

# La síntesis de las artes en Valencia como patrimonio cultural

## Synthesis of the Arts in Valencia as Cultural Heritage

Mauricio Luzuriaga<sup>1</sup>

Universidad San Francisco de Quito, Quito, Ecuador

<https://orcid.org/0000-0002-3209-2726>

[mluzuriaga@usfq.edu.ec](mailto:mluzuriaga@usfq.edu.ec)

Recibido: 1/8/2020. Aceptado: 20/12/2020.

### Resumen

La ciudad de Valencia-Venezuela contiene un importante cuerpo de obras de síntesis de las artes que aún no se reconoce como patrimonio cultural. La exploración comienza con un recuento histórico de las expresiones artísticas que se han proyectado hacia el ámbito del espacio público. Petroglifos prehispánicos y la arquitectura del barroco colonial precedieron a casos emblemáticos de yuxtaposición de arte y arquitectura en la modernidad. En Valencia, la síntesis de las artes ocurrió de modo único. Creadores como Colina, Salazar, Toledo Tovar, Vigas, Cruz-Diez, Zabaleta y otros la convirtieron en una tradición de tal calidad que se tornó en un patrimonio encomiable. La investigación hace visible el fenómeno, genera un registro y, desde la hermenéutica, reconstruye el contexto histórico de su creación para concluir interpretando críticamente los hallazgos. Finalmente, desarrolla una justa apreciación del valor de la síntesis de las artes en Valencia que afianza nuestra identidad con arraigo.

**Palabras clave:** Síntesis de las artes, obra de arte total, *Gesamtkunstwerk*, patrimonio cultural<sup>1</sup>.

### Abstract

The City of Valencia-Venezuela contains a significant body of works of Synthesis-of-the Arts still not recognized as the cultural heritage it is. The review begins with a historical verification of artistic endeavors brought to the public space realm. Pre-Hispanic petroglyphs and baroque colonial architecture preceded emblematic cases of juxtaposition of art and architecture in modern times. In Valencia, the synthesis of the arts arose in a unique way. Creators such as Colina, Salazar, Toledo Tovar, Vigas, Cruz-Diez, Zabaleta and others turned it into a tradition of such quality that it became a commendable heritage. The investigation makes the phenomenon visible, generates a registry, and from a hermeneutics standpoint, reconstructs the historical context of its creation to conclude with a critical interpretation of the findings. Finally, it develops a fair appreciation of the value of the synthesis of the arts in Valencia that establishes our identity with roots.

**Key words:** Synthesis of the arts, total work of art, *Gesamtkunstwerk*, cultural heritage

---

<sup>1</sup> Doctorante Patrimonio Cultural (Universidad Latinoamericana y del Caribe-Venezuela); Master of Community Planning (University of Cincinnati-EEUU); Arquitecto (Universidad Central del Ecuador-Ecuador y Universidad Simón Bolívar-Venezuela). Ha sido merecedor de varios premios en bienales y concursos. Autor del libro "Amazonas Transpuestas", 2007

## Introducción

La síntesis de las artes en Valencia como patrimonio cultural, es un trabajo que evidencia la existencia de un gran cuerpo de obras en las que la relación arquitectura-arte queda firmemente establecida. La colectividad Valenciana no la ha reconocido como parte de su propia historia y paisaje y en consecuencia, no ha tomado conciencia de su trascendencia en la forja de su identidad.

Para demostrar dicha conjetura, se elabora un inventario de las obras de síntesis de las artes que se hallan en el entorno Valenciano, se lo estudia con relación a los momentos históricos, culturales y sociales en los que fue creado y se obtiene una valoración que resalta el peso patrimonial que representa. Dicha valoración posibilita un mejor entendimiento que demuestra una identidad propia y la necesidad de perpetuar el inventario en el tiempo. Ante la inexistencia de estudios previos, se plantea una metodología propia como punto de partida tanto para su registro como para posibilitar la realización de futuros estudios en dicho campo.

## Objeto de estudio

El término alemán *Gesamtkunstwerk* (obra de arte total), fue planteado originalmente por Richard Wagner, para quien la ópera y el drama debían unirse nuevamente. Es también el término que explica las obras en las que el arquitecto es el responsable del diseño de la totalidad del edificio, incluidos todos sus accesorios y el paisaje. Los artistas del Renacimiento, el Barroco o el *Art Nouveau* no separaban sus funciones de las de los arquitectos, ingenieros, expertos en interiores, escultores o pintores. Frank Lloyd Wright en los Estados Unidos, actuaba de un modo similar. El enfoque moderno de la *Gesamtkunstwerk* surgió en la Bauhaus. Walter Gropius sostenía que los artistas y arquitectos también deberían ser artesanos, tener experiencia de trabajo con diferentes materiales y conocer el diseño industrial, el diseño de ropa, del teatro y la música. El museo Heidi Weber de Le Corbusier (Ver Fotografía 1), construido en 1967 en Zúrich-Suiza, se puede considerar su *Gesamtkunstwerk*, es decir, su obra de arte total, ya que ese edificio exhibe las obras del propio arquitecto en un ambiente ideal creado por el mismo, reflejando la unidad armónica de su arquitectura, tapices murales, esculturas, pinturas, muebles y escritos.



Fotografía 1. Museo Heidi Weber-Zúrich, 1967. Le Corbusier. Zúrich. Fuente: <https://www.afar.com/places/heidiweber-museum-zurich>. Fotografía 2. Alexander Calder. "Nubes flotantes/Flying Saucers", 1952. Aula Magna UCV. Arq. Carlos Raúl Villanueva. Fuente: Foto de Mauricio Luzuriaga, 2007.

Así como en Zúrich, también en la Ciudad Universitaria de la Universidad Central de Venezuela (UCV) que se halla en Caracas, las obras se encuentran integradas armoniosamente a los edificios del conjunto, el maestro Carlos Raúl Villanueva dice al respecto: "Es para mí una aspiración reconducir la arquitectura, la pintura, la escultura, a la cohesión íntima, inextricable, significativa". (Villanueva, 1954). Para él, la "síntesis de las artes mayores" es aquella donde la obra de arte se encuentra asociada indivisiblemente a la obra arquitectónica como su soporte permanente. (Ver fotografía 2).

Valencia es la capital del estado venezolano de Carabobo. Fue fundada en 1555 y es llamada, desde los años cincuenta del siglo XX, la ciudad industrial de Venezuela. En ella se ha desarrollado espontáneamente, a partir de la modernidad, un fuerte movimiento de síntesis de las artes, hecho ocurrido en un contexto de desinterés colectivo.

Para acotar el objeto de estudio, la obra de arte tiene a la obra arquitectónica como su soporte permanente y la misma debe cumplir con al menos tres de los cuatro siguientes criterios espacio-temporales: la obra debe ubicarse en Valencia o su región natural de cercanía; su aparición en el tiempo debe ser posterior a los años cuarenta del siglo XX, o sea, en el trascurso de la modernidad; la obra de arte debe estar vinculada directamente a la arquitectura o haber sido diseñada como parte integral de un paisajismo arquitectónico, es decir, no debe ser una obra exenta como lo sería una escultura o una pieza removible del sitio; la obra debe tener valor de conjunto, como parte de una obra mayor de la cual se vuelve inseparable. Ante la noción de la existencia de síntesis de las artes en Valencia, surgen las siguientes interrogantes.

- ¿Qué factores propiciaron la creación de una obra tan amplia?

