

UNIVERSIDAD DE LOS ANDES
FACULTAD DE ARQUITECTURA Y DISEÑO
MAESTRÍA EN HISTORIA, TEORÍA Y CRÍTICA DE ARQUITECTURA

La Imagen de la Arquitectura Contemporánea.

**Un estudio de la noción de imagen y sus implicaciones en la
arquitectura contemporánea de la ciudad de Mérida, Venezuela.**

www.bdigital.ula.ve

DONACION

Autor: Claudia Dorta Tortolero

Tutor: Dr. José Luis Chacón

Trabajo presentado para optar por el título de *Magister Scientae*
en Historia, teoría y crítica de arquitectura

SERBIULA
Tullio Febres Cordero

MÉRIDA - VENEZUELA

Abril de 2013

A Dios por habernos hecho a su imagen y semejanza.

www.bdigital.ula.ve

Agradecimientos.

A mi tutor, arquitecto José Luis Chacón, por la dedicación y las gratas conversaciones que tuvimos sobre arquitectura, sobre filosofía y sobre cosas muy humanas y también muy divinas. Y sobre todo por la paciencia que me ha tenido.

A la Lic. Karelys Dorta (mi hermana mayor), la Econ. María Gabriela Cardozo, la Lic. Liliane Machuca, la Arq. María Eugenia Porras, el Ing. Jhonny Padrón y la Lic. Rosalba Bortone, quienes muy amablemente me facilitaron bibliografía y acertados consejos para llevar a cabo esta investigación.

A Luisi, Eddi, More, Rossi, Carla Maninat y todas las de Montañera, por sus sugerencias, colaboración y acompañamiento.

A mi familia y amigos, que me han encomendado y alentado para que pudiera culminar este trabajo.

A todos, muchísimas gracias!!!

La Imagen de la Arquitectura Contemporánea.

Un estudio de la noción de imagen y sus implicaciones en la arquitectura contemporánea de la ciudad de Mérida, Venezuela.

Autor: Claudia Dorta Tortolero

Tutor: Dr. José Luis Chacón

RESUMEN

Esta investigación se realizó con la finalidad de profundizar en la noción de Imagen aplicada al ámbito de la disciplina arquitectónica. Haciendo uso de la filosofía quisimos ampliar el concepto de Imagen de la arquitectura, un concepto que esté más allá de la representación gráfica, cuyo resultado sea una nueva ontología de la imagen, liberada de lo lingüístico y de lo meramente representativo. Se busca enfatizar una fenomenología de la imagen arquitectónica, que llevará a entender el carácter esencial que tiene la imagen en la producción de la arquitectura como obra de arte o fenómeno estético. El empleo del enfoque fenomenológico en este trabajo, reconocerá las edificaciones como objetos materiales, que se aparecen como formas volumétricas y que poseen una imagen percibida. Abordamos el tema desde la imagen de la arquitectura contemporánea; ésta pareciera ser una arquitectura marcada por el uso de las nuevas tecnologías y sin embargo descubrimos que también se diseñan edificios de carácter tradicionalista que influyen obviamente en la constitución física de las ciudades. Como metodología se utilizó el análisis crítico desde un enfoque fenomenológico, que permitió la comprensión del tema en función de los casos arquitectónicos seleccionados en la ciudad de Mérida, Venezuela. Se identificaron los rasgos fenomenológicos de algunos edificios contemporáneos y se establecieron las características más significativas de la producción arquitectónica merideña en la primera década del siglo XXI. Con estos ejemplos se pretende comprobar que la imagen es inmanente a la forma y por tanto es una condicionante esencial en la creación y producción de la arquitectura.

Palabras claves: Arquitectura Contemporánea, Imagen, Fenomenología.

INDICE

Introducción	5
Capítulo I. Planteamiento de la investigación	7
I.1 La imagen de la arquitectura	7
I.2 Hacia una comprensión de la imagen	12
Capítulo II. Teorías de referencia	13
II.1 Imagen en la Filosofía	13
II.1.1 Imagen como forma de representación	13
II.1.2 Imagen como idea mental	14
II.1.3 Fenomenología e imagen	16
II.2 Imagen en Arquitectura	19
II.3 La Imagen en los discursos arquitectónicos contemporáneos.....	21
II.4 La Imagen como elemento arquitectónico	26
Capítulo III. La imagen arquitectónica en los casos de estudio	31
III.1 Casos de estudio	31
III.2 Método	33
III.3 Análisis de los casos	35
III.3.1 Centro Comercial Altos de Santa María	35
III.3.2 Hotel Tibisay	37
III.3.3 Edificio Tecnimueble	41
III.3.4 Edificio Yuan Lin Center.....	44
III.3.5 Edificio Resomer	47
III.3.6 Centro Comercial Milenium	50
III.3.7 Estación del Trolebús Alto Chama	55
III.3.8 Estadio Metropolitano de Mérida	58
Capítulo IV. Interpretación	62
IV.1 Rasgos percibidos	62
IV.2 Tipos de imagen	76
1. Imagen Tradicional	76
2. Imagen Tecnológica	77
3. Imagen Híbrida	78
IV.3 Paneo crítico de la imagen arquitectónica de Mérida a Ejido.....	80
Capítulo V. Conclusiones	82
Anexos	101
Referencias Bibliográficas	107

INTRODUCCIÓN

En la actualidad se habla con frecuencia de la imagen de los edificios y de cómo impacta visualmente a los transeúntes y a los usuarios de la arquitectura, provocando en ellos diversas emociones y experiencias sensitivas e intelectivas.

Pero ¿qué es exactamente la imagen de la arquitectura?, ¿es una simple representación fotográfica bidimensional o tridimensional de la obra construida?, ¿es una imagen mental para los hombres?, ¿de qué trata esa imagen arquitectónica?. Indagar en ello es lo que se pretende con esta investigación, profundizando así en el campo teórico de la disciplina arquitectónica.

Gracias al interés por la historia, la teoría y la crítica que fomenta esta Maestría, se decidió realizar una investigación que estará entre el límite de estas dos últimas actividades especulativas. La temática será la Imagen de la Arquitectura; se pretende analizar el contenido y la naturaleza del concepto de imagen referido a la arquitectura. Ello permitirá determinar el lugar que ocupa la imagen en el proceso de reflexión, proyección y materialización del quehacer arquitectónico.

Con esta investigación se plantea un interesante reto: ampliar el concepto de imagen en la arquitectura; un concepto que esté más allá de los límites de la representación gráfica, cuyo resultado sea una nueva ontología de la imagen, liberada de lo lingüístico y de lo meramente representativo. Se busca enfatizar una fenomenología de la imagen arquitectónica, que llevará a entender el carácter esencial que tiene la imagen en la creación o producción de la arquitectura como obra de arte o fenómeno estético.

En tal sentido, en el capítulo I abordamos el tema de la imagen de la arquitectura contemporánea; ésta pareciera ser una arquitectura marcada por el uso de las nuevas tecnologías y sin embargo descubrimos que también se diseñan edificios de carácter tradicionalista que influyen obviamente en la constitución física de las ciudades.

En el capítulo II, nos apoyamos en la filosofía como herramienta básica para estudiar la ontología de la imagen y la pertinencia de este concepto en el ámbito de la arquitectura.

Planteamos el estudio de la imagen de la arquitectura desde un enfoque fenomenológico, el cual nos ayuda a comprender la esencia de la arquitectura misma, reconociendo el papel que juega la imagen en el fenómeno arquitectónico. La propuesta es que en esta investigación se aborde el estudio de la 'imagen' en sus dos dimensiones: fenoménica y fenomenológica, es decir, el objeto arquitectónico como fenómeno que- se- aparece y como objeto artístico que- se- contempla, y que tiene una significación en sí mismo. El empleo del enfoque fenomenológico en este trabajo, reconocerá las edificaciones como objetos materiales, que aparecen como formas que poseen una imagen percibida. Sin embargo, permitirá también contrastar diferentes puntos de vista en la percepción de la arquitectura contemporánea y al mismo tiempo determinar lo característico o lo que puedan tener en común las diferentes tendencias de producción arquitectónica en nuestros días.

Para las consideraciones que hacemos en esta investigación nos basamos en los escritos de los arquitectos Robert Venturi y Kevin Lynch, quienes abordan la arquitectura como fenómeno perceptible; y en el arquitecto Juan Cejka, que busca estudiar y profundizar en las tendencias de la arquitectura contemporánea. Estos tres autores usan el método fenomenológico para desarrollar sus propuestas teóricas y sirven de marco referencial para nuestra investigación.

En el capítulo III se expone la metodología que utilizamos para esta investigación, de tipo documental, para la cual se utilizará el análisis crítico desde un enfoque fenomenológico, que permite la comprensión del tema en función de los casos arquitectónicos seleccionados en la ciudad de Mérida, Venezuela.

Estos edificios contemporáneos de la ciudad de Mérida, se describirán según el método fenomenológico y sirven de ejemplo para establecer la influencia que tiene la Imagen en la consolidación físico-estética del fenómeno arquitectónico. Con estos ejemplos se pretende comprobar que la imagen es inmanente a la forma y por tanto es una condicionante esencial en la creación y producción de la arquitectura.

En el capítulo IV, una vez descritos mediante el método fenomenológico los edificios seleccionados para esta investigación, se procede a un análisis de los mismos con la finalidad de identificar los rasgos de la imagen de los edificios contemporáneos de Mérida y establecer las características más significativas de la producción arquitectónica merideña en la primera década del siglo XXI.

Por tanto, este es un estudio visual (perceptivo) a nivel de fachadas y cubiertas que evidencia las características comunes en los edificios y que a través del análisis interpretativo se llega a una propuesta más general que nos lleva a determinar la apariencia que tienen los edificios, es decir, un tipo de imagen que resuma los rasgos con la que se pueden agrupar las edificaciones estudiadas.

Dado que la apariencia del edificio es un tema de actualidad, comprender la noción de imagen y su relación con la triada vitruviana, es sumamente importante. De esta manera se confirmará su utilidad en la proyección arquitectónica y se podrá identificar de algún modo la tendencia que marca pauta en las construcciones contemporáneas.

Y desde el punto de vista práctico, se pretende con este trabajo ayudar a las nuevas generaciones de arquitectos y estudiantes de arquitectura, (que dan tanta importancia al impacto visual que generan los edificios en esta cultura de la imagen propia de la sociedad de finales del siglo XX), a reflexionar sobre el modo de concebir la arquitectura, de proyectarla y de construirla. Aclarándoles que el concepto de Imagen empleado en Arquitectura no se reduce a la imagen como representación gráfica sino que hace referencia a una imagen que puede generar conocimiento acerca del objeto arquitectónico y del hombre que lo crea y lo vive.

Finalmente, este trabajo servirá también como un aporte a la reflexión, al conocimiento e investigación de la historia de la arquitectura contemporánea en Venezuela, concretamente en la ciudad de Mérida.

CAPÍTULO I

PLANTEAMIENTO DE LA INVESTIGACIÓN

I.1 La imagen de la arquitectura

En la actualidad resulta innegable la diversidad arquitectónica, pero al mismo tiempo, se puede percibir una especie de denominador común en todas las tendencias de diseño y concepción de la arquitectura: el empleo de las nuevas tecnologías y su imagen resultante. Se podría decir que buena parte de la producción arquitectónica contemporánea posee una imagen high-tech. (Arquitectura de Alta Tecnología).

En el prólogo del libro *Tendencias de la Arquitectura Contemporánea*, del autor Cejka (1995), se lee: “Nuestro tiempo se distingue de las grandes épocas estilísticas de la historia primordialmente por la existencia concurrente de muchas tendencias parcialmente opuestas” (p. 7). Y aunque esto dificulta el estudio, la comprensión y la clasificación de la arquitectura del siglo XX y XXI tanto para el experto como para los estudiantes de arquitectura, es precisamente en esta variedad o pluralidad de tendencias donde reside lo atractivo de nuestro tiempo. Sin embargo, se podrían estudiar, tomando en cuenta el pasado de cada una para explicar su origen, entender su configuración, valorar su importancia en el presente y lograr así una mayor comprensión del fenómeno arquitectónico contemporáneo.

Dentro de esa clasificación y mirando al pasado del estilo High Tech “casi siempre encontraremos sus raíces en el siglo XIX, cuando la progresiva Revolución Industrial introdujo nuevos elementos marcados por la producción industrial hasta entonces desconocidos, en la historia de la construcción” (Cejka, 1995, p.7). Pero en nuestro tiempo se sitúa también la controversia entre las tendencias de la arquitectura de alta tecnología versus la posmodernidad historicista, es decir, las orientadas hacia el futuro (modernas) y hacia el pasado (conservadoras), polémica que aún está en vigencia, sobre todo cuando los arquitectos en ejercicio y los estudiantes de arquitectura ante su proyecto de diseño se plantean cómo quieren que sea su edificio.

En términos generales la producción arquitectónica que se realiza actualmente, tanto en las facultades de arquitectura como en la calle, tiene un lenguaje que pudiéramos catalogar de tecnológico. A esto Cejka lo llama “la continuación de la Modernidad”, y es que “bajo este concepto se pueden incluir tendencias que también se dirigen contra la Modernidad comercializada, pero que buscan sus impulsos de innovación en la misma Modernidad. Lo hacen a través del retorno a los clásicos de la Modernidad, o por medio de la arquitectura de

alta tecnología que se originó según unos procedimientos modernos de fabricación y su estética” (1995, p.8). Esos ‘clásicos de la modernidad’ son los arquitectos de los años veinte: Le Corbusier, Walter Gropius, Mies van der Rohe, que sirven de referentes e influyen en el trabajo de las nuevas generaciones de arquitectos como Meier, Hertzberger, Ando, Foster y Rogers, entre otros, (a los que el crítico Charles Jencks agrupa en una tendencia que denomina “twenties revivalism”).

El ámbito de la construcción y de la arquitectura siempre se ve influenciado por los avances tecnológicos, dando como resultado nuevas formas de diseño y de creación de espacios habitables para los hombres. Desde el siglo XIX, como afirma Crippa (2007) “la Revolución Industrial no solamente modificó las antiguas estructuras sociales, sino que representó también un importante cambio urbanístico. La transformación de la producción artesanal en industrial (...), tuvo como consecuencia un rápido y desmesurado crecimiento de las ciudades, la necesidad de hallar nuevas fórmulas de construcción – residenciales y comerciales-, la irrupción de medios de transporte como el tren y el barco, y un abandono general del mundo agrícola tradicional” (p.7). Así pues, la sociedad tradicional y prioritariamente campesina fue sustituida por una sociedad dinámica y progresista, y con ello nuevas formas arquitectónicas venían a resolver las nuevas necesidades humanas.

En los años setenta y ochenta del siglo XX, este proceso industrial derivó en lo que se conoce como arquitectura de Alta Tecnología, con la que los arquitectos contemporáneos proponen espacios adecuados a las nuevas necesidades de la sociedad: edificios de grandes dimensiones para oficinas, empresas, centros comerciales, instalaciones deportivas, salas de exposiciones y conciertos, museos, almacenes, aeropuertos y terminales, viviendas, supermercados, puentes, bibliotecas, corporaciones y transnacionales. Indudablemente son edificaciones espectaculares donde “frecuentemente vemos un exhibicionismo constructivo que aunque bastante costoso, representa un efecto publicitario para el propietario” (Cejka, 1995, p.75) y en las que honestamente, se aprecian soluciones que enaltecen la creación arquitectónica.

Ahora se experimenta una nueva revolución a la que se podría llamar Revolución Digital y que obviamente, ha influenciado también el modo de hacer arquitectura. Desde los años noventa, el surgimiento de nuevas tecnologías, el fenómeno de la globalización y la mentalidad de la sociedad consumista promueven o reclaman espacios plurales, híbridos, prácticos -donde queda en evidencia la dinámica de la vida contemporánea caracterizada por la inmediatez y el fácil uso de un *click* para solucionar todo-, suscitando así una Arquitectura aún más tecnicista, de dimensión comunicativa, que refleja el modo de pensar y de vivir que impera en nuestra sociedad.

A su vez, la arquitectura de finales del siglo XX y lo que ha transcurrido del XXI muestra una tendencia deconstructivista y un interés por resaltar la imagen de los edificios. Esto se

percibe en las obras de arquitectos contemporáneos como Gehry, Eisenman, Libeskind, Hadid, Behnisch, Koolhaas, entre otros, quienes siendo tan distintos entre sí tienen sin embargo algo en común, a lo que Cejka (1995) llama “*rasgos formales*: el abandono de la vertical y de la horizontal; la rotación de cuerpos geométricos alrededor de ángulos pequeños; las construcciones con efecto provisional; la descomposición de estructuras hasta el caos aparente y la actitud de ‘*form follows fiction*’ que resulta de la teoría de Bernard Tschumi, en contraposición al famoso ‘*form follows function*’ de los funcionalistas”(p.100).

El concepto Deconstructivismo (al igual que el de Posmodernidad por ejemplo), proviene de la filosofía y de la literatura y suele extrapolarse a otros ámbitos o disciplinas. El término deconstructivismo viene a significar grosso modo, “la descomposición de los conceptos en sus componentes” (Cejka, 1995, p.100). Así pues, este concepto aplicado a la Arquitectura da como resultado: diseños y edificaciones que se descomponen y parecieran estar en movimiento.

Una arquitectura que causa desconcierto a quien la contempla y a quien la recorre, a quien la percibe y la experimenta. Esos “rasgos formales” o características comunes de la arquitectura contemporánea, dan como resultado una imagen que cautiva, una imagen que no deja indiferente al público en general.

Pero, ¿a qué se refiere este concepto de imagen del que se habla?, ¿Es acaso otra de esas extrapolaciones de términos que hace la disciplina arquitectónica?, ¿Qué significado tiene la imagen en la arquitectura? ¿Es la imagen algo más que una representación?, ¿es una manifestación... pero de qué?

Estas preguntas conducen de algún modo la presente investigación, aclarando que con ella se quiere indagar en el concepto de Imagen, que se pueda emplear en Arquitectura y que vaya más allá de la representación gráfica: fotografías, planos en 2D o 3D. Se investigará entonces la imagen entendida como imagen fenomenológica, la imagen que tiene el edificio o el proyecto arquitectónico y que es sensible de ser “capturada”, percibida o captada por la “conciencia” del usuario, del espectador o público que experimenta la obra de arquitectura.

Y si el concepto de Imagen - en nuestra disciplina - es mucho más profundo y hace referencia al modo en que aparecen las cosas, cabe entonces preguntarse si ¿la imagen que genera un edificio es una representación o una manifestación de una idea que va más allá del hecho arquitectónico?

Parafraseando a Koolhaas, en una entrevista que concedió a la revista *El Croquis* (1996), la arquitectura trae consigo de manera inevitable, intereses comerciales y publicitarios, hasta el extremo de considerarse hoy día como un objeto de consumo entre otros muchos de la sociedad contemporánea. Así pues, los arquitectos al recibir un encargo deben intentar

definir el significado del edificio que se les encarga para lograr plasmarlo a través de formas estéticas, estructuras sólidas y espacios funcionales que permitan configurar o consolidar una imagen sugerente y representativa de lo que se espera de esa arquitectura.

Como afirma el historiador Bloch (1957) “somos hijos de nuestro tiempo más que de nuestros padres” (p.64) y esto se evidencia en nuestro modo de pensar, de actuar, de construir, de producir, etc. Y si en la actualidad se utilizan frases como “estamos en la era digital”, “somos una sociedad de la imagen”, “el marketing es lo importante”, “vivimos en la era de las comunicación de las redes sociales”, es lógico poder hablar también de una “arquitectura como objeto de consumo”.

Es desde finales del siglo XX, en relación con la renovación tecnológica y el nuevo sentido de la arquitectura como producto de consumo, cuando se advierte una valoración de la imagen del edificio basándose en dos premisas: la utilización de las formas tanto figurativas como abstractas para tener una especie de presencia física cualitativa, y la expresión simbólica que causa fascinación en los espectadores y usuarios de esta arquitectura. Y así, las ambiciones de esta generación contemporánea de arquitectos toman la forma de espacios públicos o de mega construcciones con espectacular manejo de las nuevas tecnologías y se convierten en signos urbanos.

Entonces, ¿la arquitectura se puede percibir como fenómeno artístico? es decir, como una obra de arte? ¿es posible hablar del objeto arquitectónico como un fenómeno en el cuál podemos descubrir lo que es esencial y distinguirlo de lo accidental? Estas cuestiones permiten establecer que para esta investigación resulte más interesante el enfoque fenomenológico, en lugar del enfoque semiótico, con el cual comúnmente se ha estudiado la imagen.

Cofré (1990) llama “*fenómeno artístico* al complejo ontológico y fenomenológico constituido por el objeto artístico (obra de arte material) y el objeto estético (obra de arte percibida y constituida intencionalmente en la más íntima vivencia contempladora)” (p. 130). Análogamente de un edificio se puede decir objetivamente que es grande o pequeño, que es cuadrado o circular, que para su estructura se empleó tal o cual material, hasta se puede especificar el color de sus acabados, y todo esto formará parte de la descripción ontológica del objeto arquitectónico. Pero se puede agregar también que el edificio es: elegante, sobrio, agradable, majestuoso o bello y estas cualidades o descripciones no pertenecen a la estructura óptica, sino a la fenomenológica, porque “más allá de la existencia física y de las cualidades objetivas y racionalmente demostrables de los objetos físicos, se puede decir que hay una *existencia* estética” (Cofré, 1990, p.133); y esto es fundamental para esta investigación ya que la Arquitectura se puede entender como un fenómeno estético, susceptible de ser percibido como obra de arte y como objeto de experiencia estética.

Indudablemente que la Arquitectura (un estadio deportivo, un centro comercial, un edificio de viviendas) pareciera ser más cosa física que un poema o un concierto y sin embargo todos son obras de arte. “De aquí que se pueda establecer una importante diferencia entre las artes del espacio y las del tiempo: las primeras son objetos de una experiencia contemplativa total y simultánea; las segundas se van contemplando poco a poco.” (Cofré, 1990, p.133). La experiencia contemplativa o estética que se tiene de un edificio, comienza por la descripción ontológica y pasa a la descripción fenomenológica y en ambos momentos es la ‘Imagen’ percibida del edificio la que juega el papel fundamental.

Existen sin embargo, algunos críticos de arquitectura que miran con preocupación el realce que hoy día tiene la imagen en la arquitectura. Leach, por ejemplo, en su libro *La anestésica de la arquitectura* (2001), hace referencia a la “creciente obsesión por parte de los arquitectos por las imágenes y por su producción, en detrimento de su disciplina” (p.8). Plantea que “la estimulación sensorial a que inducen estas imágenes puede tener un efecto narcótico que disminuye la conciencia social y política, dejando a los arquitectos arropados entre los algodones de la estética, lejos de las preocupaciones reales de la vida cotidiana. Se viene a sugerir que en el embriagador mundo de la imagen, la estética de la arquitectura amenaza con convertirse en la anestésica de la arquitectura”. (Leach, 2001, p.9)

A lo largo de su estudio, Leach juega con el término inglés ‘anaesthetics’, que significa tanto an-estética como anestesia, promoviendo así una visión superficial o inconsistente de la imagen en arquitectura.

Otro de los críticos es el arquitecto filandés Juhani Pallasmaa quien en una entrevista concedida a Zabalbeascoa para el Diario El País (de España), en 2006, dice:

“La arquitectura actual tiende a ser retiniana, se dirige al ojo. Es narcisista porque enfatiza al arquitecto, al individuo. Hoy los mismos arquitectos construyen por todo el mundo y los mismos edificios están en todas partes. Así es difícil que la arquitectura pueda reforzar ninguna cultura”. Este arquitecto reprocha la aplicación de criterios únicamente comerciales en la arquitectura y también la arquitectura que gira en torno a una firma, diciendo que “las grandes estrellas arquitectónicas con frecuencia convencen a políticos, a arquitectos y hasta a algunos ciudadanos; pero existe una idea muy vaga sobre la finalidad de la arquitectura. Hoy se emplean los edificios como imágenes que reflejan el egocentrismo de un cliente y de un arquitecto artista. Y ése no es el fin de la arquitectura”. (p.2)

No le falta razón al considerar que muchos proyectan la arquitectura como si se tratase de un objeto de consumo, que se impone por su presencia, convirtiéndose como afirma Pallasmaa en “un arte visual”; y es que efectivamente “si lo que buscas es impacto inmediato, la imagen visual es una herramienta tan potente que deja de lado otras

posibilidades. Es como un concierto de rock en el mundo de la música: impacta, llega a muchos. En muchos sentidos, la arquitectura de hoy busca hacer lo mismo y eso es un error". (Zabalbeascoa, 2006, p.2).

Uno de los riesgos de esta actitud nihilista que rige la sociedad actual, es vaciar la imagen de contenido. Y si se fortalece esta tendencia, algunos críticos de arquitectura continuarán denigrando el concepto de imagen, estigmatizándolo y reduciéndolo sólo al ámbito de lo meramente estético, sin profundizar realmente en su significación y naturaleza dentro de la disciplina arquitectónica.

Al igual que la 'imagen' el término 'estética' esta 'tan de moda', que el peligro es banalizarla, y con ella la belleza y la obra de arte. "A pesar de ser una ciencia constituida como tal hace poco –una ciencia con dos siglos es como una muchacha de veinte años-, se habla de ella por todas partes: se alude a la 'estética' de un coche o de un gol, los centros de cosmética se llaman 'estéticas' o se dice que alguien se ha hecho la ortodoncia o puesto lentes de contacto 'por estética'. En los últimos años el arte y la belleza han dejado de ser un lujo y esta disciplina ha adquirido un indudable prestigio" (Blanco, 2001, p.7). Pero ¿es un prestigio fundamentado en qué? Los hombres de hoy, tienen claro realmente la influencia, la esencia y el valor de la estética?, de la imagen?, de la arquitectura o del arte?

I.2 Hacia una comprensión de la imagen

Por las consideraciones hechas hasta ahora nos proponemos estudiar la noción de imagen y sus implicaciones en la arquitectura contemporánea. Para ello conviene revisar el significado del término imagen en el contexto de la arquitectura desde una perspectiva filosófica; y el punto de partida será una fenomenología – una descripción- de la imagen de los edificios contemporáneos de la ciudad de Mérida, Venezuela, para definir un concepto de imagen que se pueda emplear en la disciplina arquitectónica.

El enfoque fenomenológico nos permitirá identificar los rasgos de la imagen de los edificios contemporáneos de Mérida, para hacer una lectura de la producción arquitectónica merideña en la primera década del siglo XXI.

Como en toda investigación conviene delimitar el campo de estudio, entendiendo que lo que señalamos de modo particular en la ciudad de Mérida, servirá también para intentar definir de un modo general el significado de la imagen en el fenómeno arquitectónico.

CAPITULO II

TEORÍAS DE REFERENCIA

Como el problema a investigar es la imagen de la arquitectura contemporánea, se requiere indagar primeramente en el concepto de imagen para descubrir su constitución ontológica, para ello se recurrirá a la Filosofía de la imagen, haciendo énfasis en el enfoque fenomenológico como herramienta teórica, que enriquecerá la noción de imagen en general y que permitirá un conocimiento más profundo sobre la naturaleza de la Imagen.

En segundo lugar se utilizará la crítica arquitectónica para estudiar algunos discursos teóricos de arquitectos contemporáneos, donde podremos ir descubriendo el significado que tiene la imagen en la arquitectura. Se partirá de los escritos del arquitecto Venturi por considerarse el teórico más influyente en la actualidad y por su modo práctico de analizar los edificios y valorar sus características tanto físicas como significativas y simbólicas. Sus libros son: “Complejidad y contradicción en la arquitectura”, editado por primera vez en el año 1966 y “Aprendiendo de Las Vegas. El simbolismo olvidado de la forma arquitectónica”, editado en el año 1972. Sin embargo nosotros usamos la edición de 1974 y de 2000 respectivamente, porque son las que conseguimos en las bibliotecas, al momento de desarrollar esta investigación.

II.1 Imagen en la filosofía

II.1.1 Imagen como forma de representación.

El término Imagen es empleado primeramente en filosofía y en teología, ciencias en las que “se entiende por imagen la representación figurada de alguna cosa o persona con la que guarda cierta semejanza. (...), así la imagen se entiende más como un doble de la persona, o al menos como una participación o manifestación real (epifanía) de esa persona” (Gran Enciclopedia Rialp, 1984, Tomo XII, p. 495). Pero ese término filosófico-teológico se extrapola y se aplica constantemente al arte, a los medios de comunicación, la publicidad, la literatura y la psicología entre otras disciplinas. Al mismo tiempo Belting (2007) dice “se fortaleció mi convicción de que sólo es posible indagar acerca de la imagen por caminos interdisciplinarios que no le temen a un horizonte intercultural” (p.9). De allí que tomemos la filosofía y la arquitectura como disciplinas con las que se pretende desentrañar el significado de imagen en general y su aplicación en el ámbito teórico de la arquitectura.

Zamora (2007) habla de “la imagen como forma de representación legítima” (p.74), y va exponiendo distintas tesis sobre quién tiene la primacía como formas de representación, si el lenguaje o la imagen. Cassirer, citado por Zamora dice que “la representación por medio de imágenes es en todo caso una etapa inferior comparada a la representación lingüística”; mientras que Boehm, también citado por Zamora dice “toda imagen es una ‘unidad de sentido’ en sí misma, independiente de la palabra, y por ello superior como forma de representación” (p.96). Lo que queda claro es que tanto la lingüística como la imagen “tienen una legitimidad conceptual” y que no hay porque fomentar una confrontación entre palabras e imágenes.

Sin embargo, hay que aclarar que en el lenguaje verbal se distingue entre sujeto y predicado, el sujeto es *el ser* de quien se predica y que no cambia en su esencia, mientras que el predicado, *es lo que se dice del sujeto* en cuanto a cualidades y que sólo lo afectan de un modo accidental y no sustancial. Es decir, que el sujeto-ser ‘tiene una identidad a parte de sus cualidades’. En cambio esto no sucede con la imagen, ya que “la identidad de la cosa representada visualmente se constituye de un modo completamente distinto: el objeto que aparece en la imagen no puede ser separado del lugar y el contexto de su aparición; si estos cambian, cambia el objeto. Ahí reside “*la ontología de la imagen: ser y aparecer son indisociables de la imagen*” (Zamora, 2007, p.96). De allí que el autor plantee que “la imagen va más allá de la representación al tornarse presencia” (ob. cit., p.21).

II.1.2 Imagen como idea mental

Los racionalistas y empiristas desarrollaron la noción de ‘imagen mental’, postularon la existencia de ideas o ‘imágenes’, que en la mente del hombre se corresponden punto por punto con las cosas; proponen también un uso de la razón en el arte que esté separado de los sentimientos, esa división entre lo sentimental y lo intelectual era casi una regla en el autodenominado Siglo de las Luces. Es entonces cuando la estética alcanzaba “su mayoría de edad como disciplina filosófica, y se empezaba a enseñar en las universidades como asignatura. Fue Alexander-Gottlieb Baumgarten quien bautizó esta disciplina en su obra *Aesthetica* (1750-1758). Allí se proponía la estética como *cognitio sensitiva perfecta*: como un conocimiento entre sensible y racional, que entraba de lleno en el mundo de los sentidos y los sentimientos, distinto, por tanto, de la ética, la lógica y la metafísica. En realidad no intervenía a penas la razón en lo estético” (Blanco, 2001, p.127).

Parafraseando a Blanco, a finales del siglo XVIII, Inmanuel Kant se hizo famoso, siendo la síntesis perfecta entre el racionalismo y el empirismo. En su obra *Crítica del Juicio* (de 1790), presenta una especie de reconciliación entre la ética y el conocimiento. Y es así como el mundo del arte y de lo estético se situó en la línea limítrofe que existe también

entre la razón y la imaginación. Kant citado por Blanco dice: “El juicio de gusto no es juicio de conocimiento y, por tanto, no es científico sino estético, con lo que quiero decir que es un juicio cuyo fruto solo puede ser subjetivo”. (ob. cit., p.128)

La imagen estética en la disciplina artística, es sensible de ser percibida y de ser expresada o explicada de modo subjetivo. “Y así también Kant, desmarcándose críticamente de la estética de las reglas del racionalismo remitía el a priori estético a la subjetividad del sentimiento” (Gadamer, 2006, p.296).

