



UNIVERSIDAD
DE LA REPÚBLICA
URUGUAY

REVISTA DEL INSTITUTO DE HISTORIA DE LA ARQUITECTURA
FACULTAD DE ARQUITECTURA - UNIVERSIDAD DE LA REPÚBLICA

VITRUVIA

AÑO 1 - NÚMERO 1 - OCTUBRE DE 2014
MONTEVIDEO - URUGUAY

MOMA BUILDS

La mirada del Museo de Arte Moderno de Nueva York hacia América Latina

PATRICIO DEL REAL

La mirada del Museo de Arte Moderno (MoMA) de Nueva York hacia América Latina se inserta en el examen que han desplegado instituciones políticas, económicas y culturales estadounidenses, tanto gubernamentales como privadas, sobre la región. Estudios recientes señalan cómo las estrategias de conocimiento desarrolladas por instituciones culturales y científicas participan, pasiva o activamente, en las relaciones de dominio.¹ Las acciones del conocimiento establecen un protoimperialismo (lo que hoy se conoce como imperialismo informal o blando) que maneja las formas de representación como elemento fundamental de sus redes hegemónicas. Los estudios de la relación entre conocimiento y poder tienen una larga trayectoria; el nuevo giro que marcan los estudios recientes es la relación que esta dinámica del poder tiene con las formas de representación visual, es decir, con la producción y circulación de imágenes. Si el interés por la cultura como término contestatario permite el análisis de complejas relaciones de poder, este, unido al estudio de la producción de imágenes como elemento fundamental en la creación de imaginarios, nos permite reevaluar la importancia del arte y la arquitectura, así como sus mecanismos de interpretación y difusión dentro de las ya complejas relaciones entre el poderoso vecino del norte y «Nuestra América». Presento aquí una breve relación del imaginario artístico y arquitectónico creado por el MoMA en sus intentos de dar forma a una idea de modernidad en la que participó América Latina. Deseo advertir, sin em-

1. Ver: Ricardo Donato Salvatore, *Imágenes de un imperio: Estados Unidos y las formas de representación de América Latina* (Buenos Aires: Sudamericana, 2006) y Claire F. Fox, *Making Art Panamerican: Cultural Policy and the Cold War* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2013).

bargo, que si hoy encontramos numerosos estudios que revelan los amplios procesos de gestión de las múltiples estrategias de conocimiento desplegadas por los centros de poder en Estados Unidos, una faceta poco estudiada son los procesos de indigestión que sufren estos centros de poder. En su afán de incorporar la producción artística latinoamericana, el MoMA sufre alucinantes producciones que, vividas por sus múltiples personajes, han producido tanto éxtasis como náuseas. El MoMA ha sido un escenario donde se han debatido distintos puntos de vista sobre la cultura moderna y donde se han dado cita diversos proyectos culturales. El MoMA ha sufrido importantes crisis intestinas que, controladas por su aparato institucional, se han manifestado, en algunos casos, como ligeras erupciones epidérmicas, y en otros, como procesos de reorganización institucional. La «renuncia» de Alfred Barr en 1943 como director del Museo, así como las batallas internas en el Departamento de Arquitectura, ocurren durante el período de la influencia del muralismo mexicano y el creciente panamericanismo, su apogeo con la política del Buen Vecino y su eventual transformación con la expansión global de Estados Unidos en la segunda posguerra. La cultura moderna latinoamericana estuvo presente durante el proceso de gestación y definición de la cultura internacional moderna que se dio cita en el MoMA. Durante este período anterior a la crisis política y cultural causada por la revolución cubana, se experimentó, en los distintos departamentos del Museo, con distintas estrategias para representar la producción artística y arquitectónica de América Latina; dentro de estas, se puede entrever varios patrones para conocer y representar la región. Exposiciones sobre personajes selectos como *Diego Rivera* (1931) o *Roberto Matta* (1957) marcan hitos del acontecer artístico dentro de una producción entendida como un universo singular y personal aunque conectado a la cultura «universal». Bajo lo que podemos describir como una dialéctica Norte-Sur, encontramos exposiciones como *The Americas Cooperate* (1942) y *Two Cities: Planning in North and South America* (1947), que hacían visibles estructuras de comparación continental en un intento de presentar al público estadounidense Latinoamérica como diferencia o similitud, en el contexto de cooperación política y económica. Dentro de claros marcos nacionales habitan exposiciones como

Portinari of Brazil (1940), *Modern Cuban Painters* (1944) y la importante *Brazil Builds* (1943). Finalmente, encontramos el montaje o articulación territorial transnacional bajo el término «Latin America»: *New Acquisitions: Latin-American Art* (1942), *The Latin-American Collection of the Museum of Modern Art* (1943) y *Latin-American Art 1931-1966* (1967). En un examen general de la producción expositiva del Museo, se puede apreciar que la región coagula y adquiere cierta forma coherente dentro del mundo del arte. La única gran excepción a esta regla fue *Latin American Architecture since 1945* (1955).

