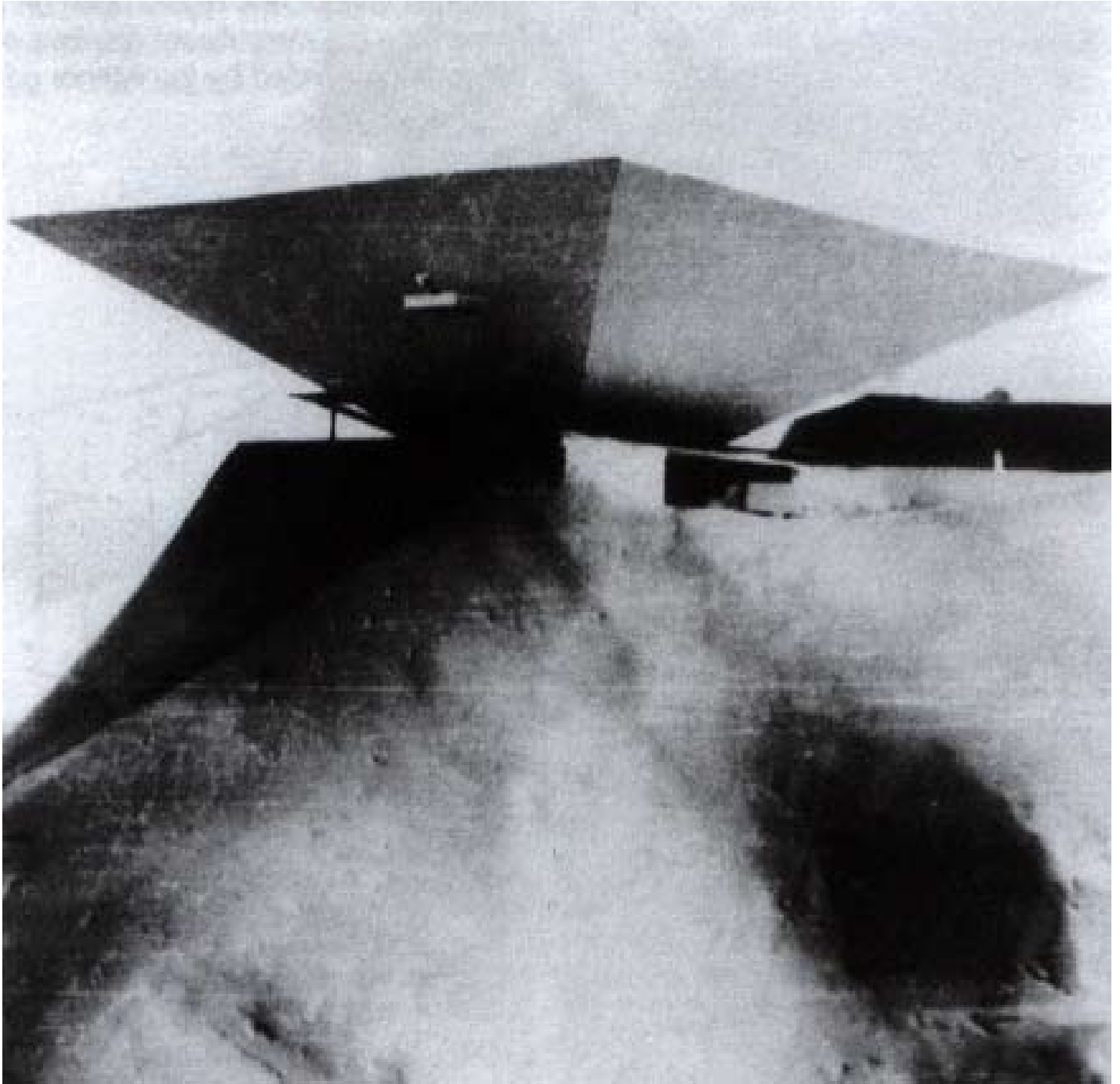


EL MUSEO DE ARTE DE NIEMEYER: SU LUGAR EN EL PAISAJE MODERNO DE CARACAS¹

NIEMEYER'S ART MUSEUM: ITS PLACE IN THE MODERN CITYSCAPE OF CARACAS¹

Carola Barrios

Tradução espanhol-inglês: Carola Barrios



¹ Foto de la maqueta del MAMC. En: PAPADAKI, Stamo. *Oscar Niemeyer: Work in Progress*, Nueva York: Reinhold, 1956, pp. 90-91.

¹ Model of the MAMC. From: PAPADAKI, Stamo. *Oscar Niemeyer: Work in Progress*, New York: Reinhold, 1956, pp. 90-91.

Este texto propone un itinerario por la modernidad caraqueña de los años cincuenta, guiado por el análisis del proyecto no construido del Museo de Arte Moderno de Niemeyer y su propuesta estética en el lugar. A través de esta operación arquitectónica, de gran contenido especulativo en su despliegue mediático, su discurso se centra en la condición inacabada del proyecto moderno caraqueño; momento en que la ciudad se transforma en un verdadero laboratorio para el ensayo de las utopías urbanas y arquitectónicas del Movimiento Moderno.

Dentro de esa ambiciosa agenda desarrollista en Caracas, se pondrá de manifiesto un doble propósito expositivo para alcanzar su visibilidad universal: transformarse ella misma en contenedor museal de una colección de “piezas de autor” de la arquitectura moderna nacional e internacional, al tiempo que aspirará al museo como objeto simbólico para caracterizar a la emergente metrópoli. Desde esa vocación escénica de la ciudad moderna, nos interesa analizar: ¿Por qué un museo de arte moderno? ¿A qué tipo de estrategias urbanas obedece? ¿Qué implicaciones tiene la propuesta del museo de Niemeyer como gesto en la reinención del paisaje de Caracas? Y, finalmente, ¿qué lugar ocupa en la representación de “lo moderno”?

EL MUSEO EN LA CIUDAD

Desde la creación del primer museo como espacio público a finales del siglo XVIII, el museo de arte se transforma en una tipología arquitectónica altamente significativa en las urbes modernas. Se le asigna por ello, y desde entonces, una competencia ideológica para exaltar una imagen de ciudad, como inscripción urbana de una grafía que va a estar unida a la exaltación de la identidad y de los valores colectivos en la definición del paisaje urbano. El Museo de Arte Moderno de Caracas–MAMC, proyectado por Oscar Niemeyer en 1955, asume claramente su voluntad de gesto arquitectónico en el “tomar forma” del paisaje, de donde se desprenden alegorías y simbolismos relacionados con la producción de la ciudad moderna. Hechos que transforman a esta promesa de museo en arquetipo para la representación de una determinada ideología estética de la modernidad en la ciudad, y que se desprenden de su condición de lugar destinado a la construcción del relato histórico.

En ese sentido, Niemeyer propone una clara confrontación con la naturaleza del terreno a partir de una contundente forma geométrica –una pirámide invertida como entidad autónoma, diseñada con el uso elemental de los medios de expresión– para alojar una hipotética colección de arte moderno. Pero sus valores de objeto-

This text offers an examination of modernity in the Caracas of the 1950s, guided by an analysis of Niemeyer’s unexecuted design for a Museum of Modern Art and his aesthetic proposal in the place. Through this architectural operation, with its display of publicity and large dose of speculative content, the text focuses on the unfinished quality of the modern project in Caracas, at a moment at which the city is transformed into a veritable laboratory for the testing of the urban and architectural utopias of the Modern Movement.

Within this ambitious agenda of development in Caracas, a double proposal for achieving universal visibility is made manifest: the transformation of the city itself into a museum-container of “auteur” pieces of modern Venezuelan and international architecture, and the aspiration toward the museum as a symbolic object capable of characterizing the emerging metropolis. From this perspective of the modern city as stage setting, we are interested in examining various questions: Why a museum of modern art? What kind of urban strategy is involved? What are the implications of Niemeyer’s museum proposal for the reinvention of the Caracas cityscape? And, what place, finally, does it occupy in the representation of “the modern”?

THE MUSEUM IN THE CITY

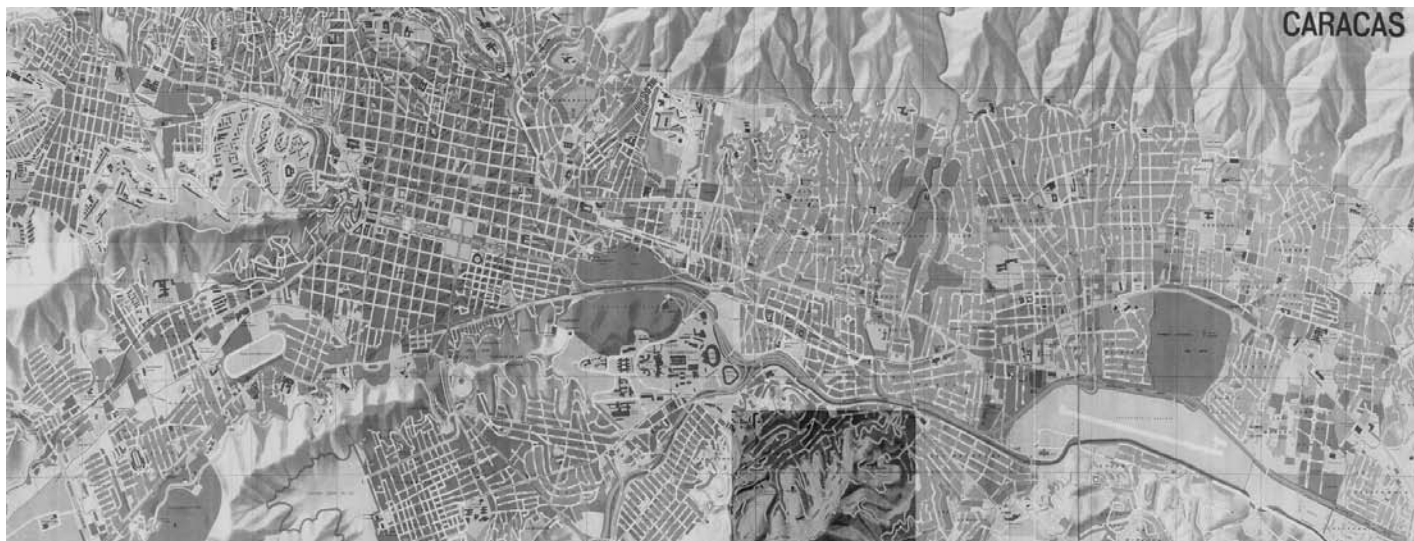
From the creation of the first public museum at the end of the 18th century, the art museum has developed into a highly representative architectural typology in the modern city. It has therefore been assigned, since that time, the ideological faculty of exalting the image of the city, as an urban inscription associated to the Identity and collective values in the definition of the urban landscape.