- ¿Reflejan dichas obras los valores e influencias de los tiempos y las tradiciones de la valencianidad, y deben por tanto ser consideradas patrimonio de la ciudad?

El objetivo general del estudio fue valorar el patrimonio constituido por ejemplos de síntesis arquitectura-arte ubicados en los espacios de la ciudad de Valencia y su región. Entre los objetivos particulares se encontraron el registro, la reconstrucción contextual y del pensamiento de las épocas, junto a la interpretación crítica de los hallazgos.

Las conjeturas, derivadas de las interrogantes y el discurso argumentativo necesario para arribar al objetivo, produjeron la siguiente tesis o premisa:

**La práctica de la síntesis de las artes mayores en Valencia, el modo en que ocurrió, sus singulares características, profusión, calidad y continuidad en el tiempo y el espacio, son razones significativas para que dicha práctica sea considerada, en su conjunto, patrimonio cultural valenciano, venezolano y latinoamericano.**

## Memoria referencial

A finales de los años 80, Karin Jezierski (1987) realizó un ensayo titulado “Un Pueblo Pinta su Historia: El Muralismo en Venezuela”, el cual realiza las prácticas de muralistas populares o ingenuos. Lorenzo González Casas y Orlando Marín indican que, «los artistas Colina, Rengifo y Centeno Vallenilla, [vinculados al realismo social] son los creadores (...) de imágenes que hoy identificamos como nuestros personajes indígenas de significación». (González y Marín, 2008, pp. 272-276). Juan Calzadilla (2000) presenta su perspectiva de los movimientos muralistas y de integración de las artes en el contexto del arte venezolano visto desde Caracas. Aparte de estudios no publicados de Rafael Pereira, no se han identificado trabajos que aborden la síntesis de las artes en sitios que no sean la UCV. Por tanto, se ha considerado necesario iniciar con una retrospectiva acerca del interés histórico en volcar piezas de arte hacia el espacio público.

## Precursores de la relación arte-arquitectura

Los petroglifos son piedras prehispánicas sobre las que se han grabado dibujos y símbolos mediante la técnica de la percusión con martillo y un cincel pétreo de mayor dureza. Son profusos alrededor del Lago Valencia o Tacarigua. De acuerdo a una entrevista a Rubén Núñez, el artista disidente valenciano, interpreta al petroglifo de Vigirima como un primer mapa del territorio (Núñez, 1970). En apoyo a su hipótesis, el mencionado petroglifo-mapa sería impreso en forma de afiche en 1972 (Ver Fotografía 3).



Fotografía 3. Petroglifo de Vigirima. Fuente: Mapa de la parte central del norte de Venezuela (Núñez, 1972). Fotografía 4. César Rengifo. Mural “El mito de Amalivaca”, 1954. Centro Simón Bolívar, Arq. Cipriano Domínguez. Fuente: Foto de Mauricio Luzuriaga, 2012

El antropólogo Félix Piñerúa recapitula el mito *Tamanaco del diluvio*, narrado por Filippo Salvatore Gillij en 1781, así: “Viajando en su barca grabó Amalivaca las figuras de la luna y el sol en *Tepumereme* (en la “roca pintada”) (Piñerúa, 2008, p. 177). Por extensión, el *Tepumereme* o petroglifo es el primer soporte de carácter permanente que actúa como un vehículo comunicador que lleva el arte al público. César Rengifo, recogiendo la leyenda de Amalivaca, la plasmó en un extenso mural indigenista en el Centro Simón Bolívar, diseñado por el arquitecto Cipriano Domínguez. (Ver Fotografía 4)

El efecto escenográfico constituye otro antecedente a considerar:

... en los comienzos de la evangelización, el pueblo indígena, muy numeroso, quedaba fuera de los templos asistiendo al culto que se celebraba en las capillas abiertas, llamadas también capillas

de indios (...). La exteriorización del espacio sacro es natural que condujera a establecer la fachada del templo como si se tratara del altar o retablo exterior". (Chueca, 1971. p.182)

En numerosos templos coloniales hay "un elevado frontispicio o imafrente el cual en forma muy pronunciada, aumenta la altura de la fachada para producir un empaque de monumentalidad dimensional hacia la plaza. (...) El barroco se manifestó aquí con una de sus razones conceptuales: la de ilusionar e impresionar". En el templo de El Pao [Cojedes], -de fines del XVIII- "el imafrente llega casi a doblar la altura de la nave central. (Gasparini, 1985. p.254-256).

En la población de San Carlos del mismo estado Cojedes, vecino al de Carabobo, se encuentra La Blanquera, una relevante casona del barroco venezolano edificada por las familias Blanco y Salazar, cuyas fachadas norte y este, de elaborada filigrana, se expresan contundentemente hacia las calles. (Ver Fotografías 5 y 6).



Fotografía 5. Iglesia de El Pao. Fotografía 6. Casona La Blanquera, San Carlos. Fuente: Fotos de Mauricio Luzuriaga, 2014

## Las expresiones artísticas hacia el espacio público

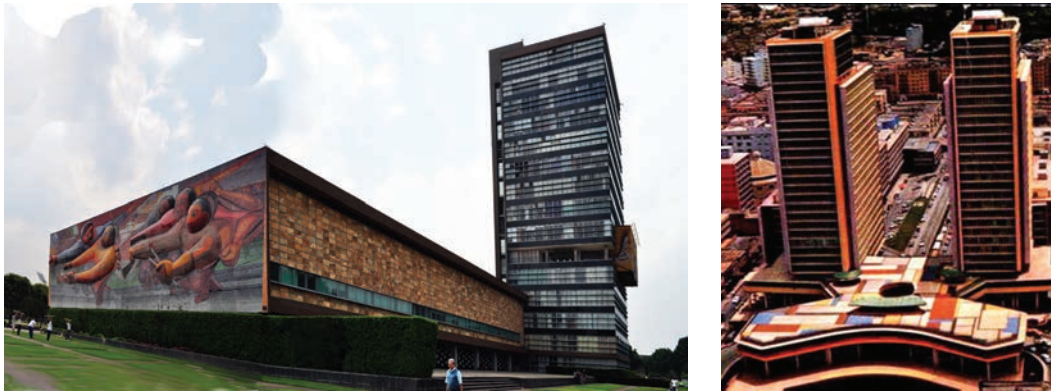
El realismo social se expresa en el muralismo mexicano que tenía el objetivo de crear una nueva identidad nacional y cultural en el país azteca. Diego Rivera, José Clemente Orozco, David Alfaro Siqueiros, Rufino Tamayo, Juan O'Gorman y otros fundieron sincréticamente las artes prehispánicas e indígenas, el estilo clásico y el cubismo e impresionismo europeos. (Ver Fotografía 7).



Fotografía 7. Diego Rivera. Mural "La epopeya del pueblo mexicano", 1929-1935. Escalera principal del Palacio Nacional, México, D.F. Fuente: Foto de Mauricio Luzuriaga, 2019

Los muralistas magnifican y expresan alegóricamente la historia de la emancipación mexicana, el trabajo de los campesinos y obreros y la condena a la colonización realizando frescos monumentales de gran vivacidad cromática. (Lambert, 1981. p. 66). El muralismo brotó al exterior de piezas arquitectónicas como soporte, evidenciado ejemplarmente en el mural elaborado por David Alfaro Siqueiros en el edificio de la rectoría de la UNAM diseñado por Mario Pani. (Ver Fotografía 8).