Si comparamos estas estrategias desde el punto de vista de cada departamento del Museo vemos que cada uno (Arquitectura y Diseño, Pintura y Escultura, etcétera) ha tenido sus predilecciones. Al mismo tiempo, hay que reiterar que las exposiciones no habitan simples catalogaciones, ya que estas presentan múltiples categorías de análisis y desarrollan complejas y variadas estrategias de conocimiento. Cualquier tendencia general se inserta en un contexto histórico específico y en una historia institucional que no ha sido simple, pues, como he mencionado, estas miradas a la cultura moderna latinoamericana son desplegadas por individuos que promueven ciertos valores y puntos de vista que por momentos han convertido al Museo en un campo de batalla en el que se negoció la cultura moderna. Si la heterogeneidad de perspectivas caracteriza este escenario, podemos recalcar que ante la pluralidad de miradas lanzadas sobre América Latina desde el Museo, la tendencia que ha dominado ha sido aquella que hace que la parte –sea Brasil, Diego Rivera, Oscar Niemeyer, Manuel Álvarez Bravo, Joaquín Torres García o el arte conceptual argentino– represente la totalidad, haciendo que las exposiciones operen metonímicamente.

Los debates, tensiones y contradicciones dentro del Museo se perfilan desde sus orígenes. El MoMA nace de la idea de tres mujeres: Abby Aldrich Rockefeller, Lilly Bliss y Margaret Sullivan, bajo un vehemente entusiasmo progresista que pretendía educar a la sociedad neoyorquina sobre el arte y la cultura modernos, capitalizando experiencias previas como la *International Exhibition of Modern Art*, más conocida como el *Armory Show* de 1913. Asesoradas primero por Arthur B. Davies² y luego por el joven Alfred Barr, quien sería el primer director del Museo, estas se-

2. Davies fue uno de los principales organizadores del *Armory Show* de 1913.

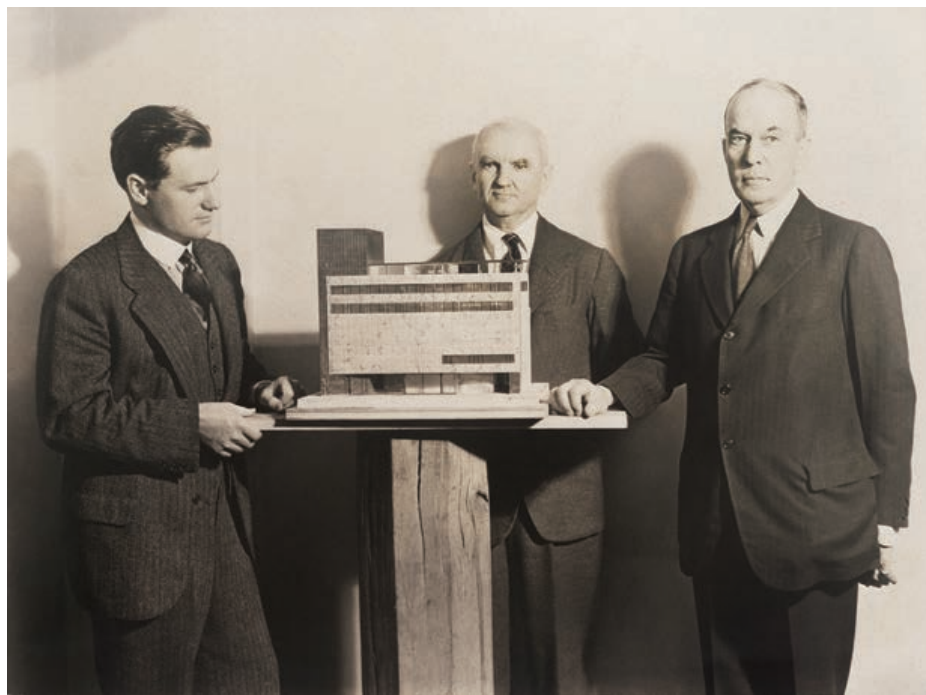


FIGURA 1. DE IZQUIERDA A DERECHA: NELSON A. ROCKEFELLER, A. CONGER GOODYEAR Y STEPHEN C. CLARK, EN 1937, RODEANDO LA MAQUETA DEL NUEVO EDIFICIO DEL MOMA, QUE ABRIRÍA SUS PUERTAS EN 1939.

