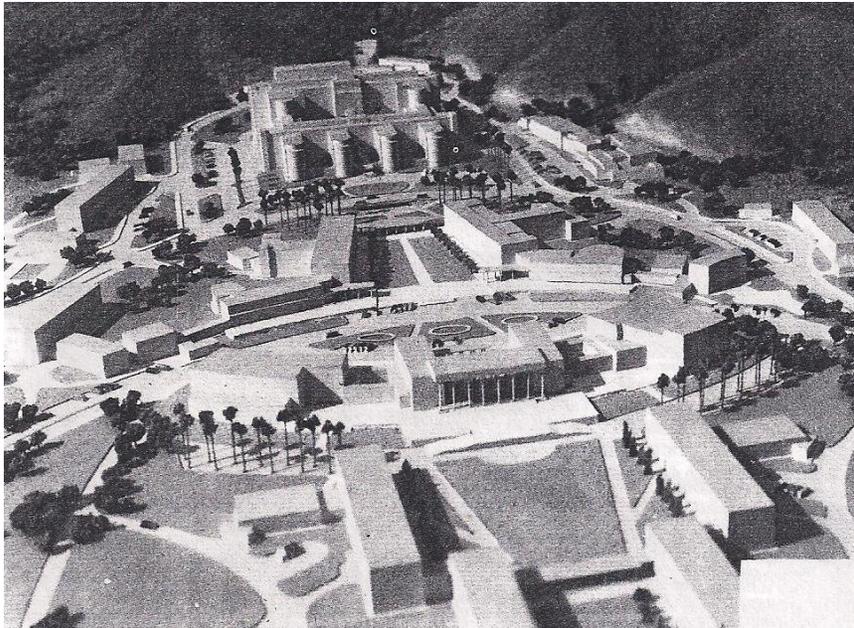


Imagen n° 111

Maqueta del proyecto inicial de la Ciudad Universitaria de Caracas, con trazado simétrico que muestra al edificio del Hospital Clínico Universitario como regente del conjunto.

¹ VILLANUEVA, Paulina: “Dos Hospitales: Vargas y Clínico” en *Punto*, p. 31.

Es el Hospital Clínico la pieza fundacional de la Ciudad Universitaria, junto al grupo médico formado por los Institutos de Medicina Experimental, Anatómico y Anatomopatológico, además de la Escuela de Enfermeras, construidos en la zona que luego irá siendo completada con los edificios de Medicina Tropical, la segunda etapa de la escuela de enfermeras y las Facultades de Odontología y Farmacia, terminadas a finales de los años cincuenta. (Imagen n°112).

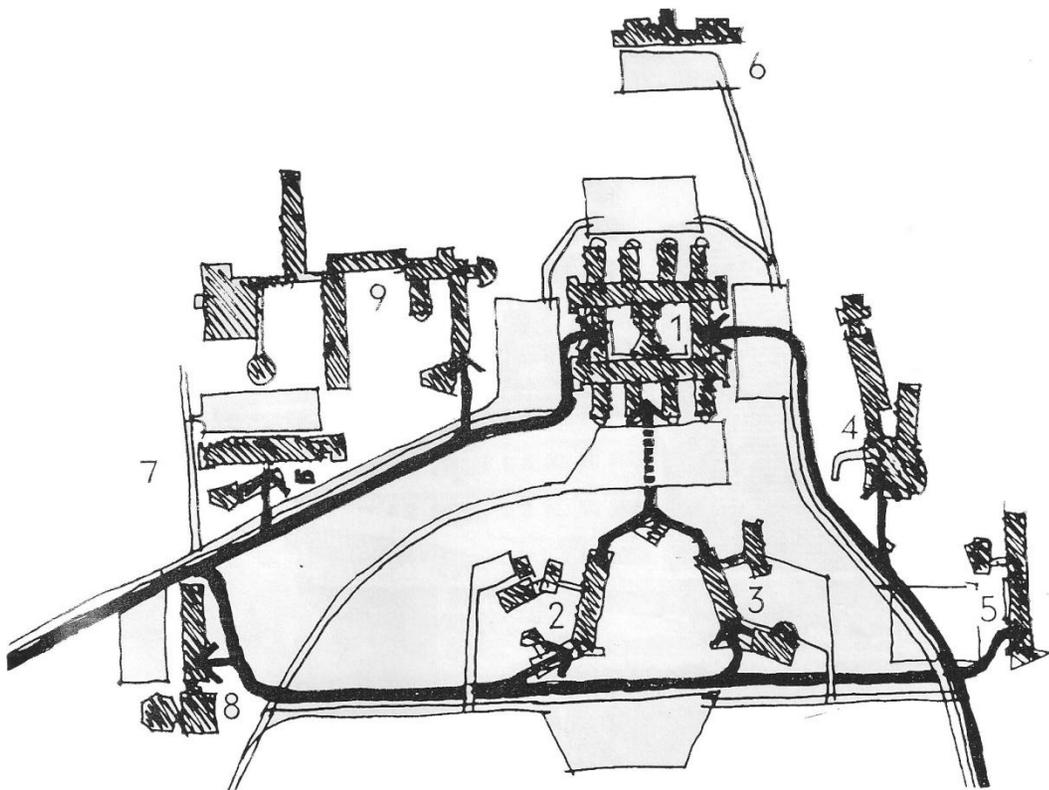


Imagen n° 112

(1)Hospital Clínico, (2) Instituto de Medicina experimental, (3) Instituto Anatómico, (4) Instituto Anatomopatológico, (5) Instituto de Medicina Tropical, (6) Instituto de Higiene, (7) Escuela de Odontología, (8) Escuela de Farmacia, (9) Escuela de Enfermeras.

Para la elaboración del proyecto se conformó una comisión de especialistas integrada por el Dr. Hernán de las Casas, en representación del Ministerio de Educación Nacional; el arquitecto Carlos Raúl Villanueva, delegado del Ministerio de Obras Públicas y los comisionados del Ministerio de Sanidad y Asistencia Social, Dres. C. Diez del Cuervo, Santiago Ruesta y José Ignacio Baldó, el arquitecto Fernando Salvador y el Sr. L.A. Suarez.

Dada su ubicación dentro del campus, desde un principio se decidió que el hospital no sería exclusivamente asistencial sino que debería ser además, destinado a "*la enseñanza clínica de la Escuela de Medicina*"². Por esta condición "docente" su capacidad debería ser mayor, debido a la necesidad de distribuir en las salas de hospitalización el espacio necesario tanto para docentes como para los alumnos. El Dr. Armando Vegas quien también formó parte de esta comisión expuso:

*Esta comisión de la que formé parte en calidad de coordinador, fijó la capacidad que debía tener el hospital para reunir las condiciones requeridas, es decir que fuera clínico y asistencial, llegando a un total de mil camas y distribuyendo los servicios de que debía estar dotado.*³

Con estas aspiraciones, la Comisión de Obras Públicas, con Villanueva a la cabeza, elaboró un anteproyecto en el cual, la consulta externa y la hospitalización de cada área clínica, se encontraban unidas. A pesar de que se pensaba que se había encontrado una buena solución, se decidió contratar los servicios de un consultor en el área hospitalaria, quien fue delegado para organizar el interior del nuevo edificio aunque sin considerar la forma arquitectónica final.

² MOHOLY- NAGY, Sibyl: "La obra arquitectónica de Carlos Raúl Villanueva", *Punto*. p. 60.

³ VEGAS, Armando: "La ciudad Universitaria de Caracas. Documentos relativos a su estudio y creación". Conferencia del Dr. Armando Vegas. Editorial Grafolit, Caracas, 1947. P. 12-13 en VILLANUEVA, Paulina, "Dos Hospitales: Vargas y Clínico" en *Punto*, p. 134.

En vista de la magnitud e importancia de este hospital, el Ministerio de obras públicas consideró conveniente utilizar los servicios de un consultante en Hospitales de los Estados Unidos de Norte-América, para que asesorara a la Comisión. Al efecto contrató al doctor Tomás R. Ponton por recomendación del Colegio Internacional de Cirujanos de Chicago.⁴

En estas circunstancias, Villanueva fue desarrollando gradualmente una zona hospitalaria, con la mejor comunicación entre los servicios, y coherencia visual entre las unidades construidas y su ubicación.

Con un cuerpo de doble simetría, con dos pares de caras similares pero de altura desigual, está descompuesto en varios pabellones y patios intermedios, alternando llenos y vacíos que perforan la gran masa, como en esas piezas diseñadas para lograr el intercambio de calor y el enfriamiento, al desdoblar la superficie y aumentar su perímetro. Es así, una gran caja con dos patios interiores y una serie de cuerpos lineales perpendiculares a ella en la dirección este-oeste, pero que abren sus galerías al norte y al sur, fachadas en las que se levantan cuatro importantes cuerpos de rampas, cubiertas por planos de celosías de concreto a manera de grandes radiadores. De nuevo los corredores y galerías para procurar la transición de la luz y abrirse a la ventilación natural, dejando pasar el aire y controlar las altas temperaturas tropicales.⁵

Según lo anterior, su estructura compositiva nace de un gran volumen central al cual se le interceptan cuatro pabellones frontales y cuatro pabellones posteriores, a manera de proas de un barco, lo cual representó el manejo por parte de Villanueva de un discurso con claras referencias mendelssohnianas⁶. El principio de concebir estos pabellones como proas ensambladas en forma de "E" en su planta, en las que las habitaciones se encuentran bordeadas de corredores de sombra, evidencia la importancia que el arquitecto prestaba a la necesidad de tropicalizar la construcción. La cornisa del techo pudiera parecer pesada, pero actúa como alero y aislamiento del calor durante el día. La puerta de cada habitación

⁴ Log Cit.

⁵ PINTÓ, Maciá y Paulina Villanueva: "Hospital Clínico" en *Carlos Raúl Villanueva*, p. 56.

⁶ MOHOLY- NAGY, Sibil: "La obra arquitectónica de Carlos Raúl Villanueva", *Punto*. p. 60.

ha sido colocada al sesgo a fin de permitir las visuales seguras e impedir la visibilidad desde el área vecina (Imagen n° 113).

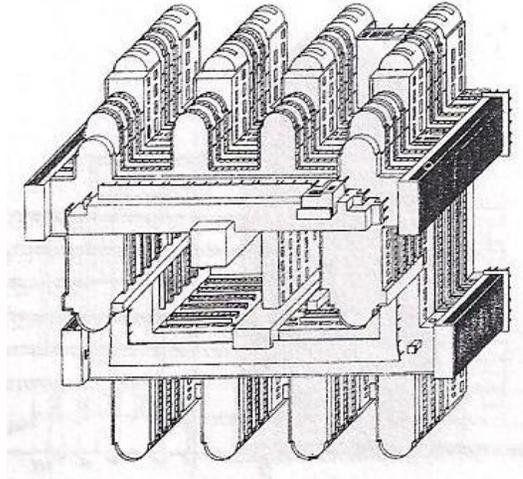


Imagen n° 113
Isometría del Hospital Clínico Universitario de Caracas.

