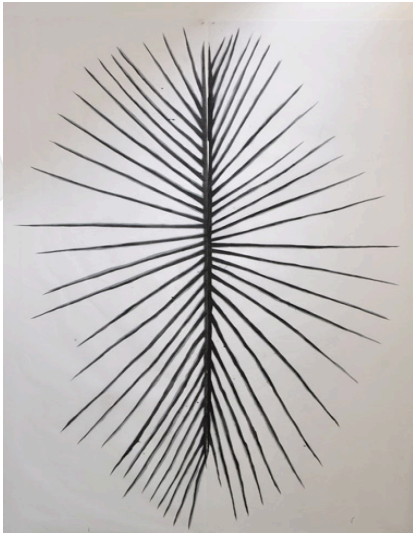


PAREDES DE INFINITO. INVENCIONES MODERNAS EN EL TRÓPICO VENEZOLANO*

JOSÉ LUIS CHACÓN

Resumen

En la ciudad de Caracas se encuentran dos obras ejemplares que evidencian los alcances de la relación entre arte y arquitectura. Estas obras fueron realizadas por dos arquitectos insignes que incorporaron a su trabajo una lista de artistas, también de gran relevancia, respondiendo al ímpetu de la fabulosa década de los cincuenta. Una es la Facultad de Arquitectura de la Ciudad Universitaria, de Carlos Raúl Villanueva, y la otra es la Villa Planchart, de Gio Ponti; ambas son ejemplos de cómo el arte y la arquitectura pueden convivir en modo integral, diremos incluso parafraseando a otros, en modo «sintético». La intervención, sin embargo, trata de un elemento en particular, que relaciona cada una de estas obras entre sí. De la primera edificación se aborda el mural de ingreso al Taller Galia, obra de Miguel Arroyo; y de la segunda, se indaga sobre los armarios giratorios, realizados por Giordano Chiesa, al interno de la biblioteca. Se pregunta si estas obras son elementos arquitectónicos, objetos de diseño, u obras de arte. En todo caso, los dos elementos son esencialmente paredes, pero son «paredes de arte» que nos permiten, aparte de valorar un patrimonio arquitectónico y artístico de índole universal, realizar también una reflexión, estética y ontológica, de la arquitectura, del arte, en fin del habitar la obra de arte.



Palabras clave: arquitectura y arte, síntesis de las artes, paredes de arte

Abstract

Within the city limits of Caracas we can find two examples of the relationship's possibilities between art and architecture. These works were designed by two renowned architects, who incorporated a list of also notorious artists, responding to the spirit that characterized the fabulous fifties. One is the Faculty of Architecture at the University Campus of Caracas, by Carlos Raúl Villanueva; the other is Villa Planchart, by Gio Ponti. Both are examples of how art and architecture can be integrated, or as some say, «synthesized». This intervention though, talks about an element in particular, common to both.

About the first work, we discuss the entrance mural of the Taller Galia, created by Miguel Arroyo. About the second one, we talk about the revolving cabinets, by Giordano Chiesa, located within the study room. Questions such as whether they are architecture, art or design, are therefore confronted. In any case, these elements are walls, but « walls of art» that allow us, other than value the universal heritage they represent, also to reflect, aesthetically and ontologically, about architecture, art, and the problem of dwelling the work of art.

Key words: architecture and art, synthesis of the arts, walls of art

* X Seminario Nacional de Estética "Modernidades y Nuevas Modernidades", Diciembre 2009

Paredes de infinito. Invenciones modernas en el trópico venezolano José Luis Chacón

Introducción

La investigación no se basa en la duda, se basa en el atractivo mutuo que se da en nuestra relación con el mundo. Es precisamente una especie de eros el que nos lanza a las cosas y en consecuencia, a responder las curiosas interrogantes que surgen del impacto, hecho consciencia, con la realidad. En el campo de la investigación estética, en los ámbitos del arte y de la arquitectura que son en los cuales habito, el trabajo es esencialmente de carácter erótico: aquello que me atrae es precisamente lo que investigo. Pero también posee, como consecuencia, un aspecto dadivoso: aquello que descubro luego del impacto atractivo, lo comparto. Y no creo que este fenómeno ocurra de modo diverso en, por ejemplo, un matemático, un médico o un artista.

