

# **SOBREEXPOSICIÓN**



# SOBREEXPOSICIÓN

El *"curator"* como montador del pensamiento arquitectónico contemporáneo.  
*"Latin America in Construction: Architecture 1955-1980"* en el MoMA.

**Autor:** Felipe Reyno Capurro  
**Director de tesis:** Juan Coll-Barreu

## **SOBREEXPOSICIÓN**

El "curator" como montador del pensamiento arquitectónico contemporáneo. *"Latin America in Construction: Architecture 1955-1980"* en el MoMA.

**Director de tesis:** Juan Coll-Barreu

**Agradecimiento especial:** Jorge Nudeman, Milla Hernández Pezzi, Juan Herreros Guerra.

**Agradecimiento especial a los entrevistados:** Jorge Nudeman, Francisco Liernur, Patricio del Real.

**Agradecimiento:** Soledad Capurro, Cecilia Tenreiro, Juan Paulo Alarcón, Andrea Paredes, Leandro Piazzi, Andrea Gimeno y Gaizka Altuna.

Tesis elaborada en la Línea de Teoría de la Arquitectura MPAA 6, semestre de primavera del curso 2014-15.

LAB 4

Director: Juan Coll-Barreu

Profesores: Josean Ruiz Esquíroz, Néstor Montenegro, Ángel Borrego, Pablo Ramos Alderete, Pedro Colón de Carvajal Salis

ETSAM - DPA - MPAA

Director ETSAM: Luis Maldonado

Director DPA y MPAA: Federico Soriano

Subdirector DPA y MPAA: Pedro Urzáiz



# ÍNDICE

1_ Hipótesis	
1.1_Introducción	06
2_ Análisis	
2.1_El Rey MoMA	
La nueva política del comisariado compartido.	16
2.2_Selección	
La pluralidad de selecciones de Barry Bergdoll.	28
2.3_Etiquetas	
El desarrollismo y sus diversas interpretaciones.	40
2.4_Bricolaje	
Es tan importante lo que se exhibe como la manera de mostrarlo.	58
2.5_Vintage	
La regla de oro fue la pieza original.	86
2.6_Hits	
Las obras más escuchadas.	98
2.7_Saturación	
La cantidad importa.	114
3_ Síntesis	
3.1_Show MoMA	140
4_ Entrevistas	
4.1_Jorge Liernur	150
4.2_Patricio del Real	
4.3_Jorge Nudelman	
5_ Bibliografía	190
5.1_General	
5.2_Específica	
5.3_Revistas y Tesis	

# HIPÓTESIS



## 1.1 Introducción

El tema a investigar será la relación que existe entre la arquitectura y su género expositivo. Examinar en particular dos exposiciones realizadas en el Museo de Arte Moderno de Nueva York (MoMA) sobre arquitectura latinoamericana. La primera celebrada en noviembre de 1955 bajo el nombre *Latin American Architecture Since 1945*, y la reciente en marzo del 2015 llamada *Latin America in Construction: Architecture 1955-1980*. La primera exposición se realizó bajo un contexto político de expansión cultural relacionado a un crecimiento económico impulsado por protagonistas de aquel entonces como Nelson Rockefeller. La segunda sesenta años más tarde en un contexto de recuperación de los diálogos con la región latinoamericana, condiciones que quedan ejemplificadas en la reciente apertura de la relaciones con Cuba.

# H

Este ensayo pretende analizar la paradoja en una exposición de arquitectura, en su misma razón de ser, que indaga la coexistencia entre el contenido y el contenedor, o lo que es lo mismo las decisiones, pocas veces casuales, que determinan: qué se muestra, por qué se muestra y cómo se muestra.

El título sobreexposición que inicia este ensayo, está asociado a dos significados que nos interesa resaltar. El primero de ellos está referido naturalmente al contenido de las exposiciones. El segundo significado, más acorde a la intención crítica del ensayo responde a la acción de exponer una placa fotográfica durante un tiempo excesivo a la acción de la luz, donde la imagen impresionada queda más clara y muchas veces pierde información de modo irreversible. Cuando la exposición es tan excesiva que entre las piezas o los objetos ya no podemos elegir, las relaciones dejan de ser lineales, todos los datos interactúan al mismo tiempo y aparece una mancha blanca que no nos deja discernir.

De esta manera si usamos ambos significados en relación al contenido y a la cantidad en los espacios expositivos, podremos extraer información útil para develar algunas relaciones ocultas entre sus agentes determinantes.

Hans Ulrich Obrist en sus entrevistas a los pioneros del comisariado cita a Bruce Nauman ; "la sobreexposición puede ser enemiga del arte. A mi juicio, ésta es una cuestión especialmente importante en la actualidad, porque la sobreexposición nunca ha sido mayor que ahora. La idea de secreto vuelve a cobrar mucha fuerza. Me interesa mucho ese secreto y cómo fue revelado."<sup>1</sup>

Entendemos que un espacio expositivo nos permite una reflexión sobre la relación que existe entre el contenido y el contenedor, dicotomía que establece relaciones entre el conjunto de objetos y el espacio donde se alojan estos. Una exposición puede ser entendida como modelos relacionales en los cuales se negocian copresencias entre diferentes protagonistas a través de un guión, un relato. Un hilo conductor que revela la idea que tienen los comisarios y por consiguiente la institución. Cada exposición es infinita y contiene el resumen de otra, cada obra puede ser integrada en diferentes programas y servir para múltiples escenarios, ya no es una terminal, es un momento en una cadena infinita de contribuciones.

Una exposición es efímera, son cánones de asociaciones unidas en un tiempo programado y el valor lo adquiere la agrupación, no la pieza individual. Las piezas se reconstituyen constantemente solo para desmantelarlas la semana siguiente. Una exposición transforma la antigua matriz de la obra de arte original y es la masa de interesados que genera un nuevo tipo de interés que convierte a la cantidad en calidad.

---

1. Hans Ulrich Obrist, *Breve historia del comisariado*. (2009). Ed. EXIT Publicaciones, Madrid. pág. 190.

En el análisis de las dos exposiciones se le da especial importancia a las negociaciones causantes del modo elegido de representación arquitectónica. Un proyecto expositivo supone en rigor, un hecho creativo complejo que da lugar, se quiera o no, a algo nuevo. Entendido el simple hecho de seleccionar y ordenar elementos como una actividad creativa en si misma generadora de algo nuevo que lleva a ver las cosas de otra manera suponiendo que la propia conexión es una forma de aportar ideas nuevas dentro de un proceso que relaciona diversos agentes. En una exposición se mezclan, difuminan e incluso contradicen significado y significantes. Es una mezcla que pone a prueba el sentido y el valor de estos ejercicios, y que se materializa en la compatibilidad de lo efímero (exposición) y lo permanente (arquitectura), entre la singularidad (pieza) y la colectividad (el conjunto) o entre la representación (retórica) y la síntesis (objeto).

9

El rol protagónico de este ensayo lo tiene el Museo de Arte Moderno de Nueva York (MoMA) y en particular el departamento de arquitectura en los dos períodos analizados de 1945 a 1955 en su exposición de 1955 y el otro periodo de 1955 a 1980 con su exposición actual del año 2015. Nueva York asistió en el año 1929 a la inauguración del primer museo norteamericano dedicado a la arquitectura moderna, una de las instituciones con mayor prestigio en el panorama cultural del siglo XX. Institución que solo tres años después de su inauguración irrumpió en la escena arquitectónica americana organizando la Exposición Internacional de Arquitectura Moderna y la publicación del libro sobre el Estilo Internacional de Henry-Russell Hitchcock y Philip Johnson. Por primera vez en Estados Unidos se presentaban los exponentes de vanguardia europea. La exposición y el libro suponen la codificación de un estilo y la formulación de una disciplina y un vocabulario comúnmente aceptado. ¡Un inicio arrollador! La trascendencia del acontecimiento marcan un antes y un después en la historia de la arquitectura norteamericana. Se revela como la

exposición más importante en el panorama arquitectónico mundial de la primera mitad del siglo XX y consigue situar al MoMA como una de las instituciones más influyentes en la difusión de la arquitectura moderna. Luego de su inicio triunfal el departamento construye cientos de exposiciones de las que se destacan; *Deconstructivist Architecture* de 1988, *Light Construction* del 1995 y *Small Scale, Big Change* del 2010. Los temas arquitectónicos los conocemos, en gran medida, gracias a que el MoMA los colocó en el centro de la discusión arquitectónica internacional.

El otro protagonista de esta historia será el "curator" o comisario artístico, que en su rol de seleccionar y disponer, crear el marco conceptual de toda exposición. El comisario hoy sustituye el rol que ha tenido el artista en el montaje de las exposiciones. Progresivamente la figura del comisario comenzó a ser más relevante, hoy día se transformó en un agente de crítica y debate. Gradualmente la actividad del comisario fue entendida como la creación de algo nuevo, ya que el acto de elegir basta para fundar una operación artística. En el ensayo del teórico de arte francés Nicolas Bourriaud<sup>2</sup> se desarrolla el concepto de los modelos relacionales de piezas y entender a las exposiciones como hechos creativos, donde cada muestra es una idea nueva. A su vez desarrolla el concepto de exposición infinita, donde la obra puede volver a ser objeto y se instaura una rotación determinada por el uso que se hace de las formas. En este juego de referencias el comisario galo cita a Marcel Duchamp que completa la palabra "crear" en su definición como el acto de insertar un objeto en un nuevo escenario, considerarlo así como un personaje dentro de un relato.

En cuanto al rol del comisario en la *Breve Historia del Comisariado* de Hans Ulrich Obrist en la entrevista Harald Szeemann comenta

---

2. Nicolas Bourriaud, *Postproducción*. (2004). Ed. Adriana Hidalgo, Buenos Aires.

que "el comisario debe ser flexible"<sup>3</sup> que juega con muchos papeles. "A veces es el criado, a veces el ayudante, a veces da ideas a los artistas de cómo presentar su obra; en exposiciones colectivas, es el coordinador, y en muestras temáticas, el inventor."<sup>4</sup> El teórico y crítico norteamericano Fredric Jameson por su parte en el *Post Modernismo Revisado*, le agrega un nuevo significado a los comisarios, dice que su función más profunda radica en "insertar singularidades artísticas en un contexto efímero, en una agrupación o exposición no canónica"<sup>5</sup>. La cual, como la instalación en el ámbito de la obra de arte individual, le presta el valor efímero de un acontecimiento en el tiempo. Jameson a la función del comisario le da el carácter de productor de tendencias efímeras y el carácter temporal del acontecimiento asegura su continuidad como creador. Luego Jameson nos anuncia que el canon a desaparecido, es el comisario el encargado de construir cánones efímeros, es quien reconstruye la idea de arte, solo para dismantelarla la semana siguiente y sustituirla por otra nueva. El comisario es quién nos da la idea de obras de arte reunidas para el consumo. Consumimos a la exposición como un único producto y no sus agentes individuales. Según Jameson ahora cualquier cosa es posible, a condición de que sea efímero, como un acontecimiento y no como un objeto duradero. La propia idea de exposición constituye un nuevo elemento, ya no hay una norma, ya no hay un canon, esa idea se ha sustituido por muchas, que están demasiado asociadas a la moda pasajera y que no se llegan a consolidar, funcionan como consignas que llevan a entender las cosas de otra manera. La visión contemporánea es de fragmentos y cada fragmento es un canon que en ese sentido tiene una condición efímera.

11

En relación a la última exposición las revistas especializadas hicieron

---

3. Hans Ulrich Obrist, *Breve historia del comisariado*. (2009). Ed. EXIT Publicaciones, Madrid. pág. 112.

4. *Ibid.*

5. Fredric Jameson, *El postmodernismo revisado*. (2012). Ed. ABADA, Madrid. pág. 73.

sus críticas pertinentes: "La ausencia de países como Paraguay, Ecuador o Bolivia da a entender que los comisarios, en su trabajo de selección, no han sido ajenos a la intención de construir un nuevo canon latinoamericano, en el que no están todos lo que son, pero si son todos los que están. Dicho de otro modo: la calidad de las obras define los límites de la diversidad."<sup>6</sup>

Respecto a la condición de elegir y en relación a los protagonistas de esta reflexión; Marcel Breuer sitúa como la condición más importante de nuestro tiempo; la capacidad de elección. Esta operación canaliza el contenido de una exposición tanto como la idea que subyace a la misma a partir del acto de seleccionar obras. El arquitecto húngaro antes de inaugurar su vivienda en el jardín del MoMA reveló una de las acciones más complejas que ejerce constantemente el museo y por consiguiente sus comisarios; (...) "si tuviera que decir cual es la tarea más importante de nuestro tiempo, diría que es elegir".<sup>7</sup>

El ejemplo expositivo a estudiar es *Latin America in Construction: Architecture 1955-1980*, inaugurada en marzo del 2015. El equipo de comisarios está dirigido por Barry Bergdoll, con la asistencia de Patricio del Real y dos especialistas latinoamericanos Jorge Francisco Liernur, argentino y Carlos Eduardo Comas, brasileño. El equipo de comisarios trabajó durante cinco años visitando archivos, universidades, estudios y familiares de arquitectos para conformar un increíble volumen de más de 500 archivos, impresiones, fotografías y películas que jamás se han vistos todos juntos en un museo. Bergdoll afirmó "Quería desarrollar algo así desde que llegué, para mostrar las ideas y formas originadas en la región, están citadas como el lugar donde experimentaron, entre otros Le Corbusier y Mies van der Rohe".<sup>8</sup>

---

6. Joaquín Medina Warmburg, "Latin America at MoMA". (2015). Arquitectura Viva 176, 7-8, Madrid.

7. Citado en Peter Blake, *Marcel Breuer: Architect and Designer*, pág 14.

8. Texto publicado en Revista *Plot*, (Noviembre 2011). Buenos Aires.

La exposición anterior se llamó; *Latin American Architecture Since 1945* y abarcó el periodo entre el año 1945, el fin de la guerra y el 1955, un lapso de diez. El comisario fue Henry-Russell Hitchcock que junto a Rosaline Thoren McKenn viajaron a Latinoamérica en busca de la "arquitectura moderna". En la introducción del catálogo se menciona el logro de los arquitectos para el desarrollo político, cultural y económico de la región. "La construcción latinoamericana se destacó en cantidad y calidad en comparación con Europa en la postguerra y rivaliza con la mejor arquitectura estadounidense."<sup>9</sup>

Las exposiciones estudiadas aunque se enfocan en la misma región son muy diferentes. La primera diferencia hace referencia a obras que se están produciendo incluso en el momento mismo en el que se produce la selección, llamémosle exposición contemporánea a su tiempo, en cambio la última con una distancia de treinta y cinco años selecciona obras de un período pasado, es una exposición histórica. La segunda diferencia son los medios de representación, todas las piezas tienen el mismo formato, la exposición está compuesta de fotografías tomadas por los comisarios, en contraste la exposición actual está formada por archivos de obras originales. La tercera diferencia sustancial es el equipo de comisarios, en la primera muestra de 1955 el comisario era un único historiador, llamado Henry-Russell Hitchcock, a diferencia de la última que fue comisariada por un equipo. Aunque las exposiciones tengan innumerables diferencias, el método de contrastar e identificar las relaciones entre las exposiciones y el departamento de arquitectura son útiles para extraer las ideas y develar las tácticas expositivas actuales del MoMA y de sus comisarios. Aunque el análisis se realice principalmente a través de dos exposiciones, constantemente se tomarán prestados numerosos aspectos de otras muchas muestras para, de esta forma, enriquecer la

13

---

9. Henry-Russell Hitchcock. *Latin American Architecture Since 1945*. (1955). Ed. Museum of Modern Art, Nueva York.

imagen global de la política de MoMA en su visión de Latinoamérica.

