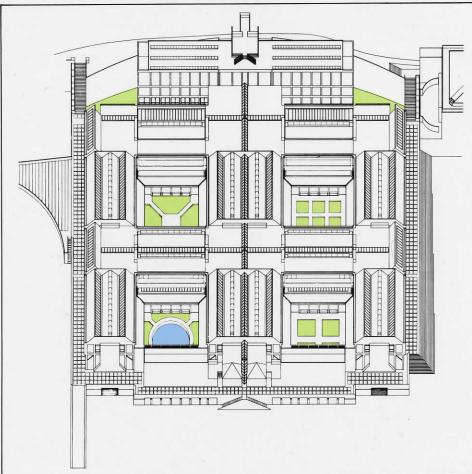


ARQUITECTOS: OSCAR TENREIRO/FRANCISCO SESTO



PROYECTO NEW
NUEVA NATIONAL
SEDE GALLERY
GALERIA OF
DE ARTE ART
NACIONAL PROJECT
CARACAS CARACAS

G

A

N

La FUNDACION PAMPERO expresa su apoyo editorial y divulgativo a este proyecto artístico que, por sus relevantes méritos y características conceptuales, promete logros de significación y trascendencia para el desarrollo socio-cultural de nuestro país: El proyecto de los arquitectos venezolanos Oscar Tenerro y Francisco Sesto para la construcción de la sede de la Galería de Arte Nacional de Caracas.

Sabiendo implícito un reto de alta responsabilidad, como lo es el hecho de que en un futuro su obra será mudo testigo de los más destacados talentos de la plástica nacional, Tenerro y Sesto lo asumen y superan preservando las tradiciones heredadas de nuestros antepasados coloniales hispánicos.

La Fundación Pampero considera que con la futura construcción de esta obra se abren mayores posibilidades para divulgar nuestro arte ante un público cada vez más amplio y en condiciones que permitirán, gracias a las facilidades que el edificio contiene, estimular el interés por el universo artístico, condición necesaria para el enriquecimiento del patrimonio cultural venezolano. En ese sentido este esfuerzo editorial no es sino el primer paso para el logro de una nueva sede para la Galería de Arte Nacional, el cual nos enorgullece y nos motiva para sumar otros esfuerzos al proceso que permitirá la concreción de ese objetivo.

Esta publicación ha sido posible gracias a la colaboración de las siguientes personas:

Entrevista:
William Niño Araque

Traducciones:
Iris Hodgetts
Ramón Hernández Ron
Thomas Repensiek

Dibujos:
Carlos Pou
Rosángela Yáure
Nubia Rodríguez
María Elena Torrealba
Omar Ladera
Daniel Tenreiro

Fotografía:
Carlos Germa Rojas
(Parque Cultural)
Rosángela Yáure
Felipe Soucher
Antal Openheimer
(cuatricromías)
Silvia Osott
(máquinas)

CONSEJO NACIONAL DE
LA CULTURA
Paulina Gamus

Ministro de Estado para

la Cultura

GALERIA DE ARTE NA-

CIONAL

Bélgica Rodríguez

Directora



PROYECTO NEW
NUEVA NATIONAL
SEDE GALLERY
GALERIA OF
DE ARTE ART
NACIONAL PROJECT
CARACAS CARACAS

Es inconcebible que un país como Venezuela, pujante en su desarrollo económico y cultural, no haya sido todavía capaz de haber construido un gran Museo, así con M mayúscula. Desde la década del treinta, cuando el Maestro Carlos Raúl Villanueva, diseñó los edificios que hoy alojan la Galería de Arte Nacional, antiguo Museo de Bellas Artes, actualmente en la llamada ala nueva construida por el mismo arquitecto Villanueva como una ampliación del viejo edificio neoclásico, y el Museo de Ciencias Naturales a la entrada del Parque Los Caobos, no se había pensado en un edificio-museo, hasta que el Director y miembro del equipo fundador de la Galería de Arte Nacional, Manuel Espinoza se dio a la tarea de concientizar al estado, a los artistas y al público de la necesidad de construir una sede definitiva para la institución. Le correspondió a Oscar Tenreiro hacer el proyecto, el que hoy nos ocupa en esta publicación y también en nuestro compromiso con un pueblo que cree en el país y sus instituciones.

Esta situación es comprensible porque en Venezuela, desde la década del cincuenta se han construido pocos edificios públicos, y la arquitectura moderna ha sido mayoritariamente preocupación de grupos y corporaciones económicas particulares. El estado se ha preocupado por otros órdenes de la vida del país y no fue la arquitectura de las instituciones un interés prioritario, sin embargo no hay excusas para justificar que haya sido así. Con la creación de la Galería de Arte Nacional se hizo presente e inaplazable la necesidad de construirle un espacio propio desligado físicamente del Museo de Bellas Artes. En este momento parecía un sueño posible y factible, para volverse difícil al cambiar la situación económica del país. Pero hoy volvemos con la esperanza segura de hacer una realidad este proyecto para la Galería de Arte Nacional.

Sabemos de los grandes proyectos arquitectónicos que se quedan en el papel. Hoy el de la GAN está así, pero eso no es lo que queremos, porque estamos conscientes de que a la institución museística que se ocupa de guardar, cuidar, proyectar y promover las artes visuales nacionales, le corresponde en buena ley contar con una sede propia y acorde con sus actividades presentes y futuras. Y es precisamente en ésto en lo que se ha pensado al diseñar un edificio completo que pueda cumplir y llenar las expectativas que siempre la Galería de Arte Nacional, como pionera del desarrollo museográfico, museológico, de conservación y restauración de los bienes artísticos del país, ha abierto y fundamentado en toda Venezuela.

La publicación de este proyecto, de los arquitectos Oscar Tenreiro, Francisco Sesto y su grupo de colaboradores, generosamente financiada por la Fundación Pampero con el apoyo de la GAN, tiene una especial significación, la pensamos casi en términos mágicos, en el sentido de que a partir de este momento la cristalización del edificio construido con todos los recursos posibles, obtenidos de diversas fuentes, gracias a la colaboración de amigos, instituciones y del estado, será la prueba concreta de que esta sede para la GAN no fue, no es ni será un trabajo en vano.

Con optimismo aceptamos el reto, que al fin y al cabo es de todos.

Caracas, Noviembre de 1985

Documentar el nacimiento de una obra de arquitectura puede ser interesante, escribió Corbusier. Exponer en detalle todos los aspectos de un proyecto, puede ser excesivo. Pero en estos lugares lo excesivo nos está perdonado. Aquí y ahora, cualquier soplo de irreflexión puede condenar a muerte a la mejor posible arquitectura y por eso divulgarla puede ser más un deber que un gesto desproporcionado. Eso no lo entiende bien un europeo o un norteamericano que confían en la mínima racionalidad de los procederes oficiales. Si se encargó un proyecto complejo invitando en él dinero y esfuerzo, no es dable esperar retrocesos insensatos. Pero oír a un arquitecto de la importancia de Amancio Williams narrar la muerte de muchas de sus mejores esperanzas de construir a manos de los sobresaltos políticos de Argentina, convence e impresiona. Nos hace pensar sobre el significado de haber nacido en esta parte de la tierra. Por otra parte, los que desde el mundo industrial sonrien ante nuestras difíciles historias, parecen haber olvidado que hace muy poco tiempo, cuando se iniciaba el siglo, la más prometedora arquitectura europea se hizo sólo en el papel.

Que quede claro, de todos modos, que no nos interesa hacer del no construir una bandera ideológica. Eso se ha puesto de moda entre algunos europeos, pero a nosotros no nos interesa porque el presente aún nos permite fundar expectativas. Por eso hacemos la apuesta de que publicar será el comienzo del construir. Y esperaremos la mano de la Providencia.

Oscar Tenreiro
Caracas, Noviembre 1985

Desde los balbuceos de la idea, en el inicio de la aventura del diseño, hasta su momento final, que nunca se precisa ni puede definirse como un final rotundo, la tarea de proyectar una obra de arquitectura ofrece a la vista un recorrido despojado de sucesos. La idea fluye por largo trecho hasta el mar sin rozar las ciudades, sin penetrar bosques, sin verificar despeñaderos. Dentro de quién y en qué momento, entonces, se efectúan los estallidos creadores, dónde se ubican las caídas o retrocesos, de qué manera se reconocen los cambios de rumbo? Nada de ello se manifiesta. La tensión es tan grande cuando se persigue a una idea precisa y se trata de acorralar a la belleza, que no hay lugar a procedimientos que no se adecúen al manejo de una seriedad implicable. Pudiera sospecharse que en algún lugar subterráneo las procesiones chocan entre sí, haciendo y deshaciendo su camino, pero al exterior la biografía de la composición es genuinamente humilde. En este acto tan específico, y por otra parte tan común, que es concebir y producir una obra, no hay héroes ni villanos, no hay ciclos ni cantos de sirena. Hay solamente el barco que navega hacia una isla que aguarda indiferente. Si al fin se alcanza Icaca, se hará sin banderas desplegadas, sin que nadie nos espere, sin festines ni señales de triunfo. Puedes todos los sucesos del viaje, incluyendo el momento del arribo, y todos los éxitos y peligros se reducen a una sola posibilidad: la de no llegar a donde se debe. Hay otros muchos pueros, en efecto, algunos estruendosos, aparatosos, engalanados de reflectores, otros académicamente conservadores y ofrecidos, que pueden apartar a los viajeros brillos y perfiles de historia. Sin embargo, nada más que en aquella isla desnuda, casi ajena, se encuentra la posibilidad de que la idea, llegada allí, se vea a sí misma con atención y se considere realizada y buena. ¿Quiere decir esto que tal bondad es interna, que se halla en la sustancia de esa obra que navegó hacia sí misma junto a nosotros, viajeros, buscando una correspondencia entre su origen y su final? Si, quiere decir eso. Lo cual en modo alguno, por supuesto, implica un

desapego a los hombres que habitarán la obra, a la ciudad que la confiere, ni al tiempo que la reclamará como suya. Todo lo contrario. La obra, entre otras cosas, es un puente entre sus hacedores y los compañeros ciudadanos de este u otro tiempo. Y si la obra está en paz consigo misma, entonces, lejos de envejecer, mostrará un rostro permanentemente hermoso, y la gente emprenderá con ella conversaciones que sean pequeños actos de sabiduría y placer.

Yo, que escribo estas líneas, y que junto a Oscar y otros pobladores de la mar, he viajado hasta la isla, contemplé al cabo la imagen de una edificación que hemos erigido sobre ella. Hay que decir que aunque el viaje fue sosegado, no hubo lugar en él para el sueño. Ahora, los pies sobre la tierra, sin premios ni castigos, tal como sucede, nos encontramos atentos a que la imagen se haga real. Si ello ocurre, si el concreto y la madera alzan vuelo y establecen sus espacios, nos amarramos a la esperanza de que todos los moradores de esta isla se convertirán en Ulises. En ese momento, la idea se desprendrá de su origen y de sus creadores para hacerse de todos. La obra, siendo del común, habrá encontrado definitivamente su sentido. Amorosamente y por largo tiempo. Penélope será nuestra.

Francisco Sesto
Caracas, Noviembre 1985

Kenneth Frampton

8

Una de las paradojas de la cultura venezolana es que a pesar del siempre vigoroso ejercicio de la arquitectura moderna y a pesar de la talla de arquitectos tales como Sanabria y Galia, ningún arquitecto venezolano aún ha sido capaz de igualar los logros de Carlos Raúl Villanueva. Mientras que hoy en día muchos de los trabajos de Villanueva parecen haber sido ingenuos e incluso un poco crudos comparados con los sofisticados de sus sucesores, su arquitectura todavía emanaba una calidad que ha eludió a sus seguidores. Requeriendo un término más preciso, podemos identificar este atributo con un cierto carácter o un estilo discernible, predicado en principios aplicados consistentemente.

La estatura de la tercera generación de arquitectos venezolanos en proceso de maduración tales como Oscar Tenreiro (evidenciada aquí con este notable proyecto suyo para la Galería de Arte Nacional de Caracas) sugiere que todavía es posible el surgimiento de una figura que demostara su capacidad de reinterpretar y continuar el genio moderno, aunque regional, del estilo de Villanueva.

Las fuentes primarias del trabajo de Tenreiro se hallan claramente manifestadas en su obra reciente. A un nivel general Le Corbusier permanece como el punto de partida principal, mientras que a un nivel más específico, detallado, Louis Kahn es evidentemente una influencia dominante, le sigue muy cercanamente Villanueva, en particular por sus estructuralmente expresivos pasillos cubiertos de la Ciudad Universitaria.

La Galería de Arte Nacional propuesta por Tenreiro y Sesto manifiesta todas estas influencias ya que claramente las galerías, alterando en contrapunto iluminadas con luz cenital y puestas en una formación de tartán alrededor de un cluster de patios cuadrados, están en deuda con el proyecto de Le Corbusier hecho en 1964 para el Hospital de Venezuela, mientras que las láminas de concreto dobladas, de los lucernarios mismos (diseñados en colaboración con el Ing. August Kommandant), están emparentadas por igual con la Venecia de Le Corbusier, el

Museo Kimbell de Kahn en Fort Worth y los lucernarios de concreto similares a los del trabajo de Villanueva.

Al lado de estas metáforas tectónicas modernas el proyecto de Tenreiro y Sesto para la Galería de Arte Nacional, reinterpreta precedentes históricos más profundos no sólo a nivel de lo vernáculo colonial —la forma típica bien conocida del patio rodeado por un corredor abierto— sino también en términos de tradiciones hipotípicas más antiguas, traídas de España. Como Tenreiro insiste, el bloque urbano compacto de cuatro cuadrados de la Galería está muy emparentado con el Hospital Real de Santiago de Compostela. La Galería de Arte Nacional se refiere además a este momento clásico en cuanto a la altura doble de las puertas y paneles de madera en la entrada principal, a pesar de que también se pueden citar precedentes locales de portones gigantes tales como los de la Casa de las Ventanas de Hierro, en Coro.

Posiblemente es acertado hablar de una doble fusión en el planteamiento de esta solución para la Galería de Arte: por un lado la fusión de la sección del Hospital de Venecia de Le Corbusier con las bóvedas de concreto del Museo Kimbell de Kahn, por el otro la fusión del trabajo de celosías de la España colonial y el artesonado de madera (ver sintaxis clásica de la madera, en Cartagena de Indias, Colombia), con un perfil racionalista moderno inspirado en el trabajo de Mario Botta y en parte en lo más escogido de Kenzo Tange.

Mientras que tales detalles hace tiempo han sido asimilados por la arquitectura venezolana, extender este acercamiento al granulado más fino de una ebanistería de precisión, ciertamente eleva el género a un nivel nuevo y más rico.

Lo que Kahn y Tenreiro tienen en común es una preocupación obsesiva por la calidad de la luz y esto se revela a través de la estructura y viceversa. Seguramente era eso lo que Kahn tenía en mente al escribir: *Cuando un hombre dice que cree que es de la luz natural de la cual hemos nacido, él no puede aceptar una escuela que no tenga luz natural. Se puede decir que ni siquiera acepta una sala de cine, que debe estar a*

oscuras, sin sentir que en algún lugar de la construcción debe haber una fisura que permita la entrada de una cantidad de luz suficiente como para decir cuán oscuro está

Por supuesto este espíritu está presente en los apilados volúmenes de exhibición de la Galería de Arte Nacional propuesta, en los cuales la luz o bien entra a través de la corona de las bóvedas (como en Kimbell) o penetra diagonalmente a través de lucernarios oblicuos (como en el Hospital de Venecia) o, a veces, se sumerge profundamente en el cuerpo de la edificación a través de estrechas muescas de luz, lavando inesperadamente paredes inertes o iluminando volúmenes estáticos más bajos, con cascadas de misteriosa luz.

Tal como en Kahn, el peso de la prueba para medir la potencial monumentalidad de cualquier institución, recae sobre la expresividad tectónica de su estructura, en contraste con las tendencias comunes y en boga, de reducir la arquitectura a una especie de escenografía.

En este atributo particular encontramos no sólo la fuerza esencial sino también un punto de potencial fragilidad de este proyecto, que de otra manera promete ser la edificación pública venezolana más admirable de la década venidera. En esta última instancia me refiero al potencial de los perfiles del techo fuertemente expresivos para romper la continuidad de la composición de las masas horizontales. Aún así está claro que el podium deslindante de la Galería de Arte ayuda a compensar esta tendencia particularmente en las fachadas frente a la Quinta Inés y la Plaza de la estación del Metro, pero la larga línea del techo confrontando el futuro Teatro del Oeste y la entrada principal al Parque Cultural desde la ciudad, todavía carece de porte suficiente y de integridad —una sobrearticulación que al final, sin lugar a dudas, será controlada mediante una elaboración posterior de esta fachada.

Es en esta coyuntura que el arquitecto todavía tiene que encarar el mayor reto, es decir, cómo representar de una manera apropiada, el evidente nivel cultural de la institución.

Y mientras de buena gana concuerdo con

Violet-Le Duc, con Kahn y Tenreiro, en que la expresividad tectónica es la verdadera piedra de toque de la monumentalidad, todavía existen remanentes en nuestras instituciones públicas de aquellos puntos simbólicos que exigen elaboración: tales rasgos como el umbral y la puerta, el estilobato y la cornisa.

Tenreiro tiene la capacidad de manejar estos momentos emblemáticos en su justo valor, ese se evidencia en su sensible detalle de la entrada principal, en su gigantesca puerta de entrada de paneles y sus altas celosias laterales. Tales detalles señalan hacia la fértil continuidad de una cultura arquitectural; una que es en uno y al mismo tiempo moderna y tradicional, universal y arraizada.

Nueva York, Noviembre 1983

Kenneth Frampton

Alberto Saldarriaga Roa

It is one of the paradoxes of venezuelan culture that despite a still vigorous pursuit of modern architecture and despite the stature of such architects as Sanabria and Galia, no venezuelan architect has yet been able to equal the achievement of Carlos Raúl Villanueva. While many of Villanueva's works may now seem to have been naive and even a little crude, when compared to the sophisticated achievement of his successors, his architecture nonetheless still emanates a quality which has eluded his followers. For want of a more precise term, we may identify this attribute as a certain character or discernible style predicated on consistently applied principles.

The now maturing stature of the venezuelan third generation of architects, such as Oscar Teneiro (evident here in his remarkable project for the Galería de Arte Nacional, Caracas)-suggests that a figure may yet emerge who will demonstrate a capacity to reinterpret and continue the modern yet regional ethos of Villanueva's style.

The prime sources for Teneiro's mature manner are clearly manifest in his recent work. At a general level, Le Corbusier remains as the main point of departure, while at a more specific, detailed level Louis Kahn is evidently a dominant influence, with Villanueva following close behind, particularly for his structurally expressive covered walkways in the Ciudad Universitaria.

Teneiro and Sesto's Galería de Arte Nacional manifests all these influences, for clearly the counter-changing, monitor lit galleries arranged in taut formation about a cluster of square courts owes something to Le Corbusier's Venice Hospital project of 1964, while the folded concrete plates of the monitors themselves (designed in collaboration with the engineer August Komendant) are indebted in equal part to Le Corbusier's Venice, to Kahn's Kimbell Museum at Fort Worth and similar concrete monitor lights in the work of Villanueva. Aside from these modern tectonic tropes Teneiro and Sesto's Galería de Arte project reinterprets deeper historical precedents not only at level of colonial vernacular-the well

know type form of the patio surrounded by an open corridor-but also in terms of older typological traditions drawn from Spain.

As Teneiro insists the four-square, compacted urban block of the gallery owes much to the Hospital Real in Santiago de Compostela. The Galería de Arte makes further reference to this classic monument in the double height, timber-panelled doors of its principal entrance, although clearly local precedents for giant doorways may also be cited, as in La Casa de las Ventanas de Hierro, in Coro.

One is justified possibly in speaking of a double fusion in the formulation of this solution for the Galería de Arte; on the one hand the fusion of Le Corbusier's Venice Hospital section with the concrete vaults of Kahn's Kimbell Museum, on the other, the fusion of Spanish colonial lattice work and paneling (see the classic timber syntax of Cartagena de Indias in Colombia) with rationalistic modern profiling drawn in part from the work of Mario Botta and in part from Kenzo Tange in his prime. While such detailing has long been assimilated by venezuelan architecture, to extend this approach to the finer grain of precision joinery surely raises the genre to a new and richer level.

What Kahn and Teneiro have in common is an obsessive preoccupation with the quality of light and the way in which this is revealed through structure and vice versa. This is surely what Kahn had in mind when he wrote:

When a man says that he believes that natural light is something we are born out of, he cannot accept a school which has no natural light. He cannot even accept a movie house, you might say, which must be in darkness without sensing that there must be a crack somewhere in the construction which allows enough light to come in to tell how dark it is.

Something of this spirit is surely present in the splendid exhibition volumes of the proposed Galería de Arte Nacional, where light either enters through the crown of the vaults (as in Kimbell) or penetrates diagonally through canted monitors (as in the Venice Hospital) or, alternatively, plunges deep into the body of the building through narrow light

slots, thereby unexpectedly washing inert walls or illuminating static lower volumes with cascades of mysterious light.

As in Kahn, the burden of proof for the potential monumentality of any institution, turns on the lexicographic expressivity of its structure, in contrast to the current fashionable trend to reduce architecture to a kind of scenography. In this single attribute we encounter not only the essential strength but also a point of potential frailty, in a project which otherwise promises to be the finest venezuelan public building of the coming decade. I am referring in this last instance to the potential of strongly expressive roof profiles to disrupt the compositional continuity of horizontal masses. It is nonetheless clear that the bounding podium of the Galería de Arte helps to offset this tendency, particularly on the facades facing the Quinta Santa Inés and the metrorail plaza, but the long roof line confronting the future Teatro del Oeste and the principal city approach into the Parque Cultural still lacks sufficient deportment and integrity-an over articulation which will in the end, undoubtedly controlled through a further elaboration of this facade.

It is at this juncture that the architect has yet to face the greatest challenge of the type, namely, how to represent, to an appropriate degree, the evident cultural status of the institution.

And while we may readily concur with Violet-le-Duc, with Kahn and Teneiro that tectonic expressivity is the very touchstone of monumentality, there still remains, in our public institutions, those symbolic points which demand elaboration, such features as the threshold and the door, the strobilate and the cornice.

That Teneiro has the capacity to handle these emblematic moments at their true value is evidenced by his sensitive detailing of the principal entrance, with its giant panelled entry door and its high, flanking latticework. Such detailing points towards the fertile continuation of a culture of an architecture; one which is at one and the same time, both modern and traditional, universal and rooted.

New York, November 1983

La tesis es bien simple: un sector de la arquitectura profesional latinoamericana se orienta actualmente hacia la búsqueda de expresiones propias, específicas, referidas a lugar, historia y concepción urbana, comprendidas e interpretadas con mayor conciencia del papel cultural de las edificaciones y los espacios públicos. Los largos procesos de ubicación intelectual, de definición formal y técnica de desconcierto y de temor que todavía se presentan en amplios grupos de trabajo profesional, se desvanecen y aclaran en otros, en conciencias regionales y locales que se expresan con términos cada vez más seguros. El momento es propicio.

América Latina es un fenómeno que definitivamente escapa al recurso analítico de encasillamientos esquemáticos y unidireccionales. Su variedad es, sin embargo, equivalente a sus similitudes. En medio de las incontables fisionomías regionales se manifiestan rasgos comunes, rutas semejantes y desventajas iguales. La unidad no proviene ni del idioma ni del espíritu latino con el que neoclásicamente se aprecian sus manifestaciones culturales. No es solo la dependencia que la amarría a potencias que abierta o subrepticiamente intentan mantenerla dentro de sus esteras de dominio. Podría decirse que el vínculo es subyacente, que parte de una geografía y de una historia comunes que desembarcaron en un presente cuya inquietud exige más que nunca el dilucidar conscientemente las opciones del futuro.

La generalización por cierto pretenciosa que está implícita al hablar de lo latinoamericano, en este caso de su arquitectura, ha sido duramente golpeada por la realidad de cada lugar, en cada momento. Pero aún, el latinoamericano como estandarte ha sido el sustento primordial de burocracias ineficaces y de profetas de lo pintoresco que lo emplean para tráfico con exotismos. Así así, esta generalización obliga a trascender momentáneamente el límite de las experiencias locales o nacionales para hacer de ellas un patrimonio común y para confrontar la validez de sus aciertos y fracasos.

Pocas cosas expresan tan precisamente la historia y el presente latinoamericano como sus ciudades; por algo son ellas la geografía cultural de la sociedad. Los diversos pasados: el indígena, el hispano colonial, el europeo, el siglo XIX y los indicios de la transición hacia el presente, han dejado un patrimonio a veces integrado, a veces disgregado, a manera de un cuadro genealográfico de la historia. Sobre y alrededor de él se erigen las dos ciudades contemporáneas, la ciudad profesional y la ciudad popular. El entorno urbano latinoamericano es entonces un ser tríádico, en el que la historia, el arquitecto y la población compiten por definir una ciudad. La historia sobrevive gracias a unos agentes, cada vez más numerosos, que han detenido el sistemático desaparecer de sus vestigios. La ciudad popular se establece y se defiende no sólo de la pobreza que la genera, sino de normas y medidas que tratan de imponer una racionalidad de lo precario, distante casi siempre de las necesidades de sus gentes. La ciudad del arquitecto, de no más de cincuenta años de existencia continua, es paradójicamente el conjunto menos apto para ser tomado como ejemplo del hábitat ciudadano.

Es en esta ciudad donde se encuentran evidencias alarmantes de la necesidad imperativa de revisar el papel profesional y las concepciones que lo enmarcan; el sentido de los edificios y del espacio público como agentes de la sociedad y la cultura. La ciudad latinoamericana es el campo de presentación, poco decoroso, de la infiltración que en la práctica del arquitecto y del planificador han logrado los vicios e intereses de la burocracia y del comercialismo, amén de ideas revaluadas de la arquitectura moderna en su expresión más convencional y utilitaria. La arquitectura de las grandes obras, de los edificios interesantes, constituye un porcentaje menor del vasto tejido de la mediocridad asilariada y de las ganancias exageradas de los negociadores del espacio.

En el enfoque crítico habitual, la arquitectura latinoamericana ha sido casi siempre presentada como una serie de edificaciones aisladas, de formas atractivas

y eventualmente exóticas, las que han seguido con cierta fidelidad influencias reconocidas mundialmente. Las ciudades cuando se mencionaron, han sido magros diagramas de zonificación y forma física, carentes de textura vital. Claude Levi-Strauss formuló una sentencia que para muchos es contundente: *Hubo quien maliciosamente definió a América como una tierra que pasó de la barbarie a la decadencia sin haber conocido la civilización. Con más acierto podría aplicarse la fórmula a las ciudades del Nuevo Mundo: pasan directamente de la lozanía a la decrepitud, pero nunca son antiguas**. Si esto se toma como cierto, hay que pensar que los agentes de esas traslaciones no han sido sino agentes de enfoques culturales sociales y técnicos traídos desde metrópolis distantes, cuya decadencia y decrepitud han sido la pauta desintegradora de la ciudad latinoamericana.

Fal tal vez por esto que el reencontro con la ciudad es la piedra angular del momento presente en la conciencia profesional latinoamericana, tanto en sus expresiones escritas como en nuevas realizaciones que en diferentes sitios prueban la capacidad para construir en el espacio los planteamientos de la conciencia. El estudio de la vinculación de los edificios a corrientes o maestros de la arquitectura internacional, que fue la tónica de las presentaciones anteriores y del enfoque crítico latinoamericano, hoy no pasa de ser un recurso taxonómico necesario, mas no definitivo, puesto que existen nuevos parámetros de referencia: la historia, la población y la ciudad. El que esta actitud logre superar el dominio establecido por los progresistas a ultranza, los vendedores de eficiencias y los negociantes de lo novedoso, es indudablemente el objetivo fundamental del presente arquitectónico latinoamericano.

Però es necesario actuar con cautela. Las referencias organizativas y formales a la historia y a la cultura son apenas signos de un primer grado de entendimiento, no son en si mismas la expresión de un nuevo espíritu. Y el campo de referencias es asombrosamente amplio. Dado que en cada sitio de América Latina han confluido

múltiples lenguajes espaciales. Referir es fácil, para quien proyecta y para quien observa; es un ejercicio que en ambos campos puede fácilmente caer en una retórica superficial e incluso alambicicada. Generar ahora un nuevo eclecticismo semejante en su espíritu a otros precedentes, si bien garantiza cierta atracción espacial y visual, no asegura todavía un avance en la dirección acertada. No parece apremiante el recurrir a gestos extraordinarios de la imaginación para demostrar, apresuradamente, que se es latinoamericano. Esto sería el equivalente de la actitud del pintoresco ostentador, con sus falsos alardes de fantasía.

Dentro de estos criterios, es interesante para este observador, el apreciar el proyecto para la galería de Arte Nacional de Caracas, elaborado por los arquitectos Oscar Tenreiro y Francisco Sestu. Apreciación un poco distante en cuanto se refiere sólo a planos y fotografías y no cuenta con un diálogo vivo con los arquitectos, con el lugar y con la ciudad. El riesgo de traducir los lenguajes de la arquitectura a palabras descriptivas no es precisamente una preferencia del que expresa estas notas, por considerar limitado el recurso verbal frente a las realidades espaciales. Por ello mismo, se evita el constar literatura sobre un proyecto que se expresa a sí mismo con suficiente vehemencia.

Con todas estas limitaciones, es todavía posible apreciar en el futuro edificio de la Galería de Arte Nacional, el intento afortunado por reunir seriedad e imaginación, evocación y lugar, técnica y tradición, en un edificio significativo. El compromiso enorme que trae consigo un edificio de tal magnitud física e importancia cultural, se ha resuelto tranquilamente, con la libertad necesaria para manejar las referencias evocadoras (láminas, claustros, retícula espacial, etc.), sin obstaculizar el buen manejo de los espacios y, sobre todo, definiendo un hecho urbano que, con la precisión de su imagen, con los largos planos de sus fachadas, dimensiona el entorno deseado que le circunda y refiere los edificios aislados y diversos que se congregan en ese entorno.

La imagen de Caracas como ciudad vertiginosa, de ritmo que alcanza muchas veces el límite de lo esperurable, viene a la mente al apreciar la tranquilidad que sugiere el proyecto de la GAN. ¿*Contrapunto casual?* Aquí se plantea con bastante fuerza la divergencia entre quienes creen que el espacio latinoamericano es genéticamente melodramático y quienes creemos que el espacio latinoamericano ha acumulado muchos más elementos de claridad que de confusión y que esa claridad admite como lo prueba la arquitectura popular, un alto grado de expresividad cultural.

La concretización de un proyecto arquitectónico es sin lugar a dudas la mejor prueba de su validez. Los trazos dibujados y los modelos apenas indican las posibilidades de una experiencia cultural futura. La arquitectura es una modeladora de esa experiencia y mediante su presencia puede hacer más o menos significativa la estancia de las personas en sus recintos. La espera de la realización del proyecto para la Galería de Arte Nacional de Caracas se efectúa con la impaciencia que acompaña la expectativa de verificar los aciertos que se sugieren en sus planos.

(1) Levi-Strauss, Claude. *Tristes Tropicos*, 1970.

Bogotá, Julio 1983

Alberto Saldaña Roa

The thesis is very simple: a sector of professional Latin American architectural practice is today engaged in discovering its own specific mode of expression in terms of its history, and urban conception, comprehended and interpreted with particular awareness given to the cultural character of buildings and public spaces. The long process of delimiting intellectual ground, of defining at formal and technical definitions, of disunity and fear which still persists among large groups of professionals is being openly discussed and clarified in terms of a regional and local consciousness that is continually being expressed with greater certitude. The moment is propitious. Latin American is a phenomenon which usually has escaped a schematic, single-minded analysis. Its variety is, however, equivalent to its unity. In the midst of its countless local features many common characteristics as well as similar roots and equal disadvantages are manifested. The unity originates neither in the language nor in the Latin spirit, which has foolishly served as a standard of its cultural manifestations. It is not only economic dependence that ties her to the world powers, who openly or surreptitiously attempt to keep her in their political spheres. It is rather an underlying bondage that derives from a common geography and history, which has continued into the present and whose constraints, more than ever, demand a conscious elucidation of the options for the future.

The pretentious generalization implicit when speaking about things Latin American, in this case about its architecture, has been strucken a very telling blow by the reality of each place, and each moment. Latin Americanism, as a standard, has long been to our misfortune the support of inefficient bureaucracies and profiteers trading in the exotic. Nevertheless, this generalization obliges us to transcend momentarily the limits of local or national experience, in order to transform it into a common patrimony and to confront the fact of its successes and failures.

Few things express Latin American past and present as precisely as its cities; they are the cultural geography of society.

The various roots: native, colonial hispanic, nineteenth century European, and evidence of the transition toward the present, have left a patrimony—at times integrated, at times desintegrated—in the style of a genealogic picture of history. Over and around it rise the two contemporary cities: the professional city and the popular city. The Latin American urban context is then a triadic being, in which history, architect, and population compete to define what a city is. History survives thanks to those agents, each time more numerous, that have stopped the systematic disappearance of its traces. The popular city establishes and defends itself, not only with the poverty which generates it, but also with norms and measures that try to impose a rationality of the precarious, nearly always far removed from the requirements of its people. The city of the architect, in continuous existence for no more than fifty years, is paradoxically the aggregate least apt to be taken as an example of the citizens habitat. It is in this city that the most alarming evidence is found of the imperative necessity to reexamine the professional role and the conceptions which frame it: the sense of buildings and public spaces as agent of society and culture. The Latin American city is that indecorous staging ground where bureaucratic and comercial interests and abuses have succeeded in infiltrating the practice of architects and planners, irrespective of reevaluated ideas of modern architecture in its most conventional and utilitarian expression. The architecture of the big commissions, the interesting buildings, constitute a small area in the vast fabric of routine mediocrities and the exaggerated profits of the space dealers. In the customary critical approach, Latin American architecture has nearly always been presented as a series of isolated buildings, of attractive and finally exotic forms which reflect, with a certain fidelity, well-known worldwide influences. The cities, when mentioned, exist as meager zoning and physical form diagrams, lacking any vital texture.

Claude Levi-Strauss formulated the following widely regarded statement: *There have been some who maliciously defined*

America as a land that passed from barbarism to decadence, without having known civilization. With more dexterity this formula could be applied to the cities of the New World: They pass directly from freshness to decrepitude, but they are never antique. (Levi Strauss, Claude. *Sad Tropics*, 1970).

If this is true, then the agent of this transformation has been none other than the cultural, social, and technical strategies brought from cities abroad, whose decadences and decrepitude have served as the standard of disintegration for the Latin American city. It is for this reason that the reencounter with the city is the actual cornerstone in the professional Latin American consciousness; in its written expressions as well as in new constructions, that prove in various localities, a capacity to build the issues of this consciousness into a given space. The study of buildings bound to international architectural currents or masters which has been the keynote of foregoing presentations and the strategy of Latin American critical practice, is nowadays no more than a necessary taxonomic resource, but not a definitive one, since there are new references: history, population, and the city. That this posture succeeds in overcoming the dominance established by the ultra progressives, by the purveyors of efficiency and the novelty dealers, is undoubtedly the main objective of the Latin American architectural present.

But there is a need to proceed carefully. The systematic and formal references to history and cultura scarcely constitute a sign of understanding: they are not in themselves the expression of a new spirit. And the referential field is very wide, provided that in every place in Latin America manifold space languages have been assembled. Project and observer may easily come to terms, it is an exercise that in both cases can lead to superficial, even pedantic, subtleties. The actual generation of a new eclecticism, that could be similar in its spirit to others that have come before, may guarantee a certain spatial and visual attraction, but does not assure advancement in the proper direction. Resorting to extraordinary gestures of the

imagination in order to demonstrate, hastily, that one is Latin American, does not seem called for. It would only constitute a picturesque drama of false and fantastical boasting.

Within these critical parameters it is interesting for this observer to evaluate the Caracas National Art Gallery project, the work of architects Oscar Hernández and Francisco Sesto—an appreciation a bit distant, since it refers only to plans and photographs and doesn't include a living dialogue with the architects, with the place, and with the city.

Translating the facts of architecture into descriptive words isn't precisely the risk the writer of these notes would take, the verbal resource being limited vis a vis the spatial realities. That is why I avoid waxing literary about a project that expresses itself, of itself, with sufficient vehemence.

Even with this disclaimer, it is possible to appreciate in the future National Art Gallery building the happy marriage in a significant structure of seriousness and imagination, evocation and site, technique and tradition. The enormous commitment that a building of such physical magnitude and cultural importance calls forth is serenely resolved with the liberty requisite handling the evocative references (symmetries, cloisters, spatial network, etc.) without interfering with the precision of its image and the long planes of its facade, delimits the spacious surroundings that encircle it and serves as a point of reference to the isolated and diverse buildings that congregate there.

The image of Caracas, the accelerated city, with a rhythm that at times reaches an exasperating limit, comes to mind while appreciating the tranquility evoked by the GAN project. Fortuitous counterpoint? Here the divergence rather emphatically appear between those who think that the Latin American space is genetically melodramatic and those of us who believe that it has accumulated many more elements of clarity than confusion and that this clarity defines, as it is proven in popular architecture, of a high degree of cultural expression.

The concretization of an architectural project is, without doubt, the best proof of its validity. The drawings and models scarcely indicate the possibilities of a future cultural experience. The architecture is molding this experience and it can make the habitation of people in its ambit more or less significant. The realization of the Caracas National Art Gallery project is awaited with the eagerness that goes with the expectation of verifying the fine ideas promised in its plans.

Bogotá, July 1983

Entre los problemas que quedaron a la sombra en los últimos 30 años de nuestra arquitectura, existe uno que merece especial atención: *coherencia*. Y es que la construcción urbana desprovista de la marca de calidad de la Arquitectura, con A mayúscula, ha construido un tejido urbano entre la ciudad heredada y la moderna, sin vínculo y sin continuidad. Al lado de esta cantidad sin calidad, adquiere especial importancia la producción de referencias visivas que, por encima de la estructura primaria de este tejido incontrinuado, extienda su densa red realizando signos especiales indispensables para que se utilicen. Un conjunto de intervenciones que estructuran la imagen de la ciudad posible.

En el viejo modelo de la historiografía mundial, así como en el nuevo modelo historiográfico nuestro, aspectos de la realidad ambiental como los planteados por el proyecto Nueva Sede de la Galería de Arte Nacional, no se consideran esenciales para indagar la génesis de las transformaciones de la arquitectura, pues sólo se juzgan útiles para evocar el clima de una época, el reflejo visivo de una sociedad o el cansancio de las creaciones propias de los fenómenos creativos. De este modo, quedaba sin explicación el fenómeno ciudad, en su naturaleza compleja, porque el diseño y su incidencia en la construcción urbana, privado de los *Valores Monumentales* (considerados como simplificación de los modelos cultos), no se analizaban por sus reglas de crecimiento, por su realidad, por el significado de sus tipologías distributivas y formales.

Esta simplificación que nos lleva a sobrevalorar el aporte histórico de grandes personalidades y a disminuir o anular la contribución colectiva a la transformación de la ciudad y el valor de la cultura urbana, se ha revelado en el Proyecto Nueva Sede de la Galería de Arte Nacional como una reivindicación que a la par de establecer espacialmente un conjunto de reglas universales, garantiza la utilización de un nuevo método acorde al *Espríitu de nuestro tiempo*.