El cuerpo del edificio aparece como un sólido volumen de proporciones gigantes. Para restar el efecto de masa voluminosa, Villanueva trabajó en la descomposición de cuerpos orientando la mayor altura (12 niveles) hacia la zona central del conjunto. El hospital se divide en tres estratos horizontales: el primero estructura el basamento cerrado que abarca dos primeros niveles; el segundo, de cuatro niveles, marca el impacto de las cuatro grandes proas desprendidas del cuerpo central y que acusan su desmaterialización a partir del recurso de la galería perimetral; y un tercer estrato, desplazado hacia el centro de todo el conjunto hospitalario, que alcanza diez niveles de altura y que aparece en la distancia como el remate del edificio⁷.

El discurso arquitectónico que acompaña a este edificio, en términos de su volumetría y distribución espacial, se materializa en un sistema de pórticos cuyo aporte fundamental es

⁷ Log. Cit.

la manera en que han sido utilizadas las ventajas tanto del acero como del concreto armado para lograr la esbeltez de sus componentes verticales. Con un intercambio tímido pero eficiente se estrena así el compromiso entre las formas estructurales y las propuestas espaciales.

La excesiva predominancia del edificio central ha sido disminuida por una galería cubierta que comunica las escuelas de medicina colindantes con el hospital. Posteriormente, Villanueva tuvo la oportunidad de contrarrestar el centralismo inicial de la estructura, con la ubicación del núcleo que constituye el alma universitaria, el Conjunto Central, al pie de la pendiente frente al centro hospitalario: *“Desde un comienzo el hospital había sido proyectado excesivamente grande para sus funciones, una masa dominante de proporciones inciertas”*⁸.

La prominencia del edificio, habría sido fatal para el conjunto universitario si Villanueva no hubiera dirigido su fachada posterior hacia el núcleo central. De ese lado el inatractivo volumen había sido fraccionado en sucesivos pabellones de acero y concreto que intentaban disminuir su peso visual⁹.

Agotadas todas las estrategias, la volumetría del hospital aún era considerada aplastante para la escala del resto de los edificios del conjunto, por lo que Villanueva recurrió a una última estrategia para lograr desmaterializar la masa construida. Echó mano de los postulados modernos para la destrucción del “muro blanco” a través del uso del color.

En este sentido vale la pena retomar el anecdótico recuerdo del artista Mateo Manaure sobre la conversación que tuvo con Villanueva a cerca de este tema:

⁸ Log. Cit.

⁹ Log. Cit.

Un buen día Villanueva me invitó a dar un paseo por todo el campus de la Ciudad Universitaria y, cuando llegamos frente al Clínico, Villanueva, que era como un niño eufórico, me dice: <<Destruyeme eso...>>; le contesté: <<Maestro, ¿cómo voy a destruir su obra?>>, y él replicó: <<Esa obra es ajena a mí. ¡Destruyeme eso con color!>>.¹⁰

Este fue el origen de la obra de arte policroma en la fachada del hospital. Las dimensiones y la complejidad del edificio supusieron igualmente una dificultad para el artista al momento de su diseño:

...Entonces le pido los planos y Villanueva me los envía –un juego de planos de más de doscientas hojas, con una fachada que comenzaba en la página uno y terminaba en la tres – casi me vuelvo loco. Le digo: <<Esto es un rompecabezas, ¿No existe una Maqueta?>>. Me dice: <<Sí existe, úsala>>, e hice la policromía directamente en la maqueta. Fue la primera policromía que se hizo.¹¹

La obra plástica que se desarrolla en este edificio está marcada por la experimentación cromática, por las armonías contrastadas y del sistemático trabajo con el color que ya había sido reconocido incluso por los críticos durante su estancia en París.

El concepto y la idea de la obra quedan expresados en el más puro lenguaje del artista, en el que se advierte una búsqueda constante por encontrar un nuevo espacio plástico. El color constituye uno de los componentes funcionales de su creación artística, pues actúa como elemento dinámico en las obras arquitectónicas mediante el efecto de vibración producido en el ojo del espectador.

En este sentido, en el edificio del Hospital Clínico Universitario, la policromía se aprecia como un elemento plástico cuyas características se funden en la expansión del espacio, creando en el ambiente una estructura que se configura artísticamente. La policromía

¹⁰ MUCI, Juan Pablo y Federico Pacanins, *Op. Cit.*, p.26

¹¹ *Log. Cit.*

abarca la totalidad de la estructura, el edificio en su totalidad se transforma en el lienzo sobre el cual Mateo Manaure despliega su obra como un gran mural urbano. La integración artística en estas construcciones sirvió como elemento plástico de comunicación masivo y cultural del arte y la arquitectura.

Mateo Manaure demuestra en esta obra su gran capacidad de síntesis, imponiendo la justa medida, incorporando la forma y toda la estructura de la obra a su discurso final. Para esto dirigió directamente su intensión plástica al uso de los medios indispensables para expresar el objetivo planteado. Esta policromía posee un lenguaje visual autónomo con significado propio, lo que establece que el tema se centre en la gama cromática como medio expresivo y como elemento clave para generar una interacción entre la luz natural, los volúmenes y las formas simétricas del edificio.

Para la realización de esta policromía se utilizó pintura sintética para exteriores de acabado mate que garantizó la ausencia de brillo en la fachada por efecto de los rayos solares. Igualmente, se tuvo en cuenta la calidad y la resistencia de los pigmentos, a fin de asegurar la perdurabilidad de la obra, pues se tomó en consideración que la misma estaría expuesta a la intemperie y a factores ambientales como la lluvia, el sol y el polvo que podían desgastar su apariencia.

En el momento de su construcción el edificio se imponía sobre el resto de las edificaciones circundantes, que poseían dimensiones considerablemente más pequeñas. La enorme masa blanca, a manera de bloque difería de su entorno. La policromía vendría a resaltar igualmente el edificio, pero en este caso sería por la fuerza expresiva de vivos colores, no ya

por su volumen constructivo que antes destacaba solo por el empleo de las formas simétricas.

La policromía para la fachada del Hospital, materializa la relación del arte con la arquitectura construida y determina la presencia urbana de la gran masa de la edificación en el lugar, pretendiendo restarle volumen al descomponerla en franjas y planos de colores sueltos.

En la fachada este, la condición de horizontalidad determinada por las dimensiones del edificio y afianzada por los balcones de los cuatro cuerpos de pabellones que se proyectan fuera de la totalidad del edificio principal, fue acentuada por el artista con la intervención de los balcones en diferentes tonalidades, que forman ciertamente un ritmo en su distribución. En los pabellones de los extremos la secuencia cromática está determinada desde la parte inferior por el blanco, aplicado a los dos balcones inferiores. En los dos pabellones centrales por el contrario, los mismos balcones se encuentran intervenidos por el gris. Los últimos tres balcones de todos los pabellones son unificados por: el azul, el blanco y el rojo, respectivamente, creando una continuidad visual a manera de bandas sobre la fachada. Para cerrar el conjunto, las cornisas que preceden a los techos de los pabellones de los extremos se comportan diferente, uno en azul y otro en gris, siendo unificados los dos pabellones centrales por la luz del blanco. (Imagen n°114)



Imagen n° 114

Maqueta intervenida por Mateo Manaure que muestra los colores originales de la policromía

En la parte superior de la fachada el artista ha incorporado una franja de color azul que recorre ininterrumpidamente el edificio intentando dar continuidad a la fachada fragmentada por los cuatro pabellones. La cualidades expresiva del color azul, con su capacidad como color frío, de alejarse visualmente del espectador, interactúa con las intervenciones del rojo en el resto de los balcones creando un juego visual de balcones que se aproximan y se alejan del observador cuando físicamente se encuentran en el mismo plano.

En las fachadas interiores de los pabellones, ocurre algo importante, si se observan desde la perspectiva del lado nor-este, todos los balcones están intervenidos en color azul, sin embargo si la perspectiva cambia y se observan los pabellones desde la orientación sur-este, el interior de los pabellones es de color rojo a excepción del primero. (Imágenes n° 115 y 116).



Imagen n° 115
 Perspectiva Nor- Este. Balcones laterales de los pabellones intervenidos en color azul.



Imagen n° 116
 Perspectiva Sur- Este. Balcones laterales de los pabellones intervenidos en color rojo excepto el primero.

En el cuerpo que une los cuatro pabellones, parecen el color gris y el blanco a manera de fondo, pero el rojo que tuvo tanta presencia en los pabellones, es sustituido por el anaranjado en los balcones perimetrales, de esta forma las tensiones visuales se mantienen en el primer plano con las interacciónese de los colores puros: rojo y azul. (Imagen n°117).



Imagen n° 117
 Volumen que amarra los pabellones, con el gris y el blanco como fondo, balcones color naranja.

Las torres de los extremos se repiten secuencialmente, adosadas tanto al edificio principal como al segundo, intervenidas en blanco, con los grises y negros en menor proporción, de

allí que los pisos inferiores de los pabellones de los extremos, utilicen el mismo color para lograr la continuidad visual y con ello la unificación del conjunto arquitectónico hasta la parte más profunda donde se encuentra el segundo edificio.

En el cuerpo de la torre, más distante, que se levanta sobre los pabellones, fueron determinantes las intervenciones en las paredes anteriores de las salas de máquinas, el artista dispuso un plano continuo en rojo que recorre el bloque de un extremo al otro, que sólo es interrumpido por un plano negro y uno amarillo de gran peso que se impone en la parte media del volumen. Las fachas interiores están dinamizadas por el uso vertical y horizontal del azul, aunque con el rojo en menor medida, que es sustituido en los balcones por el color naranja.

El conjunto compositivo puede ser apreciado como un cuadro llevado a la tridimensionalidad, definido por dos planos de representación, determinados por las fachadas de ambos edificios. En el primer plano, el balcón rojo, prolongado a lo largo de los cuatro pabellones, actúa atrayendo la atención y con ello el peso visual hacia el conjunto anterior. Por su parte la franja roja extendida a lo largo de la azotea, del segundo plano compositivo, equilibra el peso visual producido en el primer plano por su similar, estableciendo el completo equilibrio en la composición.

En la fachada oeste, cuatro pabellones se prolongan igualmente fuera del cuerpo que los unifica, aunque en esta oportunidad las proas se receden a partir del sexto piso. La gama cromática ha variado también. En esta fachada aparecen igualmente el gris y el blanco, pero se incorporan el amarillo y el rojo en menor proporción. Pequeños toques en negro se

agregan para neutralizar los contactos entre el amarillo y el rojo por ser dos colores que pertenecen a la misma gama de los cálidos.

Los pabellones de los extremos se encuentran unificados por el uso de los colores en el mismo orden sobre sus balcones curvos, así parecen de forma ascendente: el gris en los balcones inferiores, luego el amarillo, el blanco, el rojo, el amarillo nuevamente y finalmente el color rojo.