3. El MoMA funcionaría más como una galería que como un museo; obras de alto valor o que adquiriesen valor cultural serían remitidas al Museo Metropolitano de Arte, que serviría así de depósito de una colección de arte sancionada por el MoMA pero no de su propiedad.

4. Hay varias historias del MoMA; una de las más reveladoras sigue siendo: Russell Lynes, *Good Old Modern: An Intimate Portrait of the Museum of Modern Art* (New York: Atheneum, 1973).

ñoras de sociedad crearon el primer museo especializado en arte moderno de Estados Unidos; un museo sin colección permanente, establecido para emitir juicios de valor sobre un arte que nunca poseería.³ El MoMA se mantendría así al filo de lo moderno, guiado por la innovación más que por la tradición, siendo el oráculo permanente del gusto estético moderno. Aunque a principios de la década de 1930 se decide establecer una colección permanente, desde sus inicios el MoMA funcionó como una galería de arte –es decir, como un espacio de valoración y selección–, primero en el edificio Hecksher y luego en una *town house* cedida por los Rockefeller, en su ahora famosa ubicación de West 53rd Street. Aquí, los *curators* creaban exposiciones que operaban como eventos que capturaban, gestionaban y potenciaban los valores estéticos a ser emitidos y reproducidos por la sociedad.⁴

Si la sociedad tradicionalista de Nueva York se atrincheraba tras el Museo Metropolitano de Arte, el MoMA sería aquella institución que promovería los valores de vanguardia, contenidos dentro de un cerco elitista delimitado por los *Trustees* del Museo —una especie de consejo administrativo formado por eminentes figuras sociales y culturales como Stephen C. Clark, A. Conger Goodyear, Paul J. Sachs, John Jay Whitney y Edward M. M. Warburg, entre otros—⁵ (F. 1). Si algo caracterizaba a los *Trustees* era su relación con la vanguardia artístico-cultural moderna que los unía en un mismo interés. El poder de los *Trustees* era mitigado por influyentes *curators* como Alfred Barr y Philip Johnson. De este modo, se aprecia que no era una persona sino varias las que encauzaban la visión y los proyectos del MoMA, ejerciendo su poder e influencia por intermedio de los distintos comités del museo. En este sentido debe entenderse que cuando Abby Aldrich Rockefeller decía que el MoMA era «*a family institution* —una institución familiar—», no se refería a los Rockefeller, con su enorme influencia, sino a «la familia» que era el Museo en sí mismo.⁶

En sus primeros años, durante la crisis de la Gran Depresión, que se inició el mismo año que el MoMA abrió sus puertas, sus integrantes negocian las tensiones entre el pensamiento progresista estadounidense y la vanguardia social europea, de clara tendencia anticapitalista. Si la promoción de valores revolucionarios es mitigada, encauzada y encubierta por las exposiciones del MoMA, revelando una clara ideología capitalista de tono progresista, las tensiones entre valores artísticos «americanos» y «europeos» no encuentra tan fácil resolución. En este sentido, hay que recalcar la infatigable labor e insistencia de Abby Aldrich Rockefeller y de su hijo Nelson A. Rockefeller, por desarrollar una cultura moderna *americana* transnacional, circunscrita al continente americano; este proyecto de larga duración se manifiesta en el intenso intercambio cultural dentro del continente, que como ya es bien conocido, llegará a su cenit durante la Segunda Guerra Mundial. Al mismo tiempo, dentro del MoMA se perfilan claras líneas de pensamiento e influencia europeizante; la perspectiva eurofrancesa dominaba la pintura y escultura con la visión de Lilly Bliss y Alfred Barr. La influencia alemana se ejercía sobre la arquitectura por intermedio de Philip Johnson (F. 2). Lo que se debate en estos momentos es el fundamento del proyecto cultural que gestará una

5. Goodyear era el director de la Academia de Bellas Artes de Buffalo, en el estado de Nueva York, antes de ser el primer presidente del MoMA. Sachs era el director del Museo Fogg de la Universidad de Harvard; Warburg fue uno de los fundadores del American Ballet Theater, responsable junto con Lincoln Kirstein de llevar a Estados Unidos al renombrado coreógrafo ruso George Balanchine. Si algo caracterizaba a los *Trustees*, era la coincidencia de esferas de elite: eran miembros tanto de elites culturales como económicas; por ejemplo, Paul Sachs era hijo del fundador de la empresa financiera Goldman Sachs.