The MAMC – the Museo de Arte Moderno de Caracas, designed by Oscar Niemeyer in 1955 – makes a clear and intentional architectural gesture in the “taking shape” of the urban landscape, out of which there emerge allegories and symbolisms connected with the production of the modern city. Events which transform this promise of museum into an archetype of the representation of a given aesthetic ideology of modernity in the city, derived from its condition as a place proposed for the construction of the historical narration.

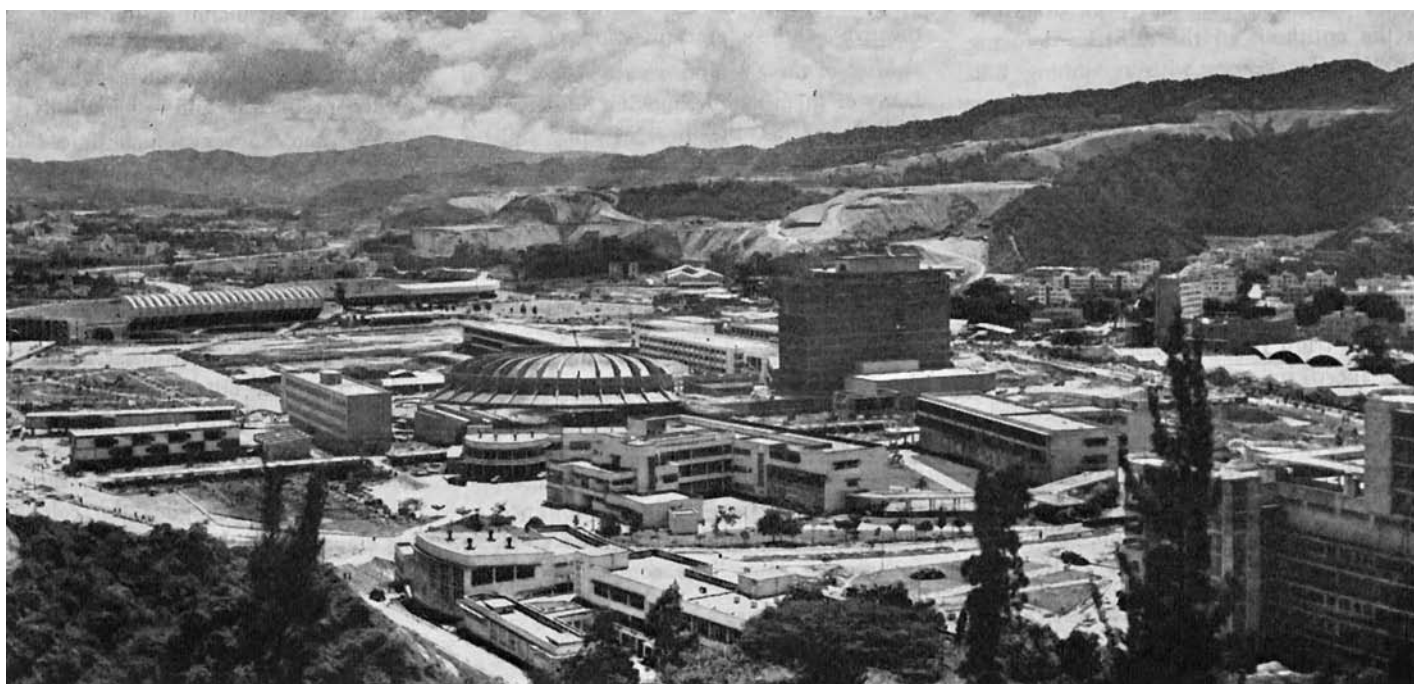
In this sense, Niemeyer proposes a clear confrontation with the nature of the terrain on the basis of a striking geometrical form –an inverted pyramid as an autonomous entity designed with an elementary use of the means of expression– to house a hypothetical collection of modern art. But its values as a manifesto-object will have urban implications in the expansion and consolidation of a new “heart” of the city, when its geogra-

2 Plano de Caracas elaborado por la Shell, 1961. En él se destaca la ubicación de CBM al sureste de la Ciudad Universitaria de Caracas.
2 Plan of Caracas elaborated by Shell (1961) showing the location of CBM in the southeastern of the University City by C.R. Villanueva.

3 Al fondo, vista de los terraplenes en construcción de Colinas de Bello Monte desde la Ciudad Universitaria de Caracas.
3 In the background, a view from the University City of the embankments of Colinas de Bello Monte under construction.



2



3

manifiesto vendrán asociados a sus implicaciones urbanas en el proceso de expansión y consolidación de un nuevo "corazón" de ciudad, cuando la urbe transforme violentamente el perfil de su geografía en la creación de nuevos suburbios residenciales.

MUSEO COMO HITO SUBURBANO

A mediados del siglo XX Caracas crece vertiginosamente en respuesta a los abundantes ingresos petroleros y a los consecuentes procesos migratorios internos y externos durante la segunda posguerra. Transformación física que vendrá igualmente asociada a las grandes inversiones en obras públicas que hará el gobierno militar y progresista de Pérez Jiménez (1953-1958), así como a las fuertes influencias que supondrán las multinacionales petroleras en la capital.

En 1949 se comienza a desarrollar hacia el sureste de la ciudad, en antiguos terrenos pertenecientes a la Hacienda Bello Monte, la Urbanización Colinas de Bello Monte-CBM. Suburbio que va a inaugurar, en simultánea extensión al asentamiento periférico de la "ciudad informal", la escalada vertical hacia las serranías del valle. CBM se extenderá así como metáfora de esa ocupación suburbana de clase media y alta, trepando sus laderas con un patrón urbano fragmentado y enrevesado que ofrecerá para el momento las mejores vistas sobre la cordillera del norte y la explanada de la ciudad.

Como gesto en la construcción de ese paisaje de modernidad y vanguardia en CBM, su presidente Inocente Palacios -importante promotor urbano y cultural, así como dueño de una de las colecciones de arte moderno más importantes del país- propone completar el lugar con la creación del Museo de Arte Moderno de Caracas-MAMC. Edificio a ser construido sobre una loma de 22.000 m², donada por la urbanizadora a la altura de la cota 970.

Con este objetivo se buscan las últimas tendencias de la arquitectura moderna, manifestando desde sus inicios el espíritu de internacionalización del ambicioso proyecto. Pero también se sintetiza en él un doble afán publicitario en la atracción de la inversión y la mirada: por un lado, las aspiraciones urbanísticas de transformar a CBM en un nuevo y potente epicentro cultural de la ciudad moderna; por el otro, generar el impacto para consolidarse dentro del circuito de los medios de difusión masiva de la arquitectura internacional.

Como telón de fondo en la iniciativa privada del MAMC en Colinas de Bello Monte estaría igualmente el apoyo del gobierno, una vez que todo lo que exaltase el prestigio y grandeza de la "modernización heroica" emprendida por el régimen obtendría el respaldo estatal. La aparente contradicción ideológica habida en un proyecto que va a

phical profile is violently transformed by the creation of new residential suburbs.

MUSEUM AS SUBURBAN LANDMARK

Caracas underwent dizzying growth in the middle of the twentieth century as a result of abundant oil revenues and subsequent internal and external postwar immigration. This physical transformation was also connected with the copious public works spending of the progressive military government of Pérez Jiménez (1953-1958) as well as the strong influence of the transnational oil companies in the capital city.

In 1949 the Colinas de Bello Monte (CBM) urbanization project began to be developed in the southeastern part of the city on land belonging to the Bello Monte hacienda. This suburban development would be the first step, along with the simultaneous spread of the "informal city", in the vertical expansion up the hillsides of the valley. CBM extended as a metaphor of this middle-and upper-class occupation of the suburbs, which climbed the hillsides in a fragmented and winding manner to offer the best views at the time of the mountains to the north and the city.

As a gesture in the construction of this avant-garde landscape of modernity in CBM, its president Inocente Palacios - an important urban and cultural developer, as well as the owner of one of the biggest collections on modern art in Venezuela - proposes the creation of the Caracas Museum of Modern Art to complete the place. It was to be built on a hillside lot of 22.000 m² at an altitude of 970 meters above sea level.

From the beginning, this ambitious project revealed its spirit of internationalization, seeking the latest trends in modern architecture. But its double intention was to achieve notoriety as well as investment, in order to transform CBM into a new and potent cultural epicenter of the modern city, but also, to produce an impact and consolidate a position into the international architecture media.

As a back stage in the private initiative of the MAMC in Colinas de Bello Monte would be the strong support of the government, once everything that raised the prestige and greatness of the "heroic modernization" undertaken by the regime, would obtain the state endorsement. The apparent ideological contradiction existing in a project that is going to reunite the left-wing intellectuality, and, their implications with an autocratic government allied to the economic and cultural mechanisms of North American Capitalism, emphasizes the subtle relations between dictatorship and architectonic creation in those years in Venezuela. A phenomenon that will have parallelisms with other countries of Latin America, especially with the experience of Brazil and the world-wide repercussion that will have its modern architecture during the government of Vargas.

reunir a la intelectualidad de izquierda, y, sus implicaciones con un gobierno autocrático aliado a los mecanismos económicos y culturales del capitalismo norteamericano, destacan una vez más en esos años las sutiles relaciones entre dictadura y creación arquitectónica en Venezuela. Un fenómeno que tendrá paralelismos con otros países de Latinoamérica, especialmente con la experiencia de Brasil y la repercusión mundial que tendrá su arquitectura moderna durante el gobierno de Vargas.