Pero ese ‘conocimiento entre sensible y racional’ es el modo más sano de abordar los estudios de estética, ya que cualquier objeto artístico es fruto de ambas actividades: la intelectual y la afectiva. Que el juicio estético sea subjetivo no anula necesariamente el proceso mental o psíquico. De hecho el filósofo Franz Brentano, citado por Husserl (1949), habla de ‘la intencionalidad’ como la principal característica de los fenómenos psíquicos y dice: “Cada fenómeno mental, cada acto psicológico tiene un contenido, que está dirigido hacia un objeto, el objeto intencional” (p. 10).

Hay un estado previo de los objetos del pensamiento en la mente, que son imágenes mentales o las ideas que imaginamos, a los que Brentano llama ‘fenómenos psíquicos’ y que tienen la propiedad de ser ‘objetos intencionales’; y hay otro estado de los objetos a los que llama ‘fenómenos físicos’ que son el resultado de lo que previamente se imagina. Son las imágenes mentales ya materializadas, que se vuelven físicas, sensibles, tangibles, objetos artísticos y pueden ser descritos como enseña la fenomenología: Se puede describir su parte material e ir todavía más allá, describiendo las sensaciones que produce aquel objeto o fenómeno en cada individuo.

Husserl toma de Brentano el elemento de ‘la intencionalidad’, la noción de que la principal característica del estado consciente es la de ser siempre intencional. Para Husserl, los fenómenos de la conciencia se distinguen por tener un contenido, es decir, por «referirse» a algún objeto. Así pues, Husserl, citado por Sarmiento (2009) afirma que “El método fenomenológico toma por real todo aquello que es pensado de manera clara y distinta y puesto en perspectiva temporal” (p.1); por lo que se concluye que la fenomenología aspira al conocimiento estricto de los fenómenos, es decir, de las cosas tal y como se muestran o se ofrecen a la conciencia.

Por lo tanto lo importante es acercarse a la obra de arte o al fenómeno artístico sin prejuicios como se sugiere en la fenomenología, para poder describir lo que es esencial y lo que es accidental en el objeto artístico. Y aquí juega un papel importante la imagen, que es el modo en que aparece el fenómeno.

II.1.3 Fenomenología e Imagen.

En lo que respecta a la imagen fenomenológica y su percepción, Chacón (2000), afirma que “la fenomenología es una actitud crítica y radical que se sitúa a un extremo del pensamiento moderno. Aunque diversos autores la han señalado como método filosófico, nosotros insistimos en su condición de actitud, de postura frente al mundo, que en el caso de Merleau-Ponty, se propone desentrañar la esencia de las cosas dentro de la existencia, comprender al hombre y al mundo a partir de su ‘facticidad’” (p.15). Esta ‘actitud’ fenomenológica servirá para ‘desentrañar’ la esencia de la arquitectura y el lugar que ocupa la imagen en esta disciplina.

La arquitectura como fenómeno estético es objeto de percepción y como propone Merleau-Ponty, la percepción (incluso estética) es un acto de significación; el sentido aparece inmediatamente con el fenómeno mismo. Como se ve, hay dos elementos en la dialéctica perceptiva: el cuerpo y el mundo. Que en el caso de estudio que se presenta sería: el sujeto (quien percibe) y el edificio (lo percibido).

“Tradicionalmente el lugar donde acontece la percepción ha sido señalado como el sujeto; es el yo quien percibe. Como acabamos de exponer, el lugar de la percepción, Merleau-Ponty no lo llama sujeto, lo llama cuerpo. Evidentemente no hace uso del término sujeto, para desligarse de la noción utilizada tanto por el racionalismo como por el empirismo. El cuerpo merleaupontiano indica algo más, algo distinto. Al igual que el término percepción, el cuerpo ha sufrido las mismas consecuencias interpretativas, es decir, éste no ha sido comprendido completamente” (Chacón, 2000, p.79-80).

El ‘cuerpo’ en los escritos de Merleau-Ponty es “una potencia motriz”, “una intencionalidad motriz”, pues se mueve “hacia un fin que éste mismo anticipa en el fenómeno perceptivo” (Chacón, 2000, p.85), así la ‘significación’ del objeto que se contempla o se experimenta mueve al sujeto para que lo perciba. Hay una interacción inmediata entre el objeto y el sujeto, de allí que Chacón concluya que “la percepción se entienda como una especie de significación instantánea que no concede estados, ni pasos intermedios” (ob. cit. p. 86). Parafraseando a Merleau-Ponty los objetos arquitectónicos ‘están preñados de sentido’ y es a través de su ‘imagen fenomenológica’ que logramos captarlos.

Al transitar por el camino de la fenomenología se puede examinar también el tema de la imagen como sistema de significación y así entramos en el terreno de la metafísica, es decir, indagamos en el ‘ser’ de las cosas, en el ‘ser’ de los fenómenos arquitectónicos. En nuestro caso ese edificio específico que ‘aparece’, es decir, que ‘es’.

La metafísica estudia toda la realidad, pues todo lo real tiene *ser*. De allí que se pueda aplicar la metafísica al estudio de determinados tipos de entes. “Se denomina ‘ente’ a todo ‘lo que es’: algo que tiene *ser*, y tiene un *modo de ser* determinado”. (Artigas, 1984, 52). En nuestro caso los entes que vamos estudiar son entes materiales, es decir, edificios concretos, que existen en la realidad, a los que podemos llamar entes arquitectónicos y que son el objeto de esta investigación.

Parafraseando a Artigas, cuando la metafísica plantea que los aspectos básicos del ser son: ‘el acto de ser’ y la ‘esencia’, entendemos que la *esencia* es el modo de ser fundamental de un ente (hombre, árbol, hierro, edificio) y que “los modos más generales de ser, son la ‘substancia’ y los ‘accidentes’” (Artigas, 1984, 57). La *substancia* vendría a ser el sustrato de los accidentes, es decir, que la substancia es el modo de ser esencial, mientras que los *accidentes* (no son algo esencial sino accidental), pueden variar de un ente a otro (tamaño, color, textura, etc).

La *esencia* es lo que hace que una cosa sea lo que es, y los *accidentes* son los atributos o las cualidades del ente, es decir, los que lo hacen ser diferente de los demás entes. Por ejemplo, pueden estar 3 hombres en un mismo lugar, y hay algo común o substancial en todos ellos: su esencia de hombre, es decir, todos son seres humanos; pero al mismo tiempo son diferentes entre sí: uno es gordo y de cabello negro, otro es alto y le falta un brazo y el otro es bajo y de cabello rubio, a estas características es a lo que llamamos ‘accidentes’ (en metafísica), porque son condiciones que no alteran la substancia sino solo su aspecto.

Así que estas ideas nos servirán para establecer qué papel tiene la imagen en la constitución metafísica de la arquitectura y determinar si es esencial o accidental para el ente construido. De allí que abordemos este estudio con la premisa de “imagen como sistema de significación” (tal como vimos en Husserl y Cofré) y no, con la de “imagen como representación plástica” que es más propio de la Iconología, “un término de origen griego (de *eikon*, imagen y *logia*, discurso) que designa la rama de la historia del arte que se ocupa (junto con la iconografía) de la descripción y de la interpretación de los temas representados en las obras de arte” (Gómez, 2003, p.5), y que además se utiliza como “método para reconocer la simbología oculta en las obras de arquitectura” (ob. cit., p.1).

Utilizaremos de guía la primera premisa, no porque no nos concierna el estudio iconográfico e iconológico de la obra arquitectónica (que al contrario, nos resulta de sumo interés) sino porque primeramente deseamos entender cómo ‘aparece’ el edificio o cómo está constituido el ente arquitectónico; antes de pasar a un nivel de comprensión de las obras de arte que va más allá de lo formal, acercándose más al contenido de las imágenes. La iconología, parafraseando a Gómez, es el método de estudio ideado por Aby Warburg para descubrir el significado de las obras de arte visual, pero desarrollado por Panofsky

hace ya más de 50 años, con el que se “busca ir más allá de la realidad fáctica para adentrarse en los caminos de la simbología espacial”, y que nos permite “conocer las más trascendentes realidades del ser humano” (ob. cit., p.3).

Según Panofsky, citado por León (2002) “en la obra de arte la forma no se puede separar de su contenido, teniendo un sentido que va más allá y que comporta valores simbólicos” (p.4). En la iconología, no sólo se estudia la obra de arte como algo estético sino también como un hecho histórico, incluyendo así estudios psicológicos y culturalistas, para conocer el origen de la imagen que se estudia y su evolución en el tiempo. (Incluye el estudio o el conocimiento previo del artista y del tiempo y lugar en el que el artista hace su obra).

Parafraseando a León, el análisis de una obra (siguiendo el método de Panofsky) se dividiría en tres pasos: el primero llamado Análisis preiconográfico con el que se analiza la obra dentro del campo estilístico ubicándola en el periodo artístico que el tratamiento de sus formas indiquen; luego el segundo paso sería el Análisis iconográfico, es decir, el de los elementos que acompañan a la obra, sus diferentes atributos o características, siguiendo los preceptos que este método impone y el último paso sería el llamado Análisis iconológico, con el que se analiza la obra en su contexto cultural intentando comprender su significado en el tiempo en que se ejecutó.

Está claro que la Iconología es un método más amplio y que debe apoyarse en la Iconografía para poder identificar y clasificar la imagen que se estudia, pero la iconografía a su vez debe apoyarse en la fenomenología que arroja los datos (necesarios) que revelan justamente los ‘atributos o características’ y que se requieren previamente para realizar cualquier análisis de imagen. Así pues enfocamos nuestra investigación desde la fenomenología para determinar lo que es primordial para cualquier estudio sobre la imagen.

II.2 Imagen en arquitectura

Hay que partir de que la imagen en arquitectura por lo general hace referencia a las representaciones gráficas: fotografías, planos de planta, fachadas, cortes, isometrías, axonometrías, con los que se pueden hacer o proyectar edificios, intervenciones urbanas, imaginar y construir cualquier tipo de arquitectura; sin embargo en este trabajo se profundizará en el término imagen desde un punto de vista más filosófico, proponiendo un concepto ampliado de Imagen.

En la tesis doctoral del arquitecto Borgatello (2007), que lleva por título *Imagen y lenguaje arquitectónico: un análisis transdisciplinar del caso Fórum Barcelona 2004*, se recoge una entrevista realizada a la profesora Dra. Beatriz Colomina, el 23 de mayo de 2006 en Princeton, Estados Unidos y en la que la entrevistada aborda el tema de la imagen en arquitectura como imagen o representación gráfica y su importancia para la publicidad de los edificios en la cultura de los mass-media que impera en la actualidad; afirmando que “la herramienta gráfica de la imagen arquitectónica es el elemento en común que vincula y da sentido a todo su trabajo”, y que gracias a sus diferentes investigaciones sobre imágenes arquitectónicas en los *media*, ha reconocido un efecto impactante: “algunos proyectos de la modernidad a pesar de que no se construyeron quedaron en la memoria al ser publicados en las revistas” (Borgatello, 2007, p.109), a través de dibujos y de fotografías, y son tan famosos e influyentes como los que si se construyeron.

Aunque la publicidad de los edificios es condición indispensable en una sociedad de la imagen como la actual - donde lo fundamental es el *tener* y el *parecer* y no tanto *ser* -, consideramos que no se debe reducir el término ‘imagen arquitectónica’ a lo simplemente gráfico, sino que se debe valorar en un contexto social, cultural, artístico y metafísico, para descubrir *el ser* de la arquitectura, la *esencia* de esta disciplina. Tesis que justamente plantea la autora de este trabajo de investigación.

La arquitectura es ‘obra de arte’, fenómeno artístico y en cuanto tal, como explica Cofré (1990) tiene una “estructura óntico-existencial” determinada por ‘un estrato fijo y un estrato móvil’. “Llamaremos *estrato fijo* a la realidad óntica de la obra y *estrato móvil* a la experiencia fenomenológica de la obra, o mejor aún, a su constitución *qua*, objeto estético en la conciencia contemplativa” (p. 137). “Este segundo estrato varía de acuerdo a la emoción, fantasía y sensibilidad de cada contemplador, por eso lo llamaremos estrato móvil” (ob. cit., p.139).

“El estudio ontológico de la obra no anula el estudio fenomenológico de lo constituido en la conciencia intencional. Una obra es nada sin una conciencia que le dedique su atención; una conciencia sin objeto artístico ante los ojos no puede producir conciencia imaginante de

carácter estético” (Cofre, 1990, p.137). De allí que fomentemos el estudio de la arquitectura como fenómeno artístico. Si la arquitectura está para ser contemplada, recorrida, habitada por hombres, estos pueden tener entonces una ‘experiencia estética’ de la arquitectura; y en esa experiencia contemplativa o estética que se tiene de un edificio, se comenzará por la descripción ontológica y se pasará luego a la descripción fenomenológica, pero en ambos momentos o estratos, la Imagen del edificio jugará un papel fundamental.

En la arquitectura como obra de arte hay una imagen material del edificio, estrictamente óptica (reico, cosal), donde lo formal y lo constructivo son la clave, y una imagen fenomenológica, que nuestra conciencia estética forma a partir del objeto-cosa-construido, a la que podemos llamar imagen percibida, ya que esa imagen fenomenológica es “lo que se constituye en nuestra conciencia” (Cofré, 1990, p. 138). Mientras se lo contempla- más que el simple hecho de ver - el objeto arquitectónico, “comienza a revelar una serie de características (no perceptibles sensorialmente ni aprehensibles racionalmente) que no es posible atribuir al objeto material (...), sino que lo experimentado es el resultado de una percepción estética y que puede expresarse como ‘bello’, ‘sublime’, ‘misterioso’. No obstante, no a todos nos impresionará de igual forma una misma obra. Para la conciencia estética el objeto intuido se transforma en un *símbolo polisémico* que permite diversas maneras de imaginar, y por consiguiente, diversas maneras de describir” (Cofré, 1990, p. 139).

Según Azcárate (1984), “Se entiende por imagen la representación figurada de alguna cosa o persona con la que guarda cierta semejanza, su función se agota en significar” (p.458). Decir que ‘la función de la imagen es significar’ es algo que aclara notablemente el lugar que ocupa la imagen en la arquitectura. La imagen revela algo que es invisible, por ejemplo en la obra de arte arquitectónica, la imagen revela algo más que la simple configuración o forma del edificio (sus formas, sean figurativas o abstractas), revela: una verdad, una idea, un modo de pensar, un modo de ser, etc.

La imagen arquitectónica tiene ‘carácter simbólico’ o ‘sentido’ que es tan importante para el artista-arquitecto como la misma belleza formal que atrae y detiene al público en la contemplación de los edificios como fenómenos u obras de arte.

“Una imagen es más que un producto de la percepción. Se manifiesta como resultado de una simbolización personal o colectiva. Todo lo que pasa por la mirada o frente al ojo, puede entenderse así como una imagen, o transformarse en una imagen”. (Belting, 2007, p. 14). En la disciplina arquitectónica, el tema de la imagen entra en el ámbito de lo formal (a nivel de las fachadas), aunque no excluye lo técnico y lo funcional, claro está. Cada edificio posee una forma que lo caracteriza, puede ser figurativa o abstracta, lo mismo da; la clave está en que esa configuración formal, es lo que se transforma en imagen y es lo que impacta visualmente y activa el proceso perceptivo del sujeto.

II.3 La Imagen en los discursos arquitectónicos contemporáneos.

Para apoyar la tesis que aquí se desarrolla, se utilizarán como recurso teórico fundamental los escritos del arquitecto norteamericano Robert Venturi, como ya lo mencionamos anteriormente, no usamos las primeras ediciones sino las que pudimos conseguir en las bibliotecas que consultamos, por eso las citas que hicimos corresponden a la edición del año 1974 del libro *Complejidad y Contradicción en la Arquitectura*, y a la edición del año 2000 del libro *Aprendiendo de Las Vegas. El simbolismo olvidado de la forma arquitectónica*.

Este arquitecto alcanzó prestigio cuando en la década de 1960 inició la crítica a la ortodoxia del movimiento moderno, que desembocó en el postmodernismo de la década de los setenta. Realizó el hecho de que también la arquitectura moderna se basa en las referencias históricas. Rechazó el credo funcionalista. Centró su atención en lo narrativo y simbólico, categorías mal vistas en la arquitectura moderna desde los años veinte.

El arquitecto Vicent Scully en la introducción que escribe para el libro *Complejidad y Contradicción en la Arquitectura* (1974), habla de una “imagen simbólica” que la arquitectura presenta a nuestros ojos. También afirma que “el punto esencial es que la filosofía y diseño de Venturi son humanísticos (...). Por lo tanto, valora sobretudo las acciones de los hombres y el efecto de las formas físicas sobre su espíritu” (p.15), y sigue diciendo que Venturi “es uno de los pocos arquitectos cuyo pensamiento es paralelo al de los pintores Pop y probablemente el primer arquitecto que capta la utilidad y el significado de las formas” (p. 15)

Ese ‘efecto de las formas físicas sobre el espíritu de los hombres’ pareciera ser una premisa en los arquitectos actuales. Basta observar algunos edificios de Daniel Libeskind, Rem Koolhaas, Frank Gehry o del Grupo Morphosis, para darnos cuenta que la forma física y la imagen que transmiten esos edificios tocan directamente nuestro espíritu. Y esa primera percepción, se intensificaría aún más si se tuviera la posibilidad de entrar a dichos edificios para recorrerlos. Eso sería lo más conveniente para completar así, la ‘experiencia estética’ de la arquitectura.

Le Corbusier decía, la arquitectura está hecha para el ojo, pero no porque estuviese limitándola solo a ser contemplada con la mirada, sino que con la palabra ‘ojo’ está haciendo referencia al hombre, al sujeto, al hombre que mira, que observa, que recorre la arquitectura, y que de algún modo la experimenta con todo su cuerpo. Así lo explicaría también el filósofo Merleau Ponty, quién al hablar del ‘cuerpo’ lo entiende no como cuerpo físico sino como una entidad humana, ‘una intencionalidad motriz’, es decir, la conciencia que captura el fenómeno arquitectónico.

Quizá la explicación del filósofo Gadamer en su libro *Estética y hermenéutica* (2006), ayude a entender mejor lo que hasta aquí se ha expuesto, cuando dice: “También para la obra de las artes plásticas es cierto que hay que aprender a verlas, y que no queda ya comprendida – esto es, experimentada como respuesta a una pregunta – por la ingenua mirada a la totalidad intuitiva que uno tenga delante. Tendremos que ‘leerla’, tendremos incluso que deletrearla hasta poder leerla. Lo mismo vale para la arquitectura: también tendremos que ‘leerla’; y eso no significa – como en el caso de la reproducción fotográfica – contemplarla, sino ir a ella, darle vueltas, entrar, y, dando pasos, construirla para nosotros, por así decirlo” (p. 259)

La arquitectura real, no la escrita o dibujada, fomenta la experiencia subjetiva que se produce al recorrer el espacio construido, y es esa conciencia del hombre de la que habla Chacón (2000), lo que le da sentido a ese espacio. “En gran parte, esta nueva idea de la obra de arquitectura como experiencia más que como representación icónica de órdenes divinos, naturales o académicos, surge por la notable influencia que tuvieron los avances artísticos y científicos de la época de finales del siglo XIX: la psicología empírica y las teorías estéticas, entre otras” (De Stefani, 2009, p.5) y en el siglo XX las teorías fenomenológicas de Venturi y las de Lynch en su libro *La imagen de la ciudad* (1974) quien habla de que la arquitectura y también la ciudad como construcción en el espacio, es “una cosa que sólo se percibe en el curso de largos lapsos” y que “en cada instante hay más de lo que la vista puede ver, más de lo que el oído puede oír, un escenario o como un panorama que aguarda ser explorado” (p.9), por eso explica también “que no debemos limitarnos a considerar la ciudad como cosa en sí sino la ciudad en cuanto percibida por sus habitantes” (p.11).

En las teorías psicológicas se habla de que el hombre puede percibir lo que se presenta a sus ojos y demás sentidos, pero también es capaz de percibir algo que quizás no es visible a los ojos de la carne, pero que de igual forma está allí presente, es decir, el hombre puede captar símbolos o imágenes que tienen un significado más profundo o quizás más trascendente. Esto lo resumió Saint-Exupéry (1982) con su frase “lo esencial es invisible a los ojos” (p.95).

Volviendo al ‘eidos’ de Husserl, es decir a la ‘esencia’ o a lo que es esencial en el hecho arquitectónico, se descubre que la arquitectura es un fenómeno portador de ‘símbolos’, como explica también Venturi.

De acuerdo con el Diccionario de la Real Academia Española (2012), el *símbolo* es la forma de exteriorizar un pensamiento o idea, incluso abstracta. También *símbolo*, en el sentido que le da Gilbert Durand, citado por Hiernaux (2007) es “todo signo concreto, que evoca algo ausente o imposible de percibir” (p.4).

En el libro *Aprendiendo de las Vegas. El simbolismo olvidado de la forma arquitectónica* de Venturi, Izenour y Scott (2000), los autores exaltan la arquitectura convencional y el empleo de referentes históricos, privilegiando ‘la arquitectura de lo feo y de lo ordinario’, a la que denominan ‘el tinglado decorado’ sobre ‘la arquitectura heroica y original’, a la que denominan ‘pato’. Aunque plantean que ambas arquitecturas son aceptables y válidas, defienden abiertamente su predilección por diseñar y hacer *arquitectura fea y ordinaria*. Sin embargo, al analizar las características de ambas, resulta que casi toda la arquitectura que se produce desde los años noventa (conocida como arquitectura de alta tecnología), entraría en lo que los autores denominan *arquitectura heroica y original* y que irónicamente califican como ‘*arquitectura pato*’.

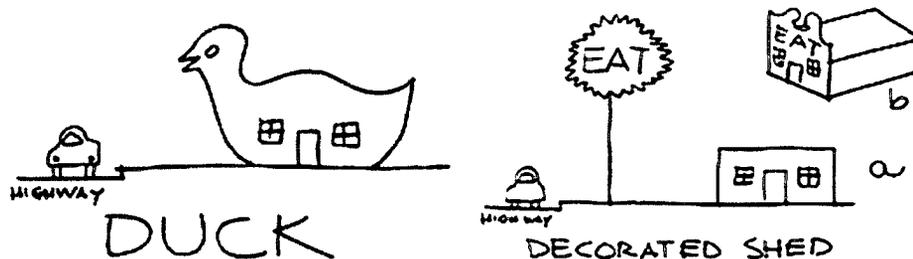
Otra tesis que resulta relevante para esta investigación es el argumento principal de la segunda parte de ese libro, que podría resumirse así: ‘Las formas arquitectónicas son símbolos’. Los autores cargan el acento en la imagen, “la imagen por encima del proceso o de la forma”. La imagen del edificio comporta siempre un significado, comunica un mensaje al usuario a través de elementos simbólicos y representativos, de allí que “la arquitectura depende, para su percepción y creación, de la experiencia pasada y la asociación emotiva” (Venturi, 2000, p.114).

Según el autor que se viene considerando y sus colaboradores, los elementos simbólicos de la arquitectura pueden sin embargo “entrar en contradicción con la forma, la estructura y el programa a los que van asociados en el mismo edificio”, y propone dos manifestaciones de esta contradicción:

*“1. Cuando los sistemas arquitectónicos de espacio, estructura y programa quedan ahogados y distorsionados por una forma simbólica global. Llamaremos **pato** a esta clase de edificio que- se- convierte- en- escultura, en honor de “El patito de Long Island, un puesto de comida de aves, en forma de pato que ilustra Peter Blake en su libro God’s Own Junkyard.*

*2. Cuando los sistemas de espacio y estructura están directamente al servicio del programa, y el ornamento se aplica con independencia de ellos. Llamaremos a este tipo el **tinglado decorado**, porque simplemente es una caja decorada.*

*El pato es ese edificio especial que es un símbolo; y el tinglado decorado es el refugio convencional que **aplica** símbolos. Afirmamos que ambas clases de arquitectura son válidas” (ob. cit., p. 114-115).*



Fuente: Bocetos de Venturi. Anexos de su libro (2000, p.117)

Se considera que Venturi, habla de contradicción, en el primer caso, porque la ‘arquitectura’ pasa a ser apreciada como ‘escultura’ y en el segundo caso porque es una ‘arquitectura’ a la que se le ‘aplican ornamentos’ para evidenciar su función, como si ella misma no pudiera advertirnos lo que es.

Pero eso que el autor calificaba de ‘contradicción’ en el siglo XX, es actualmente lo común, lo ordinario, lo frecuente en la arquitectura del siglo XXI. Se puede decir, que la tendencia vigente o que rige el diseño de los arquitectos más famosos de la contemporaneidad, es justamente *ese* hacer que ‘los edificios parezcan esculturas’. Esa crítica que Venturi fomentó sobre los edificios del movimiento moderno, a los que llamaba irónicamente ‘arquitectura pato’, es hoy día ‘la marca’ de los arquitectos más resaltantes en el ámbito internacional.

De hecho Calatrava, citado por Jodidio (2007), lo confirma cuando dice: “En la escultura, utilizo esferas y cubos, formas simples que guardan relación con mis conocimientos de ingeniería. De hecho, tras el edificio de apartamentos de Turning Torso (Malmö, Suecia, 1999-2004) se esconde una escultura. Debo admitir que admiro enormemente la libertad de Frank Gehry o Frank Stella como escultores”. Y sigue diciendo: “La arquitectura y la escultura son dos ríos por los que circula la misma agua. Imaginemos que la escultura es plástica pura y la arquitectura plástica sometida a la función y con una noción evidente de la escala humana, a través de su funcionalidad” (p. 8-9).

Según Jodidio (2007), Calatrava llega incluso a sugerir que el arte debe considerarse una fuente de ideas para la arquitectura. Y explica que en una entrevista que le concedió en Zúrich, el 22 de febrero de 2006, Calatrava dijo:

“¿Por qué dibujo la figura humana? El artista o arquitecto puede enviar su mensaje a través del tiempo mediante la propia fuerza de la forma y la sombra. (...) Permítame ponerle un ejemplo de la importancia que el arte tiene para la

arquitectura del siglo XX. Cuando Le Corbusier escribió en 1923: 'La arquitectura es el juego magistral, exacto y magnífico de los volúmenes reunidos bajo la luz' (en Vers une architecture), ¿cuántas personas sabían que estaba tomando prestado este pensamiento del escultor Auguste Rodin?. En 1914, en su libro Les cathédrales de France, Rodin escribió: 'El escultor tan solo obtiene una gran expresión cuando centra su atención en el juego armónico de las luces y sombras, tal como lo hace el arquitecto'. El hecho de que unas de las frases más famosas de la arquitectura contemporánea se inspira no en un arquitecto, sino en un escultor, subraya la trascendencia del arte en esta disciplina" (p.9-10)

Estos estudios permiten sustentar el postulado de que los edificios son 'obras de arte' o como ya se ha explicado 'fenómenos artísticos'. Se observa entonces una perfecta relación con el tema que la autora de esta investigación pretende tratar, es decir el estudio de esos edificios contemporáneos que destacan por sus formas escultóricas y comprobar que en todos ellos se aprecia una imagen que no se queda en lo meramente formal, sino que va más allá.

Una 'imagen arquitectónica' que se sustenta en dos dimensiones:

1. la fenoménica—ontológica—material—física
2. la fenomenológica—perceptiva—significativa—metafísica.

Tanto la 'forma' del edificio, como el modo en que se resuelve la estructura y la función arquitectónica, es lo que conforma la imagen total de la edificación, una 'imagen' que es al mismo tiempo: material-sólida y significativa-sensible. Esta doble dimensión de la imagen arquitectónica puede verse por ejemplo, en la obra del arquitecto español Santiago Calatrava, quien explica: "Podría afirmar que mi gusto por la sencillez en ingeniería procede en parte de mi observación de la obra del ingeniero suizo Robert Maillart. Maillart demostró que es posible crear un contenido sólido y suscitar una respuesta emocional con formas simples. Con la combinación adecuada de fuerza y volumen, uno puede crear emoción" (Jodidio, 2007, p. 7)

La afirmación hecha por este arquitecto es clave para nuestra investigación, pues ese 'suscitar una respuesta emocional con formas simples' o complejas, según sea el criterio del arquitecto para diseñar su objeto artístico, sustenta el valor y la importancia de la imagen de la arquitectura actual y sus implicaciones en la arquitectura contemporánea.

Venturi y sus colaboradores hablan de que la arquitectura es 'un símbolo en el espacio' y Calatrava (citado por Jodidio), habla de algunos de sus proyectos como 'una figura en el espacio', así lo refiere cuando explicando su interés por la física, el equilibrio, el movimiento, la estática, la fuerza, etc, dice: "entonces fui consciente de que la arquitectura está llena de cosas que se mueven, desde puertas hasta mobiliario. La arquitectura misma se

mueve y, con un poco de suerte, se convierte en ruinas llenas de belleza (...). Quería crear una puerta propia, una puerta que tuviera un significado poético y se transformara en una figura en el espacio. Así fue como nació el proyecto del Almacén de la factoría Ernsting's, 1983-1985 en Alemania” (Jodidio, 2007, p.11)

La imagen se considera entonces, un elemento fundamental en la arquitectura. Es el resultado de la fusión de formas estéticas, estructuras sólidas y espacios agradables y funcionales. Esto se evidencia en la declaración que hace la Comisión de Diseño del American Institute of Architects (AIA) al entregar la Medalla de Oro, al ganador en 2005: “La obra de Santiago Calatrava explora la esencia de la arquitectura. Su arquitectura amplía la visión y expresa la energía del espíritu humano, cautivando la imaginación y deleitándonos con las maravillas que la forma escultórica y la estructura dinámica permiten crear. Santiago Calatrava encarna la razón de ser de la Medalla de Oro. Su visión eleva el espíritu humano mediante la creación de entornos en los que habitar, jugar y trabajar” (Jodidio, 2007, p.12)

A esta altura de la investigación se debe recordar que *la imagen de la arquitectura* posee dos componentes, la imagen fenoménica (porque se construye, se materializa) y al mismo tiempo la imagen fenomenológica (porque se percibe y se habita por hombres), lo que hace que ese ‘espíritu humano’ pueda sentirse elevado, tocado, inspirado, transportado, excitado, transformado, etc.

II.4 La imagen como elemento arquitectónico

Por años se ha discutido si la arquitectura es cuestión de técnica, de función o de forma, como si una fuese más importante que las otras dos. Se olvidan con facilidad las ideas y conceptos básicos sobre arquitectura que escribió “en el siglo I antes de Cristo, durante el imperio de Augusto, un arquitecto romano llamado Marco Polibio Vituvio” (Solá-Morales, 2001, p.15), quien es considerado el primer teórico de nuestra disciplina.

“Vitruvio en el Libro I, capítulo III de su tratado *De Architectura*, viene a decir que la Arquitectura descansa en tres principios o elementos: Venustas (belleza), Firmitas (firmeza) y Utilitas (utilidad). Este libro *De Architectura*, conocido y empleado en la Edad Media, se reeditó en Roma en 1486, ofreciendo al artista del Renacimiento, imbuido de la admiración por las virtudes de la cultura clásica tan propio de la época, un canal privilegiado mediante el que reproducir las formas arquitectónicas de la antigüedad greco-latina. Posteriormente, se publicó en la mayor parte de los países y todavía hoy constituye una fuente documental

insustituible, también por las informaciones que aporta sobre la pintura y la escultura griegas y romanas”. (Pesqueira, 2009, p.2)

Sin embargo, pareciera que la arquitectura actual hace énfasis –conscientemente- en la envoltura o en las fachadas del edificio, en la ‘Venustas’ pudiéramos decir. En la belleza, en el manejo de las proporciones, la estética, la forma, la imagen del edificio, que es lo que el hombre percibe de manera inmediata. Indudablemente es una concepción reducida de ‘Venustas’, pues actualmente se habla más de una estética de lo visual, de lo inmediato. Y es que, el primer ‘impacto visual’ que transmite la edificación es clave para esta sociedad contemporánea, una sociedad donde impera la imagen, la inmediatez, el consumo, lo tecnológico, lo sensible, etc.