El método utilizado cuando se estudia la segunda exposición del MoMA; *Latin America in Construction: Architecture 1955-1980* se estructura en siete puntos de vistas distintos que describen las relaciones entre los actores más relevantes del proyecto.

Para el estudio de la exposición se ha contado con innumerables documentos; el catálogo con textos de los comisarios más todos los planos, fotografías y maquetas de todas las obras, los archivos de prensa previos, durante y posteriores a la exposición, entrevistas a los comisarios, toda la información institucional del museo y por último un registro fotográfico de cada una de las obras expuestas en el MoMA. Fue de especial utilidad las tres entrevistas a los comisarios de la exposición, Jorge Francisco Liernur, comisario independiente, Patricio del Real, comisario asistente del MoMA, y Jorge Nudelman, asesor de bibliografía Uruguay. Esto permitió una estructura de trabajo de siete capítulos y los anexos con las entrevistas originales. Éste detenido análisis de cada una de las muestras tratadas en el trabajo ha sido la materia prima para obtener visiones múltiples y correlacionadas de la política de exposiciones emprendida por el Museo de Arte Moderno de Nueva York

La estructura del ensayo comienza analizando la política multicomisarial de la actual exposición donde son los cambios en el rol del comisario y su función de agente crítico lo que marca tendencias. El segundo capítulo estudia el enfoque plural de este equipo de comisarios, es un equipo y el comisario principal el que establece estableció los lineamientos de juego, antes de seleccionar. El tercer punto analiza las etiquetas que crearon los comisarios, el concepto de desarrollismo, el papel del estado, un análisis desde la producción y la arquitectura. En el cuarto punto indaga el espacio de exposición y la forma de mostrar las obras en el espacio, con una comparación entre

los dos exposiciones. En el siguiente punto desmenuzamos la regla de oro de la exposición: los archivos originales. Los archivos originales son la pieza más importante de la muestra, son una cantidad enorme de documentos que dirigieron las decisiones espaciales del proyecto. Luego analizaremos las obras más representativas de la muestra, los hits, los temas más escuchados, los ejemplos que reflejan las ideas de los comisarios. Finalizamos el trabajo con el estudio del Moma como espectáculo y su estrategia de saturación de información, el show MoMA que durante ochenta días saturó los medios de comunicación internacionales.

A pesar de que en ciertas ocasiones la visión pudiera ser algo crítica con el museo, el trabajo debe entenderse como un homenaje a las personas que formaron parte del departamento de arquitectura, ya que a todas les mueve el mismo interés por la arquitectura y su puesta en valor a un número mayor de personas.

15

En estos siete puntos intentaremos analizar la sobreexposición en el MoMA que lleva a reproducir a través de eventos efímeros, y marcar los lineamientos futuros de la arquitectura internacional. Enfoques de análisis que son reflejo de los pensamientos arquitectónicos contemporáneos del MoMA, y asimismo reflejo del tiempo en que vivimos.

# REY MoMA



## 2.1\_Rey MoMA

Las decisiones políticas del departamento de arquitectura del MoMA fueron variando a lo largo de su historia, el hacer un repaso de sus exposiciones más importantes es resaltar las decisiones de la institución con sus comisarios y su influencia en el medio arquitectónico.

La primera y más famosa fue la exposición *Modern Architecture* y su catálogo *The International Style* comisariada por Henry-Russell Hitchcock junto a Philip Johnson. Fue la primera de más de cien dedicadas a la arquitectura moderna. En la muestra los edificios europeos fueron entendidos en términos estéticos. Le quitaron el contenido social, ético y político. Los comisarios afirmaron que "El estilo internacional" ya existía en el presente, "nuestro libro fue escrito mirando hacia atrás, a la década pasada"<sup>10</sup>. En el catálogo proclamaban a los cuatro emblemas de la arquitectura moderna: "Los cuatro dirigentes de la arquitectura moderna son Le Corbusier, Oud, Gropius y Mies van der Rohe". En cambio Beatriz Colomina escribe que "El estilo internacional había terminado el mismo día que se inauguraba la exposición porque dicho estilo nunca existió fuera de la representación; la exposición y publicaciones. La intención de Johnson era canonizar ciertas obras en el círculo de la alta cultura popular de la arquitectura"<sup>11</sup>

"La última frase de nuestro libro es la única importante ("Todavía tenemos una arquitectura") porque los funcionalistas lo habían negado. Ese libro lo escribimos con furia contra los funcionalistas, contra el enfoque de la arquitectura como parte de la revolución social propio de los obreros socialdemócratas alemanes. Nosotros

10. Henry-Russel & Philip Jhonson, *Modern Architecture: International Exhibition*. (1932). Ed. Plandome Press, Nueva York.

11. Beatriz Colomina, *Privacidad y publicidad: la arquitectura moderna como medio de comunicación de masas*. (2010). Ed. CENDEAC, Murcia. pág. 138.



Fig. Exposición *Modern Architecture*, 1988, MoMA, N.Y.

pensábamos que la arquitectura era todavía un arte, algo que se podía mirar y, por consiguiente, los arquitectos no deberían preocuparse de las implicaciones sociales, sino de si la obra se ve bien o no. En ese sentido, solo teníamos tres aliados en el Movimiento Moderno: Le Corbusier, Oud y Mies. Hablar con Gropius era llegar a un punto muerto porque pronunciaba todavía las banalidades de Giedion sobre la disciplina social y la revolución, es decir, según la frase de Le Corbusier: "Si tienes suficientes paredes de cristal, te liberas".<sup>12</sup>

En 1988 surge la *Deconstructivist Architecture*, otra famosa exposición del MoMA comisariada por Philip Johnson junto a Mark Wigley. En esta oportunidad mostraron el trabajo de siete estudios de arquitectos: Frank Owen Gehry, Daniel Libeskind, Rem Koolhaas, Peter Eisenman, Zaha Hadid, Wolf Prix con Hemut Schwizinsky y Bernard Tschumi. Los comisarios plantearon dos temáticas en la exposición; negaron el paralelismo entre la filosofía deconstructivista y la arquitectura, y establecieron influencias formales con el constructivismo ruso. Sin embargo no todos los arquitectos expuestos eran conocedores o estaban interesados en la filosofía, pero a diferencia de lo que proclamaron los comisarios, Peter Eisenman y, en especial, Bernard Tschumi reconocen haber leído los escritos del filósofo Jacques Derrida. Entre estos tres hubo una actividad dialéctica que termina en el concurso del parque de La Villette en París.

La exposición de 1995, organizada por Terence Riley presenta más de treinta proyectos de diez países, al inaugurarse fue calificada de "confusión dolorosamente frustrante" por Herbert Muschamp, crítico de arquitectura de *The New York Times*. *Light Construction* escoge no etiquetar ni imponer nada de forma explícita, simplemente nos muestra diferentes caminos que va tomando el fin de siglo en la arquitectura. "En años recientes una nueva sensibilidad arquitectónica



Fig. Exposición *Deconstructivist Architecture*, 1988, MoMA, N.Y.

12. Philip Johnson en una entrevista realizada por Peter Eisenman para *Skyline*. (Febrero 1982). pág.15.

ha emergido", afirma Riley. "Después de tres décadas de debate arquitectónico sobre el tema de la forma, ahora los diseñadores contemporáneos están investigando la naturaleza y el potencial de las superficies y los significados que pueden encontrarse en ellas"<sup>13</sup> Riley centra la atención en las superficies y disminuye la importancia en la obra total, en la muestra no se le da importancia a la diferencia de escalas ni a los programas estrictamente arquitectónicos, encontramos ejemplos de escenografías e instalaciones paisajísticas. El concepto que tiene más éxito de la exposición y que muy poco se escucha en los debates arquitectónicos, es el de la "Arquitectura bella". "Esta arquitectura reciente puede ser descrita como bella... una palabra oída con poca frecuencia en los debates arquitectónicos"<sup>14</sup>



Fig. Fiesta de aniversario de Philip Johnson, N.Y.

Estos tres ejemplos muestran el debate que provocan las exposiciones del MoMA en la arquitectura contemporánea: si son o no un estilo, si existen vínculos entre la arquitectura y la filosofía, o si se puede reinterpretar el concepto de arquitectura bella. Convengamos que en cualquier caso las etiquetas del MoMA son analizadas por todos nosotros. Ya lleva 86 años de trayectoria que lo posicionan como un rey que impone respeto y sus palabras son escuchadas por todos. Existe un pasado que lo respalda con la apariencia de no dejar llevarse por influencias mediáticas. Un pasado de prestigio con la presión de tener que mantenerse siempre en la cresta de la ola. El rey MoMA es escuchado por todos nosotros, muchas veces criticado y otras tantas asimilado.

Aquí es donde encontramos el espacio de estudio del trabajo, un espacio que implica decisiones y posturas a veces conscientes y otras veces inconscientes. Este lugar donde las decisiones de lo qué mostrar y cómo, exceden a la disciplina y tienen que ver con momentos históricos y reflejan decisiones políticas. Si un sujeto se construye

13. Terence Riley, *Light Construction*. (1995). Ed. Museum of Modern Art, Nueva York.

14. *Ibid.*

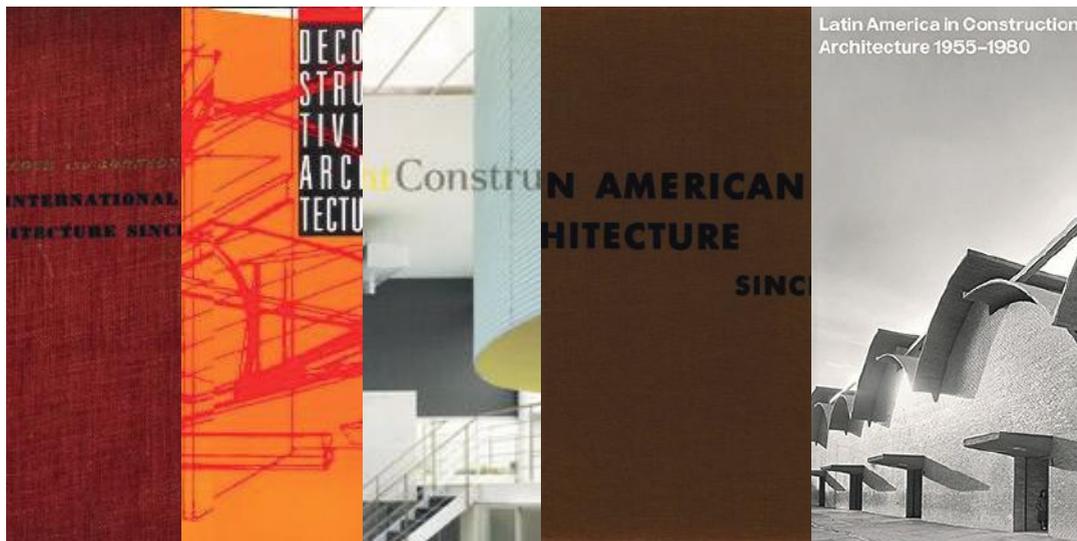


Fig. Los catálogos de: *The International Style*, 1932. *Deconstructivist Architecture*, 1988. *Light Construction*, 1995. *Latin American Architecture Since 1945*, 1955. *Latin American in Construction: Architecture 1955-1980*, 2015.



*Fig. Henry-Russell Hitchcock junto a Philip Johnson*

gracias a exposiciones que se presentan como modelos relacionales en el cual se negocian correspondencias entre diferentes protagonistas, lo que nos interesa en este ensayo es la negociación, en la elaboración de ese relato o guión. Lo determinante es la negociación del montaje y el recorte de imágenes para “crear” un espacio que refleje ideas.

Este primer capítulo se enfoca en la determinación de la institución MoMA, cómo fueron elegidos los comisarios y cuáles fueron sus primeras ideas que pautan la exposición. La elección de los comisarios es dictaminada por la institución y luego el comisario toma los primeros axiomas que construyen la exposición. Para el análisis de la reciente exposición del MoMA utilizaremos su precedente del año 1955, a modo de contrapunto operativo para extraer algunas ideas de la presente. Para comenzar el análisis de las tácticas curatoriales que adoptó el MoMA en su primera exposición nos basamos en los datos aportados en la tesis doctoral de Patricio del Real uno de los integrantes del equipo actual de comisarios, específicamente el asistente del comisario principal.

27

A finales de diciembre de 1954, Hitchcock y McKenna se reunieron con Mcary, Drexler y Johnson para comenzar la organización de la primera exposición dedicada a América Latina. El nuevo interés por la región se relaciona con varias señales políticas que vinculan a Latinoamérica con la política de asuntos internacionales de Estado Unidos como demuestra Del Real en su tesis. Recordemos que el MoMA es inaugurado el 7 de noviembre de 1929, sus fundadores fueron Lillie P. Bliss, Mary Quinn Sullivan y Abby Aldrich Rockefeller. El hijo de Abby también fue miembro del museo con una gran influencia económica y política en los Estados Unidos, era el nieto por línea paterna de John Davison Rockefeller, fundador de *Standard Oil*, considerado el hombre más rico en su época. Su nombre era Nelson Rockefeller, fue un prestigioso político llegando a ser vicepresidente entre 1974-1977, en el mandato de Gerald Ford.