En mi investigación mas reciente sobre la relación entre arte y arquitectura he descubierto (o re-descubierto) dos obras de dos arquitectos (y artistas) realizadas en la Caracas de la fabulosa década de los cincuenta. Una es la Facultad de Arquitectura de la Ciudad Universitaria, de Carlos Raúl Villanueva, y la otra es la Villa Planchart, de Gio Ponti; ambas son ejemplos extraordinarios de como el arte y la arquitectura pueden convivir en modo integral, diremos incluso parafraseando a otros, en modo «sintético». En particular hoy hablaremos de un aspecto, de un detalle, de un fenómeno, ubicado en cada una de estas obras, las cuales estan intrínsecamente relacionadas entre sí. De la primera edificación hablaremos del mural de ingreso al Taller Galia, una obra de Miguel Arroyo, y de la segunda, hablaremos de los armarios giratorios al interno de la biblioteca, obra realizada por Giordano Chiesa. Estas obras, ¿elementos arquitectónicos?, ¿objetos de diseño?, ¿obras de arte?, tienen un factor común: son esencialmente paredes, pero son paredes particulares, es decir, son paredes «inventadas» que nos conducen a una reflexión, hasta ontológica, de la arquitectura, del arte, en fin del habitar la obra de arte –he aquí, pues, la pertinencia de mi intervención con la temática de este simposio-. Ésta es, por tanto, el resultado de un atractivo estético por ellas, convertido ahora en exposición, que hoy comparto y pruebo a desplegar ante ustedes.

Descripción de las obras escogidas

De 1944 a 1970 Villanueva trabajó proyectando y dirigiendo la construcción de la Ciudad Universitaria de Caracas, su obra maestra.

Paredes de infinito. Inventiones modernas en el trópico venezolano José Luis Chacón

Este proyecto, el cual lo llevó adelante sólo, es decir, al frente de un gran equipo de trabajo como único responsable, tiene diversos méritos. Entre ellos la implementación en el país de una arquitectura moderna de reconocimiento internacional; la integración de esta arquitectura al clima tropical; el claro planteamiento urbano en el que se distinguen los volúmenes de las circulaciones; la reinterpretación de elementos arquitectónicos pertenecientes a la tradición cultural local, y así sucesivamente. Pero, y es lo que hoy quiero sobresaltar, la Ciudad Universitaria fue ante todo un gran laboratorio, un enorme taller de integración de las artes. Por medio de la valiente dirección de Villanueva, que le hizo ganar el apodo «el diablo» –porque solo una diablo es capaz de realizar una tal proeza, dijo una vez Calder-, la arquitectura moderna llegó a concretar uno de sus ideales más representativos, el de la Síntesis de las artes, una «utopía realizada», que en su lugar de origen, Europa, no alcanzó una materialización así de contundente. Villanueva proyectó sus edificios pensando los espacios para alojar obras de arte, no como decoración sino como parte intrínseca de su propia espacialidad. En este sentido, logró reunir un grupo muy variado de artistas europeos, que provenían de las vanguardias modernas, y venezolanos, jóvenes todos y pertenecientes al movimiento de arte abstracto, para plasmar murales y esculturas que se asimilarán a la arquitectura, pudiendo a la larga transformarse en una «algo más», en una nueva concepción del espacio habitado.

Villanueva experimentó con la idea de integrar arte y arquitectura desde el principio. Luego de varios ensayos, como los edificios de la zona médica (Hospital Universitario e Institutos de Investigación Médica), en donde trabajó con Francisco Narváez, llega al proyecto del Complejo Central (Rectorado, Plaza Cubierta, Aula Magna y Biblioteca) en el cual el proceso experimental alcanza una verdadera apoteosis. Abandona la representación figurativa, de una arquitectura racionalista aún con tonalidades clásicas y acompañadas de arte figurativo, y se embarca en la aventura de la arquitectura de estilo internacional –de fuerte influencia corbuseriana- integrada al arte abstracto. El resultado es meritorio, y reconocido en toda la historiografía de la arquitectura como una realización ejemplar. Tan sólo recordemos la Plaza Cubierta con los murales de Léger, Navarro, Manaure, Vassarely entre otros, o el Aula Magna con los móviles de Calder.