Como reflejo y seguimiento de los desarrollos de los muralistas mexicanos, en 1936 surge en Venezuela un movimiento artístico denominado realismo social que reflejará los problemas del agro y de la ciudad, más atento a lo universal. (Calzadilla, 2000).



Fotografía 8. David Alfaro Siqueiros. Mural “El pueblo a la universidad, la universidad al pueblo”, 1952-1956. UNAM. Fuente: Foto de Mauricio Luzuriaga, 2012. Fotografía 9. Carlos González Bogen. “Terraza Torres de El Silencio” 1955. Centro Simón Bolívar, Arq. Cipriano Domínguez. Fuente: Foto tomada de: <https://i.pinimg.com/originals/cd/2f/27/cd2f270bbc53ba5a0b0e3e79fa10ae5d.jpg>

La contemporaneidad se inicia con la generación de Los Disidentes, un grupo de artistas venezolanos reunidos en París que redactaron un manifiesto anunciando el advenimiento del arte abstracto (Calzadilla, 2000). Carlos González Bogen, un disidente, diseña un cuadro abstracto sobre la plataforma base o “plaza aérea” del Centro Simón Bolívar (Ver Fotografía 9) en una “ubicación (...) reveladora del rol simbólico acordado al arte abstracto” (Jiménez, 2000, pp. 49-50).

## Obras cumbre de la relación arte-arquitectura venezolana

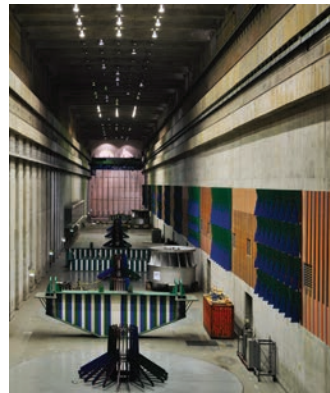
En Latinoamérica la relación arte-arquitectura es un fenómeno inédito de la modernidad que se da con fuerza únicamente en Brasil y en Venezuela. Rafael Pereira Escalona plantea que la integración de las artes en la Ciudad Universitaria de Caracas es un paradigma del ideario moderno que ha quedado establecido, más allá de la obra del maestro Villanueva, como un valor cultural nacional. (Fundación Cisneros, 2014).

En el conjunto de la Ciudad Universitaria de Caracas, que mereció que la UNESCO lo declarase Patrimonio Mundial de la Humanidad en el año 2000, la integración de las artes es parte fundamental de la concepción global de Villanueva quien sostiene un proceso de diálogo con artistas de importancia mundial y propulsa simultáneamente la formación de varios jóvenes maestros venezolanos, tales como Mateo Manaure, Carlos González Bogen, Arturo Barrios y Oswaldo Vigas. (Ver Fotografía 10).



Fotografía 10. Arturo Barrios, Mural “Sin título” y Oswaldo Vígas, Mural “Composición estática- composición dinámica”, 1953. Plaza del Rectorado UCV. Fuente: Foto de Mauricio Luzuriaga, 2006

Claro ejemplo de *Gesamtkunstwerk* es el Pabellón de Venezuela en la Feria de Montreal de 1967, conocido como “Los Cubos” y nombrado el mejor pabellón de la cita mundial. El arquitecto Villanueva, el artista Jesús Soto y el compositor musical Antonio Estévez trabajaron juntos en una obra de arte total. Soto y Estévez introdujeron en el interior de uno de los cubos un penetrable rotativo y lo ambientaron con una obra musical titulada *Cromovibrafonía*. De similar naturaleza, Cruz-Diez interviene las salas de máquinas de la Central Hidroeléctrica Raúl Leoni en el Guri, que, más que un simple proyecto artístico-arquitectónico, es un verdadero exordio a la modernidad (Ver Fotografías 11 y 12).



Fotografía 11. Jesús Soto “Penetrable rotativo”, Antonio Estévez “Cromovibrafonía”, 1967. Interior de Cubo número 2, Pabellón de Venezuela en la Expo 67 celebrada en Montreal. Fotografía: Paolo Gasparini, Archivo Fundación Villanueva. Fuente: Foto tomada de: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1678-53202019000300143](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1678-53202019000300143). Fotografía 12. Carlos Cruz-Diez “Ambientación cromática” Sala de máquinas N°2, 1977. Central Hidroeléctrica Raúl Leoni, Guri. Fuente: Foto de Mauricio Luzuriaga, 2011

## Metodología

Parecería que la connotación “industrial” de Valencia ha puesto énfasis en lo temporal y transitorio, a lo hecho “mientras tanto y por si acaso”. (Cabrujas, 1987). Cabrujas habla de la cultura de la discontinuidad, del sentimiento de falta de pertenencia a un lugar, que puede explicar en parte el accionar del venezolano, que no logra desarrollar un interés colectivo en su patrimonio cultural, vivir (no usar) su espacio para convertir su entorno en un territorio con identidad. En la aproximación al

problema de la identidad se aborda a Mario Briceño-Iragorri (1951) y a José Manuel Briceño-Guerrero (1994), quienes desde diversas perspectivas teorizan acerca del sentido de pérdida de las tradiciones, la carencia de raíces y la consecuente sensación de desarraigo en el pueblo venezolano.

Hablar de patrimonio es hablar de identidad enmarcada en un hecho histórico. Por esa razón esta investigación se orientó por un paradigma interpretativo bajo la orientación de la hermenéutica. Como «comprender viene a ser un interpretar» (Gadamer, 2005, p.23), fue necesario desentrañar todos los aspectos que condujeron a la comprensión del fenómeno. Por tanto, se relacionaron los datos logrados y se desarrollaron procesos de interpretación a partir de la observación, el análisis y la síntesis, procesos cognitivos que permiten adjudicar sentidos, releer y transponer significados de una época a otra.

En la primera fase de recolección de las unidades de estudio, fue necesaria la búsqueda heurística, el trasegar documentos, entrevistar a testigos (cronistas y conocedores del área, arquitectos, artistas, historiadores), al igual que fuentes primarias y primordialmente buscar, identificar, inventariar y estudiar las propias obras de arte-arquitectura. Seguidamente, cada obra identificada en las unidades de estudio fue registrada y descrita detalladamente de un modo técnico, factual y estandarizado.

Al abordar cómo se llegó a ejecutar una obra, se identificó al artista y al arquitecto y mediante un ejercicio hermenéutico se intentó identificar su tren de pensamiento. Así, al recuperar el “punto de conexión” con el autor, se podría recrear lo que fue su producción original» (Gadamer, 2005, p.220), las colaboraciones, el modo en que se financiaron, evaluando si los recursos provenían de gestores culturales públicos o privados.

Todo saber debe analizarse a la luz de la historia; sin esta perspectiva el conocimiento y el entendimiento solo pueden ser parciales (Dilthey, 1944). Por tanto, al presentar cada obra de arte se reconstruyó de diversas maneras el contexto histórico, situándola en el tiempo, el espacio y el entorno histórico del pensamiento local, nacional e internacional. Se intentó clasificar cada obra dentro de las corrientes imperantes valorándola dentro de la historia del arte latinoamericano y los movimientos artísticos internacionales.

El diseño de la ficha de inventario se basó en fichas estandarizadas de catalogación, pero adaptadas al uso específico del estudio. A modo demostrativo se muestra una ficha completada de una unidad de estudio.