*Fig. Henry-Russell Hitchcock*



Fig. Nelson Rockefeller examinando una pintura del MoMA, N.Y. 1939.

En simultáneo con la creación del MoMA Nelson Rockefeller presidió la oficina de Coordinación de Asunto Interamericanos, oficina que se encargaba de establecer lazos políticos con Latinoamérica. Hablaba muy bien el español y era coleccionista de arte, viajaba con frecuencia a Venezuela para administrar las petroleras. Justamente la familia Rockefeller era la dueña del 90% de petróleo de toda Latinoamérica. El puesto de Nelson Rockefeller en la oficina de Coordinación de Asunto Interamericanos y su relación con el mundo del arte, especialmente en la economía de latinoamericana, fueron los precedentes propicios para que el MoMA decida realizar esta nueva exposición.

Hitchcock era un famoso historiador de arquitectura moderna y profesor del Smith College. Realizó sus estudios en la Escuela de Middlesex y posteriormente en la Universidad de Harvard. Allí se reunió con el grupo de intelectuales que lanzaría el modernismo en los Estados Unidos. En el grupo se encontraba Arthur Everett "Chick" Austin (1900-1957), Philip Johnson (1906-2005), el musicólogo Virgil Thomason (1896-1989) y Edward Warburg (1908-1992).

En la organización de la exposición fijaron la primera fecha para el armado en enero de 1955, una primera fecha que sufriría diversos aplazamientos e inconvenientes que pospusieron la inauguración hasta pasado el verano. La exposición se componía por una muestra en una sala del MoMA y un catálogo que documentó todas las obras seleccionadas para dicha muestra. El catálogo venía atrasado, en palabras de Hitchcock, por una decisión "estúpida, de imprimirlo en el extranjero y una decisión posiblemente más sensata, que sea bilingüe: español inglés."<sup>15</sup>

Para la selección de las obras Hitchcock viajó a América Latina a visitar once países y fotografiar sus obras de arquitectura más relevantes. El

---

15. Henry-Russel Hitchcock, *Latin American Architecture Since 1945*. (1955). Ed. Museum of Modern Art, Nueva York. *op.cit.*

viaje lo emprendió junto a la fotógrafa Rosaline Thorne McKenna que se especializó en fotografiar la arquitectura renacentista. El antecedente de la exposición que se estaba proyectando fue la muestra de febrero de 1943; *Brazil Builds*, comisariada por Philip Goodwin. En dicha exposición se mostraba la arquitectura Brasileña desde el año 1645-1940. La exposición identificó a los más grandes arquitectos brasileiros de principios del siglo XX.

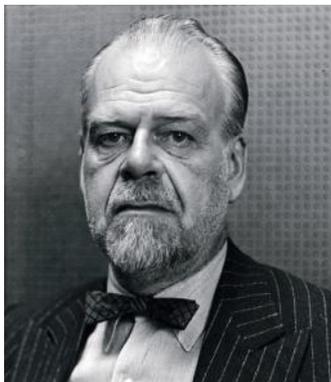
El momento de realzar la excursión Hitchcock y McKenna ya tenían decidido su camino; el recorrido comenzó en México, estuvieron brevemente en Panamá y luego volaron a Bogotá donde una enfermedad hizo padecer a Rosaline. Aquí es donde Hitchcock utilizó el trabajo de otros fotógrafos. En Lima pasaron más tiempo que en los países anteriores, Chile y Argentina. En Buenos Aires no divisaron mucha arquitectura interesante y se trasladaron hasta La Plata a fotografiar la casa Curuchet de Le Corbusier. Pasaron por Montevideo y luego entraron en Brasil y encontraron el auge que se había descrito en la exposición de *Brazil Builds*. Pasaron ocho días en Brasil y más tarde se fueron a Venezuela. En Caracas también observaron la prosperidad de la arquitectura moderna. Finalmente, realizaron una pausa en Puerto Rico y por último la ciudad fue La Habana, Cuba.

23



Fig. Francisco Liernur, Carlos Eduardo Comas, Barry Bergdoll y Patricio del Real en la presentación general de la visita académica, llamada *Scholars Day*

En el año 1954 Philip Johnson dimite como director del departamento de arquitectura del MoMA y le deja toda la responsabilidad administrativa y comisarial a Drexler. Las decisiones y criterios de selección de todas las obras de arquitectura, más la producción de la muestra y el catálogo cayeron en la espalda de dos historiadores, Hitchcock y Drexler, vale destacar que Mildred "Conne" Constantine perteneciente al departamento de arquitectura también ayudó en el montaje. Hitchcock ya había partido a Europa a su año sabático para escribir su nuevo libro: *The Palican History of Art: Architecture. Nineteenth and twentieth centuries.*



*Fig. Henry-Russell Hitchcock*



*Fig. Francisco Liernur, Carlos Eduardo Comas, Barry Bergdoll y Patricio del Real en la presentación general de la visita académica, llamada Scholars Day*

Los filtros de selección que se utilizaron en ésta primera exposición cayeron en la espalda de un único comisario, Henry Russell Hitchcock y el armado del montaje en el segundo Arthur Drexler, quien estaba supervisando los detalles del libro de Arquitectura Japonesa que acompañaba la exposición "Casa Japonesa" de junio de 1955. Finalmente es a mediados de mayo cuando se decide posponer por última vez la inauguración para noviembre, aprovecharon a saltarse el verano para ganar más tiempo y espacio.

En concreto en la exposición se presentaron 47 edificios de 57 arquitectos seleccionados. Hitchcock dejó claras las ideas para el armado de la muestra antes de partir a Londres. Paneles de fotos a gran escala en blanco y negro, complementadas por fotografías estereoscópicas a color. El inicio de la exposición se componía por un texto introductorio. Las obras se describían con un título, el nombre del autor, ciudad de procedencia y país de origen.

25

Tuvieron que pasar sesenta años para que el MoMA tomase la decisión de dedicarle otra exposición a Latinoamérica. Entre ambas exposiciones existieron muestras que hablaron de arquitectos latinoamericanos, el mexicano Luis Barragán en 1976 y el arquitecto brasileño paisajista Roberto Burle Marx en 1991, pero ninguna exposición tomó a la región por completo.

Muchos comisarios pasaron por el MoMA, es Barry Bargdoll el responsable de realizar esta nueva edición sobre la región, profesor de Historia del Arte en la Universidad de Columbia. En su trabajo previo fue asistente de Philip Johnson en su última etapa, actualmente es el comisario principal del MoMA desde el 2009.

Existen dos diferencias axiomáticas entre las exposiciones que estamos analizando a lo largo del ensayo, sin prejuicio de eso intentemos compararlas para extraer ideas nuevas. La primera es el período de

estudio. En las primeras reuniones los comisarios plantearon comenzar en el año 20 y terminar en el 60, pero luego se tomo la decisión de realizar una continuidad con la exposición previa que terminaba en el 55, donde termina el período de estudio de Hitchcock. Cambio que propuso el comisario brasileño, Comas, en las reuniones de armado de proyecto, en oposición con los intereses de Bergdoll, quien quería demostrar que en el momento que se realiza la exposición de 1932 del Estilo Internacional no se considero ninguna obra latinoamericana de forma completamente injusta. El año para el final de la investigación también fue muy discutido, se habló de los 70,80,90. Finalmente se optó por cerrar el estudio en 1980, argumentado por el cambio de papel en los Estados latinoamericanos. Según los comisarios, la ideología de desarrollista de la región en los ochenta cambió hacia la ideología neoliberal, los países latinoamericanos se vieron influenciados por los mercados más liberales ejemplificados en la políticas de Margart Thatcher y Ronald Reagan. Esta decisión convirtió a la exposición en un tipo histórico y no contemporánea como la de Hitchcock. Esta diferencia es esencial en el análisis por la distancia que se tiene entre el comisario y el objeto de estudio, punto que analizaremos en los capítulos siguientes.

La segunda diferencia que es la más interesante a resaltar en éste capítulo; es el criterio del MoMA para seleccionar a los comisarios. El comisario del MoMA es Barry Bergdoll junto con el asistente Patricio del Real que se sumo al proyecto en el año 2012. El MoMA forma un equipo de comisarios externos al MoMA para generar la selección de las obras en conjunto, comisarios dependientes e independientes. Los dos nuevos integrantes del equipo son Jorge Francisco Liernur, Profesor Plenario de la Universidad Torcuato Di Tella, Buenos Aires, Argentina y Carlos Eduardo Comas, Profesor Titular de la Universidad Federal de Rio Grande del Sur, Brasil. Cada uno de los comisarios se especializó en una región del continente, la hispano hablante y la luso hablante respectivamente. Éste equipo principal se encargó del

contenido de la exposición y de las tres introducciones del catálogo de la muestra. Sumados a los cuatro curadores principales cada país tenía un asesor bibliográfico del catálogo que a su vez ayudó a seleccionar las obras y conseguir todos los documentos. Si sumamos los curadores principales más los asesores que en oportunidades son más de uno por país, nos da un total de veintisiete arquitectos e historiadores que aportan una visión sobre la arquitectura latinoamericana entre los años 1955-1980.

De un único comisario en el año 1955, en la última exposición, pasaron a formar un equipo internacional con cuatro comisarios más los asesores regionales. El número de comisarios cambió completamente, al igual que los puntos de vista sobre un mismo objeto. De una mirada unilateral se pasó a una multiplicidad de miradas. Estos cambios no son específicos de esta exposición, es un cambio en el sistema de comisariado, tanto en el campo del arte como en el de la arquitectura. Cambios que vinculamos con el papel del comisario independiente. Figura que comienza a desarrollarse en los años sesenta y desvincula su relación con la institución del museo específico para el que trabaja. Es una nueva figura que le permite a la institución realizar asociaciones estratégicas con distintos comisarios dependiendo de los temas que se quieran tratar. A su vez, más importante aún, le brinda más libertad a los comisarios para plantear sus ideas donde quieran, sin depender de la institución, con posibilidad de armar varios proyectos en simultáneo.

La política actual del MoMA plantea un comisariado compartido, integrado por arquitectos dependientes e independientes. Los comisarios independientes son de la región de estudio y dan una visión más "políticamente correcta", una visión más integrada, más cercana, más informada, más impregnada.



*Fig. Acceso principal; Latin America in Construction: Architecture 1955-1980, MoMA, N.Y.*

# SELECCIÓN



## 2.2\_Selección

En la historia no se recuerda la actuación de los comisarios, en el pasado este papel lo ejercían los artistas, sin embargo en la actualidad el comisario adquirió un rol protagónico. Es a principios del siglo XX, cuando la labor del comisario comienza despegarse y a ser influyente en el arte. La recopilación que realiza Hans Ulrich Obrist en su "Breve historia del comisariado" nos ilustra los diversos caminos por los que transcurre un comisario para realizar un proyecto expositivo. Bruce Altshuler<sup>16</sup> modificó la percepción de las exposiciones cuando a finales de los sesenta sentenció que el comisario era un creador. Lo que comenzó a suceder es que las obras de arte comenzaron a depender del espacio donde se mostraban, llegando a puntos donde estaban tan sistemáticamente asociadas a su primera exposición que cuando no estaban correctamente registradas en un catalogo, se podrían mal interpretar las intenciones originales del artista.

29

# 2

En la selección de elementos también existe una paradoja que tiende a infinito, un producto nos puede servir para realizar una obra y que a su vez nos puede servir para representar la siguiente y así sucesivamente. Marcel Duchamp se preguntó si el arte no es "¿...un juego entre todos los hombres de todas las épocas?"<sup>17</sup>. Pareciera que el ideal del hombre inventivo se transformó por un ideal de editor, de seleccionador. En el ensayo sobre post producción Nicolas Bourriaud<sup>18</sup> afirma que el acto de elegir basta para fundar una operación artística. En palabras textuales nos dice que es lo mismo que fabricar, pintar o esculpir: "darle una nueva idea" a un objeto es en si mismo una producción. Volviendo a Duchamp, la palabra "crear" tiene que ver con insertar un objeto en un nuevo escenario, por ejemplo un personaje en un escenario o en un guión. Si consideramos el hecho de seleccionar

16. Hans Ulrich Obrist, *Breve historia del comisariado*. Ed. EXIT Publicaciones, Madrid. op. cit.

17. Nicolas Bourriaud, *Postproducción*. (2004). Ed. Adriana Hidalgo, Buenos Aires. op. cit.

18. *Ibid.*

como una forma de creación, una producción artística con un idea detrás, podríamos interpretar que el rol del comisario es de un agente creativo. Una obra con una idea con sentido, no siempre crítico, una respuesta a un tiempo a un lugar, a una ideología o a muchas, con un objetivo concreto, aunque el final sea superfluo.

Jameson en el libro que revisa la postmodernidad también le da especial importancia al rol del comisario, enuncia que la función más profunda es la de crear singularidades en un contexto efímero. Podríamos relacionarlo con la mezcla o confusión que puede generar un comisario entre los significados y significantes o en la complejidad que implica una exposición. La función principal de un comisario nos dice Jameson es generar valores efímeros, agrupaciones de piezas de acontecimientos en un tiempo finito. Redefine el rol del comisario, como un agente que reinterpreta piezas, sin llegar a convertirlas en canon. Las exposiciones la debe desmontar lo antes posible para generar otra la semana próxima, el canon es la propia exposición. El comisario nos da la idea de obras reunidas para consumir, consumimos el conjunto de obras y no el elemento independiente. Consumimos las etiquetas de selección o los títulos de selección y no los contenidos.



Fig. Yen Lei, "Proyecto de arte limitado", Shanghai.

