

Revista de cultura de
la arquitectura, la ciudad
y el territorio

Centro de Estudios
de Arquitectura Contemporánea

ARQUITECTURA BRASIL

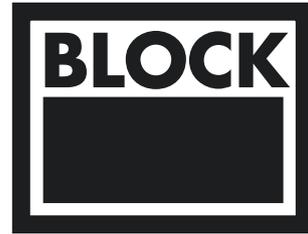
Carlos Ferreira Martins
Jorge F. Liernur
Otilia Fiori Arantes
Fernando Aliata
Claudia Shmidt
Adrián Gorelik
Ana María Rigotti
Gonzalo Aguilar
Renato Anelli
Donatella Calabi
Nabil Bonduki
Eduardo Gentile
Alberto Sato

BRASIL

Número 4,
diciembre de 1999



UNIVERSIDAD TORCUATO DI TELLA



**Revista de cultura de
la arquitectura, la ciudad
y el territorio**

**Centro de Estudios
de Arquitectura Contemporánea**



UNIVERSIDAD TORCUATO DI TELLA

Universidad Torcuato Di Tella
Rector: Dr. Gerardo della Paolera

Centro de Estudios de Arquitectura Contemporánea
Director: Arq. Jorge F. Liernur
Vicedirector: Arq. Mario Goldman

Block

Director

Jorge F. Liernur
Universidad Torcuato Di Tella
Universidad de Buenos Aires
Consejo Nacional de Investigaciones
Científicas y Técnicas

Comité de redacción

Noemí Adaggio
Universidad Nacional de Rosario

Fernando Aliata
Universidad Nacional de La Plata
Consejo Nacional de Investigaciones
Científicas y Técnicas

Anahi Ballent
Universidad Nacional de Quilmes
Universidad de Buenos Aires
Consejo Nacional de Investigaciones
Científicas y Técnicas

Alejandro Crispiani
Pontificia Universidad Católica
de Chile (Santiago)

Silvia Dócola
Universidad Nacional de Rosario

Eduardo Gentile
Universidad Nacional de La Plata

Adrián Gorelik
Universidad Nacional de Quilmes

Luis Müller
Universidad Nacional del Litoral

Silvia Pampinella
Universidad Nacional de Rosario

Ana María Rigotti
Universidad Nacional de Rosario
Consejo Nacional de Investigaciones
Científicas y Técnicas

Javier Saez
Universidad Nacional de Mar del Plata

Claudia Shmidt
Universidad Torcuato Di Tella
Universidad de Buenos Aires

Graciela Silvestri
Universidad de Buenos Aires

Editores del número 4

Carlos A. Ferreira Martins
Adrián Gorelik
Jorge F. Liernur

Diseño

Gustavo Pedroza

Permitida la reproducción parcial o total del material que aquí se publica, previa autorización expresa de la Dirección.

Las opiniones contenidas en los artículos son de exclusiva responsabilidad de los autores.

ISSN: 0329-6288

Propietario
Universidad Torcuato Di Tella
Miñones 2159/77, (1428) Buenos Aires
Argentina
Tel. 4784 0080, 4783 8654 (CEAC)
E-mail: ceac@utdt.edu.ar

Indice



Lúcio Costa,
Plano Piloto de Brasilia,
1957.

BLOCK, número 4, diciembre de 1999

	Introducción	4
	Brasil	6
Carlos A. Ferreira Martins	«Hay algo de irracional...»	8
Jorge Francisco Liernur	« <i>The South American Way</i> »	23
Otilia Beatriz Fiori Arantes	Esquema de Lúcio Costa	42
Fernando Aliata - Claudia Shmidt	Otras referencias. Lúcio Costa, el episodio Monlevade y Auguste Perret	54
Adrián Gorelik	Tentativas de comprender una ciudad moderna	62
Ana María Rigotti	<i>Brazil deceives</i>	78
Gonzalo Aguilar	El laberinto transparente	87
Renato Anelli	Mediterráneo en los trópicos	96
Donatella Calabi	Un arquitecto italiano en San Pablo	104
Nabil Bonduki	Otra mirada sobre la arquitectura brasileña: la producción de vivienda social (1930-1954)	110
Eduardo Gentile	Formalismo y populismo en la recepción argentina del modernismo brasileño	122
Alberto Sato	Una lectura cómoda	130
Graciela Silvestri Silvia Pampinella	Lecturas	144

Trópico: *del griego tropikos, que gira, se mueve circularmente.*

Pero también, perteneciente o relativo al tropo; figurado.

Tropo: *empleo de las palabras en sentido distinto al que propiamente le corresponde, pero que tiene con éste alguna conexión, correspondencia o semejanza* (DRAE).

El término parece describir los movimientos de la arquitectura venezolana en su constante simpatía y desconcierto frente a los acontecimientos internacionales, y si bien guarda alguna relación con sus preocupaciones ambientales, el variado repertorio de imágenes que se instalaron en las ciudades venezolanas parecen demostrar que la riqueza de su arquitectura consiste en no haber encontrado un momento de sosiego.

En efecto, el rasgo que caracteriza a Caracas, centro de toda atención, es su diversidad de estéticas y tecnologías. La ausencia de la homogeneidad metropolitana es un atributo difícilmente aceptado por sus arquitectos, que aspiran individualizar los actos creativos. Así, la arquitectura venezolana moderna enuncia sin solución de continuidad la nerviosa búsqueda por tranquilizarse. Esta paradoja encuentra en *tropical* el término que designa la tarea.

Pero esta diversidad, puesta de manifiesto durante los últimos cincuenta años en adhesiones a las distintas expresiones de la modernidad norteamericana, sea de Miami o de la costa de California, a la Escuela de París y a Le Corbusier, a Italia y España en sus diferentes regiones, parecía reclamar ciertos ajustes. Las viviendas antillanas que pueblan las costas venezolanas mencionadas por Semper¹, las mansiones de El Paraíso y Macuto realizadas en *balloon frame*, de fines del siglo XIX, y los campamentos petroleros de las empresas coloniales holandesas e inglesas, habían resuelto con gran eficacia las condiciones ambientales, pero ahora se trataba de adaptar a la arquitectura moderna en su inevitable multiplicidad de manifestaciones y tendencias. No obstante, la diferencia era manifiesta: las primeras eran imposiciones de los imperios coloniales; la segunda, una arquitectura universalizada sin fronteras, derivada de categorías genéricas como la del Progreso humano, el Bienestar social y la Ciencia universal. Caos era el término que definía tal variedad, y la búsqueda de un orden que la resolviera encontró con asombro y envidia a la arquitectura brasileña, puesto que ella era leída como realización de una modernidad climatizada.

De este modo y provisoriamente, se había tranquilizado la búsqueda nerviosa, y desde la posguerra y a lo largo de la década de los años cincuenta los arquitectos encontraron en la arquitectura del Brasil una idea de creativa, exuberante y fresca adaptación del lenguaje lecorbusiano a las condiciones culturales y ambientales de la América caliente. La institucionalización se llevó a cabo en el escenario internacional con el evento *Brazil Builds* en el Museo de Arte Moderno de Nueva York en 1943, que no sólo celebraba la creatividad brasileña, también: «... por necesidades tácticas y estratégicas, Philip Goodwin y Kidder Smith vinieron a descubrir el Brasil “*architecture new and old*”. Aquellas necesidades a que aludimos están bien expresadas en las primeras líneas de la brillante documentación que fue “*Brazil Builds*”: El Museo de Arte Moderno, de Nueva York y el Instituto Norteamericano de Arquitectos, se encontraban ambos, en la primavera de 1942, ansiosos por trabar relaciones con el Brasil, “un país que iba a ser nuestro aliado” (sic)»².