Sus otros proyectos de la Ciudad Universitaria son una consecuencia de esta experiencia. Uno de ellos, y tal vez el mejor, es el edificio de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo, proyectado y construido entre 1954-

Paredes de infinito. Invenciones modernas en el trópico venezolano José Luis Chacón

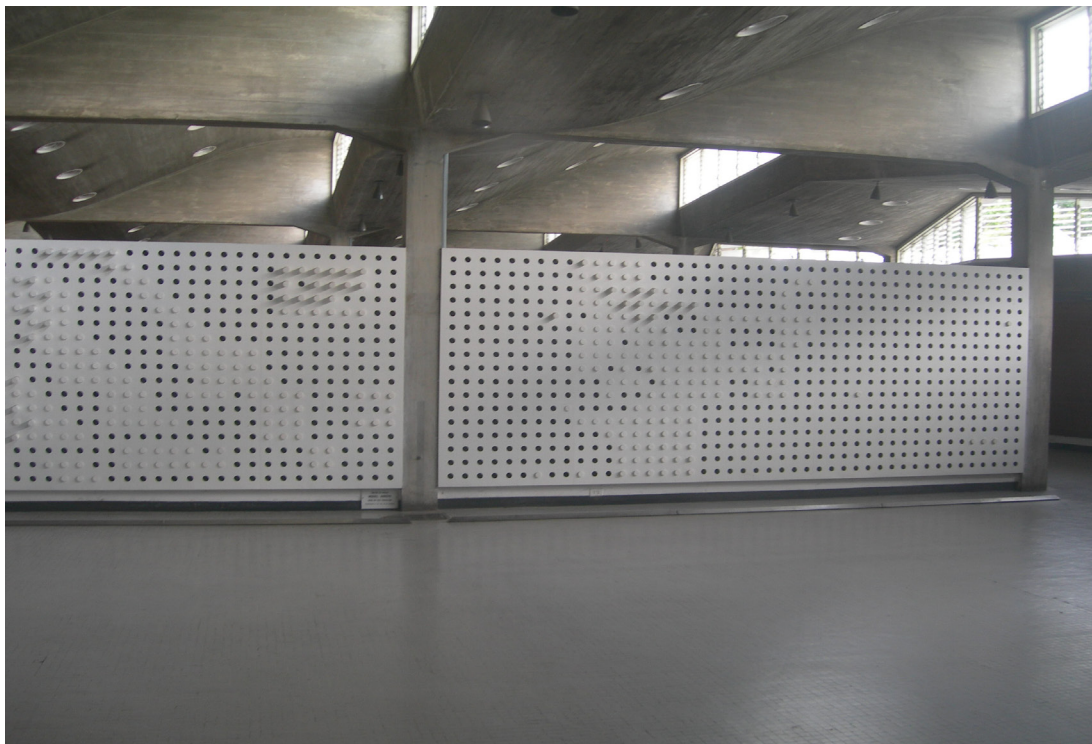


14

1956. Dice Maciá Pintó al respecto: «la facultad de Arquitectura se presenta a Villanueva como el medio más adecuado para demostrar sus teorías, su capacidad de experimentar y renovar con maestría lo ya conocido: una voluntad de aprender que, en definitiva, es voluntad de enseñar» (Pintó, 2000, p. 80). En este edificio compuesto y complejo están integradas las obras de Alejandro Otero a las fachadas, de Víctor Valera y de Alexander Calder al vestíbulo de la biblioteca, de Mateo Manaure en los pasillos de los talleres, y de Miguel Arroyo en uno de los talleres. Hoy hablaré precisamente de este último, como ya había indicado al inicio de esta intervención.

El Taller Galia, como se le conoce hoy día (un espacio de conflicto que rinde homenaje a este gran arquitecto recientemente fallecido) era el Taller de Artes Plásticas en sus primeros años de funcionamiento. Para Villanueva, quien es además co-fundador de la Facultad de Arquitectura, la enseñanza de la arquitectura comprendía el ejercicio de las artes plásticas, pintura y escultura (no como algo aparte y separado como se concibe hoy día), y por consiguiente le confiere un lugar privilegiado en el planteamiento del edificio: es el primer espacio académico que se encuentra después de

Paredes de infinito. Invenciones modernas en el trópico venezolano José Luis Chacón



15

entrar, como si fuera el baptisterio de un iglesia. Es un edificio en sí mismo, casi autónomo sino fuera por la conexión fluida del espacio interno con el resto del conjunto. De planta rectangular, se alarga en sentido este-oeste; en el lado norte se alinean una serie de cubículos que poseen una propia autonomía volumétrica, en el lado sur la pared en zig-zag se alarga hasta el fondo. La cubierta esta hecha de una placa de cemento armado, en forma de plegaduras ondulares y dejada en obra limpia; esta cubierta se alza sobre el espacio de trabajo y se abre para dejar entrar la luz natural del norte. Su interior es un espacio único fluido y dividido por solo paneles expositivos.