6. Helaine Ruth Messer, «Moma: Museum in Search of an Image» (Thesis (Ph D), Columbia University, 1979), 38. En algunos momentos, Abby Aldrich Rockefeller advirtió del enorme poder que Nelson poseía sobre el museo y de la necesidad de que fuera zanjado de alguna manera.



FIGURA 2. PHILIP JOHNSON, DIRECTOR DEL DEPARTAMENTO DE ARQUITECTURA, PREPARANDO LA EXPOSICIÓN *MACHINE ART*, EN 1935.



FIGURA 3. DIEGO RIVERA ANTE EL MURAL AGRARIAN LEADER ZAPATA, REALIZADO EN EL MOMA EN 1931.

posible cultura moderna estadounidense madura e independiente. No sorprende, pues, que la exposición con la que abre sus puertas, *Cézanne, Gauguin, Seurat, Van Gogh* (1929), sea de corte decididamente europeizante. Este retorno al posimpresionismo advierte ya una posición conservadora, un cierto *rappel à l'ordre* después del desorden y la conmoción creados por el *Armory Show*, que con obras como *Nude Descending a Staircase* (Nº 2), de Marcel Duchamp, y *Dance at the Spring*, de Francis Picabia, ejemplificaban no sólo los impulsos descontrolados de la vanguardia, sino la degeneración del arte europeo desfigurado por la abstracción y contaminado por el primitivismo.⁷ Desde su inicio, este experimento que era el MoMA mantendría una clara tensión entre la innovación y la tradición, en beneficio de la ecuanimidad temática, la elegancia compositiva y el equilibrio formal.⁸

7. Es importante señalar que la prensa neoyorquina subraya la procedencia mixta de Picabia: hijo de padre cubano y madre francesa, a ese origen se atribuye su rebeldía. Ver: «Picabia, Art Rebel, Here to Teach New Movement; after Outcubing the Cubists and Setting France Agog He Turns to America Where He Believes the Theories of the New Art Will Hold More Tenaciously», *The New York Times*, Sunday, 16/2/1913, 49. Para la crítica que revela los valores conservadores y civilizatorios en el *Armory Show* ver: «Art at Home and Abroad; American Pictures at the International Exhibition Show Influence of Modern Foreign Schools», *The New York Times*, Sunday, 2/3/1913, SM15.

8. Hay que señalar que en 1921 el Museo Metropolitano de Arte había organizado el *Exhibition of Impressionist and Post Impressionist Paintings*, y que con su primera exposición el MoMA señalaba su alianza tanto estética como conceptual con la visión cultural promovida por el Museo Metropolitano de Arte. Ver: «Exhibition of Impressionist and Post-Impressionist Paintings», *Metropolitan Museum of Art Bulletin*, 16, Nº 6 (1921).

Si con *Henri Matisse* (1931) el MoMA vuelve a los valores expuestos en el *Armory Show*, en una muestra de clara dependencia cultural europea, con una retrospectiva de un artista vivo, con *Diego Rivera* (1931) se dan cita las fuerzas antieuropeizantes al abrir por primera vez su espacio a un artista latinoamericano (F. 3). El Museo ya había respondido a los requerimientos nacionales con su segunda exposición, *Paintings by 19 Living Americans* (1930), pero las críticas generales señalaron que la producción de artistas estadounidenses no podía competir con la de maestros europeos como Matisse o Pablo Picasso. Diego Rivera demostraba una producción a la altura de las europeas. Con Rivera, sin embargo, se podía ir más lejos, porque la Escuela Muralista Mexicana presentaba al público estadounidense una producción artística y cultural propia del continente americano; se daba comienzo así a las consideraciones sobre una modernidad nacida en América. Los frescos pintados en el MoMA por Rivera para la exposición de 1931 presentaron el andamiaje de apoyo de uno de los grandes debates del período: la relación de la arquitectura con la pintura mural. La historia es rica y compleja, pues envuelve los programas del gobierno federal de ayuda a artistas durante la Gran Depresión; la radicalización de los trabajadores del arte bajo agrupaciones sindicalistas como el John Reed Club, y los intereses de Nelson Rockefeller de atender a estas dinámicas con los frescos del Rockefeller Center.⁹ Rivera representó una apuesta por lo moderno, tanto artístico como social, pues, tal como advertía Frances Flynn Paine (una de las organizadoras de la exposición), «aunque Diego era uno de los “Rojos” más influyentes de América Latina, dejaría de serlo si le proporcionáramos reconocimiento artístico».¹⁰ Nelson Rockefeller estuvo dispuesto a arriesgarse.