Invocada contemporánea y alternativamente como Arte y como Ciencia

nuestra arquitectura debía constituirse de manera abstracta en una seudo ciencia del tiempo, una tentativa de expresión espacial de las nuevas necesidades intuidas en el laboratorio de lo urbano. Perdiendo de hecho su especificidad disciplinaria y su carácter de mediación concreta entre tres aspectos: *la sociedad, la necesidad de hacer historia y un contexto determinado*. Portoghesi afirma que la historia del movimiento moderno se ha examinado más bien a la luz de un estrellato parecido al que se consolidó en los años veinte y treinta en el mundo del cine a nivel de actores y directores; Le Corbusier, Gropius, Mies Van Der Rohe, se consideran así los inventores de un sistema de composición absolutamente original y conectado con una sola tradición: El Movimiento Moderno. Su misión histórica parece haber consistido, según esta idea, en separar definitivamente a la arquitectura de su tradición material (immensamente articulada en las situaciones geográficas y culturales diferenciadas), garantizando como único y definitivo vínculo con el hombre una explosiva mezcla de genialidad, individualidad y tecnología en estado puro.

Una vez constatada la estrecha relación entre la ideología del movimiento moderno y la historiografía que creó a su imagen, este proyecto surge especialmente en nuestro medio como una reflexión que plantea las siguientes incógnitas:

¿Qué consecuencias historiográficas ha tenido y tendrá el abandono de la ortodoxia del Movimiento Moderno?

¿En qué relación el proyecto Nueva Sede de la Galería de Arte Nacional se convierte en una conquista, rebélon y proposición a los nuevos factores de civilización característicos de nuestras últimas décadas?

¿Es este proyecto contemporáneo?

El diseño de la Nueva Sede de la Galería de Arte Nacional, cuenta con el mérito de haber formulado con claridad una marcada posición que, dentro del actual debate arquitectónico, constituye una de las más precisas y ricas posibilidades de desarrollo de nuestra arquitectura. Para comprender tal posición es indispensable asociarla con la historia: los *Monumentos romanos, los palacios del renacimiento*, dice Aldo Rossi,

los castillos, las catedrales góticas, constituyen la arquitectura: son parte de su construcción, como tales volverán siempre no sólo como historia y memoria sino como elementos de proyección y de diseño. A través de esto, los arquitectos Oscar Terreiro y Francisco Sesto asumen la historia como un acontecimiento que se debe estudiar, recorrer, dibujar y recuperar, un mundo cargado de presencias mágicas en el que se pueden atrapar las imágenes de una espacialidad en extinción. Por esto no es extraño que recurran a lejanos legados, El Escorial, El Hostal de los Reyes Católicos en Santiago de Compostela, y a otros más cercanos, los magníficos patios interiores de nuestro viejo palacio de Gobernación y Justicia.

La investigación sobre la morfología urbana, el respeto a lo que significa intervenir en un espacio con un tiempo histórico como es el escogido para sede de la Galería de Arte Nacional, la necesidad de supeditarse a edificaciones de alta significación (Arco de la Federación, Santa Inés, Pagüita, Parque El Calvario, vieja Academia Militar), son elementos que orientan la búsqueda de una tipología arquitectónica para fijar un ambiente severo y de pocos objetos, un espacio ya pre establecido en sus datos, ya comprobado en la percepción y en la memoria. Una proposición que en el fondo niega todas las atribuciones redentoras que se quisieron conferir a la Arquitectura Moderna. Por ello, frente a la interpretación del proyecto para la Galería de Arte Nacional, no se debe levantar abismos entre la arquitectura moderna y la no moderna, sino entenderlo de la manera más precisa, como una compilación histórica de datos espaciales que marca la elección de ciertos tipos, modelos, referencias y significados relacionados con una cultura nacional.

Un volumen prismático, unido a un cuerpo rectangular de servicios, aparentemente pesado, cerrado al exterior, simétrico y perfectamente proporcionado, es valorizado por dos plazas que enfatizan el acceso a su interior. El volumen estructurado en torno a cuatro patios es fraccionado por medio de un eje axial de circulación. Este eje, referencia directa a la Galería Pública, nos conduce a

través de su doble altura a los dos niveles donde se encuentran los recintos de exposición. Luminosidad tamizada, accesos enfatizados, corredores de penumbra, palios de iluminación, plena luz central, cambios bruscos de escala; son efectos de percepción espacial y climática que constituyen, si no todos, algunos de los principios a los que es correcto asociar el concepto de la edificación. La importancia de la forma, la monumentalidad, la arquitectura como arte de síntesis cultural son aspectos contra los cuales se encarnizó toda la crítica de los años cincuenta y sesenta, son los que surgen de un examen nada superficial del fenómeno urbano: el destino de la espacialidad urbana parece expresarse con carácter de permanencia en aquellos puntos de articulación física pasados a lo sociológico a través de los monumentos urbanos. Es así como el proyecto para la Galería de Arte Nacional, alcanza profundidad.

¿Puede pensarse en lugar urbano más acertado para la edificación?

«Existe una actividad, para reactivar y regenerar una zona de la ciudad, más importante que la asignada a la Galería de Arte Nacional?»

Es oportuna esta reflexión porque señala que la arquitectura debe concebirse como elemento primario y efecto central capaz de regenerar la dinámica urbana. Esta concepción del edificio como obra de arte revitalizadora encuentra referencias precisas en las investigaciones de Levi-Strauss, quien afirma que el carácter típico de los hechos urbanos surge ante todo de las necesidades dimensionales y cualitativas en torno a las cuales debe girar el crecimiento de una ciudad que requiere realizarse de una manera hermosa. La opción monumentalista, histórica y significativa, implícita en este proyecto se hace portadora de una nueva visión de la ciudad, pues critica la expansión indiferenciada generalmente impuesta por la zonificación a una ciudad, que actualmente corre el riesgo de perder para siempre su particularidad espacial. Una vez desaparecido su único centro histórico está a punto de perder sus otras referencias urbanas. Destruyendo o no reconstruyendo

los preciosos signos que deben proyectar culturalmente las transformaciones de la ciudad, se está desconociendo y ahogando la propia historia.

Aunque el panorama de las transformaciones arquitectónicas más recientes sea cuando menos complejo, disperso y矛盾的, este proyecto nos obliga a comparar dos fenómenos cuya importancia tiende a crecer de manera continua, dos fenómenos que nos hacen pensar un giro significativo en el modo de contemplar la arquitectura con relación a la Historia, lo Real y lo Poético. El primero de estos aspectos es una profunda desconfianza hacia los *grandiosos* y *escenográficos* efectos espaciales. El segundo, está sustentado en la necesidad de comprobar la facilidad de las hipótesis históricas por medio de rigurosas construcciones de hechos comprobables espacialmente. Relacionar las 3 realidades, la de la arquitectura moderna, la de la arquitectura banal y la de la nueva arquitectura, con la variedad de signos que las caracterizan es ciertamente una manera novedosa de interpretar una nueva sensibilidad intuitiva. Una nueva exigencia no superada en el medio intelectual de la arquitectura venezolana. Puesto que las formulaciones propuestas en los círculos universitarios a raíz de la *Renovación* (años 70), a pesar de sustituir una posición netamente moderna e ilusoria, basada en la generalización de la intuición, no logró mayores cambios ya que se fundamentó en vicios patéticamente anclados en el ideal *productivista* y en un marxismo ortodoxo que se sustentaba solamente en el problema de resolver las apremiantes necesidades sociales. El empuje vital de esta renovación logró poner en movimiento mecanismos que sin embargo prontamente se transformaron en tabúes tras los que se escudaba la tradición del Movimiento Moderno; enlazada por muchos historiadores de una manera demasiado mecánica con los ideales de lo que debería ser la evolución y el progreso. Por ello, no debe extrañarnos que esta proposición surja contundentemente 12 años después y que sea el producto de una insistencia absolutamente individual y no de

un consenso o clima intelectual generalizado (caso de tendencias en otros países).

Habría que puntualizar, que la edificación plantea profundamente 3 aspectos a cuestionar: *el mito de forma*, *el mito de uso*, *el mito del significado*. Despues de tantos años de práctica funcionalista, será posible establecer si esta aplicación dogmática en nuestro medio ha tenido buen resultado. En otros términos ¿disponer de una especialidad programada para determinados usos mejora sustancialmente la habitabilidad y su relación con el usuario?

«Existe alguna diferencia espacial significativa entre el primer edificio diseñado para Museo por Carlos Raúl Villanueva (hoy sede de la Galería de Arte Nacional) y el último (hoy Museo de Bellas Artes)? La respuesta es paradojica y está cargada de una fuerte concepción desmitificadora frente a los axiomas que alimentan nuestra cultura arquitectónica moderna: materiales, vidrios, brillos, formas, curvas, pirámides, luces. Muy a menudo, la utilización de la espacialidad equilibrada de los edificios antiguos da lugar a espacios en los que el proceso de adaptación conduce a una potenciación del nivel estético. Este efecto estimulante utilizado por Oscar Tenero y Francisco Sesto, se puede atribuir al desencadenamiento de lo fantástico que sigue de la divergencia entre la función y una forma equilibrada o por lo menos a la autonomía de las elecciones formales previstas y por lo tanto, a la caída de los estímulos correspondientes a los espacios artificiosos que generalmente ejercitan una acción autoritaria y de asombro por una sola vez (caso del Teatro Teresa Carreño).»

En efecto, seis cuatros patios afirman la autoridad y permanencia de los valores arquitectónicos respecto al uso del espacio. Se podría asegurar inclusive, que se ve como un mito estéril la flexibilidad distributiva absoluta, generalmente expuesta por la estética moderna, como posible remedio a la continua variabilidad de las exigencias funcionales establecidas por el complejo espacio dedicado a las artes visuales y sus variantes. Los espacios de este proyecto demuestran que una cosa adaptable para cualquier transformación, corre el riesgo de

convertirse en un contenedor amorfo.

Asimismo, la predisposición para los cambios de función presupone funciones técnicas normales muy costosas; de modo que construir un Museo Total, apto para cualquier tipo de evento visual y para un número de espectadores muy variable resultaría más costoso que construir una serie de Salas Independientes para los diferentes tipos de manifestaciones visuales.

Contra el dogmático alejamiento de las formas de la historia, que ha privado a la arquitectura moderna del principal instrumento de comprensión popular, es decir, de la referencia de la *Memoria Colectiva*; el edificio y su reflexión estética sostienen la necesidad del contacto entre memorias históricas y las tradicionalmente nuevas y, sobre todo, la necesidad de la recontextualización de la arquitectura. Es decir, de la institución de un diálogo preciso entre la naturaleza coloquial de los nuevos edificios y el ambiente donde nacen. Incesantemente más necesario, si nace con él es el caso del proyecto, en un *Centro Histórico*. De esta renovada atención por la arquitectura como producto colectivo, surge en nuestro medio una comprensión más profunda del fenómeno de la ciudad y una orientación en la investigación que, tras un largísimo intervalo de silencio (años 50-80), le restituye a la arquitectura el poder a través de una aproximación a la metáfora, al simbólico, a esa capacidad de plasmarse no sólo en ideas abstractas, sino en el gusto y la sensibilidad del habitante del espacio.

El procedimiento de composición de Oscar Tenero y Francisco Sesto se basa en un ensamblaje diacrónico en el tiempo que, inesperadamente nos propone de nuevo formas que aforan de la memoria, y de interpretar de manera creativa lo mejor de nuestra arquitectura. La *Analogía del Lugar* es la clave para comprender el método de estos arquitectos. La atención a la memoria y a las vocaciones de los lugares, se traduce en una narración continua de sus propias raíces. Pues la analogía se convierte para Tenero, entre otras cosas, en el instrumento para cargar de imágenes y referencias memoriales y estímulos inconscientes. La analogía se enlaza con la tipología de los 4

pátios y se convierte en un modo de conocimiento de una nueva realidad urbana, *El Parque Cultural*. Esta reflexión también considera la relación entre Monumento y Ciudad, entre una parte y todo el organismo urbano. Una arquitectura rígida, con pocos objetos es la formulación de este edificio, un mundo de formas elementales extraídas de la intuición y de la geometría, una tentativa de identificación que sólo puede efectuarse apelando al conocimiento de las imágenes mentales; los arquetipos que conforman el recuerdo en la colectividad. *El Corredor* tiene su arquetipo en la circulación, el espacio rectangular profundo, horizontal y vertical a la vez; *La Columna*, en el cilindro, en el límite del espacio; *El Patio*, en el espacio central, en la luz reencontrada; *La Veranata*, en la celosía, el maziz. Esta arquitectura tan equilibrada, surge justamente de la necesidad de ubicar el orden en un lugar tan asimétrico, tan amorfó topográficamente, tan cargado de signos dislocados en el tiempo. La relación entre el desequilibrio del contexto urbano y el equilibrio que puede construir otro espacio, reafirma la teoría "albertiana" de la casa o la arquitectura como pequeña ciudad. Pues el mundo rígido y de pocos objetos que conforman estos 4 patios y sus corredores no intentan complicar a los hombres provocándoles percepciones exasperadas. En su lugar, ofrecen una referencia fija, o lo que es lo mismo, un secreto que restablece la relación de afinidad entre la arquitectura y el hombre. Adorno afirmaba que corríamos el riesgo de ser víctimas inconscientes de una revolución heredada. En arquitectura el Movimiento Moderno ha tenido el triste privilegio de ser durante años un *Factor Falsamente Positivo*, perdiendo todo poder renovador, ya que después del esfuerzo de las primeras generaciones se había agotado su potencial crítico respecto a la tradición histórica. La Modernidad impuso a la arquitectura en el mundo industrializado una renunciación al lenguaje que se hizo más patética en nuestros países. Esta renunciación que las artes visuales no han podido aceptar con el mismo rigor, comienza a ceder con la nueva aparición de los arquetipos (no es extraño que Oscar Tenerre sea un gran seguidor de

Luis Kahn), de los cuales este proyecto constituye, sin duda, el primer intento serio y complejo a ser producido en nuestro país.

No es que el edificio en su autonomía, constituya un celoso movimiento de conservación; por el contrario, constituye el descubrimiento de algo obligado a vivir clandestinamente, una manera de hacer arquitectura vetada, y que ahora por si sola puede ayudarnos a reducir el aislamiento de una disciplina que en nuestro medio, específicamente, perdió su función estructuradora de la calidad urbana, bajo la falsa apariencia de un arte abstracto y funcionalista por una parte y de reducción tecnológica de una dudosa calidad por la otra. La nueva arquitectura presente en este proyecto, significa pues exigencia de unidad y de simplicidad; constituye una respuesta espacial al desorden de la ciudad moderna y aspira a oponer unas cuantas reglas decisivas al consumismo de la arquitectura privada, a la artificialísima demanda de novedades, a las situaciones que unos arquitectos crean para mal de todos. Indudablemente este proyecto ha optado por la relación con la historia, entendida como la historia de los tipos arquitectónicos y de sus elementos constitutivos y no como ejercicio de mimesis estilística y formal. Desde este punto de vista es posible descubrir características aplicables a una nueva arquitectura, pues es notable observar como el proyecto ha saltado sobre ciertas áreas sagradas y privilegiadamente ortodoxas en el Movimiento Moderno. La historia con sus referencias espaciales tiende a proponer otra vez una forma y un contenido cuyos usos pertenecen a remotas condiciones sociales y a diversas formas consideradas en decadencia. Bastaría pensar en la planta central del clasicismo que de manera acertada ha reencontrado en las posturas de vanguardia posibilidades inimaginables si se piensa en los dogmas del Movimiento Moderno.

Queremos subrayar aquí la importancia atribuida a esta arquitectura que en cuanto a forma y contenido no compite con todo aquello que le corresponde resguardar: el arte nacional. Esta consideración plantea desde el punto de la composición del edificio

cuestiones que suponen un concepto de monumentalidad mucho más desprejuiciado. El proyecto nueva sede de la Galería de Arte Nacional, se puede considerar como un tema arquitectónico, abierto a partir de los elementos arquitectónicos, patio, luz, corredor, tamiz, espacio. La capacidad de síntesis del trabajo no es fácil de captar a primera vista, ya que el significado arquitectónico de cada detalle responde a una visión de conjunto que no es obvia pero requiere sobre todo de ser *experimentada* anteriormente. La *significación* se estructura a partir de una *ruptura* entre la idea corriente de la fachada como límite del interior y su exterior construido y la relación con la idea de la *inclusión* de una calle pública urbana capaz de marcar y hacer vivencial su simetría espacial. Como puede observarse en la planta: cuando se reflexiona sobre la idea de construir una calle urbana o galería central, se está trabajando con un fin absolutamente poético que amplía libremente la experimentación retórica de los espacios entre fachadas, introduciendo un solo elemento, la circulación urbana. Lo más misterioso de este diseño y lo que fortalece su poética compositiva es el intento estético de crear a través de una circulación longitudinal, un itinerario procesional que recoge en sí misma la esencia de un lugar, independientemente de los *valores museográficos*. Lo mismo podría afirmarse de los corredores y de los patios; espacios autónomos (sueño de escenario teatral sin teatro), que cumplen con la obsesiva sensación del desasosiego, que se hará concreto y roto en el espacio expositivo: *la sala*, objetivo final de la edificación.

Esta oposición entre el espacio conceptual y perceptivo con el espacio objetivo y expositivo, expresa la limpia alusión a un vocabulario tipológico tradicional que refleja el arte de la arquitectura y sus recursos, la luz, el tamiz, la circulación, el espacio. Asimismo, expresa la utilización de un vocabulario tipológico expositivo; la necesidad de recurrir a un espacio neutro, rectangular, donde el autor sea la manifestación artística expuesta, fuera de interacciones arquitectónicas y temporales que llamen la atención. Como producto de la

tensión y ruptura que ello produce, ha de nacer un nuevo tipo poético de Arquitectura.

El edificio propuesto para sede de la Galería de Arte Nacional, dentro de su naturaleza, se ajusta a una imagen ya preexistente en la memoria pues atrapa fácilmente referencias reconocibles en nuestra arquitectura, patios, arcadas abovedadas, corredores, pérgolas y percepciones espaciales y cromáticas que dibujan otra arquitectura posible... otra arquitectura para la ciudad.

Caracas, julio 1983

Another possible architecture

The new National Art Gallery building

William Niño Araque

Among the problems that have remained hidden during the past thirty years in our architecture, there is one that should be emphasized: coherence. Urban building process, deprived of architectural quality, has created a network between the inherited city and the modern one, without unity or continuity. The production of visual references acquires a special importance in the face of this indifferental quality; it contributes to create a dense network above the primary structure of the disconnected fabric, supplying the necessary and useful spatial signs—a series of interventions which structure the image of the possible city.

In the old model of world historiography, as well as in our new historiographical model, some aspects of the surrounding reality—such as those posed by this project—were not considered essential to the examination of the genesis of architectural transformation, they were classified as isolated samples of the visual reaction of a given society or the exhaustion of the creative phenomena's evoking the climate of a bygone era.

And so it was that the premonition of the city in its complex nature, remained unexplained, because design and its incidence in urban construction, deprived of its *Monumental Values* (considered as a simplification of inherited models) was not analyzed according to its own reality, its own rules, nor the meaning of its own distributive and formal typologies.

This simplification, which led us to overestimate the historical contribution of renowned personalities or belittle or efface the collective contribution to the transformation of the city, as well as the value of urban culture, is denounced through the project for the National Art Gallery, where we can see together with a known set of universal spatial principles, the implicit guarantee of utilization of a new method which coincides with the *Spirit of our times*.

Described both as Art and Science, our architecture should have become, in an abstract way, a pseudo-science of time, an attempt to spatially express the new requirements, as regard the urban experiment; but in fact it dispersed its disciplinary specificity and character of

concrete mediation to three areas: *society, the need to make history, and a specific context*. Portoguesi once said that the history of the Modern Movement can best be seen in light of a stardom similar to that established during the 20s and 30s in the world of cinema among actors and directors. Le Corbusier, Gropius, and Mies van der Rohe are considered the creators of a design system which is wholly original and aligned with one definite tradition: the Modern Movement. Its historical mission seems to have been—according to this idea—to separate architecture from its material tradition (highly variegated in its different geographical and cultural situations), and to guarantee a volatile mix of individual genius and pure technology in a definitive union with mankind.

Once a close relationship between the ideology of the Modern Movement and the historiography which it created in its image has been proven, this project raises the following questions.

What historiographical consequences will the giving up of Modern Movement orthodoxy have?

How does this project for the new Galería Arte Nacional de Caracas become a conquest, a rebellion, and a proposal in terms of the new determinants of civilization that have arisen during the last few decades?

Is this project a contemporary one?

The project for the Galería de Arte Nacional has the merit of having clearly expressed a position which, within the current architectural debate, constitutes one of the clearest possibilities for development of our architecture. In order to grasp this position, it is necessary to associate it with history: *Roman monuments, renaissance palaces, says Aldo Rossi, castles and Gothic cathedrals constitute architecture; they are part of its structure and as such will always reappear, not only as history and memory, but also as elements of planning and design.*

Oscar Tenreiro and Francisco Sesto, as architects, consider history an event which should be studied, known, drawn and restored; a world full of magical presences which well-nigh obliterated images of an almost extinct spatiality can be apprehended. It is not surprising therefore,

that Tenreiro and Sesto have resorted to far-off legacies, such as the Escorial, the Hostal of the Catholic Kings in Santiago, as well as other models in our own country, such as the magnificent interior patios of our old city hall and palace of justice. The investigation of an urban morphology, the spatial intervention of a historical tempo, such as the one chosen for the new National Art Gallery, the need to submit to buildings that embody a profound meaning (Arco de la Federación, Santa Inés, Paguita, Parque El Calvario, Academia Militar) are guiding the search for an architectural typology that attempts to create a rigorous context, depopulated of objects, a space already preestablished as regards perception and memory. This is a notion which basically denies all the redeemable attributes commonly accorded to modern architecture. The National Art Gallery project should create no deep gaps between modern an nonmodern architecture, but should rather be understood in a more clearcut way, as a historical compilation of spatial information, one which emphasizes the selection of certain models, references, and meanings tied to a national culture.

A prismatic volume united with a rectangular structure designed for services, to appearances of great weight, closed to the outside world, symetric and perfectly proportioned, is thrown into relief by two plazas which emphasize access to the interior. The prism, structured around four patios, is broken by a circulation axis. This axis, a direct reference to the Galería Pública, leads us, by a double-height ceiling structure, toward the two levels meant for the exhibition galleries; the lighting is subdued, the entrance emphatic, with the passages in twilight, while the patios have bright lighting; there are also sharp changes in scale. These are all spatial and climatic perceptual effects which constitute some, if not all, of the rules with which the building's concept should be associated. Form, monumentality, and architecture as a cultural synthesis are concepts which were widely criticized during the 50s and 60s; they arise from a close study of the urban phenomenon: the future of urban spatiality seems to express itself with a

permanent character in the points of juncture that acquire psychological connotations through *urban monuments*. This is how the GAN project becomes important: Can a better urban site be conceived of for this building? Are there plans to reactivate and restore any areas of the city which are more important than the one assigned to the national gallery?

This consideration is timely because it points out that architecture should be considered a primary element and central fact capable of regenerating urban dynamics. This idea, of a building as a revitalizing work of art, finds clear expression in the studies carried out by Levy-Strauss, who claimed that the typical character of urban events arise, above all, from the dimensional and qualitative requirements around which a city's fulfillment should be felicitously attained. The monumental and historical alternative implied by this project gives us a new vision of the city, as it criticizes the undifferentiated expansion generally imposed by zoning laws in a city which currently runs the risk of loosing, once and for all, its spatially unique character.

After the disappearance of its only historical urban center, other urban references are about to be lost forever. By destroying or not rebuilding other significant signs which could culturally project the transformations undergone by the city, our own history is being rejected and submerged.

Recent architectural transformations have produced, at best, a complex, disperse, and contradictory panorama. We therefore ought to compare two continually developing phenomena to put us in mind of how we look at architecture with regard to history, reality, and poetics. The first of these is a deep mistrust of grandiose and scenographic spatial effects. The second is based on the need to prove the feasibility of historical hypothesis by means of rigorous reconstructions of spatially verifiable events. The relationship between these three realities—that of modern architecture, that of banal architecture, and that of the new architecture with its variety of characteristic codes—is undoubtedly a new way of interpreting a new

intuitive sensibility, a new demand not surpassed in the intellectual works of Venezuelan architecture. Although ideas set forth in university circles, after the *Renovation Period* of the 70s, substituted a modern, illusive position based on the generalization of intuition, they did not achieve important changes, as they were based on pathetic vices imbedded in the *productivist* ideal and in orthodox Marxism, which was based exclusively on the solution of the most urgent social needs. Its vital force did however create certain mechanisms which were soon transformed into taboos that served to shield the Modern Movement. This is why we should not be surprised to see this proposition arise twelve years later, as the result of individual perseverance, and not consensus or intellectual climate, as has been the case in other countries.

It should be emphasized that the National Art Gallery building itself poses three questions for study: the *myth of form*, the *myth of use*, and the *myth of meaning*. After years of functional practice, it may be possible to determine whether this dogmatic application in our field has yielded appropriate results. In other words, when a spatiality has been programmed to serve a double function, does this substantially improve the use of the building and its relationship to the user? Is there any spatial difference between the first building, designed to be used as a museum by Carlos Raúl Villanueva (now used as the National Art Gallery) and the one now used as the Museum of Fine Arts? The answer to this question is paradoxical and loaded with a profoundly demythifying notion, when faced with the axioms that contribute to our modern architectural culture: materials, glass, luminosity, forms, curves, pyramids, luxurious details. The balanced spatiality of old buildings often gives way to spaces, in the process of adaptation, which contribute to potentiate the aesthetic level. This effect, excitingly achieved by Tenreiro and Sesto, can be attributed to the unleashing of the imaginary, arising from the divergence between function and a balanced form, from the autonomy derived from given formal alternatives, as well as from the stimuli

produced by artificial spaces that generally have an authoritarian effect and induce surprise only once (for example, the Teresa Carreño Theatre). In fact, the four patios reaffirm its autonomy and the permanence of architectural values with respect to the use of space; furthermore, absolute distributional flexibility is generally considered by modern aesthetics as a possible answer to the continual variability of the functional requirements called for by the complex space of the visual arts and its variations. The spaces within this project prove that when something can be adapted and changed, there is the risk of its being transformed into an amorphous container. Likewise, the predisposition to functional change presupposes costly technical functions. This means that building a *Total Museum*, one which can be used for any type of visual event and for different kinds of spectators, would be much more costly than building a series of independent rooms to be used for various types of visual events.

Given the dogmatic withdrawal from historic forms that has deprived modern architecture of the main instrument of popular understanding, that is, the reference of *Public Memory*, the building and its aesthetic references experience a need for contact between historical memories and those generally considered as new, and above all, the need to relocate the context of the architectural field. That is, a new and precise dialogue must be found between the colloquial nature of the new buildings and the surroundings in which they are born. This is all the more true when they are born within a *historical center*. From this renewed attention to architecture as a public phenomenon there rises a renewed vigor among us, the city is viewed differently, and a newly oriented investigation is carried out, after a prolonged silence (from the 50s to the 80s), power is restored to architecture thanks to a closer accommodation with metaphors, symbols, and the ability to be reflected not only in abstract ideas but also through good taste and the sensibility of the user.

The creative mechanism revealed by Tenreiro and Sesto is based upon a diachronic coupling in time, which, unexpectedly,

proposes forms that arise from our memory and interprets, in a creative fashion, the best of our architecture. The *Analogy of Place* is the necessary key to understanding the method used by these two architects. The attention given to memory and the uses of a given place is translated into a continuous account of their own roots. For Tenreiro, this account becomes, among other things, an instrument capable of deploying images evocative of memory and unconscious stimuli; in this way, the analogy is linked to the typology of the four patios and becomes a way of understanding the new urban reality: *The Cultural Park*. This also takes into account the relation that exist between Monument and City, between a part and the whole of the urban organism. A rigid architectural space containing scarcely any objects is what we are dealing with here, a world of elementary forms derived from intuition and geometry, an attempt at identification which can only be carried out by drawing from the knowledge of mental images and archetypes that make up the memory of a community.

The corridor has its archetype in circulation: a rectangular space that is simultaneously deep, horizontal, and vertical; the *column*, a cylinder, in the limits of space; the *patio*, in the central area, rediscovered light. The window in the lattice work, the nuance. This balanced architecture arises from the necessity to establish order in such an asymmetric place, one which is topographically amorphous and filled with signs incapable of being located in time.

The relationship between the *lack of balance* of the urban context and the *balance* which can be constructed by other spaces, reaffirms the Albertian theory of the house or architectural entity as a small city. The rigid world with the few objects that make up these four patios and its corridors does not attempt to confuse men, provoking exaggerated perceptions. Instead, it provides a fixed reference or a secret which reestablishes the relation of affinity between architecture and man. Adorno stated that we run the risk of being unconscious victims of an inherited revolution. In architecture, the Modern Movement has had for several years

the sad privilege of being a falsely *Positive Factor*, loosing all renovating powers after the effort made by the first generations, its critical potential vis-a-vis historical tradition exhausted. Modernity imposed the language used by architecture in the industrialized countries and this renouncement of our own language was even more pathetic among us; the visual arts did not accept this imposition with the same rigor, which is now beginning to give way confronted with the aforementioned archetypes (it is therefore not surprising that Oscar Tenreiro is a follower of Louis Kahn); this project is, undoubtedly, the first serious and complex attempt exploiting these principles to be produced in our country.

This does not mean that the building, in its autonomy, constitutes a jealousy conservative movement; on the contrary, it has become the unfolding of something which must live secretly. It is a way of doing forbidden architecture, which can help us reduce the isolation of a discipline that in our context has lost its ability to structure urban quality, under the false premise of an abstract and functional art, on the one hand, and the use of a doubtful kind of technology, on the other.

The new architecture, present in this project, then represents a quest for unity and simplicity and constitutes a spatial answer to the disorder of the modern city; it wishes to set some hard-and-fast rules on the consumption of private architecture, the artificial demand of novelties, and situations which certain architects create and which damage us all. This project exist in relation to history, understood as the history of the architectural types and its constituting elements and not as an exercise in stylistic and formal mimesis. From this point of view, it is possible to observe characteristics applicable to a new kind of architecture and one can see how the project has foregone certain sacred and orthodox areas within the Modern Movement. History, with its spatial references, tends to propose once again a form and content whose uses belong to remote social conditions and to diverse functions now considered decadent. One need only think of the Classical central floor plan, which in an appropriate way has once

again been found in the contemporary propositions—an unimaginable event if one considers the dogmas of the Modern Movement.

We would also like to emphasize the importance given to this architecture which, with relation to form and content, does not compete with what it should preserve: national art. This consideration establishes from the point of view of the building's design, questions which assume a much more unprejudiced concept of monumentality.

The project for the new building of the National Art Gallery can be considered an architectural subject, arising from its elements: patios, luminosity, corridors, light-filtering devices, and space. The synthetic nature of this project is not seen at first glance, as the architectural meaning of each detail derives from a comprehensive vision which is not really obvious but which must be, above all, previously experienced. The meaning is structured from a *rupture* between the common idea of the facade as the boundary between the inside world and its built exterior and the idea of the *inclusion* of an urban public street, which renders its spatial symmetry alive. As can be seen from the floor plan, when one thinks of building an urban street or a central gallery, one works with poetic objectives that broaden the rhetorical experience of the space existing within facades; introduce only one element: urban traffic. What is most mysterious about this design and what strengthens its poetic composition is the aesthetic attempt to create, through a longitudinal movement, a processional itinerary that embodies the essence of a place, independently of the *museographic values*. The same could be said of the corridors and patios, autonomous spaces (a kind of theatre stage without a theatre), which gives a sensation of restlessness, that will be broken in the *exhibition spaces*: the final objective of this building.

This encounter between the *conceptual* and *perceptual* spaces and the *objects* and *exhibition spaces*, clearly alludes to a traditional typological vocabulary that reflects the art of architecture and its resources: light, filtering of light, movement, and space.

Likewise, it posits the use of an explanatory typological vocabulary, the need to obtain a neutral, rectangular space, where the author is the *exhibited art object*, without any architectural or temporal interferences that could distract the spectator. As a result of this *pressure and rupture*, a new poetic kind of architecture will be born. The building proposed for the National Art Gallery within this context adapts itself to an already existing image in our memory, as it embodies references easily recognizable in our architecture: patios, vaulted arcades, corridors, shadows, climatic and spatial perceptions, all of which form another type of possible architecture... another architecture for the city.

Caracas, July 1983

EL PARQUE CULTURAL DE CARACAS

El Parque Cultural de Caracas fue creado por el Concejo Municipal para preservar la única zona verde de importancia adyacente al casco histórico de la capital: el cerro de El Calvario¹, acondicionado como parque a finales del siglo pasado por el arquitecto Blanco², y donde permanecen como vestigios de esa época el Arco de la Federación, suerte de arco triunfal un poco disminuido característico de los afanes de afianzamiento de

Guzmán, la iglesia de Nuestra Señora de Lourdes³, bonito ejercicio casi neoclásico del Arq. Hurtado Manrique, la mansión presidencial del Presidente Castro, llamada Quinta Santa Inés⁴, y el Viaducto Unión⁵, primer puente metálico construido en Venezuela, que sirvió de inspiración como Cultural se origina en la intención de ubicar en él, conformando lo que la Oficina de Planificación de la ciudad OMPU denominó el corazón, una serie de edificaciones de uso

cultural de importancia nacional⁶, como el Teatro del Oeste⁷ y la Galería de Arte Nacional⁸, que se complementan con sus inmediatas cercas de las estaciones del recién inaugurado Metro. El sistema de espacios abiertos que caracteriza al Parque lo incluye la Plaza del 23 de Enero, que se extiende a los bordes del casco histórico, continúa hacia el corazón y culmina en la frontera formada por los edificios de vivienda y oficinas que siguen la línea del Metro.

CARACAS CULTURAL PARK

Caracas Cultural Park was created by the Municipal Council to preserve the only significant green area adjacent to the capital's historic center, Cerro Calvario¹, laid out as a park at the end of the last century under Guzman Blanco, and where today still remain traces of that era. The Farnese arch², a somewhat scaled-down version of a triumphal arch characteristic of

Guzman's franchised tastes, the church of Our Lady of Lourdes³, a pretty and almost miniaturesque exercise of the architect Hurtado Manrique, the president Castro's presidential mansion, known as Quinta Santa Inés⁴, and the Union Viaduct⁵, the first metal bridge built in Venezuela. The term *Cultural* reflects the city planning office's purpose in locating in what they can call "the heart" of the city a group of buildings that would serve to house cultural institutions of national importance such as the West Caracas Theater⁷, and the National Art Gallery⁸, all of which will

benefit from their proximity to the newly constructed Metro station. The system of open spaces that is characteristic of the park begins with the Bicentennial Square⁹ at one end of the historic district, continues through the center or *heart*, and extends as far as the border formed by the residential and office buildings that parallel the Metro line.

CONVERSACION CON OSCAR TENREIRO Y FRANCISCO SESTO.

Tema de la más completa actualidad, la Arquitectura Venezolana, ese immense proceso constructivo desarrollado durante las últimas dos décadas, ha permanecido hasta hoy fuera de la confrontación cultural internacional. Oscar Tenreiro y Francisco Sesto, arquitectos venezolanos, nos brindan la oportunidad de indagar un poco en la actualidad del pensamiento sobre arquitectura de un país que ya quiere dejar de ser solo exótico y pintoresco o rico y persigue traspasar las fronteras del intercambio de ideas que, sobre todo últimamente, parece un privilegio exclusivo de los que han nacido o trabajan en los pueblos del norte. Con ellos hablamos de sus posturas, sus esfuerzos de búsqueda, las ideas que sustentan, su visión arquitectónica y las intenciones de sus trabajos. Ubicados en el más polémico panorama de nuestra arquitectura, son buenos interlocutores que nos hablan de sus experiencias, limitaciones y esperanzas en el proceso de acercamiento a esa esencia que persiguieron transmitir al diseñar el edificio Nueva Sede de la Galería de Arte Nacional.

W.N.: Se puede afirmar que la experiencia de la arquitectura moderna durante los años 50 y 60 se orientó hacia la abstracción, toda la experiencia modernista tiende hacia la abstracción no sólo en la arquitectura sino en todas las artes visuales. Sin embargo, entre los años 70 y 80 surge una transferencia hacia un simbolismo cultural que tiene infinitud de raíces. En América Latina tiene un tipo de consecuencia diferente a la que se da en Estados Unidos y Europa. En el diseño de la Nueva Sede de la Galería de Arte Nacional se percibe por ejemplo una suerte de vuelco hacia el clasicismo. ¿Este vuelco que se percibe también se refleja en toda la arquitectura que ustedes actualmente realizan?

O.T.: Eso de vuelco hacia el clasicismo me parece una observación demasiado tajante. Es difícil aceptarla porque implica que de nuestra parte hubo una intención consciente

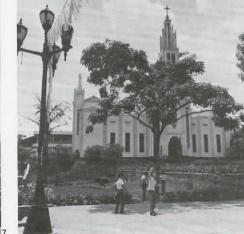
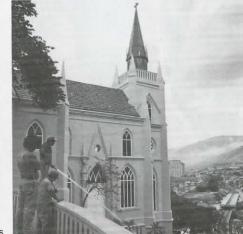


EL SITIO

- Los terrenos del Parque Cultural. En primer término el Viaducto Unión
- El Arco de la Federación
- La capilla de Lourdes
- Los futuros terrenos de la GAN frente a la Qta. Santa Inés
- Las ruinas del Arco conmemorativo adyacente a Santa Inés

THE PLACE

- El Museo de la Historia Militar, antigua Academia Militar, visto desde la estación del Metro Unión
- La Capilla de Lourdes vista desde el Viaducto Unión
- La iglesia de Pagüita
- The Cultural Park Area. The bridge is Viaducto Unión, the first metallic bridge in Venezuela
- The Federation Arch
- Our Lady of Lourdes Chapel
- The lot where GAN will be built in front of Quinta Santa Inés
- The commemorative arch ruins adjacent to Quinta Santa Inés



en esa dirección. Más bien diría que esa imagen clásica que tú aprecias en el edificio y que tomo como un elogio, es producto del tipo de tema, de la condición o privilegiada situación que tiene en el centro de la ciudad y, sin lugar a dudas, del espíritu predominante hoy en el mundo de la arquitectura. Todo esto crea las condiciones para una aproximación hacia lo clásico. Esa es una aspiración que ha estado siempre presente en la arquitectura.

W.N.: Ese espíritu de los tiempos ¿es una noción que solo sirve de apoyatura a la crítica o es un estado de conciencia preciso que crea las condiciones para un edificio como éste?

F.S.: La Nueva Sede de la Galería de Arte

Nacional corresponde a un tipo arquitectónico difícilmente realizable hace diez o quince años. Es una edificación que, sin perseguir una adecuación a la moda, corresponde sin duda al momento y se ubica en la actual discusión. ¿Cuál es el espíritu de nuestra época? La tensión entre la ortodoxia y la heterodoxia, entre los juicios y los desprejuicios, entre lo que se busca con toda la intención y lo que se encuentra sin haberlo esperado. Estamos en uno de esos momentos de la historia en que uno puede volver la vista atrás con el privilegio de no quedarse convertido en sal. Volver la vista atrás no quiere decir desandar pasos. Ese es el fermento, el espíritu, de nuestra época.

O.T.: Ese Zeitgeist, para usar el término que usan los americanos, se reconoce en

dos planos que se relacionan pero que son en lo esencial ajenos. Uno es el que corresponde al mundo de la moda, al de la superficie, de las apariencias. Si hablamos de ese, el de las poses, no hemos querido que este edificio tenga relación con él. Al menos conscientemente. Sabemos, sin embargo, que la moda se filtra por todas las rendijas. Pero si nos referimos al otro plano, al que tiene que ver con los procesos históricos y culturales más profundos, hay que reconocer que hoy se caracteriza por abrir un abanico muy grande de posibilidades. Este edificio es una de ellas, pero, tal como corresponde al Zeitgeist, no prefiere ser dogmático.