MUSEO Y ARQUITECTURA MODERNA

A través de Palacios y de la gestión institucional de Gustavo Ferrero Tamayo –Director de Urbanismo del Ministerio de obras Públicas y miembro de la Comisión Nacional de Urbanismo– son considerados los nombres de Mies Van der Rohe, Philip Johnson y Gio Ponti, ofreciéndose este último para colaborar en la organización de un concurso internacional desde la revista *Domus* que entonces dirige. Una vez descartada la idea del concurso, Ferrero Tamayo le envía una carta a Mies van der Rohe el 23 de Junio de 1955 para proponerle el proyecto del museo, a la que éste responderá en breve, a través de su socio y administrador R. C. Wiley, que lamenta no poder asumir el compromiso.

La negativa de Mies no detendrá sin embargo la búsqueda de un arquitecto emblemático para el MAMC. La idea de convocar prestigiosos arquitectos internacionales para realizar piezas significativas en la ciudad, habría sido sugerida reiteradamente por Ponti en sus muchos artículos sobre Caracas. El arquitecto italiano considerará, tras repetidas visitas que, dadas las condiciones ideales de la ciudad en la posguerra, su excepcional prosperidad económica, su ambiente de paz política, su extraordinario clima y configuración panorámica, y su paso de una edificación colonial a una ciudad modernísima, harían de ella un lugar único para el ejercicio mundial de la arquitectura y el arte modernos.² En un paralelismo con la monumentalidad de Roma, Ponti sugerirá erigir el “mas grande evento arquitectónico del mundo” con la colaboración de arquitectos como Gropius, Le Corbusier, Wright, Neutra, Mies van der Rohe, Aalto, Niemeyer, Skidmore, Harrison, los que le darán el prestigio necesario para transformarla en “la capital de la arquitectura moderna”. Desde una colección de edificios de arquitectos modernos, en su “Proposta per Caracas” Ponti también sugerirá el diseño de un museo-escuela de arte moderno en la ciudad.

Influenciados o no por el artículo que Ponti escribe en 1954, Palacios y Tamayo continúan en 1955 las gestiones para la contratación de un arquitecto de prestigio. Será Tamayo quien proponga nuevamente el nombre del arquitecto a Palacios. Esta vez será Oscar Niemeyer, por ser “una

MUSEUM AND MODERN ARCHITECTURE

At the direction of Palacios and the institutional management of Gustavo Ferrero Tamayo –the head of the Ministry of Public Works and member of the National Commission of Urbanism, CNU– names such Mies van der Rohe, Philip Johnson and Gio Ponti were considered. The last-named offered to collaborate in the organization of a competition from the pages of the magazine *Domus*, of which he was the editor at the time. Once discarded the idea of the international contest, Ferrero Tamayo writes to Mies on June 23, 1955, in order to propose him the project of the museum. Mies will respond through its partner and administrator R.C. Wiley, who will sorry for not being able to assume the commitment by the time.

Thus, the refusal of Mies will not stop the search of an emblematic architect for the MAMC. The idea of calling on prestigious international architects to design significant projects for the city had been suggested repeatedly by Ponti in his articles on Caracas. After visiting the city on numerous occasions, the Italian architect came to believe that the ideal conditions of Caracas in the postwar period, its exceptional economic prosperity, its stable political situation, its extraordinary climate and natural panoramic setting, and its passage from a colonial to a very modern city, represented a unique opportunity for the exercise of modern art and architecture.² In a parallelism with the monumentality of Rome, Ponti will suggest to erect “the greatest architectonic event in the world” with the collaboration of architects like Gropius, Le Corbusier, Wright, Neutra, Mies van der Rohe, Aalto, Niemeyer, Skidmore, Harrison, those who will give the prestige necessary to transform the city into “the capital of the modern architecture”. As a collection of buildings of modern architects, in its “Proposta per Caracas” Ponti will also suggest the design of a museum-school of modern art in the city.

Influenced or not by the article written by Ponti in 1954, Palacios and Tamayo continue in 1955 the managements for the hiring of a well-known architect. It will be again Tamayo who proposes the name of the architect to Palacios. This time will be Oscar Niemeyer, for being one of “the brightest stars” in the firmament of modern architecture.³ In mid-August of the same year the Brazilian architect informed Tamayo of his willingness to submit a draft project for the MAMC. Within the framework of the Panamerican Architecture Congress, held in Caracas, to which Niemeyer was specially invited –along with other architects as Richard Neutra, Rino Levi, Marcel Breuer, and Le Corbusier– Palacios officially hires the architect on his arrival in Caracas on September 26, 1955.⁴

THE MAMC AS POINT OF INFLEXION

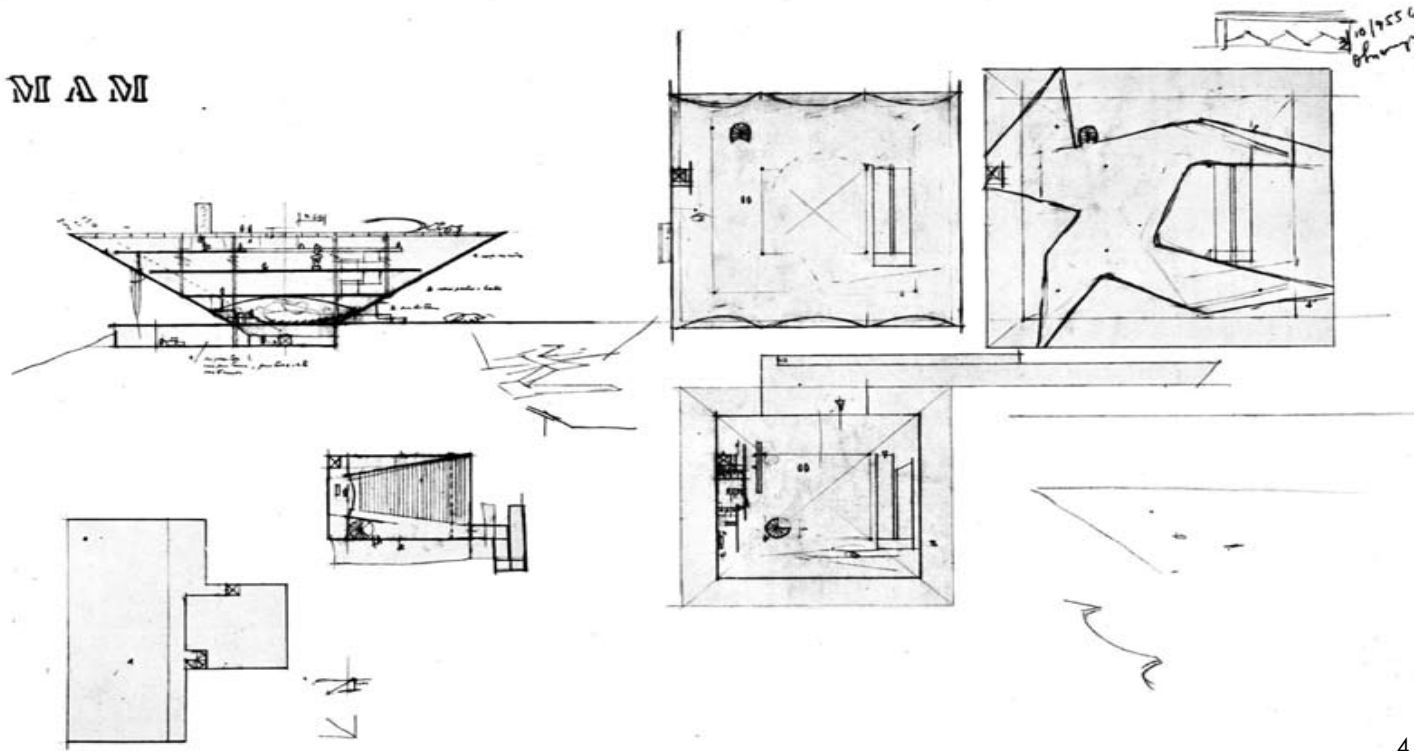
The draft project of the MAMC was drawn up by Niemeyer and his team in Caracas in October 1955, in a period of just 16

4 Estudios preliminares del anteproyecto del MAMC.
En: NIEMEYER, Oscar. "Museo de Arte Moderno de Caracas", en Revista Módulo, vol 2, n° 4, Río de Janeiro, marzo 1956.

4 Preliminary studies for the draft project of the MAMC. From: Sketches accompanying Oscar Niemeyer's article "Museu de Arte Moderno de Caracas", in Módulo, vol 2, n° 4, Rio de Janeiro, march 1956.

5 Maqueta del MAMC sobre topografía de CBM (color).

En: Archivo Inocente Palacios
5 Model of the MAMC on the topography of CBM
From: Inocente Palacios Archive.



4



5

81

6 Maqueta del Helicoide de la Roca Tarpeya. Foto tomada del archivo "Caracas la ciudad moderna", Caracas: CIC-UCAB, 1999.

6 Model of the Helicoide de la Roca Tarpeya. Photo from the "Caracas la ciudad moderna" Archive, Caracas: CIC-UCAB, 1999.

7a Pieter Brueghel. La construcción de la Torre de Babel, 1563.

En: LEVINE, Neil. *The Architecture of Frank Lloyd Wright*. Princeton: Princeton University Press, 1996.

7a Pieter Brueghel. The Construction of Babel Tower, 1563.

From: LEVINE, Neil. *The Architecture of Frank Lloyd Wright*. Princeton: Princeton University Press, 1996.

7b Dibujo del Gordon Strong Automobile Objective and Planetarium para Baltimore, Chicago, de Frank Lloyd Wright, 1924-1925.

En: LEVINE, Neil. *The Architecture of Frank Lloyd Wright*. Princeton: Princeton University Press, 1996.

7b Drawing of the Gordon Strong Automobile Objective and Planetarium designed for Baltimore, Chicago, by Frank Lloyd Wright, 1924-1925. From: LEVINE, Neil. *The Architecture of Frank Lloyd Wright*. Princeton: Princeton University Press, 1996.

estrella fulgurante del momento" en el panorama internacional de la arquitectura moderna.³ A mediados de agosto de ese mismo año, Tamayo recibe una respuesta afirmativa del arquitecto brasileño para llevar a cabo el anteproyecto del MAMC. Aprovechando el marco del IX Congreso Panamericano de Arquitectura celebrado ese año en Caracas, y las invitaciones especiales hechas al propio Niemeyer –y a otros importantes arquitectos internacionales como Richard Neutra, Rino Levi, Marcel Breuer y Le Corbusier–, Palacios formaliza la contratación del arquitecto a su llegada a Caracas el 26 de Septiembre de 1955.⁴

EL MAMC COMO PUNTO DE INFLEXIÓN

El anteproyecto del MAMC es desarrollado en octubre de ese año por Niemeyer y su equipo de colaboradores en Caracas, en apenas 16 días, sobre una de las propuestas que traerá el arquitecto desde Brasil.⁵ Ya en memorandum enviado a Niemeyer el 18 de agosto de 1955, Palacios le describe detalladamente las condiciones topográficas del terreno y las características programáticas del edificio contratado.