Para Philip Johnson, la presencia de pinturas murales en edificios tanto públicos como privados constituía una desviación peligrosa de los correctos valores abstractos de la modernidad técnica e industrial, que tenía su exponente máximo en la arquitectura de Mies van der Rohe. De este modo, se puede leer la ya famosa exposición *Modern Architecture: International Exhibition* (1932) como una respuesta al universo del muralismo, con su centro de gravedad en la cultura revolucionaria mexicana. El Departamento de Arquitectura del MoMA nace con esta exposición, organizada por Johnson y Henry-Russell Hitchcock, que, acompañada por

9. Sobre el John Reed Club ver: Virginia Hagelstein Marquardt, «“New Masses” and John Reed Club Artists, 1926–1936: Evolution of Ideology, Subject Matter and Style», *The Journal of Decorative and Propaganda Arts* 12, N° Spring (1989). También la exposición *Hard Times: 1929–1939, Archives of American Art*, en la Lawrence A Fleischman Gallery, 10/8–8/11/2009.

10. «I felt sure that most Mexican artists, though “Reds”, would cease to be “Reds” if we could get them artistic recognition. [At that time] Diego was the most powerful “Red” in Latin America». Citado en: Bernice Kert, *Abby Aldrich Rockefeller: The Woman in the Family*, 1st ed. (New York: Random House, 1993), 346.

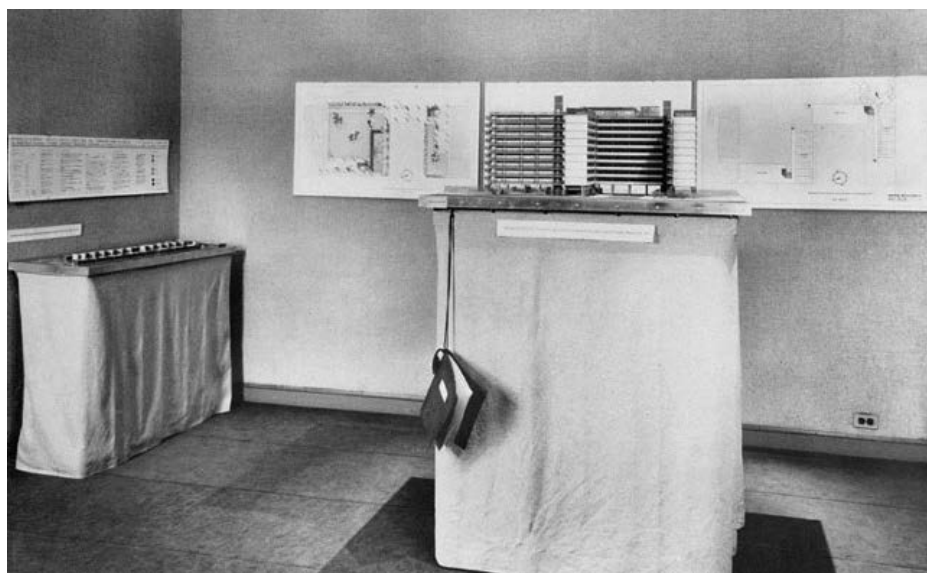


FIGURA 4. VISTA DE LA EXPOSICIÓN *MODERN ARCHITECTURE: INTERNATIONAL EXHIBITION*, EN 1932.

el influyente libro *The International Style: Architecture since 1922*, marcará la cultura arquitectónica moderna por largo tiempo. *Modern Architecture* sirvió para ocultar los álgidos debates alrededor de la arquitectura moderna y para combatir la profusión de estilos modernos en la época; con esta exposición, algunos miembros del MoMA practicaron un proselitismo estético para acotar y definir lo moderno (F. 4). Pero basta con examinar la serie de exposiciones que prosiguen para ver cómo, inmediatamente después de *Modern Architecture*, el Museo vuelve a tocar el tema de la pintura mural con *Murals by American Painters and Photographers* (1932), una exposición en la que Rivera se encargó de la selección de los integrantes. La obra de Rivera vuelve una vez más al MoMA con *Color Reproductions of Mexican Frescoes by Diego Rivera* (1933), una pequeña aunque singular exposición, olvidada debido al escándalo de los frescos del Rockefeller Center. Vale la pena extenderse un poco en ella, ya que se dieron cita el muralismo mexicano y la arquitectura funcionalista. El objetivo de esta exposición fue presentar un elegante folio con magníficas reproducciones de la obra mural de Rivera; con este folio se celebraban nuevas posibi-