W.N.: Eso es la clave de este momento. Hasta hace poco el espíritu del tiempo exigía

Kenneth Frampton actuó como consultor en 1982 en la proposición de criterios de diseño urbano para el Parque Cultural Caracas elaborado por Tenreiro y Sesto

Kenneth Frampton was consultant for the Caracas Cultural Park urban design criteria, proposed by Tenreiro and Sesto.

EL CORAZÓN

El corazón consta de tres plazas: todas circundando al edificio de la Galería de Arte Nacional. La primera de ellas la define una de las instituciones culturales propuestas* y la estructura elevada del Metro*. La otra, que es la más grande, se encuentra en el centro de la segunda plaza, la cual tendrá un carácter semi-privado, flanqueado por la Galería de Arte Nacional (GAN) y edificios que se destinaron a usos similares. Finalmente, la

estación del Metro se encuentra diagonalmente a la tercera Plaza en dos mitades; una de ellas limitada por la Galería y el Teatro del Oeste. La otra, inicia el sistema de plazas limitadas por los edificios que se destinaron a usos comerciales y vivenciales que se desarrollan en los edificios allegados que bordean la vía del Metro.
(*) Se ha venido proponiendo la construcción allí de la Escuela de Artes Plásticas.¹

THE HEART

The heart consists of three squares, all of them surrounding the National Art Gallery. The first of them is defined by one of the Cultural Institutions under study* and the elevated Metro station*. The Santa Cruz residence² is at the center of the second, semi-private square. It is flanked by the GAN and the other buildings. Finally,

the Metro station diagonally divides the third square in half, one side adjacent to the Gallery and the West Caracas Theater, the other to the system of squares delimited by the office, commercial and residential buildings that parallel the Metro line.³

(*) There have been studies proposing a building for the School of Visual Arts.⁴

20

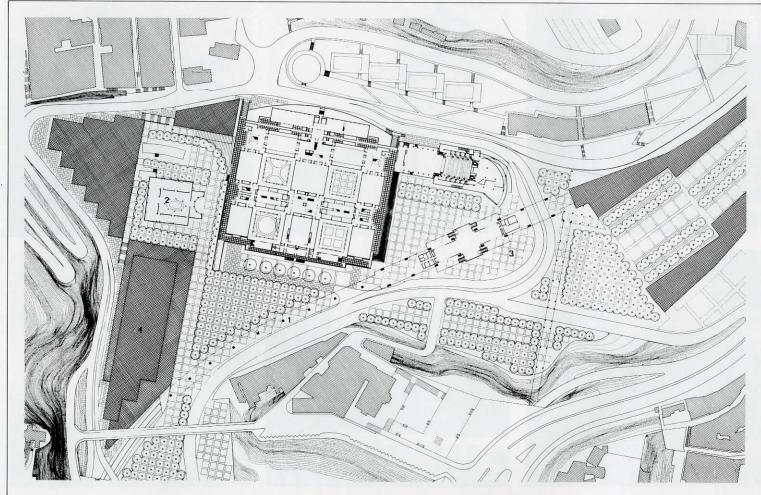
dejando demasiado campo a las preferencias más o menos acomodaticias. Eso le hacia decir a Robert Frost, acabo de leerlo en alguna parte, *jugar al tenis sin red es divertido, pero no es el mismo juego*. Se refiere a cierta poesía, lo mismo podría decirse de cierta arquitectura.

F.S.: Yo diría que se trata, justamente, de establecer límites, aunque tan sólo sea para poderlos violar. Cada vez que uno traza una línea debe haber una intención. Lo mismo en cada ladrillo que se ponga sobre otro ladrillo. Creo que ésa es la ética de la que Oscar habla.

W.N.: Sin embargo, en la arquitectura están ocurriendo fenómenos importantes. Lo que está pasando en pintura, o en escultura, no sobrepasa ciertos convencionalismos, mientras que en la arquitectura se están dando cambios fundamentales desde el punto de vista conceptual, abarcando además una problemática cultural amplísima y una reflexión sobre el objeto cultural más importante como realización del hombre: la ciudad. La mayor parte de los artistas parecen más bien ensimismados en sus problemas.

O.T.: Es notable la falta de conexión instrumental entre los artistas plásticos y la ciudad. No hay ni siquiera una posición de renuncia, porque para ella tendría que identificarse aquello a lo que se está renunciando. Y lo que hay respecto a la ciudad es indiferencia. Eso contrasta con la solidaridad que manifestaban los artistas plásticos con los arquitectos en sus luchas por la creación de *esa ciudad contemporánea* tan querida al movimiento moderno de principios de siglo. Por otro lado, también hay que reconocer que la desilusión actual ante las reflexiones de corte utópico que entregaban a los artistas horizontes importantes en el proceso de nacimiento de la nueva sociedad industrial, está en la base de esa indiferencia. De todos modos, creo que eso no justifica la ignorancia que hoy reina en esos medios en relación al hecho urbano.

W.N.: Por eso pienso que los arquitectos asumirán el rol de activar la lectura de la ciudad porque ese es su campo de trabajo. En ese sentido, ¿cuáles son las intenciones del Proyecto?



O.T.: Yo tiendo a darle a las cosas que hago un contenido moralista. Ese defecto me agudiza cuando me enfrento a temas de diseño de cierta trascendencia, por eso prefiero mencionar una primera intención urbana que tiene más bien un carácter simbólico pero que considero de vital importancia en nuestro medio. En este edificio hay un deseo de señalar la presencia de lausteridad como respuesta, si se quiere agresiva, ante el mundo de la moda, del reírse, del nuevo riquismo. En cuanto a las intenciones urbanas de carácter espacial, ellas se definieron más por imposición del mismo edificio que como proposiciones preestablecidas. Esto no es sino retomar un principio que está en la

historia y que sin embargo está en oposición a ciertas maneras actuales. Volvemos así a ese amplio abanico del cual hablábamos: la búsqueda en el pasado se puede orientar hacia el siglo XIX y parte del siglo XVIII en el sentido de que una fisionomía urbana prefigurada se imponía a los edificios, o más atrás, hacia los siglos XV Y XVI, o antes, cuando los espacios urbanos se definían sólo en sus límites más globales y eran los edificios, los monumentos los que a partir de sus propias características terminaban de completar la escena. Esto último está en contradicción con posturas actuales surgidas de esa focalización en un solo período histórico, de la cual se deduce la supuesta culpa de la arquitectura

contemporánea por generalizar el criterio de que los edificios debían imponerse a la ciudad. Siempre se cita un ejemplo: el Palacio de los Soviets de Le Corbusier, un aparato funcional impuesto en un escenario urbano que le era ajeno. Esta crítica, si bien es válida cuando considera a la ciudad como un hecho estético, no lo es si entrega al edificio el rol de instrumento modificador de la ciudad. Y en la historia de la arquitectura hay ilustrativos y muy abundantes ejemplos de los grandes méritos de un enfoque como ése. Cuando se construye un edificio de cierta magnitud o significación institucional, es ese edificio el que en último término termina fijando el punto de referencia.

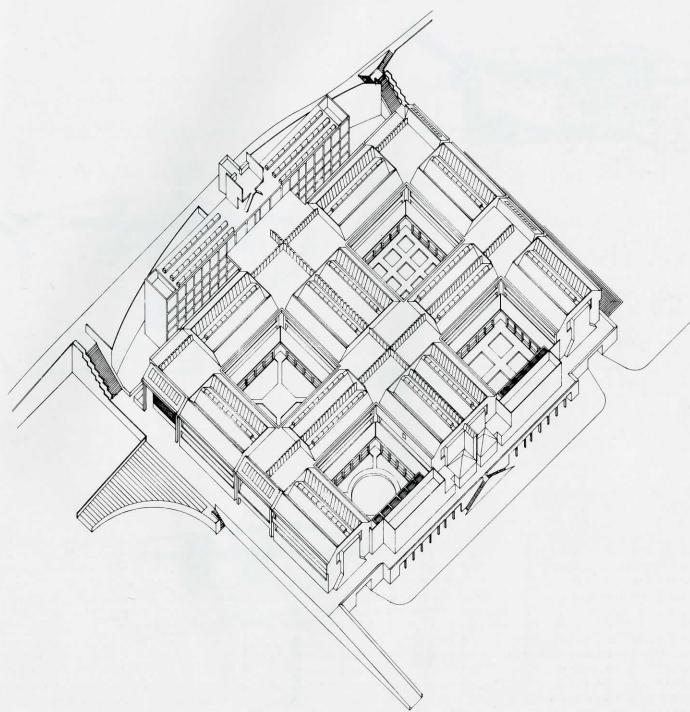
F.S.: En ciertas edificaciones, el

EL EDIFICIO

Este proyecto para la Galería de Arte Nacional de Caracas, recibió, conjuntamente con el Museo del Petróleo de Cabimas, Edo. Zulia, un proyecto de Temerri y Sestó, y conjuntamente con el Arq. Manuel Delgado, el premio "Cubo de Bronce" de la Bienal de Buenos Aires en mayo de 1985.

THE BUILDING

This project for the National Art Gallery in Caracas received, together with the Museum of Oil in Cabimas, Edo. Zulia, a project by Temerri and Sestó together with architect Manuel Delgado, the award "Bronze Cube" in the Buenos Aires Biennale in may 1985.



desequilibrio que por su importancia se establece con la trama urbana es de tal naturaleza, que en seguida la ciudad empieza a girar en torno a ellas. *La niña más bonita es la que ordena el baile*. En el caso de nuestro edificio sabemos que su presencia tendrá un papel determinante por lo deteriorado del ambiente que lo rodea. Parece mentira, pero en una zona de la ciudad de Caracas tan importante y céntrica, la mayor parte del plan espacial estaba por inventarse. En ese sentido, la Galería de Arte Nacional contribuye a la definición del corazón de lo que será *El Parque Cultural de Caracas*, donde está ubicada.

O.T.: El edificio adquiere la importancia de un monumento arquitectónico, no por pretensiones del arquitecto sino por el edificio que cumple en la ciudad. Ese concepto del edificio como monumento se ha despojado hoy de la carga peyorativa que se le asignaba hasta hace poco. Y un monumento es también fiel a su origen interno. En el caso de un Museo eso debe cumplirse, a pesar de sus limitaciones funcionales, razón adicional para que el respeto al sitio no se asuma literalmente. Se trata más bien de trabajar sobre una hipótesis de contribución a la ordenación o reordenación del espacio urbano.

F.S.: Este edificio nació con planteamientos urbanos precisos. Ahí está la plaza triangular que se relaciona con la estación de Cató Amarillo y el edificio del Teatro del Oeste y en lo que podríamos llamar el lado opuesto de la figura, la relación con la plaza de la Quinta Santa Inés. De un lado a otro, la calle central que atraviesa el edificio. Hacia el Este, el gran espacio limitado por la linea elevada del Metro y que es parte de la secuencia que llegará hasta la Plaza Bicentenario y, más allá, hasta el corazón de la ciudad, la Plaza Bolívar, a menos de ochocientos metros de distancia.

O.T.: Si uno sigue alguna de las opciones que están más en boga últimamente, dudo que el resultado hubiese sido un edificio de planta cuadrada como éste, con una posición tan fuerte e incluso un poco agresiva respecto a la estación del Metro. Diría que la tendencia hubiese sido que el edificio se adaptara a ciertas situaciones;

recogiéndose, alargándose, aumentando o disminuyendo su volumetría. Nosotros estuvimos durante un tiempo trabajando bajo esas premisas y las desecharmos cuando llegamos al tipo arquitectónico de los cuatro patios. A partir de allí, queriendo ser fieles al origen, fue la propia lógica del tipo la que nos dictó la solución final para el problema urbano. Este es un edificio de manzana de *damero* colonial. Si uno hacía intentos por alterarlo debido a consideraciones sutiles respecto a los alrededores inmediatos, si enfocábamos el problema de esa manera un poco académica, en el edificio había mutilación, se creaban desequilibrios.

F.S.: Los espacios urbanos aparecen con los edificios. Desde el punto de vista urbano, la GAN contribuye a ordenar la ciudad. Nació con una hipótesis. Pero aunque ello no hubiera ocurrido, le hubiera dado a la ciudad la fuerza de una presencia ordenada, de límites precisos, de geometría ortogonal y de dimensiones que, como dijo Oscar, tienen que ver con el *damero*.

O.T.: Pero partiendo de su propia coherencia y no necesariamente de imposiciones preestablecidas.

W.N.: Aparte de las aspiraciones que ustedes puedan tener en cuenta a la ciudad, al impacto del edificio y del Parque Cultural donde está ubicado, respecto a la ciudad, no podemos dejar de hablar de la calidad que es dable esperar por parte del Estado respecto al papel de estos edificios, sobre todo en relación a la situación económica venezolana. Con frecuencia se oyen críticas de distinta naturaleza que sostienen que un país como Venezuela no puede darse el lujo de tener edificios como éste. ¿Cómo ven ustedes ese problema de carácter local?

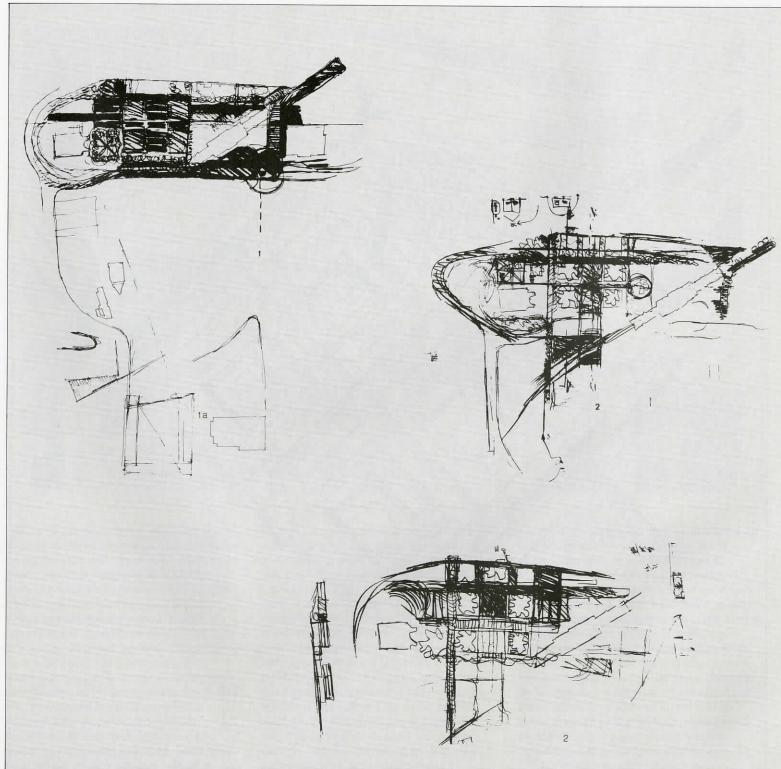
O.T.: En primer lugar, creo que tiene mucho sentido enfrentarse, y así lo hemos hecho a través del Proyecto, a la concepción con la que el Estado venezolano ha venido manejando la arquitectura institucional. Se castiga a los edificios a través de especificaciones de muy baja calidad, a través de la falta de previsiones presupuestarias que permitan mantener standards mínimos. El costo social a largo plazo no se considera importante, sólo hay preocupación sobre el costo económico

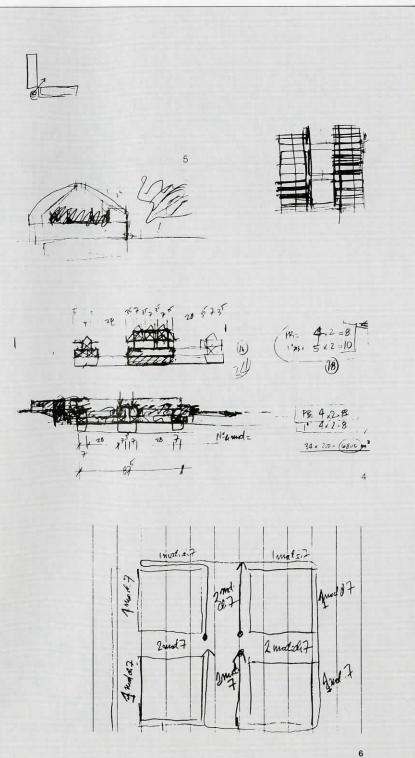
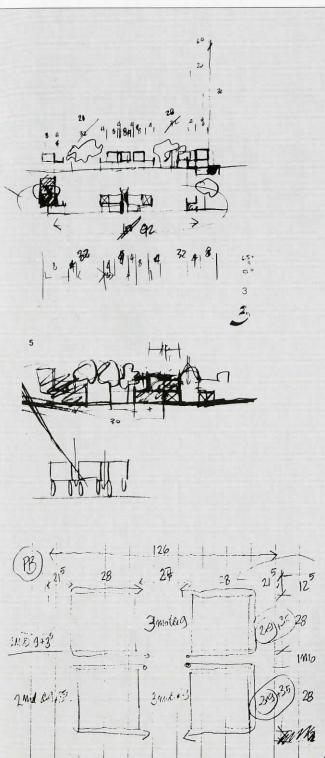
PRIMEROS ESQUEMAS

1. Los primeros esquemas muestran la relación con la Plaza Bicentenario*
2. Los cuatro patios
3. Los estudios dimensionales
4. La luz pasa hacia los patios interiores
5. Aparece la lámina plegada
6. Las secuencias de circulación.

FIRST SKETCHES

1. The first sketches show the relationship with the Bicentennial Plaza*
2. The four courtyards
3. Dimensional studies.
4. Natural light in lower levels.
5. The folded plates.
6. The circulatory sequences.





inmediato. Un hospital envejece al terminar de construirse. Los edificios se degradan rápidamente. Desde el punto de vista del subdesarrollo esto es una contradicción. De lo que no podemos dárnos el lujo en países con economías como la nuestra, es de construir mal. Está bien que se acepten las penalizaciones de una mano de obra imperfecta o de las urgencias propuestas por las necesidades apremiantes, pero la arquitectura de las instituciones tiene que ser vista con perspectiva de duración, porque se hace para las generaciones futuras con tanta razón como la que pueden tener los franceses, los holandeses o los norteamericanos. El motivo es muy simple, aunque no lo entienda la burocracia: la provisionalidad es un concepto difícilmente asimilable por nuestros niveles de desarrollo cultural, social o económico; provisional es algo que debe ser sustituido al acuerdo a una programación previa. Si en Israel, por ejemplo, se ha construido con carácter provisional, ha sido porque la organización social y económica previó las oportunidades de sustitución y así se hizo. Esto se aplicó sobre todo en vivienda y en ciertos servicios elementales. Pero en países como el nuestro lo provisional aún en estos casos tiende a ser definitivo, porque las sustituciones jamás están previstas porque se consideran demasiado onerosas. Ahora bien, si ello se considera oneroso en el caso de viviendas de emergencia o de escuelas, pequeños centros de salud etc., etc., con mucha razón se consideraría en el caso de instituciones de mayor significación. Por consiguiente, esa provisionalidad, que en ninguna sociedad medianamente organizada se aplicaría a instituciones como museos, hospitales o sedes del Poder Público, se aplica en nuestro medio y además con absoluta insinceridad. Se construyen edificios eternamente provisionales, lo cual es dramático. Ahora bien, no queremos combatir esto a base de lujos, o de brillos innecesarios, sino de edificaciones austeras pero durables, construidas con materiales nobles que resistan el paso del tiempo y eso, a pesar de que no lo entienda mucha gente aquí, no es económico en lo inmediato. Claro, se me podría decir que los norteamericanos

construyen con yeso, con imitaciones, con materiales de escenografía como lo proclaman arquitectos de moda y esa es barato, pero la gran diferencia es que en Norteamérica los patrones culturales hacen que esas cosas tengan un mínimo de conservación y aún así la conservación no elimina la apariencia de pacotilla que tienen algunas cosas que ellos hacen. Yo le denmás quisiera ver, cuando a cualquiera de los apólogos del teatro le toque hacer un museo nacional, si escogerán materiales como los de Gehry, o preferirán más bien los de Pei. Yo, por mi parte, prefiero los de Luis Kahn o Le Corbusier, que hicieron de la austereidad su virtud esencial. A pesar de que por ejemplo Kahn tuvo una fama de pequeño arquitecto caro como me contó hace un tiempo Augusto Komendant.

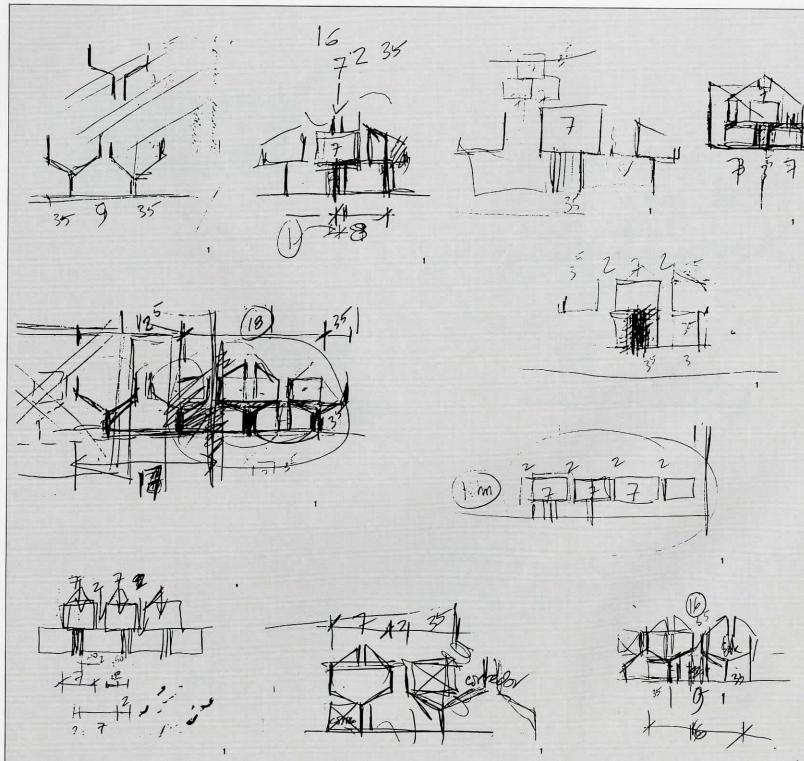
F.S.: Propusimos un edificio que dure 125 años por lo menos. Queremos que el pecado dure hasta la quinta generación. Pero, claro, esperamos que las virtudes también se transmitan por la misma vía. Cada tiempo tiene que marcar a los tiempos venideros. Y una de las maneras de hacerlo, es a través de los monumentos. Pensar una edificación como un museo con un carácter provisional, temporal o desecharable, es un contrasentido. Al menos sería el desperdicio de una buena oportunidad. Ahora bien, vale la pena preguntarse: ¿cómo vamos a marcar el tiempo por venir? ¿Qué le vamos a dejar de herencia?

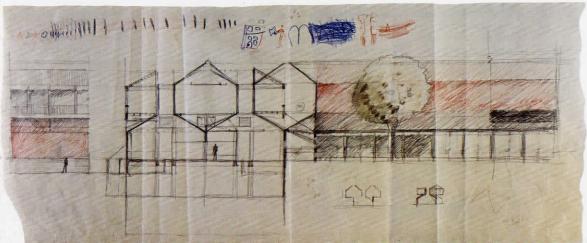
W.N.: Claro, esas consideraciones son similares en esencia a la que mencionaba Oscar antes respecto a la moda, etc., que como ustedes mismos dicen, son de corte moral. Hablemos de las intenciones propiamente arquitectónicas. Mencionamos las que tienen que ver con la ciudad. ¿Cuáles son las del edificio? ¿Cuáles son los temas del edificio?

O.T.: Me gusta la expresión de Unger el tema es la arquitectura porque lo independiza a uno, un poco, de la retórica...

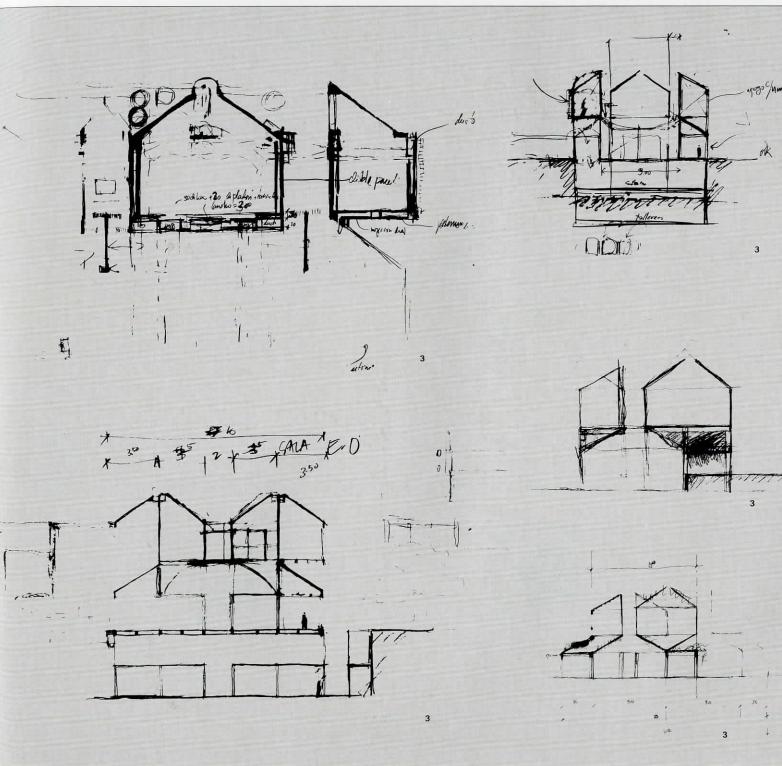
F.S.: Nuestros temas de trabajo fueron los de la arquitectura. Ahí está el tema del patio, por ejemplo. Me refiero al patio interno considerado como un espacio esencial que representa a la naturaleza exterior, que es como un embajador alrededor del cual se desenvuelve la edificación. Aquí son cuatro

1. Una vez definido el sistema de láminas plegadas, se exploraron las diferentes combinaciones.
 2. La imagen.
 3. Versión final de los cortes.
 1. Once the folded plates system was defined the different combinations were studied at length.
 2. The image.
 3. The final approach to sections.





2



los patios colocados simétricamente a los lados de dos ejes ortogonales. En realidad, es un viejo esquema. Se encuentra, por ejemplo, en el Hospital Real de Santiago de Compostela, del siglo XVI, convertido hoy en el Hostal de los Reyes Católicos. Su imagen nos acompañó desde las primeras ideas. Hay otros ejemplos... Para nosotros el patio fue muy importante... Y el patio genera otros temas complementarios: el de los corredores que lo circundan como los de las casas coloniales o como los claustros de los monasterios. También el de los balcones, tan arraigados en nuestra cultura, y que en este caso fueron volcados sobre todo hacia adentro. Junto a los balcones y los corredores, y a veces relacionados con ellos, los grandes paños de celosía que tamizan la luz exterior, que la trabajan. Ese interés en la luz natural, convirtiéndola incluso en un elemento esencial en las salas de exposición, fue uno de los temas más importantes de nuestra proposición. Incluso los principios estructurales del edificio, también muy particulares, estuvieron estrechamente unidos a esa relación con la luz exterior. El podium, otro de los temas, no estuvo desde el principio. Apareció en un momento dado y ya no quiso irse.

W.N.: ¿Qué sucede con su exterior?

F.S.: Hay un aspecto de tipo simbólico que se expresa en algunos detalles pero, principalmente, en la imagen total del edificio. Me refiero a la idea de una vieja casona. El trabajo de los planos de la fachada, su austereidad, las dimensiones de la manzana colonial, los techos inclinados, contribuyen a ello. Trabajamos, incluso, muy especialmente, el tema del zaguán, ese pasillo alto, estrecho y sombreado que, en las casas coloniales, sirve de transición entre el espacio exterior de la calle y los espacios internos. La expresión del zaguán hacia la calle, casi siempre es humilde, es decir, señala la entrada pero no la magnifica especialmente. Así es también en nuestro caso. Todo ello remarcaba esa idea que te digo de la casa. Tú sabes, aquellas viejas casas de paredes lisas muy grandes, techos inclinados... esa presencia está allí.

W.N.: ¿Mas que la idea del palacio?

F.S.: Son los palacios de aquí, el de

EL ANTEPROYECTO

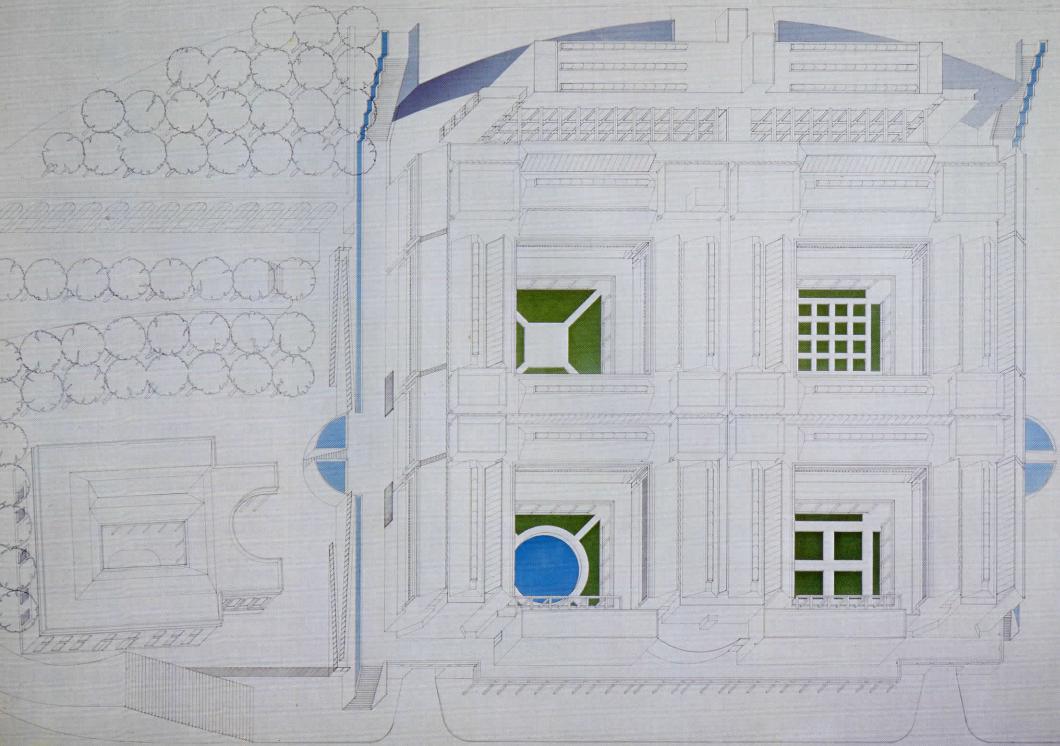
El papel del Anteproyecto fue importante como afirmación de la imagen inicial y como etapa de prueba de los aspectos más controversiales de la proposición: la implantación en el terreno, la calle central y los principios de uso de la iluminación natural. La mayor parte de las

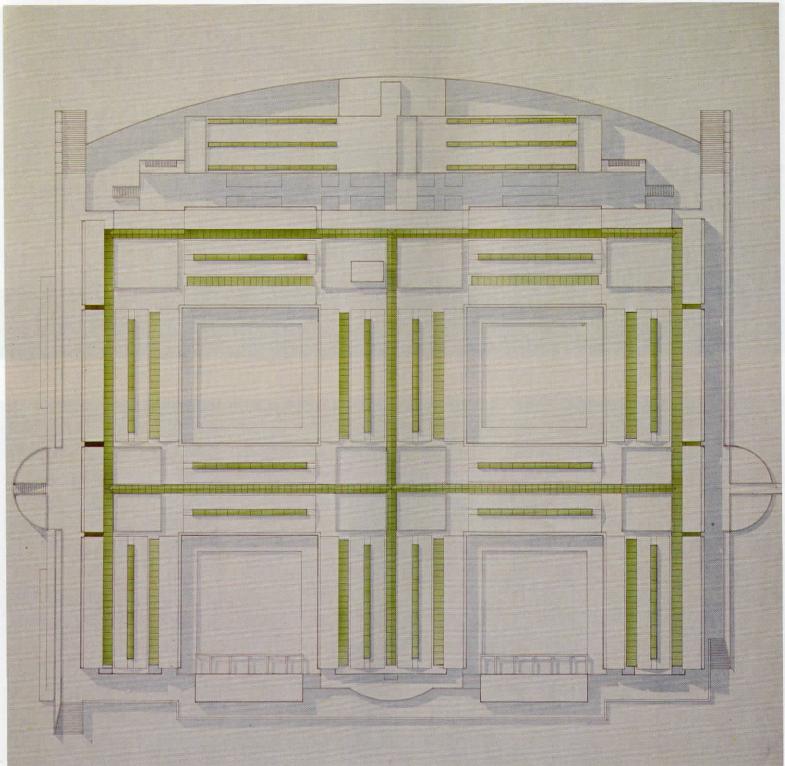
características iniciales de esta etapa permanecieron hasta el proyecto final, sin embargo, hubo pequeños pero significativos cambios: las dimensiones generales, la articulación entre los Talleres y las Salas de Exposición, la morfología de las plazas circundantes, el diseño del podio.

THE PRELIMINARY PLANS

The preliminary plans helped to clarify some of the most controversial design features: the appropriation of the land, the central thoroughfare, the natural light devices, the structure. Most of the assumptions made during this early stages remained

until the working plans were ready, although some small but significant changes took place: the overall dimensions, the articulation between the workshops and exhibition halls, the layout of surrounding plazas, the podium design.





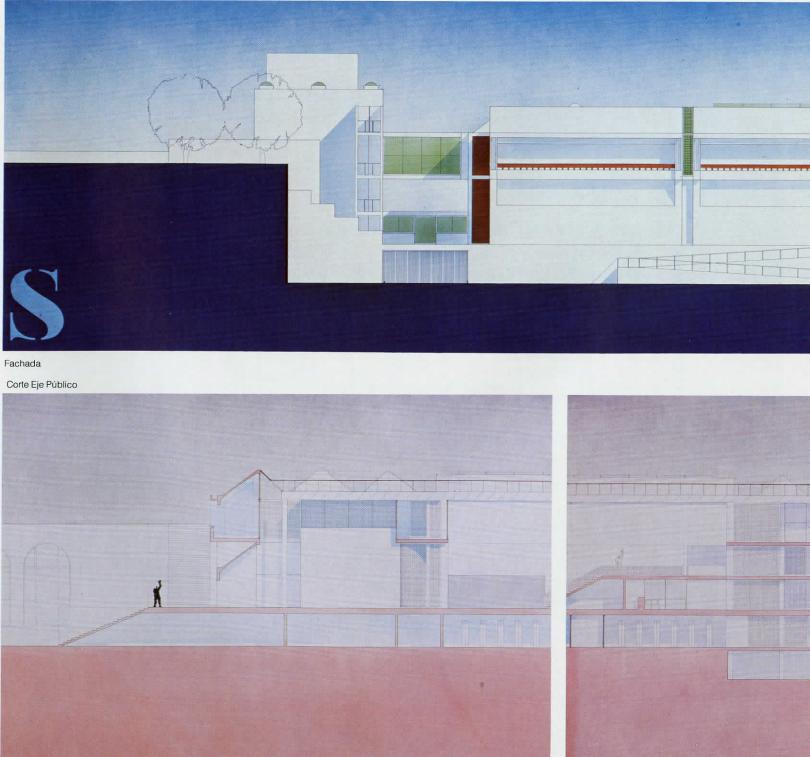
Gobernador, el del Virrey, las grandes casonas de aquí. No los palacios europeos.

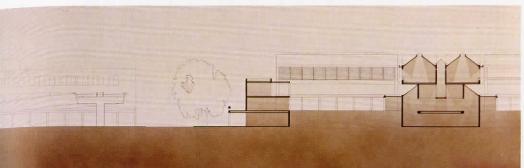
O.T.: Es mucho lo que se puede decir del tipo estructural. Es la génesis del edificio. Para definirlo fué de vital importancia la intervención de Augusto Komendant. Iniciamos el proceso de análisis partiendo de la proporción de las salas del Kimbell. De allí surgió la idea de trabajar con unas bóvedas ciclóides invertidas que permitirían el desarrollo de un techo jardín. Los cuatro patios aún no habían aparecido. Le envié a Komendant una sección de las ciclóides. Una o dos semanas después me contestó por teléfono que eran muy costosas por la necesidad de proveerlas de costillas rigidizantes. Que no le convencían. Me sugirió entonces que probara con el principio de las estructuras laminares plegadas. *Están descritas en la página 273 de mi libro, busquelo allí*, me dijo por teléfono. Busqué los textos, fuí dejando reposar el asunto y unas dos semanas más tarde empecé a definirme el principio de los dos niveles de naves de exhibición girando en torno a los patios. La solución de los dos niveles en base a las láminas plegadas permitía el paso de luz a los niveles inferiores conservando esa imagen de casa con balcón que aparece en los croquis iniciales. El principio permitía hallazgo arquitectónico. Le mandamos unas secciones a Komendant y él fue estudiando la solución hasta que trajo una proposición en una visita a Caracas. Su proposición cambiaba muchos de nuestros principios. Uno de ellos era el de los balcones. El no lo veía lógico en un museo. Se resistía. Lo llevamos al Concejo Municipal, cuyo patio en escala 1:1000 había sido superpuesto un día, desdiciadamente, por Frampton, sobre el terreno de la Galería y que me sugirió en un momento dado el origen de la solución adoptada; lo llevamos al Palacio Arzobispal, a la Casa Amarilla. Y al final de ese día, un poco agotador, nos dijo que entendía nuestros propósitos. Al regreso a su casa retomó el trabajo y en un tiempo sorprendentemente corto terminó los cálculos preliminares sobre los que se iba a basar el trabajo de Martín Meiser y Andrés Prycham, los ingenieros de aquí. Según él, los principios técnicos de la estructura se le

hicieron de gran dificultad, pero una vez definidos, todo el diseño se aclaró rápidamente. Esa es la historia de la estructura. Sin ese aporte, serio, crítico, porque Komendant es un gran crítico de arquitectura, y técnico, comprometido con aspectos económicos, constructivos y de diseño, hubiera sido absolutamente imposible llegar a resultados. Es una de las lecciones claves que he aprendido en mi vida de arquitecto. Sin un ingeniero estrechamente ligado al diseño, lúcido, crítico, que ame la arquitectura, es difícil no desviarse del camino que uno pretende trazarse.

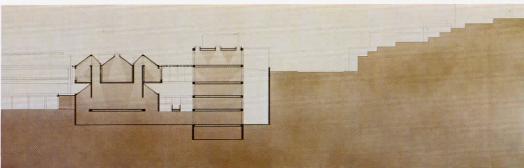
W.N.: Diseñar un museo es siempre una aspiración de los arquitectos. El movimiento moderno no escapó a eso. Mies, Wright, Corbusier y Kahn construyeron museos concebidos desde enfoques diversos. Berlín, Nueva York, Tokio, y Fort Worth representan otras tantas opciones de la arquitectura contemporánea frente al tema. ¿Cuál fue el punto de vista de ustedes? ¿Cuál creen que debe ser el papel del arquitecto al diseñar un espacio para exponer obras de arte?