Figura 1. Ejemplo de ficha de inventario. Fuente: elaboración del autor.

En la primera cuartilla aparecen el título y el código, una captura fotográfica y los datos descriptivos de la obra. En la segunda aparecen datos historiográficos: fotografías, ubicación, año, autorías y derechos; datos arquitectónicos y técnicos tales como el estado de conservación (0/5 desaparecida, 1/5 muy deteriorada; 2/5 señales de deterioro; 3/5 aceptable, 4/5 buen cuidado, y 5/5 excelente); finalizando con las casillas de los cuatro (4) criterios espacio-temporales de calificación, mencionados en la definición del objeto de estudio.

## Presentación de los resultados

En cumplimiento de un primer objetivo específico se registró el patrimonio inmobiliario y las obras plásticas construidas en la ciudad de Valencia de acuerdo con la concepción de la síntesis de las artes. Se concluyó dicho registro identificando setenta y una (71) unidades de estudio ordenadas cronológicamente. De modo ilustrativo, se muestran imágenes de todas las unidades inventariadas.



Figura 2. Collage de setenta y una (71) unidades de estudio. Fuente: elaboración del autor.

Tras culminar el registro de las setenta y una (71) unidades de estudio, se procedió a graficar la cantidad de obras ubicadas en el tiempo y se descubrieron lapsos en los cuales hubo picos o apogeos de realizaciones. A cada lapso se le bautizó con el nombre de Momento: El Momento 1 se dio en el período de 1955 a 1959, el Momento 2 se dio de 1980 a 1984 y el Momento 3 se dio entre los años 2005 y 2009. Es decir, se dio un Momento por cada generación. En la Figura 3 se muestra la relación que articula cada Momento con los lenguajes plásticos predominantes.

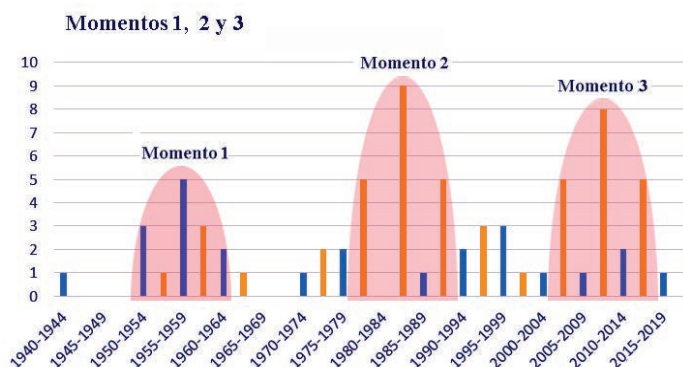


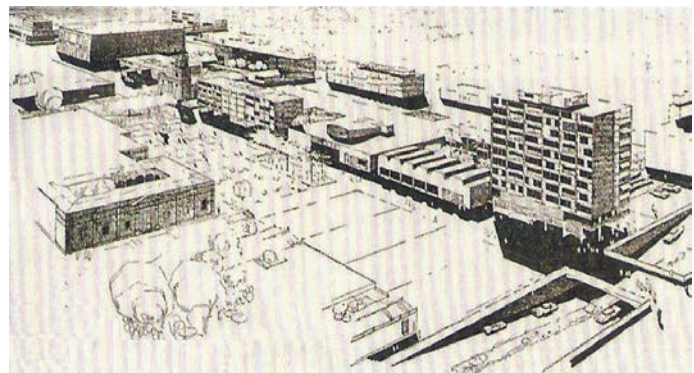
Figura 3: Momentos 1, 2 y 3 en rosado Cantidad de obras de realismo social en azul y arte abstracto en anaranjado a lo largo de 16 lustros. Fuente: elaboración del autor.

Seguidamente los momentos se sometieron a una comparación con otras variables o campos de análisis. Se relacionaron los momentos con los devenires de la economía y la política local y nacional. Luego, dentro de cada Momento se enumeraron los autores o artistas detallando sus logros. Finalmente, se procedió a observar los patrones de distribución en los sectores de la ciudad donde se encuentran las obras.

## Reconstrucción del contexto general de los tres momentos

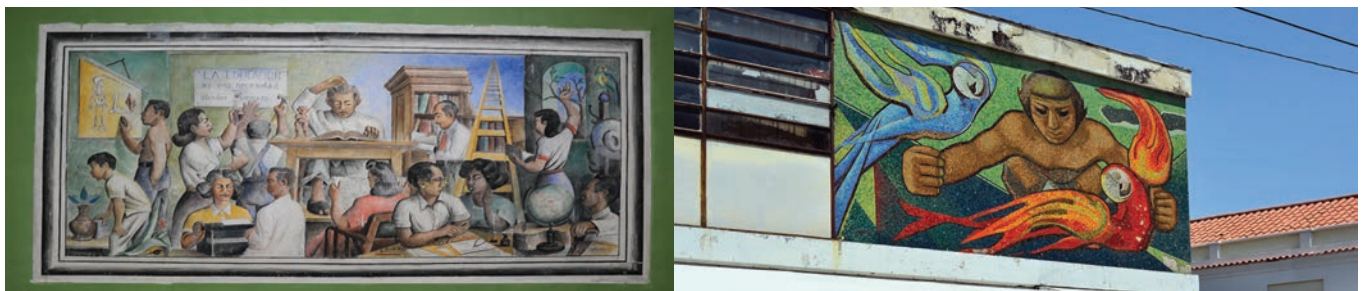
### Momento 1: De 1955 a 1959

En la joven urbe del Momento 1, la ciudad abarcaba el centro histórico y una naciente expansión centripeta fuera del mismo, en parte gracias al uso del automóvil (Ver fotografía 13), en una ciudad de la modernidad que contaba con decenas de miles de habitantes y cuyos gobiernos locales habían iniciado políticas de expansión económica y territorial.



Fotografía 13. Bomba Atlas, Avenida Lisandro Alvarado-Valencia, 1953. Fuente: Archivo Reinaldo Núñez. Foto tomada de Valencia en el Tiempo. <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=2680963768786735&set=g.415968571925817&type=1&theater&ifg=1>. Figura 4. Proyecto Centro Cívico. Plan regulador de Valencia 1952-53. No realizado. Fuente: Signos en el tiempo: alusión a Carabobo (Núñez, 1969).

Dominaba una escena esperanzada en el progreso, reforzada por un plan de desarrollo urbano moderno (Ver figura 4), con un auge de llegada de industrias gracias a la decisión de la asociación empresarial Fedecámaras de declarar a Valencia como Ciudad Industrial. Las obras de síntesis de las artes surgieron bajo el lenguaje plástico denominado realismo social.



Fotografía 14. Eulalio Toledo Tovar. Mural "La educación es una necesidad por atender siempre", 1951. Liceo Pedro Gual. Fotografía 15. Braulio Salazar.; Mural "Las Guacamayas", 1955. Edificio Guacamaya. Fuente: Fotos de Mauricio Luzuriaga, 2018 y 2014.

Tres cultores del arte son los únicos protagonistas: el caraqueño Alejandro Colina con obras muralistas y escultóricas; el guariqueño Eulalio Toledo Tovar y el valenciano Braulio Salazar. Ellos presentan su visión optimista de una sociedad preparada para su inmersión en la modernidad. La nueva clase profesional es el principal benefactor de esos artistas. A nivel local el apoyo de instituciones bancarias y del estado fue limitado, pero positivo.