El panel principal de ingreso, que sirve de recibimiento pero que a la vez impide la visual directa al area de trabajo, es el mural más célebre de Miguel Arroyo, quien además de realizar otros murales en el interior de este espacio, era precisamente el profesor de artes plásticas que allí enseñaba.

Dice Granados Valdés: «Dentro de la variedad textural, particularizamos sobre el gran panel perforado que cierra casi totalmente el espacio frente a la puerta de entrada. Por sus orificios asoman cilindros de madera que

Paredes de infinito. Invenciones modernas en el trópico venezolano José Luis Chacón

permiten una graduación a voluntad, pudiendo el contemplador intervenir y modificar el orden compositivo de la obra» (Granados Valdés, A., 1974, p. 42). Y continúa su descripción así: «Este mural de tendencia constructivista, pintado totalmente de blanco, recibe por efectos de la luz una extensa gama de grises que valorizan el plano, precisando la tercera dimensión allí establecida» (p. 43). Y concluye diciendo «el orden simétrico de los orificios en toda la amplitud del mural y la combinación de los salientes cilíndricos, originan un interesante juego visual vibrátil» (p. 43). Este mural se alza a una altura que no llega al techo y está contenido entre tres módulos entre las columnas; visualmente separado del piso también, es un separador que deja pasar el espacio de un lado al otro. La cara posterior es su contrario: en vez de ser una pared expuesta, es una pared para exponer, una superficie para colocar las obras elaboradas en el taller.

Pasamos ahora a nuestro otro objeto de interés. En el mismo año en que se inaugura el Complejo Central de la Ciudad Universitaria, 1953, el arquitecto milanés Gio Ponti visita Caracas con el propósito de ver el terreno donde sus clientes Armando y Anala Planchart querían construir la casa de sus sueños. Ponti, quedó tan impactado de la Caracas de entonces, que le dedicó varios artículos en la revista *Domus*, de la cual fuera director en aquel momento: un artículo sobre las arquitecturas de Villanueva y Domínguez, otro sobre el potencial ideal de Caracas y uno más sobre Armando Reverón. De esta relación con Caracas y con los Planchart, cuya riqueza ha quedado documentada en más de cuatrocientas cartas escritas y dibujadas, nace la Quinta El Cerrito, mundialmente conocida como la Villa Planchart, una casa ubicada en el tope de una de las colinas de San Román, y que representa, para el mismo Ponti, su obra maestra.

Según Fulvio Irace la Villa Planchart forma parte de un proceso continuo de maduración arquitectónica que Ponti sigue a lo largo de toda su vida. En este caso Ponti retoma la idea de la «casa all'italiana con la variante naturalista de la versión mediterránea» (Fulvio Irace, 1989, p. 33). Es por ello que Irace la describe como un «contenedor simbólico de la modernidad», de esa modernidad que Ponti solía denominar con el término «civilización». Pero su aspecto más sobresaliente, por lo menos para lo que ahora nos interesa, es el haber logrado en esta casa concretar el ideal moderno de la síntesis de las artes, pero en un modo bastante distinto al que lograra Villanueva. Aún cuando la integración de las artes nunca formó parte tácita de sus principios arquitectónicos, enunciados inicialmente en *L'Architettura è un cristallo* de 1945 y luego en *Amate l'Architettura* de 1957, esta casa es un ejemplo extraordinario de la relación íntima posible entre

Paredes de infinito. Inventiones modernas en el trópico venezolano José Luis Chacón

arte y arquitectura. En ella participaron exclusivamente artistas y artesanos italianos, todos bajo la guía del arquitecto milanés. Por ejemplo, el diseño de los cielos rasos, las puertas, las sillas, el bar y las lámparas son todos diseños de Ponti; el mural en cerámica del patio central es obra de Fausto Melotti; las intervenciones gráficas de una parte del mobiliario son de Piero Fornasetti; la chimenea de doble cara, y las incisiones en el muro del «comedor tropical» son de Romano Rui; luego, los muebles fijos (como los armarios) son realización de Giordano Chiesa; la cristalería de la Venini y la Seguso; las cerámicas de la Gambone; las sillas y poltronas de la Cassina; las luces de la Arredoluce. Dado que los Planchart eran, entre otras cosas, coleccionistas de arte, Ponti curó la ubicación y colocación de las obras de arte, entre las cuales están obras de Reverón, la cual tiene una posición privilegiada, Morandi, Matisse, Campigli, Calder, de Poli, Soto, Bertoja y Otero; esta última incorporada junto con una lámpara pontiana a la gran ventana arreada del salón principal.