O.T.: Cada uno de los ejemplos que mencionaste tiene su justificación y cada uno de esos edificios tiene un lugar en la historia de la arquitectura. Una de las experiencias más importantes para mí fue visitar esa joya de Mies en Berlín que es la Nueva Galería Nacional, pero por afinidad y, por posición casi ideológica frente al arte, nuestro modelo fue el Kimbell. Ese edificio es un hito. Es una referencia invalorable como afirmación de un espíritu en la arquitectura por venir. El antecedente más directo de nuestra Galería de Arte Nacional, antecedente aceptado y asumido por nosotros de manera totalmente consciente es, dentro de la arquitectura contemporánea, el museo Kimbell de Luis Kahn. En cuanto al papel del arquitecto, creo, también con Kahn, que debe ser crear una atmósfera que rija el espacio y no ir más allá. No creo que se debe ir más allá. Esa es el pecado mortal del Centro Pompidou y de la Galería de Pei en Washington. Son verdaderos shows tecnológicos, cada uno a su manera, muy ajenos y hasta enemigos del arte que albergan. Nuestra proposición para Caracas,

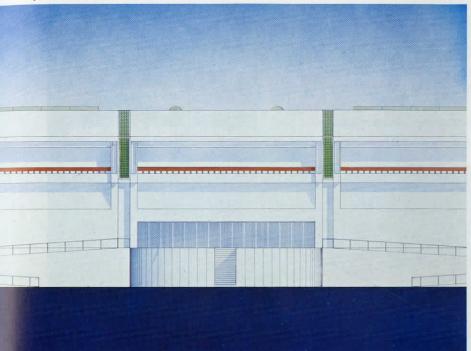




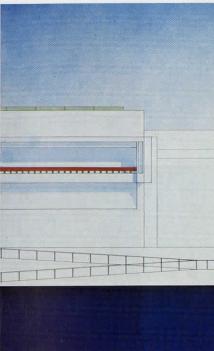
Corte Norte-Sur



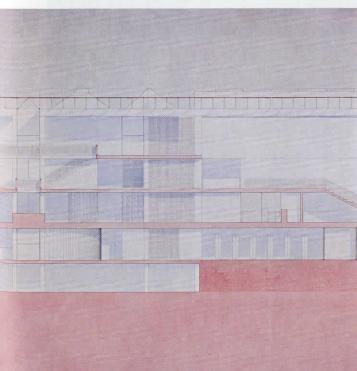
North South Section



Facade



Section Public Axis



para Venezuela, es la de un edificio que persigue recrear el silencio psicológico (término muy querido de Augusto Komendant, quizás tomado de Kahn), que permita unirse, reflexionar, disfrutar de los momentos de paz que cada uno necesita, despertar la reminiscencia, conjurar ese *genius loci* que los venezolanos parecemos haber perdido, a partir del arte, del encuentro con el acto íntimo del descubrimiento artístico; todo a partir del silencio del mismo edificio, de su despojo de aspiraciones artificiales y de impactos sintácticos. Dejando aparte a la modestia, creemos que nuestro trabajo es, culturalmente, un producto de aspiraciones que están en esta parte del mundo.

W.N.: ¿Les gusta la colección de la Galería de Arte Nacional?

O.T.: Si uno se pone excesivamente crítico debe reconocer que en esa colección hay bastantes lagunas; sin embargo, creo que el esfuerzo que se ha hecho para completarla es notable.

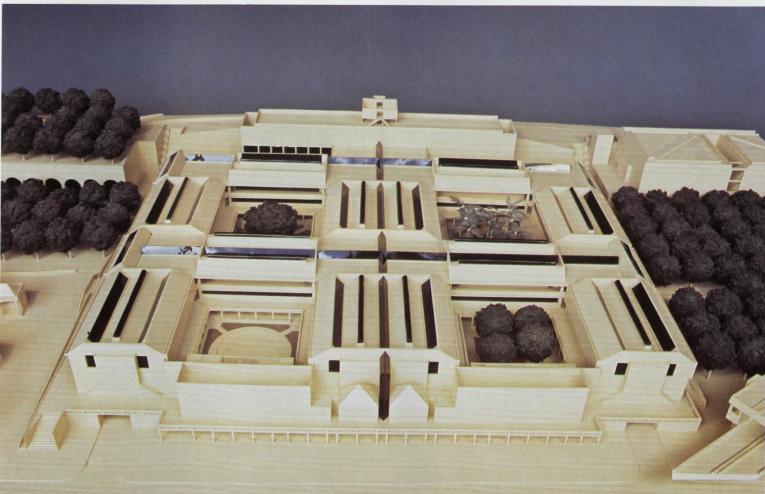
W.N.: ¿En algunos momentos la colección, con toda su particularidad, condicionó el diseño?

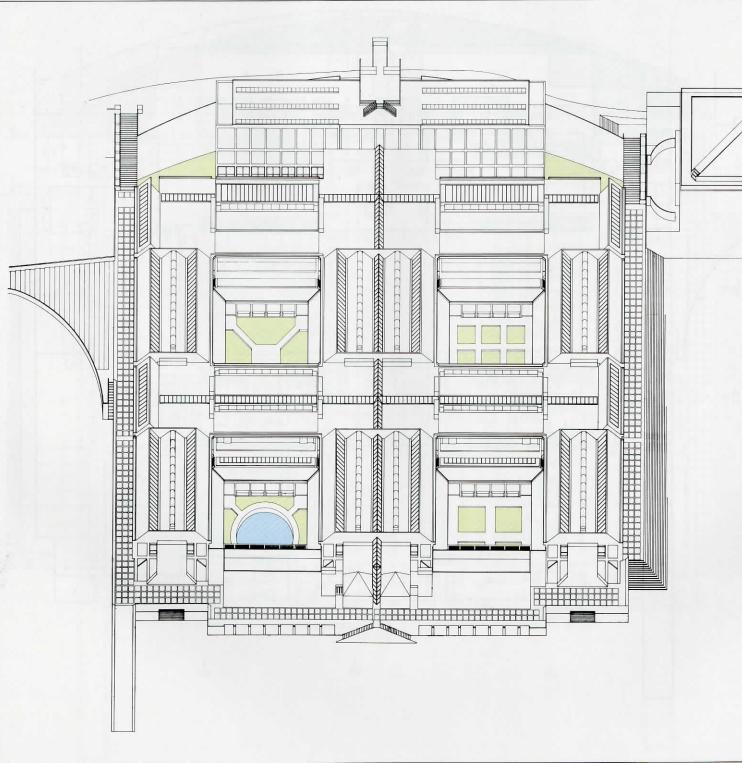
O.T.: Aunque pueda resultar peligro decirlo de una manera directa, no. Lo que sí ocurrió es que nos hacíamos ciertas imágenes a partir de la colección que nos estimulaban para afirmar ciertas particularidades del diseño. Por ejemplo, había una que elaborábamos conjuntamente con Manuel Espinoza, imaginar dónde pondríamos la *Primera y Última Comunión* o *El Bautizo* de Cristóbal Rojas. Discurriamos sobre esa especie de devoción popular que hay hacia esa última obra. Era importante ubicarla en un lugar donde, incluso, la gente pudiera llevar a bautizar a sus niños. Eso era en sentido figurado, pero cosas así estimularon no pocos hallazgos. Otro ejemplo: nos figurábamos una posible organización de ciertas partes de la colección. Nos queríamos ver a Reverón en las salas largas y estrechas del segundo piso. Son lugares muy luminosos, que invitarán a una intimidad. Cabré, Pedro Angel González en las salas de iluminación cenital del segundo piso. Ferdinandov, también en las salas sugeridas para Reverón. Las de la

planta baja las imaginamos con Michelena, Tovar y Tovar. Hay salas apropiadas al Arte Experimental O a los Salones Anuales. Y así por el estilo... No hubo una relación directa, con la totalidad de la colección. Además, ésta es una colección en continua expansión. Claro está, tuvimos bien claro cuáles serían las Salas Temporales, las secuencias de recorrido más apropiadas, las condiciones geométricas más convenientes y la variedad mayor posible en cuanto a condiciones específicas de cada sala...

W.N.: Eso me parece sano. El arte venezolano no está solamente representado en la Escuela de Caracas o en el neoclasicismo de fines del siglo pasado. Hay manifestaciones muy importantes que se están haciendo ahora y se harán en el futuro. Existe la tendencia a pensar que la colección de un Museo debe privar a la hora de establecer la espacialidad del edificio que le servirá de sede, pero el criterio de que ese edificio será para los años futuros y que además se trata de una institución de carácter nacional, hace que el peso de la colección en el presente sea más bien limitado.

O.T.: El Museo de Arte Británico de Yale, obra de Luis Kahn, ha sido criticado por algunos partiendo de comentarios sobre la colección. Allí la colección es básicamente estática, pero aún así estoy muy lejos de pensar que ese edificio es menos importante porque no recuerde los "valores asociados" a los ambientes domésticos ingleses donde se exhibían esas mismas obras de arte en su país de origen. Esa crítica es de Michael Graves, quien la formuló durante una conferencia en Yale, creo que en 1978. A mí, un venezolano, que jamás ha estado en una mansión de la campina inglesa del siglo XVIII, pero que disfrutó como hechizado, los Turner de esa colección, me dejó absolutamente sin cuidado esa observación. Es una típica postura de arquitecto juzgando la arquitectura de alguien cercano. Es un juicio cargado de celos porque se quiere destacar que el crítico lo habría hecho distinto. El espíritu de esa crítica es tan sui-générus que momentos antes el mismo Graves había dicho que Kahn era un diseñador que era un auténtico técnico.





Estoy seguro que Komendant, conocedor de las debilidades de Kahn en ese terreno, sonreiría al oír una cosa semejante...

F.S.: Ya que lo preguntaste antes, William, hay un aspecto de la colección que yo quisiera comentar. Y es el peso excesivo de la pintura en relación a otras disciplinas en la colección de la Galería de Arte Nacional. Más parece una pinacoteca. Hay muchas lagunas, me parece, especialmente del siglo XIX y de la época colonial. Hay poca escultura. No hay arquitectura. En fin... Por cierto, a nosotros se nos ha dicho que para exponer esculturas de gran formato al aire libre, la Galería está muy restringida al exterior, pues no dispone de un territorio propio que no sean los patios. Pero la Plaza Santa Inés, frente al edificio, es semiprivada, es de un dominio parcial por parte de la Galería. Se aduce con ello una pérdida de control. Pero, a nuestro juicio, las esculturas de gran formato no necesitan expolverse en lugares estrictamente controlados. En la mayoría de los casos son objetos con un destino urbano. Por ello, en el Parque Cultural, que es el enclave de la GAN, su territorio natural, las esculturas tendrán lugar.

W.N.: En la arquitectura neoclásica está presente la necesidad de teatralizar la edificación, pues existen múltiples objetivos impuestos a la solución formal que tienen ese carácter histórico: representar actividades ceremoniales o rituales, definir un prestigio político o social, marcar un contenido simbólico. Esto estaba asociado a una posición teórica que confería a la arquitectura esa responsabilidad. Hoy en día se vuelve a entregar con más discreción, a la arquitectura de las instituciones, tareas similares. Pero está de por medio el problema funcional, que gobierna dictatorialmente en museos, o en bibliotecas o en cualquier problema contemporáneo, sobre todo por razones económicas muy importantes. ¿Cómo balancearon ustedes en este trabajo ambas solicitudes, lo simbólico y lo funcional?

O.T.: No le dimos importancia previa a los requerimientos de tipo simbólico. Los tenemos presentes dentro de un cuadro muy amplio de aspiraciones de muy diversa índole y que son las que constituyen el marco

NIVEL PLAZA ESTACIONAMIENTOS Y OFICINAS

1. Estacionamientos
2. Escalera al hall de Recpción
3. Maquinarias + Depósitos
4. Áreas de Servicio
5. Sanitarios
6. Hall de Oficinas
7. Información
8. Espera
9. Oficina
10. Estar de Personal
11. Jardines
12. Lobby de la Biblioteca
13. Escritorio de Circulación
14. Área de Referencia
15. Sala de Lectura
16. Escenario
17. Talleres del Auditorio
18. Taller Infantil
19. Restaurante Público
20. Loggia

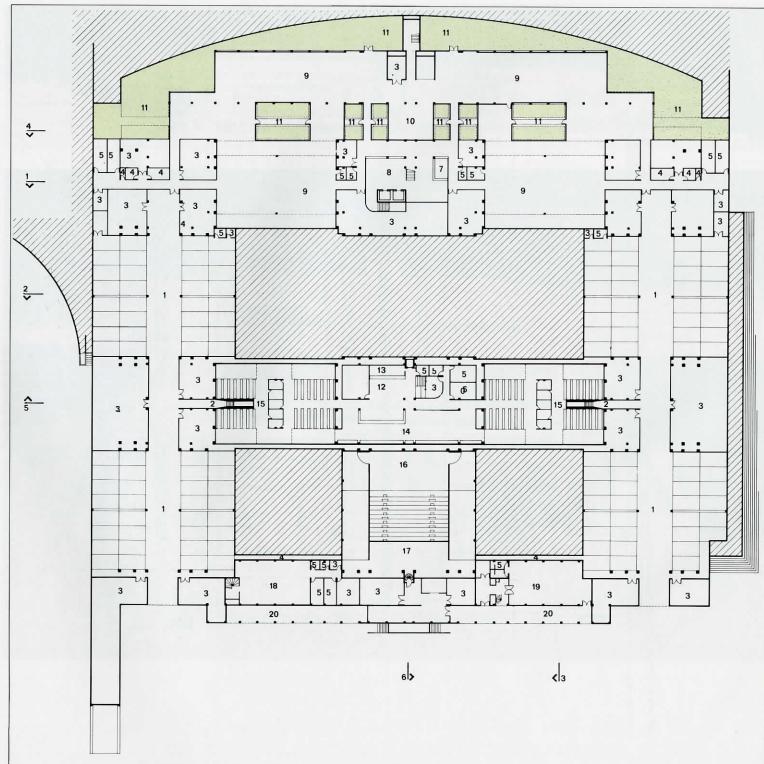
PLAZA LEVEL PARKINGS AND OFFICES

1. Parking
2. Stair to Reception Halls
3. Machinery - Storage
4. Service Areas
5. Lavatories
6. Office's hall
7. Information Desk
8. Waiting area
9. Offices
10. Staff Lounge
11. Gardens
12. Library Lobby
13. Circulation Desk
14. Reference books
15. Reading rooms
16. Stage
17. Auditorium workshops
18. Children's workshop
19. Public Restaurant
20. Loggia

(1) También diseñada por Terreno y Sesto, actualmente en fase final de construcción.

32

de referencia de un proyecto como éste. Ahora bien, hoy en día es importante destacar siempre en primer término cuestiones de carácter, de contenido, de significado. Hablar sobre eso se ha puesto un poco de moda. Debo decir que para nosotros las intenciones de ese tipo estaban muy entrelazadas con las funcionales, las de programa, las técnicas, etc. He sido bastante fiel a una posición que no es de origen intelectual sino más bien de temperamento. No logro con facilidad manejar todos los aspectos de una idea arquitectónica. Me atrapa su fuerza inicial y me dejo llevar por ella. Eso me bloquea en cierta manera respecto a todo lo que no es la fuerza original de la idea, fuerza en la cual confluyen intuitivamente y no reflexivamente. Lo demás, aunque sea muy importante, lo voy descubriendo progresivamente, lentamente. Me incluye incluso que ciertos aspectos permanecen oscuros para mí hasta muy tarde. Todavía hoy estoy descubriendo cosas en la Plaza Bicentenario¹. Esta es una de las razones por las cuales mi relación con Furuco resulta tan útil, porque el proceso de descubrimiento de las distintas cualidades o potencialidades de un concepto, se hace más fácil gracias a la forma particular de trabajar que tenemos. Muchas cosas que a mí se me escapan, Furuco las ve desde otra perspectiva, y viceversa. Eso nos ha ayudado y en el caso de este edificio nos fue muy útil. A ese respecto, las cualidades de la idea y dentro de ellas las de carácter simbólico, no estaban del todo claras al principio, y no es inexacto decir que ciertas condiciones funcionales, tales como el tamaño de las áreas de exhibición, de los depósitos, requerimientos de los talleres de conservación, ubicación de las oficinas, etc., por su mismo carácter bien preciso, bien definido, estuvieron presentes de manera bastante fuerte sin sufrir menoscabo por intencionalidades previas pertenecientes a la esfera de lo simbólico o del significado o del carácter. Si teníamos intenciones muy definidas sobre cosas como la que te hemos mencionado antes: la monumentalidad de la vieja casa, los patios, la luz natural omnipresente, el tipo estructural, las características de los accesos, las

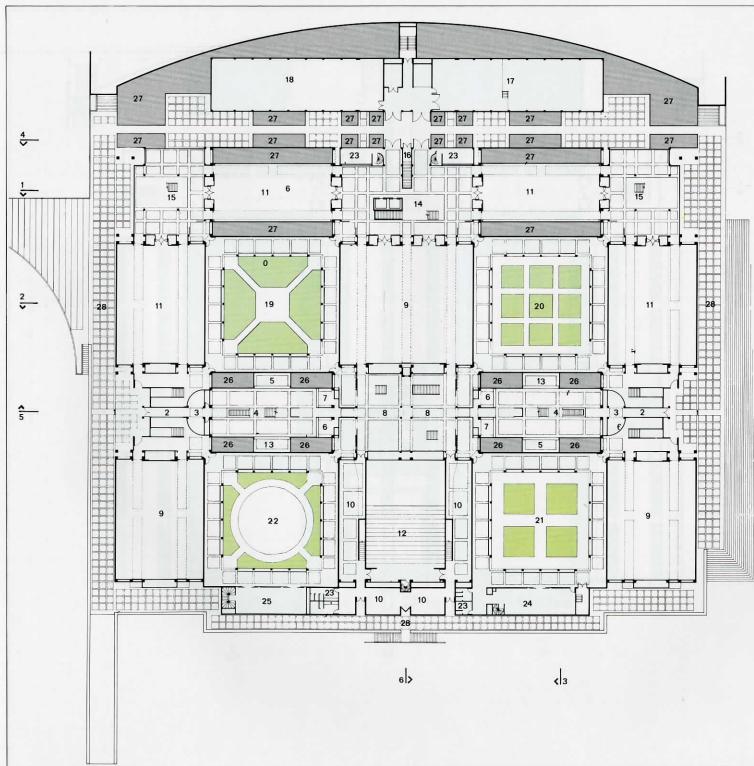


NIVEL PODIO

1. Acceso
2. Zaguán
3. Vestíbulo
4. Recepción
5. Catálogos - Alíches
6. Objeto de Arte
7. Información - Servicios de Recepción
8. Lobby
9. Exhibiciones Temporales
10. Arte Experimental Impresos
11. Salas de Exposición Grandes Formatos
12. Auditorio
13. Tiendas
14. Lobby del Oeste
15. Vestíbulos Norte y Sur
16. Acceso a oficinas
17. Depósito de obras
18. Oficinas - Laboratorios
19. Patio del Samán
20. Patio de los Chaguaromas
21. Patio de los Jabíllos
22. Patio del agua
23. Sanitarios
24. Oficina
25. Taller Infantil
26. Pozos de luz hacia oficinas
27. Pozos de luz hacia oficinas
28. Podio

PODUM LEVEL

1. Entrance
2. Zaguán
3. Vestibule
4. Reception hall
5. Catalogues - Posters - Art Objects
6. Personal belongings
7. Information Desk - Reception Service
8. Lobby
9. Temporary Exhibits
10. Experimental Art-Prints
11. Exhibition Halls Large Formats
12. Auditorium
13. Shops
14. West Lobby
15. North and South Vestibules
16. Access to offices
17. Storage works of art
18. Workshops
19. Laboratories
20. Saman's Patio
21. Chaguaromas' Patio
22. Water's Patio
23. Sanitary
24. Coffee shop
25. Children's workshop
26. Light well to library
27. Light wells to the offices
28. Podium



secuencias de los recorridos, la ubicación de las salas... pero estas cosas, aún siendo la materia prima de las intenciones elevadas, son cosas muy concretas, muy de este mundo.

F.S.: Es como una especie de apuesta, hecha con gran confianza, a que el edificio va resolviendo por si solo los problemas que se presentan. Tal vez es una idea heredada de Luis Kahn. Tal vez viene de más lejos y es una idea ligada a conceptos clásicos. En nuestro caso se dio que, una vez establecido el sistema de los cuatro patios con los corredores y las salas girando alrededor, las cosas fueron encontrando su lugar sin mayor problema. Las virtudes afloran a partir de la selección de ese sistema que no es más que un tipo arquitectónico. Inclusivo, si lo estancial está acreditado, hasta los defectos se aceptan.

O.T.: Hay algo más que para mí es de la mayor importancia. El exceso de predeterminaciones intelectuales puede impedir el descubrimiento de las virtudes de una imagen arquitectónica inicial. Pueden volverse ataduras. Adquieren fisionomías autónomas que amenazan con superponerse a la imagen. Y pueden oscurecerla. Se convierten en elementos arquitectónicos que imponen su prepotencia. Prefiero que sea a la inversa, que del proceso de trabajo surjan eventos que terminen haciendo descubrir sus particulares cualidades, incluyendo las simbólicas. Eso se parece más a la vida. Te voy a citar un ejemplo: el acceso a la Galería. La entrada es estrecha, es el zaguán de nuestras viejas casas. La secuencia de espacios que se da antes y después de atravesarla es de las cosas gratas y en cierto modo insólitas del edificio. Pero fue un descubrimiento, fue algo que apareció y lo utilizamos. Nunca hasta ese momento habíamos pensado en un zaguán. No hicimos consideraciones sobre si eso le convenía a la GAN como institución, tampoco imaginamos secuencias espaciales precisas. Teníamos que entrar por allí, entre las dos escaleras que estaban ubicadas por requerimientos funcionales. La estrechez es consecuencia, pero una vez que la descubrimos la fuimos llevando al rango de

elemento simbólico y espacial de primera importancia, de fácil y clara lectura. Y además polémico, lo que de alguna forma quiere decir que es importante. No conozco ningún museo con esas características, si hubiéramos enfrentado el trabajo teniendo a la mano referencias simbólicas del repertorio *déjà vu*, nos hubiera sido más difícil descubrir. Claro está, hay arquitectos con el talento necesario como para ver más claro previamente y que pueden definir los eventos clave muy claramente y ordenar su trabajo en consecuencia. Pero en nuestro trabajo no es así. Algunos tienden a imponer una suerte de catálogo de los recursos del día y aunque de esa manera se pueden lograr también buenos edificios creo que se corre el riesgo del academicismo. Esas son las razones de mi admiración por Le Corbusier. Insisto en una fidelidad a los atributos propios de su vida como arquitecto y de su arquitectura por razones si se quiere ideológicas. Uno de ellos es la presencia de la vida, de la poesía, producto de su prescindencia de posturas rígidas, académicas. Esas se las dejó a sus epígonos. En él también está, como en Kahn, una constante preocupación por lo esencial.

F.S.: Dentro de las cosas que ambos jugaban esenciales está el placer del descubrimiento, el placer de la organización que hace de lo que está en la razón de ser de las instituciones. Corresponde al papel de demurgo del arquitecto. Mediando entre esa abstracción que es la arquitectura como preocupación y el hecho concreto que es la arquitectura como obra construida.

W.N.: ¿Qué es para ustedes lo esencial? Para los productivistas estuvo en la funcionalidad más pura y despojada. Para muchos de hoy, Eisenmann entre ellos, es una espacialidad no condicionada por usos. Es casi un juego. ¿Qué piensan ustedes?

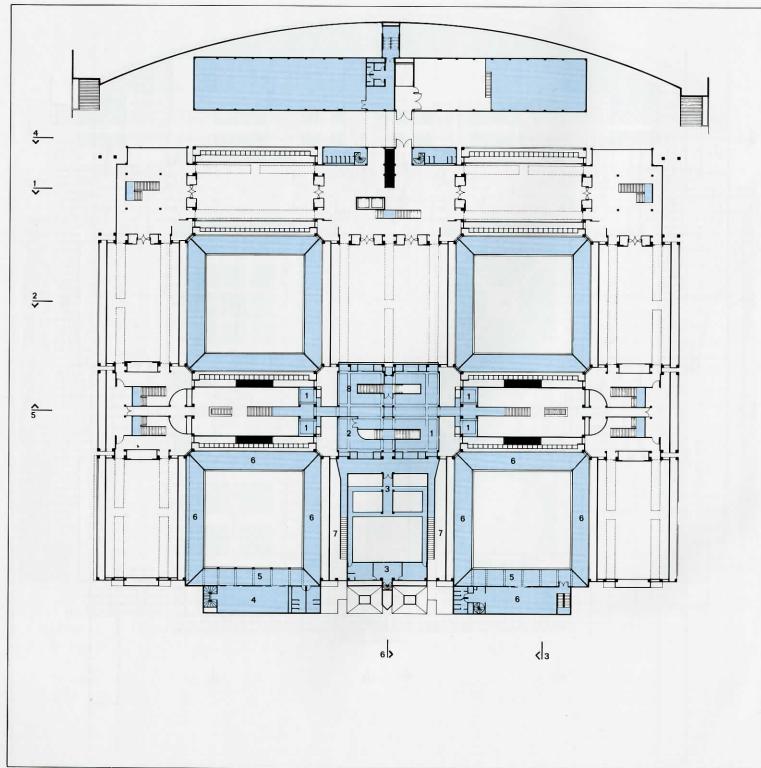
F.S.: Hablamos mucho de lo esencial. ¿Qué cosa es lo esencial sino la teoría de una cosa, la que define las cualidades más importantes sin las cuales esa cosa, ese objeto, no es tal? En este sentido lo esencial no radica en una cualidad determinada, salvo que ella sea de una hegemonía innegable. En arquitectura lo esencial más bien vendría dado por una suma de las

MEZZANINA

1. Tiendas
2. Lobby del Auditorio
3. Área Técnica
4. Taller Infantil
5. Terraza
6. Salón sobre los corredores
7. Pozo de luz sobre las Salas Promocionales
8. Librería

MEZZANINE

1. Shops
2. Auditorium Lobby
3. Technical Area
4. Children's workshop
5. Terrace
6. Hall over corridors
7. Light well over Promotional Halls
8. Bookstore



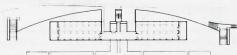
PLANTA ALTA

UPPER LEVEL

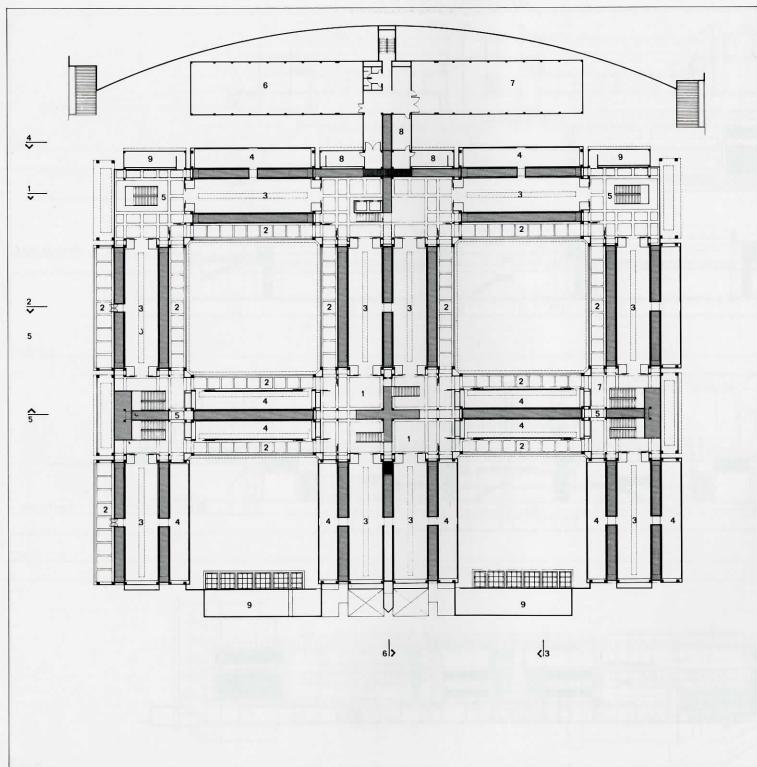
1. Vestíbulo Central
 2. Balcones - Corredores
 3. Salas de Formatos Normales
 4. Salas de Formatos especiales
 5. Ventiladores
 6. Laboratorios - Taller
 7. Depósitos de Obras
 8. Sistemas de Seguridad-Control
 9. Sanitarios
 10. Mampara descubierta
- Las áreas en color amarillo claro son pozos de luz hacia los niveles inferiores

1 Andenes de Carga y Descarga

1 Loading and Unloading decks



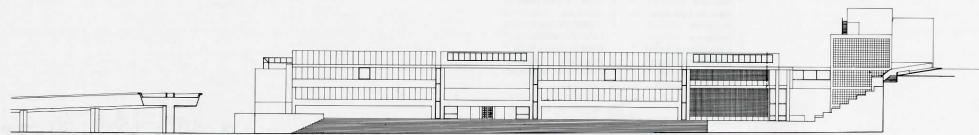
1.



cuadridades básicas, por el complejo de ellas estructurado en una forma. ¿Qué es lo esencial de los edificios que uno recuerda de modo importante? Seguramente se traduce en una imagen. Esta imagen que se hace indeleble para siempre, más ligada a la percepción que a la razón.

O.T.: Para mí es difícil decirlo. Lo que dice Farruco es parte de una definición teórica, pero resulta difícil ir más allá. Kahn hablaba casi en paráboles cuando se le interrogaba sobre ello. Hacía *filosofía china*, según Komendant. Me atrevería a decir que lo esencial es para mí como arquitecto la imagen psicológica que soy capaz de hacerme de él. Mediando un esfuerzo por no superponerle consideraciones accesorias producto de entusiasmos estacionales. Eso es muy vago, lo sé. Aludo al residuo que va dejando una vida de interrogantes sobre la validez de algunas cosas. Es interesante observar que esa preocupación por lo esencial, que en forma meno intimista podría también verse como el compromiso con la totalidad de un problema; lo funcional, lo tecnológico, lo espacial, las imágenes, lo más íntimo, permite irrespetar las reglas superpuestas. Permite incluso ignorar tu pregunta. Evadir los falsos dilemas. En un sentido práctico que indirectamente contestaría la pregunta, diría que si uno sigue demasiado formulaciones intelectuales superpuestas por preferencias del momento sin prestar suficiente atención a los límites que todo problema arquitectónico, por su relación íntima con la vida, propone, se corre el riesgo de la caricatura. Esa fue la carga del siglo XIX. Y aunque también la caricatura sea grata, no es aconsejable confundirla con la imagen original. Esa lucha por clarificar los límites podría ser lo esencial. Hoy en día eso no está muy en boga. La caricaturización se ha convertido en el nuevo pan y circo de los norteamericanos, ergo, del mundo industrial. Es la nueva Academia.

W.N.: Con frecuencia se habla de lo sagrado y lo profano. En arquitectura, si hacemos un poco de historia, podríamos decir que al final de su carrera Le Corbusier se orienta hacia la búsqueda de lo esencial o de lo sagrado. Gropius, por el contrario, siempre estuvo en búsqueda de lo profano:



Fachada Norte

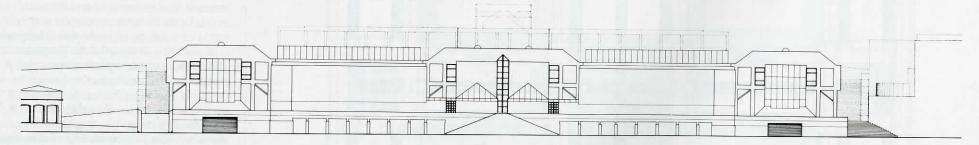
North Facade

36



Fachada Sur

South Facade



Fachada Este

East Facade

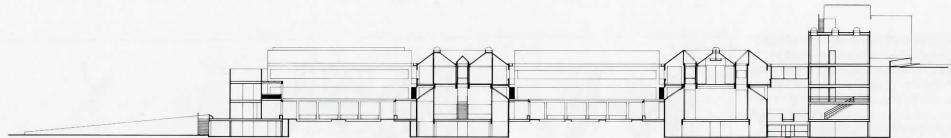


Corte 1



Corte 2

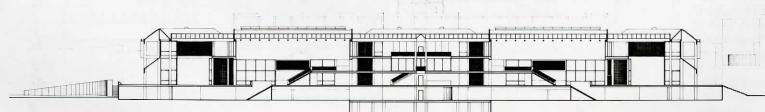
37



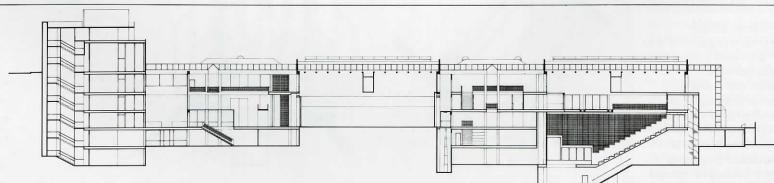
Corte 3



Corte 4



Corte 5



Corte 6

insistencia en lo instrumental, fe en la teoría como garantía de una mejor arquitectura, matrimonio sin condiciones con la eficiencia económica, etc. ¿Ustedes aceptarían que la arquitectura tiene que ver más con lo sagrado o tiene mayor relación con lo profano?

O.T.: Por inclinación natural yo diría que con lo sagrado.

F.S.: Y yo con lo profano. Pero entendámonos. Con ello me refiero a aquello que se relaciona con los aspectos cotidianos de la vida; al disfrute o disgustos de la comunicación con los objetos, con las personas que lo rodean a uno tal como son, con lo circunstancial. También por lo que lo profano puede tener de prometeico, es decir, de rebelión contra unas normas previas establecidas en el Olimpo. ¿Quiere decir ello que no creo en lo trascendente en arquitectura? No, todo lo contrario. Lo profano y lo trascendente no son opciones de un dilema. Más bien se complementan. Lo trascendente nace de las experiencias concretas y particulares. ¿Tiene que ver esto con lo religioso? Yo, la verdad, es que pienso que el uso de estos términos en arquitectura se presta definitivamente a la ambigüedad.

O.T.: Ambigüedad muy querida para los americanos. No hay cosa que más atraiga a un intelectual americano, arquitecto, que manejar la ambigüedad. Colin Rowe no es ambiguo, pero es inglés. Aunque tenga decenios viviendo allá.

W.N.: ¿No será que para ustedes la arquitectura es una religión secular?

O.T.: Podría ser. Una religión sin iglesia, una religión común.

F.S.: La arquitectura es una actividad que exige una posición ética muy firme. Pero ¿por qué llamarla religión?

O.T.: Ahí se le sale el antecedente marxista a Farruco. A él no le gusta nada que tenga olor religioso. Y a lo mejor a mí se me salen mis antecedentes católicos...

F.S.: Mis antecedentes son católicos...

O.T.: A mí me gusta ver la arquitectura como una religión. Pero no me lo tomo muy en serio porque creo que la idolatría de la arquitectura es peligrosísima. Ese fue un poco el espíritu del movimiento moderno. Que cualquier actividad humana se coloque en el plano de lo religioso sin serlo es una

Las láminas plegadas forman naves de distintos perfiles sin apoyos intermedios, de acuerdo a las distintas cotas entre ellas. Todos los cuerpos de Salas de exhibición están formados con este principio. Los vestíbulos son losas planas de doble piel.

Cada cuerpo es independiente para facilitar la construcción por etapas, y para simplificar la respuesta sísmica de la estructura.

El principio de la elasticidad controlada desarrollado por Augusto Komendant, y obtenido mediante la incorporación de láminas de neopreno en las conexiones con las columnas fue aplicado en todo el edificio.

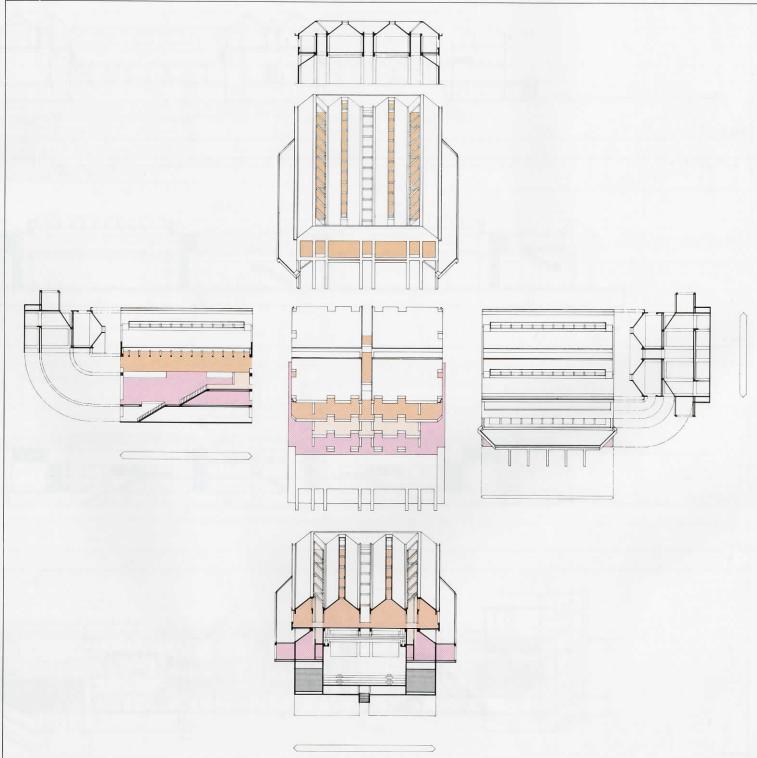
LA ESTRUCTURA

THE STRUCTURE

The folded plates are assembled according to different combinations. They form longitudinal naves to house the different exhibition areas. The vestibules are the only flat slab bodies. Double skin slabs were used in this areas.

Each body is independent to facilitate stage by stage construction an to simplify the seismic response of the structure.

The elastically controlled deformation principle, developed by Augusto Komendant, and obtained through neoprene interfaces located in column joints, was applied all over the building.



7-8. Se usaron cables para postensado en distintas partes de la estructura para controlar las deformaciones y permitir secciones de concreto reducidas.

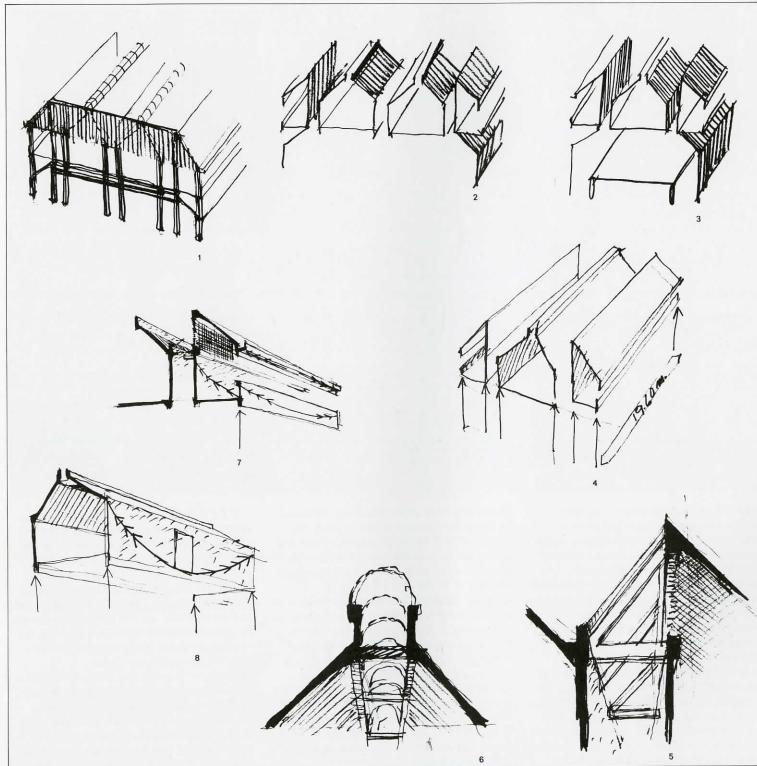
5-6 Las láminas plegadas están unidas entre sí con nervios espaciados cada 2 ó 4 metros que garantizan la continuidad de la estructura. Entre ellos pasa la luz natural.