En los pabellones centrales el orden de los colores cambia, apareciendo primero el blanco, luego el amarillo, luego el gris, después el rojo sólo en una franja y finalmente el amarillo.

(Imagen 118).

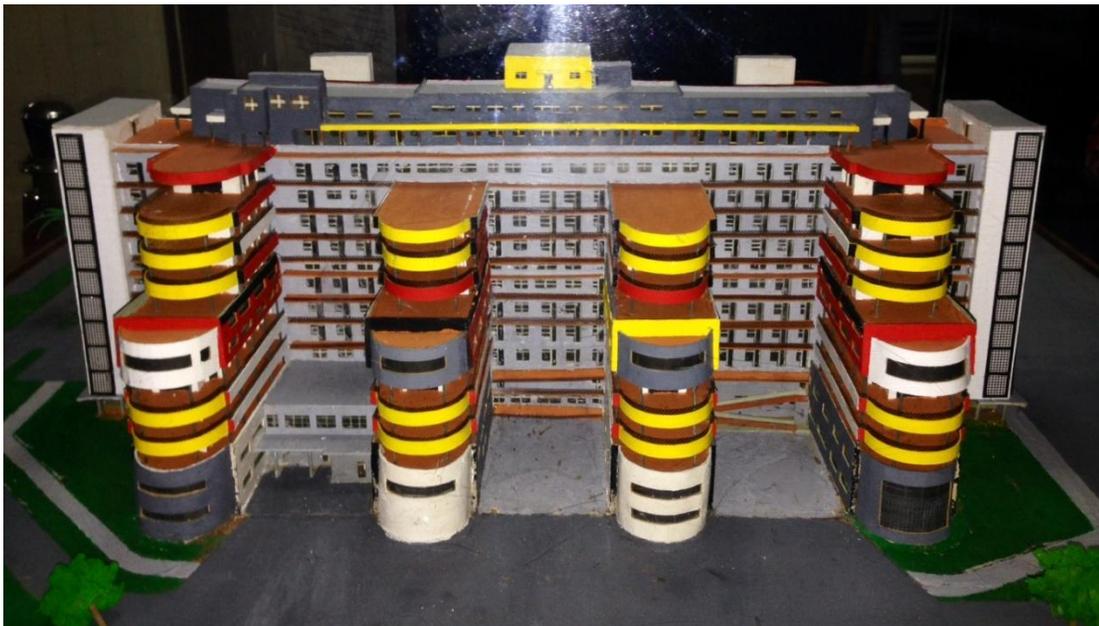


Imagen n° 118
Fachada Oeste. Gama cromática.

La combinación de colores en esta fachada, que recuerda las composiciones cromáticas de la Bauhaus, produce las tensiones a partir de la interacción de los colores rojo y amarillo, dos colores puros y primarios.

Estos colores representan en la policromía, la manifestación de la concepción abstracta del artista, inspirada en la propuesta legeriana de la destrucción del muro blanco como barrera visual y espacial a través de su intervención con el color. Igualmente están presentes las consideraciones neoplasticistas, que proponían el empleo del color como medio para obtener realidades físicas.

En esta obra el artista reflejó la cualidad de movilidad y velocidad, esto mediante propiedades determinadas por el uso de los diversos colores puros sobre el plano. Se aprecia también el interés del artista al considerar estos códigos estéticos como elementos visuales de gran expresividad.

Por su parte, la calidez cromática asociada a sensaciones térmicas subjetivas, interactúa con la luminosidad para reflejar esta impresión de calidez en el espectador, en tanto el color se va configurando como el componente más importante de la obra plástica¹².

En general, estas cualidades de movilidad, velocidad y calidez cromática, le dan a la composición una cualidad en la que el ojo humano reacciona a la energía que poseen los colores, vibrantes y llenos de radiaciones de luz, que se configuran dentro de un sentido unitario en la obra arquitectónica.

En este sentido es necesario destacar que la obra es percibida como un todo, no como la suma de sus partes. Sus colores no se aprecian de manera aislada, es decir uno a uno, sino que por el contrario, la policromía se constituye como un componente integral del edificio.

Por su parte, la relación figura –fondo, determina la profundidad de la policromía, generada por el juego visual de los colores, que se da entre los tonos cálidos y fríos en la obra. En este

¹² PEREZ- BERMUDEZ, Carlos: *Lo que enseña El Arte: La Percepción Estética en Arnheim*, p .74.

sentido, las cualidades de los colores cálidos de reflejar la luz, hacen que estos se perciban en un primer plano de la composición, en tanto vibran y avanzan hacia el espectador. Mientras tanto, los colores fríos absorben la luz y se ubican en los últimos planos del juego perceptivo, creando la ilusión de que estos se distancian y se alejan visualmente del observador.

Si bien las fachadas norte y sur, participan como los planos más activos y visibles, los laterales, que están en segundo plano, se integran al recorrido visual de la obra, generando la interacción cromática y otorgando equilibrio a la composición.

En líneas generales, el edificio que se realizó acorde al canon clásico de la arquitectura, demuestra con esta policromía el desarrollo de variaciones formales que determinaron el surgimiento de una estética armónica netamente moderna.

3.2 Mural sobre la fachada oeste del edificio de ampliación de la Maternidad Concepción Palacios, 1956.

La edificación sobre la cual descansa la obra de arte del artista Mateo Manaure, corresponde a la fachada oeste de la nueva ampliación de la Maternidad Concepción Palacios.

En cuanto a la edificación, la idea original, tanto de la Dirección del hospital como de las autoridades municipales, fue la de alzar un bloque de hospitalización con salas de trabajo de parto y operatorias, en el lado oeste del antiguo edificio, previa demolición del bloque de aislamiento:

La dirección del hospital junto con arquitectos e ingenieros de la Junta de Beneficencia, (González y G. Gutiérrez Oteo de la "Constructora Atlas") dedicaron largas horas al estudio y planificación del nuevo bloque para ajustarlo a las urgentes necesidades del momento y del futuro. Finalizados los planos, en Octubre de 1956, al ser sometidos a la aprobación de la Presidencia de la República, fueron rechazados alegándose las razones estéticas de erigir un edificio de líneas modernas al lado de la llamada "Maternidad Vieja". Así fue decretada la edificación de una nueva Maternidad Concepción Palacios.¹³

La construcción de esta obra fue concebida en dos partes; primero la edificación de un bloque de 9 pisos de hospitalización, pisos de parto y cirugía, dirección y administración, dependencias básicas, etc., en terrenos ubicados en el lado oeste, entre la primitiva Maternidad y la Plaza San Martín; segundo, demolición de la "Maternidad Vieja" y la construcción de un edificio de menor altura, previsto para consultas externas, archivos, auditorios, etc.

La primera parte fue iniciada el 27 de marzo de 1957 y terminada en diciembre del mismo año. Su inauguración y puesta en marcha se efectuó el 4 de enero de 1959, con asistencia del Presidente de la República, Doctor Edgar Sanabria.

El derrocamiento del gobierno de Marcos Pérez Giménez, en enero de 1958, detuvo la realización de la segunda parte del plan. Hubo, en las nuevas autoridades, resistencia ante la idea de demoler el antiguo edificio y se lo dejó en pie, realizándose una comunicación con la nueva construcción.

El nuevo diseño no se distancia para nada de las razones anteriores para su rechazo. El edificio atiende a las formas modernas, como un bloque compacto de nueve pisos, con una fachada modulada de forma rítmica, por la estructura de vigas y columnas que la divide en una cuadrícula regular, y por elementos verticales a manera de "brise soleil" que la

¹³ AGÜERO, Oscar. *Historia de la Maternidad Concepción Palacios*, p. 41

subdividen, y protegen cada una de las ventanas de romanilla del reflejo del sol. Las fachadas este y oeste, corresponden a las fachadas más cortas del bloque y son totalmente ciegas.

Una de estas fachadas, específicamente la orientada hacia el oeste, es la que sirve de soporte a la obra del artista Mateo Manaure. Realizada en mosaico vidriado industrial de 2x2cm, la misma técnica utilizada en las realizaciones murales de la Universidad Central de Venezuela, fechada para 1956 en los registros que catalogan las obras del artista, aunque según lo expresa el Dr. Oscar Agüero en el libro *Historia de la Maternidad Concepción Palacios* publicado en 1963, la construcción del edificio se inició en marzo del año 1957 y se prolongó a lo largo de este mismo año, por lo que la obra de arte debió haberse realizado entre diciembre de 1957 y enero de 1959, cuando se inauguró. (Imagen n° 119 y 120).



Imagen n° 119

Maternidad Concepción Palacios, vista Nor-Oeste. 1972 Colección OCI.



Imagen n° 120

Maternidad Concepción Palacios, vista Sur-Oeste. 1972 Colección OCI.

La obra mural nunca ha sido restaurada desde su creación y el deterioro progresivo se ha manifestado en el desprendimiento de los mosaicos vidriados, llegando a la actualidad en un estado realmente precario, razón por la cual desde el año 2010 fue cubierta con una lona que muestra una publicidad política, (Imagen n° 121).



Imagen n° 121

Lona que cubre la obra de arte mural de Mateo Manaure actualmente, en la fachada oeste de la Maternidad Concepción Palacios.

Las fachadas norte y sur no fueron intervenidas por el artista, y a lo largo del tiempo han sido pintadas de las gamas más variadas, que incluyen, el amarillo, el azul y el rosado.

(Imágenes n° 122 y 123)



Imágenes n° 122 y 123

Variaciones de los colores en la fachada que no forman parte de la intervención del artista.

Estilísticamente, el mural que descansa sobre la fachada este, se inscribe dentro de la tendencia abstracto-geométrica, en la que el artista se encontraba trabajando desde 1954 y bajo la cual realizó la gran mayoría de las obras murales en la Ciudad Universitaria de Caracas.

Formalmente la obra emplea patrones geométricos rectangulares, que flotan sobre un fondo blanco a manera de lienzo. Tanto el fondo como los rectángulos se encuentran intervenidos por delgadas líneas negras, que marcan una secuencia y otorgan una estructura ordenada a la obra. (Imagen n° 124)



Imágenes n° 124

Obra mural del artista Mateo Manaure en la fachada este de la Maternidad Concepción Palacios.

Igualmente posee una gama de colores equilibrados, que incluyen un color cálido: el amarillo tostado, y un color de la gama fría: el verde opaco; el blanco que actúa como fondo y las delgadas líneas negras que interactúan con el resto de los colores, a través de las vibraciones que producen.

Compositivamente, la obra se divide de forma vertical en dos áreas por la disposición de las geometrías rectangulares dentro del espacio de representación. Del lado izquierdo de la obra, 7 rectángulos a manera de franjas se prolongan hasta la mitad de la fachada: tres de ellos de color amarillo equilibran desde los extremos, superior e inferior, el peso visual de los otros 4 rectángulos que forman un bloque por su proximidad. En esta mitad de la fachada los rectángulos verdes y amarillos nunca llegan a estar en contacto, el blanco del fondo siempre aparece de forma alternada entre cada uno, incluso en aquellos concebidos del mismo color.