Fotografía 16. Eulalio Toledo Tovar. Mural “Sin Título”, 1962. Facultad de Derecho. Fotografía 17. Braulio Salazar. Mural “La Evolución del Mundo”, 1964. Cámara de Comercio de Valencia. Fuente: Fotos de Mauricio Luzuriaga, 2014

## Momento 2: De 1980 a 1984

El Momento 2 se caracteriza por una Valencia cuya población se ha multiplicado siete veces en una generación. La ciudad formal y organizada, a consecuencia del plan urbano y las fuerzas de mercado, se ha extendido en sus áreas financieras hacia el norte, la vivienda obrera hacia el sur e industrial hacia el este. Es una sociedad que muestra su apertura hacia la cultura norteamericana y europea, su gusto por lo importado sea ello el estilo de vida, la música, e inclusive en lo que nos atañe, la arquitectura y las artes.

Se viven tiempos de fluencia económica producto de la entrada de la ciudad en el mercado nacional y mundial a través de la industrialización. Una ciudad que ha copiado modelos neoyorquinos de crecimiento vertical de los edificios en el centro y norte, lo que ha conllevado a una grave pérdida de la escala humana en las estrechas calles del casco histórico. Producto de esa tendencia hacia lo formal en el arte, el realismo social se deja de lado para dar paso al arte abstracto y sus variantes. Contrario al mensaje literal y directo que aportaba el nacionalismo, la abstracción y el constructivismo, brindan un mensaje espacio-sensorial. Sus contenidos se prestan a la interpretación. La formación de la identidad se da a través de la forma pura, el movimiento y el color. Los mayores referentes son el cinetista Jesús Soto y el cromático Carlos Cruz-Diez y en la arquitectura local se hace evidente una propensión a seguir el efecto-Villanueva.

Si bien la primera obra de arte total y constructivista del área de estudio es el “Diorama” de Jorge Castillo en Campo Carabobo, la incursión de los Disidentes en Valencia vio su vanguardia en la artista Mercedes Pardo, Premio Nacional de las Artes, con una impresionante obra también constructivista realizada junto al arquitecto caraqueño radicado en Valencia Edgar Prieto. El nuevo lenguaje plástico, y este proyecto en particular, sientan un precedente entre artistas y arquitectos locales.



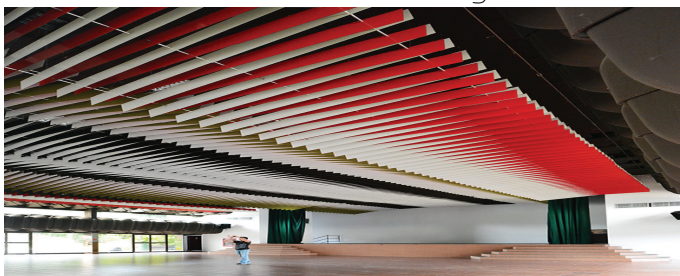
Fotografía 18. Arq. Jorge Castillo. "Diorama", 1971. Campo de Carabobo Fuente: Foto de Andreina Guardia, 2020. Fotografía 19. Mercedes Pardo. Instalación "Sin Título", 1977. Centro Comercial La Viña Siglo XX. Arq. Edgar Prieto. Fuente: Foto de Mauricio Luzuriaga, 2016.

Resalta prontamente un estudioso Wladimir Zabaleta, quien logró plasmar una multiplicidad de colaboraciones directas con arquitectos trabajando principalmente para clientes privados. Aparte del ya aclamado cinetista Carlos Cruz-Diez, importantes artistas nacionales hacen apariciones puntuales tales como el disidente Carlos González Bogen, el constructivista-neoplasticista Ramiro Pérez y el cubista Oswaldo Vigas.



Fotografía 20. Wladimir Zabaleta. "Estructura #7", c. 1980. Centro de Investigaciones Mamarías. Fotografía 21. Ramiro Pérez. "Laberinto Fotocromático", 1983. Parque Negra Hipólita. Fuente: Fotos de Mauricio Luzuriaga, 2015 y 2016.

Pese a la preferencia por lo abstracto, de modo silencioso pero constante se siguen dando obras tardías de tipo neo-realista y figurativo. Durante el Momento 2, los benefactores de los artistas vuelven a ser los gremios profesionales, la banca y clientes privados que demostraron probado interés en acontecimientos culturales de vanguardia.



Fotografía 22. Carlos Cruz-Diez "Ambientación Cromática", 1981. Sede Asociación de Ejecutivos. Arq. Carlos Yáñez. Fotografía 23. Oswaldo Vigas. Mural "Homenaje a la Cultura Tacarigua", 1982. Ateneo de Valencia. Fuente: Fotos de Mauricio Luzuriaga, 2015 y 2014.

### Momento 3. De 2005 a 2009

Del Momento 2 al Momento 3 la población en Valencia casi se duplica. Continúa creciendo, pero ya no a la acelerada velocidad de la generación anterior. El centro ha caducado y el área de la ciudad formalmente planificada se ha completado al haber alcanzado el total del área susceptible a ser ocupada hasta el pie de las formaciones montañosas que la delimitan. La ciudad pasa a estirarse satelitalmente hacia Naguanagua y San Diego, sin dejar de poblarse desorganizadamente en los barrios formales e informales del sur y alrededor de las zonas industriales.

Cayó el mito de la industrialización. El proyecto urbano se ve desbordado y se ha probado que la esperanza de la ciudad industrial fue efímera, cuando no fantasiosa. Nunca se produjo la anhelada distribución de riqueza que debía traer la manufactura y el automatismo. Se viven tiempos preocupantes en los que se evidencia la precariedad con la que vive la mayor parte de la población. El populismo surgió con un discurso que se concretó en el desmantelamiento del aparato productivo existente. La economía regional y nacional cayó a niveles nunca antes vistos (Martínez, 2003). En el ámbito de las artes, desaparecieron de la urbe esculturas que no representaban la ideología gobernante y se desmantelaron las instituciones que por décadas habían sostenido las expresiones de arte del medio por ser consideradas oligárquico-imperialistas.

Los únicos entes capaces de alimentar algún tipo de inversión en las artes pasaron a ser una universidad pública -la Universidad de Carabobo, una privada -la Universidad José Antonio Páez; el Gabinete del Dibujo y la Estampa y unos pocos centros de servicios de salud privados, que entendieron que las obras de síntesis de las artes proveen un alto perfil de representatividad a quienes las poseen. Es decidir que las obras hayan retrocedido a trincheras, pasando a resguardarse en espacios a prueba del vandalismo causado por disímiles motivaciones o visiones políticas y la pobreza reinante. Igual que los datos de la economía, la disminución de obras de síntesis de las artes daba señales de la calamidad que se avecinaba, una Venezuela dividida y castigada por la quiebra, sin guerras o desastres naturales de por medio.

El lenguaje plástico más evidente es la constante figurativa, que nunca ha desaparecido en los tres cuartos de siglo precedentes. Dicha constante figurativa retorna a lo anecdótico, al paisaje, y vuelve sus ojos a movimientos latinoamericanos que juegan con variantes del realismo mágico. Wladimir Zabaleta, en camaleónica actitud, evoluciona con la postmodernidad y torna su obra hacia lo libre y no riguroso. Reinterpreta a Goya y Velásquez, pero es capaz de permanecer contemporáneo.