1-4 Al final de cada combinación de láminas plegadas hay un marco rígido.

1-4 At the end of each combination of folded plates there is a rigid frame.

5-6 The folded plates are joined together with thin struts spaced each 2 to 4 meters to achieve structure continuity without interfering with natural light.

7-8 Posttensioning is used in specific locations to control deformations and reduce concrete sections.



mixtificación y conduce a errores terribles. Esa es la vía que el siglo XIX tomó. Eso marcó movimientos políticos, artísticos, científicos... Por eso digo que para mí es más bien un juego intelectual. Que no lo recomiendo a nadie.

F.S.: Asociar con la religión puede implicar al mismo tiempo asociar al arquitecto con el sacerdote...

O.T.: ¿Y por qué no? Reconozco que eso sería inflarse, psicológicamente, pero si uno se da cuenta de lo alejado que está el papel sacerdotal del hombre, hablando en términos arquitectónicos, en la sociedad industrial, ver a un oficio en esa perspectiva podría iluminar un poco esa vida seca a la que estamos casi condenados. Creo que ese es un privilegio no sólo del arquitecto sino de cualquier artesano. Pero muy alejado de los tecnócratas...

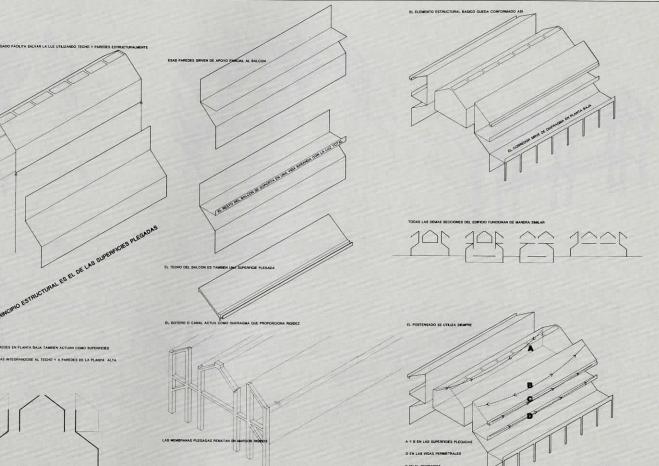
W.N.: Si hablamos de sacerdocio, cada sacerdocio tiene su ministerio. Eso se le ha criticado mucho a los arquitectos, esa habilidad para equiparar su oficio con un ministerio asociado a una ética trascendente. Para algunos es un poco ridículo y además está muy desacreditado. Los arquitectos trabajan de acuerdo a un programa que se trazan, sus respuestas ante los problemas emanan de una doctrina o una filosofía. ¿Qué piensan ustedes de eso? ¿Qué relación ven entre ese cuerpo de ideas a las cuales se afilian y la solución específica que exige cada proyecto?

O.T.: Si para uno fuese fácil identificar la actitud fundamental en la que uno se ubica para hacer arquitectura y relacionarlo con un caso concreto, todo estaría resuelto. Pero muchas veces esa *actitud fundamental* no es más que una receta o conjunto de recetas que le interesaron a uno y por lo tanto carece de relación con los problemas vitales; y otras veces por más seguridad que tengas en el plano de lo moral, de las convicciones éticas, te enfrentas a una terrible inseguridad en la práctica del diseño. Cuando empecé a estudiar arquitectura, y bastante después, tuve la absoluta convicción de que no era posible deducir a partir de un conjunto general de ideas sobre arquitectura, bien estructurado, recursos útiles de tipo instrumental para resolver un problema

dado. No podía enfrentar ningún tema si no lo asociaba a un caso concreto. Si se trataba de la Biblioteca de Altárraga de Orituco, sí me sentía capaz. Si se trataba de bibliotecas no podía encontrar recursos arquitectónicos para definirlos genéricamente. Pensaba, además que eso no era deseable, ni siquiera útil. Que no había ni debía haber principios genéricos aplicables a un problema particular. Era el hijo de mi educación arquitectónica. Al comienzo de mis estudios hacía ya años que Corbusier había abandonado el apego a sus famosos *cinco puntos*. A nosotros se nos hablaba de crear, de inventar, se pretendía inducir en nosotros respuestas originales. Todo eso pesaba mucho y creo evidente que en el mundo de la arquitectura habla mucha desconfianza hacia la adopción desprejuiciada de fórmulas o de lenguajes formales. Unos años después, el eclecticismo estaba muy mal visto. El marxismo críollo estaba a la búsqueda de herejes porque el único género puro era el industrial. Había que isolatizar la industria o si no caímos coherderos al infierno de los reactionarios. Ahora, por supuesto, todo ha cambiado y, por eso mismo, me siento más libre, y gracias a la experiencia, me resulta más fácil pensar en arquitectura en términos genéricos no prestados de otras disciplinas. Pero de todos modos tengo grandes limitaciones para especular en ese nivel o para colocar la arquitectura en una posición alejada que permita considerar la panorámica para elaborar o afiliarse a una *doctrina*. Me resisto a eso. Quiero seguir atendiendo a problemas concretos. Por supuesto, quiero construir, no he renunciado a hacerlo, como León Krier, y, por lo tanto, prefiero seguirme ocupando, mientras pueda, de Altárraga de Orituco. Pero claro, sin seguir directrices de burocratas, ni de políticos de televisión.

W.N.: ¿Estás de acuerdo, Farruco?

F.S.: Bueno, es un problema muy bonito y que se presta a la conversación. Pero no se trata de estar de acuerdo o no. Se trata, por un lado, de algo tan elemental y difícil como el conocimiento de uno mismo, puesto a prueba día tras día con cada experiencia de diseño. Por otro lado, se trata de cómo conciliar esa naturaleza personal con una



determinada visión del mundo. ¿Cómo traducir a la práctica individual criterios generales que puedan servir de guía, valga por caso, los cinco puntos de Le Corbusier? La única forma, creo, consiste en no desconectarse de la realidad y no descuidar la propia intención. Yo si creí en el valor de las doctrinas, como guías para una acción transformadora. Sin embargo, no creí en recetas ni manuales. No hay respuestas específicas. Deben ser inventadas o encontradas en cada caso. Bien es verdad que un profeta, que un iniciador, tiene derecho a ser dogmático. Es su privilegio. La pasión le da fuerza. Pero no hay nada peor que un seguidor fanático, rígido y sobre todo si es torpe en el oficio. En todo caso, siempre es malo repetirse, copiarse a uno mismo.

ESQUEMAS ESTRUCTURALES

Esquemas Estructurales incluidos en el Anteproyecto que muestran el principio adoptado para las láminas plegadas.

STRUCTURAL SKETCHES

Structural schemes included in the submission of Preliminary Plans, showing the concept of folded plates.

Gran parte de lo admirable en Le Corbusier es que pueda pasar del tiempo de la Villa Savoie al de Ronchamp, subvirtiéndose a sí mismo pero sin desvincarse ni tracionarse. En el fondo hay una doctrina, o unos principios éticos o una visión de las tareas de arquitectura que no cambian. Cambian, si, el interés concreto por esto o aquél aspecto, la circunstancia, el tiempo, los recursos, etc. No se trata de una cuestión de lealtades. Habil de una arquitectura marxista puede resultar tan insolito como hablar, por ejemplo, de una cocina socialdemócrata. En el caso de Venezuela simplemente los postulados y la acción de lo que Oscar llama el *marxismo críollo* no fue sino la obra de un grupo más interesado en ciertos aspectos productivos que en la arquitectura.

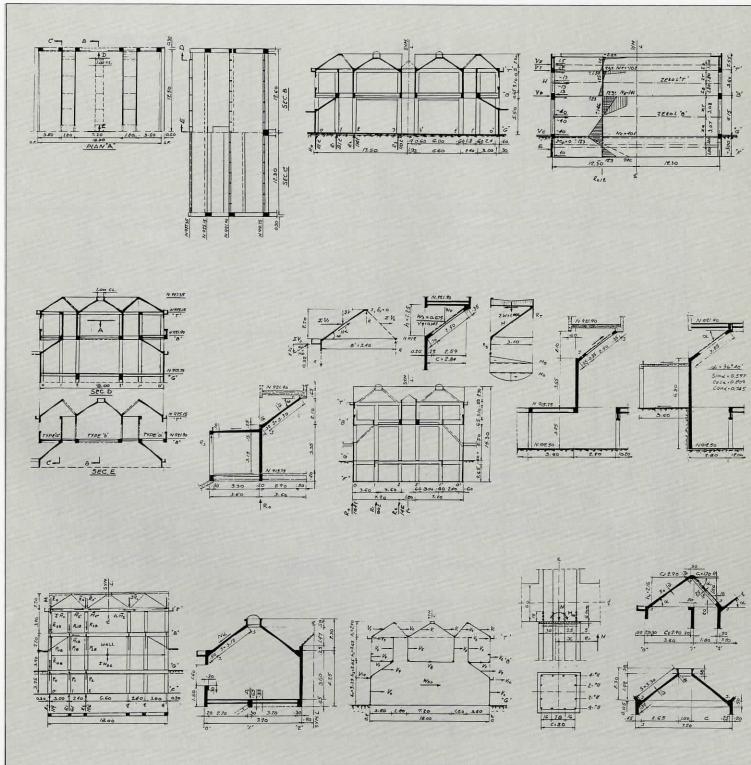
O.T.: Yo no podría hacer lo que hizo en su época Boulée y que ahora se sugiere como una actitud: tener una especie de catálogo: Un Museo, Una Biblioteca, Un Palacio de Justicia, El Salón del Rey, Una Sala de Ópera, etc. Hacer un proyecto sobre la sala de teatro ideal, por ejemplo, o el museo ideal. Esas me ofrecería muchas dificultades porque no simpatizo con las cosas refrigeradas. Me interesa la vida de la arquitectura con las imperfecciones propias de las circunstancias en las que se construyó. La Tourette con todos sus defectos de hechura es mucho más importante para mí que los mejores dibujos sobre posibles monasterios. Desconfi de la facilidad con la que uno traza una línea que representa a un techo o una pared. Construir es difícil, no es lógico

SELECCIÓN DE ESQUEMAS

Selección de esquemas estructurales incluidos en los cálculos de Augusto Komendant.

SELECTION OF SKETCHES

Selected schemes from Augusto Komendant computation sheets.



de salón intelectual. Y lo digo aunque disfruto mucho de los dibujos de arquitectura. Y me gusta hacerlos.

W.N.: Se puede decir que ustedes emplean un lenguaje distinto en forma y significado al de la arquitectura moderna o al más actual de la arquitectura post-moderna. ¿Qué piensan ustedes de eso?

O.T.: Que es una buena pregunta. Saber si uno tiene una posición formada respecto a la utilización de recursos de lenguaje que provienen de un uso más amplio, que no estamos realizando arquitectura *moderna* o *post-moderna*. Y te lo voy a explicar con argumentos que vienen de nuestro personal temperamento. Farruco es una persona que no tiene mucho respeto hacia las cosas que están en boga, por una desconfianza de tipo provincial muy característica de su personalidad. Por ejemplo, cada vez que Farruko se pone corbata parece que se estuviera poniendo una armadura. Tieso, absolutamente tieso; y además, siempre se pone corbatas que están fuera de moda. En un sentido más amplio, no es una persona vinculada a esos ambientes más internacionales, a esas posturas más amplias. Yo, por el contrario, tengo la tendencia a estar más vinculado a esos mundillos. Sin embargo, me afecta otra cosa que ha sido muy importante en mi vida. Por razones psicológicas, obviamente neuróticas, trato de hacer las cosas de manera distinta a como esté más en boga. Si ambos rasgos de personalidad se combinan, se crean condiciones propicias para una mayor libertad ante la natural fascinación que el lenguaje del momento ejerce en cualquier arquitecto. A mí no me gusta, por ejemplo, que nos llamen post-modernistas, porque pienso en la Plaza de Italia o en Portandó o en Boífill. Y a mí me da grima utilizar lenguajes como los que allí se han empleado. Yo no utilizaría nunca conscientemente ese tipo de recursos. Por otro lado, tampoco creo que estemos en una línea modernista en el sentido de preservar un pasado o una tradición. Fieles a la herencia corbusiana o kahniana. Tampoco se trata de eso. Cuando Frampton estuvo aquí, él hizo ciertas consideraciones sobre la

obra de arquitectos, como Utzon o Barragán, que nos hicieron pensar que si de ubicaciones como la nuestra. También se podría mencionar a Villanueva. La tesis de Frampton es muy interesante. El hablaba del regionalismo.

F.S.: Sí, Barragán, Utzon o a su manera Villanueva, son arquitectos que parten de su ámbito local, de una cultura, de unas condiciones relativamente estrechas, para hacer una arquitectura nueva, de alcances más amplios, de alcance universal, pero sin perder su inequívoca referencia regional. Resulta una relación de lo regional y lo universal, los ensayos propios y las experiencias ajenas, la arquitectura de nombre y la arquitectura anónima, el sueño del tiempo presente y las proposiciones de otras épocas. En lugar de una arquitectura ecléctica se logra una arquitectura de síntesis. No relaciona valores contrarios de una manera forzada. Más bien es una forma que incorpora desprejuiciadamente aquello que le conviene, que siente que le es de utilidad, venga de donde venga. En nuestro caso está, por ejemplo, ese patio del que hablamos. Ese patio, que fue romano, que fue islámico, que fue español, que fue colonial, que sigue siendo nuestro, no rechaza la más avanzada tecnología del concreto. Se asocia con ella. Cambia de cuerpo pero no de alma. Reencarna. Y así otros elementos. En fin, ya sé que queda claro. Ya hace tiempo que el siglo dejó atrás la búsqueda de las soluciones universales.

W.N.: ¿Existen para ustedes conceptos arquitectónicos precisos que tratan de plasmar en cada proyecto?, e igualmente, una vez que el edificio se está construyendo, aparecen nuevas claves que se van descifrando con el avance del proceso de realización?

O.T.: Suelo pasado de moda, pero hay un concepto que para mí es de la máxima importancia: que la arquitectura exprese la realidad climática y ambiental. Por eso me he enamorado tanto de nuestra proposición para el Museo del Petróleo, que trabajamos junto con Manuel Delgado. Ese proyecto fue frustrado por los manejos equivocados de una empresa consultora que nos arrebató el

EL AIRE ACONDICIONADO

1. Distribución del suministro de aire en las salas de grandes dimensiones. En el centro de la sala se propone un plafond de madera que cubre los ductos.

2. Las Salas de la planta alta reciben el suministro a través de paredes dobles.

3. En el bloque de servicios se usan las losas del piso y en algunos casos se exponen los ductos.

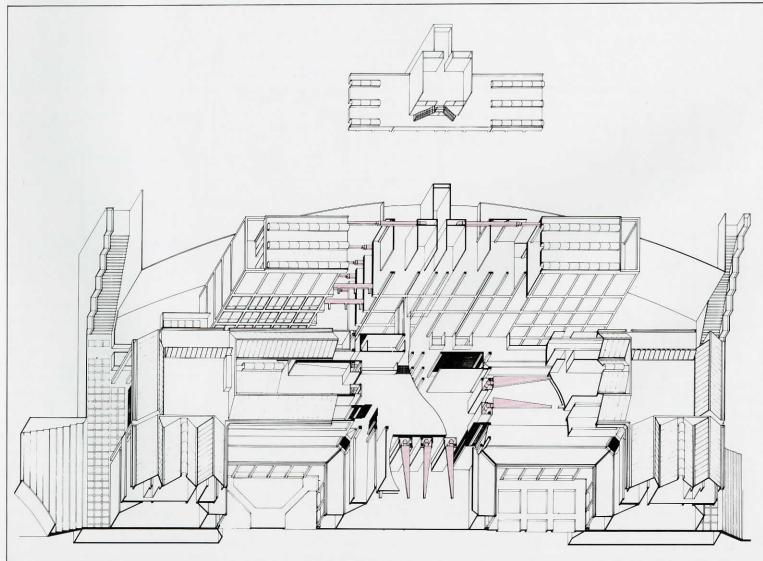
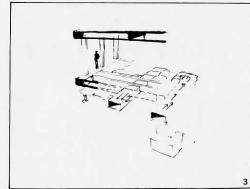
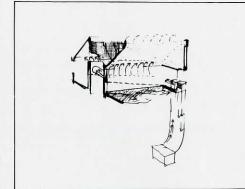
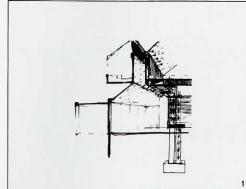
THE AIR CONDITIONING

The air conditioning ducts are inside of double skin floor slates or in double walls at exhibition halls. In certain areas soffits to hide them were proposed. Maximum effort has been made to integrate structure and distribution ducts.

1. Air distribution scheme in large rooms of the exhibition halls. In the center of the hall a wood ceiling covering air ducts is proposed.

2. First Floor exhibition halls receive air conditioning through double walls.

3. In the service building a different approach was used. In some cases ducts are exposed but most of them are inside double skin floor slates.



La red de lucernarios penetra toda la estructura y es parte de su misma concepción.

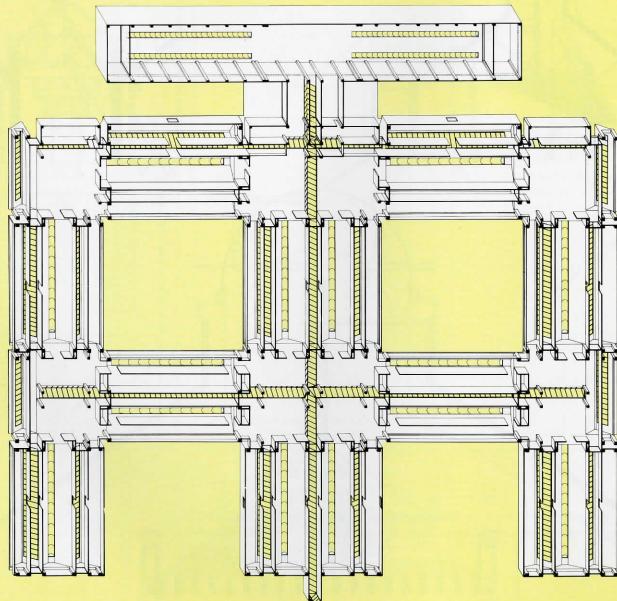
LA LUZ

Después del Museo Kimbell, el primer museo de Arte en integrar la luz natural como fundamento de la atmósfera de las áreas de exhibición, parece imposible. Un tipo arquitectónico nació allí. Este edificio quiere ser fiel a ese origen.

THE LIGHT

After the Kimbell Museum, it is no longer possible to design an art museum without using natural light as a basic element in exhibition areas atmosphere. An architectural type was born there, and the building represents an attempt to continue that development.

The network of lights penetrate the entire structure and are integral to its conception.



derecho ya adquirido, a través de reuniones con la Industria Petrolera, de llevar adelante la idea. Pero ese edificio llevaba el sello inconfundible de Cabimas, ese lugar casi mítico del paisaje venezolano. Era una respuesta a un clima que forma parte del folklore venezolano. A la horizontalidad impresionante del Lago de Maracaibo. Era una bella imagen. Esa preocupación también está en el GAN. Pienso que allí está una de las claves. Ahora bien, lo que tú preguntas sobre el proceso de construcción, ha sido perpetuo motivo de discusión. Se ataca la tendencia de los arquitectos a modificar aspectos del proyecto durante la obra. Se atribuye a flojera, improvisación, falta de atención y muchos otros calificativos. El hecho más simple es que el proceso de construcción forma parte, también, de la etapa de proyecto. No abogo por cambios que comprometen un presupuesto, pero la construcción debe permitir la intervención del arquitecto para redefinir aspectos parciales y algunos pueden tener un peso importante en el resultado. Los más ilustres arquitectos han respaldado en frases, en escritos, a través de experiencias concretas, el principio de que es sólo durante la construcción que una obra puede terminar de entenderse en todos sus aspectos. Los colores de la fachada de la Unidad de Marsella fueron decididos unos meses antes de la inauguración. No estaban previstos y son, hoy, parte inseparable de la imagen del edificio. José Oubrerie me refirió diversas anécdotas acerca de la indefinición en la que Corbusier dejaba aspectos de sus diseños debido a que no le era posible encontrar la respuesta sino hasta avanzado el proceso de construcción. Gran parte de los detalles del Kimbell se definieron muy avanzada la construcción. Hay abundantes anécdotas de Wright, de Aalto, al respecto. Ello lo que indica es que aún personajes de esa talla, tal como decía Kahn, necesitan que el edificio les hable mientras se construye. Y así terminaban de entenderlo. A nuestro nivel puedo decirte que si hay algo gratificante para mí al construir es que puedo completar mi pensamiento sobre el edificio. No hay una sola mucha claves que describir. Reivindico con énfasis mi derecho a

intervenir durante el proceso de construcción de un edificio. Y a hacer modificaciones. Que se fijen los límites de esa intervención me parece razonable, pero creo que es un derecho indispensable que debe exigirse para poder construir la arquitectura. Si un arquitecto dice que él lo puede definir todo en los planos, pienso que es muy buen profesional. Pero desconfiaría de su arquitectura.

W.N.: Espero que algunos burócratas puedan captar la intención de lo que estás diciendo. Así se darán mejores condiciones para la producción de una arquitectura significativa en términos culturales. Pienso en las condiciones de trabajo que tuvo Villanueva en la Ciudad Universitaria. No tuvo interferencias y entregó su vida a lo que sigue siendo, hoy por hoy, un testimonio clave en nuestra cultura.

F.S.: No, William, no confies en la posibilidad de cambios radicales en el comportamiento de la burocracia. Hay algo en su naturaleza que lo impide. Se traga los mejores esfuerzos de aquellos arquitectos que, dentro o fuera de ella, han intentado modificar su manera de encarar los problemas. La actitud de la burocracia corresponde de alguna forma a la actitud de la sociedad en su conjunto. Parece que todavía no hemos llegado al punto en que la importancia de la arquitectura y su incidencia en la ciudad se reconozcan. Los gobernantes, con pocas excepciones, han sido ajenos al tema o no lo han comprendido. Lo mismo se puede decir de la intelectualidad. De más está decir que la mayoría de la gente aunque sufre los males de esta situación no tiene claridad acerca de su procedencia. Es un problema cultural, sin duda. Hace cuarenta años Venezuela era predominantemente rural. Ahora la situación se invirtió. Por eso nuestro problema es muy propio y no lo vamos a resolver con fórmulas de la metrópolis. Los modelos tecnológicos han sido desastrosos. Mientras otros están de vuelta nosotros todavía estamos yendo, aunque la proliferación de edificaciones a la moda pareciera decir lo contrario. Es apariencia sin trasfondo. No hemos construido aún nuestro propio soporte cultural. Eso es lo que creemos estar

"Para mí, la luz natural es la única luz..."
Louis Kahn

"¿Sol, quéquieres de mí?"
Le Corbusier

- 1 Riel de iluminación
- 2 Aluminio
- 3 Celosía de madera
- 4 Hoja plástica, filtro de rayos ultravioleta

Buscar la luz natural fue el punto de partida; controlarla, tamizarla, una absoluta necesidad en un Museo de Arte... y además en el trópico. Con la celosía de madera como instrumento de desarrollo, un difusor dentro de las salas del piso superior, que además de proteger de la incidencia directa de los rayos solares permitirá una iluminación más uniforme. En las salas de la planta baja, donde se proyecta la obra parcialmente con la profundidad de los pozos de luz; la difusión, en este

LA LUZ NATURAL

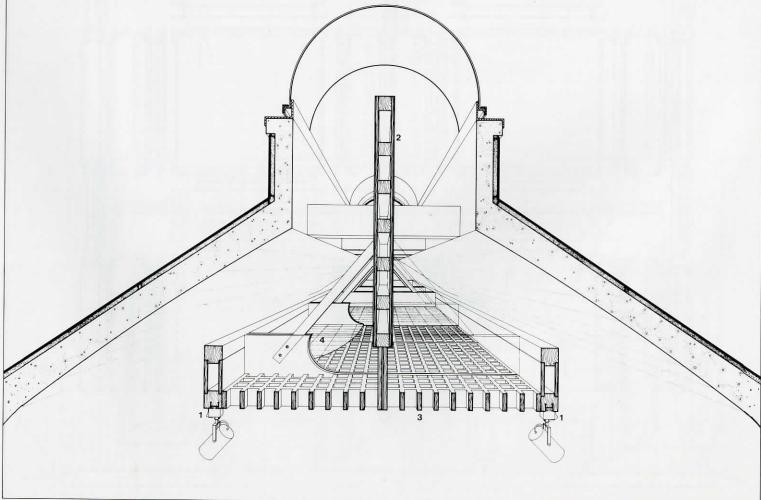
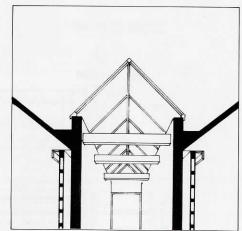
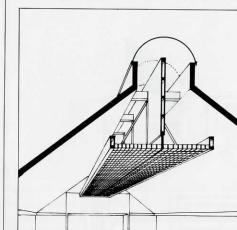
THE NATURAL LIGHT

The search for natural light was the starting point in an art museum, especially one located in the tropics. It was necessary that light be controlled and screened. A wood-lattice diffuser was developed for the upper floor hall. It would not only provide protection from the direct rays of the sun but would achieve a more uniform-level of lighting.

In the lower-level halls, projection was partially attained by the depth of the light wells. Diffusion, in this case of less importance for

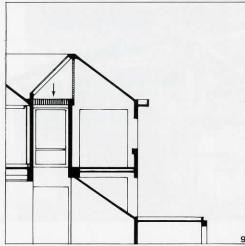
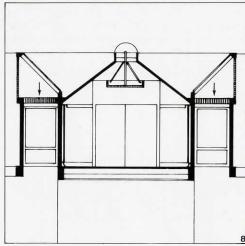
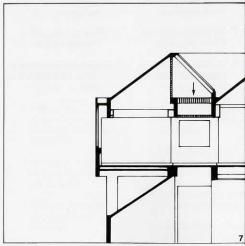
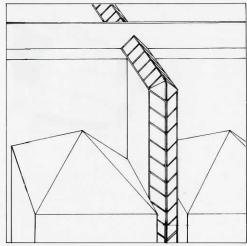
level of light than atmosphere, was provided by light reflected from the walls oriented in a north-south direction have in the wells an element of protection (Figs. 7.8A, 10 + 11) similar to the wood-lattice breaker which is part of the lattice's diffusers. In these halls, when protection from the morning sun depends on the lattice, it will have a heavier weave.

- 1 Lighting rail
- 2 Aluminum sunbreaker
- 3 Wood-lattice
- 4 U.V. rays plastic sheet filter

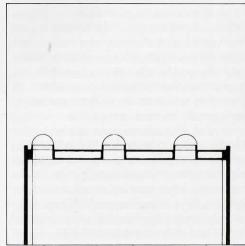
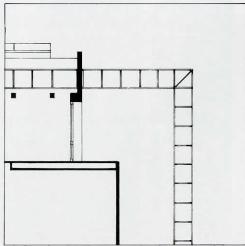
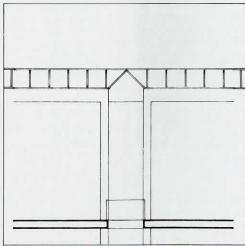
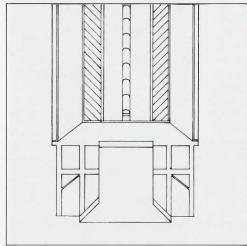
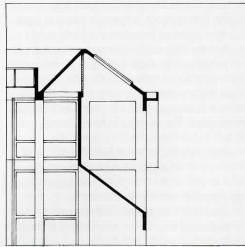
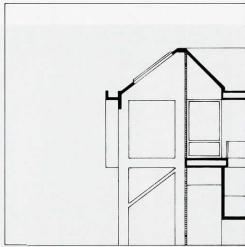
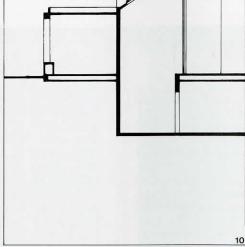
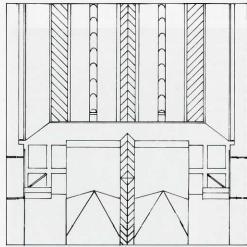
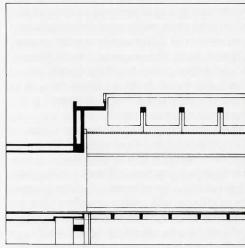
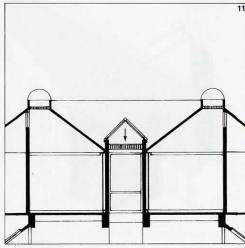
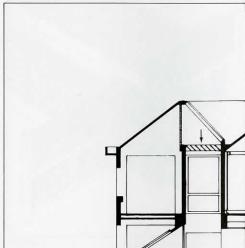
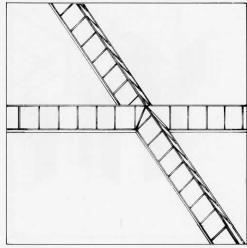


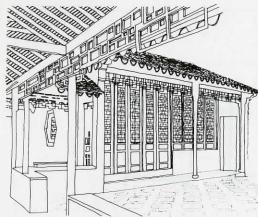
For me, natural light is the only light...
Louis Kahn

Sun, what do you want from me?
Le Corbusier



45





4

1-3. Celosías de madera en los vestíbulos

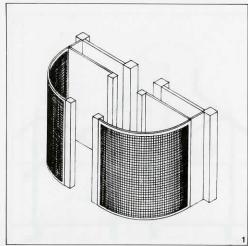
4. Vivienda campesina
China. Siglo XVIII.5. Casa en Caraballeda
Carlos Raúl Villanueva
19591-3. Wood lattice in
vestibules4. Peasant's house in
China. XVIII Century.5. House in Caraballeda
Carlos Raúl Villanueva
1959

46

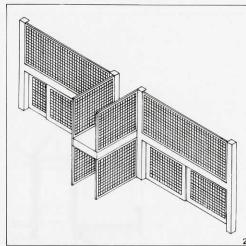
haciendo y es importante. Me atrevería a afirmar que aquí la relación de un arquitecto con su obra tiene mayor importancia que en otras partes por lo que pueda aportar en ese terreno cultural. Por eso, el arquitecto debe ser un hombre o una mujer, claro está, de gran fuerza moral. Aunque casi siempre se sienta muy solo. Los reflectores están apuntando hacia otra parte.

W.N.: Pero volvamos a las teorías. Estas posiciones actuales, abiertas hacia un panorama histórico muy amplio, este desprecio hacia el eclecticismo, todos los rasgos que hoy caracterizan el pensamiento arquitectónico, ¿los creen duraderos? Si hablamos en un sentido esquemático, ¿esta nueva arquitectura llegó para quedarse?

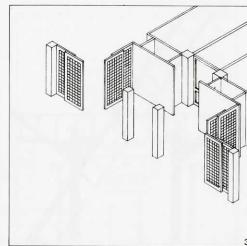
O.T.: Creo que sí en el sentido de su apertura. No creo que la regresión sea posible. Por ejemplo, regresión hacia el siglo XIX como algunos propongan ahora, más bien con sentido comercial que cultural. Pero la arquitectura del siglo XIX tiene, para no hablar sino de un solo aspecto, una carga, quizás heredada del barroco, que dudo que vuelva a aceptarse sólo por consideraciones comerciales. Me refiero a la indiferencia hacia eso que llamamos hoy la escala humana, la relación con el tamaño del hombre, con los elementos arquitectónicos que le sirven: una ventana de cualquiera de esos palacios neorenacentistas o neoclásicos no es en realidad una ventana. En algunos casos, hasta asomarse a ellas resulta un problema. Son sitios por los cuales entra luz, pero no entra una luz doméstica, no es una luz amable. La ventana está relacionada con un estilo y con una visión del patrón de movimiento de los hombres, que hoy en día es diferente. Ya no es posible volver a una visión estética, a una visión ceremonial del transcurrir de las personas. Ese momento histórico lo superó la humanidad. Esta preocupación por la relación, por la conexión con lo que tú dominas como persona, aún en los espacios monumentales, no se perderá. Es una adquisición irreversible del movimiento moderno. Por supuesto que un rotundo mentis a lo que estoy diciendo es la arquitectura muy aceptada de Phillip



1



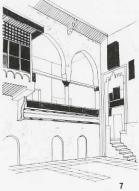
2



3



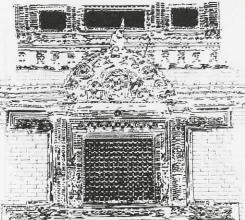
5



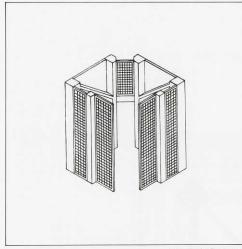
7

1.2. Celosías de madera en los vestíbulos.

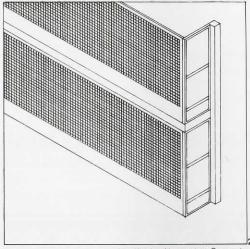
3. Celosías de maderas en el auditorio.

4. Acrílico sobre tela
Farruco
70 x 60 cm 19835. Palacio del
Gobernador,
Santiago de Cuba,
Siglo XVII.6. Bhaktapur, Nepal,
Palacio Real, detalle
de fachada.7. El Cairo, Casa de
Gamal al Din al
Dhahabi.8. Luis Barragán Chapel of
Carmelita's Convent,1.2. Wood lattice in
vestibules.3. Wood lattice in
auditorium.4. Acrylic on
canvas Fumico
70 x 60 cm 1983.5. Governor's Palace,
Santiago de Cuba,
XVII Century.6. Nepal, Bhaktapur,
Royal Palace, facade
detail.7. El Cairo, Gamal al Din
al Dhababi's house.8. Luis Barragán Chapel of
Carmelita's Convent,

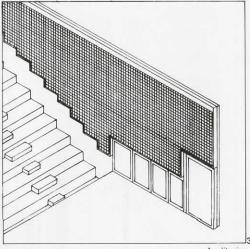
6



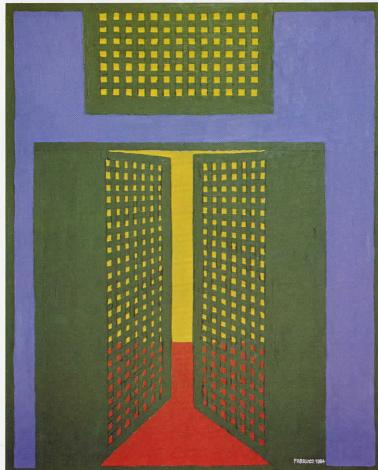
Vestíbulo Principal



Vestíbulos Noroeste y Sureste



Auditorio



Pintura 1986



5



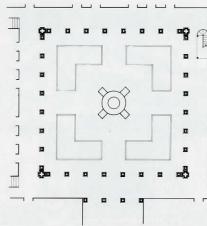
8

Johnson, pero él es sobre todo un americano muy rico, muy poderoso, muy hábil y talentoso, que hace una arquitectura del pasado. Para el consumo del cosmopolitismo que se aburre entre coctel y coctel en Nueva York, cosmopolitismo que es dueño de revistas, periódicos y museos.

F.S.: Mientras que nosotros pertenecemos a la parte del mundo que tiene que hacer las cosas con las uñas. No nos podemos dar el lujo de ser decadentes. No podemos desperdiciar nada de lo que se ha conquistado. Debemos hacer gala de la imaginación para utilizar la racionalidad al máximo. Y al revés también. El movimiento moderno no sucedió en vano. Se desechan algunas ilusiones, como siempre sucede, pero muchas se conservan y hay otras que aparecen. El hecho de que William hable de nueva arquitectura indica que la situación no es tan mala como a veces se piensa. Tal vez la arquitectura está empezando a salir de la trampa en la que giran todavía desde la segunda guerra otras artes, como la pintura o la escultura. Claro, todo esto es a grandes rasgos. Me refiero a los signos de la vanguardia. Habría que precisar en cada caso.

W.N.: ¿Con qué grupo de arquitectos en Venezuela se sienten ustedes identificados?

O.T.: A veces he hablado con Farruco de eso. ¿Dónde están los amigos? ¿Dónde están las personas con las que el diálogo es fluido, que están enfrentados a una tarea parecida? Y confieso que me es difícil señalar un grupo. Tengo mucha relación, diría que estrecha, con arquitectos bastante más jóvenes que yo. Muchos han sido mis alumnos. Y creo que me siento identificado con sus expectativas o sus esperanzas. De mi misma edad me es difícil señalar. Tengo una buena relación con mi hermano Jesús, a quien en cierto modo considero (aunque sólo me lleva cuatro años de edad) de otra generación. No sé porqué. Quizás por su condición de hermano mayor. Es un gran arquitecto. Podemos hablar con fluidez de muchas cosas pero la arquitectura que hacemos es casi opuesta. Intuyo que Gorka Dorronsoro y yo estamos del mismo lado. Tengo simpatías por la actitud de los



El Patio llamado "De los Leones" en el edificio del Concejo Municipal de Caracas, obra de Alejandro Chataing en 1905.

The "Los Leones" patio at the Caracas Municipal Council building (Arch. Alejandro Chataing 1905).



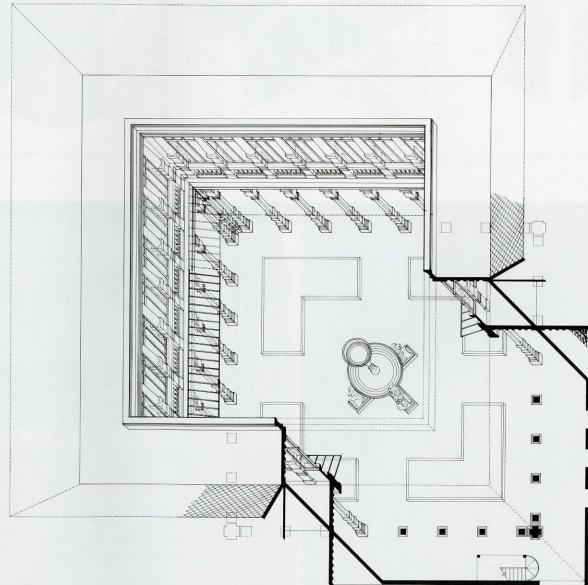
Las dimensiones del Concejo Municipal de Caracas, obra de Alejandro Chataing en 1905, sirvieron de referencia inmediata. La curiosidad de Kenneth Frampton sobre la escala de este patio y su relación con el sitio, fue instrumental.

The dimensions of the Municipal Council courtyard, a work by Alejandro Chataing of 1905, served as a point of reference. Kenneth Frampton's curiosity about its scale and its relation to the site was instrumental in this regard.

arquitectos que fundaron el IAU, versión venezolana del IAU de Nueva York, que terminó por disolverse. Pero ellos no son en general muy amigables. Me gusta el calor, el entusiasmo y la arquitectura del primer Fruto Vivas. Pero el que se expresa en el último libro que publicó lo encuentro extrañamente irreal. Agradezco mucho a Julián Ferris y a Martín Vegas lo que me enseñaron.