Salvando respetuosas distancias, el imaginario colectivo había construido la idea del trópico en la vestimenta y su música por medio de la figura hollywoodense de Carmen Miranda, atenuadas en Venezuela por la presencia caribe de Blanquita Amaro, Dámaso Pérez Prado y la Sonora Matancera. En cambio, en cuanto concierne a la arquitectura, la ciudad engalanaba la vía pública con trazos sinuosos en blanco y negro, las casas contaban con marquesinas de ingreso en forma de riñón o superficies convexas, soportadas por columnas oblicuas en «V» y «W», y sus fachadas se revestían de baldosillas cerámicas coloreadas. Así, el efecto carioca impregnó el ambiente urbano, como un estado festivo, «carnavalizado»³, envolviendo alegremente la eficiencia estructural, constructiva y tipológica de la arquitectura norteamericana. Esto no sólo se refiere a la doble articulación de su promoción, habla de cuáles son los rasgos que más se han destacado. En esta ecuación, no resultaba difícil descubrir las intenciones que se albergaban tras la celebración tropical. El 1° de marzo de 1954 se inauguró la X Conferencia Interamericana en la flamante Aula Magna de la Universidad Central de Venezuela de Carlos Raúl Villanueva. Bajo los móviles de Calder, el Secretario de Estado Norteamericano, John Foster Dulles, declaraba: «...Crece, pues, el peligro porque no hemos hecho clara nuestra posición...

Creo que ha llegado el momento de hacer bien patente, de una vez por todas, que consideramos a todo despotismo extraño como hostil a nuestros ideales... no hay aquí lugar alguno para instituciones políticas al servicio de amos extraños». Finalmente, se aprobó la «Declaración de solidaridad para la integridad política de los Estados Americanos contra la intervención del comunismo internacional»⁴. Brasil suscribió sin enmiendas y plenamente, la moción norteamericana.

Henry-Russell Hitchcock, en su *Latin American Architecture, since 1945*, afirmaba significativos conceptos de la arquitectura latinoamericana, insistiendo en una arquitectura cuyo punto de referencia son los Estados Unidos «en ciertos campos, particularmente en las ciudades universitarias y las viviendas oficiales, Estados Unidos tiene poco que ofrecer de su experiencia reciente en calidad y cantidad mejor que los trabajos latinoamericanos. En otro campo, las viviendas privadas, por ejemplo, las grandes diferencias de condiciones climáticas y psicológicas, aun las variedades en Latinoamérica al menos mayores que en los diferentes sitios de los Estados Unidos hacen más difícil una comparación directa...»⁵. Respecto de los aspectos tecnológicos expresaba: «... Es obvio que en muchos aspectos técnicos la arquitectura latinoamericana de hoy debe reconocer, bien o mal, los estándares americanos de plomerías y ascensores... La planificación de viviendas también ha sido influenciada por la práctica norteamericana...»⁶. De este modo, y particularmente en Venezuela: «... Una considerable proporción de los mejores arquitectos latinoamericanos, en consecuencia, particularmente durante los años cuarenta, deben por lo menos la última etapa de su formación a las escuelas de arquitectura de los Estados Unidos. No solamente las más famosas y antiguas y establecidas escuelas o donde estuvieron lideradas por famosos arquitectos como Gropius y Mies, no en Harvard, Instituto Tecnológico de Illinois, Yale, Cornell y Columbia, los que han aportado a los arquitectos latinoamericanos, sino otras universidades menos conocidas internacionalmente como la Universidad de Michigan, Instituto Tecnológico de Georgia y las Universidades de Oregon y Florida...»⁷. Pero finalmente, más allá de los insumos tecnológicos, y este era el punto, reconocía que muchos acostumbraban a asociar la arquitectura latinoamericana con la «gracia y el lirismo» de los arquitectos cariocas⁸. Pero el «lirismo», estaba presente también en la arquitectura mexicana y venezolana y, cuanto más se celebraba la libertad imaginativa, más se demostraba la amplitud y versatilidad de la democracia norteamericana, con sus tecnologías, modos de producción y profesionalismo.

Estos comentarios colocan a la arquitectura de los Estados Unidos y especialmente sus centros de formación, en un rol significativo respecto de nuestro continente y en especial de Vene-

zuela. En efecto, el tema de la arquitectura moderna en Venezuela durante la década de los años cincuenta estará fuertemente determinada por los Estados Unidos respecto de las tipologías terciarias, de la formación profesionalista, de los recursos técnicos y de la enseñanza. No sería demasiado aventurado suponer que el impacto de la arquitectura brasileña en el ambiente internacional y en particular en Venezuela, tuvo estrecha vinculación con la lectura y promoción de los Estados Unidos, en tanto que la mayor parte de los arquitectos modernos se formaron en ese país que, como se mencionó anteriormente, legalizó al Brasil a través del Museo de Arte Moderno de Nueva York, como también tradujo el espíritu tropical en la figura y los gestos de Carmen Miranda.

Incursiones circulares

Así, estos arquitectos venezolanos de la generación moderna⁹; los que luego estudiaron en la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad Central de Venezuela desde su fundación en 1953; los profesionales extranjeros¹⁰, atraídos por el impulso modernizador de la economía petrolera en una ciudad que despertaba de su siesta agraria; y también los pioneros de la arquitectura moderna venezolana como Carlos Raúl Villanueva, Carlos Guinand, Gustavo Wallis o Cipriano Domínguez, conformaron un amplio espectro de ideas, formaciones y tradiciones. Sin embargo, subyacía en las preocupaciones de estos profesionales la idea de que habitar esta región obligaba a acomodar algunos aspectos ambientales de una arquitectura aprendida en otras coordenadas geográficas y culturales.

En el ambiente profesionalista de esos años, la escasez por el debate de las ideas fue notable, sólo algunas notas en revistas como *Integral* ponían de manifiesto el interés por la arquitectura brasileña. En una mesa redonda sobre la «orientación de la arquitectura venezolana» realizada por la revista *Integral* en 1956, tras diversas opiniones acerca de la eficiencia y la calidad, los programas y las técnicas, la pobreza y la riqueza, el arquitecto Pedro Lluberes declaraba: «... Se puede hacer una diferenciación de tipo político, de que en Venezuela hay arquitectura, pero no veo por qué razón la expresión dentro del trópico deba ser diferente en Venezuela, o en Brasil, dentro de cierta latitud...»¹¹. Sin embargo, el reconocimiento ha sido lateral, y en ocasiones calificado como un rasgo negativo, debido a que era un logro ajeno y más grave aún, era un mal ejemplo de desviación formalista.