Fotografía 24. Armando Pérez. "Horizontes", 2005. UJAP. Arq. Mauricio Luzuriaga. Fuente: Foto de Andrea Fernández y Pierluigi Colaberardino, 2020. Fotografía 25. Wladimir Zabaleta. "Goya Pintando a la familia de Carlos IV", 2006. Gabinete del Dibujo y la Estampa. Fuente: Foto de Mauricio Luzuriaga, 2014.

Armando Pérez, inscrito dentro del sincretismo entre lo figurativo y la abstracción muestra una constancia de décadas con sus arquetipos en escenarios que se vuelcan hacia lo metafísico. Su protagonista es un ser anónimo, un autómatas que no se decide a cruzar los umbrales que se le presentan enfrente. No está claro si los umbrales conducen al pasado o al limbo, pero ciertamente no hacia un futuro promisorio. Su arquetipo ni siquiera tiene un rostro con gestos discernibles, no mira hacia adelante. Es un ser que anhela la recuperación de lo perdido. Otros artistas como Cabrera, seguros del rumbo tomado, se mantienen en lo figurativo.

Onda Cromática de Rafael Martínez, constructivista y cinético hasta el tuétano, ha adquirido el estatus de imagen institucional de la UJAP, al igual que el carácter distintivo del Centro Médico Valles de San Diego, que proviene de las rejas modernistas de Alí Zambrano y el trabajo en trencadís, en gran escala, de Matey Berrio.



Mauricio Luzuriaga, 2005. Fotografía 27. Matey Berrio. Instalación "Sin Título", 2006-2008. Centro Médico Valles de San Diego. Fuente: Foto de Yosvent Anuel, Ernesto Guevara, Gabriel Grimaldi, 2014.

## Conclusiones

La creación de una nueva episteme ha sido un proceso formidable, que tomó como punto de partida la intuición intelectual de haber observado algo real que condujo a aventurar la tesis de la existencia de obras, que pudieran ser leídas en su conjunto como un gran cuerpo verificable de síntesis de las artes en Valencia. Tras la verificación cuantificable y calificable del corpus, es menester tomar una posición: ¿Qué hacer al respecto?

El *Dasein* formulado por Heidegger, es el "estar aquí" en el mundo (Escudero, 2009, p.64-65). Estamos situados aquí de manera dinámica, en capacidad de desarrollarnos, actuar, proponer orientados al futuro hasta que llegue el fin del proyecto con la muerte (Wheeler, 2011). Heidegger nos recuerda que estamos situados en el mundo no como simples espectadores, sino con la capacidad de construirlo o destruirlo.

En el espacio urbano valenciano se identifican dos entes: nosotros, quienes somos y el espacio habitado-Valencia, que ha sido construido por nosotros mismos a lo largo de los años. Heidegger en "*Construir, habitar, pensar*" y en la conferencia *El Concepto del Tiempo*, razonó:

Cuando se habla de hombre y espacio, oímos esto como si el hombre estuviera en un lado y el espacio en otro. Pero el espacio no es un enfrente del hombre, no es un objeto exterior ni una

vivencia interior. No existen los hombres y además el espacio (...) Los espacios (...) están ya siempre dispuestos para la residencia de los mortales. Y solo porque los mortales, conforme a su esencia, aguantan espacios, pueden atravesar espacios” (Heidegger, 1981. p. 6)

El espacio no es nada en sí mismo, no existe ningún espacio absoluto. Solo existe a través de los cuerpos y de las energías contenidos en él. (Heidegger, 1924). Es decir, mi presencia me permite atravesar o estar en el espacio porque yo mismo estoy habitándolo. Se revela así la inexistencia del espacio, salvo que yo actúe, descargando mis energías en él. El ser y el ente-espacio se co-pertenecen. Entendiendo la inseparabilidad entre yo y mi espacio, afirmo: Yo vislumbro que el espacio valenciano existe y que en él se evidencian una serie de obras de síntesis de las artes en una cantidad significativa. Además, afirmo que esos objetos que hemos construido nos representan y por tanto contienen una serie de significados que debemos concientizar, cuando no defender.

Posicionándonos nuevamente desde la perspectiva ontológica o metafísica de Heidegger, si el ente que es el hombre y el ente que es el espacio son inseparables, entonces, observando el espacio podemos entendernos nosotros mismos. Esa es la tarea a la que se abocó este estudio.

El registro de las setenta y una (71) unidades de estudio responde a la interrogante primera en cuantías mensurables. Los setenta y un casos aparecieron en un modo cíclico, uno cada generación y se materializaron: “significativamente” en el Momento 1, en un centro histórico como escenario de la definición de la identidad nacional y local modernas; “contundentemente” en el Momento 2, al norte de la ciudad, evidenciando la inminencia de una ciudad y una sociedad industrial pujantes y llenas de oportunidades; y “meritoriamente” en el Momento 3, cuando en las ciudades satelitales unas contadas instituciones desvinculadas al gobierno quisieron diferenciarse, al menos formalmente, de la crisis circundante.

Las obras valencianas son apolíticas, no siguen a rajatabla los movimientos ideológicos o estilísticos dominantes, no han sido dirigidas desde la cúspide del poder, sino que han sido auspiciadas desde el centro de la sociedad. En primera suma, el ente-espacio geográfico de Valencia goza de un patrimonio de obras realizadas por el ente-hombre que la ha habitado y dichas obras se extienden a lo largo del tiempo, siendo evidente su irrupción singular en tres disímiles momentos.

Con relación al valor estético, las unidades de estudio son el reflejo, no literal, de los lenguajes plásticos en boga, tanto en el país como en Latinoamérica. En el dominio de las influencias, se pueden distinguir obras de categoría mundial, como las del maestro Carlos Cruz-Diez. Hay aportes de gran escala, como las obras de Mercedes Pardo y Mayte Berrio, así como un gran número de obras de múltiples autores. Hay cuerpos de obra considerables: Eulalio Toledo Tovar, Braulio Salazar y Wladimir Zabaleta tienen alrededor de una decena de obras o más cada uno, siendo los artistas más representados.

Las obras que se dan en los tres momentos identificados responden parcial, pero a veces indeterminadamente, a circunstancias económicas reinantes. Ha sido distinguiblemente un reflejo del ansia de progreso de factores económicos, sociales y de poderes locales. Salvo dos murales de Toledo Tovar, en el Liceo Pedro Gual y en el Hospital Central, el “Diorama” de Castillo en el Campo de Carabobo y unos vitrales de Wladimir Zabaleta en la estación Monumental del Metro de Valencia, ninguna otra fue sufragada por un ente gubernamental, por lo que, en lo fundamental, el 94% de los trabajos no debió responder a una fuente ideológica central. Por tanto, los valores simbólicos que se pueden endilgar a las

obras tienen que relacionarse con lo local, con lo valenciano.

¿Que define el *ethos* de lo valenciano, o por extensión, de lo venezolano? ¿Es que existe una manera de ser, pensar, actuar a lo valenciano? Para confirmar si en la suma de las unidades de estudio pudiera explicarse una forma de identidad de la valencianidad, debemos releer las unidades de estudio y reflexionar críticamente acerca de su esencia. En cada uno de los tres momentos las características de las obras dejan ver la influencia de referentes externos, pero a su vez presentan rasgos netamente locales.