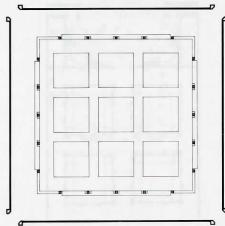
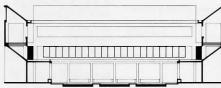
Recuerdo con placer las conversaciones de mi época de alumno en la Facultad con Henrique Hernández, con Fallaice, con Legórburu. Creo que hay afinidad ideológica con Elías Toro, el Iaco Alvarez. En resumen, hay muchos hilos visibles e invisibles que lo entrelazan a uno. Pero lo he dicho antes y ya no me deprime mucho percibirlo. En relación a la gente de mi generación, me siento bastante aislado...

F.S.: Lo que pasa con Oscar es que, tal vez por carácter, tiende a sentirse más solo de lo que en realidad está. Es el conflicto. Pelea a fondo por sus convicciones aun en cosas de poca importancia. Es capaz de hacer que el planeta se detenga para que un arco sea construido con la curvatura que él cree correcta. Ese arco en ese momento pasa a ser lo más importante del universo. Cuando se equivoca reconoce su error y vuelve a afilar su espada. Es lo que hace estar en permanente tensión con las cosas y las personas. De esa manera es feliz. Ese estado de cierta tensión en lo que hace, ese saber que nunca resultará fácil hacer algo que se pretenda bien hecho, lo llevan a imaginarse protagonista de una lucha muy en solitario. Yo creo que no es tan verdad. Hay gente con la que uno puede converger o, por lo menos, ir en paralelo. Entre los estudiantes, y Oscar lo sabe y lo ha dicho, hay gente bien interesante. El problema es también la falta de oportunidades. Por eso, a mí es el medio, con sus restricciones, el que a veces me desanima. La burocracia, la incomprendición, no por lo que uno hace, sino por los valores de la arquitectura en sí. Pero estoy convencido de que entre los arquitectos hay mucha capacidad no aprovechada. Todo el mundo nace con un ángel a la izquierda y un demonio a la derecha. Si las condiciones se dan, el ángel puede tomar el mando. 'Caracas, 1983.'



Uno de los patios del edificio de la Galería de Arte Nacional, usando la misma escala.

One of the patios of the National Art Gallery, using the same scale.



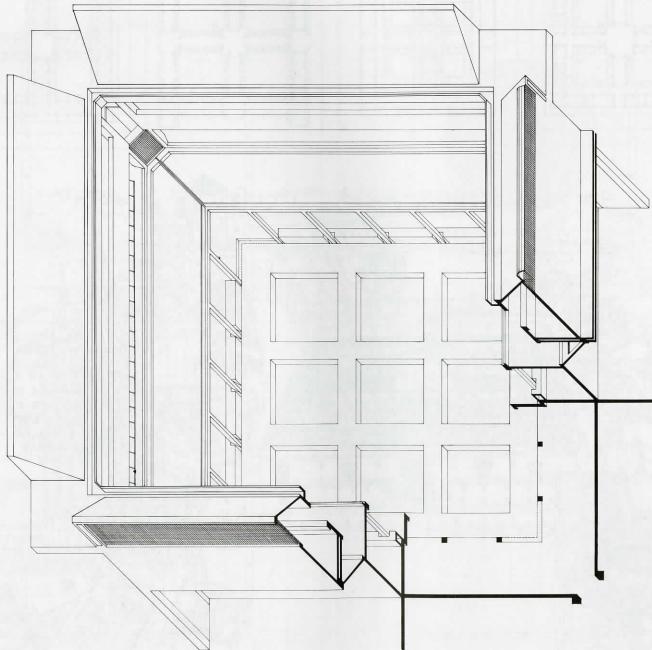
49

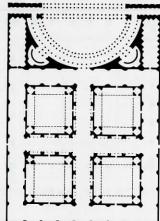
A CONVERSATION WITH OSCAR TENREIRO AND FRANCISCO SESTO

A subject of current interest: Venezuelan architecture, a vast building program that has developed over the past two decades has remained hitherto on the margin of the international cultural scene. Venezuelan architects Oscar Tenreiro and Francisco Sesto offer an opportunity to inquire into the reality of architectural thinking in a country that wants to stop being simply exotic and picturesque, or rich, and presumes to trespass on the conceptual frontiers that lately seem to be the exclusive preserve of people born or working in the North. We spoke with them about their positions, their efforts in search of their own ideas, their architectural vision, and the intention transmitted in their work. From among a highly polemical array of architectural spokesmen they frankly expressed the hopes and problems experienced in the course of designing the new home for the National Art Gallery.

WILLIAM NIÑO: We could affirm that modern architectural experience during the 50s and 60s was directed towards Abstractionism, not only in architecture but in all visual arts. Even though there was during the 70s and 80s a turn toward cultural symbolism that involves a great many sources. In Europe there was a different type of effect than in the United States and Latin America. In the design of the new home of the National Art Gallery it can be sensed, for example, in a sort of turn towards Classicism. Is this turn also reflected in any of your present work?

OSCAR TENREIRO: A turn towards Classicism is for me too strict a judgment. It's difficult to accept because it implies there was a conscious intention on our part, in that direction. I would rather say that the classical image you perceive in the building, and which I take as a compliment, is a product of the type of theme, of its condition as a unique building, of the particular and privileged location it has in the center of the city; and, without any doubt, it is the predominant spirit in the world of architecture today. All of this creates the conditions for a classical approximation. It is an inducement that has always been present





4

Dos ilustres antecesores bien conocidos del tipo arquitectónico de los cuatro patios son dos proyectos de Guy de Boullée (1728-1799) para la Biblioteca del Rey en 1784⁴ y para el Palacio de Justicia en 1782.⁵ Pero corresponden específicamente a museos, lo que los convierte en referentes interesantes, los Proyectos de Guy de Gisors⁶ y J.F. Delanoë⁷ de 1778-79, hechos para el Salón des Arts de la Académie Française de

París y la proposición de J.N.L. Durand incluida en su libro "Précis des leçons"
de 1802-1809.⁸

Two well-known precedents of the four-patio type are the projects of Etienne Louis Boullée (1728-1799) for the King's Library in 1784⁴ and the Palace of Justice of 1782,⁵ plans interesting for their pertaining specifically to Museums are Guy de Gisors⁶ and J.F. Delanoë's projects for the Salon des Arts of the French Academy in Paris and J.N.L. Durand's⁸ proposal contained in his book *Précis des leçons* (1802-1809)

Pero culturalmente más cercano por el parentesco hispano está el hospital de los Reyes Católicos de Santiago de Compostela, obra de Enrique Egas, de 1501-1515.

Culturally closer is the Hospital of the Reyes Católicos de Santiago de Compostela, a work of Enrique Egas of 1501-1515.

50

in architecture.

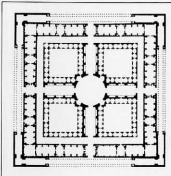
W.N.: That spirit of the times, is it a notion that only serves as a support for criticism, or is it a precise state of mind that creates the conditions for a building like this one?

FRANCISCO SESTO: The new home of the National Art Gallery speaks of a particular type of architecture hardly realizable ten or fifteen years ago. It's a building that doesn't adhere to fashion. It relates without a doubt to the present, and it fits in the present discussion. What is the spirit of our times? The tension between what you are intentionally looking for and what you unexpectedly find. We are in one of those moments in history when you can look back with the privilege of not turning into salt. To look back doesn't mean to walk backwards; that's the fermentation, the spirit of our times.

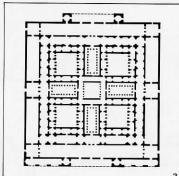
O.T.: That *zeitgeist*, to apply a term Americans use, is recognized in two planes that relate but are essentially different. One is the world of fashion, of surface, of appearances, of poses. We didn't want this building to relate to that, at least not consciously. Nevertheless, we know that fashion filters through all the cracks. The other is that of profound historical and cultural processes which, today, we must admit, are opening up a broad span of possibilities. This building is one of them, but as it pertains to the *zeitgeist* it doesn't pretend to be dogmatic.

W.N.: That's the key to these times. Not so long ago the spirit of the time demanded our expression within a limited language. Now the horizon has broadened so that we can use resources from the past without any remorse.

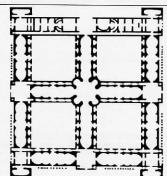
O.T.: It wouldn't be in vain to talk about the absence of limits. Those limits can be deeply rooted convictions that dictate a work ethic. In contrast, the present danger is rooted in the deformation, even nonexistence of this ethic. Then any resource is feasible. Because anything is possible, they start losing a sense of themselves. There is an invisible, perhaps underlying desorientation. You can be anywhere at the same time. This happens today in many fields but especially in architecture. Our world is leaving too much room for accommodating preferences. I was just reading something Robert Frost said:



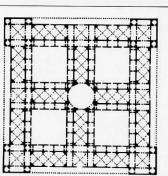
1



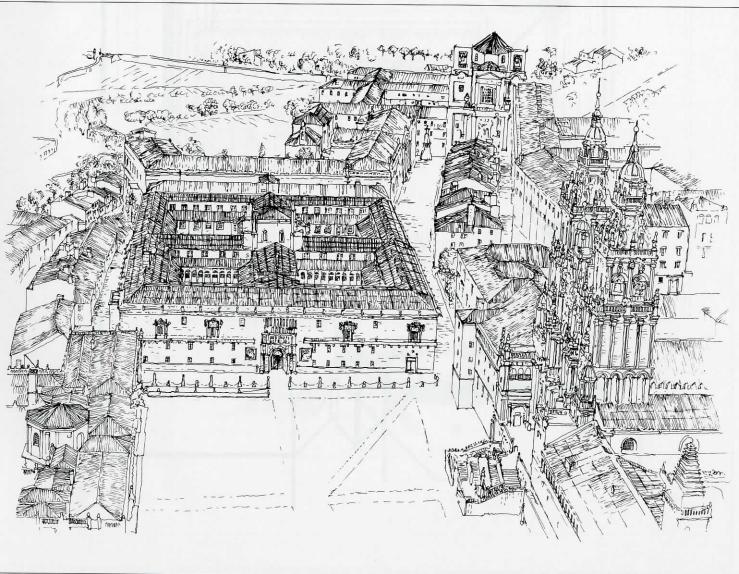
3



2



5



En Caracas, el Chaguaramo, esa palma tropical tiene una pequeña historia como personaje central de ciertos patios. Hoy día se presenta en la memoria de los chaguaramos el chaguaramo del Club Venezuela, en el centro de la ciudad. El Samán es el árbol nacional. Es parte de una curiosa tradición, muy venezolana, la referencia constante al Samán de Güere, unido a la memoria de Simón Bolívar, al Samán de Catuche (o Samán de Bello) vinculado a la de Andrés Bello. A

estos árboles centenarios se les atribuyen "hijos" que se plantan en conmemoraciones. A uno de esos hijos le espera un patio de este edificio. Los Jabillos se han hecho, más recientemente, personajes de Caracas. Probablemente porque es el único árbol que sigue creciendo frondoso entre el humo y el concreto de la ciudad. Se le ha nombrado poco, da sombra, permanece en la memoria de la gente. En el antiguo edificio de la actual Galería, el original Museo de Bellas Artes de Villanueva. Una

LOS PATIOS

THE COURTYARDS

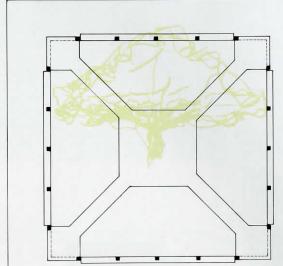
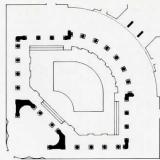
The Chaguaramo, a tropical palm tree has its minor répute in Caracas as the central character of certain patios. Still present in the memory of the chaguaramos is Club Venezuela's chaguaramo in the center of the city. The Samán is the national tree of Venezuela. It is part of a curious, very Venezuelan tradition: the constant reference to the "Güere" Samán, and its association with Simón Bolívar or the Catuche Samán (Bello's Samán) with Andrés Bello.

These ancient trees are

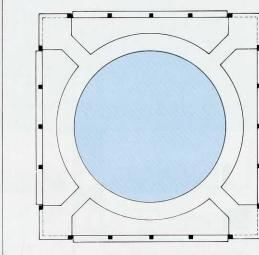
assigned sons that are planted in official ceremonies. One of the GAN courtyards is waiting for one of those sons. The Jabillo has recently become characteristic of Caracas. Probably because it is the only tree that keeps growing strong amid the smoke and concrete of the city. It rarely gets sick, it is a good shade tree, it remains a familiar view to the inhabitants of the city, and it is a symbol of the intimacy to one of the patios.

Alongside of Catota Creek—an old watercourse,

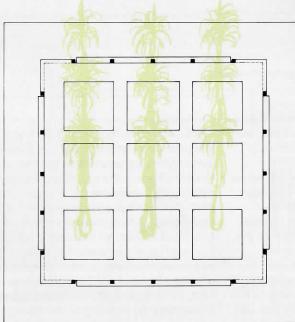
now a sewer, that crosses the heart of the Cultural Park—there are several leafy jabillos that will be preserved, which now provide shade for the only harp factory in Caracas. The harp is a symbol of children's play. The water and the colorful fish will recall the central patio in the existing National Art Gallery building, one of the first works by Carlos Raúl Villanueva. 1



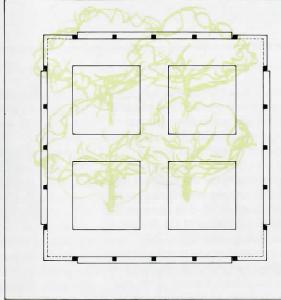
Patio del Samán.



Patio de los Niños o del Agua.



Patio de los Chaguaramos.



Patio de los Jabillos.

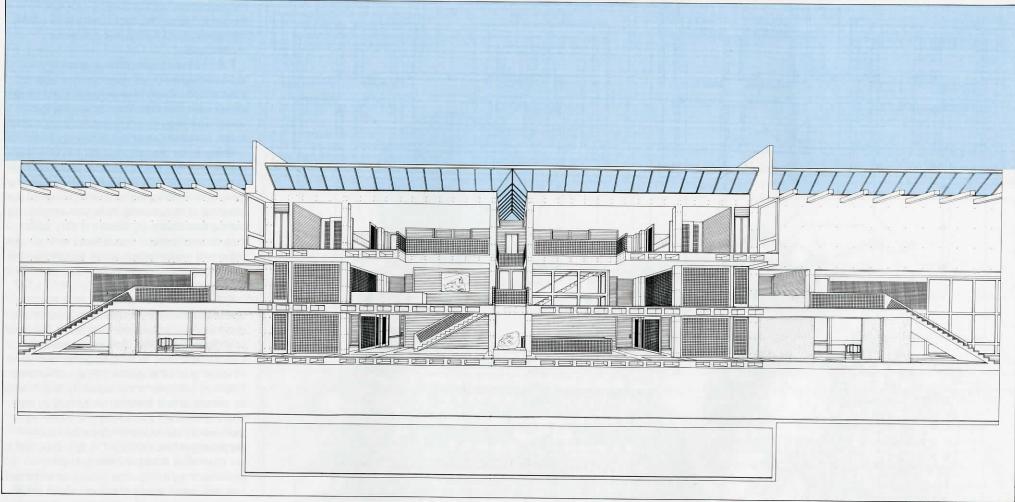
F.S.: I would say that it's all about establishing limits, although just be able to violate them. Every time we draw a line there must be an intention. The same goes for every brick that is placed over another. I think that is the ethical Oscar is talking about.

W.N.: Even though important events are happening in architecture, the same can't be said of painting or sculpture which remain in a more conventional mode. Architecture, on the other hand, is suffering through fundamental conceptual changes, there's a very wide cultural problematic that reflects on the most important man made cultural realization: the city. Most artists seem to be more absorbed with their own problems.

O.T.: There is a noticeable lack of instrumental connection between plastic artist and the city. It's not even resignation, because in order to have that, you would have to identify what they're resigning themselves to. While what is felt about the city is indifference. This is in contrast to the solidarity manifested by plastic artists towards architects in their effort to create the *contemporary city* so beloved by the Modern Movement at the beginning of this century. On the other hand, we must also recognize the current disillusion as a response to utopian schemes that used to depict vast horizons to the artistic imagination during the early days of the new industrial society; this is at the base of that indifference. Anyway, I don't think it justifies the ignorance that reigns today there in relation to the city.

W.N.: That is why I think that architects will assume the role of reactivating the reading of the city, because it is their workload. In this sense, what are your intentions in this project?

O.T.: I tend to ascribe a moral content to the things I do. This becomes a problem when faced with anything I would call transcendent. That is why I prefer to speak first about its urban impact, since the intention there is more symbolic in character, yet something I consider of vital importance in our medium. We wanted to signal the presence of something austere in this building as an



answer, aggressive if you want, to the world of fashion, highlighting and the newly rich. As for our urban intentions of spatial character, they were defined more by the building's own imposing presence than by preestablished criteria. This is no more than a recycling of a historical principle that is nevertheless opposed to much current practice. In this way we return to that broad horizon we were talking about. We may look to the nineteenth century and part of the eighteenth century for a sense of an imposed prefigured urban physiognomy, or further back to the fifteenth and sixteenth century or before, when urban spaces were defined only in the most global terms and where buildings and monuments existed by virtue of their own innate

characteristics. If you choose this last option, you fall in contradiction with some present preferences for one particular historical period, from which is deduced a fashionable common place: the supposed guilt of contemporary architecture forcefully derived from the generalisation of the concept that buildings should impose themselves on the city. An example often cited to illustrate that city. An example often cited to illustrate that sinful mistake is the Palace of the Soviets, by Le Corbusier, a *functional apparatus imposed on an urban scene that was foreign to it*. This critique is valid when you consider the city as a static fact, it is not when you consider the building as an instrument of urban change. The history of architecture is filled with illustrious examples of this kind.

LOS VESTIBULOS

El vestíbulo de entrada principal tiene una escaleta doméstica, que contrastará con la de la Sala Principal, a la cual da acceso y con las Salas de Recepción a ambos lados del eje Norte-Sur, conectados con los zaguarnes de entrada.

En los vestíbulos no hay aire acondicionado, sólo ventilación cruzada a través de las celosías de madera, que permiten vislumbrar los patios.

Los vestíbulos son espacios de transición entre las salas más climatizadas, desde los cuales se llega a los patios o a los balcones. Son también lugares de descanso. Su carácter, su atmósfera, dependen de la iluminación cenital y de las celosías. Estas últimas son el elemento arquitectónico que les caracteriza.

THE VESTIBULES

There is no air-conditioning in the vestibules, only cross ventilation through wooden lattices, which provide a glimpse out into the patios.

The climate of Caracas being as mild as it is, the vestibules are transition zones between the more climatised halls and the patios or balconies outdoors. They are also rest areas. Their characteristic atmosphere is determined by overhead lighting, and the wooden lattices, which are the vestibules characteristic architectural element.

The entrance vestibule has a domestic scale in contrast to the principal hall to which it gives access, and with the reception halls on either side of the north-south axis, connected with the entrance zaguarnes.

it is located.

O.T.: The building acquires the importance of an architectural monument, not because of the architect's presumption, but because of the role it plays in the city. This concept of the building as a monument is stripped of the pejorative load that was assigned to it until not too long ago. A monument can also be faithful to its internal origin. In the case of a museum, this must be accomplished in spite of its functional limitations, another good reason why the site need not be regarded as sacrosanct. We ought to develop a hypothesis concerning the ordering or reordering of urban space.

F.S.: This building took form in a precise urban context: the triangular plaza relates to

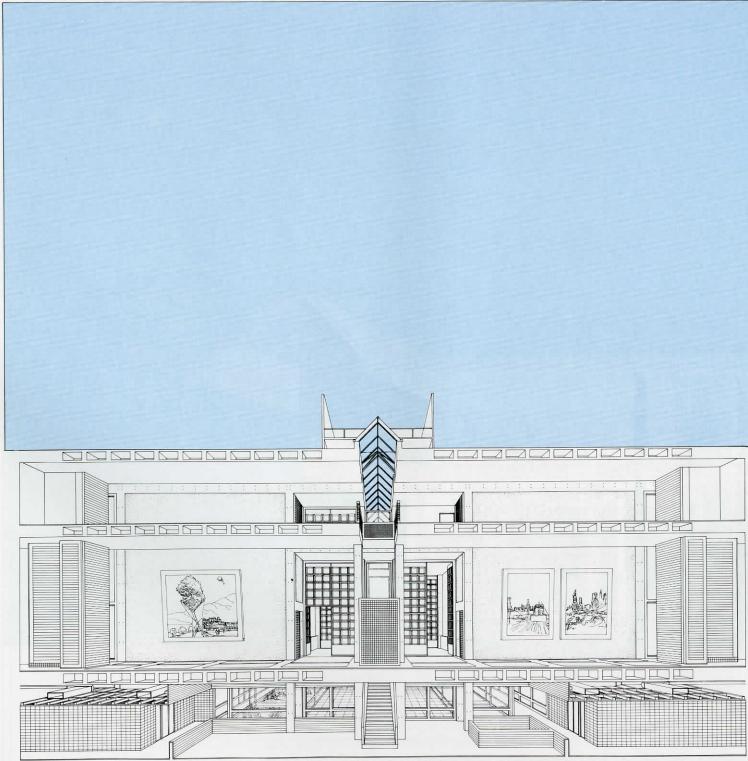
When you build an edifice of considerable size or cultural significance, that building itself has the last word in fixing the point of reference.

F.S.: With certain buildings, the imbalance seems is of such a nature, that the city immediately reorients itself in their direction. *The prettiest girl dominates the ball.* In the case of our building, we know that its presence will have a determinant role because of the deteriorated surroundings. It seems unlikely, but in an important and central zone of Caracas, most of the spatial plan was left to be invented. In fact, the National Art Gallery contributes to the definition of the heart of *El Parque Cultural de Caracas* where

El vestíbulo Oeste tiene un cierto carácter monumental producto de los requerimientos de altura para el acceso de obras de gran formato desde el edificio de servicios a las salas de mayor tamaño. Este carácter subraya su condición de vínculo con las áreas administrativas y de investigación de la Galería.

The west vestibule presents a certain monumental character as a result of the height requirements for access of large-format works from the service building. This aspect underlines the connection between the exhibition areas and administrative and research areas of the museum.

1. Damero, checkerboard. This word defines the layout of Spanish colonial cities as established in the *Leyes de Indias*. Legislation code applied in all colonial territories.



the Caño Amarillo Station and Danzas Venezuela building, and, in what we might call the opposite side of the figure, the Quinta Santa Inés square; the main street runs through the building from one side to the other; the great space to the east, is bounded by the elevated Metro line that forms part of the sequence that continues to the Bicentennial Square, and beyond into the heart of the city; and there's the Plaza Bolívar at a distance of less than eight hundred meters.

O.T.: If one takes into account some of the options that are in vogue lately, I doubt the result would have been a building with a square plan like this one, in a strong position, even a bit aggressive in regards to the Metro station. I think the tendency would have been to let the building adapt itself to the situation, contracting and elongating itself, enlarging or diminishing its volume. For a time we worked under those premises but discarded them when we arrived at the architectural type of the four courtyards. Starting there, wanting to remain loyal to its origin, a block-size colonial 'damero' building, we continued to apply the same type of spatial logic. If we allowed ourselves to make subtle alterations in respect to the immediate surroundings, we would only mutilate the building and throw it out of balance.

F.S.: Urban spaces are defined by buildings, and in this sense the National Art Gallery contributes to the definition of the urban landscape. Even if it hadn't been born of theoretical inventions, it would still have given the city the strength of an organized presence, of precise limits, orthogonal geometry and dimensions that, as Oscar said, have to do with the *damero*.¹

O.T.: But starting from its own coherence and not necessarily from preestablished forms.

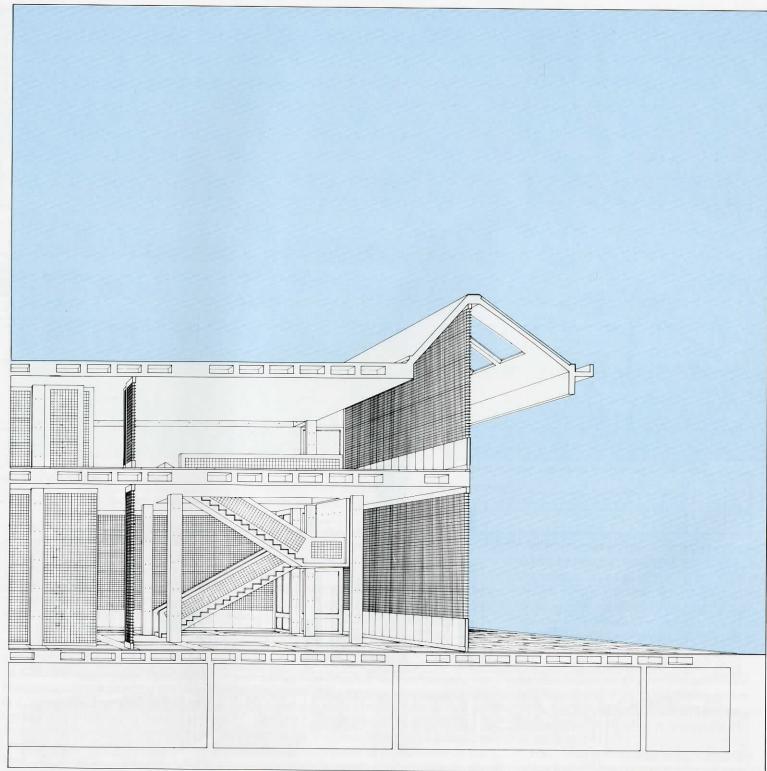
W.N.: Aside from the hopes you may have for the positive impact the building and the Cultural Park may have on that area of the city where is located, we can't forget to talk about the response of the Government, here, especially in terms of the Venezuelan economic situation. Criticism is frequently heard maintaining that a country like Venezuela can't afford a building like this.

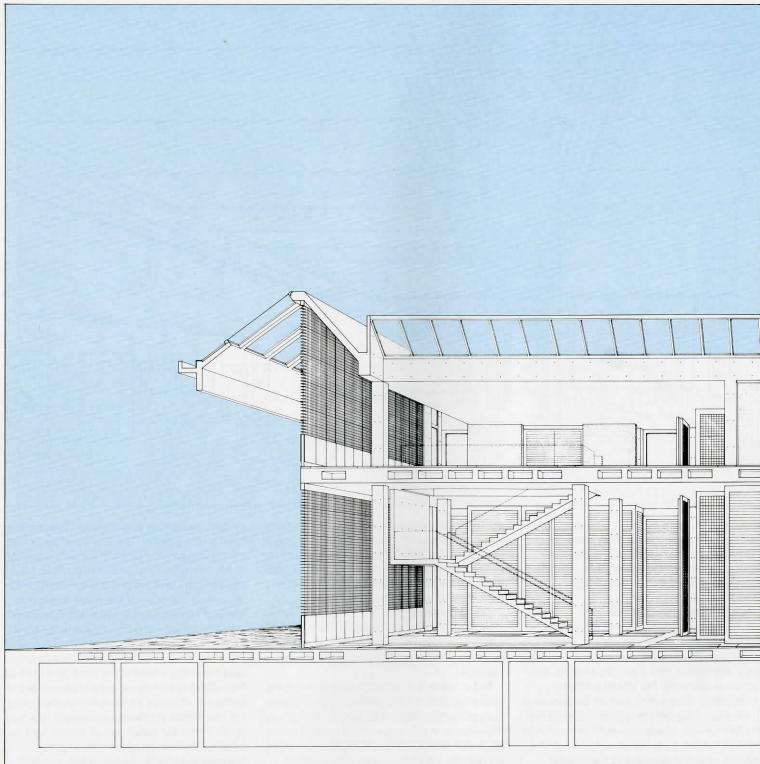
How do you see this as a local problem?

O.T.: First, I think it makes a lot of sense, and we have proceeded in that basis throughout the project, to confront the Venezuelan government's handling of institutional architecture. Buildings are in effect, punished through low-quality specifications and lack of budget foresight, when in fact minimal standards could be enforced. The social cost in the long run is ignored; they only worry about immediate costs. A hospital is old as soon as it's been completed. Buildings decay fast. From the point of view of underdeveloped countries, this makes no sense. What we can't afford in countries with economies like ours is to build badly. We may have to accept the problems of poor workmanship or the pressing needs of the moment, but institutional architecture must be seen in a perspective of durability; it has to be made for future generations, just as it is among the French, Dutch, or North Americans. The reason is very simple, even if it's not comprehensible to bureaucrats. Provisionality is a difficult concept to assimilate in terms of cultural, social, an economic development; *provisional* is something that must be substituted according to a previous program. If they have built in a provisional way in Israel, it has been because they were able to foresee the economic and social advantages of substitution and so went ahead and did it. This was done in housing and other elementary services. But in countries like ours, the provisional, even in these areas, tends to become permanent; substitutions, considered too problematic, never see the light of day. Now if it's impractical in the case of emergency housing, small schools, small health centers, and the like, it is even more so for major cultural institutions. Consequently, a provisionality that in no fairly organized society would be imposed on institutions such as museums, hospitals, or public government headquarters, is cynically applied in our medium. *Eternally provisional* buildings are built which is amazing. Now then, we don't want to counteract this with unnecessary luxuries or glitter, but with austere yet durable buildings, constructed with noble materials that will withstand the test of time. And, what

Los vestíbulos Norte y Sur están relacionados con espacios públicos a través del podio que circunda a todo el edificio. El contacto con el exterior es la gran celosía de madera, protegida de la lluvia por el portico.

The north and south vestibules relate to public spaces through the podium that surrounds the entire building. The great wooden latticeworks constitute their exterior and are protected from rain by the portico.





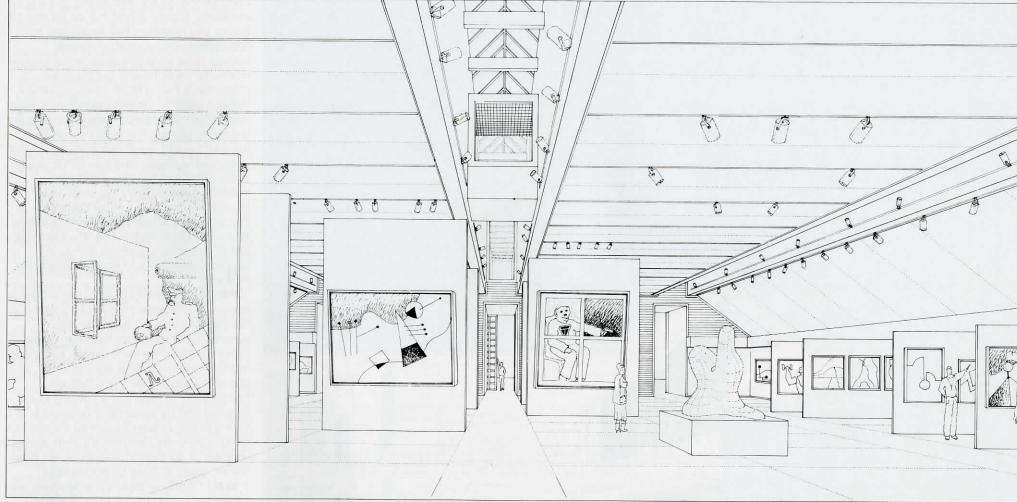
many people do not understand, it is not for immediate economic gain hat we do this. Of course you might say that Americans build with plaster, cheap ersatz materials, scenographic imitations as some fashionable architects would have it, but the great difference is that in North America cultural patterns allow for minimal maintenance even though that maintenance doesn't eliminate the shoddy appearance of what they make. Anyway, i would like to see when any of the apologists of plaster have their turn to design a national museum, if they would use materials such as Ghery's or would rather those of Pei? I for one, I prefer Louis Kahn or Le Corbusier's whose essential virtue is their austerity. Even though at one time Kahn was known as a *small expensive architect*; August Komendant told me about that some time ago.

F.S.: We proposed a building that will last at least one hundred twenty-five years. We hope the transgression will last to the fifth generation. Of course we hope the virtues will be transmitted to the same degree. Every age has to make its mark for ages to come, and one of the ways to do this is through monuments. To think that a building like a museum can be temporal or disposable is a contradiction. At least it would be a waste of a good opportunity. Now then, it's worth asking, what will our mark in times to come? What are we going to leave for our heritage?

W.N.: Of course these considerations are essentially similar to those Oscar spoke regarding fashion, and so on; as you both say, they have their moral edge. Let's speak specifically about architectural intentions. We talked about intentions in regard to the city. What about the building? What are the building's themes?

O.T.: I like Unger's expression: *architecture is the theme* because it gives you some freedom from rethoric.

F.S.: And our working themes were those of architecture. There is the courtyard subject, for example. I speak of the interior courtyard as an essential space that represents external nature, it is like an ambassador around which the building develops. Here there are four patios placed symmetrically on the sides of two orthogonal axes. It's really an old plan. We find it for example in the Royal Hospital of



La Sala Principal albergará las exposiciones temporales.

LAS SALAS DE EXPOSICIÓN

Hay varios tipos de salas, tanto por sus dimensiones como por sus condiciones de iluminación. El módulo dimensional que las origina es el que se aplica a los grandes formatos están en Planta Baja, conectadas directamente al edificio de servicios. En la Planta Alta, las de formatos normales y pequeños.

THE EXHIBITION HALLS

Halls are of several types, according to their dimensions and their lighting conditions. The dimensional module for all of this is the same. The large halls are on the lower level, connected directly to the service building. smaller and average-size halls are on the upper level

The principal hall will house temporary exhibitions.

Santiago de Compostela from the Sixteenth century, converted today into the Hostal de los Reyes Católicos. Its image was in our minds from the beginning. There are other examples... for us the courtyard was very important. And the courtyard generates other complementary themes, such as the surrounding corridors like those of colonial houses and monastic cloisters. Also balconies, so deeply rooted in our culture. In this case are turned toward the inside. Next to those balconies and corridors, and sometimes relating to them, are the great latticework panels that screen and modulate exterior light. That interest in natural lighting became an essential element of the exhibition rooms, and one of the most important aspects

of our proposal. In fact, the structural principles of the building were strongly influenced by considerations of exterior lighting. Another theme, the podium, didn't appear from the start but when it did it refused to leave.

W.N.: What about the exterior?

F.S.: There is certain symbolic quality expressed in some of the details, and in the image of the building as a whole. It is in a way a large old house. The plan, the facade, the conscious austerity, the colonial block dimensions, the pitched roof all contribute to it. We even adapted the typical entrance hall, that tall, narrow, shady corridor that in colonial houses served as a transition between the outside or street space and the interior

spaces. Seen from the street, the hall spoke of humility; it signaled the entry without trying to enlarge it. The same is true of our building. All of this reinforces the idea of the house. You know, those old houses with their high smooth walls and pitched roofs, that presence is there.

W.N.: More than the idea of the palace?

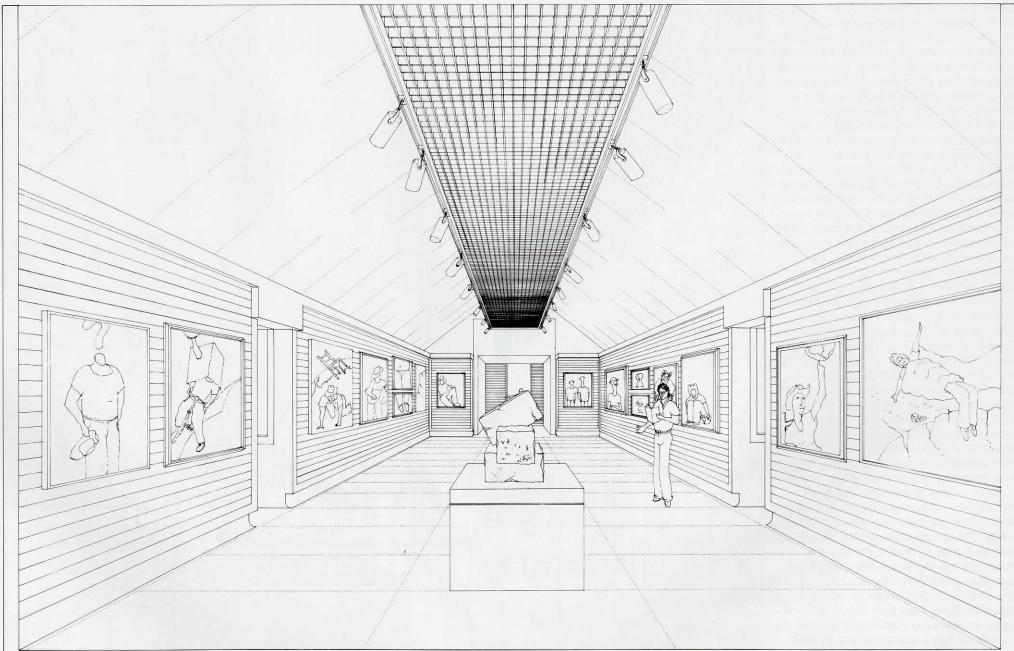
F.S.: They are our palaces, of a governor or a viceroy, the large houses here, not Europe's palaces.

O.T.: There is a lot to be said concerning structural type. It is the genesis of the building. August Komendant's intervention was of vital importance in this regard. We started with a structural analysis of the Kimbell. From there we got the idea of working with inverted

cycloid vaults that would make it possible to build a roof garden. The four courtyards had not yet appeared. I sent Komendant a section of the cycloids. One or two weeks later he answered by telephone that they would be too expensive because of the need to provide them with stiffening ribs. He wasn't convinced they should be used. He suggested I try a folded plate structure. It's described on page 273 of my book, look for it he told me over the telephone. I got hold of the book and then let the subject rest for two weeks while the idea of two levels of naves for exhibition surrounding the courtyards started to take shape. The two levels of folded plates would permit light to pass to the lower levels, preserving the appearance of a house with a balcony that

Una de las Salas de
Formato Normal de la
planta alta. Su proporción
deriva de las salas del
Museo Kimbell.

One of the average size
format halls in first floor. Its
proportion derives from
those in Kimbell Museum.



Las salas de pequeños formatos.

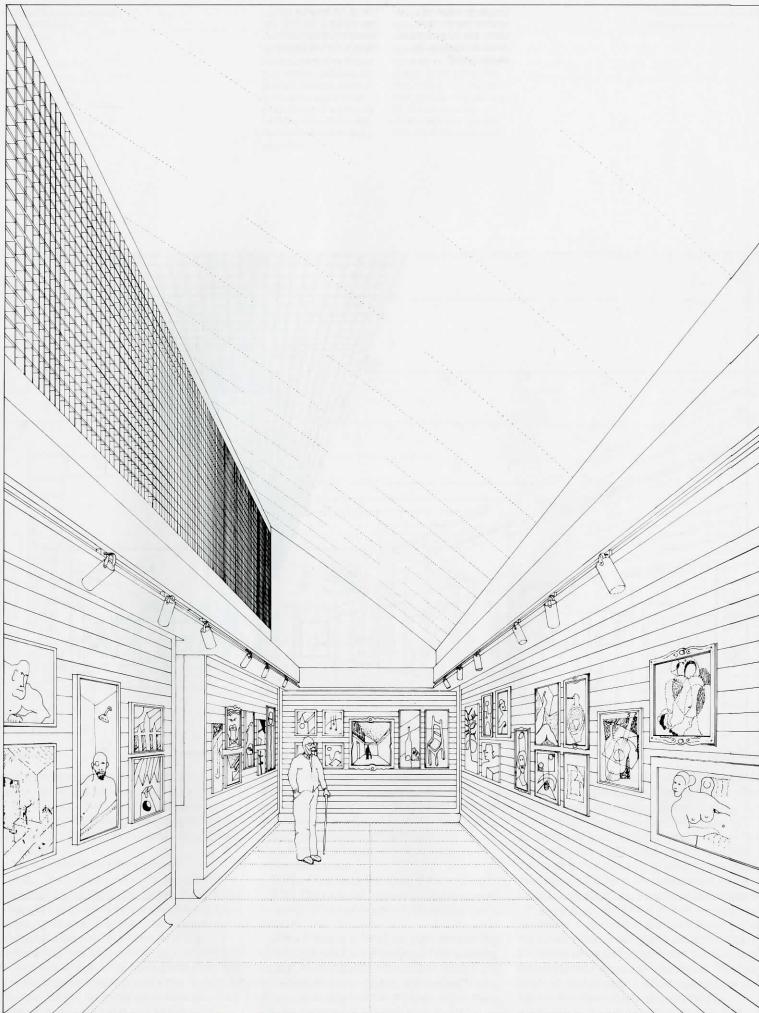
Small format halls.