Tras la iniciativa de Giedion acerca de la cooperación artística, Lúcio Costa y Villanueva entablaban una polémica de legitimaciones arquitectónicas que no ha tenido mucha trascendencia, pero fijaron claras posiciones: Villanueva destacaba «... me parece

que aún en las obras de Niemeyer y Portinari el azulejo es más recuerdo de una tradición, algo así como un medio para endulzar una arquitectura de gran impacto visual. Así que es la gama decorativa del azulejo, más que una auténtica labor de síntesis, la que ha sido explorada por los arquitectos y pintores brasileños»¹². A su vez, Costa replicaba: «... lo importante es que la propia arquitectura sea concebida y ejecutada con conciencia plástica, es decir, que el arquitecto sea, él mismo un artista. Porque sólo entonces el pintor o el escultor tendrá condiciones de integrarse en el conjunto de la composición arquitectónica como uno de sus elementos constitutivos, ahora dotado de un valor plástico autónomo. Se trata, por lo tanto, de integración más que de síntesis. La síntesis sobreentiende una idea de fusión...»¹³. Villanueva, con su arquitectura «almost brutal» como la definía Hitchcock, centraba su atención en una síntesis artística donde la forma arquitectónica no ocupaba el centro de la escena, mientras que la arquitectura con «conciencia plástica» de Costa, hablaba de uno de los rasgos más significativos de la arquitectura brasileña, expresado en la obra de Oscar Niemeyer y Roberto Burle Marx, asegurando la autosuficiencia disciplinar.

Este suave debate sintetiza las distancias y la poca relevancia que Costa ha tenido en Venezuela, en primer término, porque «Maestros» locales ya existían en la figura de Carlos Raúl Villanueva; en segundo término, porque en la ansiosa búsqueda de modernidades, Costa se presentaba como defensor de las tradiciones¹⁴; en tercer término, porque la arquitectura de Costa ofrecía escasas referencias formales y, finalmente, porque el proyecto de Brasilia, más que entusiasmo, produjo un gran desconcierto.

Mientras la figura de Le Corbusier estaba presente en todos los textos y todas las referencias, y la arquitectura popular o vernácula eran el reservorio potencial de las ideas arquitectónicas, la arquitectura brasileña, especialmente la de Oscar Niemeyer fluía libre y masivamente: fue el hallazgo de una arquitectura que se hizo presente desde el centro de la legitimación moderna, es decir, desde las publicaciones internacionales que presentaban con entusiasmo los logros brasileños¹⁵. Caracas, ciudad moderna, asentada sobre un valle dominado por la vegetación, de clima agradable, de ritmo alegre y ligero, veía en esa arquitectura una hábil y atractiva, adaptación tropical. Villanueva comentaba: «... De la tradición barroca, de la urgencia con que se plantea el proceso constructivo de la influencia directa de Le Corbusier, surge la arquitectura generosa, tajante en sus decisiones, del Brasil. Esta suerte de inflación formal que nos presentan las crónicas de la arquitectura contemporánea brasileña, con su brillo y audacia descomunal, no hubiera podido darse sino en el clima (y no me refiero tan sólo al cultural) de ese país gigantesco...»¹⁶.

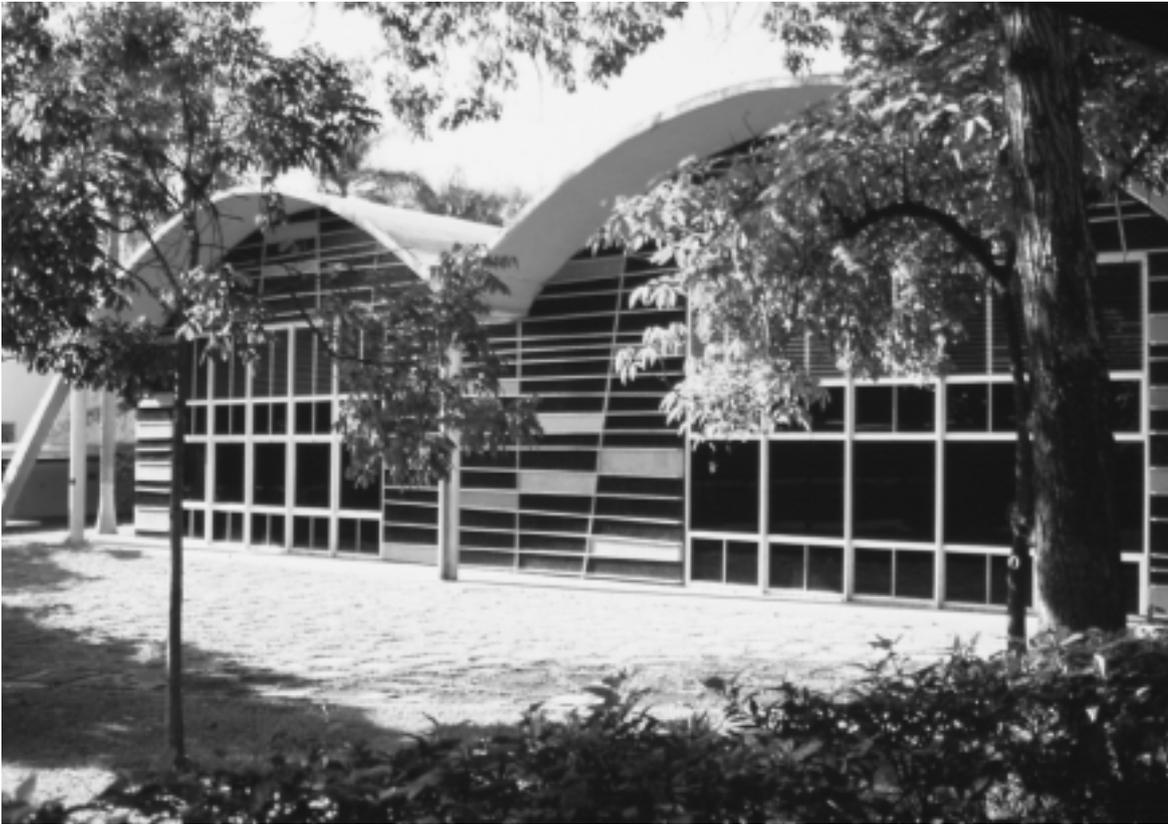
Cipriano Domínguez¹⁷, principal promotor de la obra de Le Corbusier en Venezuela, realizó entre 1948 y 1954 el Centro Simón Bolívar, uno de los conjuntos más emblemáticos de la ciudad moderna, con sus dos torres de estructura de acero, un extenso basamento, sótanos para terminal de autobuses, atravesada por la avenida Bolívar bajo nivel, con una superficie de doscientos cincuenta mil metros cuadrados... pero estaban protegidos con *brise-soleil* y revestimientos de vidrio coloreado en panelas, a su vez apoyados en pilotis revestidos con apariencia de concreto armado, articulados con rampas y rematados con cubiertas de cascara y tanques de agua en forma de riñón. Su rigurosa simetría aseguraba el trazado monumental de Maurice Rotival de 1936, empleando todos los recursos formales Ministerio de Educación de Río de Janeiro. Comentaba Juan Pedro Posani: «... el Centro Simón Bolívar, en sus aspectos exteriores de “composición arquitectónica”, también es uno de los primerísimos ejemplos en el país de eclecticismo como derivación de modelos formales. Concretamente nótese la adopción de las configuraciones típicas de la arquitectura brasileña»¹⁸. Estas configuraciones eran típicas de una arquitectura que intentaba expresar una «modernidad climatizada» y que el Brasil mostraba exitosamente en el ambiente internacional. Así, las viviendas modernas de la sociedad Sanabria & Carbonell, combinaba los esquemas distributivos americanos del *American way of life* para una nueva forma de comportamientos sociales con soluciones climáticas de la tradición colonial, que se resolvían con una síntesis formal que incluía detalles brasileños. Asimismo el Hotel Humboldt de Tomás Sanabria, el edificio de apartamentos Monserrat, de Guinand & Benacerraf, con sus muros calados a la manera de Parque Guinle; la Casa-club del Estado Monagas en Caracas, de Vegas & Galia, con su cubierta ondulada a la manera de la capilla de Pampulha, el proyecto del Club Táchira de Fruto Vivas, uno de cuyos cuerpos resultaba muy semejante al club de Diamantina, en Mina Gerais; la Ciudad Universitaria de Caracas, realizada por Carlos Raúl Villanueva, con sus rigurosas geometrías y experimentaciones estructurales, incluían claras adhesiones hacia la arquitectura carioca puestas de manifiesto en los edificios que articulan los bloques destinados a la enseñanza. Así, la biblioteca de la Facultad de Ingeniería, un bloque del conjunto del rectorado, el área de servicios estudiantiles, el comedor y los estadios, formaban parte del numeroso cruce de referencias de la particular obra de Villanueva. Respecto de estas operaciones de cruce, comentaba Posani: «Es admisible, desde luego, la mayor evidencia de la relación del conjunto de Medicina de la UCV y de la urbanización General Urdaneta de Maracaibo con las obras europeas de Mendelsohn, la del Banco Obrero y de las viviendas de la UCV con las de Sert, Gropius y Le Corbusier, la de los Estadios con las de Nervi y Niemeyer, la de la fachada