En distintos momentos de la historia de la arquitectura más reciente, ha habido inclinaciones o posturas a favor de uno u otro de los elementos arquitectónicos, dándole primacía sobre los otros. De hecho, en el debate teórico de la arquitectura se reconocen frases contundentes como:

- 1 “la forma sigue a la función” del arquitecto Louis Sullivan (1856 - 1924) quien acuñó esta frase, en 1896, en su artículo *The tall office building artistically considered*. Con esta frase se realza la función: la ‘utilitas’, el uso, la comodidad, el programa arquitectónico, los espacios, las áreas.

De esta postura se desprende otra frase contundente: “menos es más” del arquitecto Mies Van der Rohe, con la que se promulga que la función es la clave y que mientras *menos* sea la decoración y la preocupación por las formas, el resultado será *más* arquitectura.

- 2 “la función sigue a la forma” frase empleada por los arquitectos que contradicen los postulados de los funcionalistas. Entre ellos Robert Venturi, Charles Jencks, Aldo Rossi que a finales del siglo XX reivindicaron *la forma* y los referentes históricos, proclamando de algún modo que la función debe subordinarse a formas tipológicamente preestablecidas, o simplemente a las formas que el diseñador vea conveniente para transmitir un mensaje. Así que realzan la ‘venustas’: la belleza, la ornamentación, el aspecto formal de la edificación. Lo estético, más aún el aspecto perceptivo del edificio.

Así pues las frases: “más no es menos” y “menos, es aburrido” del arquitecto Robert Venturi, sirvieron para proclamar en su libro *Complejidad y Contradicción en arquitectura*, la dualidad y la riqueza de significado, que oponía a una arquitectura aburrida, intuyendo que con atender solamente los requerimientos funcionales no se cumplía con la misión arquitectónica, sino que se conducía a la desolación y el agotamiento del habitante. Entiende la arquitectura como un

fenómeno perceptivo, un juego de formas que transmiten mensajes a nuestros sentidos. Destacando así la capacidad expresiva de las edificaciones.

- 3 “la forma sigue a la ficción” del arquitecto Bernard Tschumi (nacido en 1944), con la cual se viene a realzar de alguna manera, la técnica: la firmitas. Frase con la que se pretende afirmar que la alta tecnología y los nuevos sistemas constructivos son cada vez más perfectos y pueden solucionar cualquier problema de diseño que se pueda plantear. Así pues, lo que antes parecía irrealizable o mera fantasía, hoy son formas arquitectónicas complejas, pero obviamente realizables. En la actualidad, proyectos arquitectónicos que parecen imposibles son posibles, y de hecho se edifican, gracias a la técnica y a la solidez de las estructuras; en definitiva se proclama entonces de algún modo la supremacía de la ‘firmitas’, de la firmeza de la arquitectura.

En el debate ha persistido un énfasis, lo que ha fomentado una división en la concepción de la arquitectónica, se plantea entonces la disyuntiva entre cuál “elemento” es más importante, dando como resultado preguntas como cuál arquitectura es las mejor: ¿la Arquitectura Funcionalista, la Arquitectura Formalista, o la Arquitectura Tecnocista?.

Pero, ¿qué sucede en la arquitectura contemporánea?

Desde los años 70 la influencia de los escritos de Venturi y Lynch hacen hincapié en la percepción, se genera una mirada sobre la arquitectura como ‘hecho perceptible’ y no más como “una máquina para habitar”, es decir se hace énfasis sobre la apariencia.

Por lo que hoy en día se tiende a resaltar más la belleza (visual) y se tiene más estima al elemento formal de la arquitectura. Hay una tendencia a marcar el acento en la ‘venustas’, pero en el sentido de ‘imagen’ del edificio (como hecho perceptivo), para resaltar ‘la apariencia’ del edificio.

Sin embargo, en la actualidad, gracias a la técnica (firmitas), se facilita enormemente la belleza formal (venustas) y se resuelve prácticamente cualquier espacio o función programática (utilitas) que se le pida al arquitecto. Por lo que se puede decir que la ‘técnica’ tiene una imagen, no es sólo un asunto de fuerzas, formulas y firmeza, y esto se evidencia en las obras de arquitectos como Gehry, Koolhaas, Eisenman, entre otros, quienes indudablemente proyectan edificios donde la arquitectura deviene en imagen, aunque no se reduce sólo a ello.

Avendaño (2008) en su artículo *Aproximaciones a la nueva abstracción formal y su naturaleza arquetípica*, hablando precisamente del trabajo de uno de estos arquitectos dice:

“(…) Gehry tiene muy claros los objetivos a desarrollar, así como el empleo de herramientas y estrategias para alcanzar las metas que cada proyecto arquitectónico conlleva. El museo Guggenheim de Bilbao (1991 – 97), es una muestra de ello. En el museo, no solo están definidos de manera óptima los objetivos de un programa museístico para el arte contemporáneo, sino que se delinear claramente las intenciones de representatividad del nuevo espíritu que anhela la nueva Bilbao. Paralelamente a este carácter representativo de la ciudad, encontramos otro de índole institucional, como es la materialización de las políticas de la Fundación Guggenheim respecto con el panorama cultural y artístico actual. Por otro lado, el ordenador y el programa CATIA (utilizado por la industria aeronáutica), son las herramientas destacadas en el proceso de diseño de Gehry; su aplicación le permite desarrollar cualquier tipo de forma imaginada, representarla y en consecuencia construirla”. (p.42)

Así la ‘firmitas’ y la ‘venustas’ van de la mano produciendo magníficos resultados en la arquitectura contemporánea; esta “arquitectura contemporánea, heredera de la condición posmoderna de apertura y heterogeneidad, presenta multiplicidad de propuestas que evidencian un paulatino cambio de coordenadas sellado por la discontinuidad” (Avendaño, 2008, p.40)

Como explica Montaner, citado por Avendaño (2008): “Este ambiente pluralista ha dado paso en los últimos años al desarrollo de un nuevo abstraccionismo formal, defensor de la autonomía de la arquitectura y caracterizado por una actitud vanguardista y de experimentación radical que, en algunos casos, potencia la figura del artista y en otros la del intelectual. Huye del estatuto de la reproductibilidad técnica, empleando los recursos de la alta tecnología y exaltando la geometría en el proceso de composición; en algunos casos, tales rasgos han buscado una aproximación al pensamiento post-estructuralista de Foucault y Derrida” (p.41)

En la actualidad, el empleo de esos ‘recursos de alta tecnología’ es la herramienta clave para lograr una arquitectura que pareciera no tener límites en los ámbitos estructurales y mucho menos formales. Existe una premisa, cada vez más evidente, de que hoy día todo se puede hacer en el campo del diseño y la construcción, que lo que el arquitecto-artista sueña, piensa, imagina, se puede materializar, es decir, se puede construir. Así pues, esta ‘tecnología’ no sólo afecta al elemento ‘firmitas’ sino que incumbe a los tres elementos vituvianos, con los que se logra un equilibrio arquitectónico capaz de generar arquitectura de calidad, acorde a los tiempos que vivimos.

Los arquitectos contemporáneos suelen entusiasmarse con la idea de intervenir con sus proyectos las grandes metrópolis, en las que - cada vez con más frecuencia- la sociedad exige nuevas propuestas urbanas que en principio pueden parecer absurdas pero que finalmente los arquitectos resuelven (como se viene planteando), con una buena dosis de

creatividad y mucha tecnología. Esto se ve claramente en el primer libro del arquitecto Rem Koolhaas *Delirio en Nueva York* (1978), donde el autor propone “un manifiesto retroactivo para Manhattan”, e ilustra las relaciones entre la metrópoli cambiante o mutante y la singular arquitectura que puede producir. Una arquitectura que debe dar respuesta acertada a los problemas espaciales de los ciudadanos y cuidar “el aspecto de las ciudades” como sugiere Lynch en el prefacio de su libro *La imagen de la ciudad* (ya citado).

Así pues, podemos intuir que la imagen de la arquitectura es necesariamente el resultado de la conjugación de los elementos vitruvianos que consolidan cada obra construida y que generan el ‘aspecto’ del edificio que se materializa de un modo concreto en el espacio físico como ‘fenómeno artístico’ u ‘obra de arte edificada’. De allí que planteemos con esta investigación que la arquitectura se consolida como una imagen fenoménica y fenomenológica que influye inevitablemente en la conformación del entorno construido y en el imaginario urbano que la percibe y la experimenta.

www.bdigital.ula.ve

CAPITULO III

LA IMAGEN ARQUITECTÓNICA EN LOS CASOS DE ESTUDIO

Este estudio se define como documental ya que se busca ampliar y profundizar en el conocimiento de la imagen de la arquitectura, apoyándonos en trabajos previos (impresos o electrónicos), que permitan “la presentación de nuevas teorías, conceptualizaciones o modelos interpretativos originales del autor, a partir del análisis crítico de la información empírica” (UPEL, 2004, p.15).

Se complementa la misma con estudios descriptivos, porque según Hernández, Fernández y Baptista (1991) “los estudios descriptivos buscan especificar las propiedades importantes de personas, grupos, comunidades o cualquier otro fenómeno que sea sometido a análisis” (p.60), que en la investigación objeto de estudio es el fenómeno arquitectónico contemporáneo.

III.1 Casos de estudio

De acuerdo con los objetivos de la presente investigación la muestra es de tipo no probabilística, también llamada muestra intencional, porque “la elección de los elementos no depende de la probabilidad, sino de causas relacionadas con las características del investigador o del que hace la muestra” (Hernández, et. al., p.213), en consecuencia cuando se elige este tipo de muestra va a depender de “los objetivos del estudio, del esquema de investigación y de la contribución que se piensa hacer con dicho estudio” (ob. cit., p.213), que en este caso concreto va dirigida específicamente a profundizar en el aspecto teórico y crítico de la arquitectura.

Para este estudio fueron seleccionados algunos edificios contemporáneos de la ciudad de Mérida, que sirvieron de ejemplo para establecer la influencia que tiene la Imagen en la consolidación físico-estética del fenómeno arquitectónico. Con estos ejemplos se pretende comprobar que aunque la fisonomía formal varía entre un edificio y otro, la imagen permanece, llegando a ser una condicionante esencial en la creación y producción de la arquitectura.

La selección fue determinada por dos parámetros; debían ser edificios:

- 1) que se encuentren ubicados en la ciudad de Mérida en Venezuela
- 2) que entren dentro de la categoría 'arquitectura contemporánea', que para esta investigación se ha determinado como un rango de fecha y no como un estilo arquitectónico específico. Así pues se analizaron edificios que fueron construidos en la primera década del siglo XXI.

Bajo estos parámetros se ha seleccionado un grupo de 8 edificios, que manifiestan divergencia estructural, formal y tipológica para que la investigación sea más amplia y valiosa. Obviamente existen muchos otros ejemplares arquitectónicos en la ciudad de Mérida, sin embargo la investigación debe limitarse a una cantidad prudencial porque no se trata de agotar todas las edificaciones de ese período contemporáneo, sino de definir un concepto de imagen que se pueda emplear en la teoría de la arquitectura y determinar su incidencia en la praxis de la misma.

El instrumento utilizado fue el análisis crítico desde un enfoque fenomenológico, que permitió el análisis fenoménico y fenomenológico de los casos de estudio.

Los ejemplares arquitectónicos seleccionados en la ciudad de Mérida, Venezuela, son:

1. Centro Comercial Altos de Santa María
2. Hotel Tibisay
3. Edificio Tecnimueble
4. Edificio Yuan Lin Center
5. Edificio Resomer
6. Centro Comercial Milenium
7. Estación Alto Chama del sistema Trolebus
8. Estadio Metropolitano

El orden en que se señalan las edificaciones sólo corresponde a su ubicación en el espacio urbano merideño. Hicimos un recorrido por la ciudad en sentido norte-sur, empezando por la zona más alta y de acceso a la ciudad por el noreste, y descendimos siguiendo la ruta de las principales arterias viales de la ciudad, hasta desembocar en la zona más baja y de acceso por el suroeste, justo hasta el límite de la ciudad de Mérida con la ciudad de Ejido.

III.2 Método

Para el análisis de estos ejemplares arquitectónicos, se usó como referente el método fenomenológico que emplea el arquitecto norteamericano Robert Venturi en la descripción de edificios tanto en su libro *Complejidad y contradicción en la arquitectura* (se utilizó la edición del año 1974), como en su libro *Aprendiendo de las Vegas. El simbolismo olvidado de la forma arquitectónica* (edición del año 2000).

En el prólogo del primer libro el autor propone el análisis y la comparación como métodos de la crítica, y dice: “Escribo, entonces, como un arquitecto que emplea la crítica y no como un crítico que escoge la arquitectura, pues este libro representa un conjunto de observaciones personales, una manera de ver la arquitectura, que es válida para mí. (...) la arquitectura está abierta al análisis como a cualquier otro aspecto de la experiencia y se hace más vivida por medio de comparaciones. El análisis incluye la descomposición de la arquitectura en elementos, una técnica que uso frecuentemente aunque sea la opuesta a la integración, que es el objetivo final del arte. No obstante (...), tal desintegración es un proceso que está presente en toda creación, y es esencial para su comprensión” (Venturi, 1974, p.19)

El autor con su libro *Complejidad y contradicción en la arquitectura* defiende una posición contraria a la arquitectura moderna, contra su pretensión de buscar sólo la diferencia y la novedad. Quiere mostrar la complejidad de la forma arquitectónica que no puede ser reducida a un solo sistema lógico y estético (que según él, es el sistema que defendían los modernos). Argumenta que esta arquitectura no es adecuada para un período de cambio como es el de los años sesenta, haciendo de esta voluntad de cambio su objetivo; por eso se separa de ellos autodenominándose postmoderno.

Así pues Venturi, analiza en su libro más de 200 obras para explorar temas como las contradicciones en las composiciones y el poder o la capacidad de expresar varios significados simultáneamente (planteando una dualidad funcional). “Valora la arquitectura como un fenómeno perceptivo, como un juego de formas que transmiten mensajes a nuestros sentidos y destaca entonces su capacidad expresiva” (Vergara, 2008, p.2).

Valoración que tenemos muy en cuenta para esta investigación, en la que se parte de la arquitectura entendida como fenómeno perceptivo, es decir, edificaciones que son objetos estéticos y que se pueden describir fenomenológicamente para comprenderlos y desentrañar la esencia de estos fenómenos arquitectónicos.

Para Venturi *el efecto* que producen las formas de los edificios en los hombres es de suma importancia. Sin embargo, ese efecto de las formas físicas sobre el espíritu del contemplador de arquitectura, no formará parte de nuestra metodología que es netamente fenoménica, no obstante nos anima a proponer la posibilidad de esbozarlo en el capítulo de análisis de resultados o interpretaciones como lo llamaremos en esta investigación. Y es que queda la puerta abierta a posibles interpretaciones en este ámbito, si partimos de la premisa que hace el autor sobre “la asociación del método visual con las intenciones intelectuales” (Venturi, 1974, p.15) es decir, la posible relación entre los rasgos de la imagen y la intención extra sensorial que el arquitecto provoca con el diseño de la edificación. Juicios necesariamente subjetivos pero no por ello menos importantes.

También, a través de análisis y comparaciones entre edificaciones, Venturi y sus colaboradores tienen como principal objetivo en su libro *Aprendiendo de las Vegas* (2000) demostrar que la arquitectura es imagen y lenguaje. Buscan promover la idea de que “la arquitectura es símbolo”, más aún, medio de comunicación. No es un libro sobre Las Vegas, sino sobre la simbología de la forma arquitectónica tomando como base dicha ciudad.

Pero cabe recalcar que esta investigación no plantea la comparación entre edificios, sino simplemente el modo en que este autor hace el análisis de los edificios; pues, tomamos su método de observación como instrumento y empleamos su terminología fenomenológica para describir la imagen de los edificios que se escogieron para esta investigación.

Por lo tanto realizaremos el análisis de nuestra muestra (los 8 edificios seleccionados) en tres partes: la primera titulada Ficha técnica (para identificar la edificación), la segunda Descripción fenoménica y la tercera Rasgos de la imagen (que viene a ser la descripción fenomenológica).

Como se suele decir la fenomenología no es una filosofía sino una actitud filosófica, un modo de acceder al conocimiento de la realidad y esto se evidencia en el modo de proceder del arquitecto Venturi (1974), quien dice: “Como artista escribo francamente acerca de lo que a mí me gusta en arquitectura: la complejidad y la contradicción. Al descubrir lo que nos gusta, lo que nos atrae fácilmente, podemos aprender mucho sobre lo que realmente somos. Louis Kahn se ha referido a ‘lo que una cosa quiere ser’ pero en esta afirmación está implícito lo contrario: lo que el arquitecto quiere que la cosa sea. En la tensión y equilibrio entre estas dos cosas se encuentran muchas de las decisiones de los arquitectos” (p.21).

Con estas palabras ya se subraya la idea de que cuando un arquitecto diseña, emerge una *imagen intencional* que luego podrá ser contrastada con la imagen que produce esa arquitectura y que vendría a ser la imagen que percibe el usuario, el visitante, el que contempla, y a la que podemos llamar *imagen producida*. Sin embargo, no hay que perder

de vista que esa imagen producida está relacionada no sólo con la contemplación del edificio, sino que va más allá, pues la experiencia visual se hace “aún más rica cuando nos acercamos y entramos en el edificio” (Venturi, 1974, p.88).

III.3 Análisis de los casos.

De cada edificio o ejemplar arquitectónico se hará primero una *ficha técnica* con los datos básicos que ayuden a identificar la edificación (tipología, fecha de construcción, arquitecto, ubicación y foto), en segundo lugar se hará una *descripción fenoménica*, para luego determinar los *rasgos de la imagen*, es decir, las características perceptibles que dan razón de la imagen de la arquitectura contemporánea (merideña).

Insistimos en que no se harán análisis estructurales, ni funcionales (con planos de plantas y cortes), pues este es ante todo, un estudio visual a nivel de fachadas y cubiertas.

www.bdigital.ula.ve

III.3.1 Centro Comercial Altos de Santa María

1. Ficha Técnica:

Tipología: Centro Comercial

Año de construcción: 2009

Arquitectos: Franklin Cabezas.

Ubicación: Urb. Altos de Santa María.

Av. Universidad, a la altura de la Vuelta de Lola, entrando a Mérida, frente a la redoma del monumento Las Cinco Águilas.



Fuente: Fotos de Claudia Dorta

2. Descripción fenoménica (ver Anexos: figuras 22 a 25)

Es un edificio horizontal que se adapta a la inclinación del terreno. Tiene dos pisos o niveles que se extienden como un gran rectángulo pero con cubierta inclinada. Los extremos del rectángulo rematan en torres: La de la derecha (que está en la zona más alta del terreno), de base cuadrada, sobresale del cuerpo principal hacia delante para definir el

acceso vehicular y concentrar el primer núcleo de circulación vertical, ascendiendo un nivel más y remata con una cubierta a 4 aguas con acabado de teja. La torre de la izquierda está ubicada en el nivel más bajo del terreno, sobresale hacia delante y su configuración es diferente, es de base cuadrada y crece 3 niveles; sin embargo este cuadrado tiene adosado a ambos lados media circunferencia, que en alzado conforman medios cilindros que están yuxtapuestos a los lados del cuadrado.

Los cuerpos cilíndricos son de vidrio y rematan en cubiertas cónicas de teja. El cuerpo cuadrado es de piedra, tiene en la cara libre, es decir, en la fachada principal una gran ventanal de doble altura que da a un balcón enmarcado con dos columnas de madera y con antepecho de barrotes de hierro forjado, simulando ventanas de estilo colonial y remata en un techo a dos aguas de teja. Debajo del balcón se encuentra una gran puerta de vidrio que remata en un arco poco pronunciado y que define el umbral entre la terraza exterior que está por encima del nivel de la calle bordeada de barrotes en hierro forjado y el interior de esta torre.

De ese gran cuerpo horizontal, además de ambas torres, sobresale también del centro del mismo un rectángulo hacia enfrente que sirve para configurar la fachada principal y un gran espacio de captación, que vendría a ser el acceso principal para peatones y que funciona también como puente conector en el nivel superior y abajo como una gran zona cubierta para los que vienen en carro, a modo de marquesina.

Este volumen vendría a ser una tercera torre, pero de proporciones mayores. Está conformada por un rectángulo; su lado más corto está perforado por un gran vano en forma de arco, en el segundo nivel se abre un ventanal en forma de arco más angosto, del que sale un balcón semicircular con su antepecho en barrotes de hierro forjado, adquiriendo una forma convexa y desde el cual se puede contemplar el paisaje urbano y el resto de la edificación. De esta cara del rectángulo se adosa una cubierta a 3 aguas de hierro, madera y acabado de teja con unas pendientes muy pronunciadas que en sus extremos se fija en un ramillete de tres columnas de acero pintado que descansan en unos contrafuertes de piedra de forma piramidal truncada, de base cuadrada. Hay un contrafuerte de estos a cada lado, con ellos y la gran cubierta a triple altura se define el espacio de captación a esta edificación.

En las caras laterales también hay un gran vano y una cubierta a dos aguas adosadas. Por encima de todas estas cubiertas sigue elevándose la torre un nivel más, con perforaciones circulares a nivel de fachadas, con unas grandes letras adosadas en su cara principal donde se lee el nombre de la edificación y rematando en un techo a 4 aguas con acabado de tejas.

El cuerpo horizontal que se extiende lo largo del terreno tiene dos niveles, convirtiéndose así en largos pasillos que de un lado se conforma por vitrinas y puertas de acceso a diferentes comercios y por el otro se define por antepechos de barandas en hierro forjado y

vegetación que se abren hacia el exterior. Son pasillos cubiertos con un techo inclinado, de acero, madera y tejas y que sólo se ve interrumpido en tres puntos que es donde se conecta a las torres antes descritas y que albergan más comercios.

Los materiales empleados para los acabados de toda esta edificación son: piedra, ladrillo, frisos lisos y rústicos, acero, madera, hierro, vidrio, caico y otras cerámicas, manteniéndose los tonos grises, ladrillo, naranja, ocres, marrones, negro y blanco.

3. Rasgos de la Imagen

Es una edificación que se percibe como arquitectura tradicional, que se integra al contexto urbano, que no está interesada en sobresalir, al contrario busca mimetizarse de algún modo con el tipo de construcción que caracteriza a la ciudad turística de Mérida.

En este edificio (centro comercial) y en el conjunto residencial contiguo se aprecia una evocación a lo histórico, se perciben amplios pasillos de esbeltas arcadas y una especie de rotonda en el acceso principal del conjunto residencial; el diseño supone también una especie de reminiscencia (más bien una reinterpretación) de los elementos que conforman la arquitectura colonial venezolana: las ventanas de grandes alturas, las rejas de hierro forjado, los balcones, los techos de teja a dos y cuatro aguas, las torres (que sobresalen y tienen cierta autonomía compositiva), los bohíos, los corredores, el sistema estructural adintelado y el de los contrafuertes, etc, con los que se evidencia la imagen de una arquitectura tradicionalista o vernácula.

III.3.2 Hotel Tibisay

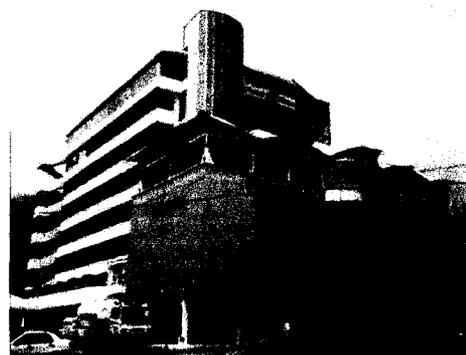
1. Ficha Técnica:

Tipología: Hotel

Año de construcción: 2006 - 2008

Arquitectos: Juan Carlos Herrera

Ubicación: Se encuentra sobre la Avenida Universidad, en la Parroquia de Milla. Ciudad de Mérida



Fuente: Fotos de Arq. Claudia Dorta

2. Descripción fenoménica (ver Anexos: figuras 17 a 21)

El edificio está constituido por dos paralelepípedos que se disponen de forma perpendicular; uno horizontal, más bajo, que define el primer plano de la fachada frontal y

el acceso principal, y otro vertical, más alto, que en su parte frontal es más angosto que el primero pero mucho más largo en sus caras laterales.

El volumen horizontal de 5 alturas, tiene en su cara más larga – la que define la fachada principal del edificio – un juego de entrantes y salientes, es decir, la pared del primer piso está bastante re-cedida por lo que el volumen desde el segundo piso queda en volado haciendo las veces de techo al acceso principal, además a partir del tercer piso sobresale aún más una curva, justo en la mitad de la fachada, que define un volumen cilíndrico que va creciendo hasta el último piso.

Este volumen horizontal no tiene techo plano sino que remata con un techo tenso-textil blanco, colocado según el sistema tenso estructural para textiles, dejando a la vista los mástiles de hierro en color blanco, los tensores de guaya de acero y los anclajes respectivos para lograr el ritmo de las curvas cóncavas y convexas de textil que hace de cubierta de este primer volumen.

Las superficies de este volumen horizontal tienen un tratamiento mixto entre vidrio de color azul, vidrio transparente, concreto revestido en pintura blanca y láminas o paneles metálicos rectangulares de color gris, el porcentaje de cerramiento en vidrio es mayor por lo que hace más ligero este volumen. En la fachada frontal de este volumen, es decir en la cara más larga, y a nivel de la planta baja las columnas quedan a la vista revestidas de pintura blanca y el cerramiento es con grandes paneles de vidrio transparente de piso a techo (a modo de grandes vitrinas, cada comercio con su puerta también de vidrio), dejando sólo un espacio de dintel donde se encuentran anclados carteles publicitarios en los extremos y en el centro unas letras de metal plateado que dicen Hotel Tibisay y un logo circular justo sobre el acceso principal, que son dos grandes puertas totalmente de vidrio transparente, que tienen grabado en blanco el mismo logo circular del hotel.

A partir del segundo nivel el cerramiento es en los laterales y en el frente desde los extremos de paneles metálicos rectangulares grises dispuestos en forma reticular y hacia el centro una gran celosía de metal blanco con paneles de vidrio verticales en dos tonos de azul, que por su disposición hacen que se vean franjas horizontales de espesores distintos, las azules oscura más angostas o más pequeñas que las azules claras, intercaladas entre sí. Sin embargo el ritmo de las franjas azules se ve interrumpido por una última franja de paneles grises donde se encuentran pagadas unas letras gigantes de color azul y bordeadas de bombillos fluorescentes que siguen la forma de cada letra y que conforman las palabras Hotel Tibisay, estas palabras están colocada a cada uno de los lados del volumen cilíndrico que sobresale de la superficie plana, pero que mantiene el tratamiento de los vidrios azules y la última franja de color gris. En los paneles grises de ese cuerpo cilíndrico y justo en el centro está un gran cartel redondo, también en metal y bombillos dispuestos sobre la forma del logotipo del hotel de color rojo y amarillo.

A partir del cuarto piso el cerramiento es de extremo a extremo y en todas sus caras, con paneles de vidrio rectangulares muy grandes y dispuestos en forma horizontal, y el ultimo nivel con vidrios dispuestos en paneles verticales más angostos, intercalados con cerramientos en textil blanco, quedando a la vista los elementos estructurales que los soportan y los mástiles y anclajes de la cubierta tenso estructural, todos de color blanco.

Por detrás de este volumen horizontal se eleva el volumen vertical que mantiene en su cara frontal el tratamiento de celosía blanca y paneles de vidrio azules que rematan con otro gran cartel con el texto corrido que dice Hotel Tibisay y el logotipo circular en medio de ambas palabras y un techo plano hacia el centro y otro inclinado hacia el extremo derecho, siguiendo la pendiente de las escaleras que se ven al tras luz de los ventanales azules. La cara frontal de ese volumen vertical se ve interrumpida hacia el extremo izquierdo por otro volumen vertical que sobresale hacia adelante, con una forma ligeramente curva que está revestida de paneles de vidrio azul, la cara izquierda la curva queda truncada por una pared recta que termina de conformar el prisma vertical, donde quedan a la vista las vigas de amarre de esa especie de torre y paneles de pared rectangular pintados de blanco al lado de otros paneles rectangulares de vidrio azul. En cambio en la cara derecha del prisma vertical se abren unas pequeñas ventanas en la pared lisa, que también está pintada de blanco. Esta torre es el volumen más alto del conjunto y remata con una cubierta plana.

El paralelepípedo vertical crece 8 niveles de altura y remata en una cubierta a dos aguas pero con una pendiente muy leve. Sólo en la parte posterior de este paralelepípedo se aprecia otro techo de pendientes más inclinadas que sirven de cubierta al núcleo de escaleras de la izquierda. Esa fachada posterior está conformada por dos superficies rectangulares de paneles de vidrio traslucidos colocados en hileras horizontales, que mantienen ángulos diferentes y que desde el punto donde se encuentran y forman una arista vertical, van re-cediéndose cada una hacia un lado hasta tocarse con los núcleos de escaleras que a derecha e izquierda sobresalen con sus formas peculiares de pendientes y descansos sin más cerramiento que un antepecho de pared blanca que sigue la forma de la pendiente de lado y lado en cada tramo de escalera. Por lo que la visual en esta fachada es un juego de rectángulos inclinados que están en volado, pues se mantienen estructuralmente así mismos.

El techo del núcleo de escaleras de la derecha al contrario que el de la izquierda, sólo remata en una placa de cemento maciza que mantiene la inclinación de las escaleras. Detrás del núcleo de escaleras de la izquierda hay una pared blanca que también crece en vertical y que impide las visuales. Estos sistemas de escaleras son de emergencia y llegan directamente hasta planta baja, donde está el primer nivel de estacionamiento, que sigue desarrollándose en niveles de sótanos.

Ambas caras laterales (las más largas) del volumen vertical están conformadas por un juego de llenos y vacíos que por su disposición acentúan la direccionalidad horizontal, se aprecian

los 8 entresijos, el primero como una gran terraza continua con antepecho de barrotes de metal blanco y una serie de paredes a media altura de corte sinuoso y pintadas de azul, que dividen el espacio en sub-espacios, como cubículos o nichos que mantienen las mismas proporciones o dimensiones rítmicamente. Los demás entresijos (re-cedidos con respecto a la terraza) destacan como franjas horizontales macizas a media altura, por lo que se van armando intercaladamente una franja llena y otra vacía sucesivamente y que sólo se ven alteradas por unas paredes muy angostas que sostienen los entresijos, pintadas de azul y dispuestas transversalmente, que conforman balcones pareados que mantienen un ritmo concreto a lo largo y ancho de la fachada. El último piso tiene un cerramiento de vidrios azules que van del antepecho al techo, cerrando el espacio completamente.

En la cara lateral izquierda del conjunto edificado se observa una separación entre el volumen de los balcones que es más largo y alto y el otro volumen más bajo, más salido y con la cubierta tenso estructural, esta separación es sólo adelante y a partir del segundo piso, pues en planta baja y en el primer piso se unen por un volumen prismático que sobresale hacia el estacionamiento y que tiene dos pequeñas ventanas horizontales y un acceso con puerta de vidrio que comunica directamente el área de estacionamiento con el pasillo del núcleo de ascensores y el hall de distribución de planta baja, y en el primer piso tiene un cerramiento de vidrio tapado no con papel ahumado sino con una especie de papel que tiene impreso publicidad. Sobre la puerta que comunica con el estacionamiento se encuentra adosado un techo ancho y curvo, hecho con láminas de policarbonato transparente que sobresale de la pared lo suficiente para que cubra el área de este acceso. La curvatura y las proporciones de ese techo no guardan relación con ningún otro elemento del conjunto de esta fachada.