FIGURA 5. EL ARCHITECTURE ROOM DISEÑADO POR PHILIP JOHNSON EN 1933 PARA MOSTRAR LAS REPRODUCCIONES DE LA OBRA MURAL DE DIEGO RIVERA.

lidades técnicas (desarrolladas en Alemania) de la reproducción a color. La intención comercial era patente: se proporcionaba al público reproducciones de alta calidad para ser enmarcadas y colgadas en las paredes de casas particulares como si fuesen originales. La obra de Rivera pasaría al interior doméstico moderno de la burguesía progresista estadounidense. Como para que no hubiese dudas del proyecto tanto comercial como estético, Alfred Barr pidió a Philip Johnson que diseñase este interior moderno, que fue conocido como el *Architecture Room* (1933) (F. 5). Aquí se presentó la primera fusión de la modernidad pictórica desarrollada en Latinoamérica y la arquitectura funcionalista del *International Style*, expandiendo los límites espaciales en los que se había desarrollado la Escuela Mexicana. De la monumentalidad heroica de los edificios públicos se pasó al interior doméstico, lo que daba lugar a la creación de un nuevo mercado artístico. El muralismo mexicano sería así consumido en alianza con el *International Style*.

No resulta extraño que el MoMA prestara tanta atención a la producción artística mexicana; esta ya había sido valorada y reconocida en Europa y en otros museos de Estados Unidos. La cercanía geográfica, la relación histórica y los profundos lazos comerciales establecían amplios requerimientos. La preocupación



FIGURA 6. JOSÉ CLEMENTE OROZCO FRENTE AL MURAL *DIVE BOMBER AND TANK*, PINTADO POR ÉL EN 1940, EN EL MOMA, DURANTE LA EXPOSICIÓN *TWENTY CENTURIES OF MEXICAN ART*.

que ese país despertó en Estados Unidos después de la revolución de 1910, el caos subsiguiente, la abierta amistad con la recién formada Unión Soviética y la nacionalización del suelo y los recursos naturales bajo la Constitución de 1917 generaban amplias necesidades de establecer relaciones cordiales a todos los niveles. Así, en 1939, ante la oportunidad de la Feria Mundial de Nueva York, y teniendo en cuenta los gestos reconciliatorios del presidente Lázaro Cárdenas, el MoMA se embarcó en una de las exposiciones más grandes y complejas de su historia: *Twenty Centuries of Mexican Art* (1940).¹¹ Con esta compleja exposición, en la que participaron todos los departamentos y que ocupó todo el edificio, se perfila cómo

¹¹ El MoMa ya tenía algo de experiencia con estas grandes producciones; ver: *Three Centuries of American Art* (May 24–July 31, 1938) que fue enviada a París para la Exposición Universal.

el MoMA opera no sólo como agente intermediario de política cultural estadounidense sino como un vehículo para establecer asociaciones internacionales, lo que le confiere una nueva centralidad tanto cultural como política. Se perfilan ya preocupaciones hemisféricas en clara resonancia con la política del Buen Vecino; el MoMA extendía esa política a un nuevo ámbito, el de la cultura, pues el gobierno de Estados Unidos no poseía un Ministerio de Cultura, y el Departamento de Estado, que tenía a su cargo las relaciones internacionales en toda su amplitud, se preocupaba poco por establecer este tipo de relaciones. Se desplegó así una política cultural desde ámbitos privados que intentó guiar y demostrar la importancia de la cultura y la posibilidad de considerarla una herramienta social y política (F. 6). Un mes antes del cierre de *Twenty Centuries of Mexican Art*, Nelson Rockefeller fue nombrado director de la Office of the Coordinator of Inter-American Affairs (OCIAA), que se convertiría en el centro administrativo de las relaciones culturales y comerciales de Estados Unidos para con América Latina. Se despliega así un complejo aparato comercial y cultural sobre América Latina, que hace que Estados Unidos, final y decididamente, sobrepase la barrera del Caribe y despliegue su influencia sobre toda América Latina.