Vegas y Galia,
Casa de Monagas,
Club Social,
Las Acacias, Caracas,
1953.



Diego Carbonell,
Edificio Las Fundaciones,
esquina este, Av. Andrés
Bello, Caracas, 1955.





Carlos Raúl Villanueva,
Biblioteca de Ingeniería
y comedor, Ciudad
universitaria, Caracas,
1954.



principal del Rectorado con las de Asplund. Las referencias cruzadas son múltiples, y apuntan a una gran multiplicidad de indicaciones formales, de compromisos y contaminaciones visuales»¹⁹. De este modo, ejemplos de las más importantes oficinas de arquitectura durante la segunda etapa moderna en Caracas, junto con las innumerables viviendas urbanas y casas de playa, clubes, hoteles, edificios de oficina y jardines emplearon recursos formales extraídos de la arquitectura carioca.

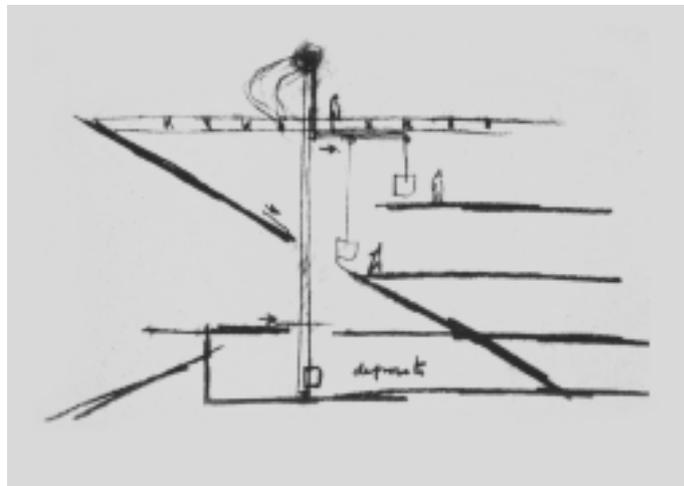
En el ámbito de la tipología terciaria, más exigente en términos de las licencias formales, irrumpió la arquitectura paulista especialmente a través del arquitecto Rino Levi, con el proyecto del Centro profesional La Parábola de 1956, ubicada en una zona «que está llamada a ser uno de los Centros Comerciales más importantes de Caracas», cubriendo uno de los aspectos más importantes para el desarrollo de la actividad terciaria: edificios de oficina y comerciales²⁰.

Así, muchas veces hablada y reproducida pero pocas veces legitimada, la arquitectura brasileña de los ritmos, de las bóvedas, los riñones y las columnas inclinadas, llenaron de señales el ambiente urbano, como si Caracas fuera, por esos años, un suburbio carioca o paulista.

Entre 1955-56 la cultura arquitectónica brasileña alcanzó su momento de mayor influencia en Venezuela. Esos años visitan el país Oscar Niemeyer y Roberto Burle Marx, uno para realizar el proyecto del Museo de Arte Moderno y el otro, el Parque del Este. Ambos confirmaron, más allá de cualquier lectura tropical, la pertinencia del Brasil en los intereses arquitectónicos venezolanos: en efecto, el museo, como emblema de la cultura artística, es decir, como síntesis arquitectónica; y el parque, como artificialización urbana de la naturaleza, señalaron el prematuro abandono de la producción masiva y la posibilidad de transformar el Paraíso, con todas sus connotaciones metropolitanas, en un cuadro.

El Museo

A invitación de Inocente Palacios, Oscar Niemeyer se instaló en Caracas durante los meses de septiembre y octubre de 1955 para desarrollar el proyecto del Museo de Arte Moderno, a ser ubicado en las faldas de las Colinas de Bello Monte. Inocente Palacios, propietario de Colinas de Bello Monte, protagonista y entusiasta promotor del arte moderno en Venezuela, institucionalizó la ocupación de los cerros en el Valle de Caracas, hasta ese momento reserva vegetal, o invadido por los ranchos. Esta Urbanización, una de las primeras que ocupó esta topografía, produjo una profunda transformación en la arquitectura venezolana: en efecto,



Oscar Niemeyer, Museo de Arte Moderno de Caracas, Colinas de Bello Monte, 1955.

la arquitectura comenzó a disponer de «vistas», de panoramas, a «dominar el valle» y a su vez, cada edificio se presentaba en toda su dimensión volumétrica, como para ser observado. Esta condición no habría de ser ajena a las decisiones proyectuales de Niemeyer.