Yen Lei<sup>19</sup> es un artista China que en su proyectos "Proyecto de arte limitado" nos presenta una sala atiborrada de imágenes, algunas reconocible y otras completamente descontextualizadas. La primera reacción al entrar es intentar encontrar algún tipo de relación o vínculo entre las distintas imágenes. La sala se parece a las escuelas de arte inglesas de Joseph Turner<sup>20</sup> donde nos se puede distinguir la pared de la cantidad cuadros que ocupan todos los planos verticales, hasta el mismo techo de la habitación. Sin embargo, nos preguntamos por el criterio expositivo; ¿Cuál es el hilo conductor de las imágenes? La respuesta es; ninguno. Las imágenes son tomadas al azar en *google*

19. Yen Lei, *Exposición: Proyecto de arte limitado*. (2010). Shanghai.

20. Referencia a las escuelas de arte inglesas del siglo XVIII.

*image*, una por cada día durante un año. Luego se pasaron todas al lienzo, en este proceso de descontextualización la artista llevo los cuadros a los tonos deseados. Durante la exposición diariamente cada cuadro se cubría por completo con aerógrafo, en un único color homogéneo. Las imágenes desaparecían día a día al correr del año.

Ésta obra se ubica en el extremo opuesto del vinculo entre las imágenes y la memoria del Atlas Mnemosyne de Aby Warsburg. Aquella colección de imágenes pretendía narrar la historia de la civilización occidental europea sólo con imágenes. Sin embargo Yan Lei parte de la biblioteca más grande de imágenes que conocemos y realiza una selección sin criterio, luego las expone y para finalizar las niega una a una.



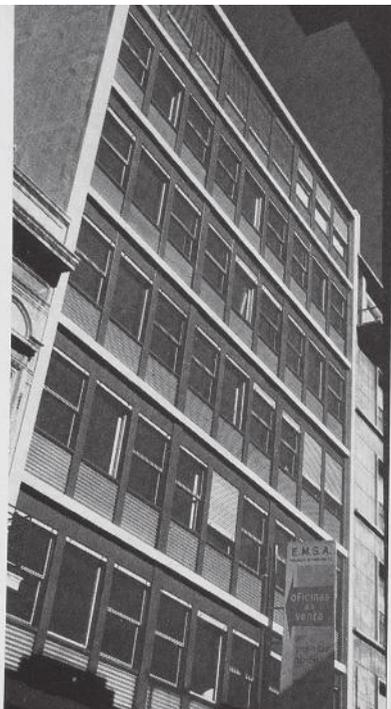
Fig. Atlas Mnemosyne de Aby Warsburg.

En este ejemplo observamos un criterio de selección que es parte esencial de la misma exposición, el rol del comisario coincide con el artista, es parte de la obra de arte. En otro ejemplo mas cercano Philip Johnson en la exposición del MoMA sobre Deconstructivismo en una entrevista se le pregunta sobre los criterios selección de la exposición. Johnson comenta que en el criterio de selección él "sólo eligió las maquetas, las imágenes las eligieron las personas".<sup>21</sup>

37

Son los criterios de selección los que marcan la personalidad de una exposición, en el precedente Latinoamericano de Hitchcock fue pensada como una imagen representativa del carácter moderno de la región. Después de describir los factores que definen a la arquitectura latinoamericana y sus posibles orígenes, Hitchcock realizó una clasificación de obras y países que debían ser presentados en la exposición. La elección favoreció a los ejemplos mas significativos en el desarrollo de la obra de un arquitecto individual. Se limitó a la elección de ejemplos de la mejor calidad y de especial relevancia para

21. Alejandro Zaera Polo, "Conversaciones con Frank Gehry". (1995). El Croquis, N° 74/75, Ed. El Croquis, Madrid. pág. 11.



le evolución de la arquitectura del continente. En lugar de representar a todos los países de manera integral, la selección se focalizó en los mejores ejemplos de once países. Si los ordenamos por cantidades, fueron; 9 de Brasil, 9 de México, 5 de Venezuela, 4 de Colombia, 3 de Cuba, 2 de Argentina, Chile, Puerto Rico, Uruguay y 1 de Perú y otro de Panamá.

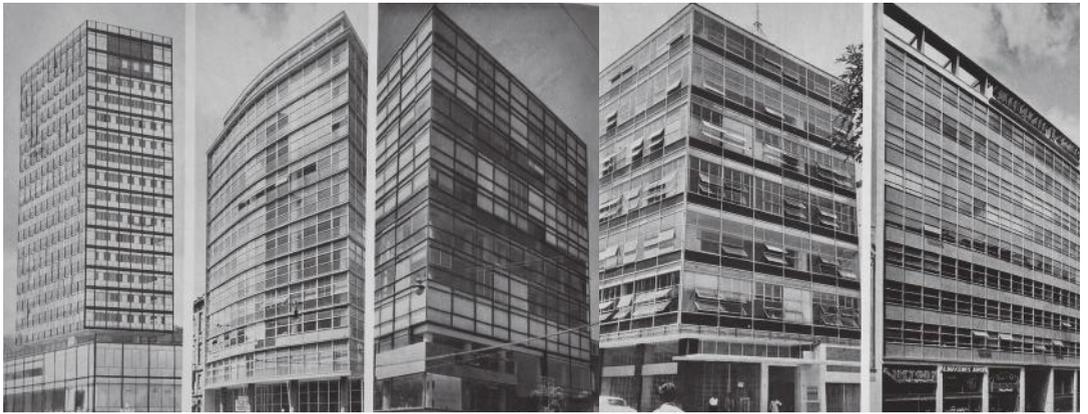
Fiel reflejo de la arquitectura moderna del continente es el ejemplo de la obra de Le Corbusier en La Plata, la vivienda Curuchet. Es una vivienda unifamiliar que mezcla el programa vivienda con un consultorio médico en un lote típicamente urbano entre medianeras. Le Corbusier visitó Argentina en el año 1929 pero el encargo se realizó en el 1948, por lo tanto nunca fue a visitar ni el terreno ni la obra. El proyecto lo diseñó y lo dirigió por medio de cartas con Amancio Williams.

33

En uno de los sectores de la exposición, Hitchcock agrega una excepción a las fotografías de Rosaline, expone un collage compuesto por la fachada de 16 edificios. La importancia de la presentación se encuentra en el realismo del ensamblaje y la descontextualización de cada fachada. En una única imagen encontramos los edificios "modernos" de una ciudad latinoamericana análoga. En las imágenes vemos fragmentos parciales de edificio que componen la perspectiva. Basado en las impresiones del viaje, Hitchcock propone una pieza nueva que representaba una avenida "moderna" latinoamericana, compuesta por partes de edificios fotografiados en el viaje. En las críticas a la exposición se hace mención a éste collage, una interpretación del curador que descontextualiza a todos los edificios de la región, altera las imágenes con la intención de darle un mensaje único.

Una impresión general sobre "el aire contemporáneo" llamativo de la mayoría de las ciudades de América Latina". Drexler destacó que la





*Fig. Fachadas Collage, Catálogo, Henry-Russel Hitchcock, Latin American Architecture Since 1945, 1955, MoMA, N.Y.*

cantidad de edificios en la región "dio la apariencia...con predominio de las ciudades modernas". Drexler concluyó, dio "la oportunidad de observar los efectos que la que nosotros mismos siendo sólo anticipábamos"<sup>22</sup>, compuesta como una "moderna calle principal en los Estados Unidos". El collage saca a la luz tres categorías de fachadas: comunes que alterna tiras horizontales de ventanas y hormigón, típicos de arquitectura moderna, las fachadas con *brise-soleil*, típicos en Latinoamérica, y los revestimiento con varias combinaciones de vidrios y paneles opacos. Ésta última clasificación muestra la influencia de los Estados Unidos, se identifican los marcos continuos de chasis metálicos, típicos de Norteamérica.

Tanto las fotografías como el collage fueron criticados en los medios de comunicación posteriores a la inauguración. El 4 de febrero de 1956 en crítico de arte Lewis Mumford publicó su opinión en The New York Times, "El viejo tratamiento de moda de un edificio como una entidad abstracta, sin siquiera un indicio de su ubicación o implantación" nos "priva a la exposición de la mitad de su valor educativo". Luego continua argumentando su sorpresa de que "un estudioso tan educado y crítico como el profesor Hitchcock " dejo de lado una producción más amplia y profunda de la arquitectura latinoamericana. Mumford continuó su crítica pidiéndole al MoMA que "establezca un estándar más sólido en el departamento" lo que necesita es una "discriminación...de lo que es meramente moda de lo que es excedente"<sup>23</sup> Ésta crítica subraya el foco en la imagen que estableció Hitchcock en su exposición. Reafirmando lo dicho cuando Drexler le describe las primeras impresiones dice: "El público en general...parece considerar la exposición como prueba de que la vida es más rica y más bella allí; viven mejor".<sup>24</sup>

---

22. Carta, Arthur Drexler a Henry-Russell Hitchcock, (1955), MoMA Archivo, Nueva York.

23. Lewis Mumford, "The New York Time", (1955). Nueva York.

24. *Ibid.*

Dentro de los criterios de selección la exposición del 55 sufre una crítica del arquitecto peruano Luis Vera. Comienza criticando la descontextualización de las obras citando al propio Mumford, pero agrega que la selección de obras es limitada; "cuarenta y seis proyectos pueden ser una muestra de un espíritu de la época, pero no de la evolución de la arquitectura de la región"<sup>25</sup>. Avanzada la crítica Vera acusa a Hitchcock de sostener "falsos clichés" escondiéndose detrás de las formas atractivas. Vera define a la selección como "incomprensible" ya que no era ni representante de la arquitectura contemporánea de un país, ni de la obra de los arquitectos expuestos. Vera en "Nuestra Arquitectura" reveló la existencia de una red de publicaciones latinoamericanas, en contraste con que había anunciado Hitchcock sobre el centro de gravedad en Brasil en la revista "Habitar" donde comienzan a escribir los inmigrantes Pietro Maria Bardi y Lina Bo.

La exposición actual se titula, *Latin America in Construction: Architecture 1955-1980*, el título hace referencia a la idea general del comisario Barry Bergdoll, el sistema de selección es una construcción que esta en proceso. Aunque el termino tiene el riesgo de ser mal interpretado dirigido a que la región estaba en construcción, quizás aun hoy siga en construcción, el título hace referencia al criterio de selección abierta y colaborativa. El título despierta el interés del publico por esa estrategia de desconcierto de la frase, enciende la incógnita sobre su contenido. Ya veremos en el capítulo siguiente como el término se llevo al extremo de la configuración espacial de la exposición con sus tabiques sin terminar.

En la introducción al catálogo Bergdoll, define el criterio de selección del equipo del comisariado. Debemos recordar que la exposición tiene varias visiones de distintos comisarios por lo que abre el criterio de selección a muchas variables y enfoques. En lugar de buscar lo

---

25. Luis Vera, "Arquitectura Latinoamericana". (1956). no. 224-225.



esencial de la arquitectura latinoamericana o una visión unificada de un estilo busca revelar diferentes culturas urbanas en toda su especificidad, pluralidad de posiciones todas dominadas por prácticas de una filosofía del desarrollo, el rol del Estado para promover la modernización y atender los desafíos urbanos.

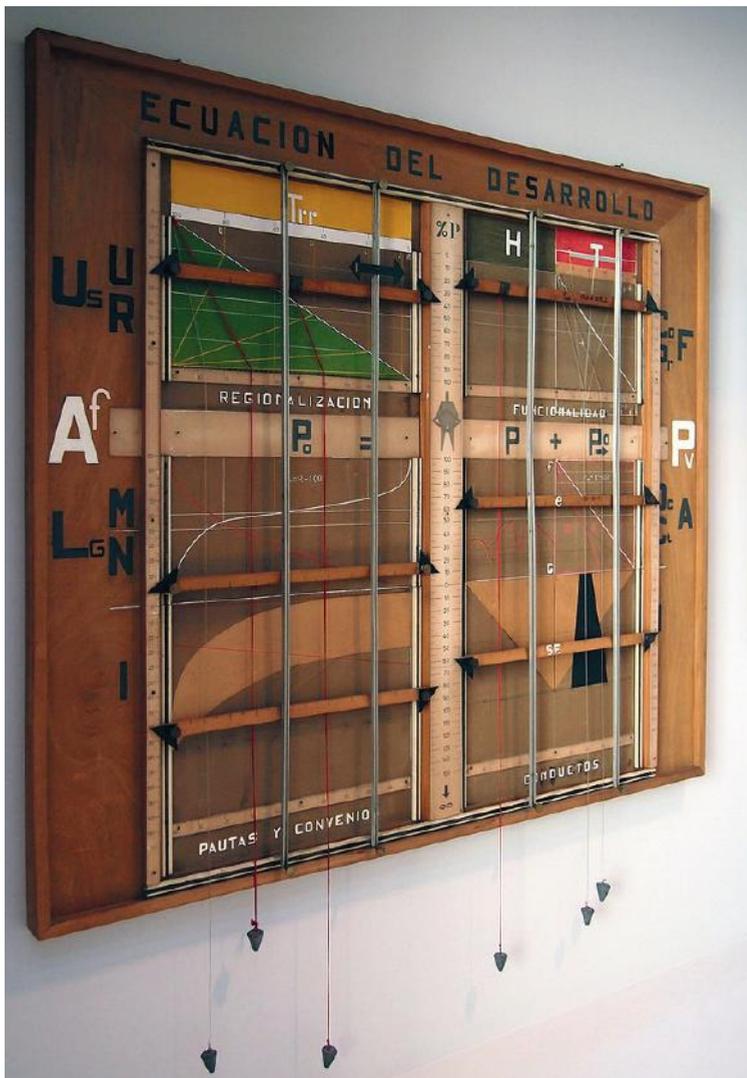
El criterio de selección de ésta segunda exposición es mucho más inclusiva. No existe una clara línea de selección, ni un patrón común entre todas las obras, sin embargo la exposición tenía un requisito de participación que refiere al documento original que se exponga, punto que vamos a desarrollar en los capítulos siguientes.

Pareciera que ésta decisión es inversa a las fachadas urbanas de Hitchcock. En vez de uniformizar todos los edificios en un collage, en una única forma de representación, el criterio de los originales diferencia e individualiza las diversas formas de representar la arquitectura de éste periodo.

La actual exposición inclusiva según las entrevistas a los comisarios, lo primero fue sumar todas las obras posibles y luego se filtraron al conocer la disposición o no de los originales. Reflejo de ésta diferencia son las palabras de Hitchcock. Menciona que no tiene en cuenta los antecedentes políticos en la selección. En la actual exposición Bergdoll nos enuncia en la introducción la relación que existe entre las obras de arquitectura y el camino del desarrollo de los Estados, escenario para encontrar las obras maestras de la arquitectura latinoamericana. Sin realizar un análisis formal detallado, el equipo de comisarios hace un análisis del contexto político e ideológico.