En el diseño de este museo, Niemeyer tiene la oportunidad de ensayar un nuevo modo de proyectar, tras los severos ataques contra la arquitectura brasileña formulados por Max Bill, Walter Gropius o Ernest Rogers, entre otros, al calificarla de espectáculo arquitectural, caprichosa o irracional.⁶ Críticas que van a suponer un estímulo intelectual para revisar el sentido plástico de su arquitectura, en el esclarecimiento de su propio lenguaje, marcando así el final de una primera fase de su obra (1936-1954) sintetizada en el proyecto del Museo de Arte Moderno de Caracas, como punto de inflexión entre el "período Pampulha" y el "período Brasilia".⁷ En el MAMC, las reflexiones sobre la permanencia simbólica de las formas guían el problema de la estructura –tanto en el sentido formal como en su principio de equilibrio– para transformarse ésta en la principal protagonista de una arquitectura que va a adoptar a partir de ahora "las soluciones simples, compactas y geométricas".⁸

EL LUGAR DEL MAMC: DESDE UNA ESTÉTICA DE LA VISIBILIDAD

Estas nuevas consideraciones plásticas manifestadas por Niemeyer en sus escritos, son las claves para entender la solución de la gran pirámide invertida y truncada del MAMC. Solución que supondrá un desafío a la ortodoxia más dogmática del funcionalismo, donde las características utilitarias pasan a un segundo plano frente a la arquitectura vista como obra de arte. El gesto arquitectural deberá adoptar por ello otros principios básicos de integración, como resultante de las condiciones locales, topográficas y climáticas de cada problema.⁹

days, on the basis of one of the proposals brought from Brazil.⁵ In the memorandum sent to Niemeyer on August 18, Palacios had already described in detail the topography of the lot and the programmatic characteristics of the building.

With the Caracas museum, Niemeyer was offered the chance to explore a new way of designing, in the wake of the severe attacks on Brazilian architecture by Max Bill, Walter Gropius, Ernesto Rogers, among others, who described it as a capricious and irrational architectural display.⁶ Those critics provided him with an intellectual stimulus to reconsider the plastic sense of his architecture, in order to clarify his language, bringing to an end the first phase of his work (1936-1954). Those new ideas are synthesized in the design for the Caracas Modern Art Museum, which constitutes a point of inflexion between his "Pampulha period" and his "Brasilia period".⁷ In the MAMC, reflections on the symbolic permanence of forms guide the problem of structure, in both a formal sense and in its point of equilibrium, where the structure becomes the principal protagonist of an architecture that will thereafter adopt "simple, compact and geometrical solutions."⁸

THE PLACE OF THE MAMC: IN THE AESTHETICS OF VISIBILITY

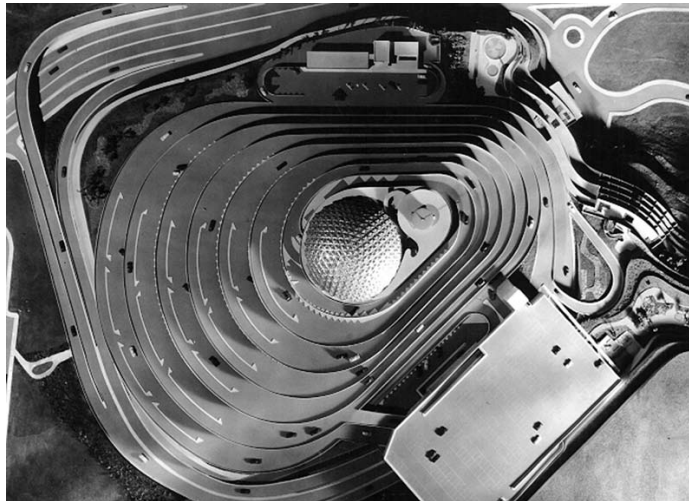
The new plastic considerations expressed by Niemeyer in his writings are the key to understanding the solution of the great truncated, inverted pyramid of MAMC. A solution that challenged the dogmas of orthodox functionalism, as utilitarian characteristic withdraw into the background in the face of architecture conceived as a work of art. The architectural gesture must therefore adopt other basic principles of integration, in response to the local topographical and climatic conditions of each problem.⁹

By the museum's high degree of formal abstraction and stylization, Niemeyer recalls not only the classical ideal of Mediterranean architecture, with its synthesis of elementary volumes and heroic visual display, but also the forms associated with sacred worship in temples conceived as monuments to memory. Like the foundational rites of the Greeks in the topos and the colonization of a territory, Niemeyer proposes a concave pyramid with a square base placed as a sign of eternity on the summit of an intermediate hill commanding a view of the city. A form, in fact, that had already tried out in a much less dramatic version in his unexecuted design for the Auditorium of the Arts Pavilion at the Parque Ibirapuera in São Paulo (1951-1953), which in this case would address the steep slope of the lot and the dramatic surrounding landscape.

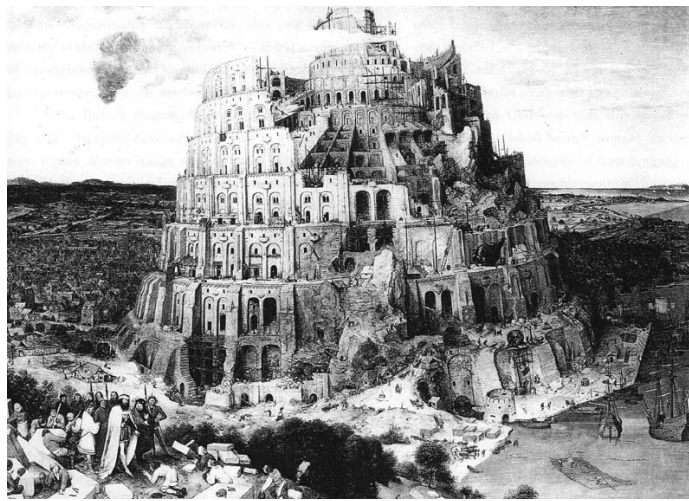
In the idea of this museum crowning a hilltop we can see the crystallization of the genuinely Baroque spirit of Niemeyer's

8 Foto interior del Museo de la Fundación Guggenheim, de Frank Lloyd Wright, (1943-1959). En: LEVINE, Neil. *The Architecture of Frank Lloyd Wright*. Princeton: Princeton University Press, 1996.

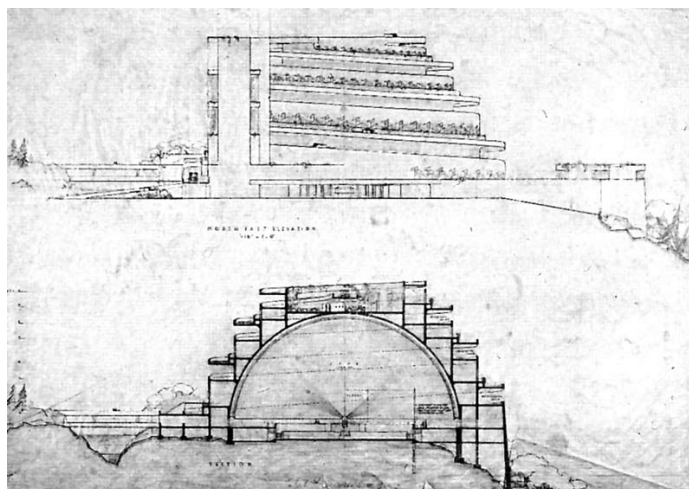
8 Interior photo of the Museum Guggenheim by Frank Lloyd Wright, (1943-1959). From: LEVINE, Niel. *The Architecture of Frank Lloyd Wright*. Princeton: Princeton University Press, 1996.



6



7a



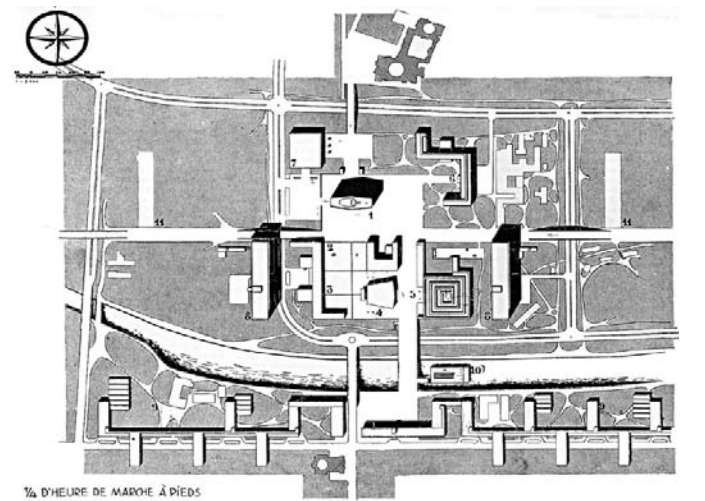
7b

9a Musée du XX^e Siècle, a Croissance Illimitée, 1939, de Le Corbusier y P. Jenneret. En: *L'Œuvre Complète*, vol.4, 1938-1946, pp.17-19.

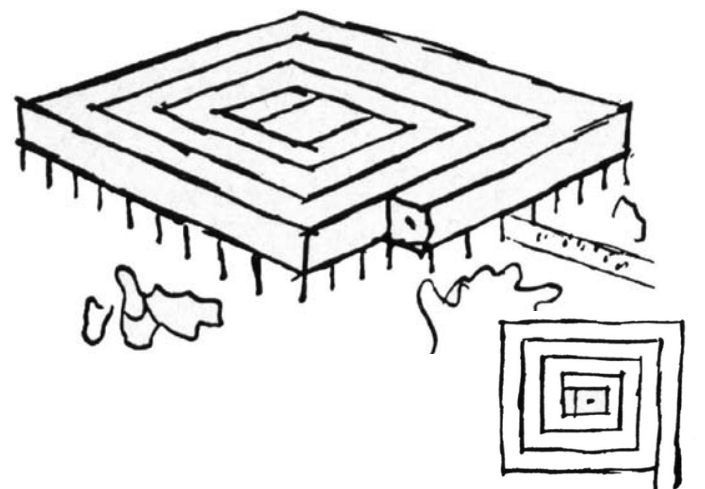
9a Musée du XX^e Siècle, a Croissance Illimitée, 1939, by Le Corbusier y P. Jenneret. From: *L'Œuvre Complète*, vol.4, 1938-1946, pp.17-19.