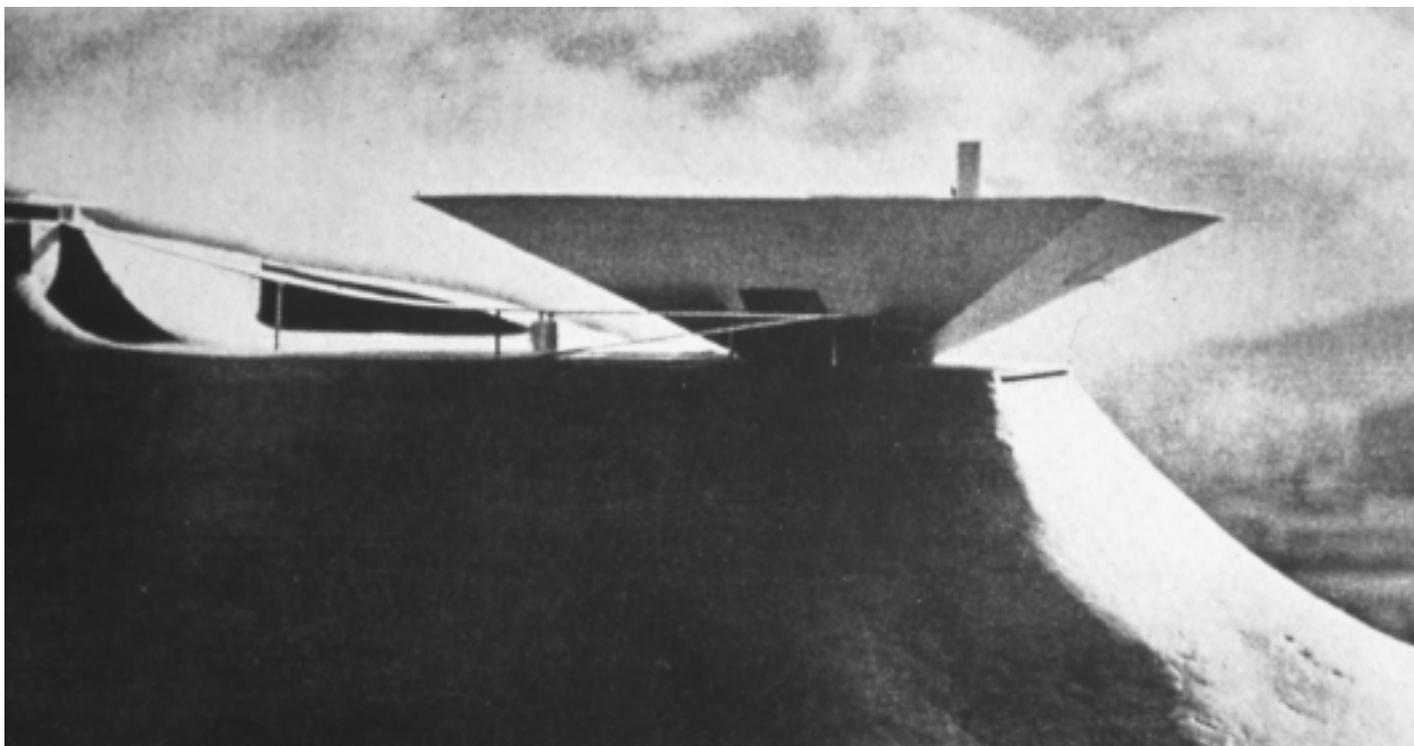
La operación urbanística alcanzó proporciones inusuales: «Una terraza sobre el Avila»... «Desde la Urbanización Colinas de Bello Monte –sucesión de hermosas lomas y altiplanos que justifican el nombre de “Una terraza sobre el Avila” con que se la designa– se divisa en toda su magnitud ese Avila majestuoso... Aprovechando las ondulaciones del terreno, los directores de esta gran empresa urbanística han proyectado construcciones y jardinerías del mejor gusto artístico que habrán de dar al conjunto un atrayente aspecto, al mismo tiempo que conservan para cada uno de sus moradores un amplísimo margen de visibilidad del paisaje»²¹. Además de las “magníficas vistas”, los futuros habitantes de Colinas de Bello Monte habitarían una verdadera Acrópolis, vecina además a la nueva Ciudad Universitaria. En 1951 se convocó a concurso internacional para una quinta en la pendiente de una de las colinas. «... Los arquitectos e ingenieros vieron la posibilidad de experimentar directamente sobre un nuevo campo para la edificación residencial que, por la fuerza de las circunstancias, tomará entre nosotros un inusitado incremento... Es éste el



primer parcelamiento de colinas técnicamente proyectado que se realiza en Venezuela»²². En 1954 se construyó la concha acústica «José Angel Lamas» realizada por el arquitecto Julio César Volante, con un concierto inaugural dirigido por Wilhelm Fürtwängler²³. Al año siguiente, se construye el Club Táchira, de Fruto Vivas con la cubierta autoportante de Eduardo Torroja y en 1955 se invitó a Oscar Niemeyer para realizar el proyecto de un Museo de Arte Moderno, quien reúne un equipo de estudiantes integrado por Fruto Vivas, Henrique Hernández y Elio Vidal: Colinas de Bello Monte será, en definitiva «una urbanización que será también un centro de arte»²⁴.

Esto ocurrió cuando Niemeyer orientó su arquitectura hacia la configuración escultórica de sus volumetrías. Decía Yves Bruand: «... para Niemeyer, la arquitectura era, por encima de todo: “un ejercicio que debía ser practicado con espíritu deportivo” en una declaración que, en apariencia, inauguraba una nueva etapa de su trayectoria profesional, confirmando valores emblemáticos y formales por encima de otras consideraciones más efímeras, como los aspectos funcionales y utilitarios»²⁵. Esta nueva etapa de su trayectoria profesional –que se ha mantenido hasta el presente– se

inauguró con el proyecto del Museo de Arte Moderno de Caracas. En efecto, un cerrado volumen troncopiramidal invertido se erguía visiblemente sobre una colina, en la seguridad de que la voluntad formal era capaz de contrariar cualquier lógica estructural. Los «hermanos latinoamericanos» no desaprovecharon la oportunidad de mostrarse como en casas de vecindad. Así, entre otros comentarios, el mexicano Candela declaraba: «Boullée y Ledoux encabezan en Francia un movimiento, que algunos han llamado “clasicismo romántico” que produce una serie de proyectos fantásticos, caracterizados por un gigantismo megalómano y una ausencia, casi total, de programa o función, puesto que, según declaración de sus autores, no se trataba de buscar lo funcional, sino lo “sublime”... Naturalmente que ninguno de estos proyectos se llegó a construir. Tampoco hubiera sido posible hacerlo, ya que la irresponsable despreocupación por las peligrosas consecuencias del cambio de escala los hacía totalmente irrealizables. Podríamos mencionar un ejemplo típico en el que, trasladado a nuestra época, alienta el mismo espíritu de aquellos intrépidos dibujantes: el Museo para Caracas de Niemeyer, con su forma de pirámide cuadrangular invertida, apoyada únicamente en su vér-



tice. Volvemos a encontrar en él la misma forma geométrica pura, exenta de toda decoración, y el mismo gigantismo descomunal, revelador de un altanero desprecio por las posibilidades constructivas y las consecuencias económicas del proyecto»²⁶. Pese a ello, el proyecto tuvo amplia divulgación en los medios internacionales, celebrando los lenguajes y las formas²⁷.

La rigurosa geometría del Museo inscribía en su interior una mezzanina suspendida de mil doscientos diecisiete metros cuadrados, dibujado como si los muros inclinados ciegos no existieran, o marcaran el infinito, «... el contraste violento entre el exterior “cerrado” y el interior “abierto” creará en el visitante emoción y sorpresa». Es decir, dos discursos: el que tenía acostumbrado al público con sus proyectos abiertos, serpenteantes y transparentes y el nuevo, hermético y monumental: «Fue nuestra intención al proyectar el Museo de Arte Moderno de Caracas, buscar una solución que, por su simplicidad y por su pureza, pueda constituirse en un símbolo del movimiento moderno en Venezuela... Por esta razón, hemos evitado las soluciones corrientes, basados sólo en factores funcionales, topográficos y económicos, así como hemos evitado aquellos elementos separados, de aspecto casi

siempre indefinidos y pintorescos... Para el Museo de Arte Moderno de Caracas deseamos lo contrario, deseamos una forma nueva, compacta y monumental, que resalte en el paisaje y represente en la pureza de sus líneas la fuerza creadora del arte moderno»²⁸. Si bien el hotel y la escuela de Diamantina en Mina Gerais (1951) y su casa en la calle Canoas en Río de Janeiro (1953), se emplazaron sobre terrenos altos en pendiente, las características topográficas particulares y de relación con el paisaje urbano no han sugerido la puesta en valor de la volumetría. En cambio, el énfasis puesto en la promoción de la urbanización Colinas de Bello Monte destacando su carácter de «terrace» sobre la ciudad, contribuyó a poner en escena los principios de Niemeyer a partir de su viaje europeo del verano de 1955. En esos años, Niemeyer declaraba: «La gran variedad de formas que se han visto en nuestra arquitectura surgen de la carencia de bases económicas y sociales efectivas. La ausencia de una gran industria de la construcción con partes prefabricadas estimulan el desarrollo de una riqueza individualista en formas y soluciones. Así que parece ridículo mirarnos desde afuera con reserva, dictados por las condiciones actuales. Por esta razón rechazamos ocuparnos por una