En la otra mitad de la composición, las franjas no alcanzan el punto medio de la fachada, abarcan aproximadamente dos tercios de esta sección, y el tercio restante lo ocupa el blanco, que actúa como disipador o ámbito de equilibrio, de las tensiones entre las geometrías del lado izquierdo y derecho de la obra.

En este lado de la composición los pesos visuales se localizan en los extremos superior e inferior de la fachada, por la aparición de dos bloques de color verde opaco, que ya no se leen como franjas horizontales, sino más bien verticales y que en esta oportunidad incluyen franjas de color amarillo dentro de ellos. Sólo en estos dos bloques se hace presente el contacto directo entre los dos colores, y ocurre precisamente para que el amarillo en su condición de cálido disminuya los pesos visuales de las áreas verdes, que ocupan un área mayor.

En el punto medio aparecen, de manera alterna, franjas de color amarillo y verde pero con las pausas que proporciona el blanco, para lograr el equilibrio de la composición.

El discurso compositivo transcurre con autonomía propia si se observa de arriba hacia abajo y viceversa, tanto del lado izquierdo como derecho de la obra; y son en este caso las delgadas líneas negras las que concurren en el eje central de la composición y generan en este punto sutiles tensiones, además son estas líneas las que alteran la ortogonalidad de la composición con sutiles quiebres en inclinaciones.

Como totalidad la obra se comporta bajo los principios de equilibrio y unidad, las tensiones nunca llegan a ser exacerbadas como ocurrirá en la policromía de la CANTV, mucho más intensa y dominante en el uso del color y las geometrías anguladas. En este caso la

ortogonalidad de las formas, el uso del fondo blanco y la ausencia de colores puros, son los elementos responsables del equilibrio en la composición.

La importancia de esta obra de arte, deteriorada por el total abandono y oculta a los ojos de los transeúntes y usuarios del edificio, debe ser hoy más que nunca reconocida y valorada, dada su ubicación en el tiempo como una de las obras creadas sobre los principios establecidos a partir de la Ciudad Universitaria de Caracas, que transformaron la imagen de la ciudad, y determinaron su inserción dentro del grupo de urbes que se abrían al cambio en el marco de la modernidad.

3.3 Policromía abstracta en las fachadas Este y Oeste de la Central Telefónica CANTV, 1974.

La obra policromada realizada por el artista Mateo Manaure en el edificio de la Central Telefónica CANTV actualmente Central “Mateo Manaure”, fue realizada sobre las fachadas en el año 1974, aunque según especifica un informe realizado por la Gerencia Técnica de Inspección de Fundapatrimonio en septiembre del año 2011, el diseño es del año 1954 cuando el artista se encontraba trabajando en la tendencia abstracto- geométrica, dentro del proyecto de Síntesis de las Artes en los murales de la Ciudad Universitaria de Caracas.

La obra consta de dos murales que revisten las fachadas este y oeste del edificio. La edificación está situada en una parcela en esquina en la intersección de la Avenida Bolívar y la Avenida Sur 17, sector La Candelaria, de Caracas.

Ambos murales se conforman a partir de formas geométricas, fundamentalmente triángulos y rectángulos, en una secuencia compositiva que saca partido a los contrastes entre las

líneas rectas y las diagonales. Fueron elaborados en aquel momento, en pintura de caucho sintética para exteriores sobre pared, logrando una expresión cromática a través de una gama de colores que incluye: negro, azul rey, azul turquesa y blanco.

Las dimensiones de la obra ubicada en la fachada este son 35,12 metros de largo por 32,54 metros de ancho. La obra de la fachada oeste mide 35,12 metros de largo por 20,84 metros de ancho.

Resulta interesante citar lo expresado por el artista en una entrevista realizada para la *Revista Comunicaciones*; publicación institucional de CANTV, acerca de la posibilidad de realizar esta obra:

Originalmente, ese edificio estaba revestido de un color marrón oscuro, daba la impresión de estar achatado. Arquitectónicamente, no valía nada y Mario Dubuc, director de relaciones Institucionales para esa época (1973), me llamó para darle una solución. Presenté el proyecto y se hicieron dos murales, uno en el este y otro en el oeste. En ese momento no había presupuesto para hacerlo en cerámica. A la larga, el revestimiento se fue descascarando por los efectos del sol y tumbó la pintura.¹⁴

Entre los años 1979 y 1984, el mural sufrió una intervención donde realizaron alteraciones en los colores de la maqueta original, así lo expresó el artista en la misma entrevista refiriéndose al momento cuando ocurrió exactamente la alteración:

Durante el gobierno de Luis Herrera, resolvieron pintarlo de nuevo pero no me consultaron. Inclusive decidieron ponerle una franja verde que no estaba prevista en el mural, ya que el color real era azul turquesa. Debe ser porque los copeyanos estaban en el poder.¹⁵

¹⁴ DÍAZ DE FERNANDEZ, Elizabeth: “Pincel y Lápiz o Comunicación del Arte”, en *Revista Comunicaciones*, p. 11.

¹⁵ *Log Cit.*

Esta intervención fue desafortunada pues a los seis meses empezó a caerse la pintura y la obra quedó gravemente dañada. En el año 1985, a través de José Luis Espinel, presidente para esa fecha de la compañía CANTV, se contactó al artista para restaurar el mural, esta vez en cerámica, intervención que finalmente no se realizó en este material y sólo se repintó con los colores originales.

Transcurridos 10 años, en 1995, el área de infraestructura de la compañía CANTV inicia un análisis exhaustivo de las condiciones de la obra, y solicita a “Pinturas Montana C.A.” (Filial de Corimon), la evaluación de los murales, tras lo cual la empresa entregó un informe con las especificaciones de materiales y su aplicación, que fueron aprobadas por el artista.

Formalmente en el año 1996, el área de Infraestructura aborda el “Proyecto de Rescate de los Murales del Artista Mateo Manaure”. Para tal fin contrató a Publicidad SAVIO, empresa recomendada por el autor, con los materiales y bajo las especificaciones elaboradas por Pinturas Montana. El costo aproximado de la obra fue de 35 millones de bolívares y la misma se ejecutó bajo la supervisión del artista.

En el año 1997, la Dirección de Infraestructura haciendo valer la garantía de un año de duración, exigió reparaciones a la empresa Publicidad SAVIO, las cuales fueron ejecutadas durante ese año. En 1998 el edificio es rebautizado en un acto público, con el nombre: Central Mateo Manaure. La placa colocada al finalizar las labores de restauración expresaba:

“A Mateo Manaure quien realizó la obra “Murales Abstractos” ejecutada en las fachadas de este edificio. Caracas, Mayo de 1998”.

En 1999, la Dirección de Infraestructura de CANTV, presupuesta una nueva restauración de los murales, (para este momento la garantía de restauración realizada por el Grupo SAVIO

ya había caducado), debido a que los mismos presentaban un deterioro visible (Imágenes n° 125 y 126), y demandaban una intervención más profunda y definitiva. Aunque en esta oportunidad la obra de restauración quedó diferida como consecuencia de un recorte presupuestario al área de infraestructura, si se realizaron mejoras generales a la edificación.

Se sustituyó el Sistema Central de Aire Acondicionado en el edificio y se dejaron fuera de servicio las viejas torres de enfriamiento, las cuales emanaban rocío que se depositaba en la pared de la fachada este, generando humedad y afectando la apariencia del mural. Este se consideraba un factor que incidía desfavorablemente en esta fachada y ciertamente estaba más deteriorada que la fachada oeste.



Imágenes n°125 y 126

Estado de la policromía en pintura de caucho sintético para exteriores antes de la intervención de 2005.

En el año 2000, luego de una reunión con el artista y las diferentes áreas de infraestructura se decidió evaluar exhaustivamente las hipótesis sobre las causas del deterioro luego de la última intervención, así como las posibles soluciones que favorecieran la preservación de los murales.

En 2003 se elabora el proyecto para la restauración de ambas obras murales, proponiendo 3 opciones de acabados: pintura sobre una base de sellador especial recomendado por Sherwing Williams, mosaico de vidrio y baldosa de gres esmaltada. En conversaciones con éste artista, sugirió la utilización del Mosaico de Vidrio o la Baldosa de Gres Esmaltada. Finalmente por razones presupuestarias se seleccionó la última opción, siendo fabricada por Empresas Balgres.

Durante esta etapa también se realizaron varias visitas a la fábrica Balgres en compañía del artista, a fin de ejecutar las diferentes pruebas de color que contaron, finalmente, con su aprobación.

En el año 2004 se realiza la restauración de las fachadas con la aplicación de granito proyectado y en octubre se inicia la restauración de las obras de arte, se demuele el revestimiento existente, se realiza la preparación de la superficie y el replanteo.

En el mes de marzo del año 2005, se comienza la instalación de la cerámica de formato 25x25 cm en el mural de la fachada oeste, con un total de 680 m² aproximadamente y finaliza el 15 de abril de ese mismo año. El mural de la fachada este, considerablemente más grande, se realizó en dos etapas: la primera finalizó el 13 de mayo y la segunda 13 de agosto, dando así por finalizada la restauración de los murales. (Imágenes n°127 y 128).



Imágenes n°127 y 128

Colocación de la cerámica de gres durante la intervención del año 2005.

A finales del año 2010 se evaluó nuevamente por parte de la Coordinación de Operaciones de Mantenimiento de Infraestructura CANTV, la condición de las obras murales de la central telefónica. Aunque las condiciones de conservación en cuanto al pigmento de las baldosas era óptimo, pues el esmaltado había evitado la decoloración, el mural enfrentaba el desprendimiento de piezas en sectores significativos, debido a la humedad del friso base de las fachadas a las cuales se encontraban adheridas.

Ante el peligro que suponía el desprendimiento de las piezas para trabajadores y transeúntes, se decidió realizar una nueva intervención.

En el mes de noviembre del año 2011 se inició la intervención; comenzando con la demolición de la totalidad de las baldosas de la fachada este. Seguidamente se procedió a la construcción del nuevo friso, para iniciar en el mes de enero del año 2012 la instalación

de las nuevas baldosas de cerámica, esta vez las baldosas utilizadas fueron de cerámica esmaltada de 25 x25 cm de Cerámica Carabobo. (Imágenes n° 129, 130 y 131).

En el mes de marzo se inició la demolición del mural de la fachada oeste, y la construcción del nuevo friso. La instalación de las baldosas comenzó en el mes de abril, pero fue concluido en septiembre de 2012 debido al retraso en el suministro de las piezas debido a que la empresa dedicaba su producción a las obras de la “Gran Misión Vivienda Venezuela”.



Imágenes n°129. 130 y 131

Colocación de la cerámica de gres durante la intervención del año 2011.