De igual modo que procedimos anteriormente hablaremos sólo de un particular de la Villa Planchart: la biblioteca. Este ambiente de la casa está ubicado en el extremo de uno de los ejes visuales que determinan la planta baja; luego del hall de entrada, en una de las esquinas. La planta de este ambiente es un trapecio irregular, una especie de cono que se cierra hacia el exterior y se abre al interior. El techo, al igual que el piso, son elementos que se introducen del «fluido ductus ininterrumpido» del espacio interior, por tanto no son exclusivos de la biblioteca; el piso es de mármol gris claro, italiano, y colocado en losas rectangulares en un sentido girado con respecto a la geometría base de la casa; el cielo raso, en cambio, está pintado con rayas delgadas y paralelas en color blanco sobre fondo ocre, que siguen un sentido opuesto al del piso. Sus paredes no son paredes propiamente, son paredes «attrezzate», es decir, equipadas, usando la terminología pontiana. Estas paredes equipadas son muebles fijos, construidos por Giordano Chiesa, las cuales se caracterizan por poseer una condición cambiante. Escribía Ponti en su revista *Domus* que «una basta colección de trofeos de caza [del Señor Planchart] debía ser reunida en esta biblioteca. Para que las clamorosas cabezas no estuvieran en exhibición permanentemente [porque al mismo Ponti no les agradaba], fueron colocadas en sectores de pared giratorias, de modo que sólo cuando se desee, con el uso de un control eléctrico, éstas [las cabezas] aparecen» (Ponti, G., 1961, p. 28). Las tres paredes equipadas poseen esta curiosa invención, pero no sólo eso. Éstas contienen además repisas para libros y objetos de arte –como los animales esmaltados de de Poli o los jarrones

Paredes de infinito. Invenciones modernas en el trópico venezolano José Luis Chacón

de cerámica Gambone-, gabinetes cerrados con puertas con diseños romboidales de Ponti, aperturas o pequeñas ventanas, y por último la fuente de luz artificial de aquel ambiente. Es de interés resaltar dos de estos aspectos: por un lado las ventanitas o aperturas del mueble, a través de las cuales quien esté sentado en el escritorio o en las poltronas, el Sr. Planchart o su huésped en sus tiempos, puede ojear, discretamente, hacia el jardín próximo o hacia el exterior de la casa. Y por el otro, la autoiluminación de este equipamiento: para Ponti era un principio el que la arquitectura llegara ser ella misma fuente de luz; toda la Villa Planchart está llena de ambientes autoiluminados por medio de sus paredes reflectantes.

Algunos antecedentes significativos

Tanto la obra de Villanueva-Arroyo como la de Ponti-Chiesa son invenciones que pertenecen a un proceso de desarrollo, proyectual y objetual, en el cual se evidencia una voluntad explícita de integrar arte y arquitectura en el elemento arquitectónico de la pared. Brevemente haremos referencia a algunos de los antecedentes más significativos en lo que respecta a este tema.

En el caso de Villanueva-Arroyo, uno de los antecedentes más significativos a este mural, es el bimural curvo realizado por Fernand Léger y ubicado en la Plaza Cubierta, proyectado en 1952 y construido en 1953. Volviendo otra vez a Granados Valdéz, citamos la descripción que hiciese de esta obra: el bimural «es soportado por un muro expresamente construido para tal fin. El carácter de las composiciones [de Léger] es en lo formal de orden simbólico» (Fulvio Irace, 1989, p. 46). Y más adelante continúa diciendo, «sobre la extensa superficie de mosaicos blancos las impactantes formas abstractas en rojo, azul, verde, amarillo y negro, se vigorizan y enriquecen con el trazo que las perfila».