Bergdoll se distancia de la visión de Hitchcock de búsqueda de lo esencial en América Latina, en cambio opta por una visión múltiple que mezcla la corriente alternativa con la corriente principal del desarrollismo de la arquitectura Latinoamericana. Es una visión amplia sin filtros, todos están incluidos, todos son aceptados. La consecuencia natural de ésta decisión es la cantidad de documentos expuestos, más de 500.

# ETIQUETAS



### 2.3\_Etiquetas

Durante todo el siglo XX las etiquetas que se establecieron en la historia de la exposiciones del MoMA, *International Style*, *Deconstructivism* y *Light Construction* generaron enormes debates entorno a si la arquitectura moderna es, o no, un estilo, si existen vínculos entre la arquitectura y la filosofía, o si se puede reinterpretar el concepto de "arquitectura bella". En la exposición de 1955 Hitchcock creó una única etiqueta, en cambio en la exposición del 2015 se crearon tres distintas, respondiendo naturalmente a la cantidad de comisarios de la muestra, tres visiones distintas de un mismo objeto de estudio.

En el presente capítulo estudiaremos la visión precedente de la primera exposición y luego las tres visiones de la actual muestra del MoMA. AL final utilizaremos la comparación como herramienta de reflexión.

# 3

En 1955 Hitchcock desarrolló dos temas dentro de la arquitectura latinoamericana; el desarrollo industrial, o su ausencia y sus tradiciones constructivas. Argumentó que la arquitectura Latinoamericana no era desconocida para la historia de la arquitectura, su historia fue el desarrollo de una tradición constructiva pero no una práctica historiográfica.

En el catálogo destacó las culturas precolombinas de México y Perú. El periodo colonial regido por la iglesia católica, fue un período importante en el desarrollo de la historia de la arquitectura, sin embargo consideró que el hilo de la arquitectura colonial mantenía homogeneidad cultural que aun se observaba en la sociedad latinoamericana. El siglo XIX esta marcado por la hegemonía de la cultura francesa, la escuela de *Beaux Arts*. Los dos aspectos positivos que subraya Hitchcock de ésta tradición es el desarrollo del estuco moldeado y la buena educación de sus maestros; Raúl Villanueva y



Fig. Imagen, Catálogo, Henry-Russel Hitchcock, *Latin American Architecture Since 1945*, 1955, MoMA, N.Y.

Lucio Costa. También reconoció el aporte positivo de los españoles Candela, Bonet, Bianco y del Pini, y los alemanes Cetto y Linder escapados del nazismo. Sin embargo Hitchcock rechazó cualquier posible signo de modernidad que no estuviera arraigada en la Ilustración. El “temperamento ibérico fue contenido y se superó, la madurez del modernismo de mediados de siglo de Latinoamérica tuvo que liderar con una tradición que se atrincheraba en el hogar”.<sup>26</sup>

Según Hitchcock la educación francesa de los arquitectos latinoamericanos fue girando hacia Estados Unidos. Diferenció el modernismo francés de la escuela de *Beaux Arts*, de las escuelas pragmáticas Norteamericanas. Definió el academicismo con Niemeyer, como un modernismo acentuado. En cambio el ideal de Gropius era una arquitectura anónima e impersonal, ideas de la Escuela de la Bauhaus, en Dresen, Alemania que se reflejaron en Estados Unidos. Entre estas dos escuelas se encuentra el modernismo latinoamericano. La madurez Latinoamericana contemporánea y su independencia fue la emanciparse de la modernidad con acento francés generado en Brasil. Hitchcock tomó el papel de oráculo y anunció un traslado del desarrollo modernista Latinoamericano desde Brasil a Colombia y Venezuela. Éste enfoque coincide con la política de la Oficina de Coordinación de Asuntos Interamericanos presidida por Nelson Rockefeller.

Hitchcock agregó dos condiciones que caracterizaron la escena arquitectónica latinoamericana; el clima y los materiales de construcción. El clima destacó Hitchcock es cálido templado, pero no tropical, y concluyó que el uso del color se debe a una solución del problema del deslumbramiento provocado por la incidencia de la luz. El predominio de la construcción de hormigón armado genera una práctica estética que desarrolló y respondió a un típico personaje

26. Henry-Russel Hitchcock, *Latin American Architecture Since 1945*. (1955). Ed. Museum of Modern Art, Nueva York. *op.cit.*

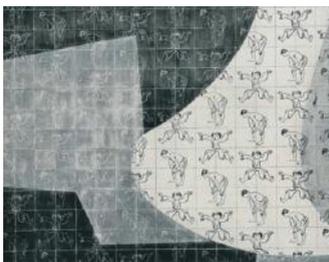


Fig. Imagen, Catálogo, Henry-Russel Hitchcock, *Latin American Architecture Since 1945*, 1955, MoMA, N.Y.

latinoamericano.

En la exposición actual la primera etiqueta fue más formalista posicionado en la descripción arquitectónica, desde el punto de vista del comisario hacia dos escuelas brasileñas, la paulista y la carioca. Es el brasileño Carlos Eduardo Comas quién la propone haciendo especial hincapié en sus continuidades y divergencias, a su vez le da importancia a la excepción a la regla, que es la ciudad de Brasilia. La segunda etiqueta la desarrolla el comisario argentino Jorge Francisco Liernur, quien arma un discurso entorno al desarrollismo y sus diversas interpretaciones, es una visión más política de la arquitectura. Por último actuando como agente conciliador entre la política y las formas arquitectónicas aparece el comisario principal Barry Bergdoll, quien brinda una mirada externa a la disciplina, él es historiador de arte. Esta distancia permite unificar las visiones heterogéneas tanto de los comisarios como de las obras presentadas. La estructura del análisis de la exposición actual es igual que la del catálogo, primero vemos a Bergdoll, el comisario principal, luego Comas el brasileño y por último el argentino Liernur.

43

Bergdoll en su ensayo "Aprendiendo de Latinoamérica"<sup>27</sup> caracteriza a América Latina después de 1945 como la región de espectacular urbanización, en particular en Brasil, México, Venezuela. Los antecedentes de 1940 con México como precursor y luego el eje se mueve hacia Brasil ejemplificado en el edificio de Reidy, Pedregulo. Debemos recordar que Brasil ya fue noticia en New York en 1939 en la feria mundial con el pabellón de Niemeyer y Costa. Luego a causa efecto el MoMA inaugura la exposición *Brazil Builds*<sup>28</sup> en el año 1943. El último antecedente que caracteriza Bergdoll es uno de los comentarios de la exposición de 1945, en una carta Drexler le escribe

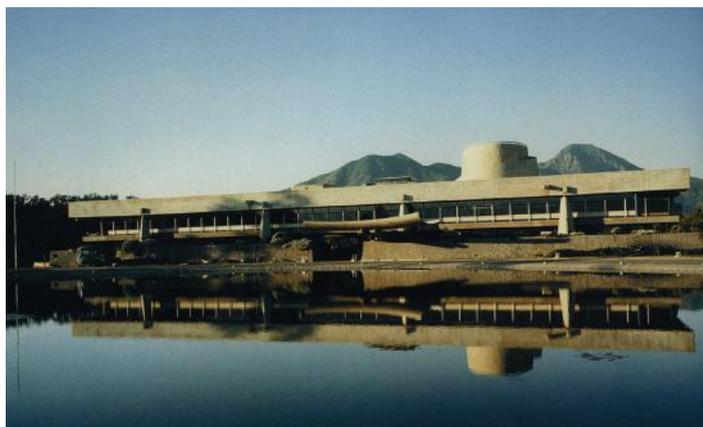
27. Barry Bergdoll, "Aprendiendo de Latinoamérica". (2015). *Latin America in Construction: Architecture 1955–1980*, Ed. Museum of Modern Art, New York.

28. Philip Goodwin, Exposición: *Brazil Builds*. (1943). Museum of Modern Art, Nueva York.

44 *Fig. Banco de Londres y América del Sur.  
Buenos Aires. SANTIAGO SANCHEZ ELIA, FE-  
DERICO PERALTA RAMOS, ALFREDO AGOSTINI,  
CLORINDO TESTA*



*Fig. Comisión Económica para América  
Latina. Santiago de Chile. EMILIO DUHART,  
HELIODORO TORRENTE.*



Hitchcock que la " La calidad de la actual construcción de América Latina supera la nuestra, las apariencias de ciudades modernas nos dan la oportunidad de observar los efectos que nosotros mismo anticipamos."<sup>29</sup>

En su hipótesis Bergdoll caracteriza el período posterior a 1955 por la toma de posiciones y con un nuevo papel de debates regionales y nacionales. Las diferentes visiones de desarrollo se pudieron debatir vigorosamente, en el texto de Jorge Francisco Liernur, nos presenta el termino desarrollismo. Bergdoll cierra la etapa de estudio en el año 1980, porque muchos países latinoamericanos fueron cayendo en la línea neoliberal que emanó de las administraciones de Ronald Reagan y Margaret Thatcher, dejando en un papel limitado al estado en materia de desarrollo e infraestructura, con un avance mayor en los principios del mercado.

45

Según Bergdoll las nuevas ideas surgieron de los arquitectos que cuestionaron las políticas de desarrollo. En algunos casos se resistieron a las exigencias de una dictadura, por ejemplo la escuela que se formó alrededor Joa Baptista Villanova Artigas y Paulo Mendes Da Rocha en San Pablo. En otros las tecnología y los materiales tradicionales fueron los agentes determinantes en los ejemplos de Eladio Dieste en Uruguay. En otros ejemplos las aportaciones sociales son los puntos de destaque de la arquitectura de Lina Bo Bardi. En la educación de la arquitectura la Ciudad Abierta de Valparaíso es un ejemplo pedagógico a resaltar. Las ideas más utópicas de la facultad de las artes de la Cuba de Fidel Castro, en su etapa más temprana, son también las obras más destacadas de la exposición.

Bergdoll comienza a describir obras arquitectónicas en relación con momentos históricos que las precedieron. El ejemplo más claro es el



Fig. Escuela Nacional de Arte Dramático, La Habana. ROBERTO GOTTARDI.

29. Carta, Arthur Drexler a Henry-Russell Hitchcock, (1955), MoMA Archivo, Nueva York. *op. cit.*

tridente Testa, Cepal, Cuba, tres obras relevantes que describen tres escenarios políticos diametralmente opuestos. El primer caso del Banco de Londres Clorindo Testa diseña en piezas prefabricadas de hormigón como una nueva imagen institucional para una filial extranjera que representa el poder económico en la capital de Argentina; Buenos Aires. En cambio la CEPAL, Comisión Económica para América Latina y el Caribe, que es un organismo internacional que representa la unión de países para discutir problemas de la región, en su edificio sede en Chile. Por último las decisiones de la primera etapa de Fidel Castro al frente de Cuba, con un plan de desarrollo para la construcción universitaria en las afueras de la capital. Ejemplos de arquitectura que respondían a distintas realidades políticas, económicas y sociales, de toda Latinoamérica, pero que conservan calidades arquitectónicas sin precedentes.

La segunda visión se llama "La poética del desarrollo"<sup>30</sup> del artículo de Carlos Eduardo Comas, historiador nacido en Brasil especializado en arquitectura Profesor Titular de la Universidad Federal de Rio Grande del Sur, Brasil. El subtítulo es la descripción específica del artículo; "Notas sobre dos escuelas Brasileñas". En el texto nos plantea un análisis comparativo entre la escuela carioca y la escuela paulista. La escuela carioca es la primera, sus maestros nacieron a principio de siglo entre 1900 y 1910, los representantes más relevantes son Lucio Costa, Jorge Moreira y Oscar Niemeyer. En cambio los paulistas son posteriores, los representantes más relevantes son Joao Baptista Villanovas Artigas, Lina Bo Bardi, Carlos Millan, Paula Mendez Da Rocha, Fabio Penteadó y Joaquin Guedes, todos nacido entre el 1920 y 1930.

Comas nos sugiere una lectura atenta para observar las continuidades

---

30. Carlos Eduardo Comas, "La poética del desarrollo". (2015). *Latin America in Construction: Architecture 1955-1980*, Ed. Museum of Modern Art, New York.



47

*Fig. Universidad de San Pablo, JOÃO BATISTA  
VILANOVA ARTIGAS, CARLOS CASCALDI*

*Fig. Vivienda, San Pablo. PAULO MENDES  
DA ROCHA*



que pueden existir entre las dos escuelas, aunque sean divergentes. Por tal motivo finaliza su artículo identificando equilibrios y continuidades entre las dos escuelas, tema al que nos vamos a referir y elogia la arquitectura social diseñada por Lina Bo Bardi.

Al inicio del artículo nos subraya la fundación de la escuela carioca con el arquitecto diseñador y teórico Lucio Costa. Nos presenta la arquitectura moderna como hija de la máquina y el heredera de la tradición académica de Bellas Artes de Francia. Costa identifica a nivel estructural el esqueleto independiente y la arquitectura con intención plástica. Colin Rowe definió a los edificios cariocas como "panqueques con alfileres", clara referencia a la fragilidad y simplicidad estructural. Dos estrategias básicas caracterizaban la práctica académica, según Costa la referencia a los predecesores y los ambientes para evocar los pensamientos e inducir la sensación. También sostiene que la arquitectura moderna es internacional porque la tecnología no conoce fronteras, sin embargo podría adquirir un carácter local, con planes representativos, materiales de revestimientos, acabados y vegetación. Costa y sus compañeros cariocas sabían que Mies buscaba un personaje clásico y que Le Corbusier uno arcaico. No obstante ellos definieron que el carácter esencial de la arquitectura moderna era el genio nativo que se manifiesta en la arquitectura de Niemeyer, ejemplificado en el COPAN. Reidy era el arquitecto más visible luego de Niemeyer, un ejemplo de la estructura programada es el museo de MAM de Río de Janeiro.