La fachada lateral derecha está constituida por los balcones antes descritos, pero en planta baja hay una pared perimetral revestida en lajas de piedra que va desde el fondo del terreno hasta el lindero derecho y que sirve de cerramiento a una terraza donde está una piscina, una fuente que sale de la pared, un pequeño parque infantil, un área de sillas de extensión y de mesas con paraguas de madera y tela verde.

A esta terraza se accede desde planta baja por un pasillo que se desarrolla justamente donde ambos volúmenes hacen contacto, ese pasillo se extiende hacia la terraza y se abre una puerta de vidrio sobre la cual hay otro techo curvo de policarbonato transparente pero que esta vez es más grande y se adosa a lo largo de toda la pared exterior del pasillo que conecta internamente con un núcleo de escaleras metálicas que no se aprecian a simple vista porque están encerradas en una torre que tiene una parte de pared y otra de barrotes metálicos dispuestos verticalmente y que se elevan varias alturas, hasta rematar en un techo de donde sale una especie de chimenea de perfiles metálicos y otro techo de curvas hecho con láminas de policarbonato transparente.

3. Rasgos de la Imagen

Es una edificación que contrasta con el resto de los edificios que hay a su alrededor (sobre todo con los que están por detrás del hotel, que son edificaciones de acabados muy precarios y de humildes o pequeñas dimensiones), por sus acabados llamativos, su tamaño, y sus formas. El edificio no intenta adaptarse a la estructura histórica o tradicional de esa urbanización o zona de la ciudad, al contrario esta erigido cual escultura blanca y azul, que resalta en el entorno urbano.

Los cuerpos curvos que crecen desde los cuerpos cúbicos (en la fachada principal), el contraste de superficies cerradas con las aberturas plásticamente dispuestas (en la fachada lateral izquierda y en la posterior), el módulo cuadrado de paneles de aluminio compuesto en blanco, la utilización de grandes superficies acristaladas, da a todo el edificio una imagen similar a la de la arquitectura producida por los ‘continuadores de la modernidad’, aunque con una evidente combinación de volúmenes y materiales.

La cubierta tenso estructural no tiene connotación funcional sino más bien formal y con terminología de Venturi se podría decir que esa cubierta es ‘decoración añadida’ al igual que los carteles y avisos luminosos de grandes proporciones que ‘se aplican sobre la fachada’.

En este edificio se aprecia una mezcla de estilos no sólo al recorrerlo por dentro, sino también en la divergencia de sus acabados, de sus cerramientos, en el contraste entre el interior y el exterior, entre el diseño arquitectónico y el diseño de interiores, en definitiva se aprecia como un edificio de aspecto ecléctico.

III.3.3 Edificio Tecnimueble

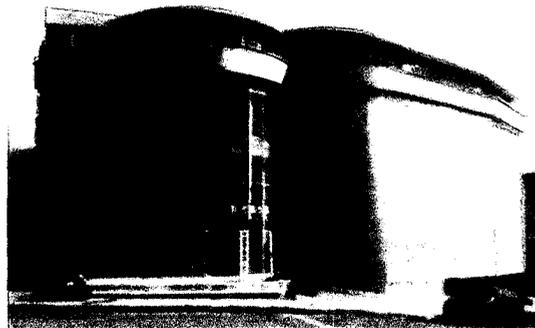
1. Ficha Técnica:

Tipología: Oficinas Comerciales (edificio comercial)

Año de construcción: 2006-2008

Arquitectos: David Nieto Alarcón,
Estudio de Arquitectura Zero 3 Group

Ubicación: Av. Los Próceres con calle principal
de la urbanización Alto Prado.



Fuente: Foto de Carla Maninat

2. Descripción Fenoménica (ver Anexos: figuras 30 a 33)

El edificio consta de dos partes una rectangular y otra curvilínea ondulada, que se aprecia tanto en planta como en las fachadas. En la zona rectangular se ubican los principales núcleos de circulación vertical: ascensores y escaleras, estas últimas se desarrollan en forma de espiral alrededor de una gran columna blanca que se puede apreciar desde el exterior, pues está contenida en un prisma vertical que posee una cara completamente de cristal, hecha con paneles de vidrio rectangulares que forman una trama y sus juntas son de flejes metálicos blancos que resaltan por encima de la superficie de vidrio.

La fachada posterior, la lateral derecha y parte de la lateral izquierda se ven desde fuera como formas puras rectangulares y trapezoidales ejecutadas con una mampostería tradicional, es decir con paredes de bloque frisados sencillamente para lograr una superficie lisa y pintada de blanco. La posterior está constituida por un volumen rectangular vertical que es el cuerpo de mayor altura y que sirve de elemento articulador entre la fachada posterior y la lateral izquierda. Pegado al cuerpo vertical y algo más re-cedido se extiende un rectángulo hasta el extremo contrario que a pesar de ser un muro corrido ortogonal muestra un juego de entrantes y salientes, una parte oblicua y dos hileras de perforaciones a distintas alturas que con acabado en vidrio y marcos de aluminio mantienen la horizontalidad de este cuerpo y al mismo tiempo rompen lo pesado que podría resultar.

La fachada lateral derecha es un rectángulo vertical al que le hicieron un corte en forma perpendicular y luego oblicuo en un extremo reduciendo su ancho y en el otro extremo se une a otro muro rectangular en una arista redondeada que como especie de bisagra se abre hacia la izquierda rotando levemente la dirección de la pared que conforma el resto del prisma. Estas dos paredes que forman la fachada son de bloque frisadas y pintada de blanco con 6 pequeñas ventanas cuadradas que se abren de dos en dos a distintas alturas del volumen cortado, mientras que la otra que está más hacia afuera se mantiene intacta, totalmente plana sin aberturas. Esta fachada sobresale notablemente y descansa sobre un basamento que mantiene la misma forma angular y el mismo acabado y que resulta del cambio de nivel del terreno, que en este punto se hace más bajo, por lo que se aprecia un superficie hundida o desplazada hacia atrás en la que se abre un gran portón metálico en la pared diagonal y otra puerta de servicio y una ventana en el cuerpo de la derecha. Este basamento se mete por debajo de buena parte de la fachada principal hasta el punto en que logra nivelarse nuevamente con el terreno.

La fachada principal tiene una forma ondulada pues está configurada por una superficie rectangular plana y totalmente acristalada, con una retícula de paneles de vidrio opacos y con juntas de metal muy delgadas y otra superficie de curvas cóncavas y convexas, que definen volúmenes cilíndricos de superficies lisas hechas en chapillas metálicas de color

plomo y otra que es el cilindro más amplio completamente de vidrio con juntas metálicas color blanco y más gruesas que permite ver desde el exterior los 4 niveles de altura que tiene el edificio, pues detrás del vidrio resaltan las losas de entrepiso y las columnas cilíndricas que arman la estructura del edificio. La última superficie curva que da hacia la izquierda y que es de lámina metálica esta perforada por amplias aberturas a modo de balcones en cada nivel, que permiten ver las columnas circulares blancas que parecen un tubo que atraviesa todas las placas.

El desarrollo de esta superficie curva se ve interrumpido o cortado justo al encontrarse con un volumen vertical rectangular acristalado haciendo que los balcones terminen con una forma curva pero puntiaguda que sobresalen del volumen rectangular. Toda la fachada principal tiene una terraza panorámica en el último nivel que sobresale un poco hacia delante como un pequeño volado, que mantiene la forma de la fachada, esta forrada de la misma chapilla metálica color plomo, tienen un antepecho con baranda tubular de acero. La cubierta de todo el edificio es plana sigue el contorno de la edificación, excepto en la zona de los balcones puntiagudos, en el que el techo se corta diagonalmente y provoca un ángulo pronunciado que parece una quilla que se sostiene en la columna circular que está a la vista, pero mantiene un volado suficientemente amplio como para sobresalir del área de los balcones.

3. Rasgos de la imagen

Este edificio es un prisma irregular que plantea una combinación entre lo ortogonal y lo sinuoso, entre elementos curvados que parecen salir de las formas rectangulares con una continuidad casi imperceptible en unas zonas y en otras articulándose con gran naturalidad. Se trata de una composición tridimensional que está cubierta por un envoltorio fino de cristal, superficies blancas y de metal pulido, vanos como balcones puntiagudos y una gran terraza panorámica ubicada en el nivel superior que sigue las formas rectas y curvas que componen la fachada principal y parte de las laterales.

Tiene un lenguaje moderno pues posee elementos de la arquitectura del movimiento moderno, un juego de formas cilíndricas y cúbicas, el contraste de superficies cerradas con las aberturas plásticamente dispuestas, grandes superficies acristaladas y otras de paneles reticulares de lámina metálica pulida, esmaltada en blanco o en color plomo son algunos de los rasgos que dan al edificio una imagen similar a la arquitectura racionalista.

A su vez la edificación posee un contorno escultural que resalta la unidad de los elementos, pareciendo una pieza singular bien articulada que resalta por su tamaño y sus proporciones con respecto a los edificios que lo circundan. Su forma se adapta al terreno en cuanto a la variación en las cotas de nivel, sin embargo la fachada más sencilla es la que da hacia la

avenida más transitada, pero esto parece no importar pues probablemente en el terreno de al lado cuando se alce otro edificio no existirá el problema de taparle las visuales, además su fachada principal se abre generosamente hacia la calle de entrada a la urbanización y es tan trabajada y llamativa que compensa su presencia e influencia en el entorno.

III.3.4 Edificio Yuan Lin Center

1. Ficha Técnica:

Tipología: Centro Comercial

Año de construcción: 2006

Arquitectos: David Nieto



Ubicación: Avenida Las Américas, cruce con Calle 26, al final del Viaducto Campo Elías, en el centro de la ciudad de Mérida, estado Mérida.

Fuente: Fotos de Arq. Claudia Dorta

2. Descripción fenoménica (ver Anexos: figuras 26 a 29)

Está constituido por un juego de paralelepípedos horizontales y verticales, que se ensamblan y aunque son varios, dan la sensación de un gran conjunto rectangular que en algunos sectores está totalmente cerrado, y en otros tiene aberturas de grandes proporciones (con cerramientos de vidrio transparente y de color verde), de medianas proporciones (que son ventanas rectangulares verticales y horizontales) y de pequeñas proporciones (que son ventanas cuadradas). En otros sectores de este gran conjunto rectangular aparecen unas grandes aberturas a doble altura, donde se aprecia la estructura del edificio y en un extremo las escaleras de lo que pretende ser el acceso principal a la edificación.

En la parte del rectángulo horizontal (recubierto en tablilla) que forma la fachada lateral izquierda, hay unas ventanas verticales que ya tienen encima un entramado metálico blanco donde posiblemente se soldarán carteles que impedirán las vistas y la ventilación a los espacios internos, pues ya se aprecian otros que están dispuestos de esa misma forma. Son vallas publicitarias que anuncian diferentes marcas o productos. Se pueden distinguir también otros carteles publicitarios en la fachada principal de la edificación pero estos son horizontales y están anclados sobre las vigas, pues los grandes ventanales verdes que allí se encuentran son ventanas de sistema basculante o batiente que no permiten que se les coloque nada sobre ellas.

Como las vigas están a la vista tanto en cemento gris como revestidas de material de tablilla, se reafirma el sentido horizontal del edificio, y se pueden distinguir de 3 a 5 niveles o pisos según se adapta a la pendiente del terreno donde está emplazado.

Sobre el lado más largo del paralelepípedo horizontal (fachada lateral izquierda) se aprecian varias texturas y varios niveles de fachada, es decir, se contemplan distintas paredes que van re-cediéndose a medida que crecen en altura, las últimas paredes rematan en un techo de material muy sencillo y a dos aguas. También se aprecia en el nivel más cercano de la fachada un contraste entre llenos y vacíos, entre cerramientos hechos con diversos materiales que no mantienen un ritmo concreto. Se abren dos accesos de grandes dimensiones: uno peatonal con puertas de vidrio y paredes de vidrio (como grandes vitrinas) y con un cartel de letras doradas sobre el acceso que dice “Yuan Lin” y otro que lleva hacia una rampa, con un cerramiento de rejas negras y un gran cartel en la parte alta que dice “Entrada al estacionamiento”. Entre ambos accesos y prácticamente en frente del acceso de peatones hay una zona amplia donde se estacionan camiones y hay varias puertas pequeñas donde está un cartel que dice “zona de carga y descarga”.

La horizontalidad del volumen se ve interrumpida por un volumen rectangular que se eleva en vertical hasta alcanzar el punto más alto de la fachada. Ese volumen está forrado en tablilla pero una de sus caras tiene un cerramiento de vidrio transparente que también reafirma la verticalidad del volumen y que permite ver desde la calle el funcionamiento de dos ascensores. Sobre esta torre rectangular más alta están anclados tres carteles fluorescentes con unas letras gigantes que forman las palabras Yuan Lin, ese es el remate de esta torre en tres de sus caras.

Los techos de cada volumen que definen esta edificación varían: algunos tienen su cubierta plana, en otros se aprecia una leve pendiente (cubiertas hechas en un material de baja calidad), otro tiene un techo curvo amplio de material plástico que se ancla en una zona de la pared de la fachada lateral izquierda y se apoya en 4 columnas de concreto armado y una viga de metal blanca perforada por circunferencias, y otro tiene una bóveda de poca altura hecha en material plástico transparente, como láminas de policarbonato, que hace las veces de remate en la fachada principal del edificio.

También se aprecia un pequeño techo cóncavo de plástico azul, anclado por tres tensores tubulares blancos a una viga que está a triple altura en la fachada principal, que sobresale levemente y cubre parcialmente el primer tramo de escaleras del acceso principal que asciende hasta un descanso amplio donde se encuentra una reja (que sirve de cerramiento al recinto y que es corrediza sobre un riel metálico que parece una pequeña viga que va de extremo a extremo de la fachada principal), también en ese descanso hay una cascada de piedras en el extremo izquierdo y dos escaleras en el centro y extremo derecho, una de concreto con acabado de granito o porcelanato beige y otra mecánica respectivamente.

Desde ese primer descanso también se puede conectar con una terraza que da hacia el frente del edificio y que mira sobre la calle del viaducto Campo Elías.

Esta área de escaleras (que pasa a ser el espacio de captación de la edificación), tiene dos lámparas de lágrimas de cristal gigantescas y de estilo barrocas (una de mayor dimensión que la otra), el techo esta rematado por molduras muy finas de color blanco que contrastan con el techo de plástico azul que esta solapado e invade parte del techo blanco, dándose así una superposición de techos y materiales diferentes que se aprecian desde el espacio interior y cuando se suben o bajan las escaleras.

El acceso principal está en el nivel más bajo del terreno, y justo en lo que sería la esquina, donde se cruzan la avenida Las Américas y el Viaducto Campo Elías. Ese acceso esta definido por una abertura rectangular de triple altura que permite visualizar el sistema de escaleras unas mecánicas y otras tradicionales que te llevan a un nivel donde esta un restaurante y algunas tiendas comerciales, se aprecian también a la izquierda llegando al hall de distribución algunos kioscos de diseño novedoso donde se adquieren productos de telefonía móvil.

En la fachada lateral derecha, el edificio deja de ser un rectángulo para convertirse en una forma trapezoidal que sobresale adaptándose al terreno que lo separa de un conjunto residencial. Ese muro de cemento gris que sirve de lindero entre ambas edificaciones crece a doble altura y desde la calle o el conjunto residencial sólo se puede apreciar una parte de los volúmenes del Yuan Lin, forrados en tablilla y adecuándose a la forma del terreno, así pues, unos sobresalen más que otros y configuran volúmenes que se van re-cediendo a medida que consolida la arista con la fachada posterior. Estos volúmenes tienen tratamientos diferentes a nivel de ventanas, algunas son verticales y de vidrio verde, otras son horizontales de vidrio transparente y reja, otras cuadradas y más pequeñas; también hay una zona de un vano de grandes proporciones que está cubierto por 4 bóvedas de material plástico, que se apoyan en unas vigas y columnas metálicas de color blanco.

La fachada posterior el edificio se reduce a una forma rectangular totalmente forrada en tablilla, sin ningún tipo de ventanas y con una cubierta a tres aguas. Sólo se perciben varios techos inclinados a mitad de altura, que sobresalen de la fachada y más atrás (o re-cedido) otros volúmenes más altos, también de tablilla con unas pocas ventanas rectangulares pequeñas y una serie de techos inclinados, y se aprecia también en un último plano, la torre de ascensores que remata con uno de los carteles de letras gigantes que dice Yuan Lin.

3. Rasgos de la Imagen

Esta edificación se fue desarrollando por etapas en un periodo aproximado de 10 años. El edificio fue sometido a muchas modificaciones mientras se construía, y así el ‘objeto arquitectónico’ que hoy apreciamos es fruto de la mutilación de distintos proyectos que el cliente (el dueño) recibió en el concurso que abrió y que luego intentó unir en una sola construcción, de allí que este edificio resulte poco agraciado.

Es un edificio que mezcla varios estilos y materiales de construcción muy diversos. Y que destaca por su ‘decoración añadida’ (de carteles publicitarios y letreros que identifican lo que es: Centro Comercial Yuan Lin), y que podríamos catalogar con Venturi de ‘caja decorada’.

Aunque tiene cierta intención de funcionalidad comercial y de diseño del espacio de captación en la esquina más importante del terreno, carece de coherencia constructiva y formal. Así pues, es una edificación visualmente poco atractiva y desafortunadamente poco funcional en su conjunto.

www.bdigital.ula.ve

III.3.5. Edificio Resomer

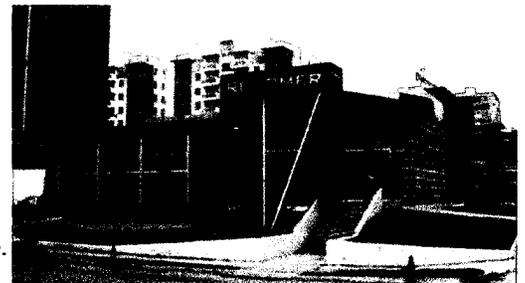
1. Ficha Técnica:

Tipología: Centro Médico o Diagnóstico (para resonancias magnéticas)
Proyecto comercial-asistencial.

Año de construcción: 2003-2005.

Arquitectos: David Nieto Alarcón, Estudio de Arquitectura Zero 3 Group.

Ubicación: Urb. El Rosario, Calle 3, Edificio Resomer; Entrando por la Av. Las Américas, Mérida. Estado Mérida



Fuente: Fotos de Claudia Dorta

2. Descripción fenoménica (ver Anexos: figuras 13 a 16) Es importante destacar que el siguiente análisis se realizó antes de la intervención que se le hizo a la fachada posterior de este edificio a finales de 2012.

Es un paralelepípedo de base cuadrada que a nivel de techo tiene varias sustracciones dando como resultado un juego de alturas diferente en sus cuatro caras, quedando elementos más altos que otros y que se diferencian por sus distintos revestimientos, sin embargo el acabado del paralelepípedo en general quiere resaltar también su horizontalidad y se logra con los diferentes colores y la colocación simétrica de las cerámicas y piezas de granito del

revestimiento. Se destaca además un cuerpo horizontal y curvo que es un elemento de adición al conjunto prismático. La configuración de este elemento está determinada por una retícula de ventanas que lo abarca y lo define completamente, se levanta sobre una media pared a modo de basamento y crece como un muro de vidrio opaco que se acopla a la curvatura de la esquina izquierda del terreno. Se extiende desde la mitad de la fachada principal del paralelepípedo hasta la mitad de la fachada lateral izquierda, sobresaliendo hacia delante y respetando la morfología del terreno.

En la fachada posterior y la lateral derecha del paralelepípedo se encuentran añadidos los ductos del equipo de aire acondicionado y otros equipos propio de las actividades médicas que allí se llevan a cabo, estos aparatos se encuentran elevados del suelo en una especie de mezzanina de estructura metálica y cubiertas semi-curva de material liviano (lámina de policarbonato de color azul). Sólo las fachadas laterales poseen ventanas (3 a cada lado), aparte de las que corresponden al elemento curvo que define la esquina izquierda de la edificación.

En la fachada principal se abre una puerta de vidrio a la que se llega subiendo unas escaleras desde la acera o una rampa peatonal desde el estacionamiento, hasta el nivel de lo que sería el acceso principal del edificio. Ese espacio de captación está definido por un techo asimétrico que esta añadido a la fachada pues la articulación es muy débil o prácticamente nula; esa cubierta de acceso es un gran volado de placa que se apoya en dos perfiles metálicos, tubulares y con diferentes grados de inclinación, que están anclados directamente al terreno y que logra cubrir todo el tramo de la escalera de acceso. La rampa peatonal de la que se habla da directamente a una terraza de estacionamiento que se extiende hasta el final del terreno, hacia atrás. En la parte más alta de la fachada principal (un plano que sobresale en forma vertical) se encuentran pegadas unas letras de gran tamaño que dicen Resomer.

En la fachada lateral izquierda se abre otra puerta y este acceso está cubierto por una placa de techo muy delgada, de forma regular u ortogonal, que por su amplia luz descansa en dos columnas o perfiles metálicos que se abren formando un ángulo y se anclan a un pequeño pedestal que se une a un muro muy bajo que define el límite de este acceso. Hacia el final de esta fachada se encuentra otra puerta de reja y un poco re-cedida, por la que se accede a lo que sería el área o sala de máquinas. Hay también junto a esta puerta un espacio angosto y techado levantado levemente del suelo donde se encuentran recipientes metálicos y que es de acceso restringido porque tiene una reja que lo resguarda.

El cuerpo curvo de vidrio es un espacio al que se puede acceder independientemente, tiene su propia puerta en el extremo derecho y da directamente al pasillo y a la escalera de la fachada principal, sin embargo este espacio tiene comunicación interna con el resto de la edificación y tiene unas dimensiones que definen lo que sería una sala de reunión o un

espacio amplio e iluminado. Hacia el extremo izquierdo y por delante de este cuerpo se encuentra un cartel enclavado en el suelo, que dice ambulancia en letras rojas y una flecha que señala a la izquierda, indicando otra rampa de acceso vehicular que lleva a un estacionamiento para un solo carro (la ambulancia) y que está cubierto por el techo ortogonal del que se habló anteriormente.

3. Rasgos de la Imagen

Formas puras y limpias generan la volumetría de este edificio. Los elementos formales que componen su fachada principal invitan a entrar, de algún modo conducen y reciben al usuario, lográndose un espacio de captación real.

Las proporciones y alturas de esta edificación son pequeñas y bajas comparada con los edificios residenciales que lo rodean, sin embargo su presencia destaca y atrae la mirada del que transita por esa zona. Es un edificio que connota quietud y al mismo tiempo vitalidad por el ensamblaje o articulación de algunos elementos formales rectangulares y curvos que expresan equilibrio y dinamismo, mientras que sus acabados revelan innovación y en cierta forma eclecticismo, pues hay una mezcla entre materiales sencillos como el friso rústico pintado y una superficie pulida y brillante, que se logra con un porcelnato de gran formato que se ajusta a un diseño bien pensado que busca resaltar la horizontalidad de uno de sus volúmenes principales.

En este edificio se aprecia también lo que el arquitecto Venturi llama 'decoración añadida', no sólo por el gran rótulo que está sobre la entrada donde se lee *Resomer*, sino por las cubiertas de los accesos (el principal y el de la emergencia) que se aprecian como sobrepuestos o como elementos decorativos (añadidos) de la edificación.

III.3.6 Centro Comercial Milenium

1. Ficha Técnica:

Tipología: Centro Comercial

Año de construcción: 2007-2009

Arquitectos: David Nieto Alarcón,
Estudio de Arquitectura Zero 3 Group

Ubicación: Av. Andrés Bello pasos arriba del parque de las banderas. Sector Urbanización El Carrizal.



Fuente: Fotos de Arq. Claudia Dorta

2. Descripción fenoménica (ver Anexos: figuras 4 a 8). Es importante destacar que el siguiente análisis se realizó antes de la intervención o remodelación que se le hizo a la fachada posterior y a la lateral izquierda de este edificio en diciembre de 2012.

Esta edificación está conformada por una suma de volúmenes que se adhieren a un cuerpo o volumen principal que es un gran paralelepípedo rectangular. En una de las caras más cortas del gran paralelepípedo, que podemos llamar la cara de adelante pues constituye la fachada principal de todo el conjunto, se aprecia un volumen semicurvo que sobresale de la cara del rectángulo y mantiene la misma altura que el paralelepípedo. Este volumen curvo está muy unido al cuerpo principal hacia el lado izquierdo de la cara y se va abriendo o separando progresivamente hacia la derecha de la cara, donde se une a esta por un segmento plano perpendicular que corta el desarrollo de la curva.

El volumen curvo crece de forma vertical y va desde el suelo hasta el techo del paralelepípedo manteniendo la altura del mismo. Desde la mitad de la curva hacia la derecha el acabado del volumen curvo es de paneles cuadrados blancos que construyen una trama regular que solo se ve interrumpida por dos ventanas de cristal color verde colocadas en horizontal y que ocupan el tamaño de un cuadro de la trama a lo alto y tres cuadros de la trama a lo ancho. En cambio de la mitad hacia la izquierda el volumen curvo está más recedido en una parte y es totalmente acristalado, los paneles de vidrio color verde se unen con unas gruesas juntas metálicas de color blanco colocadas a manera de retícula pero esta vez con una trama de filas cuadradas y otras rectangulares más altas, esta parte del volumen curvo acristalado crece hasta el límite del techo del paralelepípedo pero remata con dos hileras de paneles cuadrados blancos que acentúan la curvatura del volumen y al mismo tiempo se mimetiza con la superficie reticular blanca del paralelepípedo, y en su parte más baja se abre una gran puerta también de vidrio, que determina el acceso principal a la edificación.

A este volumen curvo de superficie blanca y acristalada se adosa otro elemento curvo de poco espesor, también forrado de paneles blancos cuadrados, que a modo de cinta sale del centro del volumen curvo y lo bordea siguiendo la misma dirección hacia el extremo izquierdo de la cara principal del paralelepípedo, cortándose con este en una superficie corrugada de color marrón que resalta la forma rectangular de la cara y que está enmarcada con los paneles blancos, en esta superficie marrón más recedida se colocan dos letreros gigantes, uno rectangular colocado en forma vertical hacia la parte izquierda, hasta casi dar con el suelo y que funciona de valla publicitaria y otro letrero rectangular pero esta vez más angosto y colocado de forma horizontal hacia el volumen curvo acristalado y hacia la zona más alta de la superficie marrón donde se aprecian unas letras y arcos de color rojo que forman la palabra Milenium, este cartel queda justamente por encima de la cinta curvada que sirve de antepecho a una terraza que surge de la distancia que hay entre la cara del paralelepípedo y los elementos curvos, creándose así un espacio no techado en la primera planta que se apoya en 4 columnas cilíndricas pintadas de marrón dispuestas según la curvatura de ese volumen aterrazado y que a su vez sirve de techo a la planta baja, definiéndose así un espacio de captación para el acceso principal al edificio.

En la fachada lateral derecha del paralelepípedo principal sucede lo mismo del adosamiento de un elemento vertical curvo de superficie reticular blanca ubicado hacia el centro de la cara rectangular de esta fachada. Ese volumen semicruvo es cerrado, menos en su parte posterior donde se aprecian unas aberturas horizontales ubicadas una sobre la otra, manteniendo un ritmo de separación hasta el suelo donde la abertura es más ancha y más alta definiendo otro acceso a la edificación, el cerramiento de todas estas aberturas es de vidrio transparente.

La cara del paralelepípedo mantiene el tratamiento de un marco de paneles blancos hacia los extremos de la cara y hacia el centro se refuerza la horizontalidad con una superficie de pared corrugada marrón, en la que se aprecian algunos rectángulos de friso liso y pintados de blanco, más angostos y dispuestos en forma vertical a modo de barras que se reparten a lo largo de la superficie marrón. Desde esta cara se aprecia a nivel de planta baja una rampa de asfalto que conduce hacia el estacionamiento posterior y subterráneo. El volumen curvo de esta cara tiene el techo plano y es más bajo que el techo del paralelepípedo, por eso se aprecia una escalera metálica muy angosta que conduce al último techo y a un elemento rectangular que a modo de torrecita se alza por encima del paralelepípedo y remata en un techo plano de material liviano.

En la cara posterior del gran paralelepípedo está adosado otro paralelepípedo rectangular más corto que va creciendo verticalmente pero de forma escalonada, haciéndose más largo en la parte más baja y desarrollándose como un puente techado que sirve de conector a otro elemento rectangular que está dispuesto perpendicularmente y que es más bajo. Este último elemento alargado y hundido en el terreno, funciona como un edificio independiente y

alberga un conjunto de espacios que mantienen un ritmo, que viene dado por un juego de vacíos y llenos que se alternan, formado por unos marcos gruesos hechos de pared lisa pintada de gris, dentro de los cuales se intercalan partes de pared corrugada marrón con algunos paneles de vidrio colocados en horizontal y otros en vertical y partes rectangulares de pared lisa o con unos paneles metálicos verticales que se sueldan y sirven para colocar afiches publicitarios.

Todo este edificio remata en el extremo superior y los laterales con los paneles cuadrados blancos en la cara que da hacia el estacionamiento y el volumen escalonado y en las otras tres caras el cerramiento se logra con muros de friso blanco; sin embargo en la cara posterior y más larga se ven algunas aberturas pequeñas a modo de ventanas con su cerramiento de vidrio y un basamento alto de pared blanca que sirve de lindero con la calle de atrás. El techo de este volumen es a dos aguas y se aprecian algunas torrecitas que sobresalen un poco del techo y que funcionan como lucernarios.

El volumen que sirve de puente o conector entre ambos edificios tiene acabados en materiales diversos, unas zonas son de pared lisa pintada en gris, otras son de lajas de piedra muy finas (spaccatto) de color marrón que dan la sensación de una pared corrugada y otras zonas son de grandes ventanales que refuerzan la dirección del volumen y que permiten ver que hay espacios a doble altura y otros espacios divididos horizontalmente por una pequeña losa que se extiende de lado a lado del ventanal. En la planta baja de este volumen conector hay un espacio cerrado con paredes y ventanales y con una puerta de acceso a lo que sería un local comercial y al lado se abre el pasillo que comunica ambos edificios. Este pasillo es peatonal pero también vehicular pues la conexión en esta zona se da a través de un nivel de estacionamiento que se desarrolla en el piso más bajo del paralelepípedo. También permiten la conexión en sentido transversal entre las terrazas de estacionamiento que se crean alrededor del edificio principal que se cierran con unas rejas blancas de barrotes pintados de blanco y unos cuantos postes de luz también pintados en blanco que bordean todo el perímetro del terreno donde se desarrolla este conjunto edificado.

La cara de la fachada lateral izquierda del gran paralelepípedo tiene el mismo tratamiento de acabados, se mantiene la superficie corrugada marrón que refuerza la horizontalidad del edificio enmarcada con la superficie reticular blanca. La parte superior de ese marco blanco tiene 3 aberturas horizontales, dos más pequeñas hacia los extremos, que tienen un cerramiento de paneles de vidrio transparentes y otra abertura de mayor proporción que corta parte del techo del paralelepípedo, hacia el centro de la cara del mismo que no posee cerramiento pero que si está cubierto por un techo tenso-textil blanco de formas triangulares como picos hacia fuera, que se fijan al techo del paralelepípedo y a la superficie de esta cara a través de anclajes de argollas de acero y otros elementos tubulares blancos que son estructurales para este tipo de cubiertas tenso-estructurales, que se tensa

por cables de acero a unos brazos tubulares perpendiculares a la fachada y otros de forma romboidal con diversos grados de inclinación que se fijan a esbeltas columnas circulares que están por delante de la fachada y se adosan a ella por pernos y anclajes que quedan a la vista. Toda esta estructura es de acero pintado de blanco.