arquitectura más rígida e impersonal –la tendencia europea, el resultado de la aplicación de técnicas industriales– como también rechazamos la existencia de bases para una “arquitectura social”. Hacer lo contrario significaría aceptar una pobreza arquitectónica, para privar a nuestra arquitectura de todo lo que tiene de fresca y creativa o inspirar en nuestros edificios demagogia política...»²⁹. Esta frescura y creatividad se ha puesto de manifiesto en la libertad con la cual el Museo exploró, más que su *amplísimo margen de visibilidad del paisaje*, su posición prominente para ser «visto», como emblema del arte, como figura en sus atributos plásticos. En 1973 declaraba: «... Nuestro objetivo es la invención arquitectónica. Repetir las soluciones existentes, así como mejorarlas no constituye mi punto de vista, una obra de arquitectura exige del arquitecto una contribución innovadora...»³⁰. Así, soberbio y emblemático, Niemeyer causaba desengaño entre los profesionales que vieron alejarse a esa alegre, fresca y creativa adaptación ambiental, con sus sinuosidades y transparencias que caracterizaban a la arquitectura carioca de los años cuarenta.

Los profesionales venezolanos no veían con exagerada simpatía la presencia del brasileño en Venezuela –o de cualquier extranjero– con encargos de la importancia de un Museo: lo mismo habría de suceder con Roberto Burle Marx y también, años después, con el mismo Le Corbusier. De este modo, los estudiantes fueron interlocutores más dóciles y sobre los cuales Niemeyer ejerció mayor influencia, especialmente en Fruto Vivas. Recientemente, en una conversación informal, Fruto comentaba: «... el maestro Niemeyer hizo el proyecto en mi oficina, y allí compartíamos ideas y proyectos. Los primeros bosquejos de la capilla del Palacio de La Alborada los hizo mientras hacía el Museo...». Rodeado de estudiantes, y sin encargo expreso, Niemeyer realizó un borrador de capilla: «... en sus horas de devaneo...», y anunciaba una etapa que se habrá de desplegar en grande en los edificios de Brasilia³¹.

El proyecto de la capilla tuvo sus consecuencias en Venezuela: en la península de Araya, los estudiantes Elio Vidal, Henrique Hernández y Justo Pastor Farías, ensayaban la puesta en escena de los saberes tradicionales de la arquitectura popular, mientras que el recuerdo de los bosquejos de Niemeyer afectaba las decisiones formales. Así, el proyecto de una capilla en Araya realizado por estos estudiantes de cuarto año de arquitectura, si bien inauguraba un camino de exploración que Posani definía como «arquitectura populista», albergaba claras filiaciones que no pasaron inadvertidas: «... las sabias soluciones primitivas, atrajeron la atención de aquellos jóvenes que ya entonces sospechaban un íntimo descalabro en la llamada arquitectura internacional y comenzaban, casi sin quererlo, a solicitar otras vías que no fueran las ya experimentadas. [...] No es fácil establecer hasta qué punto

haya influido en ello el posible conocimiento de la relación entre la arquitectura brasileña de ese período y algunos modelos populares por ella aceptados como término de referencia histórica»³². La capilla de Niemeyer tuvo su destino tres años después a solitud del presidente Juscelino Kubitschek, completando la residencia presidencial de La Alborada en Brasilia. Mientras tanto, la «arquitectura del populismo» de Fruto Vivas, incluía en sus proyectos versiones libres de columnas en «V» y «W» de madera, bóvedas de arcilla y cubiertas suspendidas.

El Museo de Arte Moderno de Caracas no fue construido, y el proyecto de la Acrópolis cultural de Colinas de Bello Monte culminó en una exitosa operación inmobiliaria, pese a la inestabilidad de su subsuelo.

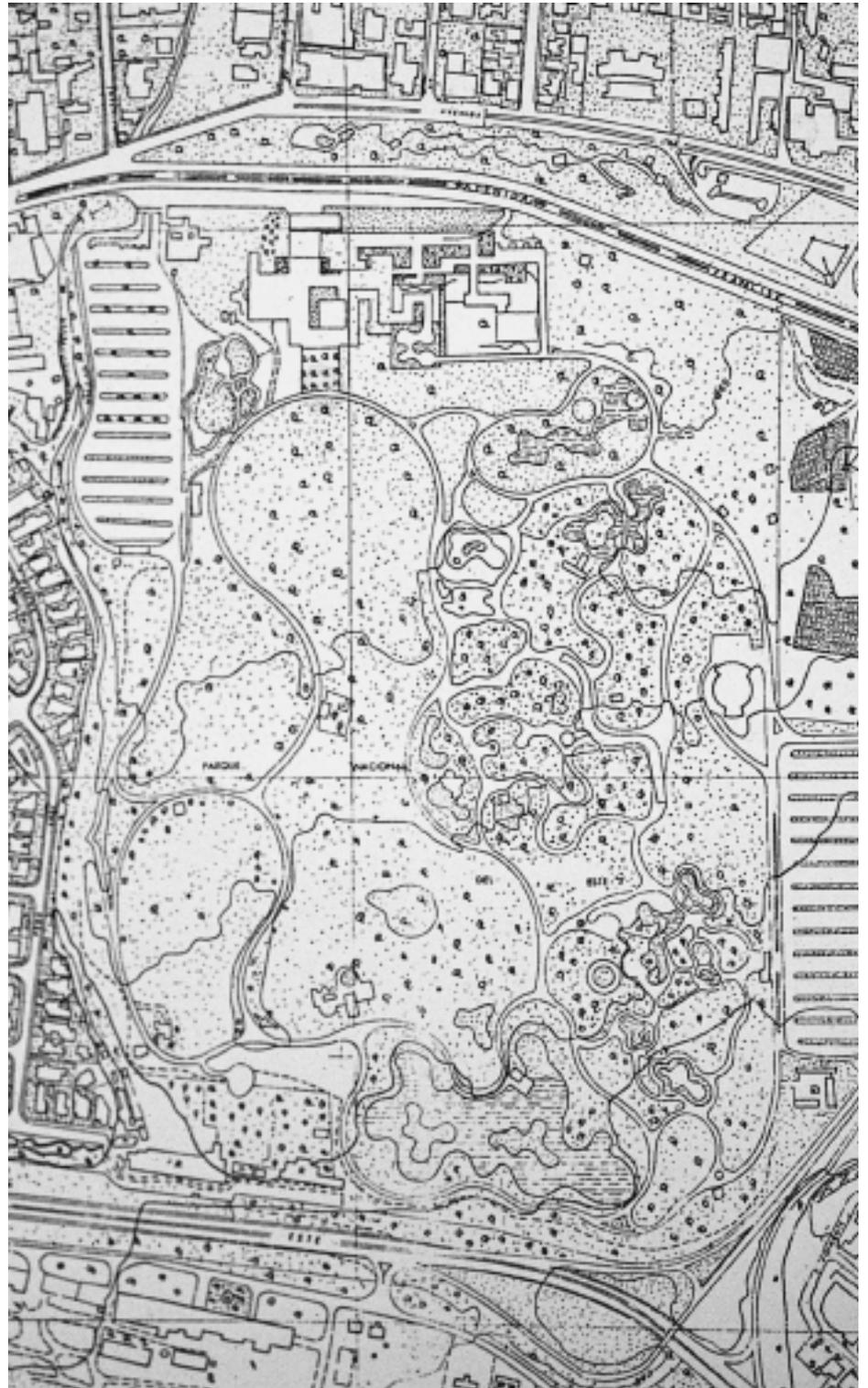
El Parque

En 1961 se inauguró el Parque del Este, con sesenta y siete hectáreas de jardines, lagunas artificiales y un programa de servicios culturales³³. El proyecto había sido encargado a Roberto Burle Marx, quien llegó a Venezuela en 1957, junto con sus asociados de la oficina de Nueva York, John Stoddart y Fernando Tábora³⁴. En esta oportunidad, el trópico encontró expresión en términos de jardines.

