Caracas: Ciudad Moderna y Museo

Carola Barrios Nogueira

Arquitecta por la Facultad de Arquitectura y Urbanismo-FAU, Universidad Central de Venezuela.
Grado de Especialista en Museología por la FAU/UCV
Dra. Arquitecta por el Departamento de Composición Arquitectónica de la ETSAB,
Universidad Politécnica de Cataluña en Barcelona, España.
Profesora asistente e investigadora del Sector de Historia y Crítica
Escuela Carlos Raúl Villanueva EACRV/FAU/ UCV.

Dirección y teléfonos en Caracas:
Av. Principal de Cumbres de Curumo, Edf. Cachamay apt 21. Caracas 1080, Venezuela.
(0058212) 9612014 / Celular (0058) (0) 4241410380 / Fax: (0058212) 9772463

Dirección y teléfonos en Barcelona:
C/ Roger de Flor 91, 6º 2ª, Barcelona 08013, España
(0034) 93 2313355 / Celular (0034) 605922348

Email: cbarriosn@yahoo.es

Caracas: ciudad moderna y museo

Resumen/Abstract

Dentro de la ambiciosa agenda desarrollista de la Caracas de los 50 se pondrá de manifiesto un doble propósito expositivo para alcanzar visibilidad universal: transformarse en contenedor museal de una colección de “piezas de autor” de la arquitectura moderna nacional e internacional, al tiempo que aspirará al museo como gesto arquitectónico para caracterizar a la emergente metrópoli. Desde esa vocación escénica de la ciudad moderna se analiza el proyecto del Museo de Arte Moderno diseñado por el arquitecto Oscar Niemeyer en 1955. Una visión del museo como *objeto-manifiesto* del arte y de la arquitectura de vanguardia que va a estar directamente unido a los procesos de re-estructuración económica y espacial de la urbe. Paralelamente en 1956, el Estado contrata al paisajista Roberto Burle-Marx y su equipo de arquitectos asociados para la realización de los jardines de la Exposición Internacional de Caracas para 1960. Iniciativa expositiva que buscará exaltar el valor de la ciudad como monumento al buscar dotarla de imponentes infraestructuras para la celebración de una gran exposición urbana –con el fin de mostrar el progreso técnico y cultural alcanzado por el gobierno militar– en la museificación de la ciudad.

Pero estas intenciones quedarán inconclusas, condición inacabada que refleja en la urbe esa vocación ensayística en la implantación del modelo universalista: esos “borradores de la ciudad” que sugiere Marina Waisman para describir a las modernas ciudades latinoamericanas y su “arquitectura descentrada”. Y es enfatizando en la condición utópica del proyecto moderno caraqueño que el análisis se centra en dos operaciones que no llegan a materializarse. Experiencias éstas que van a suponer las fuertes influencias del lenguaje internacional de la arquitectura moderna brasileña, desde donde se recoge, de forma muy representativa, la voluntad política de monumentalizar el poder estatal y corporativo desde el arte del establishment de la “alta cultura”.

Palabras-clave/key words: Caracas, ciudad moderna, museo**.**

Caracas: ciudad moderna y museo

La ciudad como museo

Quatremère de Quincy será quien reconozca tempranamente en sus famosas *Lettres à Miranda* el origen del devenir museal de la ciudad.[1] En tanto depósito central de las obras del patrimonio universal, Roma sería esa primera ciudad-museo de la cultura occidental constituida como una gran colección de monumentos propios y ajenos del arte y de la arquitectura. En la alta modernidad del siglo XX, esa museificación de la ciudad que funda Roma estará determinada por otros mecanismos del poder: los del libre mercado en la época del capitalismo corporativo. En ella, el consumo masivo de la historia vendrá unido a la fabricación, valorización y promoción mediática del capital-imagen de una ciudad. En una conexión entre experiencia urbana y prácticas modernas, las grandes ciudades se proponen como experiencias de inmersión museística al imponerse los métodos barrocos en la escenificación de un ideal asociado al poder político, económico y cultural de una ciudad-nación en la era de la maquina.

El proyecto del Museo de Crecimiento Ilimitado (*Musée à Croissance Illimitée*) propuesto por Le Corbusier en 1931, supone una metáfora arquitectural altamente representativa de ese procedimiento de museificación de la historia y de los bienes culturales asociados a los nuevos medios de producción de masas. Dentro de su proyecto ideal de ciudad Le Corbusier propone el modelo geométrico y revolucionario de un museo carente de límites, donde el mundo y el museo se confunden en el desarrollo evolutivo de un espacio en espiral. Un museo "desmontable", sin fachadas estables y suspendido en el espacio, que simboliza la construcción permanente y unitaria del conocimiento en su objetivo de abarcar una totalidad universal.

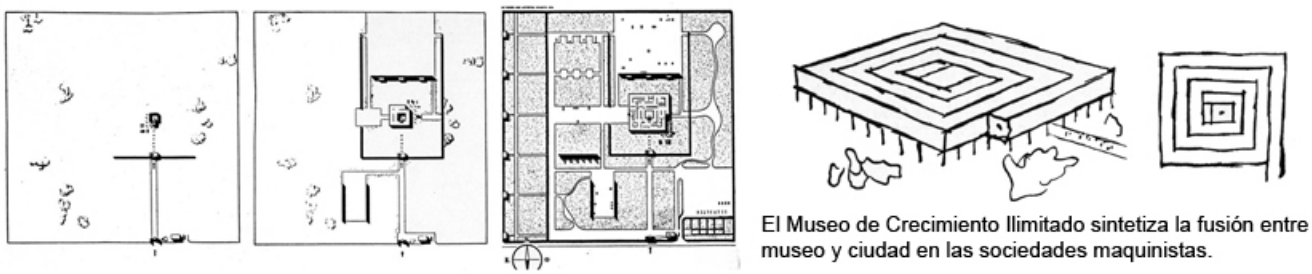


Figura 1

[1] Antoine Quatremère de Quincy, teórico del arte y arqueólogo francés, publica en 1796 su polémica obra *Lettres à Miranda*, una compilación de siete cartas intercambiadas con el ideólogo y procer venezolano Francisco de Miranda, uno de los generales y héroes de la Revolución Francesa, donde Miranda le propone..."hable usted del museo, que yo le hablaré de la política." Correspondencia que se convierte en manifiesto en contra de la política de incautación y desplazamiento de obras artísticas provenientes de Roma y en documento importante sobre el debate del museo naciente como producto político de esas conquistas. En: QUATREMÈRE DE QUINCY, Antoine. *Lettres à Miranda*. *Sur le déplacement des monuments de l'Art de l'Italie*. Paris: Editions Macula, 1989.

De esta forma, se da en la ciudad moderna una doble interacción museal. Mientras la urbe funda el museo como contenedor simbólico para archivar una representación fragmentaria a escala *microcósmica* de una totalidad de la experiencia humana, la ciudad se reafirma en sí misma como la versión *macrocósmica* de ese proceso de contención y de museificación de una colección de bienes culturales. Esos objetos que son, tal y como los define Benjamin, producto de las diferentes técnicas de reproducción del arte en la vida urbana capitalista e industrial y que supone la destrucción de su condición originaria.[2]

Al igual que Roma –esa primera gran "colección de todas las colecciones"–, las metrópolis de la alta modernidad aspiran a transformarse en el corazón de una sociedad internacional cuyos vínculos sean entretejidos por los intercambios culturales. En la producción y el consumo del saber estético de la ciudad–museo del capitalismo corporativo, la arquitectura pasa a jugar un papel central en la asignación de valores materiales y simbólicos que hacen de ella uno de sus principales coleccionables. Desde esta lógica veremos como en la modernidad tardía de los cincuenta, Caracas se adhiere a esa voluntad museal en la colección internacional de arquitecturas de autor, en tanto objetos y operaciones urbanas que buscan darle una imagen actualizada y cosmopolita de "capital cultural" a la emergente metrópoli.