8



9a



9b

9b El Museo de Crecimiento Ilimitado en los planes urbanos de Le Corbusier. 9b Le Musée a Croissance Illimitée in Le Corbusier's urban plans.

Con el alto grado de abstracción y estilización de la forma usada en el museo, Niemeyer remite no sólo a un ideal clásico de la arquitectura mediterránea en la síntesis de su volumen elemental y en su heroico propósito visual, sino también a las formas ligadas al culto sagrado de los templos como monumentos de la memoria. Al igual que en los ritos fundacionales griegos en el topos y en la colonización del territorio, Niemeyer propone su pirámide cóncava de base cuadrada para ser colocada como signo de eternidad en la cúspide de una colina intermedia que domina la ciudad. Forma, por demás, ya probada por él en una versión mucho menos dramática en el Auditorio del Pabellón de las Artes del Parque Ibirapuera de São Paulo (1951-1953), y que responderá en este caso al terreno con demasiada pendiente y a un dramático entorno paisajístico.

En la exhibición de este museo ideado para coronar la colina, se cristaliza el espíritu auténticamente barroco presente en la obra del arquitecto carioca. Pulsión creadora expresada en la dialéctica entre integración-expansión y en la dramatización de las formas que reflejan su diálogo con el arte cubista y purista. A través de la tensión propuesta entre la geometría del museo y el paisaje ondulado de Caracas, Niemeyer busca irrumpir en la escena urbana con un profundo impacto óptico en el consumo voyeurista de Colinas de Bello Monte.

Pero en la relación del MAMC con el relieve de pendiente pronunciada son particularmente sugestivas, por oposición, las analogías con otro hito urbano desarrollado paralelamente en Caracas: el Helicoide de la Roca Tarpeya (1955-1961). El imponente Centro Comercial y de Exposición de Industrias, diseñado por Jorge Romero Gutiérrez, Pedro Neuberger y Dirk Bornhorst, usa como tema otra representación geométrica de gran contenido simbólico en la era maquinista –la espiral– para mimetizarse con la topografía de la colina que le sirve de soporte. Mientras Niemeyer se despega acrobáticamente del terreno con la levedad suspendida de un pájaro a punto de alzar vuelo, en la disección geológica de la “gran roca” tallada del Centro Comercial, la circulación helicoidal se entrelaza abrazando completamente la colina. En esta “montaña de exposiciones”, parecen inevitables las referencias iconográficas a la mítica torre de Babel, al visionario diseño de Frank Lloyd Wright para el Automobile Objective and Planetarium (1924-25), en Chicago, o al proyecto del Mundaneum (1930) de Le Corbusier para Ginebra.

El Museo y el Centro Comercial son así dos arquetipos representativos de la expansión y la exposición de la ciudad moderna, directamente relacionados con la implantación capitalista de los sistemas de producción y consumo masivos. En un artículo publicado en la revista Time, titulado “Shapes

work. A creative force expressed in a dialectic of integration and expansion, in the dramatization of forms that reflect a dialogue with Cubist and Purist art. Through the tension generated by the geometry of the museum and the rolling hills of suburban Caracas, Niemeyer seeks to brake into the urban setting with a deep visual impact on the voyeuristic consumption of Colinas de Bello Monte.

But in the relation of MAMC to the slope are particularly suggestive, by their contrasts, the analogies with another urban landmark developed at the same time in Caracas: The Helicoide de la Roca Tarpeya (1955-1961). This imposing Shopping and Exhibition Center designed by Jorge Romero Gutiérrez, Pedro Neuberger, and Dirk Bornhorst, uses yet another geometrical form charged with great symbolic meaning in the machine age –the spiral– in order to merge the topography of the hill in which it is constructed. While Niemeyer rises acrobatically from the terrain with the lightness of a bird taking flight, in the geological dissection of the “great cavern rock” of the Shopping Center, the spiral circulation winds around the hill and embraces it completely. This “display mountain” inevitably recalls iconographic references such as the mythical Tower of Babel, Frank Lloyd Wright’s visionary design for the Automobile Objective and Planetarium (1924-25), in Chicago, or Le Corbusier’s project for the Mundaneum (1930) in Geneva.

The Museum and the Shopping Center thus constitute two representative archetypes of the expansion and exhibition of the modern city, directly related to the capitalist implantation of systems of mass production and consumption. In an article entitled “Shapes of the Future”, published in Time magazine, these two projects are considered to characterize the cityscape of Caracas as its skyscrapers characterize Manhattan, or the Eiffel Tower Paris.¹⁰

But the sense of geological fragility carries important connotations, throwing all of this visual consumption into question. The danger of earthquakes in Caracas and the instability of the terrain of Colinas de Bello Monte made a number of local architects question the advisability of attempting the MAMC’s happy combination of technique and nature in that particular spot.

MACHINE À EXPOSER

In the exhibiting the objectives of the MAMC as an object of aesthetic contemplation in the context of the city, Niemeyer looks forward to the conception of the postmodern museum, in its advertising and environmental sense. A forerunner was the Guggenheim museum by Frank Lloyd Wright in New York (1943-1959), in which the abstract iconography of the spiral is associated with the mechanical metaphors of the machine age, which inspired both Le Corbusier and Wright himself in

of the Future”, se considera a estos dos proyectos como las formas que caracterizarán el paisaje de Caracas al igual que los rascacielos a Manhattan y la Torre Eiffel a París.¹⁰

Pero el sentido de fragilidad geológica tendrá aquí importantes connotaciones, poniendo en tela de juicio todo ese consumo visual. En un intento por asociar felizmente técnica y naturaleza en el MAMC, la inestabilidad del suelo en Colinas de Bello Monte, unida al alto riesgo sísmico caraqueño, harán dudar a más de un arquitecto local sobre la conveniencia de levantar este museo en el lugar.

MACHINE À EXPOSER

Al exponer los propósitos del MAMC como objeto de contemplación estética en el escenario de la ciudad, Niemeyer se anticipa a la concepción del museo posmoderno, a la vez publicitario y ambiental. Una tendencia cuyo precursor será Frank Lloyd Wright con el museo de la fundación Guggenheim en Nueva York (1943-1959), donde la iconografía abstracta de la espiral se relaciona con la metáfora mecánica de la era maquinista, inspirando tanto a Le Corbusier como al propio Wright en la concepción de sus museos como símbolos modernos de la expansión cultural y del crecimiento ilimitados en las metrópolis.

La tendencia de la arquitectura de los museos modernos se inscribe así dentro de la ideología del urbanismo más progresista. Luego de las fuertes críticas anti-museo de las vanguardias artísticas de principios de siglo XX, los arquitectos del llamado Estilo Internacional, que soñaban con un mundo utópico construido a semejanza de la máquina –*machines à vivre, machines à exposer*– y que proponían hacer tabula rasa para limpiar y ordenar el crecimiento desorganizado de las ciudades históricas, verán en el museo una estrategia eficiente para apuntalar el crecimiento y el avance periférico de las ciudades modernas. Al igual que la propuesta del Musée à Croissance Illimitée (1931) –una figura arquetípica dentro de los planes urbanísticos de las ciudades utópicas de Le Corbusier– el proyecto irrealizado de Niemeyer será un museo-manifiesto de la era maquinista, tanto por su propuesta tectónica como por su carácter estratégico dentro del proceso de expansión suburbana de Caracas.

Pero su estatus museal viene dado no sólo por su condición de objeto de arquitectura representativa, sino por el carácter de recinto destinado al arte moderno. El edificio del museo sería una estructura monolítica de 9.400 m², sustentada en una fundación ciclópea de concreto actuando como un gran contrapeso. En la organización de sus funciones, este museo sin colección definida estaría distribuido en cinco pisos y un sótano. Las dos salas de exposiciones y la terraza-mirador, quedarían sobre el nivel de acceso al

the conceptions of their museums as modern symbols of cultural expansion and the limitless growth of cities.

The architectural trends of modern museums are therefore to be understood within the context of the most progressive ideology of urbanism. In the wake of the severe criticisms of museums by the artistic avant-garde of the early twentieth century, the architects of what is known as the International Style, who dreamed of a utopian world built in the image of the machine –*machine à vivre, machine à exposer*– and proposed a tabula rasa in reordering the chaotic growth of historical cities, would see in the museum an effective strategy for guiding the growth and peripheral expansion of modern cities. Like Le Corbusier’s proposal for the Musée à Croissance Illimitée (1931) – an archetypical design among his utopian city plans –, Niemeyer’s unexecuted project was also to be a machine age manifesto-museum, in tectonic terms and also because of its strategic character in the suburban expansion of Caracas.

But it did not derive its museal status simply from being a representative architectural object, but principally, from being intended for the exhibition of modern art. The building was to be a monolithic structure of 9.400 m², supported on a cyclopean concrete foundation that would serve as an enormous counterweight. The collection-less museum would be organized on five floors and a basement level: two exhibition halls and the terrace mirador would be above the level of the entry, a suspended ramp 90 meters long. The first exhibition level (1.600 m²) would consist of a structural floor slab with lateral openings to let in natural light. Above this would hang a mezzanine level (1.200 m²), irregular in shape, suspended by perpendicular tensors from the four corners of the pyramid to free the exhibition halls of load-bearing supports.

With lyrical, yet minimalist, expressiveness, the monumental surfaces of the MAMC would combine with small openings to emphasize the limits of the building in the course of the promenade architecturale. The glass roof – the entire square surface of the inverted pyramid – would function, however, as an enormous device for controlling the entry of natural light. On top of it, two crossed concrete slabs would serve as open-air exhibition areas, while the translucent cover, protected by a horizontal, aluminium brise-soleil, would regulate the degree of light in the exhibition areas by a system of photoelectric cells.