El afrancesado Paseo del Calvario proyectado en 1875 por el ingeniero militar Luciano Urdaneta y posteriormente, el Country Club realizado por la oficina Olmsted Brothers en 1929 constituyeron las más grandes y significativas intervenciones paisajísticas de Caracas hasta la llegada de Burle Marx. La primera correspondía al modelo de ciudad ilustrada trazado por el presidente Guzmán Blanco; la segunda, al desarrollo de los sindicatos urbanizadores en una ciudad que crecía apaciblemente en núcleos –las urbanizaciones– de ciudad jardín.

El acelerado crecimiento de Caracas en la década de los años cincuenta, fruto del boom petrolero, con su aumento de población, instalación de corporaciones extranjeras e incorporación de tierras agrícolas al tejido urbano, presentan una ciudad de apariencia dinámica y moderna. Sin embargo, lejos estaba de sufrir los conflictos de las grandes metrópolis: el parque no constituía la huida conciliadora de la vida metropolitana, Caracas era una ciudad verde, con calles arboladas y jardines. Pero modernización era reproducir los programas urbanos de las grandes ciudades, y el parque urbano formaba parte de éstos. Así, el proyecto de Parque del Este fue recibido con gran entusiasmo.

Luego de esta primera celebración, surgió la controversia acerca del empleo de la vegetación nativa y las proposiciones plásticas de Burle Marx, que combinaba sin prejuicios, especies exóticas y



nativas. Leandro Aristiguieta y el arquitecto Carlos Guinand, dejaban deslizar, entre ponderaciones de las especies nativas, críticas soterradas a las intervenciones de Burle Marx³⁵. Sin embargo, la exuberancia de colores, formas, ritmos, masas y elementos complementarios superó cualquier reclamo por equilibrios ecológicos y memorias nativas.

El parque urbano como obra plástica, más que restaurar la vida natural y compensar los rigores de la vida urbana, agregaba un nuevo interés dentro del paisaje urbano. En efecto, el impacto de la obra de Burle Marx dio una vuelta de página al paisajismo urbano y produjo cierto desconcierto. Decía Carlos Raúl Villanueva: «He aquí un ejemplo de verdadera síntesis plástica lograda con material nuevo, un material viviente y transitorio como la vegetación, en función pública, es decir, social, y atributos pictóricos y escultóricos. Es difícil decir hasta qué punto los jardines y parques de Burle Marx son auténtica arquitectura. En todo caso, hay que estar de acuerdo en que son espacios...»³⁶.

El Parque del Este se anticipó a Caracas algunas décadas; actualmente se emplea como parque urbano, como lugar de desahogo, huida, compensación y deportes aeróbicos; en los años cincuenta fue una enorme obra plástica lograda con vegetación, e instaló una forma particular de concebir el jardín. Así, el paisajismo en Venezuela se convirtió en un nuevo campo proyectual, creándose oficinas especializadas, como la de los ex socios de Burle Marx, Stoddart-Tábor y la de Eduardo Robles Piquer, mientras abundaban los pedidos al artista brasileño, entre los cuales se pueden citar el proyecto del Parque del Oeste, el paisajismo de la Urbanización Los Canales, del arquitecto Julián Ferris; el Club Puerto Azul de los arquitectos Carpio & Suárez, los jardines y espacios públicos del Hotel Humboldt en El Avila del arquitecto Tomás Sanabria, el Colegio de Ingenieros de Carabobo y varios de jardines privados.

Epilogo celebrativo

Luego de esta detención, la arquitectura venezolana continuó en movimiento tras el mito tropical, girando en sí misma en un esfuerzo por traducir en términos ambientales una realidad cultural que está atravesada por las tendencias que se cruzan en la sociedad hiperinformada. Así, ella siempre fue del *tropikos*, es decir, no ha dejado de moverse en círculos. La arquitectura brasileña de los años cuarenta y cincuenta proporcionó frescos y alegres recursos formales, pero se disolvió en poco tiempo. Poco tiene que ver la limitada densidad teórica de sus proposiciones, mucho la apuesta a los hechos creativos individuales, su reproducción y su agotamiento.

Fruto Vivas, ha reconocido con claridad y públicamente la profunda influencia que la arquitectura brasileña ha tenido en el desarrollo moderno venezolano. Da testimonio de su deuda con una de sus obras más recientes: las residencias para empleados de PDVSA (Petróleos de Venezuela) en Barcelona, Estado Anzoátegui, que Fruto llama «homenaje a Niemeyer». A su vez, Niemeyer pareciera responder el tributo a Venezuela con el Museo de Arte Contemporáneo de Niteroi.

Notas

1. Citado en: Wolfgang Herrmann, *Gottfried Semper, in Search of Architecture*, The MIT Press, Cambridge, 1989, p. 170.
2. Geraldo Ferraz, en revista *Hábitat* n° 43, 1957, p. 31.
3. Léa Freitas Pérez, «*Por uma poética do sincretismo tropical*», en *Estudos Ibero-Americanos*, Pontificia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, vol. XVIII, n° 2, diciembre de 1992, pp. 49-50.
4. Periódico *La Esfera*, Caracas, 5 de marzo de 1954 y *El Universal*, Caracas, 14 de marzo de 1954. De este modo se selló en Caracas el Tratado Interamericano suscrito en Río de Janeiro en 1947.
5. Henry-Russell Hitchcock, *Latin American Architecture, since 1945*, The Museum of Modern Art, Nueva York, 1955, p. 13.
6. *Ibidem*, p. 16.
7. *Ibidem*, pp. 20-21.
8. *Ibidem*, pp. 45-48.
9. Martín Vegas se graduó en el Illinois Institute of Technology; Juan Andrés Vegas y Diego Carbonell en el MIT; Oscar Carpio en Cornell University; Julián Ferris en Siracuse University; Tomás Sanabria y Carlos Guinand Baldó en el Graduate School of Architecture de Harvard; Moisés Benacerraf y Emile Vestuti en Yale University.
10. Entre tantas arquitecturas producidas en la década de abundancia y consolidación de la burguesía venezolana, era muy frecuente la visita de arquitectos que gozaban de prestigio internacional, a quienes se les depositaba la confianza de realizar edificaciones o mejor dicho, inversiones de importancia, salvo las del estado venezolano: tales los casos de la prolífica obra de Don Hatch, inicialmente traído a Venezuela por el Grupo Rockefeller junto con Wallace Harrison, para residir finalmente en el país: Hatch realizó el Shopping Center en Las Mercedes, 1955, el centro comercial La India del Paraíso, el edificio Mobil de La Floresta, 1957, la primera etapa de la embajada de los EE.UU. en La Floresta, 1957, la Sede de la NCR y el hotel Cumboto de Puerto Cabello entre otras obras; luego, el proyecto de vivienda de Bruce Goff; el proyecto del centro «El Recreo» en Caracas, de Marcel Breuer, con los arquitectos venezolanos Ernesto Fuenmayor y Manuel Sayago, de 1958, y del mismo año, el Tanaguarena Resort Apartments en el Litoral; el arquitecto italiano Gio Ponti realizó el diseño de las «villa» Planchart, de 1954, la Villa Arreaza o Diamantina, 1955, el proyecto para la casa González Gorrondona de 1957 y el proyecto para la Villa Juan de Mata Guzmán Blanco de 1958. Richard Neutra realizó la casa de González Gorrondona en las laderas del Avila. A su vez, las compañías petroleras instalaban sus sedes con sus propios proyectos, como el edificio de la Mobil-Oil, en La Floresta; el de la Creole en Los Chaguaramos; el de la Shell, en San Bernardino; los campamentos de Judibana.
11. Revista *Integral* n° 3, abril de 1956.
12. Carlos Raúl Villanueva, Conferencia dictada en la abadía de Royaumont, 26 de octubre de 1962, en: «La síntesis de las artes» en *Escritos*, Caracas, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, UCV, agosto de 1965, p. 45.
13. Lúcio Costa, «Art, manifestation normale de vie», en: *Architecture Formes, Fonctions*, Antohony Kraft, Lausanne, n° 14, 1968. Cit. en *Lúcio Costa. Registro de una vivencia*, Empresa das Artes, San Pablo, 1995, p. 263.
14. Decía Carlos Raúl Villanueva: «... Afortunadamente, en cada uno de los países latinoamericanos hay amantes de nuestra sabia tradición, como el arquitecto brasileño Lúcio Costa y el profesor venezolano Carlos Manuel Moller...». *Textos escogidos*, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, UCV, 1980, p. 75.
15. Ver: *L'Architecture d'Aujourd'Hui* n° 9, 1946; 13-14, 1947; 18-19, 1948; 27, 1949; 33, 1950; 42-43, 1952; 52, 1954; 62, 1955; 80, 1958; 90, 1960. *Architectural Forum*