El mural que reposa sobre la fachada este, ocupa un área total de 680 m², y se traduce por sus dimensiones en casi la totalidad de la fachada del edificio.

Dado que el propósito de esta edificación era albergar la central de servidores telefónicos de la Compañía CANTV, ha debido siempre estar refrigerada mecánicamente, de allí que sus fachadas se caractericen por no poseer aberturas de ningún tipo, para llevar al mínimo el grado de calentamiento y la pérdida del aire refrigerado.

La fachada este, completamente ciega, con ausencia de entrantes, salientes o perforaciones, se convierte así en el sustrato de la obra del artista. La obra en cuestión aunque será llevada

a la fachada en 1974, pertenece, como ya se señaló, a un diseño del año 1954, creado dentro de los cánones de la abstracción geométrica en la que el artista trabajaba como tema de sus investigaciones de ese tiempo. (Imagen n° 132).

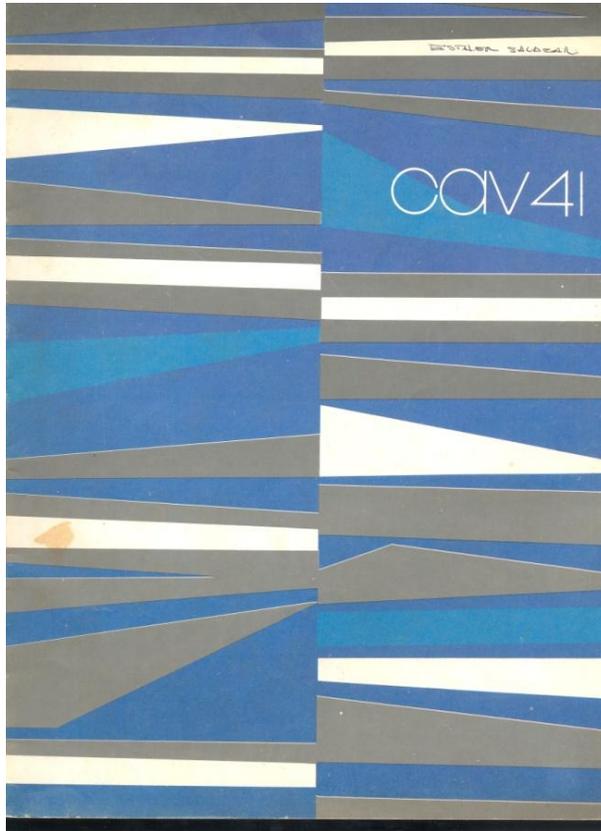


Imagen n°132

Maqueta del mural este de la Central Telefónica CANTV, utilizada como portada para la Revista N°41 del Colegio de Arquitectos de Venezuela 1975.

El patrón geométrico presente en esta obra, es consecuente con otras que el artista realizaba durante la segunda mitad de la década de los años cincuenta, en las que dominaba el abstraccionismo basado en componentes geométricos. Dos obras realizadas por él en 1956 en duco sobre madera, y que pertenecen a la colección de la Galería de Arte Nacional (Imágenes n°133 y 134); muestran estas similitudes; aunque en ellas aún persiste el uso del

fondo blanco como lienzo sobre el que flotan las formas geométricas dentro del espacio compositivo, que recuerdan a la policromía de la fachada oeste de la Maternidad Concepción Palacios de este año (1956).

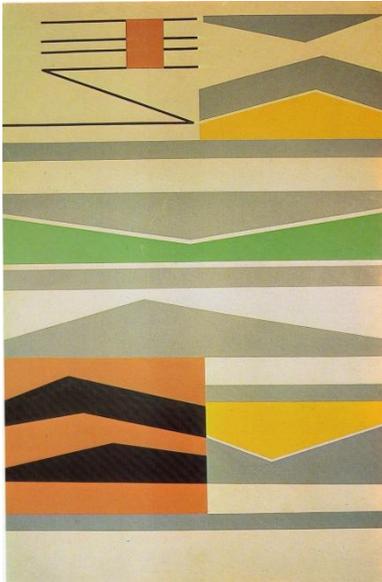
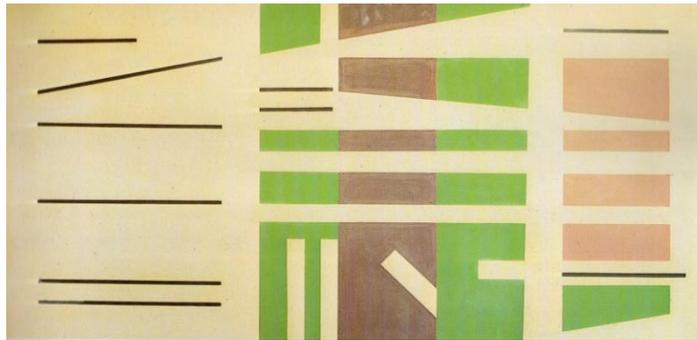


Imagen n°133 (Izquierda)

Abstracción. Duco sobre Madera 1956. Colección GAN.

Imagen n°134 (Abajo)

Abstracción. Duco sobre Madera 1956. Colección GAN.



La obra mural está articulada por formas geométricas básicas, que buscan superar la exacerbada bidimensionalidad de la fachada. En este sentido interactúan como elementos importantes: la orientación horizontal del patrón geométrico en forma de franjas más o menos regulares (ancho), la división simétrica de la obra en dos cuerpos que demarcan la verticalidad (largo) y las vibraciones producidas por las interacciones de los colores que crean vínculos y tensiones estructurales dentro de la obra para darle profundidad.

La obra reúne una gama de colores fríos que incluye: el azul rey, el azul turquesa, y los no colores: el blanco y el negro; utilizados en su forma más pura o plana sin degradaciones o

valoraciones. No existe un color que pueda ser reconocido como fondo, pues todos compiten en igual proporción sobre el espacio total de la obra; siendo quizá el Azul Rey el que destaca en mayor medida. El color azul turquesa aporta el grado de calidez necesario y los extremos: el blanco y el negro, equilibran el juego de tensiones.

En cada uno de estos dos cuerpos verticales en los que está dividida la policromía de la fachada este, el discurso compositivo transcurre con autonomía propia si se observan de arriba hacia abajo y viceversa, sin embargo el punto de encuentro; el eje central de la composición, se transforma en el punto de tensión de toda la obra.

Las formas y colores revelan equilibrio y unidad, pues está basada sobre principios racionales que aspira a la objetividad y la universalidad, defiende el uso de elementos neutrales, que confieren claridad, precisión y objetividad a la obra, eliminando a su vez, la capacidad sensitiva y expresiva de los materiales y logrando así una composición lógicamente estructurada.

La fachada oeste, reserva un espacio menor a la disposición del mural, dado que posee un cuerpo saliente en la totalidad del edificio, donde se ubica el módulo de circulación vertical del edificio. El espacio restante fue el que se destinó para la ubicación de la obra. Igualmente esta zona de la fachada, es totalmente ciega, y no posee ningún elemento formal que altere su bidimensionalidad. (Imagen n° 135).

Sobre las intenciones de la obra sobre la fachada, se debe decir que atiende igualmente al espíritu de los postulados modernos del artista Fernand Léger, sobre la destrucción del muro a través del color. Dada la calificación que le dio el mismo artista al edificio de “achatado”, no es de extrañar que utilice las tensiones del color y la abstracción de formas geométricas anguladas para destruir la bidimensionalidad de las fachadas.

3.4 Policromías en los edificios de la Villa Olímpica de San Cristóbal, 1977.

Reconocido para el momento como el conjunto residencial más moderno del estado Táchira, la “Villa Olímpica”, en su primera etapa, construida en apenas siete meses de trabajo, permitió alojar con todas las comodidades requeridas y dentro de las normas estéticas establecidas, a 1.760 personas, entre atletas, periodistas y visitantes, que de una u otra forma participaron en los eventos deportivos.

La ambientación del espacio fue encomendada al artista Mateo Manaure, a través de intervenciones a gran escala, que abarcaban fachadas completas de los edificios. Igualmente realizó una escultura o monumento en la entrada de la urbanización.

Para la fecha en que se le propone al artista la realización de estas intervenciones, 1974, se encontraba trabajando dentro de la abstracción geométrica tridimensional, específicamente dentro de la serie *Columnas Policromadas*.

La tipología arquitectónica de las edificaciones, correspondía a edificios de apartamentos de diez pisos, configurados en forma de bloques lineales esbeltos, donde las fachadas más largas albergan los pasillos perimetrales y las fachadas laterales, cortas eran completamente ciegas.

La esbeltez de estos edificios proporcionó a Mateo Manaure el sustrato ideal para colocar sus obras, puesto que las dimensiones de estos cuerpos se adaptaban al concepto de la *Columna*.

Estas intervenciones, proyectan al artista a otra dimensión del lenguaje asociado a su trayectoria plástica en el orden geométrico. Con ello se propuso resumir, lo que puede reconocerse como la culminación de todo un ciclo de experiencia europea a través de la creación de la síntesis tridimensional.

Sobre el trabajo del artista dentro de esta serie, la autora Lucila Velázquez agrega: *“Vale decir que la concertación de la línea, el color y el movimiento en el plano, la obra profundiza fundamentalmente los efectos tridimensionales y, al mismo tiempo, los fluye a través de la luz, sin recurrir en este caso a ningún otro elemento discursivo, ajeno al origen puramente pictórico”*¹⁶.

Por lo demás, es necesario observar que la tipología de la *Columna Policromada*, que desarrolla en sus variadas expresiones de: policromía sobre fachadas, escultura vaciada o sobre lámina metálica, así como enmarcada en duco sobre madera o cartón piedra; fueron en su momento; no solo la síntesis de un proceso cualitativo del autor en la vertiente abstracta, sino que además planteada en los términos de las últimas búsquedas en el campo visual, quiso y demostró poder expresarse en dicho campo con recursos y dominio propio.

Desde el mediano formato convencional hasta la secuencia de módulos con diferentes dimensiones, que alcanzan fachadas completas, ordenados según esquemas estructurales de franjas paralelas, verticales y diagonales, el artista instauró la profundidad tridimensional

¹⁶ VELAZQUEZ, Lucila, *Mateo Manaure Arte y Conciencia*, p. 71.

en el plano de valores contrastados, desde lo cual trascendió a una forma de representación del espacio edificado por sensaciones de vibración cromática. Sobre las intervenciones el mismo artista expresó:

En estos murales que realicé para la Villa Olímpica de San Cristóbal, están sintetizados toda una serie planteamientos plásticos que he venido desarrollando en estos últimos años. La problemática en conjunto es una variación de módulos de dimensiones diferentes, ordenados según esquemas estructurales de franjas paralelas, verticales y horizontales, ritmos siempre diferentes a distintos niveles para así obtener un juego de valores contrastados y lograr profundidad.