Como antecedente al ejemplo Ponti-Chiesa, mencionamos la experiencia, la cual tiene una condición mucho más experimental, de la exposición MUSA, un evento itinerante por los Estados Unidos que mostraba el design italiano en 1950. En este evento Ponti mostró, entre otros diseños, una serie de armarios fijos de pared que pretendían superar la idea del armario como mueble. Son los años en que surge la idea de la «parete attrezzata», la pared equipada. Este armario en particular se constituye de un elemento a dos puertas, sostenido por una sola pata de soporte. Este armario posee un doble aspecto: cuando está cerrado es una obra de arte constituida por unos elementos escultóricos en cerámica y el estampado barroco de sus superficies; cuando se abre, se descubren otros objetos

Paredes de infinito. Invenciones modernas en el trópico venezolano José Luis Chacón

de arte y además las repisas y gabinetes que sirven para guardar otros objetos, de uso común. Los objetos de cerámica son de Fausto Melotti y el estampado sobre las superficies del mueble de Piero Fornasetti.

La reflexión en torno a lo observado

Quisiera comenzar por señalar que la cuestión de la integración de las artes, especialmente como Villanueva y Ponti la asumen, no ha sido explorada en toda su profundidad; tal vez lo que sí ha sido agotado es la discusión ideológica del asunto, tal vez por una repetición incesante de los términos, que al final lo dejó vacío de significación. Menciono sólo brevemente cómo no se ha llegado a una verdadera profundidad. Por ejemplo, la descripción que hace Granados Valdés de la obra de Villanueva-Arroyo está prejuiciada hacia el aspecto visual de la obra. Hoy a treinta años de aquello, lo que evidenciamos más bien es su carácter participativo, lúdico, existencial. En el caso la obra de Ponti-Chiesa, Irace realiza, en cambio, una interpretación, más cercana a nuestro tiempo, en la cual resalta su carácter integrativo, «la tendencia de la pieza singular de amoblamiento que se resuelve en el muro, a hacerse parte de la estructura» y denomina esta experiencia como una «poética de la continuidad» (Granados Valdés, 2003, p.28).

Esta interpretación sin embargo parece agotarse en el ámbito sólo de la composición arquitectónica.

Mi deseo ahora no es hacer una crítica de la crítica, la cual ya se viene haciendo en un trabajo más general, sino que deseo exponer algunas de las observaciones propias que han surgido frente a estos ejemplos. Éstos nos muestran, en efecto, unos resultados realmente interesantes. En ambos casos el elemento pared se reinventa para generar una verdadera invención. El mural del Taller Galia en la Facultad de Arquitectura y el armario giratorio de la biblioteca en la Villa Planchart son elementos arquitectónicos pero a la vez son obras de arte. El mural del Taller es elemento arquitectónico porque determina aquel ambiente de uso docente; recibe a quien ingresa, lo conduce al interior y oculta la actividad educativa que se realiza más allá. De igual manera el armario giratorio es elemento arquitectónico porque delimita y determina el ambiente y su sentido funcional. Éste es, a su vez obra de arte porque posee un valor estético en sí mismo, es decir, apela a los sentidos del observador quien es tomado por sorpresa al revelarse su contenido. El mural del Taller se comporta análogamente pero con el factor adicional de reclamar la participación del observador.

Podríamos decir entonces, que estas paredes inventadas, por

Paredes de infinito. Inventiones modernas en el trópico venezolano José Luis Chacón



20

presentarse en un territorio limítrofe entre el arte y la arquitectura, por eludir una catalogación estricta, son efecto «instalaciones». En este sentido, hago referencia a una investigación anterior en la cual afirmo «que la instalación establece una relación novedosa entre sí misma y el espectador. La propuesta de experiencia que forma parte esencial de la instalación, incorpora al espectador como parte de la obra misma de dos maneras, una donde el espectador es incorporado físicamente, se introduce en la realidad material de la obra misma; otra en donde incorpora al espectador cuando éste hace una lectura particular de la misma». Es por ello, que sostengo que «la instalación es por tanto, una maravillosa posibilidad que reúne las virtudes de la arquitectura y el arte para catapultar al hombre a vivir la realidad en su densidad más inimaginada y misteriosa» (Chacón, 2009).