58

appears in the first sketches. A structural solution with an architectural reward. We sent some section drawings to Komendant and he studied the solution and brought a proposal with him on a visit to Caracas. His proposal changed many of our ideas. One of them was the balconies. He didn't think they fit in a museum. He wouldn't budge. We took him to the Municipal Council Building which has a courtyard that was superimposed at one time by Frarripton over the land plan in 1:1000 scale and which at once suggested to me the solution that we adopted; we took him to the Archbishop's Palace, to the Casa Amarilla. And at the end of an exhausting day he told us he understood what we wanted to do. Upon returning home he took up the work again and, in a incredibly short time, finished the preliminary calculations on which Martin Meiser and Andrés Prypchan, our local engineers, would base their work. Komendant said that the technical principles in the structure gave him some trouble, but once defined, the whole design cleared up quickly. That is the story about the structure. Without that serious, critical contribution (because Komendant is a great architectural critic and a technician who takes into account economic, building, and design aspects), it would have been absolutely impossible to achieve the results we did. This is one of the key lessons I have learned in my life as an architect. Without an engineer closely involved in the design process, —lucid and critical, who loves architecture— it is nearly impossible not to deviate from the path one intends to follow.

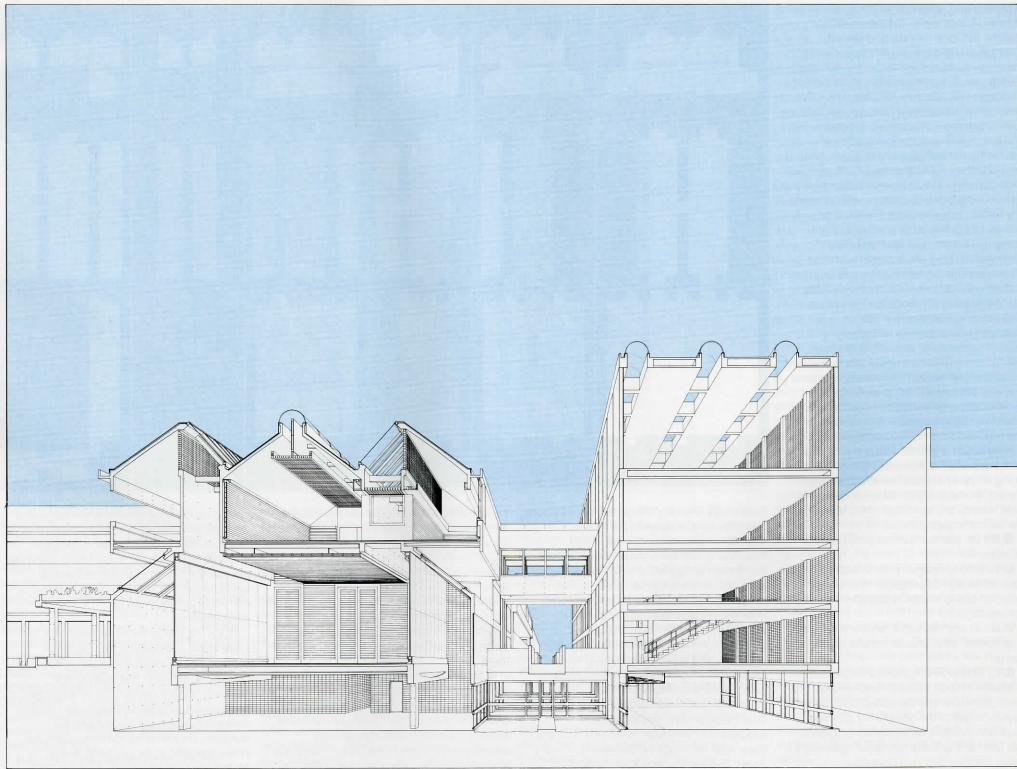
W.N.: Designing a museum has always been an architect's dream. The Modern Movement is no exception. Mies, Wright, Le Corbusier, and Kahn built museums conceived according to various design principles. Berlin, New York, Tokyo, and Fort Worth represent many other notable options of contemporary architectural design. What was your point of view? What do you think the role of the architect should be when designing space in which to exhibit works of art?

O.T.: Each of the examples you mentioned has its justification and each of those buildings has a place in the history of architecture. One of the most important



El edificio de servicios y su relación con el cuerpo de salas de exhibición. Se muestra en este corte una de las dos Salas Tipo III.

The service building is connected with the exhibition halls through a bridge. This drawing shows one of the two type III halls



experiences I have ever had was to visit that jewel of Mies in Berlin, the New National Gallery. But for emotional and almost ideological reason, from an artistic point of view, our model was Kimbell. That building is a landmark. It is an invaluable affirmation of the spirit of architecture to come. The most direct antecedent of our National Art Gallery within contemporary architecture, accepted and assumed by us in a totally conscious way, is the Kimbell Museum by Louis Kahn. In regard to the architect's role, I think, also like Kahn, that it must be to create an atmosphere that will simply manage space without going any further. I don't believe one must go any further. I think that is the mortal sin of the Pompidou Center and the Pei Gallery in Washington. They are actually technological shows, each in its own way, very foreign to and almost enemies of the art they shelter. Our proposal for Caracas, for Venezuela, is for a building that tries to create psychological silence (a term dear to August Komendant, possibly taken from Kahn), which permits a union with, reflection on, and enjoyment of the peaceful moments that everyone needs, an awakening of reminiscence, conjuring that "genius loci" which Venezuelans seem to have lost, starting from art, from the encounter with the private action of artistic discovery; all begun from the silence of the building itself, from its being stripped of pretentious and syntactic impact. Modesty aside, we believe that our work is culturally a product of the hopes that are felt in this part of the world.

W.N.: Do you like National Art Gallery's collection?

O.T.: Strictly speaking the collection does have some significant gaps; however, I think the effort being made to complete it is noteworthy.

W.N.: At any one point, did the collection, in its special way, impose conditions on the design?

O.T.: Although it might be a bit dangerous to answer in such a straightforward way... no. We did however use the collection to affirm certain details of the design. For example, there was one that we elaborated together with Manuel Espinoza, considering where we would put *First and Last Communion* or the

LARGOS
Todas tienen el mismo
largo: 25,20 m exteriores
y 24,00 m internos
exceptuando la tipo VI.

ANCHOS
A: ancho exterior.
B: ancho interior (Sin
estructura).

SALAS TIPO I
A: 25,20 m.
B: 24,80 m. (600 m²)

SALAS TIPO II
A: 18,00 m.
B: 17,60 m. (425 m²)

SALAS TIPO III
A: 12,00 m.
B: 11,40 m. (275 m²)

SALAS TIPO IV
A: 7,20 m
B: 6,80 m. (165 m²)

SALAS TIPO V
A: 4,20 m.
B: 3,80 m. (90 m²)

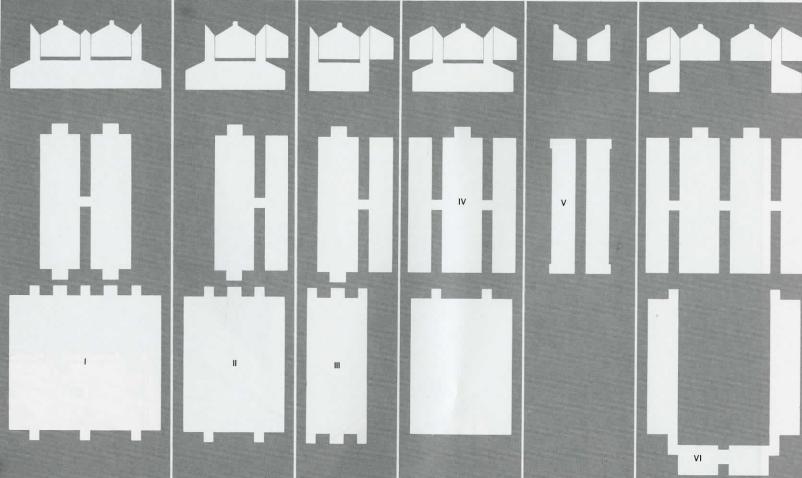
SALAS TIPO VI
A: 7,20 m.
B: 6,80 m. (35 m²)

el largo de esta sala es de
ext. 5,45 m. int. 5,15 m.

The length of hall type VI is:
ext: 5,45 m. int: 5,15 m.

LENGTH
All halls have the same
length: 25,20 m. ext.: 24,00
m. int.: except type VI.

WIDTH
A: external width.
B: internal width.



Baptism by Cristóbal Rojas. We were thinking about the kind of popular devotion associated with the latter work. It was important to choose a place where people could even bring their children to be baptized. This in a figurative sense, but things like this stimulated not a few of our findings. We also sketched possible arrangements of certain parts of the collection. We wanted to see Reverón in the long and narrow halls of the upper level, they are very well lit places which invite privacy. Cabré and Pedro Angel González in the rooms with overhead lighting on the second floor. Ferdinandov, also in the halls suggested for Reverón. In the rooms on the lower level we imagined Michelena, Tovar y Tovar. There are rooms appropriate for

experimental art, or the annual show rooms, and so on. We didn't confront the totality of the collection head-on. Besides the collection is continually expanding. Of course, we clearly understood which would be temporary exhibition rooms, the most appropriate sequence of passages, the most convenient geometric conditions, and planned for the greatest variety possible in respect to the specific conditions of each room.

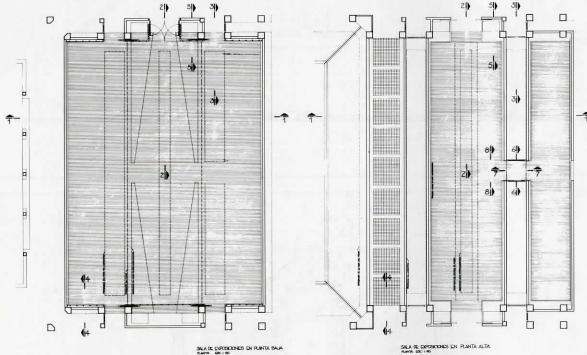
W.N.: I think that is a healthy attitude. Venezuelan art is not represented only by the Caracas School or the neoclassicism at the end of the last century. There are important statements being made now and will continue to be made in the future. There is a tendency to think that museum's collection

should be foremost in mind when setting up the spaces in the building that will serve as its headquarters. But since the building will continue to be used for many years—and we are speaking of an institution of national significance—the current collection should carry less weight in design considerations.

O.T.: The British Art Museum at Yale, by Louis Kahn, is a building that has been criticized by some for its relation with the collection. Although that collection is basically static, I am far from thinking that the building is less important because it doesn't evoke the values associated with the domestic English environments where the collection used to be exhibited. It was Michael Graves who made the remarks

Los siguientes dibujos corresponden a los distintos tipos de salas y son reducciones de los planos originales del proyecto.
The following drawings showing the different types of exhibition halls are reductions from actual working plans.

1. Terreno y Suelo
designed in 1982 in the
Bicentennial Square, still
under construction.



during a conference at Yale, in 1978, I believe. As a Venezuelan who has never been inside an English country house of the eighteenth century, but who enjoyed, as if bewitched, the Turners in that collection, I couldn't care less about his objections. The response is typical of an architect judging the work of a close contemporary by: It's basically a jealous reaction implying that the person doing the criticizing would have done it differently. The spirit of that criticism is really quite peculiar since minutes before Graves had said that Kahn was a designer who was an *Authentic technician*. I am certain that Komendant, who knows Kahn's weaknesses in that regard would smile to hear such a thing.

F.S.: Since you mentioned that before,

William, there is an aspect of the collection I would like to comment on and that is the excessive weight of paintings in relation to other disciplines in the National Art Gallery collection. It looks more like a picture gallery. There are many gaps, especially in the nineteenth century and in the colonial period. There is very little sculpture. There is no architecture... By the way, we have been told that the gallery's facilities for exhibiting large works of art is quite limited, since it has no exterior space except for its courtyards. But the Santa lies square in front of the building is semi-private and partially owned by the gallery. This area might be considered difficult to control, but in our opinion, large-format sculptures do not need to be exhibited in strictly controlled spaces. In

most cases they are urban specific objects. That is why there will be a place for sculpture, in its own territory, in the Cultural Park, which encircles the National Art Gallery.

W.N.: Because of the historic character of many of the objectives imposed on its formal resolution, there exists in neoclassical architecture a necessity to dramatize the building: to represent ceremonial or ritual activities; to define social or political prestige, to mark a symbolic content. This was allied to a theoretical position that conferred that responsibility on architecture. Today, similar functions are assigned, but with greater discretion, to the architecture of institutions. But function is the final determinant in museum or library or any contemporary institutional building, and primarily for

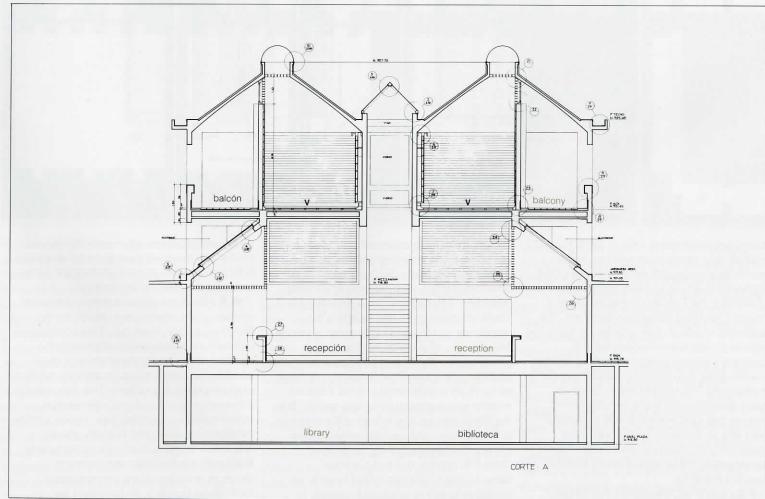
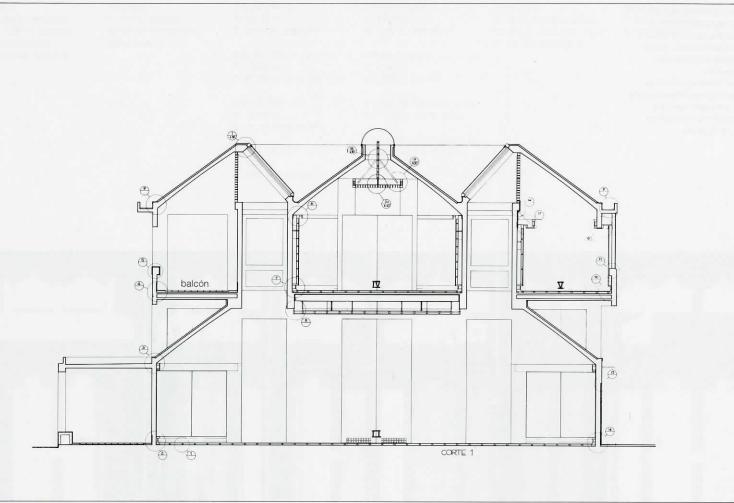
all-important economic reasons. How did you balance both requirements, the functional and the symbolic?

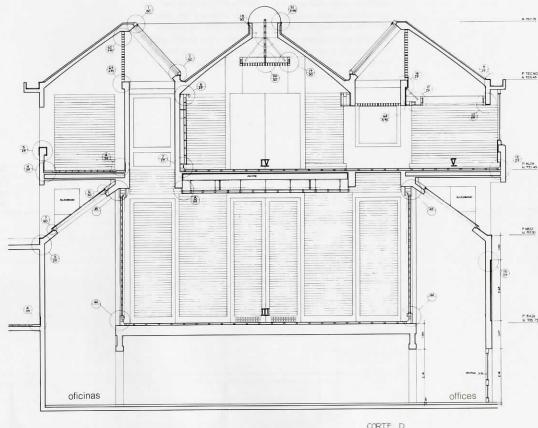
O.T.: We did not give prime importance to symbolic requirements. We tried to contain their diversity as a focal point for the project. Now then, today it is important to emphasize above all else, questions of character, context, meaning. To talk about this has become somewhat fashionable. I must say that for us, questions of that type were firmly interwoven with those of technique, needs, etc. I have remained true to a position that is rather more one of temperament than intellectual in nature. It is not easy for me to accomplish all aspects of an architectural idea. Its initial force traps me and I'm carried away by it. That blocks me in a certain way from everything that isn't contained in the original thrust of the idea, which I trust intuitively and not reflexively, or gradually. Some aspects even remain obscure for quite some time. Even now I am discovering things in the Bicentennial Square.'

That is one of the reasons my relationship with Francisco is so helpful; the process of discovering the potentials of the design is facilitated by our working method. Many things escape me that Francisco sees from another angle, and vice versa. That has helped us, and in the case of this building, it was very useful. Now, the practical implications of an idea an its symbolic aspects were not always totally clear from the start, and it's not inaccurate to state that certain functional requirements, such as the size of exhibition areas, storage requirements, the need for restoration workshop, location of offices, etc., because they were precise and well defined, came through intact in spite of any symbolic intentions. We did in fact have specific intentions about such things as we mentioned to you before: the monumentality of the old mansion, the courtyards, the omnipresent natural light, the structural type, the entrances, the circulatory sequences, the location of rooms; yet even though these things are prime subjects of elevated intentions, they are concrete, down to earth material objects that take place in the real world.

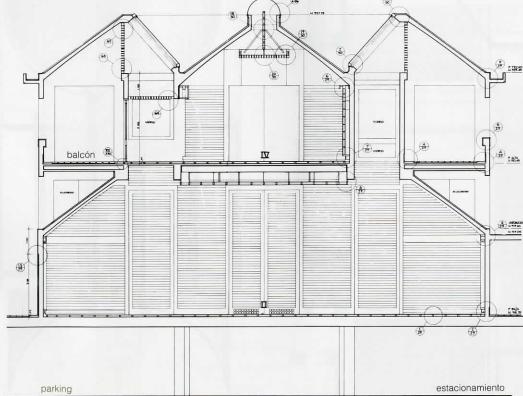
F.S.: It's like some kind of a bet, made with great confidence, that the building will somehow resolve the problems that crop up. Perhaps it is an idea inherited from Louis Kahn, or maybe it comes from further back and it's an idea tied to classical concepts. In our case, it happened that once we decided on the four courtyard system, with the corridors and the surrounding exhibition rooms, things started to fall in place without any major problems. The starting point is the selection of the system, which is no more than an architectural type. If the essential is grasped then the faults can be taken in stride.

O.T.: There is still something else that is of great importance to me. An excess of intellectual predeterminedness can hinder the discovery of virtues in an architectural image. It can turn into a real problem. It tends to acquire autonomous aspects that threaten to superimpose themselves on the image, obscuring it. It is resolved into component elements that impose a kind of preceptivity. I prefer the inverse order, the discovery of particular qualities, including the symbolic, resulting from events which arise from the process of elaboration. This is more like life itself. I will cite an example, the access to the gallery. The entrance is narrow as in our old large houses. The sequence of spaces passed through before and after entering is one of the pleasing and somewhat unusual features of the building. But we discovered this as we were doing it and we decided to keep it. Up until that moment we hadn't thought of that kind of entrance hall. We didn't stop to think whether that would be convenient for the National Art Gallery as an institutional space, nor did we imagine any precise spatial sequence. There had to be an entrance there, between the two staircases, which were located there for purely functional reasons. The narrowness was a consequence, but once we discovered it, we made a symbolic, spatial element of it of the first order, that would be simply and clearly readable, besides being polemical, which in some way means that it is important. I don't know of any museum set up in the same way; if we had approached the work having at hand a *déjà vu* repertoire of





CORTE D



CORTE E

symbolic references, it would have been much harder to discover. Of course, there are architects who have the necessary talent to see things more clearly at the beginning and who can define key events precisely and organize their work accordingly. But we don't work that way. Some tend to impose a series of routine solutions, and although you can obtain good results this way, you run the risk of academizing the work. This is one of the reasons I admire Le Corbusier. We must adhere to the lessons of his life as an architect and of his architecture, albeit for ideological reasons. There is that presence of life, of poetry, the product of his refusal to assume rigid, academic solutions. That he left to his followers. In him, as in Kahn, there is that constant preoccupation with the essential.

F.S.: One of the things that both judged essential is the pleasure of discovery, the pleasure of the organization born from the reason for the very existence of institutions. This is part of the demigodic role of the architect. Mediating between the abstraction that is architecture and the concrete act, which it constitutes as the finished product, the architectural work.

W.N.: What does the essential mean to you? For the Productivist it meant only the most pure and naked functionality. For many today, Eisenman among them, it means spatiality unconditioned by usage. It is almost a game. What do you think?

F.S.: We are talking a great deal about essentials. What is the essential but the theory of a thing, that which defines the most important qualities? Without them, that very thing is not itself. In that sense the essential is not rooted in a determined quality, unless that quality would assume an undeniable hegemony. In architecture, the essential would rather come from the sum of basic qualities, structured in their entirety in a certain way. What is the essential part of the buildings that one remembers as being important? Surely it is transformed into an image. An image which becomes forever indelible, tied more to perception than to reason.

O.T.: It is hard to say. What Farruko talks about is part of a theoretical definition, but it's

hard to go any further. Kahn spoke almost in parables when he was asked about it. He would make *Chinese Philosophy* as Komendant likes to say. I dare say that for me the essential is the psychological image that I am capable of making of it as an architect, by not superimposing accidental considerations that are the result of seasonal enthusiasm. I realize this is very vague, I am speaking about the residue that life leaves, questions about the validity of some things. It is interesting that this preoccupation with essentials, in a less personal way, could be understood as compromising the totality of the problem; the functional, the technological, the spatial, the pictorial, the intimate, make it possible to disregard the superimposed rules. It even allows you to obviate the question you are asking, allowing us to escape from problems that don't exist. Practically speaking, I might say that if one follows too many transitory intellectual programs, without giving enough attention to the real limits which, because of its close connection to life, every architectural problem proposes, you run the risk of caricaturization. That was the burden of the nineteenth century. And even though the caricature may be pleasing, it is not advisable to confuse it with the original image. The essential could be that struggle to clarify the limits. Today this is not fashionable. Caricaturization has become the new bread and circus of North Americans, consequently of the industrial world. It is the new Academy.

W.N.: One frequently hears about the sacred and the profane. In architecture, historically, we could say that Le Corbusier at the end of his career was engaged in a quest for the essential or sacred. Gropius, on the other hand, was constantly in search of the profane: an insistence upon the instrumental, a faith in theory as the guarantor of a better architecture, an unconditional belief in economic efficiency, etc., etc. Do you think architecture has more to do with the sacred or the profane?

O.T.: Naturally, I would say the sacred.

F.S.: And I the profane. But let's understand each other. By this I mean what relates to the daily aspects of objects, to the people that surround us just as they are, to

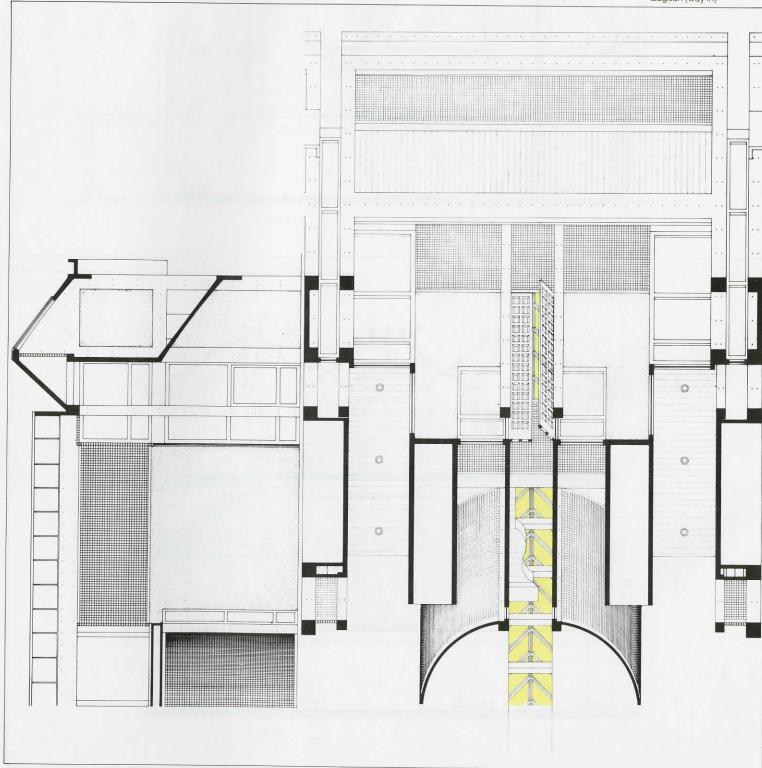
EL ZAGUAN

Las entradas principales, Norte y Sur, son verdaderos zaguajes: ese corredor largo, alto y estrecho de nuestras casas urbanas del pasado. Allí se mantiene la secuencia espacial que culmina en el vestíbulo de acceso, al fondo de las Salas de Recepción.

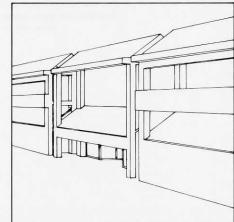
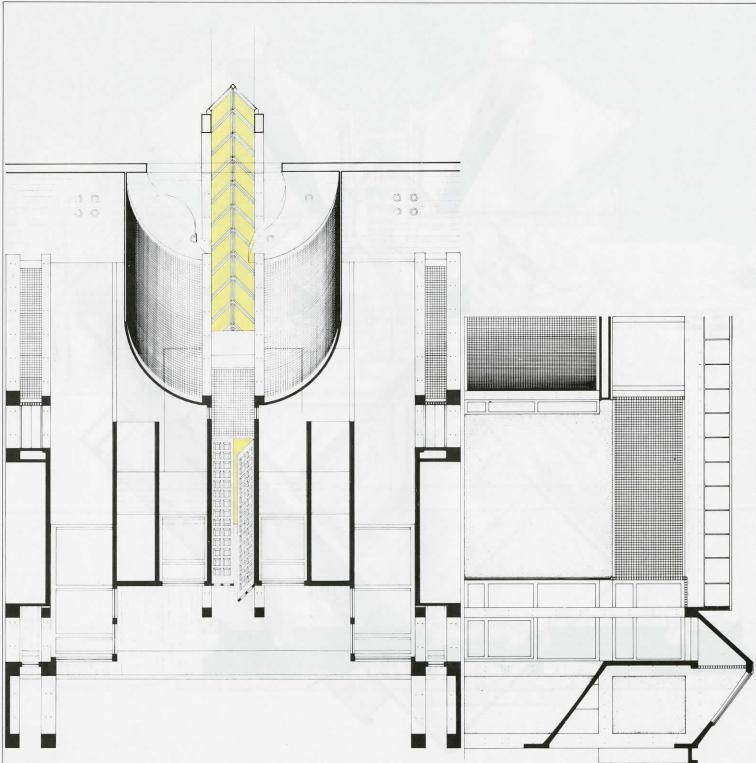
THE ZAGUAN

The main entrances north and south are real zaguajes, those long, tall, narrow corridors of our urban houses of the past. There begins the spatial sequence that culminates in the entry lobby at the end of the reception halls.

Axonometría invertida del Zaguan (entrando)
Inverted Axonometric of Zaguan (way in)



Axonometria invertida del
Zaguán (saliendo)
Inverted Axonometrics of
Zaguán (way out)



65

the circumstantial. Also for what the profane may have of the prometheic, that is rebellion against the established norms of Olympus. Does that mean I do not believe in the transcendental in architecture? No on the contrary. The profane and the transcendental are not options in a dilemma, rather they complement each other. The transcendental is born of concrete and particular experiences. Are we treading on religious ground here? I myself think that the use of these terms in architecture leads to ambiguity.

O.T.: Ambiguity, beloved by Americans. There is nothing that attracts an American intellectual architect more than dealing on ambiguity. Colin Rowe is not ambiguous, but he is English. Although he has lived there for years.

W.N.: Could it be that for both of you architecture is a secular religion?

O.T.: It could be. A religion without a church, a common religion.

F.S.: Architecture is an activity that demands a very firm ethical position, but why call it a religion?

O.T.: There Farruko's Marxist antecedents come forward. He doesn't like anything that smell of religion. And perhaps my Catholic antecedents come forward in me...

F.S.: My antecedents are Catholic...

O.T.: I like the idea of architecture as a religion but I don't take it too seriously, because I believe that idolization in architecture is very dangerous. That was somewhat the spirit of the Modern Movement. That placing a human activity on a religious plane without any reason for its being there is a mystification that leads to terrible errors. That was the road taken by the nineteenth century. It left its mark on political, artistic, and scientific movements. That is why I say that for me it is just an intellectual game. I do not recommend it to anyone.

F.S.: Associating architecture with religion can also imply an association of the architect with the priest.

O.T.: And why not? I realize that it would be psychological *inflation* on one's part. But if one becomes aware of how far priesthood is from men, speaking in archetypal terms, in the industrial society, to view an occupation

Una de las Salas de Recepción. Al fondo, la entrada al vestíbulo. Arriba, las salas de pequeño formato.

LA CALLE CENTRAL

La Calle Central es un trayecto formado por dos Salas de Recepción gemelas, de las cuales se sube a la Mezzanina. Allí tienen su ubicación pequeña librería y tendrá su acceso al Auditorio. En estas Salas se expondrán temporalmente adquisiciones recientes y se venderán catálogos, reproducciones y material de promoción.

THE CENTRAL STREET

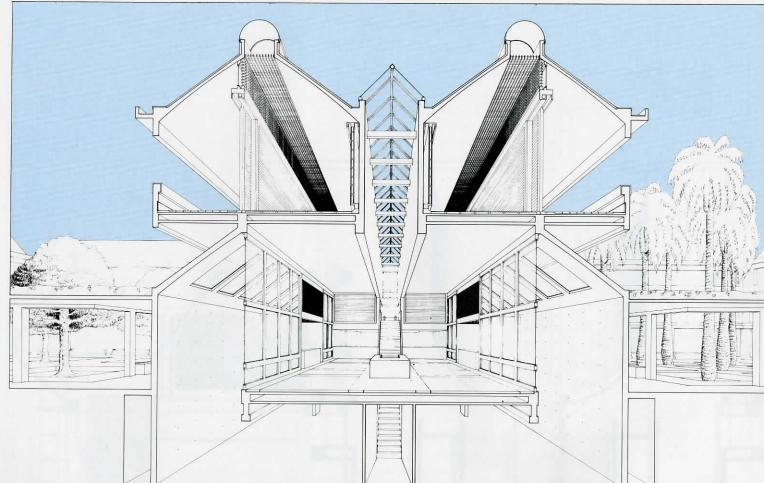
The Central thoroughfare is a corridor formed by the twin reception halls which provide access to the mezzanine, where a small library will be located. The auditorium will be located. The reception halls will contain facilities for the sale of catalogues, reproductions, and promotional material, and space for the temporary exhibition of new acquisitions.

One of the reception halls. The entrance to the main vestibule is behind the stair in the first floor the small format halls.

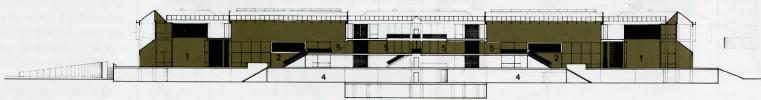
in that perspective could throw some light on this dull activity we call life. I think this is a role that is privileged not only to architects but to artisans as well, but hardly to the technicians.

W.N.: If we speak of priesthood, every priesthood has its ministry. Architects have been highly criticized for this, the ability to compare their job with a ministry associated with a transcendent ethic. For some it is a bit ridiculous and besides it has been discredited. Architects work according to a program they themselves draw up, their answers to problems arise from a *doctrine or philosophy*. What do you think about that? What connection do you see between that group of ideas with which you are affiliated and the specific solutions that each project requires?

O.T.: If we could easily identify the fundamental attitude which one must possess in order to practice architecture and relate it to a concrete case, everything would be resolved. But many times this fundamental attitude is nothing more than a prescription or a group of prescriptions that may be interesting, but that bear no relation to the vital problems at hand; also, no matter how secure you may be on the moral plane of ethical conviction, you confront a terrible insecurity in actual design practice. When I started studying architecture and long thereafter, I had the absolute conviction that it



1. Zaguán
2. Sala de Recepción
3. Vestíbulo
4. Biblioteca
5. Mezzanina



1. Zaguán-Entrance Hallway
2. Reception hall
3. Vestibule
4. Library
5. Mezzanine

Axonometría invertida del Auditorio y las Salas Promocionales.

El Auditorio con acceso desde la Mezzanina, tiene 400 asientos. Tendrá facilidades para teatro y recitales. Pueder tener luz natural controlable con cortinas. Sus dos vestíbulos gemelos son de vez salas de exhibición para exposiciones

temporales de artes gráficas, fotografía, nuevas adquisiciones o arte expandido. Han sido llamadas Promocionales y forman un sistema de exhibición que incluye dos salas de techo piramidal. La salida del Auditorio es hacia el podio exterior.

EL AUDITORIO

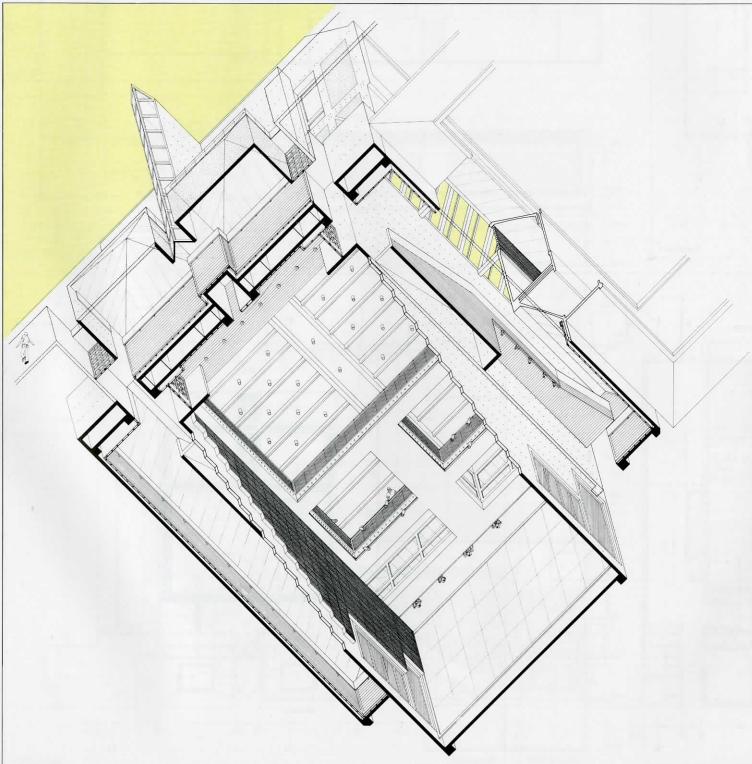
THE AUDITORIUM

Entrance to the 400-seat-capacity auditorium is from the mezzanine. Equipped for recitals and theatrical performances, it may be naturally lighted through a system of movable curtains. Its twin lobbies also serve as exhibition spaces for temporary

displays of graphic arts, photography, new acquisitions, and expanded art. Dubbed promotional, they are part of an exhibition system that includes two pyramidal-roofed halls. The auditorium exit leads directly to the exterior podium.

Inverted Axonometrics from Auditorium and promotional halls.

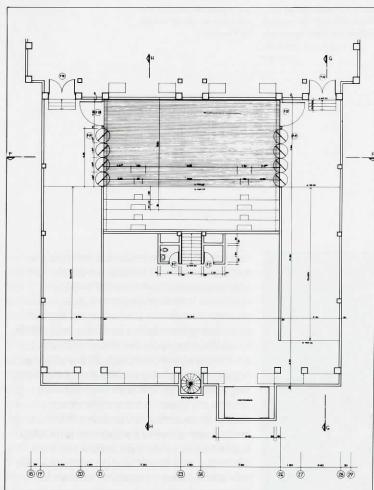
Los siguientes dibujos son reducciones de los planos del Proyecto.



was not possible to deduce, starting from some general architectural concepts, well-structured, useful, instrumental resources that would resolve a given problem. I could not confront them without associating them with a concrete case. When it was the Altagracia de Orituco's library. I could make the connection. Where libraries were concerned, the architectural resources that would define them generically were beyond my grasp. It seemed not even desirable, or useful to do so, that there weren't and shouldn't be generic principles applicable to a particular problem in the abstract. I was the child of my architectural education. When I began my studies, Le Corbusier had long since abandoned his attachment to his famous *five points*. We were schooled in creating, inventing; it was hoped that this would induce original answers. All of this carried a lot of weight with us and I think it is obvious that in the architectural world there was much distrust regarding an unprejudiced adoption of formulas or formal languages. Some years later eclecticism was thrown into a bad light. Indigenous Marxists were rooting out heresy, in the belief the only pure category was the industrial. You had to either idolize industry or be condemned to hell as a reactionary. Now, of course, everything has changed and that's why I feel freer, and thanks to experience, it is easier for me to think of architecture in generic terms not borrowed from other disciplines. Anyway, I have great hesitation speculating on that level or placing architecture at a distance panoramic enough to elaborate or affiliate oneself with a *doctrine*. I resist that, I want to keep working on concrete problems. Of course I want to built. I have not renounced doing so, and therefore I prefer to keep busy, while I can, with Altagracia de Orituco. But of course, without following directives from television bureaucrat or politicians.

W.N.: Do you agree, Farruco?

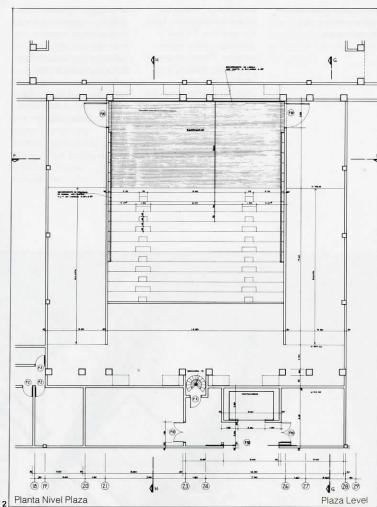
F.S.: Well, it's a very pretty problem and it lends itself as a theme conversation, but it is not about agreeing or not. It is about, on the one hand, something so elemental and difficult as knowledge of oneself, put to the test day after day with every design problem.



Planta de Sótano

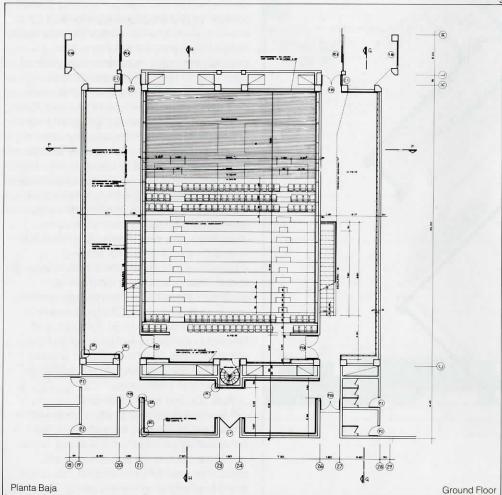
Basement

1. Nivel escenario y Talleres.
2. Nivel de carga y descarga. Es el mismo nivel de la logia y el acceso al Taller infantil y el Restaurante.
3. Nivel entrada.
4. Nivel Lobby y Servicios Técnicos.