Fruto Vivas, Club Táchira, Rancho,
Colinas de Bello Monte, Caracas, 1956.

Fruto Vivas, Residencias de empleados de PDVSA,
estado Anzoátegui, Barcelona, 1996.



marzo de 1944; octubre de 1954; abril de 1956; enero de 1958. *Architectural Review*, octubre de 1950, diciembre de 1951; julio de 1952; julio de 1953; marzo de 1954; octubre de 1954; diciembre de 1957; febrero de 1959; *Domus* n.º 254, 1951; 255, 1951; 278, 1953; 281, 1953; 317, 1956; *Zodiac* n.º 6, 1960.

16. Carlos Raúl Villanueva, «Algunas observaciones sobre el desarrollo actual de la arquitectura iberoamericana» en *Textos Escogidos*, junio de 1980, pp. 31-32.

17. Se graduó de ingeniero civil en la Universidad Central de Venezuela. En 1933 cursa estudios de post grado en la École Spéciale d'Architecture de París. En esa época realizó una pasantía en el Atelier de Le Corbusier. Fue uno de los primeros divulgadores de su obra en Venezuela.

18. Juan Pedro Posani, *Caracas a través de su arquitectura*, Fundación Fina Gómez, Caracas, 1967, p. 445.

19. Juan Pedro Posani, *Arquitecturas de Villanueva*, Cuadernos Lagoven, Caracas, 1978, p. 24.

20. De la memoria descriptiva, ver *Integral* n.º 3, abril de 1956.

21. *Así es Caracas*, Editor, Plinio Mendoza Neira, Caracas, El Mes Financiero y Económico de Venezuela, 1951, s/f.

22. Del prospecto del resultado del concurso.

23. Revista *CIV* n.º 216, marzo de 1954. Revista *Integral* n.º 4, junio de 1956.

24. Ver revista *Cruz del Sur* n.º 4, julio de 1952. La revista, dirigida a los sectores de clase media profesional, el mundo de la cultura e intelectuales, en reiteradas oportunidades publicó artículos referidos a la urbanización, como si en estos sectores estuviera la clientela potencial.

25. Yves Bruand, *Arquitectura Contemporánea no Brasil*, Editora Perspectiva, San Pablo, 1991, p. 181.

26. Félix Candela, «Arquitectura y Estructuralismo», en revista *Arquitectura* n.º 59, Madrid, noviembre de 1963.

27. Ver revista *Módulo* n.º 4, marzo de 1956; *Aujourd'hui* n.º 7, marzo de 1956; *Domus* n.º 317, abril de 1956. Esta aparición simultánea del proyecto pone de manifiesto el interés internacional sobre la obra de Niemeyer.

28. Oscar Niemeyer, «Memoria descriptiva del proyecto», Caracas, octubre de 1955.

29. Ver Stamo Papadaki, *Oscar Niemeyer: Works in Progress*, Reinhold Publishing Co., Nueva York, 1956, pp. 13-14.

30. Entrevista a Niemeyer en 1973, *L'Architecture d'Aujourd'hui*, número especial dedicado a Oscar Niemeyer, enero-febrero, n.º 171, 1974.

31. Ver Stamo Papadaki, *Oscar Niemeyer. Work in Progress*, op. cit., pp. 116-117; y Yves Bruand, op. cit. p. 212.

32. Posani, *Caracas...*, op. cit. p. 349.

33. Leandro Aristiguieta, *El parque del Este y sus plantas y ambiente*, Caracas, Instituto Nacional de Parques INAP, 1974. Giovanna Merola Rosciano, *La relación hombre-vegetación en la ciudad de Caracas*, Caracas, Biblioteca de la Academia Nacional de la Historia, 1987. Leszek Zawisza, *Breve Historia de Los Jardines en Venezuela*, Oscar Todtmann Editores, Caracas, 1990.

34. John Stoddart (1928), arquitecto paisajista inglés, estudió en el Bratlett School of Architecture. Fernando Tábora (1927), arquitecto paisajista chileno, se graduó en la Universidad Católica de Chile. En 1957 abren una oficina de proyectos en Nueva York con Roberto Burle Marx. Esta sociedad, junto con el botánico Leandro Aristiguieta realiza el proyecto del Parque del Este.

35. La revista *Integral* desde el n.º 4, de junio de 1956 incluía artículos sobre flora y jardines, a cargo del arquitecto Carlos Guinand y del botánico Leandro Aristiguieta.

36. Carlos Raúl Villanueva, «La síntesis de las artes» en *Escritos*, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, UCV, Caracas, agosto de 1965, p. 43.



**Empresa que colaboran con el
Centro de Estudios de Arquitectura Contemporánea**

Aluar División Elaborados

Buenos Aires Greens

C.B. Richard Ellis SA

Ceusa

Cliro SA

Constructora Iberoamericana SA

Constructora Sudamericana SA

Industrias Saladillo SA

Interieur Forma SA

Kalpakian alfombras

Obras Civiles SA

Tecno Sudamericana SA

Cantidad de ejemplares: 1000
Tipografía: Garamond Stempel y Futura
Interior: papel ilustración mate de 115 g
Tapas: cartulina ecológica de 220 g

Composición y películas: NF producciones gráficas
Impresión: Instituto Salesiano de Artes Gráficas

Registro de la propiedad intelectual n° 910.348
Hecho el depósito que marca la ley n° 11.723

Precio del ejemplar: \$ 18



20

49

17

46

15 16 18 19

12