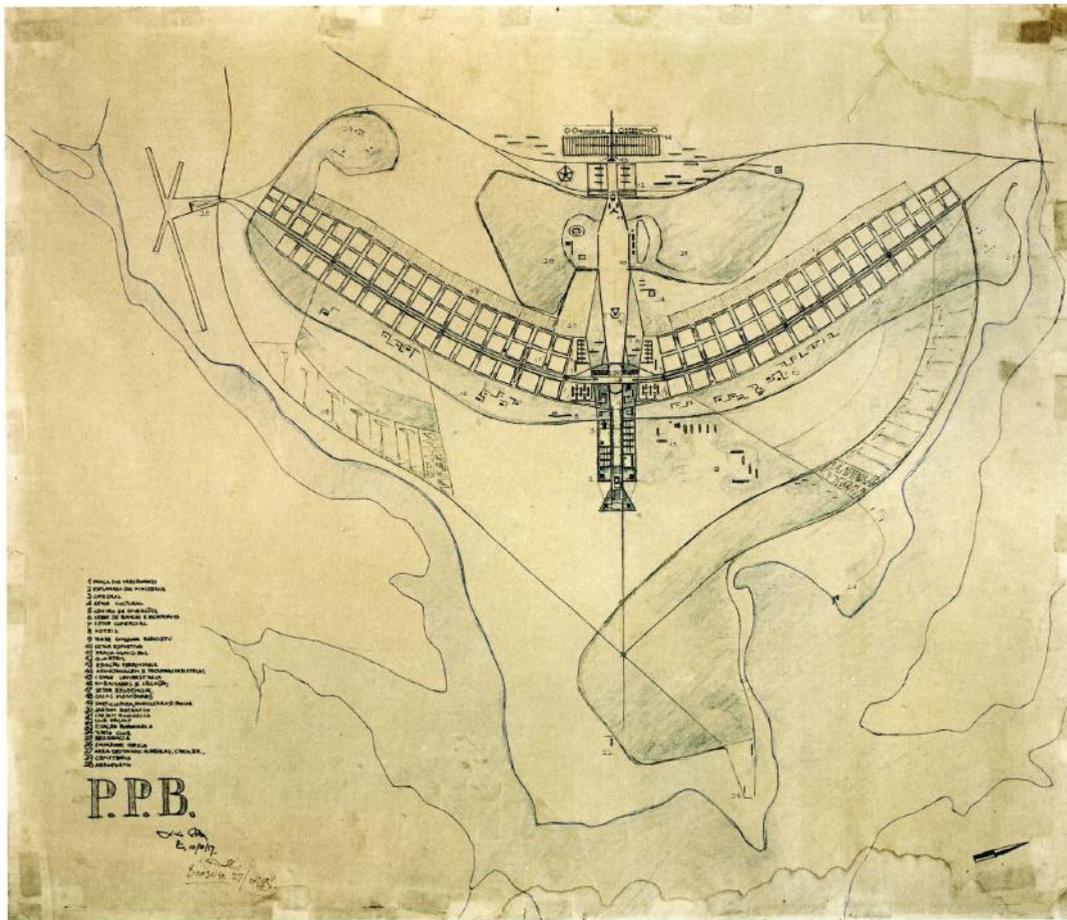
En el año 1948 comenzó la crítica a la escuela carioca, después de que Costa equiparara la arquitectura brasilera con la niemeyeriana. Comenzaron a escucharse acusaciones de academicismos y de irresponsabilidad social. La respuesta de Costa no se hizo esperar, enunció que; la arquitectura moderna brasilera por sí mismo no podía dar lugar a un nuevo tercer mundo feliz.

Cuando las críticas a la escuela avanzaron llegó el proyecto de Brasilia, Comas nos plantea el tema de la continuidad del pensamiento carioca con ciertas adaptaciones y diferencias. En el proyecto original las ciudades satélites se consideraron como una herramienta extrema para cuando crezca la ciudad hasta su capacidad máxima de 500 mil habitantes. De hecho la ciudad no fue planteada mono funcional, muchos edificios públicos contaban con zonas comerciales en sus plantas bajas. Las referencias del diseño de Brasilia se basaron en la Ciudad Lineal de Arturo Soria (1882), el Congreso Internacional de Arquitectura CIAM. Los sectores cívicos referencian a la Villa Radiante de Le Corbusier (1930), los proyectos de McMillan de Washington D.C. (1901) de Daniel Burnham y Charles McKim, y el plan de Alfred Agache para Río (1930). La estación central de autobuses está relacionada con el Aeropuerto central de Le Corbusier para la Ciudad Contemporánea para 3 millones de habitantes (1922) que a su vez está relacionado con la estación de ferrocarriles de Antonio Sant'Elia, *Citta Nuova* (1914). Ejemplos que nos presenta Comas que no contradicen los obvios, pero amplifican y profundizan el análisis urbano.

49

Comas nos definió la divergencia con la escuela paulista que focalizó su desarrollo entre los años 50 y 70. Las características que subraya es el tacto áspero, brutal pero con una actitud minimalista. Esta escuela le da primacía a la estructura de hormigón armado, la textura final en general era de tabloncillos de madera y superficies sin pintar. Los revestimientos eran despreciados, con la única excepción del yeso en bruto en las paredes de mampostería.

Entre las escuelas existió un equilibrio, las dos eran progresistas, pero representaban versiones distintas de Brasil. Los cariocas se mostraban optimistas, el país era rico y su preocupación era política, en cambio los paulistas eran pesimistas, el problema era económico y su preocupación fue la autonomía. Los cariocas fueron los brasileños que intentaron librar la economía de la colonia de Portugal, en



cambio los paulistas eran más parecidos a los bandeirantes, habían ido al interior del país en busca de oro, diamantes, esclavos e indios. Comas nos relata el choque que existía entre las dos escuelas para definir la arquitectura moderna brasilera, con visiones distintas del genio nativo, si es que existía. Dicho concepto se puede ejemplificar en el teatro nacional de Brasilia y el pabellón de Osaka de Brasil, impresiones sensoriales que revelan diferencias entre las dos escuelas.

La tercera ciudad en discordia era Brasilia, Río de Janeiro se extendía hacia Brasilia favoreciendo la suavidad la transparencia y la delgadez. En cambio los paulistas favorecieron otros elementos la rusticidad, la rugosidad y la opacidad. En éste triangulo de ciudades también existía correspondencia entre San Pablo y Brasilia, epicúreo significa; moderado, abierto y equilibrado, que también se refiere a una ética. Las escuelas estaban genéticamente relacionadas de una manera compleja, eran parientes cercanos, según Le Corbusier. Sin embargo no se puede resumir la arquitectura moderna brasileña en estas divergencias o convergencias de escuelas, como tampoco se puede decir que las preocupaciones de las cajas de vidrio Miesianas son una afirmación de la identidad nacional de Estados Unidos. Las excepciones que sí son lineales son los proyectos del Ministerio de Salud y Educación, el Pabellón de Osaka y el Pabellón de New York.

57

Si Comas nos plantea la definición de estos temas o escuelas como la base de la discusión de la modernidad de Brasil, también nos propone una continuidad, una extensión. Niemeyer se mantiene activo igual que Costa y Lelé pero a mediados de los 70 su trabajo se transforma en un catalizador individual. En los 90 y en adelante es un ícono vivo que sigue cautivando con su gestualidad al mundo entero. El especial interés por Rem Koolhaas y Zaha Hadid aumenta su popularidad. Luego de las criticas que comienzan a surgir de Brasilia, las miradas se trasladaron a los proyectos de vivienda con un carácter social. Guides construyó la ciudad de la campaña de la Camaba, destinada

a 15 mil personas. Era una crítica indirecta a Brasilia y un cambio de paradigma en la renovación de ciudades brasileras existentes. Lina Bo Bardi dijo que la rugosidad y vulgaridad del Centro Pompeya que parecían adecuados para los deportes pero no para las actividades culturales.

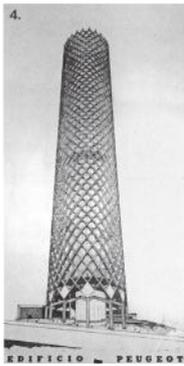
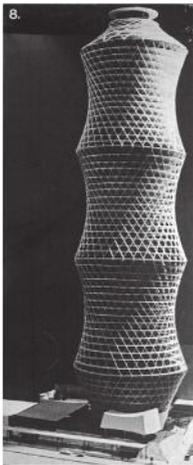
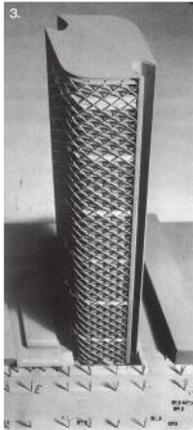
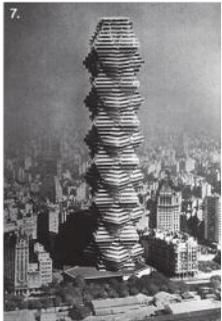
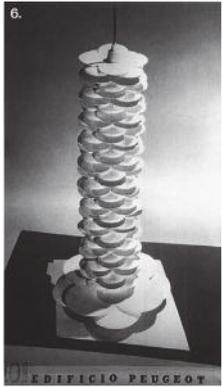
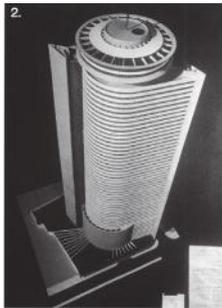
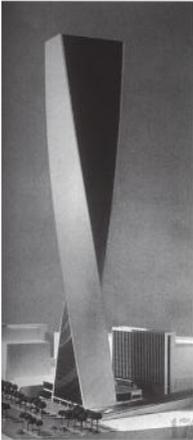
Comas plantea esencialmente dos etiquetas en el periodo entre principio de siglo pasado hasta los 70 o 80, las escuelas con continuidades y divergencias. Al catalogar las obras arquitectónicas la lectura es un poco más compleja que el simple hecho de relacionarla con una escuela, hay obras que se cruzan de una escuela a otra, o que pertenecen a una ciudad pero tienen más características de la otra escuela y viceversa. La tercera ciudad y/o concepto en discordia es Brasilia y su contagio a ambas escuelas. La crítica de Max Bill representa la visión negativa del proyecto de ciudad que se observó en la historia arquitectónica de Brasilia. La relación de Brasil con la región, el resto de Latinoamérica es casi nulo, sin embargo en las dos exposiciones la región de estudio es la misma, con excepción de una sala exclusiva dedicada a Brasilia y sus documentos.

El tercer comisario principal es Francisco Liernur es su ensayo "Arquitecturas para el progreso: Latinoamérica, 1955-1980",<sup>31</sup> investiga el concepto de desarrollo a lo largo de nueve categorías, cada una ejemplificada con proyectos que definen diferentes escenarios políticos y económicos.

El concepto de desarrollismo Liernur lo relaciona con la búsqueda de correlación entre la arquitectura y las condiciones de procesos de producción. En Latinoamérica algunos pensaron que el desarrollo social se podía lograr a través de una ruptura revolucionaria del modelo occidental, otra vertiente defendía el modelo de desarrollo

---

31. Jorge Francisco Liernur, "Arquitecturas para el progreso: Latinoamérica". (2015). Latin America in Construction: Architecture 1955-1980, Ed. Museum of Modern Art, New York.



hegemónico y lo consideraban que universalmente válido. La historia de los países más avanzados indicaron los pasos que debía seguir las naciones más pobres con el fin último de ponerse al día.



Fig. Edificio COPAN, San Pablo. OSCAR NIEMEYER

En los pasos siguientes Liernur liga en diversos puntos a la arquitectura en relación al concepto de desarrollismo. En la primera parte nos habla de Metrópolis y Territorio para ilustrarnos el crecimiento desmedido que existió en la región. Un crecimiento que en la mayoría de las capitales de los países latinoamericanos produjo cambios a nivel arquitectónico, se produjeron nuevos programas para ésta nueva escala urbana. El ejemplo más emblemático es el edificio del COPAN. Edificio que abrió la puerta a un nuevo tipo de intervención y urbana multifuncional. Otro ejemplo es el concurso internacional para el primer rascacielos de Latinoamérica de la sede de Peugeot en Buenos Aires.

La metropolización eufórica no fue la única consecuencia al fenómeno del crecimiento urbano, muchos pensaron que estos cambios fueron anormales. Algunas vertientes de izquierda consideraron que fue un proceso de desarrollo distorsionado y otros pensaron que fue un proceso corregible. Pensaron que a diferencia de los Estados Unidos y Europa las ciudades estaban experimentando un crecimiento sin el acompañamiento de la industrialización.

Los nuevos programas y la nueva escala en los casos de Venezuela crearon nuevos organismos a partir del desarrollo de la industria del petróleo. La corporación Venezolana de las Guayanas a partir del año 1961 diseñó unas oficinas por el arquitecto Jesús Tenreiro Degwitz. Entre los proyectos Liernur nos destaca el trabajo del arquitecto mexicano Luis Barragán en las afueras de México, por diseñar una imagen de ciudad separada del bullicio de la gran metrópolis. Las paredes son gruesas, con texturas en colores, fuentes y piezas antiguas de madera generando un contraste con el caos metropolitano.

Las clasificaciones adquirieron un carácter más tectónico cuando Liernur nos habla del desarrollo del brutalismo y del ejemplo de Clorindo Testa en el Banco de Londres de Buenos Aires. Las piezas prefabricadas, el hormigón y el cambio de imagen del programa relacionado a lo financiero. Del cristianismo Liernur nos propone dos interpretaciones de arquitectos, Mario Payssé cree en las manifestaciones de la divinidad a través de los universos de orden exacta, fe en sistemas armónicos. Barragán en cambio cree en la negación de la sociedad de consumo a través de la inspiración cristiana.

Latinoamérica también se caracterizó las posiciones radicales. El clima de rebelión internacional y generación contra lo establecido que caracterizó los años 60 y 70 llevó a exploraciones arquitectónicas. Los defensores de éste tipo de experimentaciones estaban fascinados por las posibilidades que ofrecen los materiales como el aluminio y el acero.

55

El escape interior es el último capítulo que nos ofrece dos ejemplos que se diferencian de la idea de desarrollismo. El primero son los formalismos de Juan Borchers y el segundo es Carlos Gómez Gavazzo con su proyecto de la Ecuación para el Desarrollo. Borchers fue buen discípulo de Le Corbusier pero que sin embargo trasciende al maestro demostrando que investigó nuevos modos de diseñar, desde la herramienta esencial del arquitecto; el dibujo. En la Ecuación del Desarrollo, Liernur destaca una herramienta utópica para diseño urbano, un especie de sistema paramétrico para medir la satisfacción en las ciudades.