Caracas: ¿Ciudad-museo o museo-ciudad?

> Caracas (...) es la única ciudad, creo yo, en el mundo, que hace espectáculo cercano, total y continuo de si misma. Por ello, todo el mundo la observa; se trata de realizar una voluntad de belleza, de nobleza, de orden, de civismo. El espectáculo que debe dar de si misma debe ser por lo tanto estupendo (...). [3]

Mientras Quatremère busca salvaguardar la primera ciudad-museo de occidente a finales del siglo XVIII, el arquitecto italiano Gio Ponti será un ferviente promotor de la idea de transformar a Caracas en un "museo" de la arquitectura moderna en la segunda mitad del siglo XX. En un paralelismo con la monumentalidad de Roma, en los edificios de sus grandes arquitectos y artistas, Ponti sugerirá erigir el "más grande evento arquitectónico del mundo" con la colaboración de maestros como Gropius, Le Corbusier, Wright, Neutra, Mies van der Rohe, Aalto, Niemeyer, Skidmore o Harrison para darle a la ciudad el prestigio necesario para transformarla en "la capital de la arquitectura moderna" desde una colección de obras de arquitectos de la vanguardia.[4] Proyectos que servirán según él "para completar aquello que la naturaleza y las felices contingencias han preparado para Caracas de manera excepcional".[5]

---

[2] BENJAMIN, Walter. "Tesis sobre la filosofía de la historia" en BENJAMIN, W. *Discursos Interrumpidos I*, Madrid: Taurus, 1973 (1940) (trad. Jesús Aguirre).

[3] PONTI, G. "*Proposta per Caracas"*, Domus, 295, 1954, p.9.

[4] Ibidem.

[5] "(...) *per completare quello che natura e felici contingenze hanno già apprestato per Caracas in modo eccezionale."* Ibidem.

Con el impulso económico proveniente de los abundantes ingresos petroleros se invertirán grandes capitales en la construcción de obras públicas de gran escala. Como consecuencia de este desarrollo, el perfil de la ciudad sufrirá una vertiginosa metamorfosis cambiando, en muy poco tiempo, el paisaje agrícola de las tradicionales haciendas de café y azúcar por la de la escala urbana de la modernidad. En esta dinámica de violenta urbanización, Caracas se convierte en un verdadero laboratorio en el ensayo a-histórico de la *tabula rasa* y de las teorías de la arquitectura y el arte modernos desde la práctica de la mejor arquitectura nacional e internacional en la ciudad, bien sea a través de proyectos a gran escala emprendidos por el Estado perezjimenista y desarrollados por prestigiosos arquitectos venezolanos como Carlos Raúl Villanueva, Cipriano Domínguez, Luis Malaussenna o Carlos Guinand Sandóz, entre tantos otros; bien sea a través de importantes inversiones privadas que tendrán en nombres como Fruto Vivas, Tomás Sanabria, Guido Bermúdez, Diego Carbonel, Jorge Romero G., José Miguel Galia o Martín Vegas algunas de las firmas más reconocidas en el país.

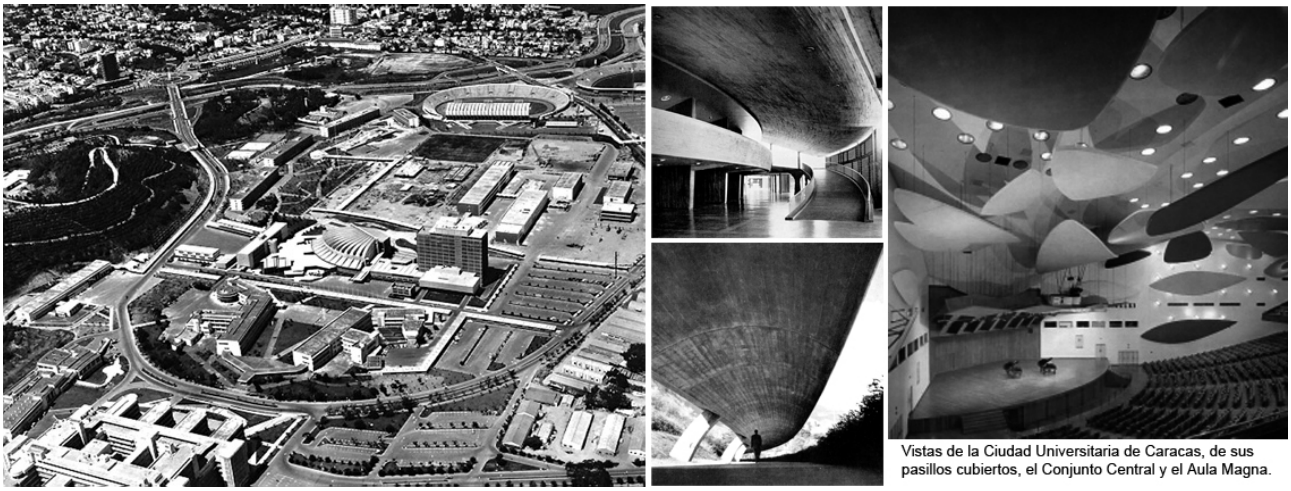
Pero en Caracas convergen, tal y como lo va a sugerir Ponti desde su *Proposta per Caracas*, influencias de todas las vertientes internacionales de la arquitectura moderna. Se suman a la lista de los nombres locales célebres arquitectos como Le Corbusier, Bruce Goff, Wallace Harrison, André Fouilhoux, Lathrop Douglass, Dale Badgely, Robert Moses, Marcel Breuer, Richard Neutra, Gio Ponti, Félix Candela, Oscar Niemeyer, Rino Levi y Roberto Burle Marx. Todos ellos desarrollarán “piezas puntuales” en la irrupción de esta “tierra prometida”, algunas de las cuales serán construidas y otras no. En ambos casos, más que una arquitectura desarrollada como respuesta a una realidad social insertada dentro de un esquema urbano integrador, esta arquitectura del “período heroico” quedará diseminada dentro del paisaje de la ciudad como verdaderas operaciones aisladas o como artefactos de arquitectura autónoma. En este caso, la heterogeneidad y la falta de unificación planteadas por la convergencia de los diferentes estilos y lenguajes arquitectónicos quedará “arropada” bajo la dialéctica museal dada por los ideales estéticos de la era tecnificada.

Figura 2: **A**- CUC **B**- Colinas de Bello Monte **C**- Área de la Exposición Internacional de Caracas.

Figura 2

A pesar de la falta de cohesión espacial en el desarrollo fragmentario de la urbe, en el plano anterior de 1961 se destacan tres grandes áreas hacia el este de la ciudad colonial relacionadas con las más importantes iniciativas culturales, arquitectónicas y urbanísticas a gran escala emprendidas en la década de los 50. Estas son: Ciudad Universitaria de Caracas-CUC, Urbanización Colinas de Bello Monte y Exposición Internacional de Caracas de 1960 (futuro Parque Nacional del Este). Operaciones que van a concentrar la intervención de prestigiosos arquitectos y artistas nacionales e internacionales reunidos bajo las características dúctiles del concreto armado, de la geometría del arte abstracto y de la arquitectura del paisaje dentro del contexto ideológico de lo moderno. Objetivo que vendrá unido a los criterios funcionales y eficientes introducidos por la expansión industrial de las multinacionales petroleras en el país y de las aspiraciones afirmativas del régimen militar.