Por ejemplo, hay obras inscritas en el marco del realismo social pero aquí no se estaba ensalzando revolución alguna. Aquí las obras denotan una búsqueda no dirigida de identidad, descartando el interés de los entes públicos y auspiciadas por animados mecenas privados quienes querían, a través de los artistas y arquitectos expresar sus visiones de futuro. La obra valenciana no es muralismo a la mexicana o soviética o fascista. Ni siquiera tiene atmósfera nacionalista. Aquí no fue necesario remarcar el hambre o la desesperanza del pueblo. Aún en la futurista obra de la Cámara de Comercio el incluir al satélite soviético *Sputnik* en el mural no coloca a Braulio Salazar dentro de las líneas de pensamiento político-ideológicas comprometidas con la izquierda.

Valencia entró en la ola latinoamericana de la abstracción, pero no es distinguible una agenda. Contrario al dictamen pro abstracto-geométrico de Marta Traba en Colombia (Padilla, 2008) o en la Ciudad Universitaria en Caracas, la obra registrada en Valencia corre por los valores solidarios entre los autores. Esa labor fraternal se verificó en el complemento de voluntades de arquitectos-artistas tales como Yáñez con Cruz-Diez; Prieto con Pardo, Zabaleta, Salazar y Martínez; Alemán con Salazar; Luzuriaga con Martínez; Moreira con Barreto, Pérez y Cecere. También se comprobó en Castillo, Alemán y Luzuriaga apuntando a la obra de arte total y, ¿Qué decir del mecenas catalizador de las obras? Bancos e instituciones privadas, colegios profesionales, instituciones educativas y propietarios de negocios fungieron como clientes, efectuando el esfuerzo requerido para materializar obras que esperaban llenasen sus aspiraciones o motivaciones, cualesquiera que ellas fueren.

Villanueva es un referente infranqueable, está en el fondo del pensamiento de integración de las artes. Sin embargo, el caso valenciano no es ni equivalente ni subsidiario de éste. Paradójicamente, Valencia alberga obras de Oswaldo Vigas y Carlos González Bogen que también están representados en la Ciudad Universitaria donde hicieron obras en el abstracto prescrito. En contrasentido, en Valencia hicieron obras que reclaman interpretación simbólica o antropológica: Vigas recreó en el Ateneo de Valencia sus brujas-Venus de Tacarigua mientras González Bogen, con su "A Lope de Aguirre" en un hall bancario hizo una obra figurativa en un lenguaje autónomo. Ambas obras son contrarias a lo que Villanueva hubiera permitido en el campus de su magna obra.

La representatividad de lo valenciano se evidencia también en la permanencia de sus tradiciones estéticas. Ejemplo de ello es que, pese al triunfo latinoamericano del arte abstracto, que debió borrar lo figurativo, aquí lo figurativo se sostuvo constante en el tiempo. El constructivismo y el cinetismo locales no intentaron separarse del mensaje a la sociedad porque son obras que dialogan con el ciudadano, esperan su reacción, esperan que el hombre busque o le dé sus significados. Son obras que se completan solamente cuando consiguen influir en los ánimos de quien las vive.

La proveniencia de artistas es casi completamente venezolana, con la excepción de un artista italiano y entre los arquitectos un colombiano, un chileno y un ecuatoriano, todos residentes en Valencia cuando sus obras fueron ejecutadas. De todos los artistas y arquitectos, el mayor porcentaje es o fue valenciano o residente en la ciudad cuando la obra se diseñó e implementó. La obra de síntesis de las artes es de capital humano y económico local, lo que le confiere un sello de representación de la valencianidad.

De su proyección en la sociedad puede afirmarse que ha brotado desde el centro de la sociedad, ha estado dedicada generosamente a la ciudad y por ende a su gente. Es arte que, proviniendo de fuentes privadas, se ha volcado al ámbito urbano volviéndose patrimonio de toda la sociedad, bajo la creencia de que sirve a la educación estética de la gente y es muestra de un desarrollo civilizatorio.

En segunda suma, el ente-espacio-Valencia cuenta con un cuerpo de obras de síntesis de las artes realizadas por sus propios habitantes, primordialmente por valencianos o venezolanos que han “estado aquí”, convirtiéndose en obras que se proyectan a la sociedad-ciudad, mostrando características propias con un mensaje que transmite y representa las idiosincrasias valencianas.

“Beauty is in the eye of the beholder” (Wolfe, 1878). La cita a Margaret Wolfe traducida como “La belleza está en el ojo del espectador” habla de la relatividad de la percepción de la belleza, valor subjetivo. Lo que una persona encuentra bello, otra persona no. Lo que para unos podría tener valor patrimonial, podría encontrar objeciones en gente con diferente perspectiva temporal, política e/o ideológica. En lo perceptivo, según Lin Yutang, el valor de las obras de síntesis de las artes se vuelve cierto cuando encuentra al ciudadano que reconoce dicho valor. Lo patrimonial va más allá del valor de la belleza. Lo patrimonial tiene que ver con el valor de lo que se considera propio. “La mitad de la belleza de un paisaje reside en la región y la otra mitad en el hombre que la mira” (Yutang, 1998)

Para determinar los valores de lo patrimonial cabe preguntarse ¿Cuál Momento tiene real valor patrimonial? ¿El significativo Momento 1? ¿El contundente Momento 2? ¿El meritorio Momento 3?



Fotografía 28. Eulalio Toledo Tovar. Mural “Derecho, Justicia y Paz”, 1985. Colegio de Abogados. Fuente: Foto de Leonardo Rojas, 2018. Fotografía 29. Carlos Cruz-Díez “Induction Chromatique Double Fréquence”, 1988. Torre Stratos. Arqs. Carlos Yáñez y Juan Carlos Láncara. Fuente: Foto de Mauricio Luzuriaga, 2014. Fotografía 30. Mauricio Luzuriaga, Isabel Usón y Hitomi Yonamine. “Homenaje a Itten”, 2010. UJAP. Arq. Mauricio Luzuriaga. Fuente: Foto de Mauricio Luzuriaga, 2010.

En correspondencia a lo dicho por Heidegger, hombre y espacio son uno, por tanto, para el ciudadano valenciano las obras no están allí para ser “vistas”. Están allí para “estar con ellas”, proponen una experiencia inmersiva, parte del devenir vital del ciudadano. Las yuxtaposiciones arte-arquitectura-gente hacen y son el lugar. Temáticamente, las obras arte-arquitectura nos ofrecen estampas de lo valenciano, pero también de lo moderno, del entorno propiamente venezolano y por ende de lo latinoamericano y universal. Son lo local vuelto universal y a la vez revelan valores históricos y estéticos únicos de Valencia, únicos de los momentos en que se crearon y que por tanto se han convertido en nuestra identidad: memoria colectiva y substancia de ciudad. ¿Memoria colectiva de todos? Sí, memoria de cada uno de los tres minotauros que Briceño-Guerrero grafica como esenciales a nuestra idiosincrasia, a quiénes somos (Briceño, 1994). Las obras de síntesis de las artes son un bien común que nos representa a todos. Lo bueno y lo malo de nosotros, es nuestra memoria, es nuestro *Dasein*, nuestro “estar aquí”. Estamos aquí y en tanto en cuanto evidenciamos su existencia, tomamos el propósito de preservarla activamente.

## **A la postre**

Este trabajo es una lucha contra la innegable ausencia de información y concientización acerca de una expresión cultural, plástica y estética, que ante mi mirada extranjera parecía algo evidente. Ventajosamente, no hubo necesidad de diferir o estar de acuerdo con nadie, porque el tema es algo nunca antes planteado.