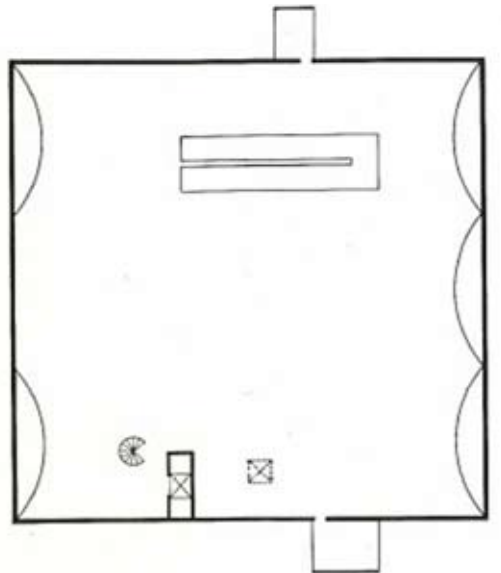
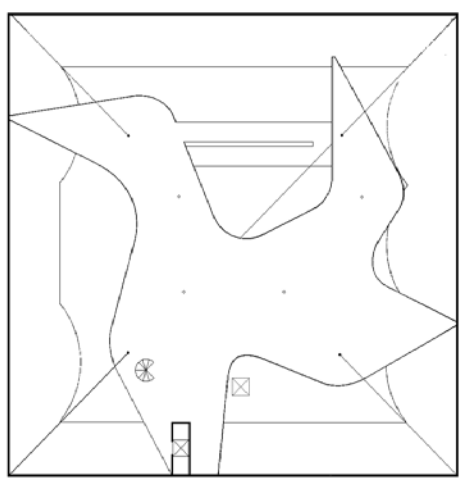
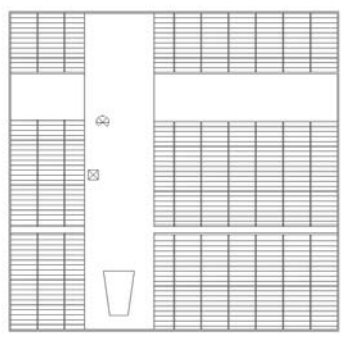
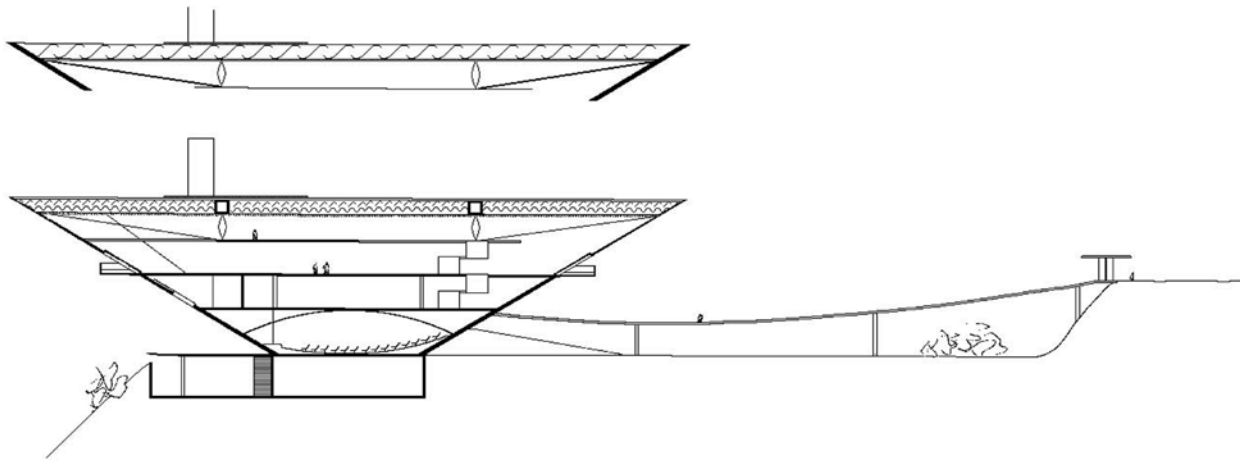
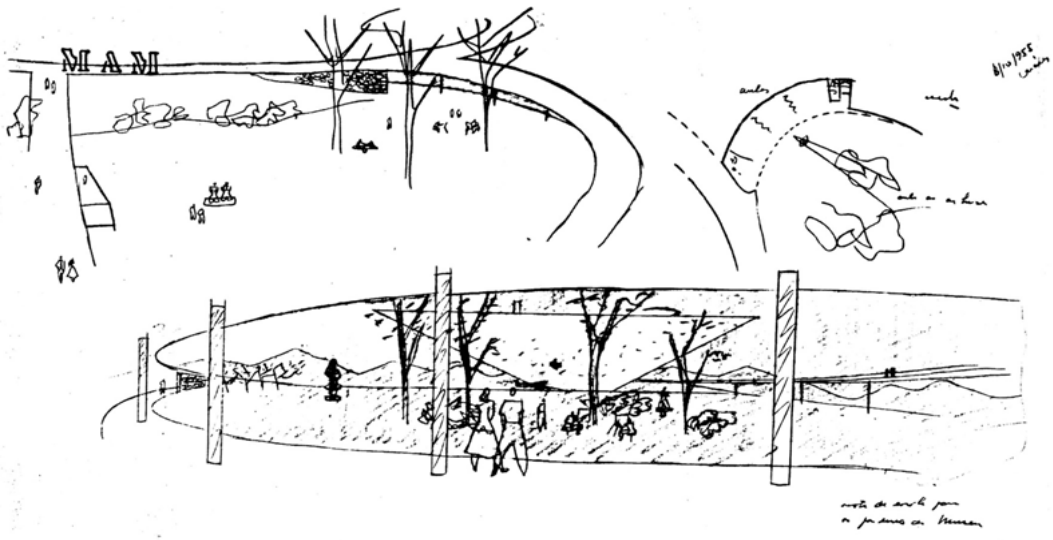
This view of the object, however, poses an essential question regarding the impossibility of the growth of the imposing form chosen as container. A question that contradicts the flexibility and expansiveness of the modern museum as a public typology that releases the barriers between art and life by freeing up the hermetic, compartmentalized space of the illustrated museum. In spite of the obvious imposition of form over function in the

10 Cortes y plantas del proyecto del MAMC.
En: NIEMEYER, Oscar. "Museu de Arte Moderna de Caracas", Módulo, vol 2, n° 4, marzo 1956.

10 Sections and plans from Nimeyer's project of the MAMC.

From: NIEMEYER, Oscar. "Museu de Arte Moderna de Caracas", Módulo, vol 2, n° 4, March 1956.

ARQUITECTO 10/11



museo, ingreso que se haría a través de una rampa colgante de 90 metros de largo. La primera planta de exhibición, de 1.600 m², la conformaría una losa estructurante con aberturas laterales para la entrada de luz natural; sobre ella, estaría suspendido un mezanine pendular de 1.200 m², de forma ameboidea, sujetado con tensores perpendiculares desde las cuatro aristas de la pirámide para permitir la total liberación de apoyos en las salas.

En su expresión lírica, y, a la vez, minimalista, las superficies monumentales del MAMC se combinarían con mínimas aberturas para enfatizar los límites del edificio en la promenade arquitectural. Sin embargo, el techo en cristal –toda la superficie cuadrada de la pirámide invertida– funcionaría como un gran dispositivo técnico de control de la iluminación natural. En él, dos largas losas de concreto en cruz servirían para la exhibición de esculturas al aire libre en la terraza, mientras que la cubierta traslúcida, protegida por un gran sistema difusor a manera de brise-soleil horizontal en aluminio, regularía a través de células fotoeléctricas el índice lumínico requerido por las salas de exhibición.

Pero esta observación del objeto plantea una pregunta esencial sobre la imposibilidad de crecimiento de la imponente forma escogida para su contenedor. Una cuestión que contradice la sustancia flexible y expansiva propia de la concepción del museo moderno, en tanto que tipología edilicia que representa una ruptura de las barreras entre arte y vida en la liberación del espacio compartimentado y hermético de los museos ilustrados. No obstante, y a pesar de la evidente imposición de la forma sobre la función museológica del MAMC, la concepción espacial expresada en los croquis de Niemeyer muestra su fuerte adscripción a las vanguardias del Estilo Internacional. En los bocetos interiores en perspectiva son sugeridas estas tendencias, una vez que la inclinación de las paredes oblige a romper con las convenciones más tradicionales en la disposición de los objetos y en la relación con el público.

En la representación de los paneles expositivos, que parecen flotar en el espacio, son casi literales las referencias al proyecto germinal del “Museo para una ciudad pequeña” (1940-43), de Mies van der Rohe, y sus collages de inspiración surrealista en la descontextualización de los objetos. La sintaxis museal de Mies en la liberación del espacio vendrá unida al uso del acero para lograr la síntesis máxima de los tres elementos que constituyen su museo: la losa, las columnas y la placa de techo. Niemeyer, en cambio, prefiere conseguir la “liberación ilimitada” del recinto museal en la proyección ilusoria de la geometría del edificio hacia el espacio cósmico.

MAMC, the essential spatial concept expressed in Niemeyer’s sketches reveals a firm adherence to the avant-garde notions of the International Style. In the perspective drawings of the interior spaces these tendencies can be seen, as the slant of the walls breaks with the traditional conventions of the placement of objects and their relation with the public.

In the representation of the exhibition panels, which seem to float in the air, there are almost literal references to Mies van der Rohe’s seminal design for the Museum for a Small City (1940-1943) and his surrealist collages of un-contextualized objects. Mies’s syntax for the liberation of space in the museum is combined with the use of steel to achieve the maximum synthesis of the three elements out of which the museum is made: floor slab, columns, and roof. Niemeyer, however, prefers to achieve the “limitless freedom” of the museum space by an illusory projection of the geometry of the building toward cosmic space.

THE MAMC AS A PIECE OF INTERNATIONAL ARCHITECTURE

The Caracas Museum of Modern Art was one of the first public buildings with symbolic significance entrusted to a foreign architect in the Venezuela of the 1950s. This process of internationalization has become customary in today’s postmodern cities, in which architecture, and that of museums in particular, is called upon to solve problems of competitiveness among the great cities. Given that the museum is today a symbol of cultural dominance in the production and consumption of aesthetic goods in the globalized information age.