Sobre la superficie marrón de esa cara se centra otro rectángulo de menor tamaño que está constituido por ventanales de vidrio verde, que forman una retícula variada de paneles cuadrados y rectangulares con juntas metálicas gruesas de color blanco, solo en la parte más baja y hacia la derecha de la zona vidriada se abre una puerta de grandes proporciones (también de vidrio) que define otro de los accesos a la edificación, al que se llega después de subir algunos escalones tan anchos como la puerta y revestidos en piedrillas blancas, marrones y negras. La superficie acristalada esta tapada en algunas zonas por unos rectángulos verticales muy alargados hechos con perfiles metálicos que se adosan a la pared y a los ventanales de fondo y sobre las cuales se fijan unos carteles publicitarios que abarcan todo el cuerpo metálico, quedando la fachada con un ritmo de texturas a modo de listones verticales de diversos espesores que se intercalan entre sí: valla publicitaria, cristal verde, columna circular metálica y así sucesivamente hasta completar un gran rectángulo con la pared marrón de fondo y un marco que encierra el conjunto hecho con los paneles reticulares blancos.

El gran paralelepípedo tiene el techo plano pero hacia el centro se ve alterado por una gran cubierta curva abovedada que en uno de los extremos (el que da hacia la zona del techo tenso estructural) es más alto que en el otro. Dicha cubierta está hecha con un material plástico de color azul, como láminas de policarbonato que se fija a una estructura de cerchas y vigas tubulares que sigue la curvatura abovedada y están pintadas de color blanco, permitiendo la entrada de luz y aire al interior del edificio. Esta estructura y material plástico es la cubierta del área de feria de comida que se desarrolla en el último piso y que da hacia un gran balcón, cerrado sólo por un antepecho de pared pintada y que esta techado por la cubierta tenso estructural de la que antes se habló.

3. Rasgos de la imagen:

Este edificio es una combinación de cubos y cilindros donde resalta el contraste de superficies brillantemente blancas con generosos acristalamientos y otra superficie corrugada o texturizada de color marrón que pareciera ser una gran cartelera de corcho donde se fijan carteles publicitarios inmensos que ocupan gran parte de las fachadas.

Aunque el edificio es principalmente una gran caja cúbica, los elementos curvos que tiene adosado, la estructura superpuesta en el exterior de columnas blancas delgadas y redondas

que rematan en un nodo con piezas tubulares que asemejan las ramas de árboles y los techos tenso estructural y laminar de policarbonato le dan cierto movimiento y vitalidad a la edificación.

Así que este ejemplar arquitectónico combina elementos de varias tendencias como los de la modernidad clásica de los años veinte, pues plantea espacios que confluyen tanto horizontal como verticalmente, se da una combinación de formas puras, posee superficies acristaladas, y las paredes de bloques frisados que se emplean normalmente quedan escondidos detrás de la capa blanca y lisa de los paneles de aluminio; y los elementos propios de la tendencia de la alta tecnología como los soportes autoestables, estructura a la vista, techos textiles ligeros y tensados, anclajes, pernos y cables de acero.

Este conjunto arquitectónico está integrado por dos edificios uno mayor en proporciones y altura que tiene 4 niveles comerciales más un sótano de estacionamiento y otro de menor tamaño y altura, colocado de forma perpendicular al primero que en dos niveles alberga consultorios y otros comercios; ambos mantienen un mismo tratamiento de fachadas que logra el efecto unificador al mirar el conjunto.

Paradójicamente el edificio que es concebido como un elemento cerrado para que la vida comercial se desarrolle en su interior, posee un gran porcentaje de superficie acristalada, paneles de vidrio que no se pueden abrir pero que permiten mirar hacia fuera, sin embargo esta superficie acristalada tiene en ciertos lugares adosada sobre ella algunas vallas publicitarias que también impiden la visual.

Solo en el nivel más alto del edificio hay un gran espacio que funciona como una terraza techada con el textil tensado que se abre a una visual que permite percibir las inmensas montañas que caracterizan esta ciudad y la importante avenida que conecta Mérida con la ciudad de Ejido. Este elemento (la cubierta tensada) es el que más destaca en el conjunto y capta la atención del usuario o del que simplemente pasa por frente al edificación. Además genera un espacio interior fresco y luminoso que forma parte al mismo tiempo del área donde se desarrolla la feria de comidas que se distribuye y abarca todo ese piso que tiene también los beneficios de ventilación y luz natural del otro techo curvado de láminas de policarbonato que cubre prácticamente toda esta área.

Los elementos curvos de la facha principal y la lateral derecha siguen la curvatura del terreno, es decir de la esquina redondeada que conecta la avenida Andrés Bello con la calle de entrada a La Parroquia, generando la sensación de continuidad entre la fisonomía del terreno y el diseño de las fachadas. El edificio se adapta al terreno y salva la pendiente existente con pocas escalinatas para llegar a los accesos principales, la inclinación de la losa del estacionamiento que lo bordea y la rampa hacia el estacionamiento subterráneo.

Este edificio destaca en el contexto urbano, por su ubicación, su tamaño, sus formas y sus acabados en contraste con las demás edificaciones que lo rodean, que son construcciones sencillas como viviendas de dos plantas con paredes blancas y techos de teja a dos aguas, una plaza que sirve de monumento a las banderas, un cementerio encerrado tras un muro, una venta de autos, un gran tanque cilíndrico de agua y una amplia zona verde que separa este terreno del cauce del río Chama.

III.3.7 Estación Alto Chama del Sistema Trolebús

1. Ficha Técnica:

Tipología: Estación del Sistema Trolebus (parada o estación)

Año de construcción: 2005

Arquitectos: Roberto Ameneiro (Grupo AM), Ángela López y Gerardo Santamaría

Ubicación: Se encuentra sobre la Avenida Andrés Bello, frente al Centro Comercial Alto Chama y la entrada a la zona de La Parroquia, en la ciudad de Mérida.



Fuente foto: <http://gerardosantamaria-arquitecto.es.tl/ESTACION-ALTO-CHAMA-Trolebus-de-Merida.htm>

2. Descripción fenoménica (ver Anexos: figuras 1 a 3)

Es una edificación conformada básicamente por 4 elementos: una caja de cristal rectangular dispuesta en sentido horizontal, dos volúmenes verticales de forma elíptica a ambos extremos de la caja y una cubierta metálica también elíptica pero ondulada que cubre todos los elementos.

La caja de cristal es el cuerpo principal que envuelve un espacio rectangular que se puede apreciar desde el exterior pues el cerramiento está hecho de paneles de vidrio rectangulares dispuestos horizontalmente uno encima de otros guardando una separación entre ellos a modo de ranuras, estos se fijan con pernos metálicos a unos perfiles de acero con los que se van armando los módulos de vidrio y metal que colocados uno al lado del otro van cerrando todo el perímetro del rectángulo. En las caras más largas de este prisma los módulos de cristal se ven alterados cada 4 paneles de vidrio por unas aberturas que a modo de puerta corredizas (también de vidrio) permiten la entrada y salida de personas del trolebús. Así que el espacio funciona como un andén o estación del sistema de transporte masivo trolebús. En una de sus caras cortas los ángulos de la caja de cristal se redondean y se

interceptan con uno de los elementos verticales elípticos, que está encajado en el centro de esta cara, justamente queda la mitad del cuerpo elíptico dentro de la estación y la otra mitad fuera, haciendo que la parte posterior de esta construcción sea una superficie curva con acabado en cerámicas cuadradas de pequeño formato, de color rojo y otra superficie también redondeada más re-cedida, pero en acabado de vidrio y lámina de metal cromado.

En el otro extremo del prisma acristalado y separado del mismo se levanta el segundo elemento vertical de forma elíptica que tiene dos puertas de lámina metálica y una ventana tipo taquilla para la venta de los boletos; funciona como un espacio distinto e independiente del andén de los usuarios y está concebido como un espacio que es utilizado sólo por el personal que labora en la estación. Este cuerpo vertical tiene un acabado en cerámica rojas de pequeño formato, metal pulido en las puertas y en una franja que bordea al elemento en la parte superior, se aprecian también parte de las columnas tubulares que arman este cuerpo, que sobresalen del mismo y funcionan como soportes de la gran cubierta que se extiende de extremo a extremo y aún tiene suficiente volado de lado y lado.

La separación que existe entre este cuerpo vertical y la caja acristalada es para plantear el acceso principal a la estación, de hecho el elemento vertical está justo centrado y en frente de un gran portal que abarca toda la cara de la caja, a modo de un gran marco de lámina metálica en la que se fija una santamaría metálica como cerramiento del acceso principal y también a todo alrededor del contenedor acristalado que al bajarlas cierran y resguardan la edificación cuando no se está laborando.

De todos los elementos sobresalen las columnas circulares de acero que se amarran con una viga perimetral tubular y de acero cromado, donde se apoya todo el cuerpo de la cubierta, que es ondulada a modo de un paraboloide hiperbólico de poco espesor. Se arma por una viga longitudinal principal que por encima se aprecia como un listón de sección rectangular del que se pegan las láminas transversales de aluminio compuesto azul y por debajo la cubierta se arma a través de cerchas de perfiles romboidales que se sueldan a la viga perimetral y se distribuyen consecutivamente a lo largo de la caja de cristal amarrándose en los vértices inferiores en otra viga longitudinal de acero tubular en la que se encajan las cerchas.

Por los costados el volado de la cubierta se levanta por unos perfiles metálicos oblicuos que a modo de brazos de acero trapezoidales van dando la forma ondulada a la cubierta, todos esos brazos sobresalen de la cubierta como prolongando el volado pero mantienen un ritmo de separación entre ellos y esos espacios vacíos entre los brazos hacen menos pesada la cubierta. Cada brazo remata en la punta con unos bombillos alargados y redondeados que en las noches alumbran el espacio y hacen resaltar el contorno sinuoso de la cubierta.

El espacio interior es continuo y aunque se esté adentro se contempla perfectamente el exterior pues el cerramiento es de vidrio, esos paneles de vidrio se despegan algunos centímetros sobre el piso quedando una primera ranura de ventilación que se repite entre los paneles acristalados, luego se distingue una fila de lámina metálica alta donde esta rotulado con letras negras el número correspondiente a cada una de las 6 puertas que se abren para embarcar o desembarcar del trolebús, luego más arriba el cerramiento se da con una fila de ventanas de romanillas también metálicas y finalmente se termina el cerramiento con la viga tubular perimetral.

Desde adentro se aprecian también los perfiles verticales y los anclajes metálicos donde se anclan los paneles de vidrio, las columnas circulares de metal pintadas de blanco mate, y unas estructuras adinteladas de acero inoxidable de al menos 1 metro de altura del piso que sirven como barandas de apoyo a los usuarios que esperan en el andén. Se aprecian también unas pequeñas 4 pantallas computarizadas con marco metálico que se sueldan a las columnas de los extremos y otras 2 pantallas más grandes y rectangulares que cuelgan del techo como rematando ambas las caras más cortas del prisma rectangular.

De frente a la puerta de acceso principal se contempla el elemento vertical elíptico del fondo que tiene una puerta de acero curvada y que tapa lo que sería el lavamopa o cuarto de aseo y depósito de esta estación. Al pasar la puerta principal de la estación pocos pasos más adentro se instalan hacia el centro del espacio dos cajones verticales de acero inoxidable que funcionan como torniquetes, con dos pequeñas columnitas que sostienen una puerta batiente de vidrio que mantiene la altura de un antepecho y que tiene la señalización de que es la salida para las personas inválidas, en cambio el espacio que queda a ambos lados de los torniquetes, serían las puertas que virtualmente se disponen como controles de salida y entrada a la estación.

Todos los elementos que componen esta estación están a un nivel más elevado de la calle como en un pedestal rectangular de concreto que tiene algo de volado al que se llega por una única rampa ancha que conduce del nivel de la calle al nivel del piso de la estación que a modo de acera crece lo suficiente como para llegar a la altura de las puertas del trolebús. El cuerpo de esta rampa está delimitado por 2 pasamanos tubulares de acero pulido horizontales que de lado y lado conducen el recorrido de los usuarios y arrancan en unas bases de concreto como anclajes de los tubos que se arquean desde el piso hasta la altura de un antepecho y crecen alargados hasta la puerta de acceso a la estación pero no la tocan, sólo están a ambos lados de la puerta manteniendo cierta separación y apoyados en perfiles verticales también de acero colocados a rítmicamente a lo largo del pasamano.

3. Rasgos de la imagen

Esta edificación muestra una articulación de elementos que por su disposición y formas producen un equilibrio entre estática y movimiento y, un contraste entre la ortogonalidad del cuerpo prismático y la extravagancia de la cubierta ondulada.

Tanto la estructura como los acabados de los elementos evidencian el uso de alta tecnología: membrana de acero pulido para la cubierta, combinada con paneles de aluminio compuesto livianos y moldeables, sistema estructural a la vista con columnas y vigas tubulares de acero cromado, brazos y perfiles metálicos que a modo de costillas de acero cromado arman la estructura de la cubierta, superficies de lámina metálica pulida, superficies de vidrio que como finos paneles horizontales de cristal quedan suspendidos o como flotando por los perfiles metálicos y los pernos de acero con los que se logra renunciar a los usuales marcos metálicos, la presencia de sistemas digitalizados para las puertas, las pantallas informativas y la acústica dentro de la estación.

La presencia física de esta edificación contrasta con las demás edificaciones que la rodean. Plantea un juego de formas que impactan visualmente y que le dan a la ciudad tradicional de Mérida una imagen novedosa, tecnológica y en vías desarrollo económico, productivo y turístico.

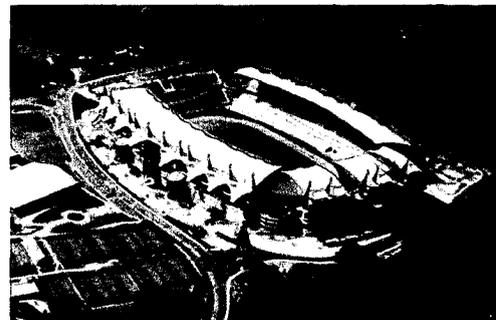
III.3.8 Estadio Metropolitano

1. Ficha Técnica:

Tipología: Estadio de fútbol

Año de construcción: 2005

Arquitectos: Alfredo Borjas Ferrini y Yhoseline Cobarrubia; y los ingenieros son Fernando Urdaneta, Humberto Rosales, Gerturdis Fernández y Guillermo Gerlotti.



Fuente: Padilla4, en Flickr skyscraperlife.com

Ubicación: En el sector Zumba, Municipio Libertador del Estado Mérida. El proyecto fue ubicado estratégicamente en el Complejo Deportivo Cinco Águilas Blancas, sitio donde se desarrollaron los Juegos Nacionales Juveniles celebrados en el año 2005.

2. Descripción fenoménica (ver Anexos: figuras 9 a 12)

Es una edificación de forma elíptica, que en planta refuerza la forma del campo de fútbol y la pista de atletismo que también es elíptica. Esta edificación está constituida básicamente

por 4 tribunas o gradas y 4 torres de circulación vertical circulares. Las dos tribunas más largas, ubicadas en sentido longitudinal, es decir en las caras más largas de la elipse y las dos tribunas cortas, ubicadas transversalmente sobre las caras cortas de la elipse, sirven de cerramiento al campo de juego y delimitan el área de deporte y el área para el público o espectadores. Las 4 torres de circulación, sirven de conectores entre las gradas y los distintos niveles, están colocadas en los extremos, donde se empalman las curvas de la elipse, articulando así cada cuerpo que puede funcionar por separado.

Es una estructura de tres niveles con alturas desde 25 mts. hasta 40 mts. Cuenta con una capacidad para 42.200 espectadores. Y se aprecia externamente como un contenedor curvo que encierra una cancha de futbol de grama (con sus líneas demarcadas en cal y sus arquerías metálicas pintadas de blanco) y una pista de atletismo de tartán, de líneas azules y rojas intercaladas que bordean la cancha y definen una elipse de grandes dimensiones.

Según la memoria descriptiva del proyecto de este estadio, que conseguimos en la carpeta N°452 del Archivo General de la Alcaldía Libertador de Mérida, las tribunas del estadio tienen una capacidad para albergar al público asistente, distribuido de la siguiente manera:

- Tribuna Norte: 8.440 espectadores.
- Tribuna Sur: 8.440 espectadores.
- Tribuna Este: 12.660 espectadores
- Tribuna Oeste: 12.660 espectadores.
- Total espectadores: 42.200 espectadores.

Cada cuerpo o tribuna alberga además de la sillería o gradería hechas de metal y plástico, pintadas de azul, blanco y rojo, los colores del equipo local Estudiantes de Mérida, 4 camerinos para los seleccionados, con vestidores, baños y duchas y camerinos para los árbitros totalmente acondicionados al igual que los jugadores.

Aprovechando el espacio por debajo de las tribunas y a distintas alturas, el coso cuenta con 2 gimnasios donde los atletas pueden realizar sus ejercicios previos al juego, junto con dos salas de calentamiento. También tiene 3 salas de prensa distribuidas en 12 sets de televisión y 32 cabinas de radio, además de los 400 puestos para prensa escrita, junto con una sala de conferencia para más de 100 periodistas. Los reporteros gráficos tienen una sala adicional para más de treinta personas, una sala de estar, sala de acreditaciones y otros servicios.

La forma inclinada o la pendiente de las tribunas más largas, es decir, la este y la oeste, se ve alterada en la parte más alta por unas losas rectangulares, que se ubican hacia el centro de cada tribuna una frente a la otra y que albergan las salas de redacción y una gran restaurante, estos espacios rectangulares están cerrados por grandes ventanales transparentes que están enmarcados por un antepecho y un dintel completamente forrados con vallas o carteles publicitarios que refuerzan la horizontalidad de estos espacios sobre las tribunas.

Por detrás de la tribuna oeste y pegado al lindero del terreno, aprovechando el espacio, se abre una explanada donde pueden estacionar 120 automóviles, este estacionamiento tiene previsto acceso directo hacia la cancha de fútbol, a ambos lados del estadio que permiten la entrada de ambulancias, carrozas y automóviles oficiales.

Tanto al estadio como al complejo deportivo que lo contiene se puede acceder por la vía interna perteneciente a la urbanización Hacienda Zumba, al lado del Colegio de Abogados del estado Mérida, por la urbanización La Mara o por el elevado que se eleva desde la autopista Ejido-Mérida, es decir, el distribuidor vial Cinco Águilas Blancas (inaugurado el 22 de junio de 2007) y que sirve de unión a las avenidas Andrés Bello y Monseñor Chacón.

El exterior del contenedor curvo tiene un acabado de concreto revestido con pintura en tonos verdes, azules, amarillos y blanco y metal pintado de azul. Esa parte metálica tiene una forma concreta que viene determinada por la estructura de la cubierta de cada tribuna, una gran cubierta tenso estructural, constituida por mástiles verticales de gran altura, pintados de azul, guayas y tensores metálicos y lonas blancas o mallas tenso estructurales blancas que tienen una forma romboide en planta; son como grandes rombos empalmados o solapados en unos puntos más altos que en otros, que se tensan por guayas a los mástiles y a las bases de concreto que se extienden por todo el perímetro del conjunto y son parte del anclaje estructural.

Son 3 cubiertas tenso estructurales, ya que 3 tribunas están techadas y la otra no y están diseñadas para que sigan la forma curva de las gradas y mantengan un equilibrio y una estabilidad a través de los tensores y las formas romboides de sus partes. Cada elemento estructural es un mástil de acero del que sale una gran viga principal arqueada que se amarra a otras más pequeñas a través del sistema de cerchas metálicas que quedan a la vista y forman un medio arco permeable (por la curvatura y las cerchas de cada viga) a cada extremo de cada tribuna.

De las tribuna, por su parte posterior, sobresalen unas rampas que son los accesos principales de cada una: de las tribunas más largas sobresalen 2 rampas en cada una y de las cortas sobresale 1 rampa en cada una, así suman 6 rampas de acceso que se desarrollan en sentido perpendicular al cuerpo de cada tribuna y que rematan en un techo plano que visto desde arriba es un rectángulo perfecto, mientras su envolvente en fachada son antepechos de concreto pintado que siguen la inclinación de las rampas y el cerramiento es completo de piso a techo con unos barros verticales metálicos pintados de azul, de muy poco espesor, colocados uno al lado del otro y envuelven la rampas de forma rectangular. Por debajo de las tribunas hay 8 espacios abiertos hacia la calle, donde se distribuyen: un comedor para 150 atletas, 4 ascensores, 8 áreas de servicio y 80 baños.

Las 4 torres de circulación vertical que están a los lados de las rampas y que sirven de conectores entre ellas y el espacio exterior, albergan 4 rampas de desalojo, una en cada torre; así el cuerpo de la rampa es lo que constituye la forma circular de cada torre, quedando a la vista el recorrido espiral de la rampa y su antepecho corrido todo en concreto armado. Cada torre remata con un techo circular de poco espesor y una leve pendiente, más bien como un techo levemente abovedado, hecho de láminas de policarbonato azul claro y son más bajos que los techos de las tribunas. También se aprecian las columnas de concreto, que quedan a la vista y que bordean cada torre, pues son el sistema estructural y de amarre de cada uno de estos núcleos de circulación vertical.

3. Rasgos de la Imagen

En la memoria descriptiva del proyecto de este Estadio (Carpeta N° 452 del Archivo General de la Alcaldía Libertador de Mérida) se lee que esta edificación “se hace al contexto buscando crear un hito importante que impacte morfológica y urbanamente, tanto en el sector, como en la ciudad” y el efecto que quiere lograr, según se lee en el concepto arquitectónico, es la de ser “un edificio con carácter contemporáneo y cosmopolita” (p.4)

La forma y diseño de la estructura, de sus cubiertas y sus gradas, reflejan, una imagen de vanguardia tecnológica. Es una construcción sencilla, con cerramientos de bloques frisados y pintados y rejas metálicas, pero con unas estructuras de cerchas de grandes dimensiones, unas cubiertas de textiles tensadas que junto a la cantidad de mástiles y guayas dan la apariencia de una arquitectura tecnicista y complicada. Aplicándole a este Estadio una frase de Venturi (2000) se diría que “aunque la sustancia es convencional y ordinaria, la imagen es heroica y original” (p. 121). Se puede apreciar en este edificio una cierta sobre construcción que es propia de la mayoría de los arquitectos de la Alta Tecnología.

El Estadio, junto con las canchas de tenis, el complejo de piscinas, los gimnasios, los estacionamientos, las áreas verdes y la construcción del elevado o distribuidor Cinco Águilas Blancas, van armando y configurando una intervención urbana que sirve de ‘puerta’ a la ciudad de Mérida.

CAPITULO IV

INTERPRETACIÓN

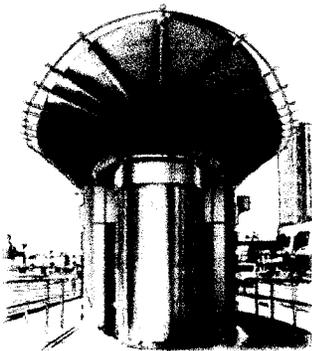
Una vez descritos mediante el método fenomenológico los edificios seleccionados como objetos muestrales de esta investigación, se procedió a un análisis de los mismos con la finalidad de clasificar los rasgos de la imagen de los edificios contemporáneos de Mérida y establecer las características más significativas.

Así pues se encontraron rasgos comunes a todos los edificios y otros específicos de algún ejemplar en particular. Sin embargo se logró detectar una especie de denominador común a todos estos edificios, que se pasa a explicar a continuación.

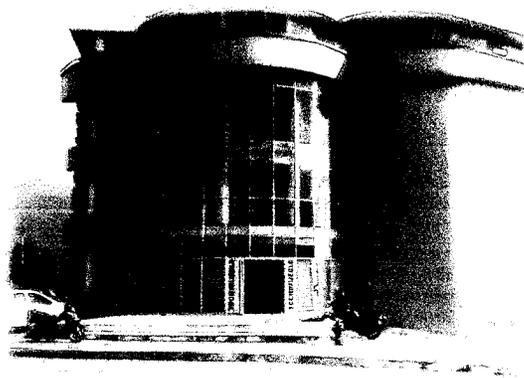
IV. 1 Rasgos percibidos.

El análisis se realizó estableciendo relaciones de semejanzas entre las edificaciones a partir de la descripción fenomenológica. Ante todo fue un estudio visual (perceptivo), es decir, un análisis formal, no funcional, por eso se trabajó a nivel de fachadas y cubiertas, y no con las plantas de distribución de los edificios; no porque las consideremos menos importantes, sino que en esta investigación se busca analizar la apariencia visual final de la envolvente de los edificios, de modo que se pueda identificar y comprender la imagen de la arquitectura merideña contemporánea; una vez aclarado este punto, podemos decir que se encontraron los siguientes rasgos:

1. Superficies metálicas en acero pulido, que mantienen el color del acero, colocado como una lámina que forra completamente alguna de las paredes, o colocado en láminas rectangulares verticales u horizontales dejando entre ellas una especie de junta casi imperceptible.



Estación Alto Chama, Sistema Trolebús.
Fuente: Foto Arq. Gerardo Santamaría



Edificio Tecnimueble.
Fuente: Foto Carla Maninat

2. Superficies con paneles de lámina de aluminio compuesto: colocadas en forma de retícula cuadrada o rectangular con juntas gruesas o delgadas. Y que se aprecia como una piel o superficie brillante continua con la que se forra total o parcialmente la fachada de los edificios. Por lo general es de color blanco o gris claro (aunque puede ser de diversos colores).

Este material se utiliza como revestimiento de fachadas y está compuesto por dos láminas de aluminio separadas por un termoplástico que sirve de aislamiento térmico, acústico y contra el fuego. Las láminas de aluminio compuesto se conocen también por sus nombres comerciales como: Alucobond, Alpolic, AlucoBest, Lumetal, Aludesing, entre otros.



Centro Comercial Milenium
Fuente: Foto Arq.Claudia Dorta

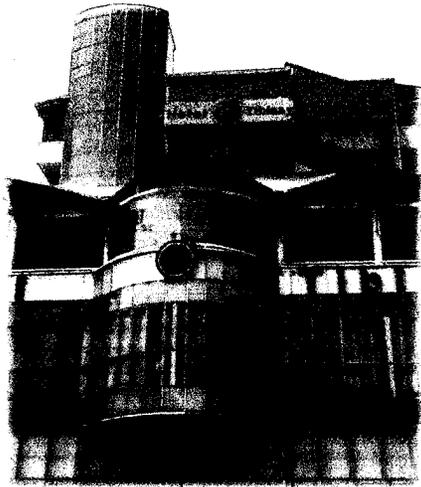


Hotel Tibisay
Fuente: Foto Arq.Claudia Dorta

3. Superficies acristaladas: en forma lineal o reticular hecha con paneles de vidrio traslúcidos o de colores (algunas veces azules, otras negros y otras verdes). Con juntas metálicas de muy delgado espesor y en otros casos más anchos o con perfiles de aluminio más grueso, con los que se logra una separación mayor entre los paneles. En otros casos la junta prácticamente no existe y los paneles se pegan uno al otro con silicón y en otros casos el acristalamiento queda suspendido de perfiles metálicos mediante finos paneles horizontales o verticales de cristal que se fijan a ellos a través de pernos metálicos.

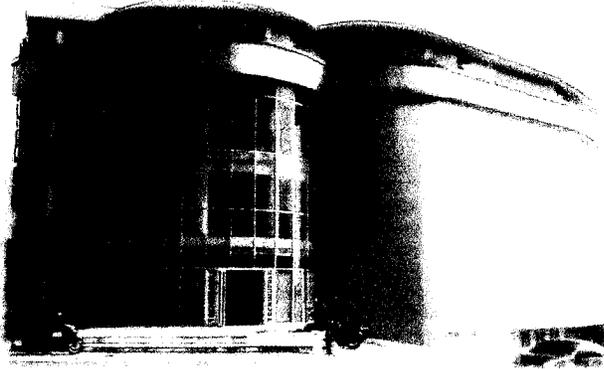
Estas grandes superficies acristaladas recuerdan de algún modo la arquitectura del movimiento moderno, tienen cierta similitud con la producción arquitectónica de la Bauhaus donde el Curtain Wall era lo más representativo, solo que en la actualidad

esos muros acristalados ya no son necesariamente ortogonales sino que también pueden ser ondulados, al estilo de Richad Meier y Günter Behnisch.



Hotel Tibisay

Fuente: Foto Arq. Claudia Dorta

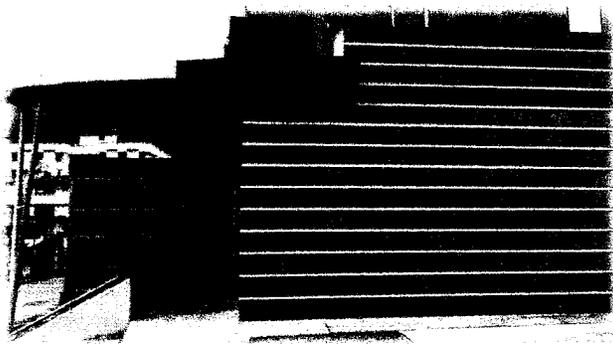


Edificio Tecnimueble.

Fuente: Foto de Carla Maninat

www.bdigital.ula.ve

4. Superficies de cerámica y/o porcelanito: de distintos formatos y colores.



Edificio Resomer

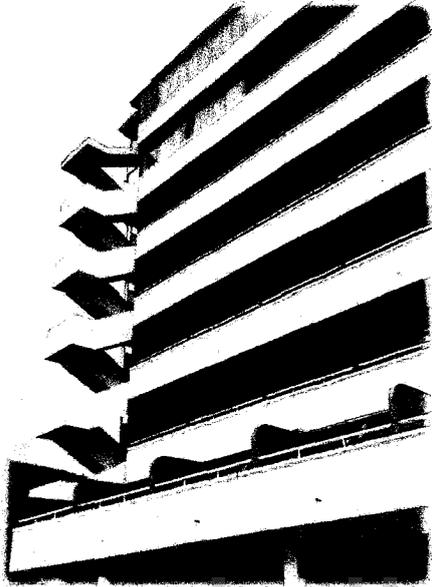
Fuente: Fotos Arq. Claudia Dorta



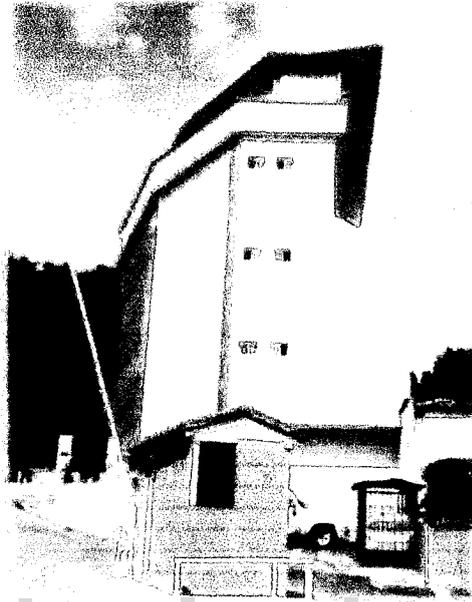
Estación Alto Chama, Trolébus

Fuente: Foto Arq. Gerardo Santamaría

5. Superficies de hormigón pintado de blanco u otro color: son las tradicionales paredes frisadas y pintadas que se perciben como superficies planas y continuas.



Hotel Tibisay
Fuente: Foto Arq. Claudia Dorta



Edificio Tecnimueble.
Fuente: Foto de Carla Maninat

6. Superficies con acabado en ladrillo, piedra o materiales rústicos: que se perciben en algunos edificios como superficies completas y en otros parcialmente para resaltar ciertas formas o secuencias de diseño de la fachada para decorar.



Edificio Yuan Lin Center
Fuente: Foto Arq. Claudia Dorta



Centro Comercial Altos de Santa María
Fuente: Foto Arq. Claudia Dorta

7. Cerramientos con romanilla metálica: este tipo de cerramiento además de permitir la ventilación de los espacios, se percibe como parte de la superficie metálica, sólo que en lugar de ser una lámina metálica lisa, le da una textura diferente producto de las ranuras y la colocación oblicua de las lamillas internas que hacen la romanilla.