En este sentido, *Brazil Builds* (1943), organizada por el arquitecto Philip L. Goodwin, director del Departamento de Arquitectura y *trustee* del MoMA, fue paradigmática. Esta exposición dio inicio a la celebración de la arquitectura moderna brasileña y al furor de circulación de imágenes de la modernidad arquitectónica latinoamericana (F. 7). Sin embargo, la relación del Museo con la arquitectura moderna brasileña fue fortuita. En 1939, en el contexto de la Feria Mundial de Nueva York, Brasil declaró su modernidad arquitectónica con un singular pabellón nacional diseñado por Lúcio Costa y Oscar Niemeyer. Sorprende la lentitud del Departamento de Arquitectura en reaccionar ante este descubrimiento; más allá de las polémicas internas, de la partida de Philip Johnson en 1938, el consecuente ascenso de John McAndrew como director del Departamento y su eventual despido en 1941, el MoMA actúa con cierta incertidumbre y vacilación respecto de la cultura arquitectónica latinoamericana. En 1939, el Museo hizo énfasis en la necesidad de desarrollar una exposición de arquitectura moderna de la región, pero había serios impedimentos. Un memorándum



FIGURA 7. DE IZQUIERDA A DERECHA: PHILIP L. GOODWIN, MME. MARTINS Y SYLVIA BITTENCOURT ANTE EL FOTOMURAL DEL MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y SALUD DE RIO DE JANEIRO, DURANTE LA APERTURA DE LA EXPOSICIÓN *BRAZIL BUILDS*.

de 1942 de la entonces curadora del Departamento de Arquitectura Janet Henrich, sobre una posible exposición, explica la situación de esta manera: «La pregunta parece ser de doble naturaleza: si hay material suficiente (es decir, buenos edificios modernos) para realizar una exposición interesante, y si el material necesario para esta puede ser obtenido, es decir: buenas fotografías».

La producción arquitectónica en Brasil se consideró importante, pero como comentó Henrich, «más allá de Niemeyer, quien es sin lugar a dudas el mejor diseñador en Brasil (tenemos dos de sus maquetas aquí en el museo que nunca hemos expuesto al público), y su obra es sin lugar a dudas de primera clase, entiendo que no hay mucho más».¹²

En ese momento no se consideró factible una exposición que comprendiera sólo la arquitectura brasileña; se miró así al

12. Memorandum, Miss Janet Henrich a Miss Courter, Re: South American Architecture, 15/1/1942. A&D, CUR Exh. 213. Museum of Modern Art Archives, New York.

conjunto de países latinoamericanos, pues en Chile «parece haber una producción funcionalista, un estilo internacional simple, mantenido así por la acción misericordiosa de presupuestos ajustados, esto es, por la carencia de fondos»; en Bogotá «parece haber algo también»; y en Uruguay «la obra social progresista, debe estar acompañada, sin duda, de alguna arquitectura [moderna]».¹³

El memorándum de Henrich y los comentarios que generó subrayaron la ansiedad del Departamento en organizar una exposición de arquitectura moderna en América Latina ante la falta de información sobre la arquitectura de la región: «es posible y fácil investigar sobre la arquitectura sueca y sobre Estocolmo desde Estados Unidos, pero me temo que no es posible con América del Sur, sobre la cual hay muy mala documentación», comentó la curadora del Departamento de Arquitectura.¹⁴ La referencia a Suecia no es causal, ya que en 1941 se exhibió *Stockholm Builds*. Henrich reveló la falta de diseminación y circulación de información y de imágenes de la arquitectura moderna latinoamericana, y expuso con claridad la necesidad de establecer una red de contactos que permitiera sondear la producción arquitectónica de la región. Fue necesario enviar una expedición de tres meses a Brasil, integrada por Philip Goodwin y el fotógrafo G. E. Kidder-Smith, durante el difícil período de la Segunda Guerra Mundial. Es importante señalar que Kidder-Smith deseaba continuar la expedición por América del Sur y que el MoMA intentó gestionar fondos para ello. La entrada de Estados Unidos en la Segunda Guerra Mundial marcó un giro importante en las relaciones culturales a todos los niveles; un atento lector del catálogo de *Brazil Builds* reparará en los agradecimientos a la OCIAA dirigida por Nelson Rockefeller. Sin embargo, a principios de 1943 se empezó a transferir todos los programas culturales de la oficina de Rockefeller a la División de Relaciones Culturales del Departamento de Estado. De esta manera se hace evidente la escalonada liquidación de la OCIAA, así como el fin del trato preferencial que se da a la región y el principio de la política global de la posguerra. *Brazil Builds* marca tanto el ápice como el fin del interés de Washington por la cultura moderna latinoamericana.