En estos emprendimientos se hará inherente esa tendencia a la museificación de la ciudad como condición propia de la modernidad. Escenarios "totales" de la *promenade architecturale* donde convergen, de formas distintas, la búsqueda de una integración artística del paisaje construido desde una integración de las artes. De Lissitzky a Le Corbusier, esta formulación estética vanguardista de la *Síntesis de las Artes Mayores* tomará prestado el concepto del pensamiento romántico alemán del *Gesamtkunstwerk* (obra de arte total) de Wagner. A través de ella, la arquitectura y el arte entran en libre intercambio desde los diferentes soportes expresivos en la búsqueda de una unidad entre arte y mundo intrínseco a la utopía moderna. [6]

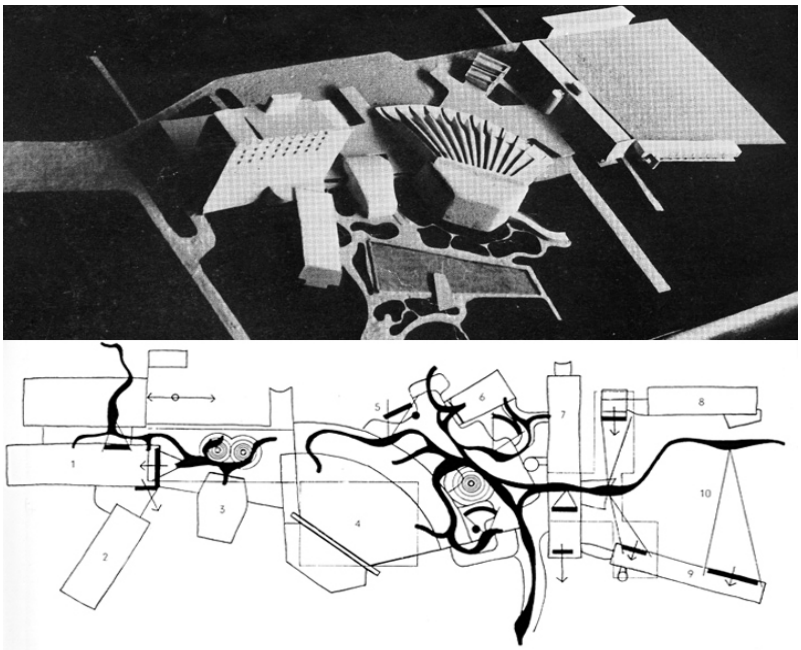


Vistas de la Ciudad Universitaria de Caracas, de sus pasillos cubiertos, el Conjunto Central y el Aula Magna.

Figura 3

[6] Derivado de su estrecha relación con Ferdinand Léger, el manifiesto de *La Síntesis de las Artes Mayores* será formulado por Le Corbusier en el VII C.I.A.M de 1949 en Bridgewater, cuando se constituya la "Association Synthèse des Arts Plastiques" que tendrá en la propia revista L'Architecture d'Aujourd'hui su sede organizativa. Ver en: LE CORBUSIER. "L'espace indicible", Art, nº hors-serie de L'Architecture d'Aujourd'hui, abril, 1946.

Vocación museal de la ciudad-como-arte, de la ciudad-museo, que será un valor taxativo en la concepción integrada del proyecto construido de la Ciudad Universitaria de Caracas-CUC. Experiencia que va a suponer una total inmersión de la arquitectura venezolana dentro del panorama de las manifestaciones expresivas del arte abstracto y de las vanguardias del Movimiento Moderno, y que será una imagen paradigmática de la modernización del país. Emprendida en 1943 por el gobierno democrático de Medina Angarita (1941-45) y diseñada por el arquitecto venezolano Carlos Raúl Villanueva, esta iniciativa de escala monumental será un manifiesto expresivo sobre la idea total de la obra de arte, una "ciudad dentro de ciudad", constituida como un ensamblaje unitario en la yuxtaposición hetorogénea de grandes piezas de arquitectura moderna.



Arriba: Maqueta del Conjunto Central: Edificios del Rectorado, Biblioteca Central, Aula Magna y Plaza Cubierta.
Abajo: Esquema de "Movimientos" en la integración espacial de los obras de arte en el Conjunto Central.

Figura 4

Inaugurada en diferentes etapas sucesivas entre 1944 y 1977, esta obra va a reflejar los rápidos cambios en el devenir cultural y político del país, así como en la propia evolución del pensamiento y de la praxis del arquitecto. Sin embargo, será en la disposición final de los equipamientos del Conjunto Central donde se evidencie la significativa evolución que llevará a Villanueva a asumir plenamente el lenguaje moderno. Propuesta de conjunto desarrollada entre 1948 y 1950 que muestra el cambio substancial de una espacialidad clasicista y beauxartiana hacia una composición mucho más orgánica influenciada por el contacto con las experiencias de los arquitectos brasileños." [7] Con la ruptura de la jerarquía axial y el giro dado al edificio del Aula Magna, Villanueva imprimirá movimiento al ceremonial arquitectural original configurando una enorme Plaza Cubierta como sistema estructurante de un espacio público de carácter orgánico. Se introduce con este gesto una nueva sintaxis gramatical a través de la síntesis de los elementos tipológicos de la arquitectura colonial venezolana y de la arquitectura moderna en un verdadero diálogo entre tradición y modernidad.

[7] *"Luego de su primer viaje a Brasil Villanueva se olvida del famoso eje de simetría, incorpora el Aula Magna y la Biblioteca que rompen el tal eje revelando la influencia de Lúcio Costa, de Oscar Niemeyer y de los hermanos M.M. Roberto"* . Entrevista realizada al arquitecto Tomás Sanabria en Caracas el 22 de febrero del 2005.

Pero su valor museal estará no solo en su arte tectónico y en su particular poética estructural, sino en su condición de obra total donde se opera una disolución de los límites de la arquitectura desde el contenido estético de la "síntesis de la artes". Desde una interpretación personal e intuitiva del concepto, el espacio de la Plaza Cubierta, sus patios de luces y sombras llenos de quiebres y sinuosidades, se transforman en el lugar donde Villanueva ensaya una reformulación tropical del concepto eurocéntrico en la diseminación artística. A través de una serie de "movimientos" hilados bajo criterio museal en el diseño de un recorrido espacial, Vilanueva distribuye dialécticamente las obras del arte universalista para darle su valor integrado para enfatizar determinadas perspectivas y focos visuales desde las relaciones fondo-figura. Experimento de síntesis en la recuperación del "valor lírico" de la arquitectura que tendrá en el diálogo logrado entre el espacio interior del Aula Magna y la solución acústica aportada por las esculturas biomórficas y flotantes de Calder, el ejemplo más perfectamente logrado (Fig.3).