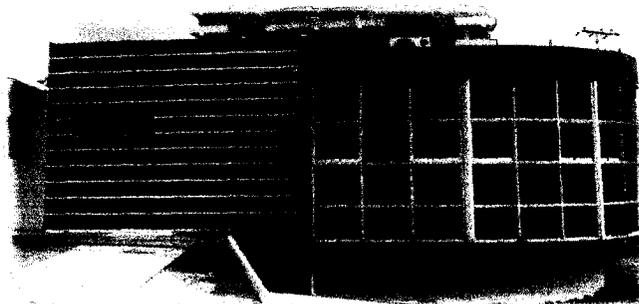
Estación Alto Chama, Trolebús
Fuente: Foto Arq. Claudia Dorta



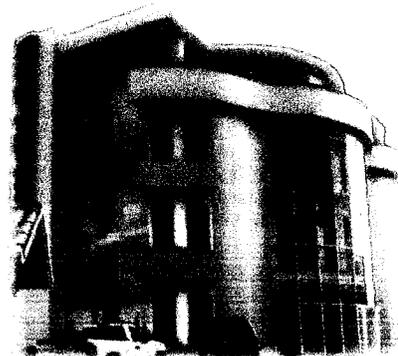
Estadio Metropolitano Mérida (pintadas de verdes y azules)
Fuente: Flickr.com

www.bdigital.ula.ve

8. Composición de volúmenes cúbicos y cilíndricos: los elementos que conforman el edificio son principalmente prismas rectangulares o cuadrados, combinados con cilindros o medios cilindros. En algunos casos sólo se solapan los volúmenes, en otros se aprecia una articulación de ambas formas, pero la constante es la presencia de volúmenes curvados y ortogonales, que originan espacios que confluyen tanto horizontal como verticalmente; y que subrayan ciertos rasgos que se aprecian también en la arquitectura de los años veinte y en la producción de los arquitectos 'continuadores de la modernidad' como: Richard Meier, Tadao Ando y Richard Rogers, entre otros.

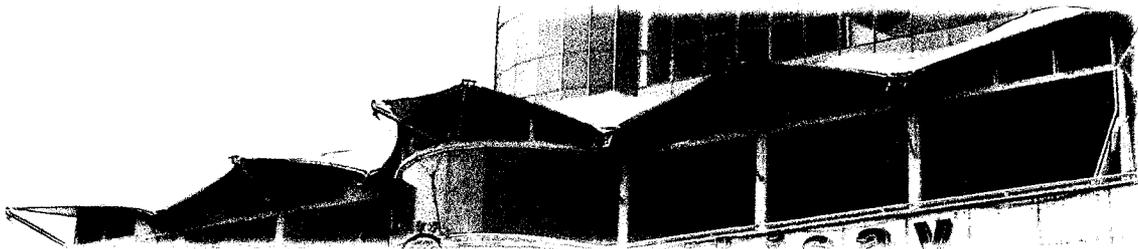


Edificio Resomer
Fuente: Foto Arq. Claudia Dorta

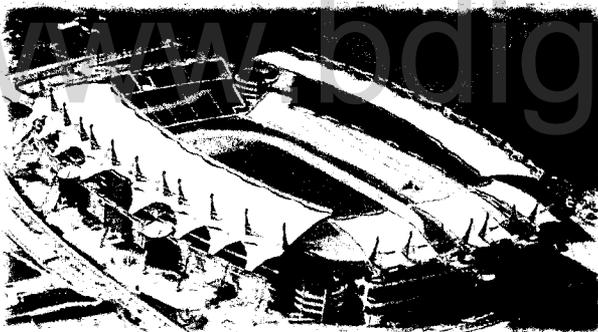


Edificio Tecnimueble
Fuente: Foto de Carla Maninat

9. Cubiertas tenso-estructurales: son membranas textiles finas que se tensan con cables de acero o guayas a los mástiles o piezas de acero estructurales (barras de tracción y compresión según el diseño de la cubierta). Tanto las guayas como los elementos de acero se fijan con anclajes en el suelo o en distintos puntos de la pared o superficie prevista para lograr el tensado apropiado para el textil. Este tipo de cubiertas son utilizadas por arquitectos como: Frei Otto, Günther Behnisch, Michael Hopkins, Renzo Piano y Norman Foster, entre otros.



Hotel Tibisay Fuente: Foto Arq. Claudia Dorta



Estadio Metropolitano de Mérida
Fuente: Skyscarperlife.com



Centro Comercial Milenium
Fuente: Foto Arq. Claudia Dorta

10. Cubiertas de láminas de policarbonato: son techos de un material plástico muy liviano pero igualmente resistente que es de fácil instalación, las láminas plásticas de policarbonato se remachan o se fijan con arandelas y tornillos a una estructura metálica de perfiles tubulares u ortogonales que a través de soldadura se unen a modo de arcos (cúpulas, bóvedas o simplemente curvaturas más simples) o al modo adintelado tradicional (plano, a una o dos aguas o de aguas múltiples), permitiendo techar de modo práctico y creativo ciertos espacios que ameritan techos traslúcidos y resistentes.

En los edificios analizados se repite la forma de colocación de estas láminas de policarbonato, pues en casi todos aparecen como techos curvos: medio arco, arco

entero, abovedado o en forma de cúpula y en otros aparece como techos planos con cierta pendiente. Mantienen además la constante de colores azules o transparentes con los que se logra una óptima calidad de luz o simplemente resguardar ciertos elementos que no convienen que estén a la intemperie como equipos o instalaciones de las edificaciones.



Edificio Yuan Lin Center
Fuente: Foto Arq. Claudia Dorta



Hotel Tibusay
Fuente: Foto Arq. Claudia Dorta

www.bdigital.ula.ve

11. Cubierta de tejas a 2 y/o 4 aguas: son los techos tradicionales, es decir la típica placa de concreto armado, con manto asfáltico y acabado en teja.



Centro Comercial Altos de Santa María
Fuente: Foto Arq. Claudia Dorta



Edificio Yuan Lin Center
Fuente: Foto Arq. Claudia Dorta

12. Cubiertas de láminas de acero: son membranas de acero galvanizado con las que se pueden concebir techos planos, inclinados o de formas orgánicas (curvas) que se sujetan con soldadura a la estructura también de acero, por lo general se colocan sobre cerchas metálicas y con las que se pueden cubrir grandes luces. Estos techos se consideran soluciones tecnológicas para la construcción por el tipo de material y el modo de instalación que se emplea; los nombres comerciales son: Lumetal, Lumetex, Lamigal, Prometalca, Centrolam, y Centrolit, entre otros.

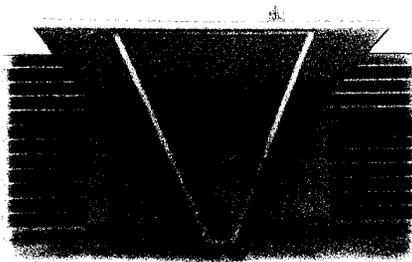


Estación Alto Chama, Trolebús
Fuente: Foto Arq. Gerardo Santamaría

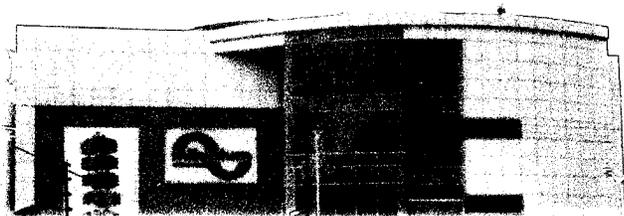


Edificio Yuan Lin Center
Fuente: Foto Arq. Claudia Dorta

13. Cubierta plana: es una placa de techo de concreto armado, totalmente plana, que no resalta por encima del volumen que cubre sino que prácticamente configura la arista del borde superior o el contorno del elemento formal que debe estar techado. Obviamente la cubierta está diseñada con la mínima pendiente necesaria para que el agua no se estanque, sino que corra evitando daños en la placa de techo y en las fachadas de la edificación.



Edificio Resomer
Fuente: Foto Arq. Claudia Dorta



Centro Comercial Milenium
Fuente: Foto Arq. Claudia Dorta

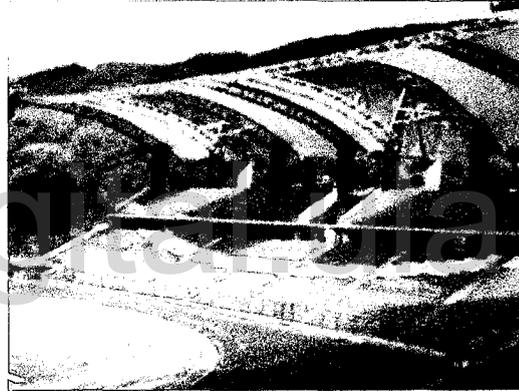
14. Uso de cerchas: como elementos propios de un sistema estructural que ayuda a sostener las cubiertas de grandes dimensiones o luces muy amplias, funcionando como vigas de amarre y soporte de cargas. Una cercha es una armadura que consta de barras rectas unidas mediante juntas o nodos, casi siempre de disposición triangular que arman una estructura rígida.

En un sistema estructural conformado por cerchas, se dispone de un sistema de arrojamiento lateral a fin de contrarrestar el desplazamiento longitudinal de la edificación debido a las fuerzas transversales.

Este sistema estructural se puede apreciar con frecuencia en edificios de algunos arquitectos de ámbito internacional como: Foster, Calatrava, Herzog, Piano, Eisenman y Koolhaas, por nombrar algunos.



Centro Comercial Milenium (área feria de comida)
Fuente: Foto Arq. Claudia Dorta



Estadio Metropolitano de Mérida
Fuente: grupo-visual.blogspot.com



Estación Alto Chama, Trolebús
Fuente: Foto Arq. Claudia Dorta

15. Sistema estructural de acero a la vista: en la mayoría de las edificaciones analizadas el sistema estructural no quedaba necesariamente oculto dentro del edificio, a modo de esqueleto del mismo, sino que se percibía en el exterior del edificio, quedando a la vista todos los elementos que forman parte de este sistema estructural, que generalmente sostiene y arma las cubiertas tenso estructurales aunque no solo esas.

Estos elementos que constantemente aparecen por fuera son: anclajes, varillas de tracción, guayas o cables que sirven de tensores, pernos, mástiles, perfiles cuadrados, tubulares o trapezoidales, nervaduras, puntales, etc. y generalmente el material de acero del que están hecho tiene un acabado de pintura esmaltada blanca (aunque puede ser de otro color).



Centro Comercial Milenium Fuente: Fotos de Arq. Claudia Dorta



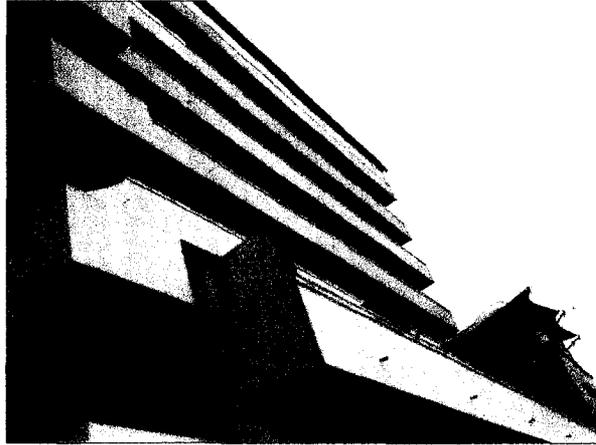
Estadio Metropolitano de Mérida Fuente: skyscrapercity.com

16. Terrazas: se aprecia la presencia de terrazas, con un antepecho que se camufla pues por lo general está forrado con el mismo material de la superficie de la fachada de la que surge o en la que se abre.



Edificio Tecnimueble

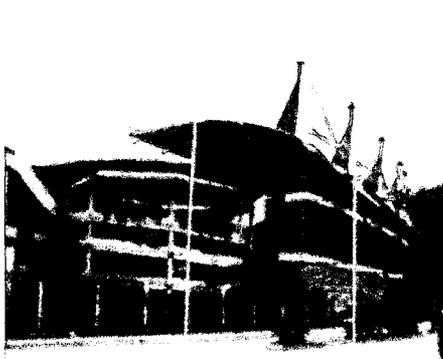
Fuente: Foto de Carla Maninat



Hotel Tibisay

Fuente: Foto Arq. Claudia Dorta

17. Sistema de circulación evidente: en algunos de los edificios se detectó que los sistemas de circulación vertical como ascensores, rampas y escaleras quedaban a la vista, es decir, se pueden apreciar desde el exterior algunas veces directamente y otras metidas dentro de un volumen geométrico pero con una cara de cristal que permite mirar el sistema de funcionamiento y cabinas de los ascensores (llamados panorámicos) o el sistema de escaleras contenido dentro de esos volúmenes translúcidos. Por lo general esos sistemas de circulación funcionan como elemento articulador de otros volúmenes que a nivel de fachadas y plantas forman la composición arquitectónica.



Estadio Metropolitano de Mérida

Fuente: jpaez.deviantart.com



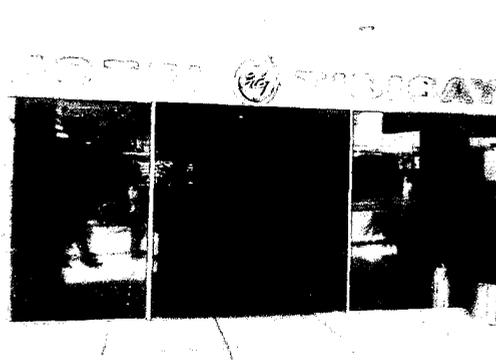
Hotel Tibisay

Fuente: Fotos Arq. Claudia Dorta

18. Puertas de vidrio: la constante es que las puertas de acceso principal a estas edificaciones sean de vidrio, batientes o corredizas.

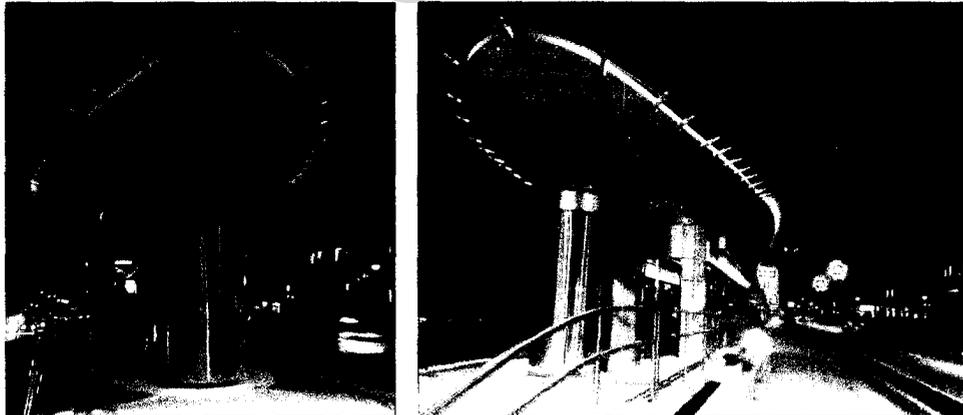


Edificio Resomer
Fuente: Foto Arq. Claudia Dorta



Hotel Tibisay
Fuente: Foto Arq. Claudia Dorta

19. Iluminación exterior diseñada: en algunos de los edificios se percibió que se ha diseñado una iluminación especial que resalta el contorno de sus formas o el material de sus superficies, creando un efecto visual diferente cuando anochece, un contraste de luces blancas o de colores (azules casi siempre) que producen un efecto escenográfico, donde la edificación parece ser la protagonista.



Estación Alto Chama, Trolleybus Fuente: Fotos Arq. Claudia Dorta



Centro Comercial Milenium Fuente: Foto Arq. Claudia Dorta

20. Publicidad o letreros añadidos: la mayoría de los edificios de este análisis poseen grandes letreros anexados a sus fachadas o vallas publicitarias ancladas, colgadas o adosadas que cubren parte de las superficies de las fachadas y en algunos casos arman una composición que se entiende como parte de las mismas. Se aprecia aquello que describe el arquitecto Venturi como decoración añadida en los edificios que él cataloga como *tinglados o cajas decoradas*.



Edificio Yuan Lin Center
Fuente: Foto Arq. Claudia Dorta



Centro Comercial Milenium
Fuente: Foto Arq. Claudia Dorta

Es importante destacar que el análisis nos permitió determinar también la frecuencia con la que aparecen los distintos elementos o rasgos fenomenológicos más característicos de la arquitectura contemporánea de Mérida. Y pudimos comprobar que los rasgos que más se repiten entre los edificios seleccionados son:

- En primer lugar la combinación de volúmenes cúbicos y cilíndricos, dándose en prácticamente todos los ejemplares (es decir, en 7 de los 8 edificios seleccionados), al igual que el uso de puertas de vidrio en los accesos principales y el uso de las superficies acristaladas como cerramiento o tratamiento de fachadas; evidenciándose que estos rasgos son los más frecuentes en la composición y diseño de los edificios que actualmente se proyectan y se construyen en Mérida.
- En segundo lugar (en 6 de 8 edificios), el empleo de sistemas estructurales de acero como tensores, perfiles, mástiles, etc, que quedan a la vista y se aprecian como parte de la composición de las fachadas; sucede lo mismo con los sistemas de circulación vertical como los ascensores y los núcleos de escaleras que en algunos edificios se plantean como elementos de articulación entre los volúmenes que componen las fachadas. También son recurrentes (en 5 de 8 edificios), el diseño de terrazas, el empleo de cubiertas planas y aún en mayor porcentaje el de cubiertas de

láminas de policarbonato, por lo que se puede decir que estos son ya rasgos característicos de la arquitectura merideña de inicios del siglo XXI.

- Y en tercer lugar (en 3 de los 8 edificios) se aprecian superficies metálicas de acero pulido; superficies con paneles de lámina de aluminio compuesto por lo general de color blanco o gris con las que se forra total o parcialmente la fachada de los edificios; superficies con acabado en ladrillo, piedra o materiales rústicos que se utilizan para decorar las fachadas y en menor porcentaje materiales como cerámica o porcelanito. Igual sucede con las cubiertas, las más características son las cubiertas tenso-estructurales (textiles), las de láminas de acero galvanizado, también el empleo de cerchas como parte del sistema de cubiertas y en menor porcentaje las cubiertas de tejas a 2 y 4 aguas. Y un último rasgo que se repite en tres de los edificios analizados es el empleo de un sistema de iluminación exterior que forma parte del diseño de estos edificios que durante la noche buscan resaltar entre los de demás y de algún modo llaman la atención de los transeúntes y usuarios.

Hay otros ejemplares arquitectónicos en Mérida y Ejido que no pudimos abordar con la descripción fenomenológica por limitación de tiempo y por no hacer tan extensa la presente investigación, pero en los que se puede apreciar a simple vista la presencia de todos o de algunos de estos rasgos que configuran la imagen propia de la arquitectura que se produce y se fomenta actualmente en nuestra ciudad.

Algunos de esos ejemplares son:

- 1) El conjunto de galpones Galponca, en la zona industrial Los Curos.
- 2) El centro empresarial Juan Pablo II, en la urbanización La Parroquia
- 3) La cubierta del Viaducto Campo Elías
- 4) El edificio Garzón, en la avenida Las Américas
- 5) La Ferretería Glorias Patrias (nueva versión), en la avenida Las Américas
- 6) El anexo del Centro Clínico, en la avenida Urdaneta
- 7) El edificio residencial Aranjuez, en la urbanización El Rosario
- 8) La agencia de carros Rústicos Alonzo (en su nueva versión)
- 9) El restaurant Brangus, en la avenida Los Próceres
- 10) Edificio Corredor Hermanos en la avenida 2
- 11) Edificio Mercantil de Refrigeración en Milla
- 12) La Terminal del Trolebús, en Ejido
- 13) El edificio de Talleres del Trolebús, en Ejido
- 14) El edificio del Centro de Control Operacional del Trolebús (C.C.O), en Ejido
- 15) La pasarela peatonal Pozo Hondo, en Ejido (la que conecta con la terminal del Trolebús)

Estos edificios pueden ser catalogados de arquitectura contemporánea no sólo por la fecha en la que se construyeron sino también por el uso, la aplicación o la presencia de estos rasgos o elementos más comunes, que le dan una apariencia o imagen parecida a los ya analizados.

IV. 2 Tipos de Imagen.

El análisis interpretativo que se viene haciendo puede desembocar en una propuesta más general que nos lleve a determinar un tipo de imagen que resuma o concentre los rasgos que se han encontrado y con la que se puedan agrupar las edificaciones estudiadas. De algún modo se puede decir que tales y cuales edificios se parecen entre sí o tienen características comunes, más aún (tomando en cuenta que estudiamos fenómenos arquitectónicos u ‘objetos estéticos’ como diría Cofré), se podrían clasificar por su apariencia y para ello se proponen tres grupos o categorías:

- 1. Imagen Tradicional:** es la que tienen las construcciones que presentan elementos de tipologías tradicionales como corredores techados (propios de la arquitectura colonial venezolana), arcadas, torres, sistema estructural adintelado, techos de tejas a 2 ó 4 aguas, contrafuertes, pilastras truncadas, balcones, la incorporación de la vegetación a la edificación, etc. Todos ellos elementos tradicionales que no necesariamente se reinterpretan en una nueva concepción arquitectónica sino que al contrario se refuerzan por el uso de los materiales de acabados típicos de las construcciones tradicionales venezolanas y más aún merideñas como: ladrillo quemado, tablilla, caico, piedra, madera, hierro forjado, teja y otros materiales que le dan una apariencia de arquitectura tradicional a la edificación.

Dentro de esta categoría esta indudablemente el Centro Comercial Altos de Santa María que junto con las residencias Altos de Santa María Villas conforma un conjunto urbano que evoca un paisaje como el de los característicos pueblos merideños del páramo y que busca de algún modo resaltar también el estilo colonial (o más propiamente neo-colonial). Se podría decir entonces, que esta imagen es propia de una tendencia marcada por referencias históricas o al menos vernáculas.

En este centro comercial se aprecia un tipo de ventana que como explica Gasparini (1985) es “la ventana colonial de origen andaluz que nunca pierde la forma vertical del vano” (p. 346) como en las casas del período colonial venezolano, que tiene una reja y elementos decorativos que la encuadran y que varía según el gusto o el diseño del arquitecto. También se observa que este edificio reinterpreta la distribución de los espacios como patios, corredores, zaguanes, cubiertos por un conjunto de techos

de tejas inclinados que es muy característico de los pueblos andinos como el de San Rafael de Mucuchíes por ejemplo, y la marcada presencia de las torres como valores volumétricos de la arquitectura colonial que siendo de planta cuadrangular rematan con una modesta cornisa y un capitel piramidal, es decir con un techo a cuatro aguas que puede variar en su inclinación o pendiente.

A la par de este centro comercial o más bien como continuación del mismo se desarrolla el conjunto residencial Altos de Santa María Villas, en el que se observan corredores de doble altura con grandes arcadas, la presencia de unas columnas de fuste trapezoidal y marcado capitel, el acceso principal configurado por una especie de rotonda, elementos que evocan sin duda una fachada neoclásica, que también forma parte del estilo postcolonial venezolano y de otras naciones latinoamericanas.

2. **Imagen Tecnológica:** es la que tienen las edificaciones que están marcadas por la innovación, el uso de volúmenes y materiales tecnológicamente exigentes y por el juego formal de elementos técnicos.

Al determinar los rasgos propios de esta imagen, nuestro punto de vista coincide con lo que Cejka (1995) llama "*La continuación de la modernidad*", bajo este concepto se pueden incluir tendencias que de algún modo se dirigen contra la Modernidad comercializada, pero que buscan sus impulsos de innovación en la misma Modernidad. Lo hacen a través del retorno de los clásicos de la Modernidad o por medio de la arquitectura de alta tecnología que se originó según unos procedimientos modernos de fabricación y su estética" (p.8).

Así pues, en esta investigación, se estableció que en las características comunes a la imagen que llamamos 'tecnológica' incluimos:

- a) tanto los rasgos de la arquitectura que es entendida como una 'continuación de la modernidad', en la que se aprecia una referencia constante a la arquitectura de los años veinte y treinta del siglo pasado por el uso de grandes superficies de cristal, la combinación de elementos cúbicos y cilíndricos, el uso de los paneles metálicos blancos o grises como una capa lisa y pulida sobre los muros de ladrillo u hormigón tradicional y la presencia de terrazas. '*Continuidad de la modernidad clásica*' que lleva a cabo el arquitecto Richard Meier desde aproximadamente 1960, junto con otros como Peter Eisenman y Michael Graves.
- b) como los rasgos de la arquitectura que es entendida hoy (desde aproximadamente 1970) como arquitectura de Alta Tecnología, por el empleo de elementos que conducen "esta arquitectura a una construcción de tecnología sofisticada, que en el fondo nunca ha dejado de existir. En este sentido se puede

reconocer una continuidad desde los edificios tempranos de ingeniería del siglo XIX hasta las recientes construcciones de N. Foster y R. Rogers” (Cejka, 1995, 65).

Los rasgos más característicos de esta imagen son: el uso de membranas textiles tensadas; sistemas estructurales por delante de las fachadas donde se aprecian cables de tracción, varillas de presión, mástiles, perfiles de acero, anclajes; escaleras mecánicas, ascensores, rampas, tuberías y otros elementos que están a la vista; una piel exterior que se logra con el acristalamiento (como en tiempos de Paxton), el uso de membranas de acero en fachadas y en cubiertas, el uso de cubiertas flexibles de policarbonato o fibra de vidrio y grandes cerchas. Todo esto acentúa la imagen tecnológica de la arquitectura contemporánea que en todo caso parafraseando a Cejka son edificaciones en las que vemos un exhibicionismo constructivo, que enriquece la creación arquitectónica.

A esta categoría pertenecen el edificio Tecnimueble, el Hotel Tibisay, el Centro Comercial Milenium, el Estadio Metropolitano y la Estación Alto Chama del Trolebús. Mientras en los tres primeros edificios se evidencian claras manifestaciones de referentes arquitectónicos como: Richard Meier, Günter Behnisch y Peter Eisenman; en los tres últimos se aprecia el uso continuo de elementos de alta tecnología, como los que usan los arquitectos contemporáneos, a nivel internacional: Renzo Piano, Richard Rogers, Norman Foster, Jean Nouvel, Michael Hopkins, Rem Koolhaas, Santiago Calatrava.

Y a nivel nacional: Celina Bentata, Tania Bentata y Oswaldo Miliani de la empresa Arquitectura Bentata, diseñadores de la Torre Banesco, Torre Shell, Residencias Vistalavila en Caracas y la Sede Corporativa para Sincor Sincrudos de Oriente; Oscar Capiello y Francisco Pimentel arquitectos del Centro Comercial Millenium Mall de Caracas (2008); Eric Brewer y Juan Andres Machado de la Oficina de Arquitectura ODA, arquitectos de la Casa Mi Refugio (2005), la Casa BA (2004) y el nuevo Teatro Municipal de Chacao inaugurado a finales del año 2011; José Antonio Nuñez que junto a Alfredo Brillembourg proyectaron el Gimnasio Vertical de Chacao (2004), entre otros.

- 3. Imagen Híbrida:** la que tienen los edificios en los que se da una combinación de todos los elementos que se han expuesto hasta aquí. Es una imagen que surge de la mezcla de los rasgos tradicionales con los rasgos tecnológicos y el resultado dependerá en cierta forma de las decisiones del arquitecto, del cliente y de los inversionistas que intervienen en la construcción de objetos arquitectónicos.

Esta imagen arquitectónica podría tener también el calificativo de imagen ecléctica, por aquello de mezclar en un mismo edificio estilos o tendencias diferentes, o simplemente porque se ‘escogieron’ puntos de vista, ideas, elementos, materiales, formas que pudieran ser compatibles, combinándolas, aunque el resultado pueda ser a menudo contrapuesto sin llegar a formar un todo orgánico.

A esta categoría pertenecen los edificios Yuan Lin y Resomer, en los que se aprecia una mezcla de rasgos formales tanto de lo tradicional, como de lo moderno y de lo tecnológico: cubiertas de policarbonato, de acero y de tejas a dos aguas (en Yuan Lin); cubiertas planas encofradas, volados curvos y rectos sostenidos por tensores y perfiles de acero y cubiertas de policarbonato (en Resomer); revestimientos en tablilla mezclado con superficies de cristal verde y concreto armado (en Yuan Lin), superficies brillantes de fino porcelanito, mezclado con paredes de friso rústico pintado y superficie acristalada con vidrios oscuros (en Resomer). Sin embargo, el diseño arquitectónico y el juego formal son más coherentes y eficientes en Resomer que en el Yuan Lin.

En nuestra opinión, este último (el edificio Yuan Lin Center), tiene una intencionalidad arquitectónica en su fachada principal donde se resuelve bastante bien el espacio de captación y el acceso a la edificación, lográndose una conexión y una transición grata entre lo público (la calle) y lo privado; pero está tan sobrecargado de elementos tan variados entre sí que dificulta la composición formal y la estética que se esperaría de cualquier obra de arte. En lugar de parecer una unidad armónica (cosa que sí se aprecia en el edificio Resomer), parece más bien un popurrí de estilos y acabados; por ejemplo, colocaron un techo de media curva de policarbonato azul (a modo de marquesina) en frente de una gigantesca lámpara de lágrimas de cristal (al estilo barroco), que cuelga justamente sobre una escalera mecánica que se abre paso al lado de otra escalera de concreto revestida en cerámica, y esa escalera comparte su amplio descanso con una fuente de piedras gigantes que forman un cuadrado perfecto y que para su cerramiento lateral se ha colocado una reja de barrotes metálicos verticales que van de piso a techo, techo que cabe destacar es de plafones de cielo raso blanco con molduras de yeso al estilo renacentista (ver en Anexos, Figura 28).

De edificaciones tan heterogéneas como esta, se desprende (a nuestro juicio), la palabra que se escogió para nombrar o catalogar la imagen como ‘híbrida’, haciendo alusión (irónicamente) al cruce de dos o más especies o subespecies distintas, o a la coexistencia de varias cualidades diferentes en un mismo ejemplar arquitectónico.

IV. 3 Paneo crítico de la Imagen arquitectónica de Mérida a Ejido.

Una vez identificados los rasgos formales que caracterizan la imagen de los ejemplares arquitectónicos analizados y lograr determinar al menos 3 categorías con las que se resume el modo de aparecer de estos edificios (nombrándolas por lo que le es más propio o resaltante: Imagen Tradicional, Imagen Tecnológica e Imagen Híbrida), se facilitará el estudio y la comprensión de la imagen que percibimos de estos y otros muchos edificios merideños contemporáneos que por limitaciones de tiempo no se pudieron analizar exhaustivamente.

Quisimos hacer una prueba y una rápida clasificación de la imagen de los edificios que percibimos en una especie de paneo por la ciudad de Mérida hasta llegar a Ejido. El método utilizado es poco ortodoxo pero nos pareció práctico y sencillo: imaginemos que tenemos una especie de ‘detector de metales’, en nuestro caso un ‘detector de rasgos fenomenológicos’ que se emplea no con personas en los aeropuertos, sino con edificios en nuestra ciudad; y así cada vez que pasamos el ‘detector’ alrededor de un edificio, a modo de lupa o escaneo externo (con nuestra mirada contemplativa obviamente) sonará un pito o se encenderán luces de colores según el ‘rasgo o característica’ que haya detectado nuestra mirada.