El más importante arqueo no fue el hallado en libros, periódicos o publicaciones o en la anécdota popular, sino constatar la existencia de la fuente primaria misma, la obra de síntesis de las artes en Valencia. Lastimosamente, una parte de ella ha desaparecido y gran parte de esa obra monumental está desprotegida, sin resguardo y directamente ignorada. Gracias al intenso rastreo acometido, llevamos a la luz información que no ha sido emitida o revelada nunca en su conjunto y profundidad.

Idealmente esa ausencia de conocimiento se subsana en parte gracias a los hallazgos de la investigación, su procesamiento y las conclusiones a las que se ha llegado. El nuevo conocimiento permite volverlas hechos palpables, táctiles, memoria material que es a su vez memoria inmaterial por los significados simbólicos que levantan. Eventualmente, hemos creado un corpus de naciente conocimiento que redundará en la mejor comprensión de la heredad valenciana y por tanto permitirá combatir las carencias de apreciación que resultan en la pérdida del sentido de pertenencia y de la identidad ciudadana.

A través del análisis hermenéutico se concluye que la información obtenida y procesada ha sido convertida en conocimiento, en un nuevo saber. Las obras de síntesis de las artes, en tanto monumentos o hechos culturales, deben ser apreciadas cada una en su contexto histórico particular y no deben ser consideradas cosecha de generaciones pasadas, sino que deben ser preservadas y renovarse en el tiempo para así recuperar el interés colectivo en nuestro patrimonio.

¿Podemos unirnos en contra del descuido que sufren las obras que son parte nuestra y nos representan? ¿Pueden los tres minotauros que yacen en nuestro laberinto mental aceptar al unísono nuestra común heredad? y ¿Podemos ponernos de acuerdo para tomar las medidas necesarias que beneficien la vida del urbanita valenciano, de la familia, de la sociedad y de la propia civilización?

## Referencias

- Briceño Guerrero, José Manuel (1994) *El laberinto de los tres minotauros*. Caracas: Colección Estudios Monte Ávila Editores
- Briceño-Iragorry, Mario (1951). *Mensaje Sin Destino. Ensayo sobre nuestra crisis de pueblo*. Obras Completas, Vol. 7. Ideario Político Social I (Pensamiento Nacionalista y Americanista I. Ediciones del Congreso de la República. Caracas-Venezuela. 1990. pp. 155-245). En Revista Cifra Nueva Julio-Diciembre 2009, Núm. 20.
- Cabrujas, José (1987). *El Estado del Disimulo* en Estado y Reforma, publicación trimestral de la Comisión Presidencial para la Reforma del Estado (Copre). Número especial: Heterodoxia y Estado
- Calzadilla, Juan (2000). *Miradas a la evolución de las artes plásticas en Venezuela*. En *Inti: Revista de literatura hispánica*: Vol. 51, Núm. 8
- Chueca Goitia, Fernando (1971). *Invariantes Castizos de la Arquitectura Española. Invariantes en la Arquitectura Hispanoamericana*. Manifiesto de Alhambra. 2<sup>da</sup> edición. Madrid: Seminarios y Ediciones
- Dilthey, Wilhelm (1944) *Introducción a las Ciencias del Espíritu* México: Fondo de Cultura Económica.
- Escudero, Jesús Adrián (2009). *El lenguaje de Heidegger. Diccionario filosófico 1912-1927*. Barcelona: Herder
- Fundación Cisneros. (2014). *El Arte en Venezuela: De la modernidad a nuestros días. Afirmaciones y quiebres*. Ponencia durante el 3er ciclo de discusiones
- Gadamer, Hanz-Georg (2005). *Verdad y Método*. Salamanca: Ediciones Sígueme
- Gasparini, Graziano (1985). *La arquitectura colonial en Venezuela*. Caracas: Armitano
- González Casas, Lorenzo y Marín, Orlando (2008). Tiempos superpuestos: arquitectura moderna e "indigenismo" en obras emblemáticas de Caracas de 1950. En *Apuntes*. Vol. 21, Núm. 2. Caracas
- Heidegger, Martin (1981) *Construir, habitar, pensar*. Conferencias y artículos. Barcelona: Serbal
- \_\_\_\_\_ (1924). *El concepto de tiempo*. Conferencia pronunciada ante la Sociedad Teológica de Marburgo, Julio 1924. Traducción Raúl Gabás Pallás y Jesús Adrián Escudero, Madrid: Editorial Trotta, 1999
- Jezierski, Karin (1987). *Un pueblo pinta su historia. El muralismo en Venezuela*. Caracas: Cuadernos Lagoven
- Jiménez, Ariel (2000). *Utopías Americanas* en Seminario Horizontes constructivos: La perspectiva latinoamericana. Colección Patricia Phelps de Cisneros [Cuaderno 00.4]
- Lambert, Rosemary (1981). *Introducción a la Historia del Arte. Siglo XX*. Cambridge: Press Syndicate of the University of Cambridge
- Martínez, Armando Luis. (2003) *Historia Urbana de Valencia, Crecimiento Poblacional y Cambios Contemporáneos (1547-2000)*. En *Interpretaciones de la Ciudad Venezolana*. Mañongo. Revista de Historia. Vol. XI. Núm. 20. Ene-Jun 2003. pp. 119-146. Valencia
- Núñez, Enrique Bernardo (1969). *Signos en el tiempo: alusión a Carabobo: 1939-1959*. Valencia: Ejecutivo del Estado Carabobo
- Núñez, Rubén (1970) *El petroglifo de Vígirima es un plano de la región, realizado entre 1.000 y 5.000 años a.C*. Entrevista a (El Nacional, 11 de agosto 1970: C-sp)
- \_\_\_\_\_ (1972). *Mapa de la Parte Central del Norte de Venezuela*. Valencia: Afiche impreso por Instituto de Conservación del Lago de Valencia

- Padilla Peñuela, Christian, (2008) *La Llamada de la Tierra. El Nacionalismo en la Escultura Colombiana*. Fundación Gilberto Alzate Avendaño. Bogotá: Subdirección Imprenta Distrital
- Piñerúa, Félix. (2008). *Venezuela desde sus orígenes*. Caracas: La Casa Tomada. Pp.176-180. Texto cortesía del profesor Piñerúa, recibido vía mensaje electrónico el 12 de abril de 2020
- Villanueva, Carlos (1954). Reflexiones personales sobre la Arquitectura y el Arquitecto. Conferencia de aceptación como miembro correspondiente de la academia de arquitectura de Francia. Recuperada en 4 de julio de 2014 en: <http://www.fundacionvillanueva.org/FV05/escritos/05reflexiones.html>
- Wheeler, Michael (2011). *Martin Heidegger*. The Stanford Encyclopedia of Philosophy Center for the Study of Language and Information. Stanford: Edward N. Zalta. 1<sup>ra</sup> publicación Oct 12, 2011. Recuperado 2 de febrero de 2020 en <https://plato.stanford.edu/entries/heidegger/>
- Wolfe H., Margaret (The Duchess) (1878). *Molly Bawn*. London: Smith, Elder, & Co. Recuperado 2 de febrero de 2020 en <http://www.gutenberg.org/cache/epub/22214/pg22214.txt>
- Yutang, Lin (1937). *The importance of living*. New York: William Morrow & Company, 1<sup>ra</sup> edición Quill, 1998.