En la última exposición los tres comisarios principales realizan análisis históricos y establecen algunos criterios que definen las ideas arquitectónicas. Los comisarios regionales toman metodología distintas de análisis, el análisis de Comas es una descripción estilística

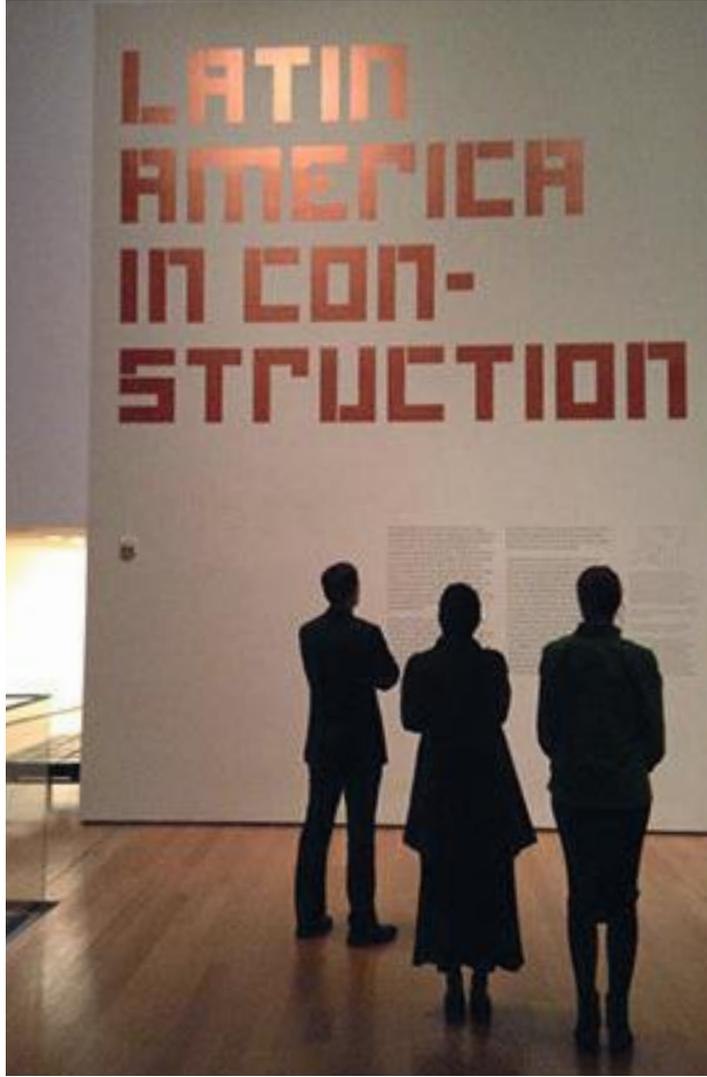


de escuelas caracterizadas en sus resultados formales arquitectónicos. Identifica lazos entre las escuelas y las naturales excepciones a las reglas. En cambio Liernur encuentra el hilo conductor de su relato en el concepto de desarrollismo. El comisario principal en su artículo relaciona las obras latinoamericanas con las obras más reconocidas en la historia de la arquitectura Europea. Al final de su artículo se arriesga a establecer vínculos con el presente y establece algunos puntos para aprender de las obras de la arquitectura Latinoamérica.

En la exposición del 55 los ejemplos respaldan la idea del comisario sobre la región, mostrar al mundo una Latinoamérica "moderna"<sup>32</sup>. La arquitectura moderna que en palabras de Drexler, "nosotros habíamos anticipado". Los ejemplos y etiquetas de la exposición reciente son independientes a la clasificación, en primer lugar porque hay muchas clasificaciones y en segundo lugar porque las clasificaciones son marcos político estatales o líneas formales de las escuelas de arquitectura.

57

# BRICOLAJE



## 2.4\_Bricolaje

Al tratarse éste un trabajo que pretende acercarse a la arquitectura a través de la mirada de un museo, parece adecuado que la elección de los testimonios estuviera lo más relacionada posible con el modo de exposición. En los espacios de exposición es tan importante el contenido como el contenedor, en algunos casos hasta más importante. Las espacialidades o los modos de mostrar las cosas en el espacio nos dan datos sobre las ideas que imaginaron los comisarios.

# 4

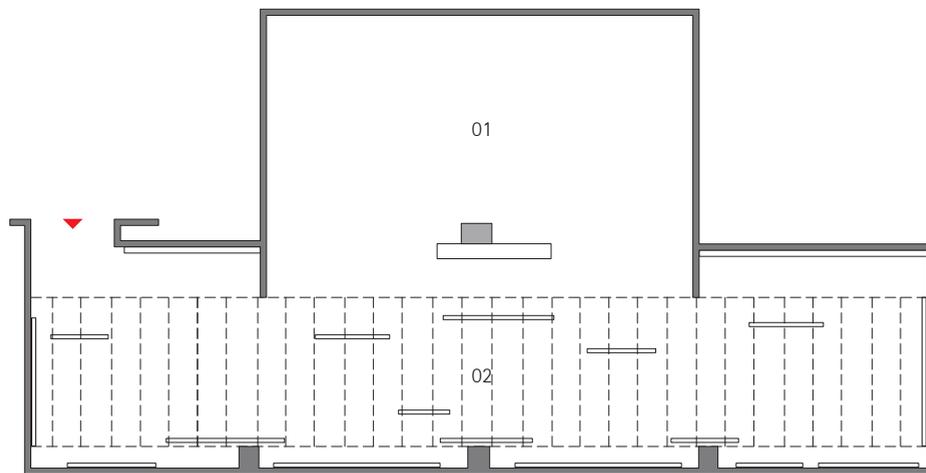
El título de la exposición hace referencia al concepto "en construcción" referido al proceso del equipo de comisarios que reúnen piezas para hacer algo nuevo, un objeto nuevo. Concepto que deja abierto el proceso de comisariado y no lo entiende como un resultado el final de una investigación, sino que el propio resultado es parte del proceso. En el espacio de la exposición los tabiques de yeso sobre los tres metros de altura que están sin acabar, sin ningún perjuicio para la exposición, una simple broma estética. Estos conceptos nos recuerdan el ejemplo de *Merzbau* de Kurt Schwitters en Hamburgo, hasta el día de su destrucción en el bombardeo de 1937. Nos muestra una manipulación del ensamblaje, un proceso lento y sin interrupción, la creación de un espacio, su propio estudio. La práctica consistía en reunir objetos cotidianos con aleatoriedad e ir armando el espacio interior sin jerarquías ni categorías, la obra de arte se reduce a un proceso. Ésta inclusión de objetos cotidiano a la obra de arte nos lleva a Duchamp, existe la discusión entre Schwitters y el artista francés acerca de quién fue el primero, pero los dos fueron contemporáneos en ciudades distintas.<sup>33</sup>

59

Entrando al análisis de las exposiciones Hitchcock luego de terminar el catalogo, *Latin American Architecture Since 1945*, viajó a Londres

---

33. *Merzbau*, Hamburgo, Alemania, 1919-1923.



01\_Cork Room

02\_Corredor

Fig. Planta de la exposición: Latin American Architecture Since 1945. MoMA, 1955, N.Y.



*Fig. Merzbau, Hamburgo, Alemania, 1919-1923*

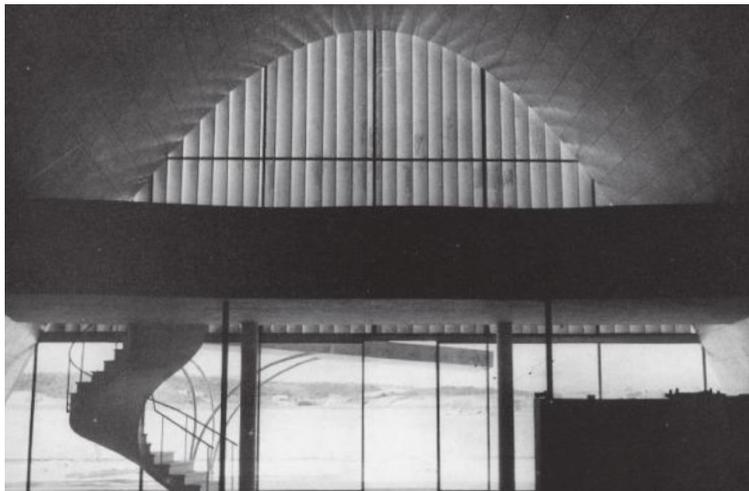
a establecerse durante catorce meses y el encargado de armar el montaje de la exposición fue Drexler. Las ideas del armado ya las habían conversado con Hitchcock que las dejó escritas y detalladas. La primera localización de la exposición fue en la planta baja del MoMA, pero tras las múltiples postergaciones de la inauguración el espacio disponible cambió para la planta tercera, el nuevo espacio era más amplio y continuo. La disposición espacial definitiva, la que propuso Hitchcock, comprendía dos salas; un espacio rectangular alargado y otro más proporcionado cuadrado con considerable altura, los espacios se conectaban en el punto medio del espacio corredor. Las características espaciales eran contrastantes, el espacio corredor estaba iluminado por un falso techo muy bajo con luz artificial homogénea, dicha iluminación recuerda a la iluminación de los nuevos edificios de oficinas de New York que estaban de moda en la época. El espacio de planta cuadrada estaba revestido con paneles de corcho en sus tres paredes generando flexibilidad a la composición de las imágenes. Los dos espacios definieron el carácter de la exposición, una cueva y un espacio sobre iluminado. Las ideas del espacio eran claras y los objetos a exponer también, la muestra le dio especial importancia a las imágenes, a su tamaño y al efecto que pudiera producir en el espectador.

67

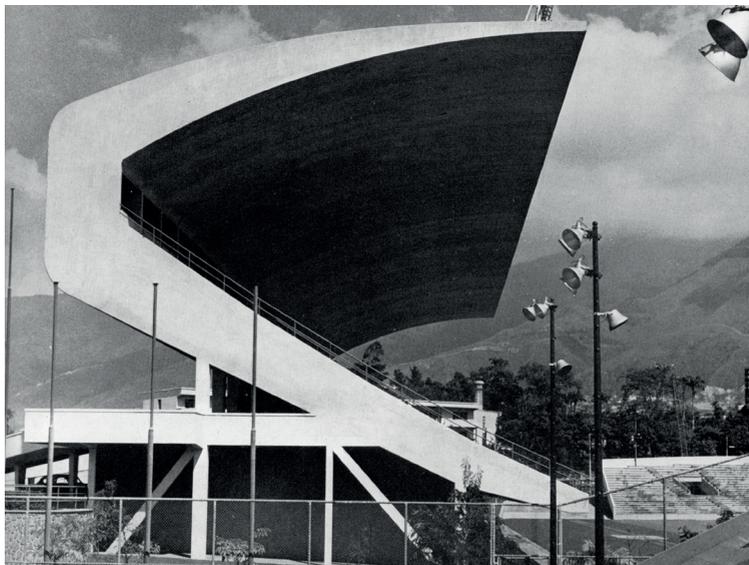
El acceso a la exposición, es por uno de los extremos del sala corredor y uno se enfrenta a un breve texto introductorio en un inmenso panel blanco. En la perspectiva del acceso observamos muchas de las fotografías sobre iluminadas cubriendo todas las paredes y el espacio central. En los extremos con los tamaños mayores se encontraba los Cerros de Caracas con el proyecto del Cerro Pilotos, en su opuesto la iglesia de Niemeyer de San Francisco. Los paneles a gran escala se yuxtaponían unos sobre otros, generando mezclas de edificios y superposiciones. En el final del corredor junto a los Cerros de Caracas se encontraba el collage de los 16 edificios seleccionados para transmitir el aire contemporáneo de la región. En el punto medio



*Fig. Guido BERMÚDEZ, Multicelulares, Cerro Piloto, Caracas, Venezuela. 1954*



*Fig. NIEMEYER, Igreja de Sao Francisco, Pampulha, Brazil. 1943*



*Fig. Carlos Raúl VILLANUEVA, Estadio Olímpico, Ciudad Universitaria, Caracas, Venezuela. 1950-51*



64 Fig. Ricardo DE ROBINA and Jaime ORTIZ  
MONASTERIO, Edificio Valenzuela, Mexico, D.F.



Fig. Alfonso Eduardo REIDY, Conjunto de  
Aptamentos, Rio de Janeiro, Brazil. 1948-50



*Fig. Icaro de Castro MELLO, Piscina do Departamento de Esportes do Estado do São Paulo, São Paulo, Brazil. 1952-53*

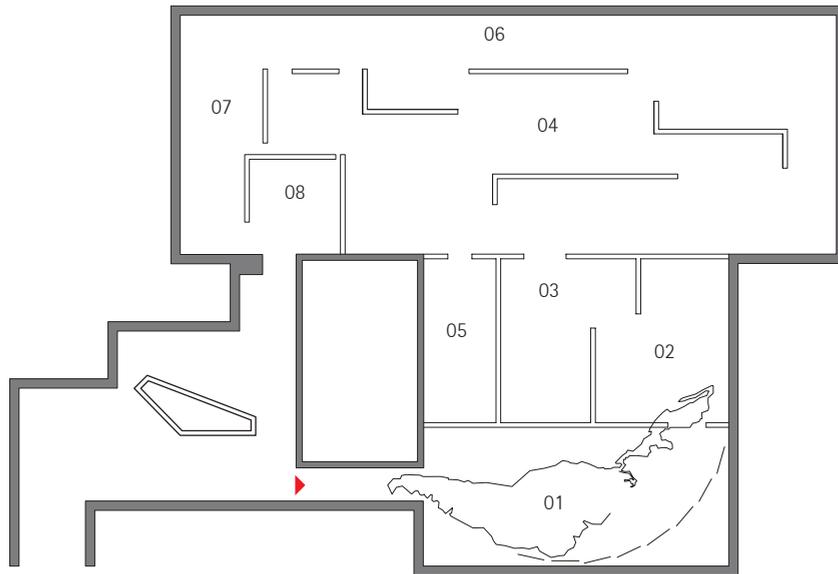


del corredor se abre la otra sala de corcho, la altura e iluminación cambian, nos encontramos con el centro del espacio vacío y las obras únicamente cubriendo las paredes. Las piezas se disponían en grandes fotografías en blanco y negro que ocupaban toda la altura del espacio corredor que era de aproximadamente 2.40m. La exposición también contaba con fotografías estereoscópicas en color de muchas de las obras. En las obras expuestas sólo se le agregaba una etiqueta con los datos del nombre, arquitecto, ciudad y país de origen.