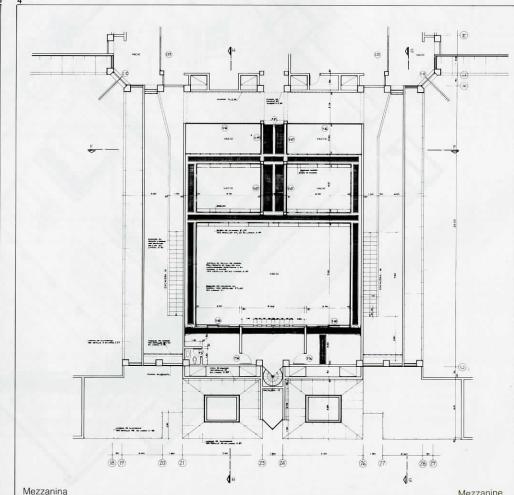
Planta Nivel Plaza

Plaza Level



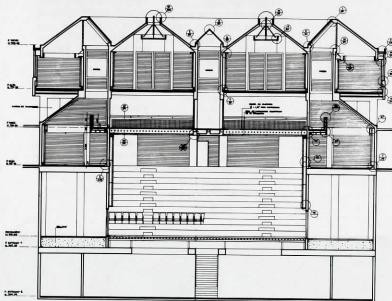
Planta Baja

Ground Floor



Mezzanine

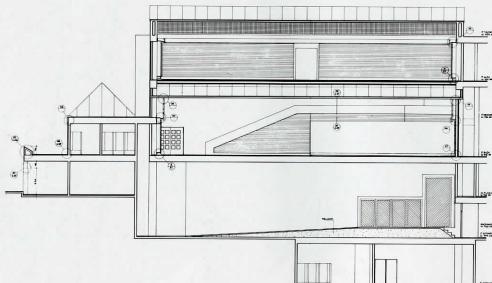
Mezzanine



Corte F

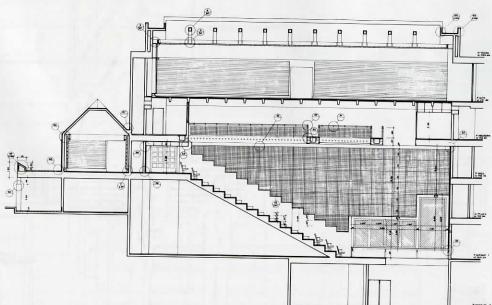
Section F

Secciones del Auditorio.
Auditorium Sections



Corte H

Section H



Corte G

Section G

On the other hand, it deals with how to reconcile one's personal nature with a determined vision of the world. How to transfer to individual practice general criteria that could serve as guidelines, as with Le Corbusier's five points. The only way, I think, is to not disconnect oneself from reality and not forget your own intentions. I do believe in the value of doctrine as a guide for a transforming action. However, I do not believe in prescriptive manuals. There aren't any specific answers. They must be invented or found for each case. Well, it is true that a prophet, an initiator, has a right to be dogmatic. It is his privilege. The passion that gives him strength. But there is nothing worse than a rigid fanatic follower, and especially if he is clumsy on the job. In any case, it is always bad to repeat oneself, to copy oneself. Part of what was really admirable in Le Corbusier was that he could pass from the time of Ville Savoie to that of Ronchamp, subverting himself without detracting from nor being a traitor to himself. A at heart of it all there is a doctrine or some ethical principles or a vision of the world of architecture which do not change. The real interest in this or that aspect, the circumstances, the time, the resources, etc. does change, it's not a problem of loyalty. Talking about Marxist architecture sounds strange as talking about Social Democratic cooking. As for Venezuela, the principles and initiatives of what Oscar called *indigenous Marxists* was nothing more than the response of a group interested more in certain aspects of production than in architecture.

O.T.: I would not be able to do what Boullée did in his time and what is being suggested we do today; compile some kind of catalogue: a museum, a library, a palace of justice, a king's chamber, an opera house, etc.' design the perfect theater, for example, or an ideal museum. That would involve too many difficulties, having as I do so little sympathy for refrigerated things. I'm interested in living architecture, with the imperfections proper to the circumstances in which it is built. La Tourette with all its defects of workmanship, is more important to me than the best possible drawings of a monastery. I distrust the ease with which one can draw the

La biblioteca recibe luz natural por los pozos de luz a ambos lados de las Salas de Recepción.

LA BIBLIOTECA

La Biblioteca está directamente unida al vestíbulo de acceso para facilitar su funcionamiento autónomo. Tiene gran importancia como servicio de extensión, con un área de 1.100 m². Desde las Salas de Recepción se puede ver hacia ella, calidad que contribuirá a estimular su uso como Biblioteca Pública especializada. Su configuración espacial en la zona de lectura es el resultado de la búsqueda de la luz natural.

THE LIBRARY

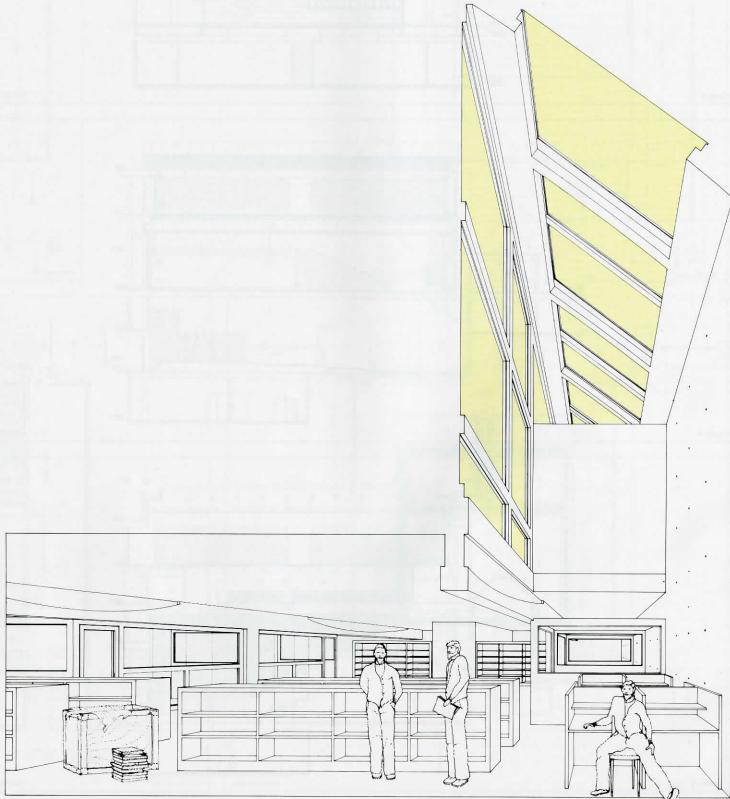
The total area for the library is 1,100 square meters. It is the main extension service of the building, therefore it opens directly into the entry lobby in order to autonomous functioning. It has great importance as an extension service, with an area of 1,100 m². From the reception rooms you can see towards it, a quality that will encourage its use as a specialized public library. The spatial configuration of the reading area reflects the top priority given to the utilization of natural light.

The library receives natural light from light wells located on both sides of the reception halls.

line that represents a roof or a wall. It is difficult to build, it is not an intellectual parlor game. And I say this even though I enjoy architectural drawings. I like to do them.

W.N.: It is said that you use a language that is different in form and meaning from that of modern architecture or the newest of the post-modern architecture. What do you two think about this?

O.T.: That is a good question. Whether *language* resources derive from a more general usage or from an idiom of the moment. Well, I say that we are designing neither, quote, *modern* architecture nor *post-modern*. It's all explained by our temperaments. Faruco is not a person who has much respect for things in vogue. A provincial sort of distrust, very characteristic of his personality. For example, every time Faruco puts on a tie it seems as if he is wearing a suit of armor. Stiff, absolutely stiff; and besides, he always wears ties that are out of fashion. In a wider sense, he is not a person at ease in international surroundings, those more generous postures. I, on the contrary, tend to be more tied to those little worlds. Nevertheless, I am influenced by something else that has been very important in my life. For psychological reasons, obviously neurotic, I try to do things in a different way than current styles dictate. If both aspects of personality are combined, a propitious climate exists that favors a free play of the imagination before the natural pull of the present architectural language. I do not like being called *post-modernist* because that makes me think of Moore's Plaza de Italia or Portland or Boffi. And I would hate to use languages like the ones used there. I would never consciously use that type of resource. On the other hand, I do not think we are on a modernist line in the sense of preserving the past or a particular tradition. Disciples of Le Corbusier's or Kahn's heritage, no; not that either. When Frampton was here, he made certain remarks about the work of architects such as Utzon or Barragan that made us realize that if it were a question of demarcating territory, we have some common ground there. We could also mention Villanueva. Frampton's thesis is very interesting. He spoke about regionalism.



EL CAFETIN

Orientados hacia el patio de los jabillos funcionarán, en la Planta Baja un cafetín, en la Planta Alta un Salón de Recepciones; y en el nivel boulevard un restaurante.

THE COFFEE SHOP

Facing the jabillos courtyard there will be a coffee shop on the lower level, a reception hall on the upper level, and a restaurant at boulevard level.

71



F.S.: Yes, Barragan, Utzon, or Villanueva in his way, are architects who begin from their local limit, from a culture, from relatively narrow parameters, in order to create a new architecture, of broader reach, of universal enterprise, but without loosing their unmistakable regional quality. This is a result of a relationship between the regional and the universal, our own and others experiences, architecture with a name and the anonymous, the dream of the present and the propositions of other times. Instead of an eclectic architecture, an architecture of synthesis is within our reach. It does not forcibly oppose contrary values, rather it incorporates without prejudice what is convenient, what it feels to be useful, no matter where it comes from. In our case for example, there is that courtyard that we were talking about. That courtyard, that was Roman, that was Islamic, that was Spanish, that was colonial, and that is still ours, does not repel the most advanced material technology. It is allied with it. It changed body but not soul. It is reincarnated. And thus transformed. Finally, I don't know if I made myself clear. It has been a long time since this century has sought universal solutions.

W.N.: Are there precise architectural concepts that you try to shape in each project? And once the building is under construction, do clues appear that get answered as the work progresses?

O.T.: It sounds old fashioned but I always like to insist on this concept: Architecture should express its climatic and environmental conditions. That's why I fell so much in love with our proposal for the Petroleum Museum on which we worked together with Manuel Delgado. That project failed because of mishandling by a consulting firm that made off with our rights to build the project, acquired in our meetings with the oil industry. But that building had the unmistakable seal of Cabimas, that almost mythical Venezuelan landscape. It was a response to the climate of that region, which is almost part of Venezuelan folklore, to the impressive horizontality of Lake Maracaibo. And what a beautiful image. That same preoccupation is also present in the National Art Gallery. I think that is one of the clues. Now then, what you

EL PATIO DE LOS NIÑOS

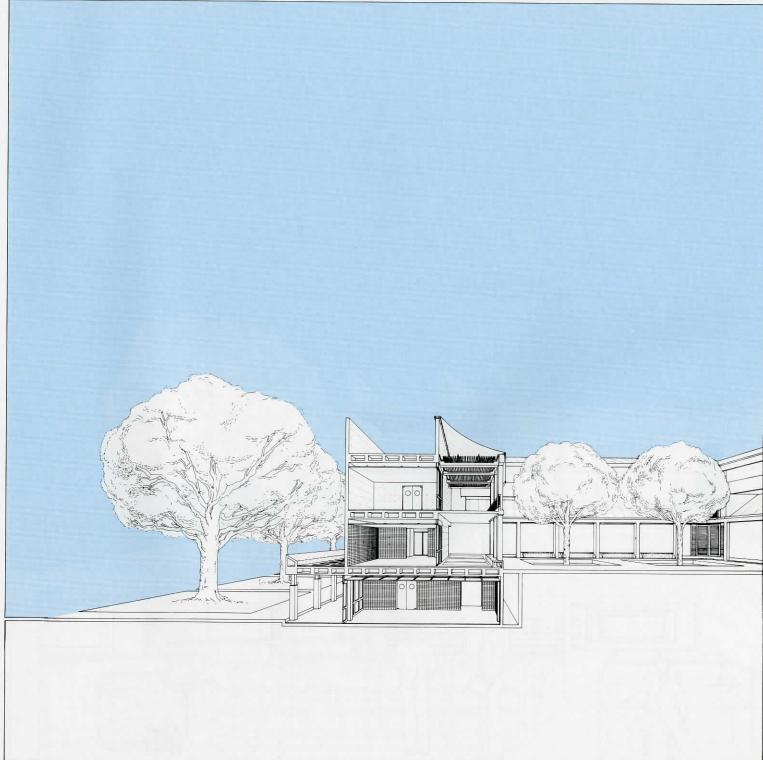
El patio de los niños, con su espacio de agua, permite la exploración de los pequeños donde funcionará el Taller Infantil de Educación por el Arte. Este taller tiene acceso independiente desde el boulevard que se construirá sobre la Quebrada de Caroata.

THE CHILDREN'S PATIO

The children's courtyard with its water space allows for exploration by the young ones where the Art Education workshop will function. The workshop has separate entryway from the boulevard, which will be constructed over Caroata creek.

ask about the construction process has been a matter of continual discussion. The architects tendency to modify aspects of the design during construction has been attacked. It is attributed to laziness, improvisation, lack of attention, and many other reasons. The simple truth is that the construction process is also part of the design stage. I do not advocate modifications that might compromise the budget, but construction must permit the architect's intervention to redefine certain parts of the design, some of which may have an important effect on the result. The most illustrious architects have supported in words, in writing, and through concrete experience, the principle that it is only during construction that a building can be finally understood in all its facets. The colors of the facade of the Marseille Unit were chosen just a few months before completion. They were not planned and today they are an inseparable part of the building's image. José Oubrierie told me several anecdotes about that incomplete state in which Le Corbusier would leave some aspects of his designs, because he wasn't able to find an answer until the construction process was well advanced. A great many of the details in the Kimbell Museum were defined only well on in the construction process. There are many anecdotes about Wright and Aalto to the same effect. What this means is that even persons of their calibre needed the building to speak to them while it was being built, as Kahn used to say. And that was the way they were finally able to understand it. For us there is something gratifying about construction and that is that we can complete our thoughts about the building. There is not just one, but many clues to decipher. I emphatically insist on my right to intervene during the construction process of a building and to make alterations. Limits to that intervention may be established, that is only reasonable, but I believe it is an essential right that must be claimed in order to be able to practice architecture. If an architect says that he can define everything in the plans, I think he is a good professional, but I would distrust his architecture.

W.N.: I hope that some bureaucrats will be



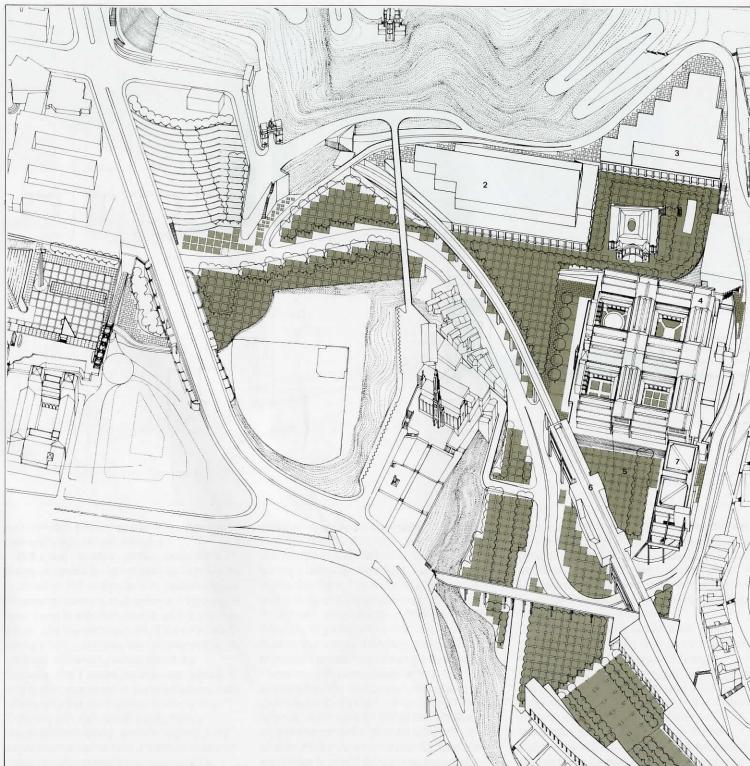
LAS PLAZAS

Tres Plazas rodean al edificio. La que circunda a la vieja Quinta Santa Inés¹ tendrá un carácter semi-privado. Funcionará en una sala techada como un patio exterior controlado por la Galería, propicio para la exhibición de esculturas y flanqueado por edificios de uso cultural (o no). La otra plaza, para las tardes y estás sujetos a vigilancia y supervisión especial. El paso de los peatones que vienen del Oeste desde Monte Piedad, se realiza a través del podio en dirección al

centro histórico. La Plaza del Metro² tiene por el contrario un carácter eminentemente público, con la actividad propia de la Estación del Metro³ y limitada por el Teatro del Oeste⁴. Por último, la Plaza triangular que se desarrolla a partir de la estructura elevada del Metro, permitiendo el acceso a los estacionamientos de la Galería e inicia el sistema de espacios abiertos que culmina en la Plaza del Bicentenario, inicio del Parque Cultural de Caracas.

THE PLAZAS

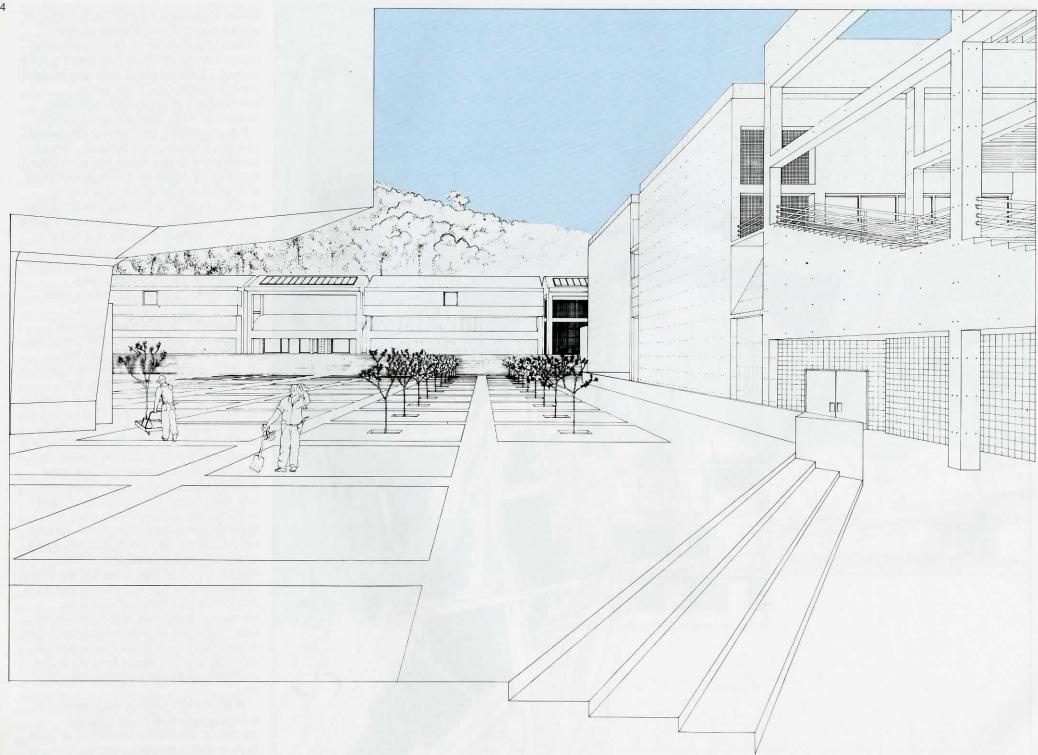
Three squares surround the building. The one that circles the old Santa Inés house¹ will have a semi-private character, with the activity proper to a Metro station (6); it stands between the gallery and West Caracas². Finally, the triangular plaza that begins with the elevated Metro line will afford access to the parking areas of the gallery, and initiate the series of open spaces that ends in the Bicentennial Square, the beginning of the Caracas Cultural Park.



able to understand the intention behind what you are saying. It would create a better climate, in cultural terms, for the production of significant architecture. I am thinking of the working conditions which Villanueva enjoyed in the University City. There was no interference and he gave his life to what today is still a key testimony to our culture.

F.S.: No William, don't expect any radical changes in bureaucratic behavior. There is something in its very nature that won't allow it. It swallows the best effort of those architects who, within or outside of it, have tried to modify its way of confronting problems. The attitude of bureaucracy corresponds in some way to the attitude of society as a whole. It seems we have not yet arrived at the point where the importance of architecture and its incidence on the city is recognized. Governments, with few exceptions, have remained aloof, or simply have not understood it. The same can be said of intellectuals. Suffice it to say that most of the people, although they suffer from this situation, ignore its cause. Without a doubt, it is a cultural problem. Forty years ago, Venezuela was predominantly rural. Now the situation has been reversed. That's why the problem is our very own and we will not be able to solve it with formulas generated in the metropolis. The technological models have been disastrous. While others have been there and are returning, we are still on our way, even though the proliferation of stylish buildings may suggest the contrary. It is appearances without background, we have not yet built our own cultural support. That's what we believe we are doing and that's important. I would dare to say that the relation between an architect and his work has more importance here than in other places, because of what it may offer in the cultural field. That is why an architect must be a man, or a woman, clearly of great moral strength, although he or she always feels alone. The spotlights are always pointing somewhere else.

W.N.: But let's return to the theories, the current openness to a vast historical panorama, uncritical of electricism, all those features that characterize architectural thought today. Do you believe they will

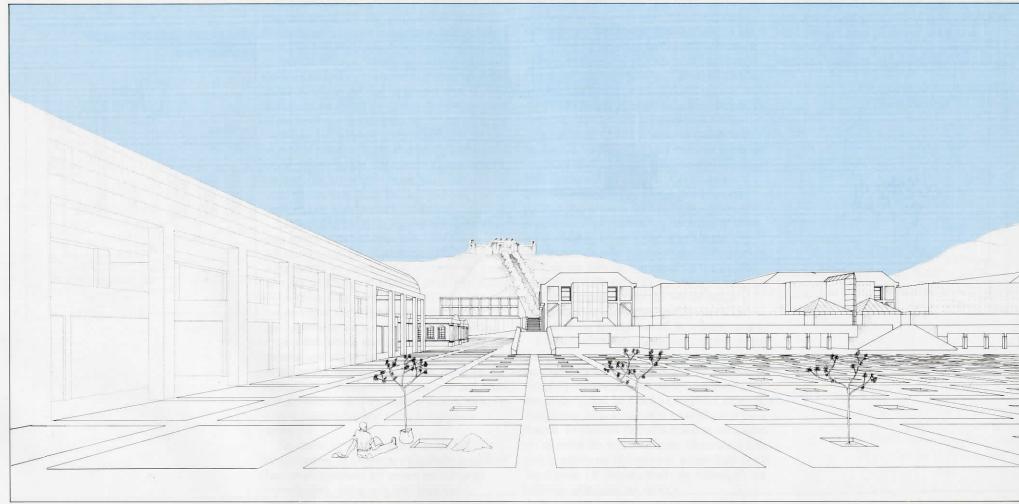


La Plaza del Metro. A la derecha el Teatro del Oeste, actualmente en construcción y también un proyecto de Terreiro y Sesto. Al fondo, la GAN.

The Metro square. To the right the Theater of West Caracas, already in construction stage and also a project by Terreiro and Sesto. In front, the GAN building.

A la izquierda, uno de los edificios culturales. Al fondo, sobre la colina, el Museo de Historia Militar. A la derecha la GAN.

To the left, one of the cultural buildings. On the top of the hill, the Military History Museum. To the right, the GAN.



endure? Schematically speaking, has the new architecture come to stay?

O.T.: Yes. I think so, in the sense of it's being an opening. I don't believe regression is possible. For example, a regression to the nineteenth century, that some are fighting for now, more in a commercial than in a cultural sense. But the architecture of the nineteenth century has, just to mention one example, a problem, inherited perhaps from the baroque, that I doubt could be accepted, if only due to commercial considerations. I am referring to the indifference towards what today we call the human scale, man's physical dimensions, and the architectural elements that serve him: a window in any of those neo-Renaissance or neoclassical

palaces, is not really a window. In some cases, it is difficult to look out of them. They are places through which light may enter, but it's not a domesticated light, it is no an agreeable light. The window is correlated with a style and vision of man's pattern of movement, which today is different. It isn't possible to go back to a static vision, a ceremonial vision of moving people. That historical moment was been surpassed by humanity. The preoccupation with the relationship, the connection with what you can master as a person, even in monumental spaces, won't be lost. It's an irreversible acquisition of the Modern Movement. Of course, Philip Johnson's architecture is the exception to what I am saying, but he is

above all else, a very rich American architect, very powerful, very smart and talented, who produces an architecture of the past, for very cosmopolitan New Yorkers, who tend to become bored between cocktail parties. Cosmopolitanism that rules the magazines, newspapers, and museums.

F.S.: We belong to a part of the world where one has to work starting from scratch. We cannot afford the luxury of being decadent. We can't throw away anything that has been gained. We must celebrate the imagination, in order to get maximum use of reason. And viceversa. The Modern Movement did not occur in vain. Some illusions have been discarded as expected, but many are preserved and others appear.

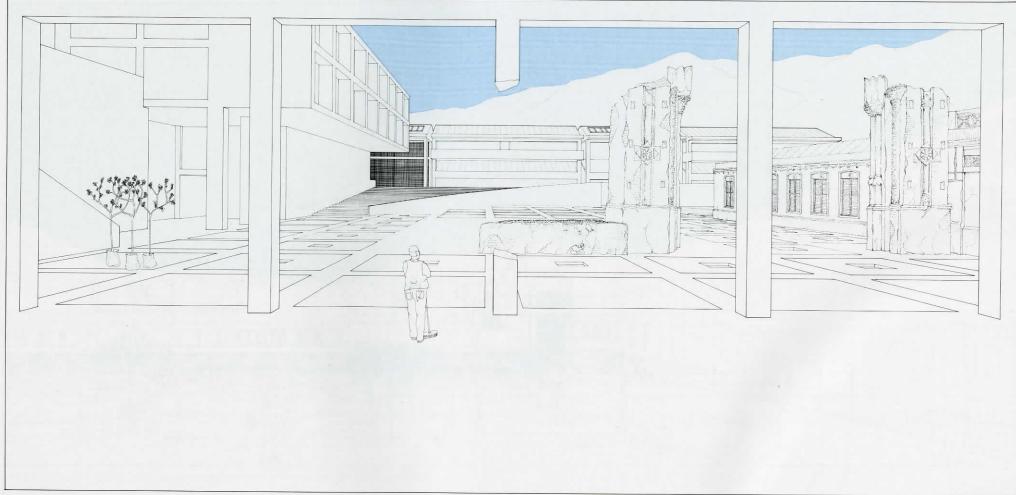
The fact that William speaks of a new architecture indicates that the situation is not as bad as sometimes is thought. Maybe architecture is coming out of the rut it was in since the Second World War, as have the other arts such as painting and sculpture. Of course, this is meant in the broadest sense. The signs of a vanguard. We would have to specify in each case.

W.N.: With which group of architects do you two feel more identified here in Venezuela?

O.T.: I've spoken with Farruco about that. Where are our friends? Where are the people with whom one can speak easily, who are confronted with a similar task? It is hard for me to point out a group. I have a lot of

La plaza de la Quinta Santa Inés desde uno de los edificios que la rodean. Al frente, el edificio de la GAN.

The Santa Inés square, seen from one of its surrounding buildings. The GAN building is in front.



contact, I would say close contact, with architects much younger than myself. Many of them have been my students and I feel identified with their plans and their hopes. Of those my own age, it is hard to say, I have a good relationship with my brother Jesús, whom I consider (even though he is only four years older than me) to be of another generation. I don't know why, maybe because of his simply being the older brother. He is a great architect. We can speak freely about many things, but our architecture is totally different. I have a feeling that Gorka Dorronsoro and I are on the same side. I agree with the attitude of architects who founded the IAU, Venezuelan version of the IAU of New York, which

ended up almost disbanding. I like the warmth, the enthusiasm of the architecture of the early Fruto Vivas, but the kind he expresses in his latest book seems to me strangely unreal. I thank Julian Ferris and Martín Vegas for what they taught me. I remember with pleasure the conversations with Henrique Hernández while I was still a student, also those with Fallaice and Legorburu. I believe there is an ideological affinity with Elias Toro and Flaco Alvarez. In short, there are many visible and invisible threads which lie us together. However, I've said it before and it doesn't depress me now to admit it, in relation to my own generation I feel quite distant...

F.S.: Maybe the matter with Oscar is his

personality; he tends to feel more alone than he actually is. He is full of conflicts. He fights to the end for his convictions, even for things of little importance. He would stop the Earth's rotation if he could so that an arc could be constructed with the curve he considers to be correct. At that moment that arc is the most important thing in the universe for him. When he makes a mistake, he admits it and then begins to sharpen his sword again. This makes for a state of constant tension between him and other persons and things. He is happy that way. That state of certain tension in everything he does; that knowledge that it will never be easy to do something that he wants to be done well, makes him imagine himself the protagonist of

a lonely struggle. I don't believe it is that way. There are people with whom one can converge or at least with whom one may move in a parallel direction. Among his students there are very interesting people and Oscar knows it and has said it. The problem is also the lack of opportunity. That's why for me it's the medium, with its restrictions, that discourages me. Bureaucracy, lack of comprehension, not because of what one does, but for the architectural values in themselves. But I am convinced that among architects there is a lot of unused ability. Everybody is born with an angel on one side and a devil on the other. If the right conditions are given, the angel can take command. Caracas, 1983.

August Komendant

El diseño de una galería de arte nacional es muy exigente. En ella se guardan tesoros nacionales que son irreemplazables, por lo tanto, la construcción debe estar protegida contra cualquier otra amenaza potencial. De acuerdo a la experiencia, usualmente no hay suficiente cantidad de dinero disponible para el mantenimiento y la restauración de edificios públicos, por ello el mantenimiento ha de ser el menor posible. Pero el diseño también debe ser tal, que la edificación sea un objeto de arte por su propio derecho.

Su atmósfera debe ser acogedora, confortable, silenciosa y modesta.

La disposición de los espacios —grandes y pequeños— debe tener una relación adecuada con los objetos de arte. La iluminación es sumamente importante, tiene que ser uniforme, indirectamente reflejada y debe tener una densidad apropiada, de manera que los objetos de arte puedan representarse en su máxima potencialidad.

Una atmósfera apropiada hace que la galería sea significativa. Para lograr realizar todos estos requerimientos con éxito es necesario un trabajo en equipo —arquitectos e ingenieros— en muy estrecha colaboración con la administración y los consejeros artísticos.

Tal como se puede apreciar en las ilustraciones, el proyecto de la Galería de Arte Nacional, consiste en varias estructuras individuales, cada una con pasillos relativamente largos cubiertos por láminas de grandes luces plegadas y postensadas, con soportes de marcos rígidos a cada lado. Lateralmente las láminas plegadas son más bien anchas y separadas unas de otras por luz central o muescas de luz, hechas a prueba de filtraciones, con empacaduras de goma espuma.

Como Caracas está localizada en una de las áreas sísmicas más severas y las estructuras de concreto son bastante pesadas, esto involucra fuerzas dinámicas relativamente grandes. Estas fuerzas erráticas no se pueden contrarrestar con rigidez, tal como ocurre comúnmente, sino sólo mediante la respuesta flexible del sistema estructural como un todo.

La estructura debe ser capaz de absorber

la energía cinética sin que haya perturbaciones y sin que ocurran graves formaciones de grietas. La elasticidad de la estructura reduce las fuerzas dinámicas a niveles aceptables (Principio D'Alembert). Por su naturaleza física, incluso si se diseñan vivianas, las estructuras de concreto son muy rígidas, lo cual es más cierto aún en el caso de sistemas de láminas plegadas. A fin de superar esta rigidez y tener la ductilidad requerida se desarrolló un método especial —juntas controladas elásticamente— para este complejo estructural. Consiste en introducir neopreno en las superficies de separación entre la estructura de láminas plegadas y los elementos de soporte, y en proporcionar extensiones adecuadas de alargamiento a fin de reforzar en los puntos críticos las barras que pasan a través del neopreno. Este método posibilita el balance de las energías y permite movimientos y rotaciones ocasionados por cambios de temperatura, encogimiento, flujo plástico, etc.

El sistema estructural de láminas plegadas permite obtener condiciones sumamente favorables para la iluminación. Es también simple y modesto, pues no atrae la atención del observador. Es claro y completo, no evoca preguntas, lo cual reducend en el silencio de la mente. El silencio físico se obtiene utilizando un sistema de losas de piso de doble capa con espuma de poliestireno expandido entre las capas. La propagación de ruidos en las láminas plegadas se reduce considerablemente por la presencia del neopreno entre las láminas y las columnas..

La obtención de una estructura prácticamente exenta de mantenimiento y fisuras se hace posible mediante el uso de concreto pretensado y arquitectónico. Las superficies de concreto expuestas son tratadas con silicon que repele el agua. La caliza que suelta como producto suplementario de la hidratación que penetra, emerge hacia la superficie y reacciona físicamente con el silicon, resultando una superficie cristalina de concreto, relativamente liviana, fuerte y duradera. Después de llover, no cambia su apariencia debido a las características de la superficie que repele el agua —más bien la lluvia lava dicha fachada—.

Considerado en un conjunto, este edificio es una novedad por su diseño avanzado, concebido para perdurar. Será una representación acertada de nuestra era técnica para las generaciones venideras.

Upper Montclair, Nueva Jersey
Diciembre 1983

August E. Komendant.

Very specific requirements are called for in the design of a national gallery of art. Since irreplaceable treasures are stored there, the building must be safe against earthquakes and fire, as well as against any other potentially destructive forces. From experience it can be assumed that since funds available for sufficient maintenance or restoration will be minimal, the building must be constructed with as little need for maintenance as possible. Yet the design must also be such that the building is an art object in its own right.

The atmosphere of the gallery must be inviting, comfortable, silent, and modest. The arrangement of spaces—large and small—should be in a proper relationship to the art objects they exhibit. Lighting is most important; it must be uniform, reflected indirectly, and have proper density, so that the art objects will be presented to their maximum advantage. The proper atmosphere creates a significant space. To satisfy all these requirements successfully requires a team—architects and engineers—working together and closely collaborating with the gallery management and artistic advisers.

As can be seen from the illustrations, the Galería de Arte Nacional de Caracas project consists of several individual structures having relatively large halls overbridged by long-span post-tensioned folded plates supported by rigid frames at each end. Laterally the folded plates are rather wide and separated from each other by skylights or shafts made leak-proof by sponge-rubber gaskets.

Since Caracas is located in a high-risk seismic area and concrete structures are rather heavy, relatively large dynamic forces are involved. These erratic forces cannot be counteracted by a rigid solution, as is commonly the case, but only by the elastic response of the structural system as a whole. The structure must be able to absorb kinetic energy without disturbance or severe crack formation. The elasticity of the structure reduces the dynamic forces to acceptable levels (D'Alembert principle). Concrete structures, even if designed light, are by nature very rigid, and this is especially true of folded-plate systems. To overcome rigidity

and achieve requisite ductility, a special method—elastically controlled joints—was developed for this structural complex. It consists of introducing neoprene interfaces between the folded-plates and supporting elements, and providing adequate elongation for reinforcing bars passing through the neoprene interfaces at critical locations. This method succeeds in producing a stable system that allows for movement and rotation due to temperature change, shrinkage, plastic flow and other causes.

The folded-plate structural system makes it possible to achieve highly favorable lighting conditions. It is unequivocably clear and complete, producing a tranquil state of peace of mind. Physical silence is obtained by using two-skin floor systems with cellofoam between the skins. Noise propagation from folded plates is reduced considerably by neoprene interfaces between the plates and columns.

An economical and practically crack—and maintenance—free structure was made possible by the use of prestressed architectural concrete. The exposed concrete surfaces are treated with water-repellent concentrated silicon. Free lime, the by product of hydration penetrating to the surface, physically reacts with the silicon resulting in a relatively light, strong, and durable crystalline concrete surface. Appearance remains unchanged after rainfall due to the water-repellent characteristics of the surface; it is in fact cleaned by the rain.

All things considered, this building is an exciting innovation of advanced design that is build to last. It will be a proper representative of our technological era to coming generations.

Upper Montclair, New Jersey
December 1963

HOJA TECNICA DEL
PROYECTO

Proyecto:

Nueva Sede de la Galería
de Arte Nacional, Caracas,
Venezuela

Cliente:

Gobernación del Distrito
Federal

Ubicación:

Parque Cultural de
Caracas, Caño Amarillo

Arquitectos:

Responsables:
Oscar Tenreiro
Francisco Sesto

Colaboradores:
Huber Rodríguez
Rainer Saraché
Carlos Pou
María Elena Torresiba
Rosángela Yajure

Ingenieros:

Estructuras:
Augusto Komendant
(Asesor)
Martin Meijer
Andrés Prychán

Instalaciones:
Ali Johnston
Ramon Cabezo
Ruben Narango

Dibujo:
Omar Ladera (Jefe de
equipo)

Bimarc, Lara
Hann Precht
Sandra Espósito
Eduardo Borjas
Filipo Casale

Área de Programación:
30.000 m²

**Área Techada de
Proyecto:**

29.570 m²

Área Primera Etapa:
12.000 m²

**Resumen de Áreas por
Usos:**

Salas de Exposición
6.222 m²
Talleres, Laboratorios y
Depósitos de Obras
2.816 m²
Maquinaria, aire
acondicionado y depósito de
servicio
3.004 m²
Área Infantil
421 m²
Camarinerías, restaurante,
389 m²
Auditorio (audiencia)
469 m²
Auditorio (servicios)
652 m²
Estacionamientos
3.214 m²
Circulación, Balcones,
corredores
4.007 m²
Baños, camerinos, cocina
1.109 m²
Otras
2.800 m²
Biblioteca
1.147 m²
Vestíbulos y tiendas
3.527 m²



Augusto Komendant
Fue hasta retirarse, en
1982, Profesor de Fi-
losofía de las Estructu-
ras en el Instituto Pratt
de New York. Recibió
en 1978 la Medalla de
Oro del Colegio Inter-
nacional de Arquitectos
AIA. Teórico de la
Tecnología del Con-
creto Pretensado.



Kenneth Frampton
Profesor de Arquitec-
tura en la Universidad
de Columbia en New
York.



Alberto Saldaña
Profesor de la Facultad
de Arquitectura de la
Universidad Nacional
de Bogotá. Estudioso y
crítico de la Arquitec-
tura Contemporánea
Latinoamericana.



William Niño Araque
Es Arquitecto de la
Universidad Central de
Venezuela. Estudios
de la Arquitectura Ve-
nezolana. Director de la
Revista del Colegio de
Arquitectos.



**Francisco de Asís
Sesto Novás
-Farruco-**
Nació en Vigo, Es-
paña el 14 de octubre
de 1943. Es Profesor de
la Facultad de Arqui-
tectura y Urbanismo de la
Universidad Central de
Venezuela.



**Oscar Rafael Tenreiro
Deggwitz**
Nació en Caracas el
12 de Noviembre de
1939. Es profesor de la
Facultad de Arquitectura
y Urbanismo de la
Universidad Central de
Venezuela.