Son volúmenes tridimensionales, con movimiento estrictamente pictórico. En cada una de estas obras se opera la metamorfosis de una idea plástica en una idea pictórica que nos permite enriquecer nuestro lenguaje visual y, al mismo tiempo, penetrar las actuales situaciones estéticas.¹⁷

El conjunto se encuentra formado por ocho edificaciones distribuidas en tres terrazas. En la primera terraza aparecen dos edificios colocados en forma de “L”, en este grupo pueden reconocerse tres policromías diferentes. (Lámina n°1).

En la obra que descansa sobre la fachada norte, Las gamas cromáticas incluyen el azul puro, como protagonista, contrastado con una valoración de colores cálidos que van desde el anaranjado oscuro, un tono medio y el amarillo tostado. El blanco aparece alternado con el color azul en franjas verticales creando el ritmo visual con las pausas necesarias para

¹⁷ “Mateo Manaure en la Villa Olímpica de San Cristóbal” en *El Universal*, p. 1-18.

Lámina n° 1

Imagen satelital que muestra la ubicación de los edificios dispuestos en forma de "L" en la primera terraza. Disposición de tres tipologías de policromías en el conjunto.



entenderlo como fondo del espacio pictórico. Las intervenciones en las diferentes valoraciones de naranja, se superponen y parecen proyectarse hacia fuera de la fachada.

Formalmente la composición asemeja una lámina ondulada, que fractura con cada quiebre la bidimensionalidad de la fachada ciega.

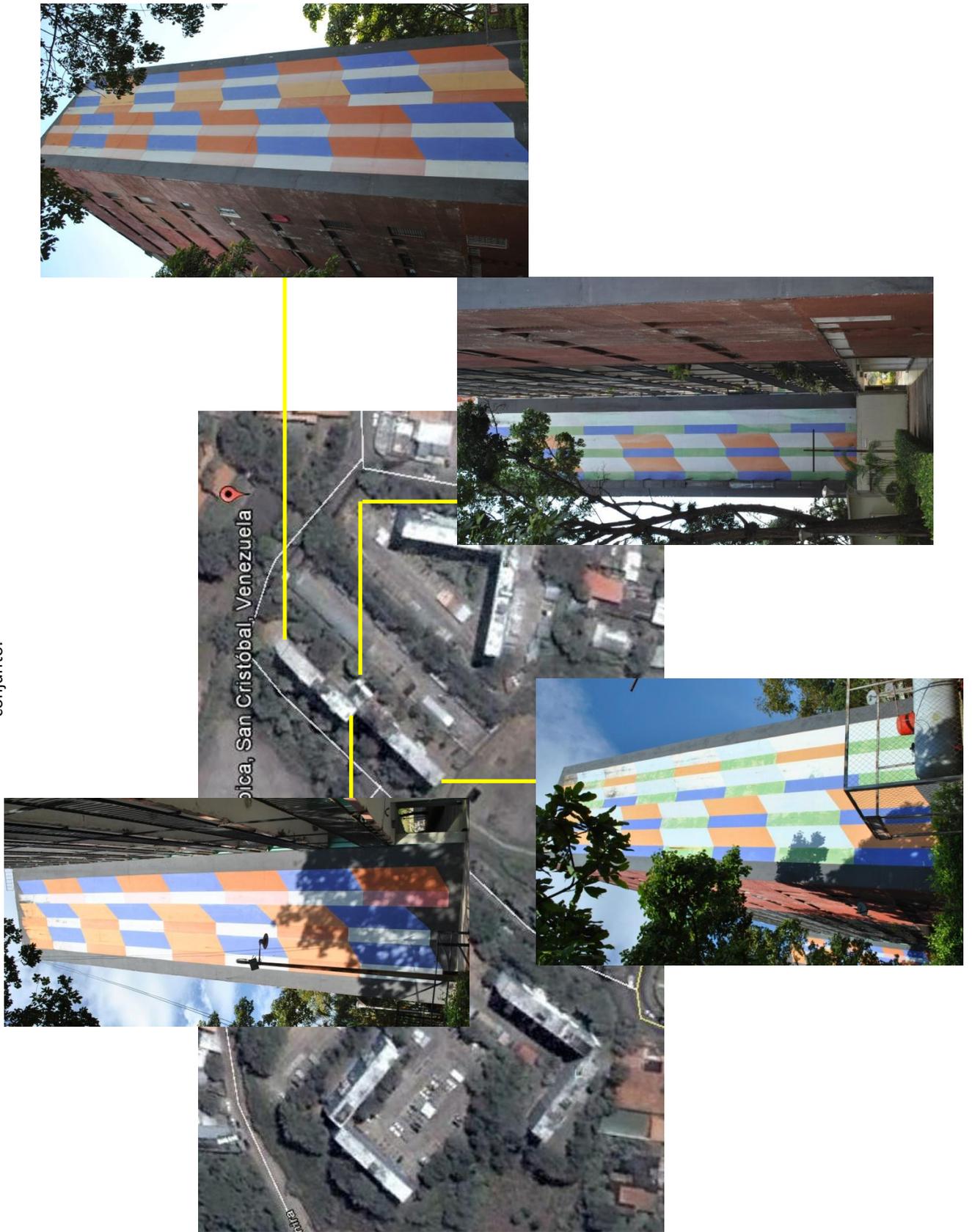
En la fachada oeste, la gama cromática varía de forma sutil, el color azul aparece igualmente alternado con el color blanco en franjas verticales, aunque la gama de colores cálidos se ha reducido sólo a dos tonos de anaranjado, y se ha agregado un tono rosado pálido. Este tono aparece alternado con el color blanco en una franja vertical que divide la composición en dos cuerpos.

La tercera policromía aparece en el ángulo de contacto de los dos edificios. En ella se reduce la gama de colores cálidos únicamente al naranja, y se incorpora a la gama de colores fríos el color verde. En esta policromía la preponderancia de blanco como fondo se afianza, y las tensiones entre los colores fríos, a los que se ha agregado el verde, deben ser equilibrados con el naranja en su tono más puro.

Sobre la segunda terraza se alojan dos edificios, esta vez están dispuestos uno al lado del otro pero desplazados, haciendo que el contacto entre ambos sea sólo del final de uno de los cuerpos con el comienzo del otro. (Lámina n°2).

Estas dos edificaciones alojan cuatro policromías en sus fachadas cortas. Las dos policromías del edificio norte, poseen gamas cromáticas semejantes: aparece el azul y el blanco en forma de franjas verticales. Las diferencias se encuentran en que en una de ellas, la gama de colores cálidos, solo incluye el anaranjado más puro y el amarillo tostado. También incluye el color rosado que se alterna con el blanco para crear las pausas dentro de la composición.

Lámina nº 2
Imagen satelital que muestra la ubicación de los edificios dispuestos en forma lineal en la segunda terraza. Disposición de cuatro tipologías de policromías en el conjunto.



En la otra fachada, la única variación cromática es que el color amarillo tostado, que es sustituido por una valoración intermedia del anaranjado, que no llega a ser puro. El resto de los colores aparecen igualmente representados, aunque el patrón formal varía con sutiles cambios. En la primera fachada la pausa en la que se traduce franja del color blanco y rosado aparece en el borde izquierdo de la policromía por lo que no se lee como una interrupción o quiebre en el patrón. En la otra fachada esta pausa aparece insertada dentro de la obra, por lo que el silencio que esta produce en la lectura de la secuencia puede ser percibido más claramente.

En el otro edificio que se encuentra más desplazado hacia el sur, la gama cromática cambia por la tipología que incluye el color verde. Estas dos fachadas repiten la misma tipología policroma que se encuentra en el ángulo de los edificios de la primera terraza, aunque en una de las fachadas de este conjunto se le eliminó la última franja que alterna los colores anaranjado y verde, debido a que el marco negro que se utiliza para delimitar el espacio de representación, se hizo más grueso para disimular un ducto que se aloja sobre la fachada.

En la tercera terraza, se encuentran cuatro edificios dispuestos en forma de “L”. (Lámina nº3). En este grupo de edificaciones las policromía se encuentran en mejor estado, por lo que las gamas cromáticas varían en sus tonos.

El primer conjunto de estos edificios en “L”, que se encuentra más al norte, repite las mismas tipologías cromáticas y formales de los edificios en “L” de la primera terraza. Existe una pequeña variación con la policromía que incluye el color verde, pues en la última franja que alternaba los colores anaranjado puro y verde, se ha sustituido el anaranjado por azul.

Lámina nº 3

Imagen satelital que muestra la ubicación de los edificios dispuestos en forma de "L" en la tercera terraza. Disposición de seis tipologías de policromías en el conjunto.



De este conjunto, los edificios en “L” que se encuentran hacia el sur en la tercera terraza, muestran dos tipologías diferentes que no se hallan en el resto del conjunto. Aunque la policromía de la fachada oeste del conjunto pareciera coincidir cromáticamente con la fachada este del conjunto vecino, en esta se ha cambiado el orden de los colores naranja y rosado. Anteriormente el naranja aparecía en primer plano y el rosado aparecía para crear el efecto de perspectiva en una cara más lejana.

En la policromía que aparece en el ángulo de encuentro de este par de edificaciones, la secuencia formal parece haber cambiado, la ilusión de lámina ondulada que se sugería como patrón en todas las policromías ha desaparecido.

En la fachada este del conjunto aparece un nuevo patrón formal, aunque se conserva la gama cromática que incluye el verde, el azul, el anaranjado y el blanco.

Estas alteraciones que se observan en las policromías de los edificios de esta terraza, hacen pensar que fueron intervenidos recientemente y tanto los tonos originales como los patrones formales fueron alterados y no son los originales.

Finalmente, el reconocimiento de estas obras representativas del trabajo del artista Mateo Manaure en relación con la arquitectura, pueden ser hoy en día valoradas, dado su carácter representativo a nivel histórico, arquitectónico, plástico, formal y urbano, como obras de gran importancia; sin embargo en la mayoría de los casos estudiados, este valor se encuentra menospreciado, pues en ellos rige el deterioro y la desidia a la que han sido condenados por gobernantes y entes responsables. Superar estas circunstancias para la recuperación de estas importantes obras, es quizá el anhelo y fin último, al que aspira esta investigación.

CONCLUSIONES

El valor de las aproximaciones que resultaron de este proceso investigativo, se enmarcan dentro del propósito que se tuvo al investigar la *relación de la policromía como medio plástico expresivo y los cerramientos exteriores arquitectónicos como soporte*, en cuatro obras representativas del artista Mateo Manaure. Tal propósito se alcanzó cuando se revisó el uso de la policromía asociado a la arquitectura durante el movimiento moderno, reconociéndose las iniciativas que desde finales del siglo XIX, surgieron en Europa para hacer posible esta relación. Fueron importantes en este sentido los aportes del *Art Nouveau* en sus diferentes versiones europeas, y su contribución en el surgimiento del vanguardismo con sus derivaciones: expresionistas en la arquitectura y el arte, y constructivistas en las figuras: del cubismo, *De Stijl*, los movimientos rusos, la Bauhaus y la arquitectura funcionalista.