En el ámbito de la estética, si algo caracterizó a *Brazil Builds* fue la ruptura final de la arquitectura con el ámbito de la pin-

13. Los comentarios sobre la arquitectura en estos países son de Agnes Rindge Claflin y provienen de: Correspondencia, carta de Grace McCann Morley a Eloide Courter, 14/2/1942. A&D, REG Exh. 213. Museum of Modern Art Archives, New York. Estas son transcripciones que han sido incluidas en Memorándum de Janet Henrich. No he podido localizar los originales.

14. Memorándum, Miss Janet Henrich a Miss Courter, Re: South American Architecture, 15/1/1942. A&D, CUR Exh. 213. Museum of Modern Art Archives, New York.

tura, que con su relación con el muralismo, como he expuesto antes, inició las consideraciones del MoMA sobre la modernidad latinoamericana. Con *Brazil Builds* la arquitectura moderna de la región, por intermedio de su filtro brasileño, encontró una firme tradición material y constructiva, unida a una estética cosmopolita limpia de toda contaminación pictórica de tendencia social realista. Así se anuncia, ya en 1943, el universo abstracto, tanto pictórico como constructivo, de la posguerra. La producción y circulación de imágenes de la arquitectura moderna latinoamericana en revistas estadounidenses y europeas durante finales de los años cuarenta y la década de los cincuenta hizo patente este nuevo cambio estético que acompañó al organicismo brasileño, a las formas libres y la experimentación en hormigón armado impulsados por Oscar Niemeyer y la Escuela Carioca.

La plenitud de formas y experimentos provenientes de América Latina que despertaron a la arquitectura occidental de su letargo de la Segunda Guerra Mundial hizo patente para ciertos miembros del MoMA, como Monroe Wheeler, director de Exposiciones y de Publicaciones (de gran influencia después del retiro de Alfred Barr), la necesidad de realizar un catastro de la arquitectura moderna de América Latina. Para ello, el Departamento de Arquitectura, dirigido nuevamente por Philip Johnson –aliado al recién formado International Program, dirigido por Porter McCray–, envió al insigne y reconocido historiador estadounidense Henry-Russell Hitchcock, quien, junto con la fotógrafa Rollie McKenna, ejecutó lo que en 1939 se vislumbraba como necesidad: la construcción de una arquitectura latinoamericana como totalidad regional. Se presentó entonces al público de la posguerra una selecta visión de la modernidad arquitectónica de la región con *Latin American Architecture since 1945* (1955). Para entonces, la fiebre mexicanista con la que se había iniciado el interés por la cultura latinoamericana había pasado, y el ímpetu panamericanista que había consolidado las redes de relaciones políticas y culturales había concluido. Habían triunfado la cultura moderna y el modernismo arquitectónico; en América Latina se desarrollaban variantes singulares, más allá de lo que se había presentado en *Brazil Builds*. *Latin American Architecture since 1945* presentó la madurez de formas y nuevos experimentos tecnológicos que la posguerra, bajo la Pax Americana, había sancionado (F. 8). Mediante este



FIGURA 8. EL ARQUITECTO MEXICANO JAIME ORTIZ MONASTERIO FRENTE AL FOTOMURAL DEL EDIFICIO VALENZUELA, DISEÑADO POR ÉL Y RICARDO DE ROBINA EN CIUDAD DE MÉXICO, DURANTE LA APERTURA DE LA EXPOSICIÓN *LATIN AMERICAN ARCHITECTURE SINCE 1945*.

universo de formas arquitectónicas puesto en escena por Arthur Drexler, el MoMA encauzaba el imaginario de lo moderno sancionando una cierta diferencia formal y estética latinoamericana; una diversidad de corte cosmopolita, universal y abstracta.

Fuente de las imágenes

1. *Soichi Sunami / Photographic Archive.*
The Museum of Modern Art Archives, New York.
2. *Paul Parker / Photographic Archive.*
The Museum of Modern Art Archives, New York.
3. *Peter Juley / Photographic Archive.*
The Museum of Modern Art Archives, New York.
4. *George H. van Anda / Photographic Archive.*
The Museum of Modern Art Archives, New York.
5. *Foto:s/d. / Photographic Archive.*
The Museum of Modern Art Archives, New York.
6. *Soichi Sunami / Photographic Archive.*
The Museum of Modern Art Archives, New York.
7. *Foto:s/d. / Photographic Archive.*
The Museum of Modern Art Archives, New York.
8. *Barry Kramer / Photographic Archive.*
The Museum of Modern Art Archives, New York.