By the same logic, in the 1950s the MAMC project represented an internationally famous architectural landmark, thoroughly covered by the mass media. Not only because of its audacious and spectacular form, but because it challenged the technical mastery of the purest functionalists of the Modern Movement. In addition to detailed articles in magazines such as *Integral* (Caracas, December 1955) and *Módulo* (Rio de Janeiro, March 1956), the English publication *Architectural Design* singled out the MAMC as the last in a series of noteworthy public buildings in Caracas, while *Progressive Architecture* in New York gave Niemeyer’s museum its first international press by putting it on its cover.¹¹

This internationalist vocation of the MAMC and its links to centers of cultural power had been foreseen since the initial negotiations of Palacios, starting with his contacts with the board of the MoMA in New York, presided at that time by oil magnate Nelson Rockefeller. Like the Museum of Modern Art in São Paulo, created in 1948 on the initiative of the Italian-Brazilian industrialist Francisco “Ciccilio” Matarazzo Sobrinho, and directly influenced by the model of MoMA, the museum in Caracas was to be a new Latin-American enclave in the promo-

EL MAMC COMO PIEZA DE ARQUITECTURA INTERNACIONAL

En los años 50, el proyecto del Museo de Arte Moderno representa en Caracas uno de los primeros edificios modernos en el que se contrata a un arquitecto internacional para diseñar un espacio público y significativo en la ciudad. Un proceso de internacionalización que se ha vuelto hoy una práctica habitual en las ciudades posmodernas; cuando la arquitectura y, en particular, la de museos, esté llamada a resolver problemas de competitividad urbana. A finales del siglo XX el museo es en las grandes urbes un símbolo del dominio cultural de la producción y el consumo estético en la era global de la información.

Bajo esta misma lógica, el proyecto del MAMC representa en los años 50 un hito arquitectónico de fama mundial ampliamente difundido desde los medios de comunicación de masas. No sólo por su forma arriesgada y espectacular, sino por desafiar la técnica de los funcionalistas más puros del Movimiento Moderno. Además de los detallados artículos de las revistas *Integral* (Caracas, diciembre de 1955) y *Módulo* (Río de Janeiro, marzo de 1956), la inglesa *Architectural Design* reseñará el MAMC describiéndolo como “la última adición a la serie de edificios públicos notables en Caracas”, mientras que la neoyorquina *Progressive Architecture* dedicará su portada a dar la primicia internacional sobre el museo de Niemeyer.¹¹

Sin embargo, esa vocación internacionalista del MAMC y su enlace con los centros del poder cultural ya estaban previstos desde las gestiones iniciales de Palacios, a partir de sus contactos con la directiva del MoMA de Nueva York presidida entonces por el magnate petrolero Nelson Rockefeller. Al igual que el Museo de Arte Moderno de São Paulo, creado en 1948 por el industrial italo-brasileño Francisco “Cicillio” Matarazzo Sobrinho, bajo la directa influencia del modelo MoMA, el museo de Caracas será un nuevo enclave latinoamericano en la circulación del arte abstracto internacional desde su compromiso ideológico con “lo moderno”.

La operación del MAMC aspiraba así a la mayor visibilidad internacional posible: la que le proporcionaría su lugar en la ciudad, la que le otorgaría la destacada monumentalidad y audacia arquitectónicas de Niemeyer, y la que introduciría a la metrópoli caraqueña dentro de los circuitos mediáticos del arte abstracto y de la arquitectura moderna. Ya para entonces Gio Ponti afirmaba que la metrópoli era un evento internacional y la cultura un hecho universal: “Llamemos a los grandes arquitectos a Caracas, desde todo el mundo, hoy ellos están más cerca de lo que Miguel Ángel estaba entonces de Roma, y Caracas se transformará en la capital de la arquitectura mundial”.¹²

tion of international abstract art with its ideological commitment to “the modern”.

The MAMC operation aspired to the greatest international visibility: that to be achieved by its place in the city, by Niemeyer’s extraordinary architectural daring and monumentality, and by the insertion of Caracas into the well-publicized circles of modern architecture and abstract art. Gio Ponti had already pointed out that the metropolis was an international event and a universal fact: “Let us call the great architects to Caracas, from all over the world; they are closer to it today than Miguel-Angelo was to Rome, and Caracas will become the world capital of architecture”.¹²

Caracas was a forerunner in the trend, so striking by the end of the twentieth and the beginning of the twenty-first century, of the cultural marketing of the metropolis, as it would be imposed in the postindustrial age. A strategy in which the MAMC was to be a key piece within the context of Caracas as a museum-city in the representation of a global collection of modern architecture and abstract art.

AN UNFINISHED PROJECT

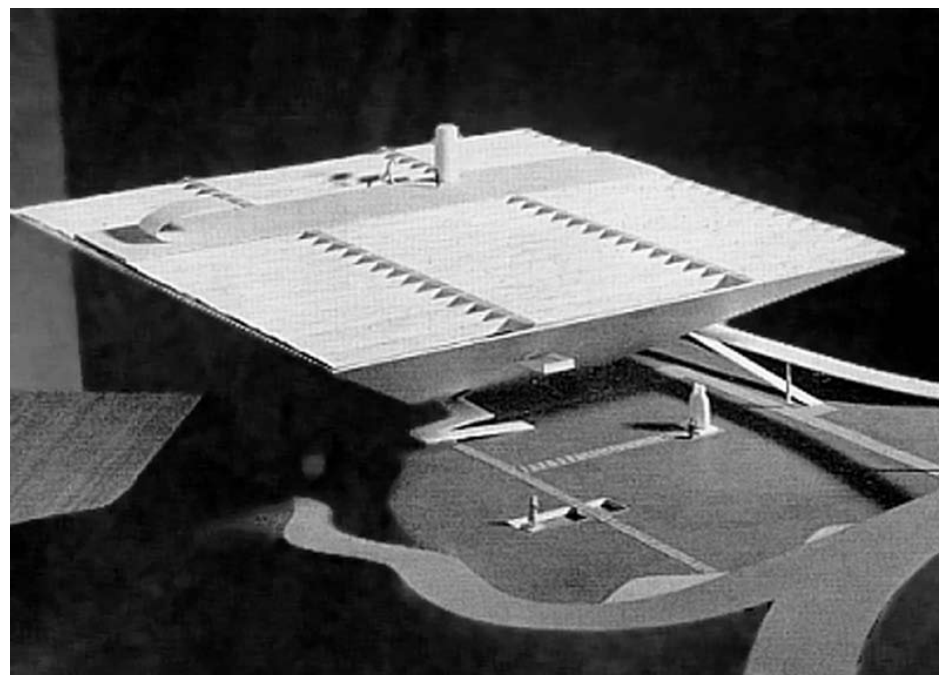
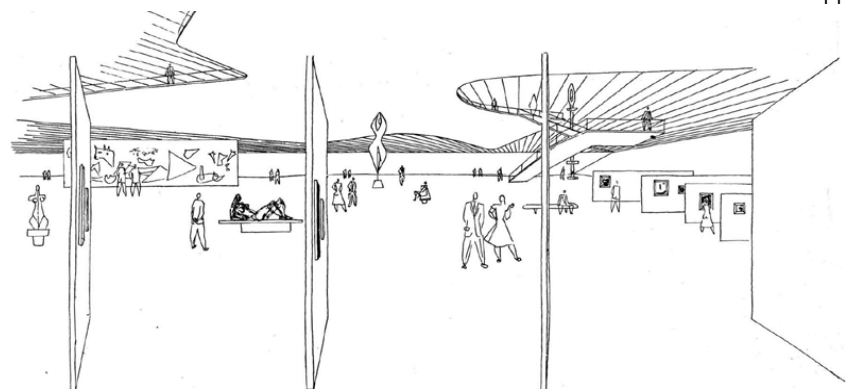
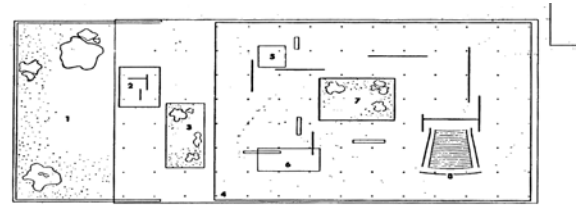
In spite of the immense urban potential of Caracas, recognized by Ponti and so many other modern architects, the architecture produced in the 1950s tended often to retain a permanently provisional air. With the fall of Pérez Jiménez on January 23, 1958, a new democratic period with a populist tinge began under Betancourt, marked by a deep-rooted rejection of the monumental works undertaken during the dictatorship. It will also be a new period determined by the general bankruptcy of the companies, due to the strong economic crisis that will suppose a general cut on the state’s public investments. Thus, great part of the public and private works undertaken on large scale at that moment will be paralyzed, among them, the project for the Museum of Modern Art.

However, in the case of the MAMC they won’t be only the political and economic circumstances the ones to explain its unfinished end. Besides these substantial facts on Palacios’s decision to suspend the construction of the museum, there will be the great doubts on the geologic stability of CBM terrains. Also, the opinion of the different architects and specialists consulted, between them, the one expressed by the Argentinean Jorge Romero Brest –an important museum manager and critic of Latin American modern art– will be especially influential. Romero will firmly question the formal conception of the museum in considering that it will not respond to its function by two essential aspects: its impossibility to grow and to lodge future collections of Venezuelan and Latin American modern art, and

11 Planta y collage fotográfico del Museo para una ciudad pequeña de Mies Van der Rohe (1940-43).
 En: JOHNSON, Philip. Mies Van der Rohe. Nueva York: Museum of Modern Art, 1953.
 11 Plan and photographic collage from the Museum for a Small City by Mies Van der Rohe (1940-43).
 From: JOHNSON, Philip. Mies Van der Rohe. New York: Museum of Modern Art, 1953.

12 Bocetos interiores de la sala de exposiciones del MAMC. En: PAPADAKI, Stamo. Oscar Niemeyer: *Work in Progress*, Nueva York: Reinhold, 1956, pp. 90-91.
 12 Interior sketches of the MAMC. From: PAPADAKI, Stamo. *Oscar Niemeyer: Work in Progress*, New York: Reinhold, 1956, pp. 90-91.