Bajo este contexto fue determinante la importancia del Estilo Internacional, logrado en las instalaciones del campus de la Ciudad Universitaria de Caracas por Carlos Raúl Villanueva, primera gran manifestación de los postulados modernos que proponían una nueva relación de proximidad e integración de las artes, bajo cualidades formales y funcionales que dejarían por sentado las bases de una arquitectura moderna venezolana se extendió bajo otras consideraciones arquitectónicas y estéticas, a edificaciones de uso diversos de la ciudad, impulsando así su renovación integral.

Estas construcciones cumplieron un papel importante en el avance arquitectónico y artístico de Venezuela, ya que la propuesta de modernidad que se llevó a cabo en ellas, se dio también con la incorporación de la abstracción, difundida de forma progresiva y contribuyendo a sentar las bases de la contemporaneidad en el país. La arquitectura y el

arte se conjugaron para crear un elemento de apoyo a las propuestas de cambio y transformación a las que se aspiraba durante la época.

En este sentido, la influencia del Pabellón *L'Esprit Nouveau* (1922) del arquitecto Le Corbusier, que alojó sobre sus muros los postulados plásticos de Fernand Léger, se constituyó en el antecedente mejor logrado que involucraba la integración de la nueva arquitectura con representaciones pictóricas a través de planos de color, sustentado por bases teóricas sólidas. De esta experiencia partieron los principios teóricos y prácticos que materializaron la unión del arte con la arquitectura en las realizaciones policromadas sobre las nuevas construcciones que cambiaron el rostro de la ciudad a la modernidad.

Esta propuesta de integración plástica, a través de la policromía y el mural como manifestaciones plásticas más comunes, se tradujo en una experiencia inédita en el país, renovando las formas artísticas de representación.

El proceso de transformación urbana y arquitectónica de la ciudad ocurrió igualmente bajo esta propuesta de integración artística, influenciada por movimientos europeos como el neoplasticismo y escuelas de artes como La Bauhaus, que bajo los influjos del arte abstracto llegaron al país de la mano de artistas venezolanos que habían estudiado en Europa.

La figura de Mateo Manaure, como artista pionero del abstraccionismo en el país, proporcionó aportes importantes para la consolidación de un arte nuevo acorde a las experiencias que se vivían a escala mundial. Desarrolló su obra dentro de vanguardias como el abstraccionismo lírico, geométrico y constructivo, tendencias plásticas más representadas por él durante los años donde se ubican las realizaciones policromadas asociadas a la arquitectura. Estas corrientes, expresiones artísticas de innovación, fueron paulatinamente apropiándose del entorno pictórico, en figuras como la del Grupo Los Disidentes, que

cumplió su rol fundamental al dinamizar la renovación del arte y divulgar las nuevas propuestas de creación. Este grupo favoreció la incorporación de la abstracción en el entorno nacional, a través de planteamientos que transformaron medularmente la forma, la temática, el lenguaje y las aspiraciones de las expresiones plásticas en el país. Se considera que sus propuestas fueron fundamentales para superar los modelos tradicionales del arte en Venezuela, pues el academicismo de la pintura anterior, en sus variantes paisajista y costumbrista, se consideró superado con la implantación de los postulados abstractos, que plantearon en cuanto a las formas, el color y las ideas un nuevo lenguaje plástico y pictórico.

Como propósito específico de esta investigación, se analizó, en la obra de Mateo Manaure asociada a la arquitectura, la noción de policromía. Con sus intervenciones, el artista se convirtió una vez más en el pionero de este tipo de experiencias. El Hospital Clínico Universitario se transformó en el primer edificio en ser abordado en su totalidad por una obra de este tipo. Además generó contribuciones en el plano cromático, ya que en sus comienzos dentro de la abstracción se enfocó en el uso de colores puros y primarios como lo dictaban los postulados del arte abstracto venidos del neoplasticismo. Su aporte real estuvo en el desarrollo de gamas cromáticas alternativas, que cumplieran el cometido de la destrucción del muro construido pero sin el distanciamiento impersonal de la gama primaria. De allí que se halla caracterizado a Mateo Manaure por el desarrollo de un color “tropical”, una reinterpretación de los postulados modernos influidos por las variaciones de la luz local, abriendo otras posibilidades en la creación de un arte abstracto venezolano con características propias.

El incentivo de esta nueva conciencia, que en un inicio distanciaba al artista objetivamente del motivo de la representación, se transformó en la expresión de la emoción del artista,

consiguió en la gama cromática tropical, el medio ideal para manifestar el predominio del color sobre la forma, conformándose como el elemento primordial del artista en sus producción abstracta del momento, mediante las más variadas formas de representación. Así más que un estilo con características propias comunes, la abstracción, fue un movimiento diverso, una actitud innovadora y una nueva forma de plantear y entender el arte en Venezuela.

Estos planteamientos del arte moderno, que incluían dentro de sus contenidos y postulados las aspiraciones sociales de hacer del arte un hecho colectivo, coincidieron en el país con el contexto de cambio social bajo el “Nuevo Ideal Nacional” del gobierno dictatorial de Marcos Pérez Giménez, que incluyó al arte como herramienta de progreso, abierto a grandes grupos de la sociedad. Este estudio esclarece que las nuevas tendencias artísticas, en su afán por acaparar el escenario nacional, debieron ser participativas y su rango de alcance amplio, para abarcar otros espacios de la ciudad, el entorno inmediato donde transitaba el peatón haciendo del arte una experiencia colectiva.

Bajo esta concepción, las nuevas propuestas se reflejaron en la cotidianidad de la ciudad, en los espacios habituales por los que transitaba el ciudadano común y en el entorno donde este residía, por lo que gran parte de la integración artística se dio edificaciones de servicio médico asistencial, de vivienda y de uso empresarial e institucional.

De esta forma la dimensión del arte público se transformó, convirtiéndose en un hecho cotidiano para los ciudadanos que transitaban por la ciudad, y que apreciaban las policromías como elementos de configuración del entorno. Así, los ciudadanos convivían, algunos quizá de forma inconsciente, con espacios llenos de obras de artes, que contenían numerosos códigos estéticos, incorporados a diversos edificios de gran atractivo visual.

Las expresiones policromadas representaron, no sólo parte de la novedad en la pintura venezolana, sino también el establecimiento de nuevos formatos en el arte, cuyas proporciones se ampliaron adecuándose a las escalas de construcción. El empleo de las fachadas arquitectónicas como soporte, racional y geométrico, se destacó como uno de los medios de difusión más empleados para la expansión de las propuestas artísticas del momento, pasando a configurar el paisaje urbano y el panorama general de la ciudad.

Las policromías se configuraron como composiciones artísticas dentro de la urbe, en oposición a la idea anterior del arte destinado a los museos y a pequeños grupos de la sociedad. En contraste, se instauraron como elementos de pertenencia colectiva, cuya participación de los ciudadanos se daba de forma cotidiana.

El análisis desde el punto de vista formal, cada una de las obras propuestas valorando la relación entre los cerramientos exteriores y las composiciones, permitió reconocer la existencia en Mateo Manaure, de un lenguaje cuyos símbolos, basados en el estudio minucioso de los elementos plásticos, sustentaban su propuesta artística. Por lo tanto, estas obras no fueron simples elementos decorativos sobre el espacio, por el contrario, con ellas se expresó evocar emociones y sensaciones a través del dialogo constante entre el individuo, la cotidianidad, el arte y la arquitectura.

Si bien las relaciones entre ambas ramas: arquitectura y arte, fueron reales y posibles, pues tomó la vía estrechamente relacionada con el optimismo arquitectónico de la época, no se debería ser tan pesimista en considerar fallida esta relación en el campo de la integración artística, pues todas fueron realizadas bajos los influjos teóricos que sustentaban los postulados del arte moderno.

En este contexto, las obras que se realizaron bajo el proceso de integración no fueron vistas como objetos de museo, sino como elementos fundamentales para la integración urbana.

La experiencia artística que se llevó a cabo en estas edificaciones, se fue diluyendo con el paso del tiempo. Con el transcurso de los años, no se plantearon medidas para su conservación y las policromías fueron perdiendo de forma progresiva el atractivo que las caracterizó al momento de su creación. No obstante, estas propuestas plásticas y arquitectónicas de carácter innovador para la época, que entre otros aspectos, tomó al arte como medio de cambio y transformación, constituyeron el punto de partida para generar un amplio panorama de revisiones sobre el desarrollo del arte en Venezuela a lo largo del siglo XX.

Como respuesta a los objetivos planteados, se espera que la culminación de esta investigación contribuya a la ampliación del conocimiento, y de las posibilidades de interpretación de la obra plástica del artista Mateo Manaure, para contribuir a una mayor difusión de estos bienes; así como, a su conveniente conservación y servir de fuente informativa para futuras investigaciones, en el campo de las artes plásticas venezolanas.

BIBLIOGRAFÍA

- AGÜERO, Oscar. *Historia de la Maternidad Concepción Palacios*, Homenaje a su 25° aniversario, Caracas, 1963.
- ARGAN, Giulio C., *El pasado en el presente*, Fernando Torres editor, Valencia, 1991.
- ARGAN, Giulio C., *Walter Gropius y el Bauhaus*, Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, 1957.
- ARGAN, Giulio Carlo: *Proyecto y Destino*, Ediciones de la Biblioteca Universidad Central de Venezuela, Caracas, 1969.
- BAYER, Raymond: *Historia de la Estética*, Fondo de Cultura Económica, México, 2001.
- BENEVOLO, Leonardo: *Historia de la Arquitectura Moderna*, Gustavo Gili, Barcelona, 1994.
- CALINESCU, Matei: *Cinco caras de la modernidad: Modernismo, Vanguardia, Decadencia, Kitsch, Postmodernismo*, Editorial Tecnos, Barcelona, 2002.
- CALZADILLA, Juan: *Mateo Manauere*, Editorial Arte, Caracas, 1967.
- CALZADILLA, Juan: *Pintura Venezolana de los siglos XIX y XX*, Ediciones Arte, Caracas, 1960.
- CARREÑO, Freddy: *“Artes plásticas y Arquitectura: Integración síntesis o decoración. Venezuela un ejemplo”*, Tesis de Grado, 1987.
- *Catálogo del Patrimonio Cultural Venezolano 2004-2007*, Región Capital, Municipio Libertador, Lo Construido 2. Instituto del Patrimonio Cultural IPC, 2007.
- CIRLOT, Juan-Eduardo, “Elementos ideológicos de su tiempo” en *Gaudí. Introducción a su arquitectura*, Triangle Postals S.L., Barcelona, 2002.