Esa nueva monumentalidad traída por Sert, Léger y Giedion al debate del CIAM del '51 titulado "Heart of the City", centrado en torno al papel del arte en la construcción del hecho urbano, encontrará en la CUC un ejemplo indiscutible en la aplicación de sus objetivos. Su característica de microcosmos urbano con aspiraciones de totalidad harán del lugar un corazón esencial en la definición de una imagen mediática, un ensayo fragmentario a escala reducida de un proyecto de ciudad. En ella los límites de la ciudad y el museo se confunden en la exhibición de una colección heterogénea de obras maestras de la arquitectura moderna y del arte abstracto que deja abierta una pregunta en torno a su condición funcional: ¿ciudad-museo o museo-ciudad? [8]

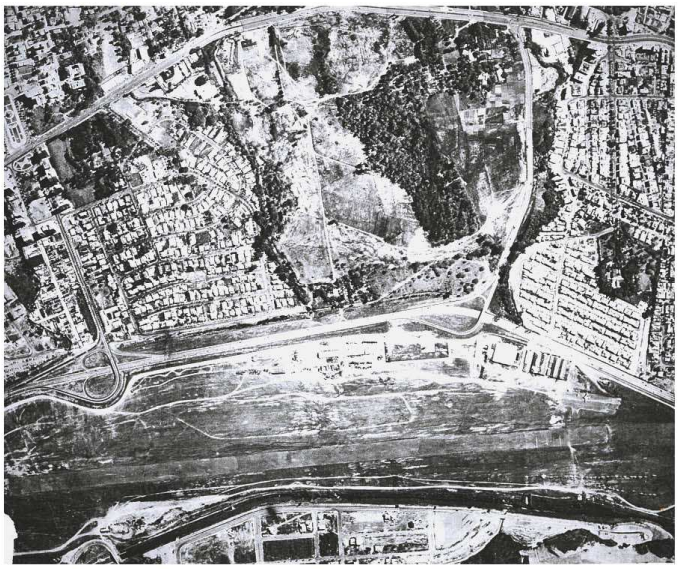
La ciudad se expone

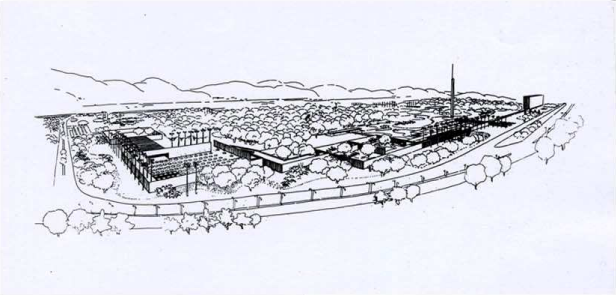
Mientras el proyecto de la CUC se hace realidad, otro emprendimiento directamente expositivo no contará con el mismo final, cuando la naciente metrópoli se proponga entrar en el circuito promocional de sus atributos urbanos a través de la organización de una gran Exposición Internacional. La decisión de destinar un gran espacio público en los antiguos terrenos de la Hacienda San José, localizada en el extremo este de Caracas para la construcción del Parque Nacional del Este, será el punto de partida de un proyecto urbano que supondrá la intervención paisajística más importante realizada en la ciudad a finales de la década de los 50, en sus objetivos de afiliarse al internacionalismo de las vanguardias desde la síntesis técnica de la arquitectura, del arte del paisaje y sus taxonomías naturales.

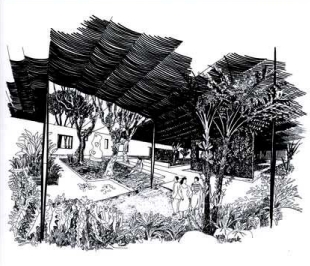
[8] El 30 de noviembre del a 2000, el Comité del Patrimonio Mundial de la UNESCO, reunido en la ciudad de Cairns, Australia, declara a la Ciudad Universitaria de Caracas Patrimonio Mundial de la Humanidad.

Vemos así, que el discurso detrás de estas ciudades-museos-vitrinas se irá a construir en base a una catalogación en clave museológica y museográfica relativa a la ubicación y puesta en escena de los objetos, a la definición del entorno ambiental y expositivo, a la intermediación de la información en la relación objeto-sujeto y al uso de los sistemas modernos de (re)producción para la difusión y propaganda de un gran espectáculo urbano en la ingeniería cultural de la ciudad. Y es precisamente en las grandes Exposiciones Universales o Internacionales donde esa voluntad de museificación de la ciudad encuentra la manifestación más destacada del "arte urbano", al condensarse en ellas una utopía tecnológica e historicista: el lugar donde la ciudad se expone a si misma de forma experimental e idealizada.[9]

A pesar de ser decretada en mayo de 1950 la creación del Parque Nacional del Este por la junta militar presidida por Carlos Delgado Chalbaud, no será hasta principios de 1956 que se impulse el desarrollo de un proyecto paisajístico en el lugar.[10] Cuando el Ministerio de Fomento gestione la decisión del gobierno de Pérez Jiménez de emprender la organización de una Exposición Internacional de Primera Magnitud en Caracas para 1960. En correspondencia con el avance de los estudios sobre el crecimiento histórico de la ciudad y el cambio de usos de la tierra emprendidos por Maurice Rotival y Francis Violich en el diseño del Plan Regulador de 1951, se decide su ubicación en el extremo este de Caracas en los terrenos agrícolas de la hacienda "San José".







Vista aérea de los terrenos planos de las Haciendas San José y La Carlota destinados a la Exposición Internacional de Caracas de 1960.

Croquis de la propuesta paisajística de Burle Marx y Asociados. Dibujo de Fernando Tábora.

Croquis de uno de los Patio temáticos. Dibujo de John Stoddart.

Figura 5

[9] SICA, Paolo. *Historia del urbanismo. El siglo XIX*. 2º. Madrid: IEAL, 1981, pp. 1064-1075. También AMENDOLA, Giandomenico. "El nacimiento de las ciudades sueño" en *La ciudad postmoderna. Magia y miedo de la ciudad contemporánea.* Madrid: Celeste, 2000, pp.183-228, y MONCLÚS, Francisco.J. "*La ciudad como obra de arte"* en Historia Urbana, 1, 1992.

[10] Con el Decreto nº 491 firmado el 19 de mayo de 1950 se ordena crear el Parque Nacional del Este.

De este bucólico lugar de verdes sembradíos de cafetales y cañaverales, en la conformación de las últimas superficies planas de gran extensión sin construir del valle, se expropiarán setenta y cinco hectáreas para el parque, al que se adjuntarían para el proyecto de la Expo la enorme superficie de noventa y cinco hectáreas de terrenos al sur antes pertenecientes al Fundo La Carlota y cuya propiedad estaría reservada a la nación desde 1950 para usos de aeropuerto militar.

En agosto de 1956 se constituye una Comisión Ejecutiva asignada por el Ministerio de Fomento para el desarrollo de la magna exposición en los terrenos destinados al parque.[11] Además de los jardines tropicales y los diferentes pabellones Nacionales, Internacionales, Universales y Especiales, estaría contemplada desde la primera etapa la ejecución de una gran cantidad de infraestructuras urbanas, culturales y deportivas, así como edificios gubernamentales diseñados bajo la dirección del arquitecto venezolano Alejandro Pietri. La idea del gobierno sería trasladar un cuerpo de ministerios fuera del casco histórico de la ciudad, creando en esta zona un nuevo polo de concentración del poder con un gran rascacielos como futuro Ministerio de la Producción en la afirmación del mito simbólico de la urbe industrializada y motorizada.

Siguiendo las normas que fijan en dos años la separación entre dos Exposiciones de Primera Magnitud realizadas en distintas zonas geográficas, se escogería la fecha del 19 de abril de 1960 para inaugurar la Exposición de Caracas, luego de la de Bruselas en 1958. [12] De esta forma, el proyecto de la exposición monumental caraqueña seguiría a la exposición belga marcadamente futurista simbolizada con el *Atomium*, la primera en realizarse luego de terminada la II Guerra Mundial. En este caso, la visión apuntaría ya no a la perspectiva optimista de la reconstrucción urbana apoyada en los avances de la ciencia, sino a la producción de artefactos reciclables para el consumo masivo de la naturaleza tropical bajo una lógica de clasificación en la construcción de la ciudad-museo.