Luego de haber descrito aquellas paredes inventadas, de haber recogido sus antecedentes y de haber revisado algunas de sus proyecciones, podemos proceder ahora a la discusión de su sentido. En tal sentido, creo que la clave para comprender estas obras está en la dimensión existencial de las mismas; recurramos pues a nuestra propia

Paredes de infinito. Invencciones modernas en el trópico venezolano José Luis Chacón



experiencia estética del mundo.

Imaginemos por un instante una obra de arte, una pintura por ejemplo, colgada en una pared. Esta obra, como obra de arte, tiene la capacidad de captar la atención de quien la observa, de su espectador. Pero esto no es todo. Siguiendo el pensamiento de Merleau-Ponty, reconocemos que la percepción es un acto de dos caras, de immanencia y trascendencia. Mientras recuperamos el sentido inmanente del cuadro ahí mismo, en la experiencia de estar frente a él, el cuadro trasciende la experiencia misma y nos reclama un «más allá», un infinito que no podemos aferrar. De este modo, el cuadro, metafóricamente hablando, se convierte en una ventana de infinito, que presenta ante nosotros una realidad sensible y que ante todo estimula nuestra capacidad de imaginar. A todas estas la pared queda relegada a simple soporte, a un fondo neutro que ayuda al protagonismo de la obra de arte.

Ahora bien, siguiendo el ejemplo de nuestros casos de estudio (fenómenos de interés), imaginemos que nuestro cuadro de pintura anterior, crece y se convierte en la pared misma. Esta fue precisamente la

Paredes de infinito. Invenciones modernas en el trópico venezolano José Luis Chacón

operación realizada por los primeros arquitectos modernos, cuando en su rebelión contra el clacisismo desnudaron las paredes de toda decoración y propusieron una arquitectura libre y pura. Como arquitectos pertenecientes a la tradición clásica, porque aun ellos fueron formados en la escuelas de Bellas Artes, no soportaron por mucho tiempo la desnudez de aquellos muros, y pensaron la manera de devolver el arte a la arquitectura, pero de modo distinto acorde al zeitgeist de su entorno. De allí, planteo yo (y queda aun por desarrollar) el gran ímpetu por la síntesis de las artes.

Como obra de arte, aquella pared toda, reclama los sentidos de quien la observa, y si somos coherentes con lo anterior, abre los horizontes de la percepción hacia lugares inaferrables y misteriosos. Si la pared se ha convertido en pared de infinito, ¿cual será el soporte, el fondo sobre el cual acontece la experiencia estética? La respuesta no es otra que existencial, porque todos la hemos vivido en uno o en otro momento: la respuesta es la habitación. Habitación, es decir, el acto de objetivar la acción del habitar. En términos arquitectónicos es simplemente el lugar donde se habita, donde se mora. Una pared de arte es una pared de infinito, por consiguiente, no sólo se mira, sin que también se observa, se toca, se huele, se utiliza, en fin se habita.

Concluyo con la siguiente reflexión. La espacialidad vivida en el Taller Galia con su mural y en la Biblioteca Planchart con su armario giratorio nos enseña las posibilidades de sentido que posee una pared. La pared es comunmente pensada como límite, pero ¿es acaso sólo eso? Siendo límite –porque es una cosa, propia de la disciplina arquitectónica- es catapultada de la capacidad representativa del hombre, quien constantemente está en busca del infinito. He aquí pues una lección feliz –y por comprobar- para el arquitecto, que trabaje con el artista; para el artista, que trabaje con el arquitecto; y para el filósofo, que recoja en su reflexión el resultado maravilloso de este trabajo compartido.

REFERENCIAS

- CHACÓN, J.L. (2003) "La instalación o la conquista de la existencia (apología de un oficio propio)", en Portafolio, n. 7+8, FAD LUZ Maracaibo.
- _____ (2009), *Il rapporto tra arte e architettura. Un cerchio non chiuso*, Milano: Politecnico di Milano, 2009.
- IRACE, F. (1989). *La casa all'italiana*, Milano: Electa.
- GRANADOS VALDÉS, A. (1974) *Obras de Arte de la Ciudad Universitaria de Caracas*, Caracas: Comisión de Conservación de las Obras de Arte de la Ciudad Universitaria de Caracas.
- PINTÓ, M., *Obras escogidas*, en VILLANUEVA, P. Y PINTÓ, M. (2000) *Carlos Raúl Villanueva*, Sevilla: Tanais Ediciones
- PONTI, G. (1961) "Una villa fiorentina", en *Domus*, n.375