Los 20 rasgos que determinamos en este trabajo son los que componen ‘nuestro detector de rasgos fenomenológicos’, por lo cual, si al pasarlo por un edificio, se encienden luces verdes por ejemplo, es porque descubrió características propias de lo que llamamos imagen tradicional, mientras que si se encienden luces rojas es porque detectó características de la imagen tecnológica, pero si se encienden tanto unas como otras (sin importar la cantidad), es porque acabamos de detectar un edificio con imagen híbrida. Así pues, el detector imaginario reveló en definitiva los tipos de imagen fenomenológica de los edificios contemporáneos, que terminamos clasificando de esta manera:

- Edificios con imagen tradicional:

1. Centro Comercial Altos de Santa María, en la Av. Universidad
2. Conjunto Residencial Altos de Santa María Villas, en la Av. Universidad
3. Ampliación del Hotel Prado Río, en la Av. 1 de la Hoyada de Milla
4. Restaurant La Abadía (sector Milla)
5. Restaurant el Gran Tostón (Av.4)
6. Restaurant Brangus (Av. Los Próceres)
7. Centro Comercial Canta Claro, en la Avenida Las Américas

- Edificios con imagen tecnológica:

1. El Hotel Tibusay
2. El edificio Tecnimueble, en la avenida Los Próceres
3. La cubierta del viaducto Campo Elías
4. La ferretería Glorias Patrias (después de la remodelación)
5. El Centro Comercial Milenium
6. La agencia de carros Rústicos Alonzo (en su nueva versión, porque obviamente la primera tenía una 'imagen tradicional')
7. Estación Alto Chama (parada del Trolebús), en la avenida Las Américas
8. La agencia de carros Escalante Motors Andina, de la Ford, en La Mara
9. El conjunto de galpones Galponca, en la zona industrial Los Curos
10. Estadio Metropolitano, en el sector Zumba
11. La terminal del trolebús, en Ejido
12. La pasarela peatonal Pozo Hondo que conecta con la terminal del trolebús
13. El Centro de Control Operacional del Trolebús (C.C.O)
14. El edificio administrativo de la empresa Trolebús Mérida

- Edificios con imagen híbrida:

1. Edificio Mercantil de Refrigeración en Milla
2. Edificio Corredor Hermanos, en la Av. 2
3. El Centro Comercial Yuan Lin, Av. Las Américas
4. Centro Comercial Plaza Mayor, en la avenida Las Américas.
5. El anexo del Centro Clínico
6. Garzón supermercado, Av. Las Américas
7. Residencias Aranjuez, Urb. El Rosario
8. El edificio Resomer, Urb. El Rosario
9. El Centro Empresarial Juan Pablo II, en La Parroquia
10. Los talleres del trolebús, en Ejido

CAPÍTULO V

CONCLUSIONES

Finalizados los análisis de las edificaciones merideñas seleccionadas para realizar esta investigación, aún cabe formular una pregunta muy sencilla que nos ayudará a concretar lo planteado en uno de los objetivos del presente estudio.

¿Qué es la imagen de la arquitectura?, es decir, cuál es el concepto de imagen que se emplea en la disciplina arquitectónica o que pretendemos sea empleado con más frecuencia. Esperamos la respuesta sea un aporte en el campo teórico de nuestra disciplina que nos permita determinar el lugar que ocupa la imagen en el proceso de ejecución y reflexión del quehacer arquitectónico.

La imagen de la que hemos investigado, no se limita a lo meramente representativo (en el sentido de las imágenes bidimensionales o tridimensionales con las que se expresa gráficamente la arquitectura), no se trata de una imagen gráfica sino de una imagen fenomenológica que surge de la arquitectura misma entendida como fenómeno estético.

El enfoque fenomenológico con el que se abordó este estudio permitió comprender que las edificaciones son fenómenos ‘que- se- aparecen’ y como tales, al mismo tiempo ‘que- se- contemplan’, es decir, que se perciben y que pueden generar una experiencia estética en quienes los miran y los recorren.

Entonces, si la arquitectura es un fenómeno que aparece y se hace tangible a través de formas perceptibles, a la pregunta ¿qué es la imagen de la arquitectura? responderemos: es la apariencia del edificio.

Una definición más amplia pero al mismo tiempo concisa sería: La imagen es la cualidad formal del objeto arquitectónico. Así pues, la imagen de la arquitectura se aprehende en cuanto a su cualidad físico-estética (objetiva-subjetiva).

Haciendo uso de la filosofía como señalamos en otro de nuestros objetivos, explicamos el enfoque metafísico del 'ser' de nuestro objeto de estudio, es decir, el *ser* de la arquitectura. Así entendemos que, el lugar que ocupa la imagen en el fenómeno arquitectónico es esencial.

Al estudiar la naturaleza de los entes (como lo hace la metafísica) comprenderemos que la imagen es parte constitutiva del ente arquitectónico. Un edificio 'es' un ente material que, podríamos decir recibe el 'ser' del arquitecto-artista. Parafraseando a Artigas (1984), el 'ser' de los entes está compuesto por: 'acto de ser' (para que exista físicamente) y 'esencia' (que es lo que hace que una cosa sea lo que es). En nuestro caso, el ente del que hablamos es: una obra construida, un edificio, es decir, un objeto arquitectónico.

Así pues, siguiendo a Aristóteles, el edificio tiene como cualquier otro ente, '*un modo de ser*', que viene determinado por 'la substancia' y 'los accidentes'. La substancia es la materia, como su nombre indica es lo substancial en el *ser* del ente, mientras que los accidentes son los atributos o las cualidades del ente, y lo que le hace ser diferente de los demás entes.

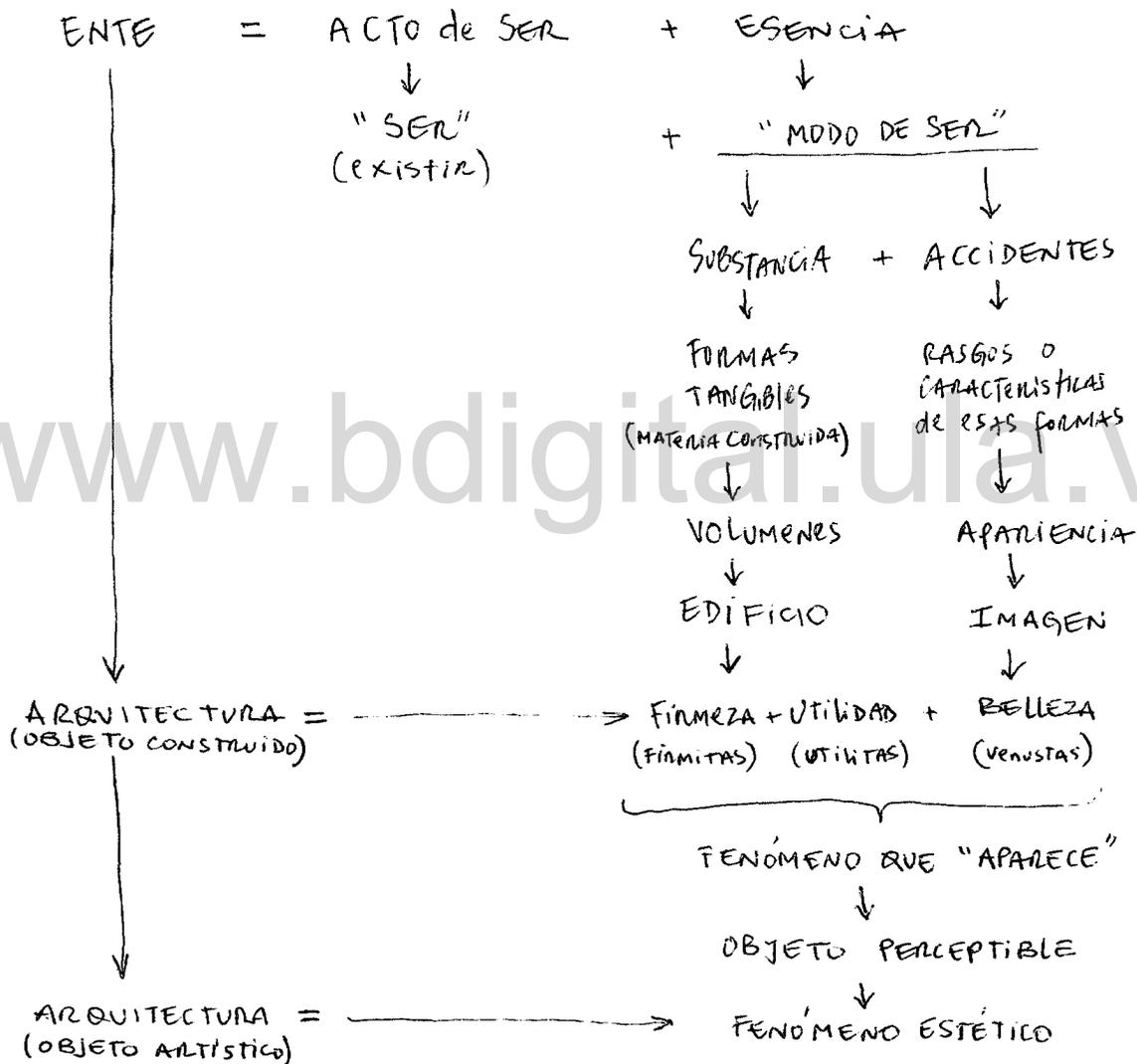
La substancia es el sustrato de los accidentes (es la materia donde se arraigan los accidentes, por decirlo de algún modo) y los accidentes es lo que modifica externamente ese sustrato o esa materia. En nuestra investigación el sustrato o la substancia es el edificio (lo construido, lo edificado, que es tangible, es material) y sus accidentes son sus cualidades fenoménicas que modifican la materia o que determinan el modo de ser de ese edificio: alto, blanco, ancho, curvo, de vidrio, con metal, cuadrado, etc.

Los accidentes establecen íntimamente el modo de ser del ente construido, es decir, definen el tipo de edificio que es y determinarán su apariencia. La imagen percibida es entonces la síntesis de la substancia y sus accidentes, por ejemplo, todos los objetos arquitectónicos analizados en este trabajo son 'esencialmente edificios' (substancialmente edificios), es decir, formas construidas, y sin embargo cada uno presenta características o rasgos que los hacen diferentes entre sí.

Esto se evidencia cuando vemos que, tanto el Centro Comercial Altos de Santa María, como el Yuan Lin y el Milenium, son en su esencia 'edificios' (además, los tres son centros

comerciales), pero cada uno tiene cualidades físicas diferentes; cualidades que se pueden agrupar con un término general: 'imagen'. Una imagen que viene determinada por los accidentes del ente arquitectónico.

FILOSOFÍA DEL ENTE CONSTRUIDO



Fuente: Esquema de Claudia Dorta

Así pues como la finalidad de la fenomenología, es principalmente llegar a la esencia (eidos) del fenómeno, se podría concluir esto con lo que acabamos de explicar, que la

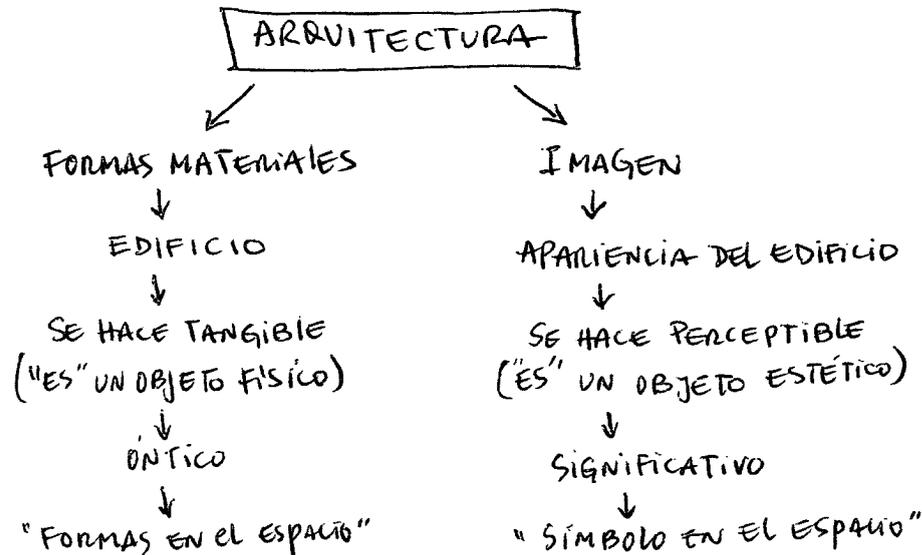
esencia de la arquitectura es: *ser-formas habitadas*. Es decir, lo esencial de la arquitectura es que ‘*sea*’, un contenedor del espacio habitable por el hombre (un contenedor que al mismo tiempo debería ser: firme, estético y funcional). Y esas ‘formas que se habitan’ son materiales, existen, tienen entidad física, porque son la substancia o el sustrato, es decir, la esencia; sin ellas no hay arquitectura, sin las formas volumétricas no hay objeto arquitectónico.

Ya lo decía Le Corbusier en 1923 cuando en su *Vers une Architecture* escribió: “La arquitectura es el juego acertado, correcto y magnífico de los volúmenes bajo la luz; las sombras y los claros revelan las formas; los cubos, los conos, las esferas, los cilindros o las pirámides son las grandes formas primarias que revelan bien la luz, proporcionándonos una imagen neta y tangible, sin ambigüedades” (citado de la edición de 1939, p.30).

En ese libro al hablar de las “Tres advertencias a los señores arquitectos”, (el volumen, la superficie y el plan), plantea también, que el volumen y la superficie son los elementos por los cuales la arquitectura se manifiesta, se materializa, y ellos están ordenados de manera lógica por un plan y aquí radica su relación.

Pero ahora bien, esas ‘formas materializadas’ o construidas pueden ser muy diversas, muy disímiles, su aspecto variará según los accidentes que estén presentes en ellas, es decir: sus ‘cualidades físicas’, su configuración, sus acabados, ‘su modo de aparecer’ (sus ‘rasgos’ como hemos indicado). Entonces, la *apariencia* varía, dando lugar a objetos arquitectónicos diferentes: por su tipología, por su geometría, por su composición, por sus materiales, por sus acabados, por su utilidad.

Por ello consideramos que la imagen es parte integrante del fenómeno arquitectónico. La imagen es el modo en que aparece la esencia de un edificio. Es decir, la imagen es connatural al ente construido; dicho de otra manera: no existirá nunca un ente arquitectónico que no sea al mismo tiempo imagen; pues ambas (imagen y esencia) son dependientes e inseparables entre sí. De allí que Zamora (2007) afirme que “ser y aparecer son indisolubles de la imagen” y aquí radica la ontología de la imagen arquitectónica. Coincidimos entonces con la premisa de este autor sobre que “la imagen va más allá de la representación al tornarse presencia” (p.21).



Fuente: Esquema de Claudia Dorta

www.bdigital.ula.ve

Cuando al estudiante o al profesional de arquitectura se le encarga un proyecto, invierte tiempo pensando en cómo quiere que sea el espacio, cómo quiere que sea la forma del edificio, cómo quiere que se vea... y cuando piensa en un edificio piensa inevitablemente en la imagen del edificio, porque todo lo que proponga en su diseño es precisamente el modo en que aparecerá ese edificio. Las formas (substancia) y su imagen (accidentes) son inseparables, porque son el modo de hacer que *exista* la arquitectura. Ambos constituyen la *esencia* del ente construido.

Ese tiempo que invierte el arquitecto pensando en cómo quiere que sea el edificio, es la actividad propia y previa de la persona a quien le corresponde 'dar el acto de ser al ente arquitectónico', (de allí que se le llame 'artista creador' al arquitecto que concibe la idea y de algún modo 'da el ser' al edificio). Esa apariencia o imagen final del edificio que se diseña es primeramente 'imagen mental' como diría Husserl; una imagen que se pensó con una finalidad y que se puede describir; una imagen que determinará el modo de ser de la edificación y obviamente una imagen que traduce el pensamiento de su 'creador'. Esas imágenes mentales o ideas que imaginamos, a las que Brentano y también Husserl, llaman 'fenómenos psíquicos' y que tienen la propiedad de ser 'objetos intencionales' (porque

indican un estado previo de los objetos del pensamiento en la mente), pasan luego a otro estado de los objetos en la realidad (estado material) a los que llaman ‘fenómenos físicos’ y que son el resultado de lo que previamente se imagina.

Pero sólo las imágenes mentales *ya materializadas*, es decir, las que se vuelven físicas, sensibles, tangibles, (fenómenos físicos), son las que pueden llegar a ser objetos artísticos y podrán ser descritos como enseña la fenomenología: podemos describir su parte material e ir todavía más allá, describiendo las sensaciones que produce aquel objeto o fenómeno en cada individuo (en el sujeto que percibe).

Sin embargo, el hecho de que el edificio sea un fenómeno perceptible, indica que su imagen fenomenológica (*materializada* en el ‘objeto’ construido), podrá volver a ser *inmaterial* en la mente del ‘sujeto’, o de los usuarios y contempladores de ese edificio, quienes al percibirlo, hacen una abstracción mental (como en todo conocimiento humano), para fijar una nueva *imagen mental* del edificio que observan o recorren. Pasando a ser nuevamente ‘fenómenos de la conciencia’ (como explica Husserl), que se distinguen por tener un contenido, es decir, por «referirse» a algún objeto real. Así pues, el objeto es una cosa y el hombre que lo conoce otra. Son los dos extremos de la propuesta filosófica de Merleau-Ponty, que plantea la relación ‘intima’ entre el sujeto y su entorno, llamados ‘elementos esenciales de la percepción’: *el cuerpo* (sujeto) y *el mundo* (el entorno o los objetos).

La arquitectura forma parte de ese ‘entorno’, de ese ‘mundo’ que está allí para ser percibido por los sujetos; y es a través de la imagen fenomenológica que se logra esto, pues el ‘aspecto del edificio’ es lo que puede ser percibido por los habitantes de la ciudad. Así “en cada instante hay más de lo que la vista puede ver, más de lo que el oído puede oír, un escenario o un panorama que aguarda ser explorado” (Lynch, 1974, p.9).

Coincidiendo con Lynch, nosotros planteamos que la imagen es ‘la cualidad formal del objeto arquitectónico’ (cualidad física-estética de los edificios), y Lynch afirma en su libro *La imagen de la ciudad* que “prestará atención a una cualidad visual específica, a saber, la claridad manifestada o ‘legibilidad’ del paisaje urbano” (ob. cit., p.10). Esa *legibilidad* de la ciudad se desprende de las cualidades formales y organizativas del espacio natural y construido, del aspecto que tienen los ‘escenarios urbanos’, de la imagen de la arquitectura,

de las actividades humanas que se realizan en cada espacio, por ello se dice que la *legibilidad es una cualidad visual específica* y hace referencia a “la facilidad con que pueden reconocerse y organizarse sus partes en una pauta coherente (...), una ciudad legible hace que sus distintos sitios sobresalientes o sendas sean fácilmente identificables y se agrupan también fácilmente en una pauta global.” (ob.cit., pp.10-11).

Entonces podemos concluir también diciendo, que la imagen de la arquitectura vendría a ser lo que permite la *legibilidad* de las edificaciones, para identificarlas y agruparlas en un prototipo que pudiéramos llamar conceptual, y que facilita el estudio y la comprensión tanto de la arquitectura como del entorno construido. De allí que hayamos podido ‘reconocer y organizar’ las cualidades formales de los edificios analizados y hayamos propuesto que en la arquitectura contemporánea merideña pueden identificarse 3 grupos de imagen arquitectónica (que resumen varias características del objeto y encierran símbolos identificables para el sujeto): la tradicional, la tecnológica y la híbrida.

Como afirma Lynch el observador “escoge, organiza y dota de significado lo que ve” (Lynch, 1960, p.15) ese proceso es inevitable en el ser humano; y si lo que vemos es la imagen de un edificio, lo más lógico y humano es darle un significado a esa imagen, en cuanto que expresa el modo de existir del ente arquitectónico y afecta al sujeto que la conoce.

El hecho de que sea una imagen que aparece y que por ende se puede percibir, nos pone necesariamente en el terreno de ‘quien percibe’ (un terreno que se debe explorar obviamente desde la psicología, la antropología, la sociología, e inclusive la semiología, y que sería tema de otra investigación). Sin embargo, nos compete abordar al menos en parte lo que sucede en el otro extremo de la relación fenomenológica, pues la percepción comienza en *el objeto* pero termina en *el sujeto*.

El sujeto por su propia naturaleza (persona-humana), no se limita a la descripción del objeto que está fuera de él, sino que es capaz de razonar sobre ello y sobre las sensaciones o afectos que la percepción le produce, de allí que se llame *experiencia* (intelectiva y afectiva) y que tienen un *significado* para él. Así pues, el fenómeno u objeto arquitectónico tiene una imagen que es ‘material y simbólica’ al mismo tiempo. Como explica Venturi

(2000), la imagen del edificio comporta siempre un significado, representa una idea, comunica un mensaje al usuario a través de elementos simbólicos y representativos, por eso “la arquitectura depende, para su percepción y creación, de la experiencia pasada y la asociación emotiva” (p.114) condiciones inseparables del sujeto que percibe y crea la arquitectura.

Si la arquitectura es esencialmente “una forma en el espacio” (formas volumétricas construidas), obviamente es al mismo tiempo, un “símbolo en el espacio” (Venturi, 2000, p.115), pues exterioriza o materializa una idea, un concepto o un pensamiento. Son formas cargadas de significado. En consecuencia podríamos decir que la imagen del edificio es un dato sensible para el sujeto que conoce, pues la *verdad* es objetiva, es decir, está en el objeto mismo, y el sujeto solo debe descubrirla y adecuar su mente a la realidad del objeto que está conociendo, luego por un proceso natural de la inteligencia humana, el sujeto, separa, organiza, relaciona y dota de un nuevo significado (subjetivo), la arquitectura que percibe.

Para aclarar la idea de que el edificio comporta siempre un significado (objetivo) que le es propio, y que activa el proceso de contemplación estética en el sujeto (con todas sus consecuencias), podemos basarnos en los binomios filosóficos con los que hemos venido haciendo nuestra reflexión y entender su relación o su interdependencia:

Substancia	-	Accidentes
Formas materiales	-	Imagen
Edificio	-	Apariencia
Fenómeno	-	Significado
Objeto	-	Sujeto
Fenómeno físico-perceptible	-	Fenómeno de la conciencia
Imagen fenomenológica	-	Imagen mental

Así pues, sostenemos la idea de que todo edificio tiene una imagen fenomenológica, cargada de significado, que al ser percibida por el sujeto puede terminar convirtiéndose en una imagen mental, fruto de la experiencia estética. Y a eso quisimos llegar en esta investigación: las imágenes fenomenológicas de la arquitectura contemporánea de Mérida que percibimos, las relacionamos con imágenes mentales (conceptuales, con las que se quiere indicar que se ha llegado a internalizar y a adquirir un conocimiento nuevo sobre esta arquitectura), y que se pueden expresar teóricamente como lo haremos a continuación:

Para nosotros, ‘el fenómeno que aparece’ con **una imagen arquitectónica tradicional** ‘tiene un significado’ (objetivo y subjetivo) de: adaptación al medio ambiente o entorno construido, coherencia formal, constructiva y funcional con las técnicas populares o el estilo de vida preindustrial en Venezuela. Parafraseando a Porras (2009) esta arquitectura vernácula responde a la necesidad básica de habitar y conforman construcciones contenedoras de tradiciones, que permanecen como testigos de la historia regional.

Es un tipo de arquitectura reconocible por sus habitantes y es capaz de “generar procesos como la adaptación o ajuste al paisaje y la asignación de significados particulares a la cultura local y regional” (Porras, 2009, p. 11). Este tipo de imagen representa lo autóctono, el uso de materiales y técnicas locales, ensayadas y aprobadas social y culturalmente.

Esta imagen también puede evocar algunos referentes históricos. En nuestro caso de estudio (Centro Comercial Altos de Santa María), se evidencia el uso de los elementos arquitectónicos del estilo colonial, o popular, o típicos de la región andina u otras regiones venezolanas, empleándolos de manera exacta (como réplicas) o por medio de la reinterpretación de esos elementos o modelos constructivos tradicionales, que como sugiere Porras “pueden ‘catalogarse como permanencias’ de la arquitectura criolla” y que contribuyen de algún modo, a mantener una identidad nacional o al menos regional.

Por el contrario un ‘fenómeno arquitectónico’ de **imagen tecnológica** expresa o ‘significa’: innovación, sustitución del método constructivo tradicional por uno más novedoso y tecnicista, por medio del cual se pueda apreciar la tecnología de punta, el ingenio constructivo y las últimas tendencias de la producción industrial.

Esta imagen logra conjugar armónicamente (en la mayoría de los casos), la estética y la técnica. Estos ‘rasgos formales’ o características comunes de la arquitectura de vanguardia (en la que “venustas” y “firmitas” conviven tranquilamente), dan como resultado una ‘imagen tecnológica’ que parece imponerse en la producción arquitectónica del siglo XXI. Una imagen que cautiva, que impacta visualmente y que no deja indiferente al público que la contempla o la experimenta.

Marca una tendencia mecanicista donde se advierte la presencia de referentes tanto de la arquitectura moderna (clásicos de la modernidad y los ‘continuadores de esa modernidad’), como la de la Alta tecnología y la deconstructivista. Lo fundamental en esta imagen arquitectónica es que busca revivir una especie de ‘nueva modernidad’ e imponer criterios estéticos que desembocan en una ‘moda arquitectónica’, a la que le queda pequeño el calificativo de “estilo internacional” pues es ya un “estilo universal” por decirlo de algún modo. Es una arquitectura que por sus formas y sus soluciones técnicas puede construirse en Mérida o en cualquier parte del mundo, y da igual, porque su imagen es básicamente la misma: el empleo de los sistemas estructurales de acero que queda a la vista, el uso de cerchas, las cubiertas textiles tensadas, las metálicas o plásticas, los acabados en lámina de aluminio compuesto y los grandes acristalamientos; que como diría Scully, en el prólogo del libro de Venturi (1974) son fruto del trabajo en serie de “los homogenizadores tecnológicos que inundan nuestro horizonte” (p. 15). Esto se evidencia en algunos de nuestros casos de estudio como: el edificio Tecnimueble, el Centro Comercial Milenium, el Hotel Tibisay, el Estadio Metropolitano y la Estación Alto Chama del Trolebús Mérida.

A su vez, la imagen tecnológica, viene determinada por adjetivos como: arquitectura sostenible, técnica, orgánica, ecológica, lúdica, sofisticada, integradora, industrial, desconcertante, exhibicionista, con efecto publicitario, arquitectura inteligente y arquitectura futurista, entre otros.

Por último **la imagen arquitectónica híbrida**, como su nombre indica, quiere significar combinación de estilos o cruce de especies arquitectónicas.

Es, precisamente la imagen que surge de la mezcla de los rasgos formales de la arquitectura tradicional, con los de la posmoderna y con los de la arquitectura tecnológica. De allí surge

una tendencia muy flexible y compleja que Cejka (1995), llama *Pluralismo moderno*, que “se distingue por renunciar generalmente a reclamos históricos, pero conjuga elementos sorprendentemente heterogéneos en una sola construcción: se combina libremente elementos modernos, de alta tecnología y deconstructivos con invenciones propias” (p.114)

Obviamente de esta mezcla de estilos, puede surgir una muy buena arquitectura o una muy deficiente. La clave está en la capacidad del arquitecto para lograr la combinación apropiada y para resolver acertadamente los requerimientos espaciales (utilitas), estructurales (firmitas) y estéticos (venustas), con una buena dosis de creatividad y un conocimiento exacto de lo que es realmente la arquitectura, para distinguirla de una pobre arquitectura.

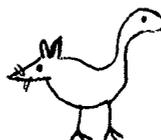
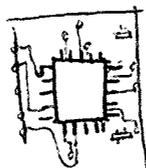
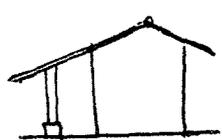
En nuestros casos de estudio los edificios Resomer y Yuan Lin Center muestran una clara imagen híbrida, y en cierta medida habría que incluir también el Hotel Tibisay que sin dejar de tener una apariencia tecnológica, se percibe también como un ejemplar híbrido por la combinación de materiales en su exterior, estilos y acabados en su decoración interior y su contraste con respecto al entorno y al sitio donde está construido.

Esta imagen híbrida evoca una arquitectura ecléctica en pleno siglo XXI, donde los estilos que se mezclan o se toman como referentes ya no son necesariamente el neogótico, el neobarroco o el neoclásico, sino que históricamente (la producción del siglo XX puede ser considerada ya en parte, como pasado histórico de la arquitectura, un pasado reciente obviamente), también podríamos incluir el neo-colonial, el neo-moderno y el neo-industrial (que hace referencia a la arquitectura generada por la revolución industrial del siglo XIX), y que hoy llamamos de Alta Tecnología. Es una arquitectura de imagen muy flexible, y esa “pluralidad vital es seguramente el fenómeno más importante de nuestro tiempo” (Cejka, 1995, p.114).

Ahora bien, dando un paso más y aprovechando la capacidad que tiene el sujeto de elaborar imágenes mentales y adecuar su mente al objeto que conoce (fenómenos de la conciencia o conceptos), nos atrevimos a identificar estas tres imágenes fenomenológicas de la arquitectura meridiana contemporánea con tres imágenes mentales y graficarlas a modo de caricaturas, ‘al estilo Venturi’, quien utilizó para su tesis de la simbología de la arquitectura

unos dibujos sencillos e irónicos, con las que describe de forma resumida los rasgos formales e iconográficos de la arquitectura. He aquí nuestra propuesta:

REDUCCIÓN SIMBÓLICA DE LA IMAGEN ARQUITECTÓNICA



TRADICIONAL

TECNOLÓGICA

HÍBRIDA

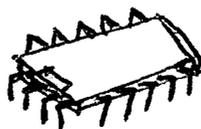
Fuente: Bocetos de Claudia Dorta

Valiéndonos de estas tres imágenes mentales, se puede ahondar en la comprensión de la imagen fenomenológica de la arquitectura merideña de inicios del siglo XXI, y siguiendo un ‘esquema venturiano’ (que le colocó nombres a los tipos de arquitectura, en su caso eran: “pato y caja decorada”), planteamos que en la Mérida contemporánea hay tres tipos de arquitectura, o que en la ciudad se perciben tres tipos de edificios: en primer lugar el edificio marcado por una ‘imagen arquitectónica tradicional’ al que podemos llamar edificio *Casita*, porque hace alusión a lo tradicional y por lo que culturalmente implica este término; en segundo lugar el edificio *Chip*, pues hace referencia a la tecnología, es un edificio de ‘imagen tecnológica’, y en tercer lugar el edificio *Cóctel*, que insinúa la mezcla de sabores, en nuestro caso la mezcla de ‘rasgos fenomenológicos’ tradicionales con tecnológicos, dando como resultado un edificio en el que se percibe una clara ‘imagen híbrida’.

UN ESQUEMA VENTURIANO SOBRE LA IMAGEN ARQUITECTÓNICA. EN MÉRIDA HAY 3 TIPOS DE EDIFICIOS:



CASITA



CHIP



CÓCTEL

Fuente: Bocetos de Claudia Dorta

Darle un nombre a los 'tipos de imagen arquitectónica' que proponemos en este trabajo, se convirtió casi una necesidad, pues al emplear la fenomenología como actitud para conocer los objetos o fenómenos (edificios), experimentábamos una gran limitante, y es que la fenomenología llega hasta cierto punto, que tiene que ver sólo con el impacto que tenemos con la realidad; pero lo que viene después que es el juicio, la fenomenología no lo plantea (ya que precisamente implica despojarse de toda forma de prejuicio); además la fenomenología no nos da instrumentos para eso, no permite emitir juicios de valor sobre la arquitectura (y allí advertimos el límite exacto entre la fenomenología y la semántica); y aunque lo natural en el sujeto es querer dotar de significado la imagen de la arquitectura que percibe, no formaba parte de este trabajo llegar hasta ese nivel.

Sin embargo, como ya explicamos existía la necesidad razonable de emitir un juicio o al menos de dar un paso más, así que, luego de "ver las cosas con unos ojos frescos, casi infantiles, para ver las cosas tal cual son" como expresa el arquitecto Chacón (tutor de esta investigación), nos pareció acertado hacer esas caricaturas para demostrar, de cierta forma, que esas imágenes fenomenológicas de la arquitectura merideña tienen ya un significado en sí mismas (están 'preñadas de contenido') como enseña la fenomenología, y que sólo después de haber conocido ese 'significado objetivo', es que se puede pasar a un 'significado subjetivo' que en todo momento se adecuará a la realidad que estamos conociendo. Este trabajo también nos sirvió para comprender que la fenomenología es, en todo caso, un paso previo a la semiología (es pre-iconográfico y pre-razonable por decirlo de algún modo), pero inevitablemente necesario y muy conveniente para el conocimiento de los fenómenos (en nuestro caso fenómenos arquitectónicos), y una actitud sabia para abordar la teoría y la crítica de la arquitectura.