Arquitectura expositiva y taxonomías museales

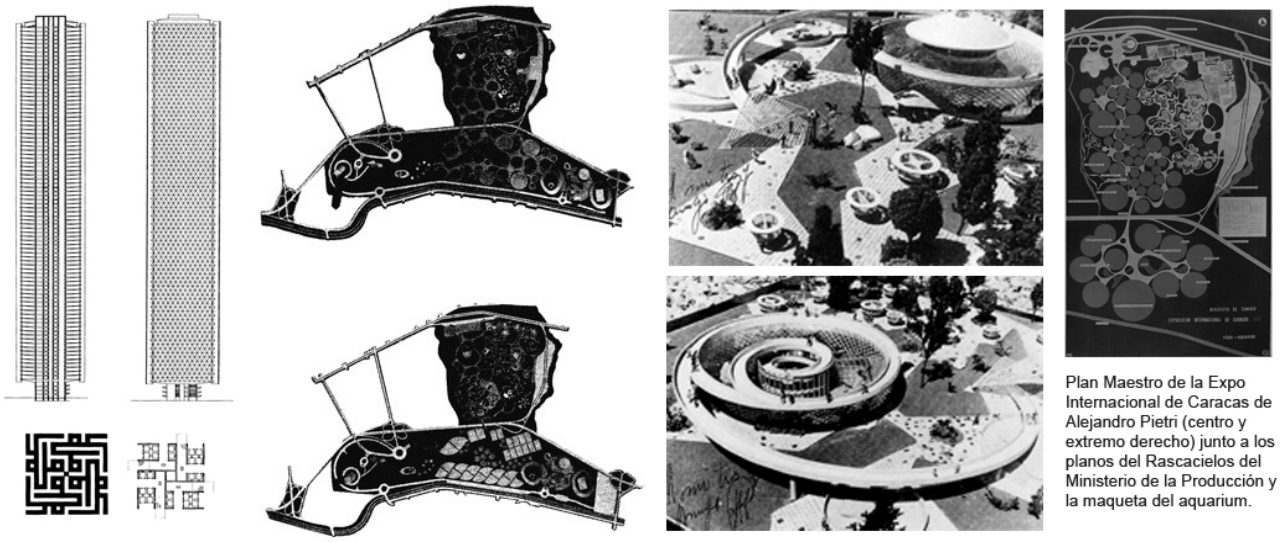
En el Plan Maestro del conjunto elaborado por Pietri, se observa una suerte de “ciudad análoga” en la integración de la zona norte y la zona sur de la Exposición. Dentro de un gran jardín de ondulados recorridos, las 170 hectáreas que componen el área destinada a la exposición se

[11] ALFARO, Pedro G.. *Venezuela. Memoria correspondiente al año 1956 y Cuenta del período administrativo 1º de julio de 1955 al 30 de junio de 1956.* Caracas: Ministerio de Fomento, abril 1957, pp. VIII-IX.

[12] Según Oficio nº 3281 emitido por el Ministerio de Relaciones Exteriores, el 14 de Junio de 1957 se extendieron las invitaciones oficiales a 64 naciones de todos los continentes acreditadas desde las misiones diplomáticas en el país. A mediados de 1957 ya habrían confirmado formalmente su participación las siguientes naciones: España, Colombia, Paraguay, Francia, Corea del Sur, Santa Sede, Rep. Federal Alemana, Guatemala, Ecuador, Portugal, O.E.A., República China, Estados Unidos, Perú y Haití. Ver en: MINISTERIO DE FOMENTO. *Informe del anteproyecto para*…op.cit..

yuxtaponen a la ciudad original en la fabricación de un gran espectáculo al aire libre.[13] Concebido como un gran contenedor unitario destinado a alojar los pabellones de la Expo, junto a una serie de edificios autónomos de arquitectura expresiva y orgánica, destaca especialmente en el plan general la geometría pura del prisma de más de noventa pisos diseñado por Pietri.

Tal y como lo propusieran Le Corbusier o Frank Lloyd Wright en sus manifiestos utópicos de ciudades industriales periféricas, el experimento monumental de la "ciudad en vertical" del edificio ministerial de Pietri se insertaría dentro de ese inmenso "lienzo en blanco" del paisaje urbano de la metrópoli, como un gigantesco obelisco para flanquear visualmente el nodo circulatorio de la autopista del Este. Los paradigmas modernos de la ciudad funcional del Plan Voisin (1925) de Le Corbusier o de la Broadacre City (1934-36) de Wright se usan aquí no como *tabula rasa o* en diálogo con la ciudad existente, sino como símbolo desarrollista en la producción y terciarización de la metrópoli que celebra el delirio del automóvil.



Plan Maestro de la Expo Internacional de Caracas de Alejandro Pietri (centro y extremo derecho) junto a los planos del Rascacielos del Ministerio de la Producción y la maqueta del aquarium.

Figura 6

De esta forma, la aplicación del modelo reduccionista del rascacielos de Pietri se muestra en el lugar como un objeto de arquitectura ingrávida gracias a la solución estructural suspendida en un apoyo central en la concentración de los servicios y la circulación sobresaliendo las losas en voladizo de la planta tipo. Sin embargo, la esencia orgánica del edificio quedará expresada en el esquema de la planta baja en cruz gamada, y en los acentos manieristas que rompen con la geometría perfecta del prisma de base cuadrada en superposición con la plataforma de anillos circulares dislocados de su eje.[14]

[13] CANO, N. y GALAVIZ, Luisa. *Parque del Este "Rómulo Betancourt".* Inventario del Patrimonio Arquitectónico Venezolano. Caracas: Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas, Facultad de Arquitectura y Urbanismo- UCV, 1988.
[14] HERNÁNDEZ DE LASALA, *Alejandro Pietri, op.cit.* , pp. 120-121.

De todas las actividades emprendidas, la creación de los jardines del Parque Nacional del Este será desde el inicio uno de los aspectos primordiales a ser avanzados en la planificación de la Exposición. Condición que se explica por los requerimientos biológicos en el ciclo natural de las plantas, en la conformación de viveros para la aclimatación y la reproducción de especies. En este caso, la idea de sus promotores será, más que erigir un parque recreativo, exponer una colección representativa de las diferentes taxonomías botánicas y zoológicas en la observación de la naturaleza autóctona clasificadas desde el *Serpentarium*, el *Aviarium,* el *Acuarium,* y el *Planetarium* ubicados dentro del bosque.

Dado el lugar predominante que tendrá la naturaleza en la organización del evento, se contratará a finales de 1956 al paisajista y pintor brasileño Roberto Burle Marx, quien aportará la concepción botánica y plástica de los jardines tropicales de la Exposición Internacional de Caracas y futuro Parque Nacional del Este. Bajo esta premisa, Pietri diseñará en 1957 los edificios para albergar las diferentes colecciones de fauna tropical clasificadas en los diferentes grupos zoológicos. Destacan especialmente el recinto formado por el Aviario, los diecisiete Acuarios menores y el Acuario mayor en extremos opuestos de un mismo conjunto expositivo en la contemplación de las especies acuáticas y ornitológicas.