13 Foto de la maqueta del MAMC donde se observa la solución de la cubierta.
 Archivo Inocente Palacios, Caracas.
 13 Model of the MAMC showing the roof solution.
 Inocente Palacios Archive, Caracas.



11

12

13

14 Portada de la separata de la revista *Módulo* vol 2, n° 4, Río de Janeiro, marzo 1956.

14 Cover of the supplement to the magazine *Módulo*, vol 2, n° 4, Río de Janeiro, March 1956.

15 Portada de la revista *Progressive Architecture*, Nueva York, febrero 1956.

15 Cover of the magazine *Progressive Architecture*, New York, February 1956.

Caracas se adelanta así en esa tendencia, tan marcada a finales del siglo XX y principios del XXI, del marketing cultural de las metrópolis, tal y como ésta se impondrá en la era de la posindustrialización. Una estrategia en la que el MAMC sería una pieza clave dentro del escenario de Caracas como ciudad-museo, en la representación de una colección de arquitectura moderna y de arte abstracto universales.

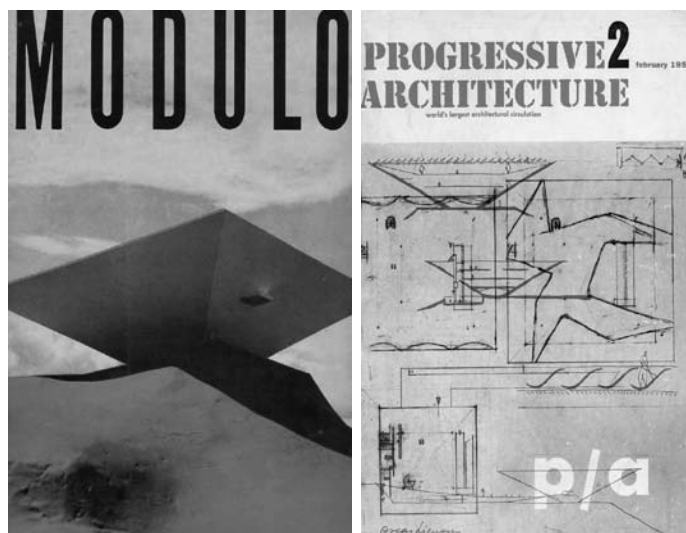
UN PROYECTO INACABADO

A pesar del inmenso potencial urbano de Caracas reconocido por Ponti y tantos otros arquitectos modernos, la arquitectura producida durante la década de los cincuenta quedará muchas veces bañada de una permanente provisionalidad. Con el caída del gobierno militar de Pérez Jiménez en Enero de 1958, se inicia con Betancourt un nuevo período democrático de corte populista, signado por la más arraigada negación de la herencia monumentalista de las grandes obras emprendidas durante la dictadura. Una etapa que vendrá igualmente determinada por la quiebra generalizada de las empresas producida por la fuerte crisis económica, y que llevará al estado a redimensionar los gastos públicos. De esta forma, se paralizan gran parte de los proyectos y de las obras públicas y privadas a gran escala que se desarrollaban para ese momento, entre ellos, el proyecto del Museo de Arte Moderno.

No obstante, en el caso del MAMC, no serán sólo las circunstancias políticas y económicas las que expliquen su final inacabado. Además de estos hechos substanciales en la decisión de Palacios de suspender la construcción del museo, estarán las grandes dudas sobre la fragilidad geológica de los terrenos de CBM, así como la opinión de los diferentes arquitectos y especialistas consultados. Entre ellas, será especialmente influyente la expresada por el argentino Jorge Romero Brest, importante museólogo y crítico de arte moderno latinoamericano, quien cuestionará firmemente la concepción formal del museo por considerar que no responderá a su función por dos aspectos esenciales: su imposibilidad de crecer para albergar futuras colecciones de arte moderno venezolano y latinoamericano, y su reducido espacio de exhibición y almacenamiento derivado, entre otras cosas, de la inclinación de sus paredes. Así, el proyecto quedará para muchos sin respuestas, e incluso será materialmente olvidado por la historiografía local, a pesar de ser una iniciativa en su momento de gran difusión mediática en el contexto internacional. En el concierto inacabado de Caracas, el Museo de Arte moderno de Niemeyer será apenas uno de esos sueños que permanecerá como un acorde disonante dentro de la utopía moderna caraqueña.

his reduced space for exhibition and storage derived from the inclination of its walls.

Thus, the project will stay as a question for many, and will be even forgotten by the local historiography, in spite of being an initiative of great mediatic diffusion in the international context. In the unfinished concerto of the modern utopian Caracas, the dream of Niemeyer's Museum of Modern Art would remain but a dissonant chord.



NOTAS

¹ Una versión de este artículo fue publicado en la revista *Arquine*, n° 37, México, Otoño 2006, pp. 78-91.

² PONTI, Gio. "Proposta per Caracas", *Domus*, 295, 1954, p.9.

³ Mies Van der Rohe declinará el ofrecimiento a realizar el Museo de Arte Moderno de Caracas, lamentado no poder asumir el proyecto en momentos en que se están erigiendo varios de sus edificios en Chicago, Nueva York y Houston. Sin embargo, sugerirá considerar firmemente a Philip Johnson, una vez que es igualmente de Nueva York y comparten la misma gramática arquitectural. Carta del socio R.C.Wiley a Gustavo Ferrero Tamayo, 13 de Julio de 1955. Archivo Inocente Palacios.

⁴ Esta afirmación se recoge de la entrevista personal realizada en Caracas a Gustavo Ferrero Tamayo el 02 de Marzo del 2005. Carta de Gustavo Ferrero Tamayo a Oscar Niemeyer, 18 de agosto de 1955. Archivo Inocente Palacios. S/A. "Con arquitectos venezolanos Niemeyer proyectará Museo de Arte Moderno", *El Nacional*, 6 de octubre de 1955.

⁵ Fruto Vivas, Henrique Hernández, Elio Vidal, Pedro Valentí y Gustavo Legórburu serán los principales colaboradores venezolanos en el desarrollo del ante-proyecto del MAMC. Igualmente será creada una Comisión Asesora, constituida por los arquitectos Carlos Raúl Villanueva, Diego Carbonell, Leopoldo Martínez Olavarría y Gustavo Ferrero Tamayo, miembros todos de la Comisión Nacional de Urbanismo. Por su parte, el ingeniero venezolano Juan Otaola será el encargado de dar la solución estructural del ante-proyecto, mientras que el ingeniero Zenón Handelman diseñará la luminotécnica.

⁶ GROPIUS, Walter et al. "Report on Brazil", *The Architectural Review*, Vol. 116, n° 694, octubre 1954, pp. 235-250.

⁷ NIEMEYER, Oscar. Depoimento, en *Módulo*, vol. 2, n° 9, 1958, p. 3-6.

⁸ NIEMEYER, Oscar. Forma e função na arquitetura, *Módulo*, vol 4, n° 21, dic. 1960, p.5.

⁹ NIEMEYER, Oscar. "Museu de Arte Moderna de Caracas", *Módulo*, vol 2, n° 4, marzo 1956, p. 41.

¹⁰ S/A. "Shapes of the Future", *Time*, Vol. LXIX, N° 16, abril 22, 1957.

¹¹ S/A. "Museo de Arte Moderno, Caracas, Venezuela", *Architectural Design*, Vol XXVI, dic-enero 1956, p.142; S/A. "Caracas Plans Modern Art Museum", *Progressive Architecture-P/A*, n° 2, Nueva York, marzo 1956.

¹² PONTI, " Proposta per Caracas", *Domus*, 295, 1954, p. 13.

NOTES

¹ A version of this article was published in *Arquine*, n° 37, México, Autumn 2006, pp. 78-91. Translated from spanish by Gregory Dechant.

² PONTI, Gio. "Proposta per Caracas", *Domus*, 295, 1954, p.9.

³ Mies van der Rohe will decline to take on the Caracas Museum of Modern Art because of the projects occupying him at the time in Chicago, New York and Houston. Nevertheless, he will firmly suggest to consider Philip Johnson, as "an architect of New York conversant with his architectural grammar". Letter from his Management Associate R.C. Wiley to Gustavo Ferrero Tamayo, July 13, 1955. Inocente Palacios Archive.

⁴ This testimony was taken from a personal interview to Gustavo Ferrero Tamayo in Caracas on March 2, 2005. Letter from Gustavo Ferrero Tamayo to Oscar Niemeyer, August 18, 1955. Inocente Palacios Archive. U/A. "Con arquitectos venezolanos Niemeyer proyectará Museo de Arte Moderno", *El Nacional*, October 6, 1955.

⁵ Fruto Vivas, Henrique Hernández, Elio Vidal, Pedro Valentí and Gustavo Legórburu were Niemeyer's principal collaborators in preparing the draft project for the MAMC in Caracas. It was also created an Advisory Commission, made up of architects Carlos Raúl Villanueva, Diego Carbonell, Leopoldo Martínez Olavarría and Gustavo Ferrero Tamayo, all members of the National Commission of Urbanism (CNU). Engineers Juan Otaola and Zenón Handelman were responsible for the structural and the lighting solutions, respectively.

⁶ GROPIUS, Walter et al. "Report on Brazil", *The Architectural Review*, Vol. 116, n° 694, October 1954, pp. 235-250.

⁷ NIEMEYER, Oscar. "Depoimento", *Módulo*, vol. 2, n° 9, 1958, p.3-6.

⁸ NIEMEYER, Oscar. "Forma e função na arquitetura", *Módulo*, vol 4, n° 21, Dec. 1960, p.3-7.

⁹ NIEMEYER, Oscar. "Museu de Arte Moderna de Caracas", *Módulo*, vol 2, n° 4, March 1956, p. 41.

¹⁰ N/A. "Shapes of the Future", *Time*, Vol. LXIX, N° 16, abril 22, 1957.

¹¹ N/A. "Museo de Arte Moderno, Caracas, Venezuela", *Architectural Design*, Vol XXVI, dec-jan 1956, p.142; N/A. "Caracas Plans Modern Art Museum", *Progressive Architecture-P/A*, n° 2, New York, , march 1956.

¹² PONTI, " Proposta per Caracas", *Domus*, 295, 1954, p.13.