Así pues, por el estudio que hemos hecho se puede decir que en la arquitectura contemporánea merideña abundan los 'edificios Chip', pues al usar el '*detector imaginario de rasgos fenomenológicos*' en un paneo crítico desde Mérida hasta Ejido (como se explicó en el capítulo IV), conseguimos más de 14 edificios con imagen tecnológica, mientras que 'edificios Cóctel' se detectaron 10 y 'edificios Casita' sólo 7. Esta realidad generó otras preguntas (que obviamente servirán como tema para otra

investigación): ¿Cuándo la gente piensa en Mérida cómo se la imaginan?; ¿Cómo es Mérida para el imaginario urbano turístico? y ¿cómo la están concibiendo los arquitectos contemporáneos que viven o trabajan en Mérida?; y es que, a simple vista pareciera que todo el mundo culturalmente tiene una imagen de Mérida como la ‘*Mérida Casita*’, la imagen de pueblo parameño, de ciudad turística y de arquitectura tradicional, y la gente que viene a turistar a Mérida eso es lo que busca, quiere alejarse de lo tecnológico; viene a esta ciudad andina buscando algo que lo haga conectarse con lo natural, lo sencillo, lo campestre, lo tradicionalmente venezolano, lo autóctono, lo histórico, quizás porque se percibe como una ciudad de trama urbana tradicional, con paisajes pintorescos, o quizás hasta por los parques temáticos como la Venezuela de Antier, Los Aleros y La montaña de los Sueños, que son hitos importantes del turismo en Mérida y en toda Venezuela.

Sin embargo, actualmente en Mérida se detectan más *edificios Chip* que *edificios Casitas*; ¿Qué sucede entonces?, ¿Quiénes piensan y construyen la Mérida actual?, ¿Existe algún plan de urbanismo que prevea la imagen de Mérida?, ¿Qué tipo de ciudad queremos?, ¿qué imagen quieren los arquitectos, los ciudadanos y los políticos merideños?, ¿hay acuerdo en ello, hay disparidad?, ¿Qué es lo más conveniente y bajo qué parámetros se organiza la ciudad: culturales, comerciales, turísticos, económicos, sociales, ambientales?, ¿Hacia dónde va la arquitectura merideña?, ¿qué quiere ser?, ¿qué quiere significar?, ¿existe algún ente que se detenga a pensar en esto?, ¿lo fomentamos al menos entre nuestros estudiantes de arquitectura?, ¿se discute entre los agremiados para la toma de decisiones?

No podemos dar respuesta por ahora a todas estas preguntas - aunque nos gustaría hacerlo como parte de una nueva investigación -, pero queda claro que los arquitectos merideños contemporáneos que trabajan en la ciudad buscan resaltar una imagen diferente, *una imagen tecnológica*, que pareciera ser una constante desde los años 50 y 60, cuando los arquitectos de ese momento rompieron también con *la imagen tradicional merideña*, proyectando edificios con un marcado tratamiento moderno. Y objetivamente hablando podemos decir que se evidencia entonces una tendencia - por parte de los arquitectos que hoy día diseñan y construyen la ciudad - hacia la construcción de una arquitectura con imagen tecnológica, cuando no híbrida, que vemos hecho realidad en la primera década del

siglo XXI; *edificios Chip* y *edificios Cóctel* inundan la ciudad merideña con una naturalidad que desconcierta a turistas pero quizás no a los merideños, quienes parecieran estar de acuerdo con renovar la imagen de la ciudad en la que habitan; si no fuese así, ¿qué busca entonces un cliente como el de Tecnimueble al aceptar una propuesta arquitectónica *Chip* como la del arquitecto David Nieto? o el del Concesionario Rústicos Alonzo, en la avenida Andrés Bello, que de un *edificio Casita*, donde se apreciaban rasgos concretos de una imagen tradicionalista pasó a un *edificio Chip* que connota lo tecnológico?

En Mérida se está fomentando una clara *arquitectura Chip*, porque con su imagen fenomenológica se hace referencia de algún modo a una ciudad con deseos de progreso, de tecnología, de ser competitiva (en lo cultural, comercial, artístico, etc), una nueva imagen que busca la consolidación arquitectónica y urbanística propia de una ciudad capital del nuevo milenio. Ahora bien, si se hace de manera consciente, ordenada y disciplinada, habría que estudiarlo más afondo, pero creemos que nuestra investigación puede aportar datos y servir de herramienta de trabajo a quienes tienen el reto de pensar, diseñar y planificar las ciudades.

Pensamos que por la dinámica contemporánea, donde lo tecnológico tiene cada vez más auge, lo más probable es que se sigan proyectando *edificios Chip*, y sino *edificios Cóctel*, pues la arquitectura habla de quiénes somos, y evidentemente somos una sociedad culturalmente *híbrida*, *mestiza*, así como los venezolanos somos el producto de un mestizaje de razas: la blanca, la india y la negra, así será seguramente nuestra arquitectura. Y aunque quiera ser una *arquitectura globalizada*, exponente de las nuevas tecnologías constructivas, estará siempre signada por lo autóctono y los tópicos propios del trópico. Por lo tanto, valiéndonos de la crítica, podemos augurar que lo más corriente será encontrar en nuestras ciudades (no sólo Mérida), una *arquitectura de imagen híbrida*, que como ya se dijo a lo largo de este trabajo puede ser buena o mala arquitectura según la capacidad del *arquitecto-artista* quien debe resolver lo espacial, lo estructural y lo estético al mismo tiempo. En todo caso y esperando sean '*buenos cócteles*', la arquitectura venezolana pudiera seguir marcando pauta y llegar a convertirse en un referente de la producción

arquitectónica latinoamericana, como de hecho lo fue en el siglo XX con la obra del maestro Carlos Raúl Villanueva.

Como se explicó a lo largo de este trabajo *la imagen* viene hacer un factor fundamental en el proceso de diseño, la arquitectura como fenómeno se manifiesta a través de formas y rasgos fenomenológicos, es decir (filosóficamente hablando), volúmenes o formas que son *las substancias* y las características o cualidades formales que son *los accidentes* que modifican las substancias.

De aquí se concluye algo muy significativo: *el accidente* que en el argot coloquial se entiende como algo menos importante (por eso se dice que es algo accidental, o de poca importancia) pareciera ser algo secundario, pero no es así, aquí en la investigación y desde la filosofía, queda claro que el término *accidente* hace referencia al modo en que aparece la substancia, por lo que viene a tener un papel fundamental, pues toda substancia está acompañada, más aún determinada por unos accidentes, que la hacen ser de un modo concreto. Cada 'ente construido' (cada edificio) es al mismo tiempo substancia y accidentes, modos de ser de la Esencia Arquitectónica; por eso se puede decir que los accidentes (rasgos formales) son tan esenciales como la substancia (formas tangibles). Un edificio siempre tendrá una imagen; una forma volumétrica siempre tendrá una apariencia, por eso concluimos que *la imagen de la arquitectura* es esencial para llegar a ser un fenómeno estético, una realidad ontológica perceptible para el hombre.

Queda claro pues que no hay Arquitectura sin *una imagen arquitectónica*, de allí que nos parezca insólito encontrar críticos de arquitectura (como Leach) que juzguen superficial, "an-estético o anestésico" la dedicación a la producción de imágenes arquitectónicas, al fin de cuentas eso es lo que hacemos los arquitectos, creamos arquitectura que necesariamente tiene que 'aparecer' y construirse en la realidad de un modo concreto, debemos gastar tiempo en pensar y diseñar la imagen con la que aparecerá nuestro edificio, pues sino difícilmente existirá. Y si no lograrse existir en la realidad, al menos llegará a ser un 'ente de razón' y aun así, lo imaginamos con unas características y unos acabados específicos que lo hacen ser de un modo y no de otro. Su imagen es un todo en nuestra

imaginación con el deseo de que llegue a materializarse y a ocupar espacio y tiempo como cualquier ‘ente material’.

Otro crítico que llama nuestra atención es Pallasmaa, quien afirma que la “arquitectura actual tiende a ser retiniana, se dirige al ojo” como si se tratase sólo de hacer arte visual con la arquitectura, y aunque tiene razón al decir que “hay una idea vaga sobre la finalidad de la arquitectura”, deja intuir la importancia que tiene la imagen fenomenológica de la arquitectura. Estamos de acuerdo con el reproche que hace de los posibles “edificios que reflejan el egocentrismo de un cliente y de un arquitecto artista”, pero eso atañe más a la moralidad de las acciones de los arquitectos, de cuál era su intención a la hora de hacer tal o cual edificio, de una forma o de otra, y estaríamos entrando al terreno de lo semántico o y dando por supuesto que la arquitectura ‘habla’ o ‘transmite un mensaje’; pero lo que aquí nos interesa es que todo esto reafirma lo que hemos tratado de determinar en esta investigación: la imagen fenomenológica es intrínsecamente inseparable de las formas volumétricas, es decir, la arquitectura se hace presente a través de imágenes, ahora bien que esas imágenes están cargadas de significado resulta evidente también, porque son intencionales, porque son concebidas por el arquitecto que les da el ‘acto de ser’.

La imagen de la arquitectura en sí misma, no es ni buena ni mala, simplemente es necesaria, es una condicionante para que haya arquitectura; sin embargo, nos parece prudente que se invierta tiempo en pensar y escoger los accidentes que determinaran nuestra obra de arte arquitectónica, para que llegue a ser buena arquitectura, pues estéticamente hablando debemos conseguir que sea grata a la vista y proporcionada en su constitución morfológica, a la vez que resistente y funcional.

A pesar de que el estudio que aquí se hizo sobre la imagen fenomenológica de la arquitectura se sitúa primeramente en el ámbito de lo formal y de la estética, es decir, del aspecto de las formas arquitectónicas, no quiere indicar que demos primacía a esta condición; simplemente fue el modo de abordar la investigación para generar conocimiento teórico acerca de la arquitectura. Y entendemos que la arquitectura no se limita sólo a este campo de la imagen (su apariencia) sino que abarca también lo funcional y lo estructural,

ya que evidentemente esas *formas* estéticamente edificadas deberían ser consecuencia de la interacción adecuada o acertada entre los requerimientos programáticos y técnico-estructurales, por los que se concibe el objeto arquitectónico.

En nuestra opinión, en la arquitectura, no hay, o no tendría por qué haber oposición ni tensión alguna entre imagen, formas, estructura y utilidad, pues no son realidades yuxtapuestas, sino aspectos inseparables de un fenómeno que ha de ser unitario.

Aunque entendemos también que, el que no deba existir tensión entre ellos, no quita que lograrlo sea una proeza; pues como afirma Venturi, justamente “la arquitectura es necesariamente compleja y contradictoria por el hecho de incluir los tradicionales elementos vitruvianos de comodidad, solidez y belleza” (1974, p. 25). Y cada vez son más las dificultades que hay que sortear en el campo del diseño y la construcción, porque la dimensión y escala creciente de la arquitectura en los planeamientos urbanos nacionales y regionales contemporáneos aumentan esos posibles conflictos entre las necesidades de programa, estructura y expresión formal. Parafraseando al filósofo Immanuel Kant, creemos que es allí, en lograr esta integración, donde radica la *genialidad del artista-arquitecto*.

Reflexionar sobre si los edificios contemporáneos de Mérida logran tener esa conjunción armónica entre estos elementos puede convertirse en tema de otra investigación, sin embargo después de identificar los rasgos de la imagen de los edificios analizados para hacer una lectura de la producción arquitectónica de esta ciudad en la primera década del siglo XXI podemos concluir que la tendencia es: en mayor grado, a la producción de *edificaciones Chip y Cóctel*, pues se emplean los elementos propios de la arquitectura de alta tecnología y los utilizados por los arquitectos ‘continuadores de la modernidad’, que evidencia una imagen tecnológica que al parecer está de moda, no solo en Mérida, en Caracas o en toda Venezuela, sino en el mundo entero y que creemos busca expresar de algún modo desarrollo, progreso y vanguardismo.

Y es que, el empleo de las nuevas tecnologías muestra que las necesidades del mercado cambiaron radicalmente (hoy día el uso del acero se ve como una alternativa de construcción rápida, moderna y eficiente), y seguirán cambiando a consecuencia de las

innovaciones constructivas, cuestión que indudablemente influirá siempre en el modo de hacer arquitectura y en el modo de concebir su imagen fenomenológica, pues en cierta forma se cumple aquello que Carlo Lodoli en el siglo XVIII (aplicando la racionalidad a la arquitectura), enseñaba: “Los materiales deben ser empleados según sus propiedades y ser, a la vez, capaces de representar la función del edificio”. Aunque su tendencia es funcionalista, antes que formalista, consideramos que tiene razón al plantear que el material determina de algún modo la parte formal del edificio, influyendo necesariamente en la imagen final que percibimos del fenómeno construido.

A lo que queremos llegar con este comentario es a concretar en pocas palabras nuestra reflexión final: que la apariencia de los edificios (que se hacen en Mérida o en cualquier otra parte del mundo), cambiará obligatoriamente según la tendencia de diseño y el uso de los materiales que se utilicen para su producción, pues son ‘los accidentes’ los que modifican ‘la substancia’ del fenómeno construido; pero, sin embargo siempre serán necesarios para que exista arquitectura, ya que, es justamente esa substancia (formas volumétricas tangibles) íntimamente unida a la imagen (rasgos o características de esas formas volumétricas) lo que constituye el ‘modo de ser’, es decir, ‘la esencia’ del ente arquitectónico.

www.bdigital.ula.ve **ANEXOS**

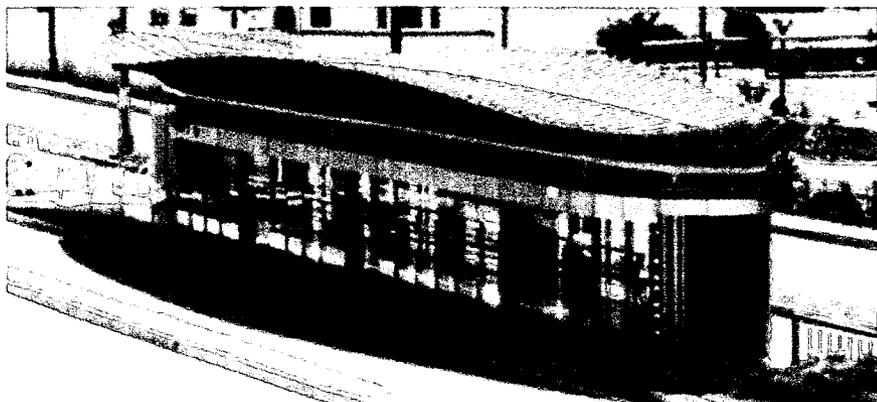


Figura 1. Parada Alto Chama Fuente: <http://gerardosantamaria-arquitecto.es.tl>



Figura 2. Fachada Posterior
Fuente: Foto Claudia Dorta



Figura 3. Fachada Principal
Fuente: <http://gerardosantamaria-arquitecto.es.tl>

Fuente: de la figura 4 a la 8 son Fotos de Claudia Dorta



Figura 4. Centro Comercial Milenium



Figura 5. Fachada principal y Lateral Derecha



Figura 6. Fachada edificio anexo



Figura 7. Fachada Lateral Izquierda



Figura 8. Cerramiento de cristal y textil

Fuente: Figuras de la 9 a la 12 tomadas de <http://es.wikipedia.org>



Figura 9. Estadio Metropolitano

Fuente: Figuras de la 13 a la 16 Fotos de Claudia Dorta

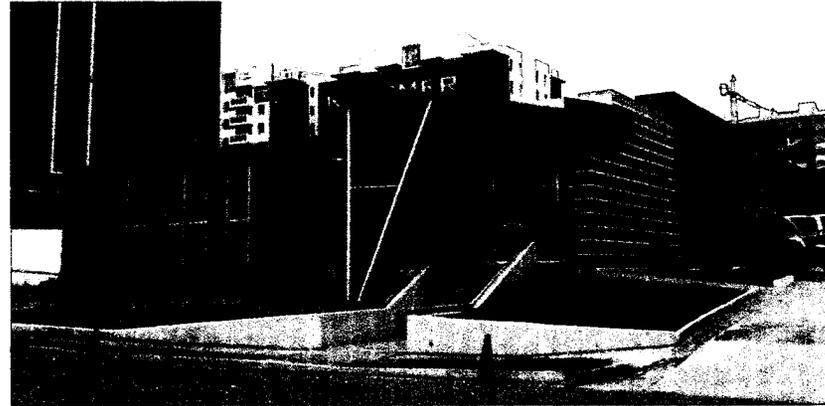


Figura 13. Edificio Resomer



Figura 10. Fachada Principal



Figura 14. Fachada Lateral Derecha



Figura 15. Fachada Lateral Izquierda

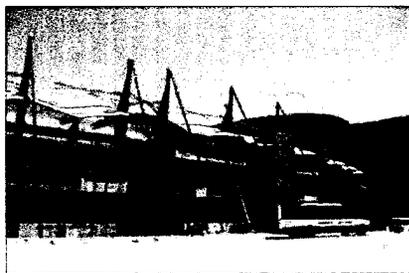


Figura 11. Fachada Lateral

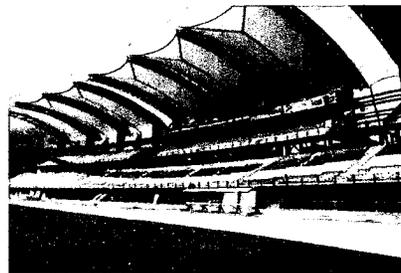


Figura 12. Vista Interna



Figura 16. Fachada Posterior

Fuente: Todas las figuras de esta página (17 a 25) son Fotos de Claudia Dorta

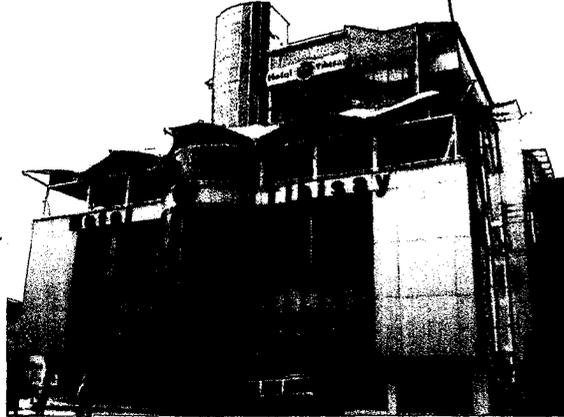


Figura 17. Fachada Principal



Figura 18. Fachada Lateral



Figura 19. Fachada Posterior



Figura 22. Centro Comercial Altos de Sta. María



Figura 23. Fachada Lateral



Figura 24. Fachada Lateral



Figura 20. Vista Interna



Figura 21. Fachada Lateral Izquierda

Figura 25.
Fachada Lateral Izquierda
Y parte de la vista de la
entrada principal del
conjunto residencial



Fuente: Figuras de la 26 a la 29 son Fotos de Claudia Dorta



Figura 26. Fachada Principal



Figura 27. Fachada Lateral



Figura 28. Acceso Fachada Principal



Figura 29. Fachada Lateral

Fuente: Figuras de la 30 a la 33 son Fotos de Carla Maninat

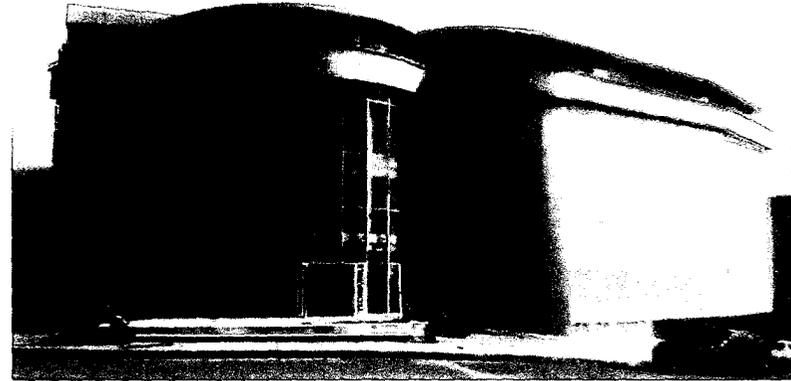


Figura 30. Fachada Principal



Figura 31. Fachada Lateral Izquierda



Figura 32. Fachada Lateral Derecha

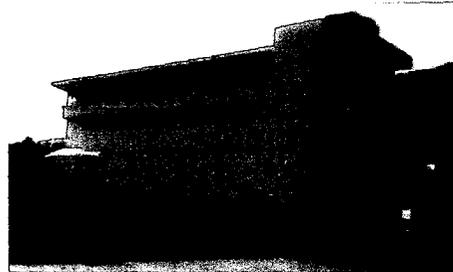
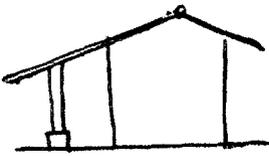
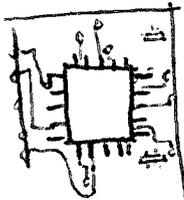
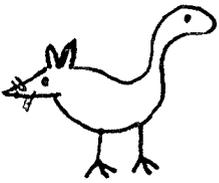


Figura 33. Fachada Posterior

Tipos de imagen arquitectónica

Imagen Tradicional	Imagen Tecnológica	Imagen Híbrida
<p>Edificios que presentan elementos tradicionales como: corredores techados, arcadas, torres, sistema estructural adintelado, techos de tejas a 2 ó 4 aguas, contrafuertes, pilastras truncadas, balcones, la incorporación de la vegetación a la edificación.</p> <p>Materiales: ladrillo quemado, tablillo, caico, piedra, madera, hierro forjado, teja</p> <p>Es una imagen marcada por referencias históricas o al menos vernáculas</p>	<p>Edificaciones que están marcadas por la innovación, el uso de volúmenes y materiales tecnológicamente exigentes y por el juego formal de elementos técnicos.</p> <p>Coincidiendo con Cejka en esta imagen incluimos: 1) tanto los rasgos de la arq. que es entendida como una 'continuación de la modernidad' 2) como los rasgos de la arquitectura que es entendida hoy (desde aproximadamente 1970) como arquitectura de Alta Tecnología (exhibicionismo constructivo)</p>	<p>Edificios en los que se da una combinación de todos los elementos. Es una imagen que surge de la mezcla de los rasgos tradicionales con los rasgos tecnológicos.</p> <p>Esta imagen arquitectónica podría tener también el calificativo de imagen ecléctica, por aquello de mezclar en un mismo edificio estilos o tendencias diferentes, ideas, elementos y materiales.</p> <p>«Híbrido»: alusivo al cruce de 2 ó más especies distintas (coexisten en un mismo ejemplar arquitectónico)</p>
C.C. Altos de Santa María	Tecnimueble Hotel Tibisay C.C. Millenium Estadio Metropolitano Estación Alto Chama	Yuan Lin Center Resomer

Reducción simbólica de la Imagen Arquitectónica

Imagen Tradicional	Imagen Tecnológica	Imagen Híbrida
		
TRADICIONAL	TECNOLÓGICA	HÍBRIDA
Siguiendo un esquema venturiano hay 3 tipos de edificios: Edificio «casita» 	Edificio «chip» 	Edificio «cóctel» 

Fuente: Esquemas y bocetos de la Arq. Claudia Dorta

Referencias Bibliográficas

Libros:

Artigas, M. (1984). *Introducción a la Filosofía*. Pamplona: Ediciones Universidad de Navarra, S.A. (EUNSA)

Balbo, J. (2008). *Guía práctica para la investigación sin traumas II*. San Cristóbal: Fondo Editorial UNET. (FEUNET)

Belting, H. (2007). *Antropología de la Imagen*. Buenos Aires: Kats Editores

Blanco, P. (2001). *Estética de bolsillo*. Madrid: Ediciones Palabra.

Bloch, M. (1957). *Apología para la historia o el oficio de historiador*. México: Fondo de Cultura Económica.

Cejka, J. (1995). *Tendencias de la arquitectura contemporánea*. Barcelona: Ediciones Gustavo Gili.

Cofré, J.O. (1990). *Filosofía de la obra de arte. Enfoque fenomenológico*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria. Universidad Austral de Chile.

Crippa, M.A. (2007). *Antoni Gaudí 1852-1926. De la naturaleza a la arquitectura*. Madrid: Taschen

Cruz, A. (1987). *Historia de la filosofía contemporánea*. Pamplona: Ediciones Universidad de Navarra, S.A.

De Fusco, R. (1891). *Historia de la arquitectura contemporánea. Volúmen 1*. Madrid: Editorial Hermann Blume.

Febres-Cordero, B. (2003). *La Arquitectura moderna en Mérida 1950-1959*. Mérida, Venezuela: CDCHT

Gadamer, H. (2006). *Estética y hermenéutica*. Madrid: Editorial Tecnos.

Graziano, G. (1985). *La arquitectura colonial en Venezuela*. Caracas: Editorial Gráficas Armitano, C.A

Hernández, R, Fernández, C. y Baptista, P. (1991). *Metodología de la Investigación*. México: McGRAW-HILL.

Hersch, J. (1969). *El ser y la forma*. Buenos Aires: Paidós, S.A.

Husserl, E. (1949). *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica*. México: Fondo de Cultura Económica.

Jodidio, P. (2007). *Santiago Calatrava 1951. Arquitecto, ingeniero, artista*. Madrid: Taschen.

Koolhaas, R. (1978). *Delirio en Nueva York*. Editorial Gustavo Gili S.A.

Kultermann, U. (1969). *La arquitectura contemporánea*. Barcelona: Editorial Labor S.A.

Leach, N. (2001). *La an-estética de la arquitectura*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili S.A.

Le Corbusier (1939). *Hacia una arquitectura*. Buenos Aires: Editores El Distribuidor Americano.

Lynch, K. (1974). *La imagen de la ciudad*. Buenos Aires: Ediciones Infinito.

Méndez, C. (2006). *Metodología*. Bogotá: Editorial Limusa S.A.

Peña, Adelmo. (2007). *Guillermo Soto Rosa. El Fútbol una pasión*. Mérida: Producciones Farol C.A

Saint- Exupéry, A. (1982). *El Principito*. México: Ediciones Suromex, S.A.

Solá-Morales, I., Lloente, M. y Oliveras, J. (2001). *Introducción a la arquitectura. Conceptos fundamentales*. Barcelona: Ediciones UPC.

Schwartz, F. y Vaccaro, C. (1995). *Venturi, Scott Brown and associates*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.A.

Universidad Pedagógica Experimental Libertador (2004). *Manual de trabajos de grado de especialización y maestría y tesis doctorales*. (3era ed). Caracas, Venezuela: Fedupel.

Venturi, R. (1974). *Complejidad y contradicción en la arquitectura*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.A.

Venturi, R., Izenour, S. y Scott, D. (2000). *Aprendiendo de las Vegas. El simbolismo olvidado de la forma arquitectónica*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.A.

Villafañe, J. (2001). *Introducción a la teoría de la imagen*. Madrid: Editorial Piramide.

Worringer, W. (1953). *Abstracción y naturaleza*. México: Fondo de Cultura Económica.

Zamora, F. (2007). *Filosofía de la imagen: lenguaje, imagen y representación*. México: ENAP

Revistas:

Avendaño, D. (2008). Aproximaciones a la nueva abstracción formal y su naturaleza arquetípica. *Revista de arte y estética contemporánea* (Julio/Diciembre), pp. 41-42. [Revista en línea].

Disponible: <http://www.saber.ula.ve/bitstream/123456789/29046/1/articulo3.pdf> [Consulta: 2011, noviembre 5]

De Stefani, P. (2009). Reflexiones sobre los conceptos de espacio y lugar en la arquitectura del siglo XX. *Revista electrónica Diseño Urbano y Paisaje*. Volumen V, N°116, p.5. [Revista en línea]. Disponible: http://www.ucentral.cl/dup/pdf/16_espacio_lugar.pdf [Consulta: 2012, enero 12]

Hiernaux, D. (2007). Los imaginarios urbanos: de la teoría y los aterrizajes en los estudios urbanos. *Revista eure*. (33), 99

Waisman, M. (1997). La Reflexión Teórica y los Proyectos del Futuro. *Revista Edificar*. 1 (1), 18

Zaera, A. (1996). Una conversación con Rem Koolhaas. *Revista El Croquis*. N° 79, p.17

www.bdigital.ula.ve

Enciclopedias:

Azcárate, J. (1984). *Imagén*. En Gran Enciclopedia RIALP. (Vol. 12, pp.486-499). Madrid: Ediciones RIALP.

Tesis:

Borgatello, O. (2007). *Imagen y lenguaje arquitectónico: un análisis transdisciplinar del caso Fórum Barcelona 2004*. Tesis doctoral de arquitectura. Universidad Politécnica de Cataluña, España.

Chacón, J. (2000). *El espacio del ser, el ser del espacio. La noción de espacio en la Fenomenología de la Percepción de Maurice Merleau-Ponty*. Tesis de maestría, Universidad de los andes, Mérida, Venezuela.

Porras, M. (2009). La vivienda tradicional dispersa y su respuesta a la geografía del Táchira. Tesis doctoral de arquitectura, para optar a la categoría de asociado de la Universidad Nacional Experimental del Táchira, San Cristóbal, Venezuela.

Otras fuentes:

Memoria Descriptiva del proyecto Estadio Metropolitano de Mérida. p. 4. Cfr. Carpeta N° 452 del Archivo General de la Alcaldía Libertador de Mérida.

Memoria Descriptiva del proyecto Hotel Tibisay. p. 3. Cfr. Carpeta N° 15 del Archivo General de la Alcaldía Libertador de Mérida.

Memoria Descriptiva del proyecto Yuan Lin Center. p. 6. Cfr. Carpeta N° 242 del Archivo General de la Alcaldía Libertador de Mérida.

Fuentes en línea:

Adelfo Solarte, A. (2009). *Milenium: Llegó el momento de la diferencia*. Disponible: <http://diariodelosandes.com/content/view/98396/105763/>. [Consulta: 2012, Enero 18]

Diccionario de la Real Academia Española (2012). XXII Edición. Disponible: <http://www.rae.es/RAE/Noticias.nsf/HomeReadForm>. [Consulta: 2012, Febrero 14]

Diseño de Sistemas de Información y Autogestión Web ASTUR (2005) *Centrolit. Suministro y montaje de techos*. Disponible: <http://www.centrolit.com.ve/>. [Consulta: 2012, Enero 26]

Gómez, M. (2003). *La iconología. Un método para reconocer la simbología oculta en las obras de arquitectura*. Disponible: <http://www.argos.dsm.usb.ve/archivo/38/1.pdf> [Consulta: 2012, Mayo 3]

León, R. (2002). *Conocer el método iconográfico e iconológico*. Disponible: http://usuarios.multimania.es/odiseomalaga/Art_02.htm [Consulta: 2012, Mayo 11]

Kieger, P. (2000). *Reseña de "La an-estética de la arquitectura" de Neil Leach*. Dialnet, Hemeroteca de artículos científicos en internet. Disponible: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/libro?codigo=304054>. [Consulta: 2012, Enero 11]

Pesqueira, A. (2009). *Marco Vitruvio*. En "Herramientas digitales". Disponible: http://es.wikipedia.org/wiki/Marco_Vitruvo. [Consulta: 2012, Enero 13]

Sarmiento, J. (2009). *Visión inductiva de la idea de fenomenología en Edmund Husserl*. Disponible: <http://www.monografias.com/trabajos71/vision-inductiva-idea-fenomenologia-husserl/vision-inductiva-idea-fenomenologia-husserl.shtml>. [Consulta: 2012, Abril 30].

Zabalbeascoa, A. (2006). *"La arquitectura de hoy no es para la gente"*. Disponible: Diario EL PAÍS. Entrevista a Juhani Pallasma. http://elpais.com/diario/2006/08/12/babelia/1155337575_850215.html. [Consulta: 2012, Noviembre 6].