En el extremo del Acuario mayor, Pietri diseñará un gran recipiente de más de seis metros de altura, constituido por una doble cara transparente en forma de hiperboloide de revolución por fuera y cilíndrica por dentro en la exhibición de las especies de mayor tamaño.[15] Una vez arriba, la misma espiral involuciona hacia el vacío central para sumergirse dentro del mundo acuático por la cara interior del cilindro y dar así fin al recorrido expositivo. La solución aportada por Pietri para el diseño del acuario de agua dulce, el mayor en el mundo para su momento, será asociado en la revista *Architectural Progressive* con la arquitectura de Frank Lloyd Wright diseñada para el Museo de Nueva York. El artículo titulado “Caracas To Have Guggenheimesque Aquarium”, no puede ser más representativo de estavocación museal de la arquitectura en el complejo urbano de la Exposición Internacional de Caracas.[16]

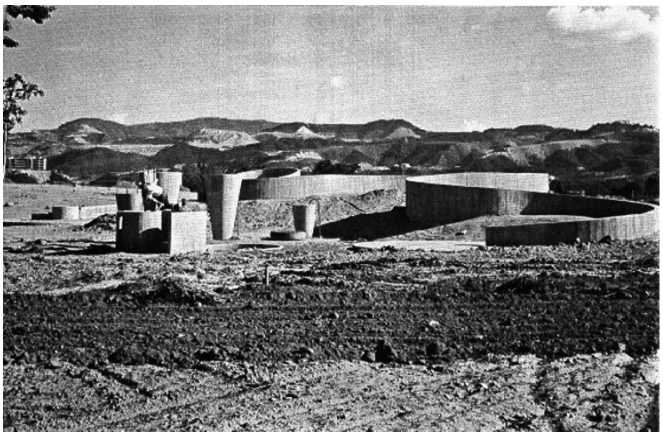
Burle-Marx y su arte del paisaje en Caracas

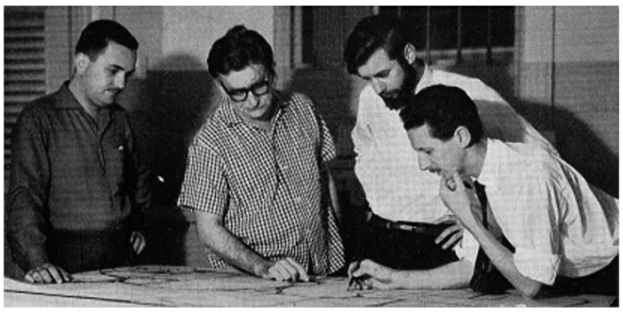
Será en ocasión del primer viaje a Caracas realizado por Roberto Burle-Marx junto con el arquitecto Fernando Tábora en septiembre de 1956, que su trabajo paisajístico se haga representativo de todo un nuevo estilo de vida moderno en la capital caraqueña, colocándose en el epicentro de la transformación de la nueva ciudad.[17] Su llegada a Venezuela va a significar un

[15] Ibidem
[16] S/A “Caracas To Have Guggenheimesque Aquarium”, Progressive Architecture, nº 4, vol XLII, abril, 1961, p. 53.
[17] Entrevista realizada en Caracas el 15 de diciembre del 2004 al arquitecto paisajista chileno Fernando Tábora, miembro integrante de la Oficina Técnica Roberto Burle Marx, C.A.

cambio sustancial en la estructura de su antiguo *Ateliê,* cuando muchos de los arquitectos de Caracas expresen su interés de incorporar al paisajista brasileño a sus proyectos. Venezuela se transforma desde mediados de los 50 en el mercado profesional más importante para Burle-Marx luego de Brasil, cuando el cambio de escala y de volumen de trabajo obligue al paisajista a reestructurar un equipo profesional capaz de enfrentar problemas técnicos de proyectos urbanos y de infraestructura que van a sobrepasar ampliamente los límites del jardín.[18]

Cuando Burle-Marx y su equipo de asociados sean contratados en 1956 por el gobierno de Pérez Jiménez para la realización de los jardines zoo-botánicos de la Exposición Internacional de Caracas, el primer problema que enfrentarán será la de encontrar un tema de diseño relacionado con los valores híbridos de la cultura venezolana. En medio del barrido urbanístico y modernizador de Caracas, el objetivo que se planteará el paisajista será asociar las particularidades del paisaje urbano y natural venezolano.





Burle Marx abrirá junto con John G. Stoddart, Fernando Tábora, Julio César Pessolani y Mauricio Monte, su primera oficina en sociedad para operar tanto en Río de Janeiro como en Caracas en 1957.

A la derecha: vista de la violenta transformación del paisaje caraqueño desde la construcción de los jardines del Parque del Este a finales de los 50.

Figura 7

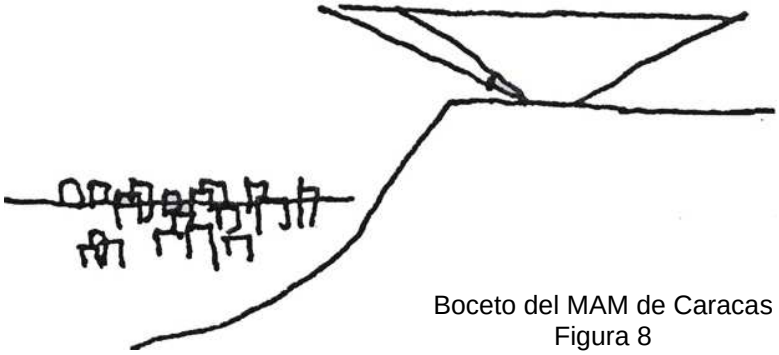
Los *patios*, y las distintas posibilidades espaciales que ofrezcan en la distribución y organización de las diferentes especies, serán el hilo conductor de una secuencia museal dedicada a la exposición didáctica de la flora venezolana. Jardines de orquídeas, plantas xerófilas, plantas umbrófilas, plantas hidrófilas, perfumadas o de follaje colorido; patios de agua, muros de azulejos, fuentes y cascadas ornamentales se ensamblarán armónicamente en el diseño de estas estructuras espaciales enmuradas. De esta forma, y creando una escala intimista para la contemplación arquitecturizada de la naturaleza, la zona temática de los patios será, dentro de este parque-como-jardín, un fragmento domesticado en la recomposición de un micro-cosmos del paisaje natural. En paralelo al desarrollo de los patios y caminerías, se trabajará también en el diseño de espacios para albergar una colección de la fauna local desde un enfoque

[18] Burle Marx abrirá junto con John G. Stoddart, Fernando Tábora, Julio César Pessolani y Mauricio Monte, su primera oficina en sociedad para operar tanto en Río de Janeiro como en Caracas. El 21 de agosto de 1959 fue publicado en Caracas el Registro de la Oficina Técnica Roberto Burle Marx, C.A. tal y como aparece en *Gaceta Municipal*, Año LVIII, Mes II, nº 9842 de la Gobernación del Distrito Federal, pp. 9-11.

conservacionista propio del regionalismo ecológico. Dentro de ellas serpientes, boas, anacondas, tortugas y cocodrilos serán exhibidas bajo las sombras intermitentes del bosque húmedo tropical del parque.

La llegada del gobierno democrático de Rómulo Betancourt en 1959, va a representar sin embargo la suspensión definitiva del proyecto de la Exposición Internacional de Caracas. Ello supondrá la conversión de un ambicioso proyecto urbano para la exhibición del poder estatal y económico de la nación, hacia uno de espacio público destinado al disfrute social del "pueblo". Inaugurado en 1961 y concluido totalmente en 1966, el Parque del Este será, al igual que la Ciudad Universitaria de Villanueva, un ejemplo paradigmático en la imagen moderna de la ciudad. Un jardín como espacio público que se transformará en semillero de estrategias paisajísticas y estéticas en la ciudad.