- D'ANTONIO, Francisco: *Mateo Manaure. Cuadernos Muci*, Editorial Urbina, Caracas, 1986.
- DE MICHELI, Mario: *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Alianza Editorial S.A., Madrid, 1990
- DIEHL, Gastón: *El arte en Venezuela en los 50: una visión de vanguardia*, CONAC, 2001.
- FERRIER, Jean-Louis: *La forma y el sentido*, Monte Ávila Editores. Caracas, 1975.
- FRAMTON, Kenneth, *Historia crítica de la arquitectura moderna*. Barcelona, Gustavo Gili, S.A., Barcelona, 1981.
- GAZPARINI, Graziano y Juan Pedro Posani: *Caracas a través de su arquitectura*, Fundación Fina Gómez, Caracas, 1969.
- HAUSER, Arnold: *Historia social de la literatura y el arte*, 20ª Edición, Labor/Punto Omega, Barcelona, 1988.
- JENCKS, Carles: *Movimientos modernos en arquitectura*, Hermann Blume Ediciones, Madrid, 1983.
- LÉGER, Fernand: *Función de la pintura*, Editorial Paidós, Barcelona, 1990.
- MALEVITCH, Kasimir, *El nuevo realismo plástico*, Alberto Corazón editor, Madrid, 1975.
- MONDRIAN, Piet, *Arte plástico y Arte plástico puro*, Victor Lerú S.R.L., Buenos Aires, 1957.
- MUCI, Juan Pablo y Federico Pacanins: *Columnas Policromadas. Mateo Manaure*, Editor Juan Pablo Muci, Caracas, 2013.
- PEREZ- BERMUDEZ, Carlos: *Lo que enseña El Arte: La Percepción Estética en Arnheim*, Carlos Pérez Bermúdez editor, Valencia-España, 2000.

- PEVSNER, Nikolaus: *Los orígenes de la arquitectura moderna y del diseño*, Gustavo Gili, Barcelona, 1978.
- PINTÓ, Maciá y Paulina Villanueva: “Hospital Clínico” en *Carlos Raúl Villanueva*, Alfadil Ediciones, Sevilla, 2002.
- READ, Herbert: *Breve historia de la pintura moderna*, Ediciones de Serbal, Barcelona, 1988.
- SALAZAR, Francis: *Los Murales de Mateo Manaure en la Ciudad Universitaria de Caracas y sus Tres Vertientes: Lírica, Geométrica y Constructiva*, Tesis de Grado, 2005.
- SCHAPIRO, Meyer: *El arte moderno*, Editorial Alianza Forma, Madrid, 1988.
- SCHMUTZLER, Robert, *Modernismo*, Alianza editorial, Madrid, 1980.
- VELASQUEZ, Lucila: *Mateo Manaure Arte y Conciencia*, Armitano Editor, Caracas, 1989.
- VILLANUEVA, Carlos Raúl: *Textos escogidos*, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Centro de Información y Documentación , Caracas, 1980.
- WINGLER, Hans W., *Bauhaus Weimar Dessau*, Gustavo Gili, Barcelona, 1975.
- WORRINGER, Wilhem, *Abstracción y Naturaleza*, Fondo de Cultura Económica, México, 1990.
- YURKIEVICH, Saúl: *La movediza modernidad*, Santillana S.A. Taurus, Madrid, 1996.

HEMEROGRAFÍA

- ALEJANDRO OTERO: “Mateo Manaure en la pintura. Un joven pintor venezolano en viaje hacia París”, en *Los Disidentes*, N° 3, París, Mayo, 1950.
- AMON, Santiago: “De Stijl”, en *Colección espacio y forma*, N°17, marzo, 1975.

- DÍAZ DE FERNANDEZ, Elizabeth: "Pincel y Lápiz o Comunicación del Arte", en *Revista Comunicaciones*, Compañía Anónima Nacional de Teléfonos de Venezuela, N°1, Año 1985.
- DIEHL, Gastón: "Pintura Venezolana de hoy", en *Revista Nacional de Cultura*, N° 12, 1956.
- GUZMAN, Félix: "En el mundo de Manaure el hombre es un ser <<Cuvico>>" en *Imagen*, N°58, 15 de octubre de 1969.
- LUMUTE: "Conversaciones con Mateo Manaure", en *Colegio de Arquitectos de Venezuela*, N°41, 1975.
- MANAURE, Mateo: "Los Disidentes", en *Los Disidentes*, N°5, París, Julio, 1950.
- MOHOLY- NAGY, Sibil: "La obra arquitectónica de Carlos Raúl Villanueva", *Punto*, N°46, junio, 1972.
- OTERO, Alejandro: "Testimonios sobre pintura", en *Cruz del Sur*, N°39, septiembre, 1958.
- RAMOS G., Ángel: "Carlos Raúl Villanueva un arquitecto de las jóvenes generaciones" en *Suplemento de Imagen*, N°3, octubre, 1960.
- SATO, Alberto: "Villanueva y el debate moderno", en *Punto*, N°69, diciembre, 2001.
- SCHAEEL, Alfredo: "Abierta en la Sala Mendoza Cuvisiones de Mateo Manaure" en *El Universal*, Cultural, Caracas, 20 de octubre de 1969.
- VILLANUEVA, Carlos Raúl: "La integración de las artes", en *Espacio y Forma*, N°3, octubre, 1960.
- VILLANUEVA, Paulina: "Dos Hospitales: Vargas y Clínico" en *Punto*, N°65, julio, 1983.
- "Mateo Manaure en la Villa Olímpica de San Cristóbal" en *El Universal*, Caracas, 27 de agosto de 1977.

- “Secciones de Dibujo y Grabado. Clausura Hoy en el Museo XXX Salón Oficial de Arte” en *El Nacional*, Caracas, 2 de Noviembre de 1969.

PÁGINAS ELECTRÓNICAS

- A world history of art: “History of Architecture and sculpture” en: <http://www.all-art.org/Architecture/25-4.htm> [07/04/2013]
- DE MATTOS A., María Dulce, “El tránsito de un siglo. El art nouveau en: <http://www.difusioncultural.uam.mx/revista/mar2002/mattos.pdf> [10/03/2013]
- Espina Roja: "A OSKAR PANIZZA", DEL PINTOR COMUNISTA GEORGE GROSZ", en: <http://espina-roja.blogspot.com/2012/09/a-oskar-panizza-del-pintor-comunista.html> [07/04/2013]
- Exam 2, Art History 113 with Fowler at Syracuse University en: <http://www.studyblue.com/notes/note/n/exam-2/deck/2590469> [10/04/2013]
- Investigadores de la Universidad Central de Venezuela: “Obras de arte Edificio de la Biblioteca (II): Vitral de Fernand Léger”, en: <http://jorgemolina2012.blogspot.com/> [25/10/2013]
- JUDIT BELLOSTES: “Caseta de obras de J.J.P. Oud en 1923”, en: <http://blog.bellostes.com/?p=315> [07/04/2013]
- Movimiento Art Deco: “Atalier Elvira (Múnich; 1898)” en: <http://worldartdeco.blogspot.com/2009/07/atalier-elvira.html> [07/04/2013]

- MutualArt.com: “By Henri Laurens, Fles, glas en krant”, en: <http://www.mutualart.com/Artwork/Fles--glas-en-krant/BF16C742A880D4DD>
[10/04/2013]
- Neoplasticismo: el arte de lo sencillo y lo primario: “Arquitectura”, en: http://esteticadelneoplasticismo.blogspot.com/2010_11_01_archive.html [10/04/2013]
- Noti actuales: Bienestar Social: “Venezuela líder en embarazos adolescentes en América Latina”, en: <http://jhosseagui.wordpress.com/2012/06/11/bienestar-social-venezuela-lider-en-embarazos-adolescentes-en-america-latina/> [15/10/2013]
- Paisajismo, pueblos y jardines: “Constructivismo y Arquitectura Paisajista”, en: <http://paisajimopueblosyjardines.blogspot.com/2010/11/constructivismo-y-arquitectura.html> [10/04/2013]
- Panoramio: “Oskar Schlemmers Figurenfries im Van-de-Velde-Bau (BUW)”, en: <http://www.panoramio.com/user/471678/tags/UNESCO> [10/04/2013]
- Rodríguez, Juan José: “Costumbres en la Caracas antigua (I parte)”. En: <http://www.gentede hoy.com/site/2013/04/costumbres-en-la-caracas-antigua-i-parte/>
[15/10/2013]
- Teatro Grose Schauspielhaus (1919), en: <http://www.epdlp.com/edificio.php?id=4877>
[10/04/2013]
- *Unfollow* Revista de periodismo y contenidos culturales: “La guerra de Dix” en: <http://unfollowmagazine.com/2013/01/la-guerra-de-dix/> [10/04/2013]
- Universia: “Conozca Composición Suprematista: Avión Volando, de Kasimir Malevich” en: <http://noticias.universia.com.br/translate/pt->

es/destaque/noticia/2012/04/19/924349/conheca-composico-suprematista-avio-voando-kasimir-malevich.html [10/04/2013]

- Urbipedia: Cité Frugès”, en: http://www.urbipedia.org/index.php/Cit%C3%A9_Frug%C3%A8s [10/04/2013]
- VALERY, Yolanda: BBC Mundo: “Venezuela: Controversia desde el parto”. En: http://www.bbc.co.uk/mundo/america_latina/2010/01/100101_0231_venezuela_infancia_mz.shtml [15/10/2013]
- Wikipédia del arte venezolano: “Francisco Narváez”, en: http://vereda.ula.ve/wiki_artevenezolano/index.php/Narva%C3%A9z,_Francisco [15/10/2013]
- Wikimedia Commons :”Van-de-Velde-Bau (Treppenfresko von O.Schlemmer).jpg”, en: [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Van-de-Velde-Bau_\(Treppenfresko_von_O.Schlemmer\).jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Van-de-Velde-Bau_(Treppenfresko_von_O.Schlemmer).jpg) [10/04/2013]
- Wikimedia Commons, en: http://commons.wikimedia.org/wiki/Main_Page [10/04/2013]
- Wikimedia Commons: “Einstein Tower”, en: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Einsteinturm_7443.jpg [10/04/2013]
- Wikimedia Commons: “Teatro Teresa Carreño”, en: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Escaleras_en_Teatro_Teresa_Carre%C3%B1o.jpg [10/04/2013]
- Wikimedia Commons: “Urbanización 2 de diciembre.jpg”, en: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Urbanizaci%C3%B3n_2_de_diciembre.jpg [15/10/2013]

- Wikipedia: “Monumento a la Tercera Internacional”, en:
http://es.wikipedia.org/wiki/Monumento_a_la_Tercera_Internacional [10/04/2013]
- Wikipedia: “Obras de Antoni Gaudí” en:
http://es.wikipedia.org/wiki/Obras_de_Antoni_Gaud%C3%AD [10/04/2013]
- Wikki Arquitectura: “Pabellón L'Esprit Nouveau”, en:
http://es.wikiarquitectura.com/index.php/Pabell%C3%B3n_L%27Esprit_Nouveau
[10/04/2013]
- Wikki Arquitectura: “Teatro para la *Werkbund*”, en:
http://es.wikiarquitectura.com/index.php/Teatro_Exposici%C3%B3n_Werkbund
[10/04/2013]