Desde esta exploración de la *ciudad como museo* vemos claramente como se expresa en Caracas esa doble propósito museal en la visibilidad de la ciudad moderna: transformarse en contenedor de una colección de “piezas de autor” de la arquitectura moderna nacional e internacional al tiempo que aspirará al museo como gesto arquitectónico para caracterizar a la urbe. Vocación escénica de la ciudad moderna que se analiza desde el proyecto no construido del Museo de Arte Moderno diseñado por el arquitecto Oscar Niemeyer en 1955. Una visión del museo como *objeto-manifiesto* del arte y de la arquitectura de vanguardia que va a estar igualmente unido a los procesos de re-estructuración económica y espacial de la urbe.



Boceto del MAM de Caracas
Figura 8

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–MAM, 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-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. A partir de estas ideas interesa analizar: ¿Por qué un museo de arte moderno? ¿A qué tipo de estrategias urbanas obedece? Y finalmente, ¿Qué implicaciones tiene la propuesta del museo de Niemeyer en la reinvención del paisaje moderno de Caracas?

Museo como hito suburbano

En 1949 se comienza a desarrollar hacia el sureste de la ciudad, en antiguos terrenos de 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. Edificio a ser construido sobre una loma de 22.000 m2, donada por la urbanizadora a la altura de la cota 970. Para ello 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.

El MAM como punto de inflexión

> "Es nuestra intención que el Museo de Arte Moderno de Caracas, constituya por la simplicidad y pureza de su forma, un símbolo del movimiento moderno de Venezuela. Por ello rehusamos las soluciones usuales, basadas en datos económicos, funcionales y topográficos. Nos pareció que sería mas justo y estimulante encontrar una forma nueva, compacta, monumental, que las soluciones con elementos aislados no permitirían, capaces de garantizar al edificio del MAM características propias y el sentido creador del arte contemporáneo".[19]

El anteproyecto del MAM 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.[20] 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.[21] 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".[22] En el MAM 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".[23]

El lugar del MAM: desde una estética de la visibilidad

El museo de Caracas es un gesto arquitectural en el pleno sentido del término, el segundo movimiento de "arquitectura lírica" en el palco teatral de Colinas de Bello Monte, luego del auditorio abierto de la Concha Acústica. Cuando Niemeyer expone los objetivos de su proyecto de museo como objeto de contemplación estética en el escenario de la ciudad, se anticipa a la concepción del museo postmoderno a la vez publicitario y ambiental que veremos mas adelante

---

[19] Palabras del arquitecto Oscar Niemeyer en las que describe las características principales del proyecto del Museo de Arte Moderno. REVISTA INTEGRAL (1955), nº 2, s/p

[20] Fruto Vivas, Henrique Hernández, Elio Vidal, Pedro V.alentí 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.

[21] GROPIUS, Walter et al. "Report on Brazil", The Architectural Review, Vol. 116, nº 694, octubre 1954, pp. 235-250.

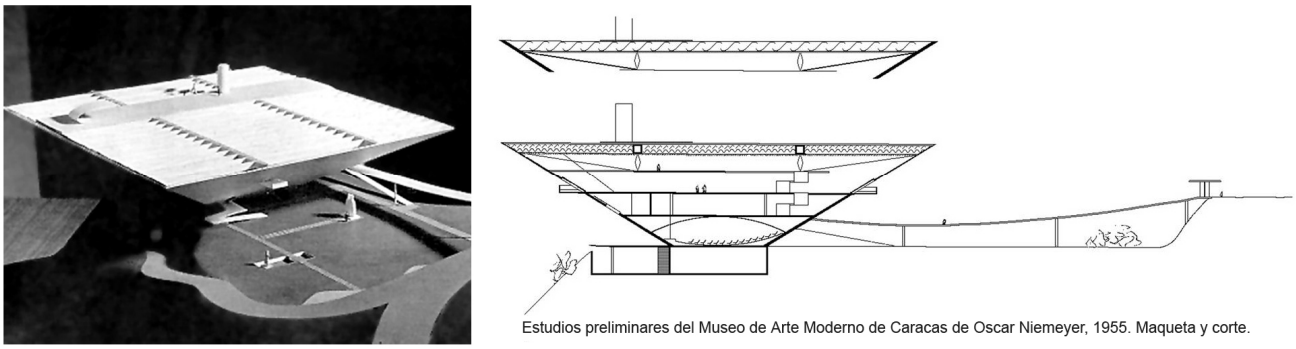
[22] NIEMEYER, Oscar. "Depoimento", en Módulo, vol. 2, nº 9, 1958, p. 3-6.

[23] NIEMEYER, Oscar. "Forma e função na arquitetura", Módulo, vol 4, nº 21, dic. 1960, p.5.

en museos como el de Richard Meier en el High Museum de Atlanta (1983) o de James Stirling a la Neue Staadsgalerie de Stuttgard (1977-84). Una tendencia cuyo precursor sería Frank Lloyd Right con el museo de la fundación Guggenheim en Nueva York 1943-1959, en donde las formas que se imponen son la de la pirámide, del zigurat de Le Corbusier, o de la espiral de Wright. En especial la iconografía abstracta de la espiral estaría relacionada con la metáfora mecánica de la era maquinista, inspirando tanto a Le Corbusier como a Wright en la concepción de sus museos como símbolos modernos de la expansión cultural y del crecimiento ilimitados en las metrópolis.

A su vez, esta tendencia de la arquitectura de museos se inscribe 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, como elemento formal de arquitectura significativa para apuntalar con equipamientos emblemáticos el crecimiento y el avance periférico de las ciudades modernas.

Esta misma concepción guía el proyecto del MAM. 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. [24]



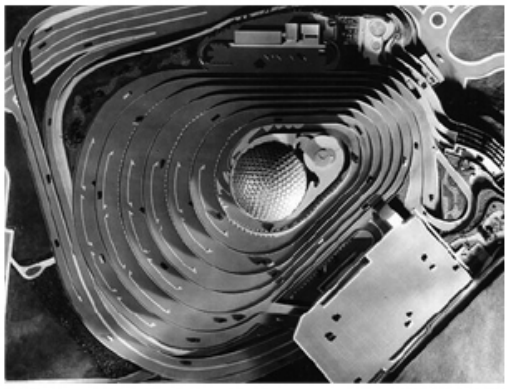
Estudios preliminares del Museo de Arte Moderno de Caracas de Oscar Niemeyer, 1955. Maqueta y corte.

Figura 9

Pero en la relación del MAM con el relieve de pendiente pronunciada son particularmente sugestivas, por oposición, las analogías con otro hito urbano desarrollado paralelamente en

[24] Una versión significativamente modificada del auditorio diseñado por Niemeyer a principios de los años 50 -concebido entonces como un paralelepípedo de sección piramidal invertida y apoyado sobre *pilotis*- será inaugurada en el Parque Ibirapuera de São Paulo en el 2005. Ver: BARRIOS, Carola. "Niemeyer, medio siglo después", en Arquine, # 38, Diciembre 2006, p.8.

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



Maqueta del Museo de Arte Moderno y del Centro Comercila y Exposición e Industrias, el Helicoide de la Roca Tarpeya.

Figura 10

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 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.[25] 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 MAM, la inestabilidad del suelo en Colinas de Bello Monte, unida al alto riesgo sísmico caraqueño, hará dudar a más de un arquitecto local sobre la conveniencia de levantar este museo en el lugar.

[25] S/A. "Shapes of the Future", Time, Vol. LXIX, Nº 16, abril 22,1957.

Un proyecto inacabado

Para los años ´50, el proyecto del MAM representa en el país uno de los primeros proyectos de arquitectura moderna internacional para el que se contratan un arquitecto celebre extranjero en la ejecución de un espacio público de carácter simbólico. Un proceso de internacionalización que se ha vuelto hoy, en las ciudades post-modernas y globales, una práctica habitual; cuando la arquitectura, y en particular la arquitectura de museos, este llamada a resolver problemas de competitividad y de marketing urbano en las metrópolis. Actuando como un nuevo mecanismo de colonización económica y cultural, la arquitectura de museos es hoy una forma evidente de materialización y visualización de ese nuevo poder.

Caracas se adelanta así con su proyecto de modernidad en esta tendencia tan marcada a finales del siglo XX y principios del XXI del marketing cultural de las metrópolis en la era de la post-industrialización. Una estrategia en la que tanto el MAM como la Exposición Internacional suponen dos piezas claves en el diseminación del lenguaje de la arquitectura brasileña dentro del escenario de Caracas como ciudad-museo en la representación de una colección de arquitectura moderna y de arte abstracto universales. Modernidad inacabada que vendrá a implantarse, sin embargo, de forma fragmentaria y heterogénea, al estar sujeta al carácter intermitente de la agenda política de los gobiernos de turno y a una fuerte dependencia a los ciclos económicos del sistema global. Lo que explica, según Néstor García Canclini,[26] porqué en América Latina las tradiciones todavía no han desaparecido ni la modernidad ha llegado del todo; o, como dice Marina Waisman, porqué en su afán modernizador las ciudades latinoamericanas permanecen como "borradores de ciudad".[27]

[26] GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo, 1990.
[27] WAISMAN, Marina. *La Arquitectura Descentrada*. Colombia: Escala, Colección Historia y Teoría latinoamericana, 1995, p.53.

Referencias bibliográficas generales

ALFARO, Pedro G. Venezuela. Memoria correspondiente al año 1956 y Cuenta del período administrativo1º de julio de 1955 al 30 de junio de 1956. Caracas: Ministerio de Fomento, abril 1957, pp. VIII-IX.

ALMANDOZ, Arturo. "Urbanización, modernidad urbanística y crítica intelectual en la Venezuela del siglo XX", *Revista Argos,* 34, 2001.

BARRIOS, Carola. Caracas: Ciudad Moderna y Museo. Intersecciones inacabadas en el paisaje de los años 50. Tesis doctoral presentada en el Departamento de Composición Arquitectónica de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad Politécnica de Cataluña. Abril, 2006.

BARRIOS, Carola. "El Museo de Arte Moderna de Niemeyer: Su lugar en el paisaje moderno de Caracas". Arqtexto, Porto Alegre , n2 10-11, 2007, pp. 98-119.

BARRIOS, Carola. "Niemeyer, medio siglo después", en Arquine, # 38, Diciembre 2006, p.8.

BARRIOS, Carola. "Pirámide, monumento y memoria. Los proyectos de Le Corbusier y Niemeyer en Caracas" en Arquine, # 42, Diciembre 2007 pp.2-26.

BENJAMIN, Walter. "Tesis sobre la filosofía de la historia" en BENJAMIN, W. Discursos Interrumpidos I, Madrid: Taurus, 1973 (1940).

CANO, N. y GALAVIZ, Luisa. "Parque del Este "Rómulo Betancourt". Inventario del Patrimonio Arquitectónico Venezolano. Caracas: Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas, Facultad de Arquitectura y Urbanismo- UCV, 1988.

DEOTTE, Jean Louis. Le Musée, l'Origin de l'Esthetique, Paris: L'Harmattan, 1993.

FOUCAULT, Michael. "Of Other Spaces", Diacritics, 16, 1986, pp. 22-27.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad. México: Grijalbo, 1990.

GASPARINI, G; POSANI, J.P. Caracas a través de su Arquitectura, Caracas: Fundación Fina Gómez, 1969.

GONZÁLEZ CASAS, Lorenzo. "Caracas: Territory, Architecture and Urban Space" en ALMANDOZ, A.(ed.) (2001). Planning Latin America's Capital Cities, 1850-1950, London: Routledge.

GROPIUS, Walter et al. "Report on Brazil", The Architectural Review, Vol. 116, nº 694, octubre 1954, pp. 235-250.

HERNÁNDEZ DE LASALA, S. Alejandro Pietri. Arquitecto, Caracas: Fundación A.S.P., 1995.

HUYSSEN, Andreas. Twilight Memories. Marking time in a Culture of Amnesia, London: Routledge, 1995.

LE CORBUSIER. "L'espace indicible", Art, nº hors-serie de L'Architecture d'Aujourd'hui, abril, 1946.

LORENTE, Jesús Pedro. "Museos y Contexto Urbano. El caso de los Museos de Arte Contemporáneo" en *Revista de Museología*, # 17, pp. 44-53, 1999.

LUIGI, G. Oscar Niemeyer, une esthétique de la fluidité, Marseille : Editions Parenthèses, 1995.

MARTÍN FRECHILLA, Juan José. Planes, planos y proyectos para Venezuela: 1908-1958. Apuntes para una historia de la construcción del país, Caracas: Fondo Editorial Acta Científica Venezolana, 1994.

MUMFORD, Lewis. The Culture of Cities, New York: Harcourt Brace and World, 1961.

NIEMEYER, Oscar. “Museo de Arte Moderno de Caracas” en *Módulo*, v.2, # 4, 1956, pp.39-45.

NIEMEYER, Oscar. “Depoimento”, en Módulo, vol. 2, nº 9, 1958, p. 3-6.

NIEMEYER, Oscar. “Forma e função na arquitetura”, Módulo, vol 4, nº 21, dic. 1960, p.5.

NIEMEYER, Oscar. “Museu de Arte Moderna de Caracas”, Módulo, vol 2, nº 4, marzo 1956, p. 41.

PONTI, Gio. “Proposta per Caracas”, Domus, 295, 1954.

QUATREMÈRE DE QUINCY, Antoine. Lettres à Miranda. Sur le déplacement des monuments de l’Art de l’Italie. Paris: Editions Macula, 1989.

S/A. “Shapes of the Future”, Time, Vol. LXIX, Nº 16, abril 22, 1957.

S/A. “Museo de Arte Moderno, Caracas, Venezuela”, Architectural Design, Vol XXVI, dic-enero 1956,

S/A. “Caracas Plans Modern Art Museum”, Progressive Architecture-P/A, nº 2, Nueva York, marzo 1956.

SERT. J.L.; TYRWHITT,J.; ROGERS, E. The Heart of the City: Towards the Humanisation of Urban Life, New York: Pellegrin and Cudahy, 1952.

SOLÁ-MORALES, Ignasi. Diferencias. Topografías de la Arquitectura Contemporánea, Barcelona: Gustavo Gili, 1991.

UNDERWOOD, David. Oscar Niemeyer an Brazilian free-form modernism, New York: George Braziller, 1994.

VIOLICH, Francis “Caracas: Focus of the new Venezuela” en WENTWORTH, H. (Ed.) World Capitals.Towards Guided Urbanization, New York: Anchor Press, Doubleday, 1975.

WAISMAN, Marina. La Arquitectura Descentrada. Colombia: Escala, Colección Historia y Teoría latinoamericana, 1995.