La selección adoptada por el comisario en el espacio expositivo es aparentemente aleatorio, las obras no mantienen un hilo conductor, pero las imágenes con gran formato responden a los edificios más importantes y conocidos de la exhibición según el criterio de Hitchcock. En cambio en el catálogo es diferente; las obras están dispuestas por programas; iglesias, edificios deportivos, edificios industriales, edificios de oficinas, hoteles, edificios de apartamentos y viviendas unifamiliares.

67

De la primera exposición podemos sacar un par de conclusiones. La forma de exponer y disponer los paneles se dirigió a darle especial preponderancia a la imagen. Los tamaños la iluminación y el efecto de la yuxtaposición generó un espacio del futuro. Vale recordar que ésta era una exposición contemporánea, se mostraban los últimos ejemplos de arquitectura latinoamericana. No es de extrañar la fascinación que provocó en los espectadores, con comentarios muy positivos hacia la región y su arquitectura. La otra conclusión se infiere de la críticas, la intención de unificar toda la arquitectura latinoamericana con un mismo "estilo", con tres herramientas espaciales, la primera es iluminación, difusa y uniforme en toda la sala, la segunda es la yuxtaposición de imágenes en el espacio, la tercera es la utilización del mismo formato fotográfico de representación generando la unidad deseada del conjunto.



- 01\_Prelude: A Region in Motion  
02\_Campuses  
03\_Brasilia  
04\_Latin America in Development 1955-1980  
05\_At Home with the Architect  
06\_A Quarter Century of Housing  
07\_Export  
08\_Utopia.

*Fig. Planta de la exposición: Latin America in Construction: Architecture 1955-1980. MoMA, 2015, N.Y.*







Fig. Cúpula geodésica de Charles y Ray Eames, junto a Buckminster Fuller de 1959 en Moscú.

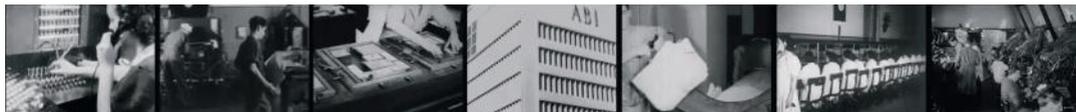
En la exposición reciente las variables espaciales son distintas, la localización dentro del MoMA es en el séptimo piso del edificio nuevo. La división espacial responde a las introducciones del catálogo de los comisarios principales, en especial la de Bergdoll. Las piezas a exponer son la cantidad abrumadora de 500 documentos originales procedentes de once países.

El espacio expositivo se divide en ocho sectores bien distintos; *Prelude: A Region in Motion, Campuses, Brasilia, Latin America in Development 1955-1980, At Home with the Architect, A Quarter Century of Housing, Export y Utopia*. Antes de entrar a la exposición hay un texto introductorio y dos obras, que quizás representen las dos regiones más fuertes dentro de Latinoamérica, que también coinciden con las visiones de los dos comisarios invitados, la visión de hispano hablante y la del luso hablante. Las dos primeras obras son: Ecuación del desarrollo de Carlos Gómez Gavazzo de Uruguay y la Port City Tietè Project de Paulo Mendes da Rocha de Brasil.

71

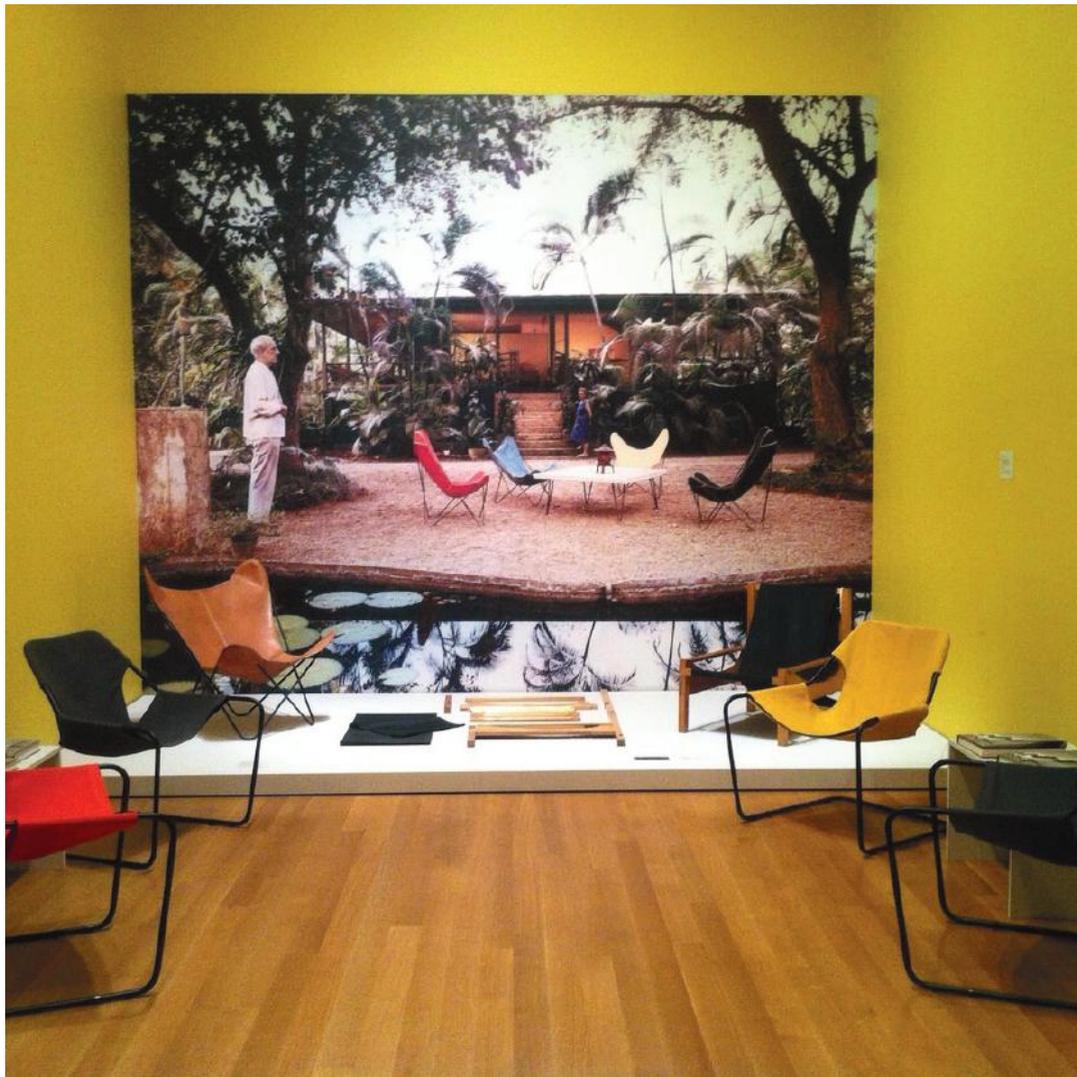
El recorrido de la exposición tiene un sentido único, comienza con un preámbulo filmográfico. El MoMA le encargó al cineasta de Los Ángeles Joey Forsyte que realice una investigación y producción de relatos audiovisuales de las ciudades más importantes de la región de principio de siglo pasado. Siete pantallas en simultaneo muestran el desarrollo desde 1920 hasta 1955, cada una de estas fechas se relaciona con el crecimiento demográfico explosivo de la ciudad. En los 8"20" minutos los siete cortometrajes pasan por los motores comunes del cambio, los modos de transporte (tranvías, trenes, automóviles, barcos, aviones y el zepelín que cruzo toda américa), electrificación, salud, educación, periódicos, radios, sistemas telefónicos y la industrialización de la vida domestica. La instalación cuenta con 693 fragmentos de películas en 25 archivos de ocho países, la herramienta filmica también cambia a lo largo de la película, de blanco y negro a color, y finaliza con las cifras de población extremas del año 1955.

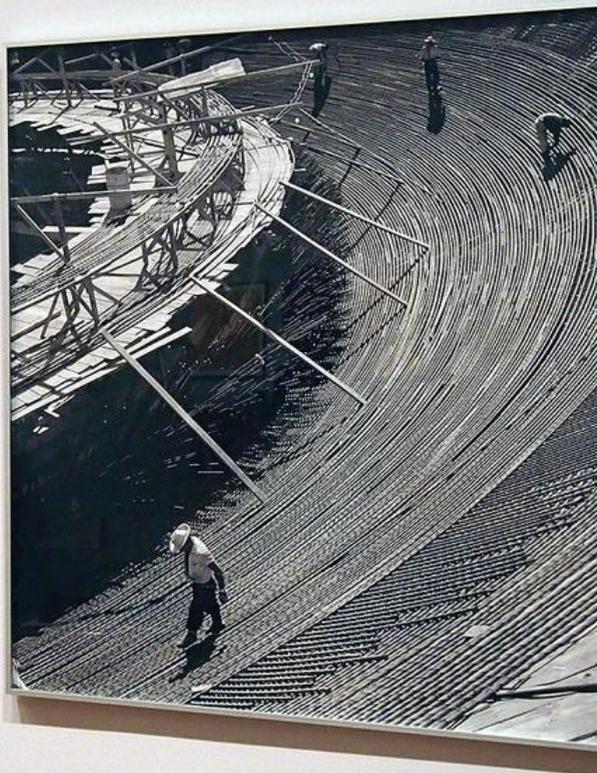
Fig. *Prelude: A Region in Motion*, Joey Forsyte, *Latin America in Construction: Architecture 1955-1980*. MoMA, 2015, N.Y.











Intervención que nos recuerda a la cúpula geodésica de Charles y Ray Eames, junto a Buckminster Fuller de 1959 en Moscú. Un dispositivo sobre el cual se fijaron 7 pantallas gigantes donde se proyectaron series velocísimas con diapositivas o diaporamas que presentaban al público moscovita los avances tecnológicos de los Estados Unidos.

Las primeras dos secciones de la exposición coinciden con la introducción de los comisarios y también corresponden con las críticas a la primera exposición; el no profundizar en temas precisos fuera de la clasificación general. Los comisarios profundizan en los Campus y en Brasilia. En los Campus desarrollan los ejemplos de México y Venezuela donde se pensaron los campus universitarios como un laboratorio de urbanismo en las afueras de la urbe establecida.

En el centro de la exposición se ubican la mayor parte de los documentos expuestos, con las maquetas que representaron a las obras más significativas; Banco de Londres de SERPA Arquitectos Clorindo Testa, Centro Cultural San Martín de Mario Roberto Álvarez, Facultad de Arquitectura y Urbanismo de San Pablo de Joao Batista Vilanova Artigas y Carlos Cascardi, CEPAL de Emilio Duhart, Iglesia de la Santísima Trinidad de Las Condes, Martín Correa y Gabriel Buarda, Edificio Celanese de Ricardo Legorreta, Corporación Venezolana de Guayana de Jesús Tenreiro-Degwitz.

77

En una sala continua están ubicados las viviendas de arquitectos para arquitectos, las más características de este espacio son la de Barragán, Lina Bo Bardi y Mendes da Rocha.

En la pared más extensa de la exposición esta ubicada la evolución de la vivienda social en la región, en paralelo al desarrollo arquitectónico. Se describen los hechos políticos más relevantes de un cuarto de siglo de la historia de la vivienda. Ésta importancia en la vivienda social tiene su reflejo en el catálogo con un modo de lectura diferente que analizaremos en capítulos siguientes.

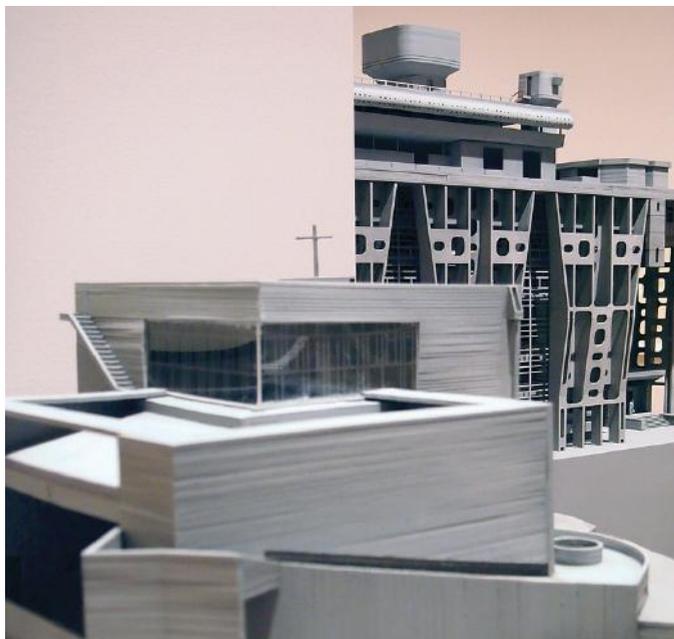
En el final del recorrido los comisarios ubican, un tema fuera de la región y el otro en el mundo de las ideas. El primero es la arquitectura producida en el exterior, haciendo hincapié en los pabellones internacionales. El segundo es el de los proyectos utópicos de los años locos. La confianza y a veces crítica a la tecnología también se desarrolló en varios proyectos latinoamericanos.

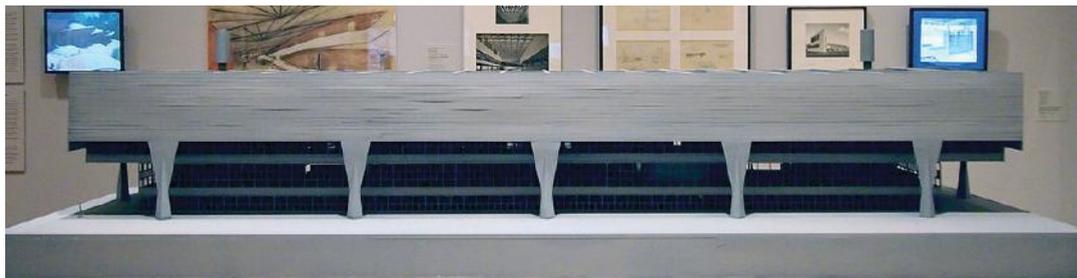
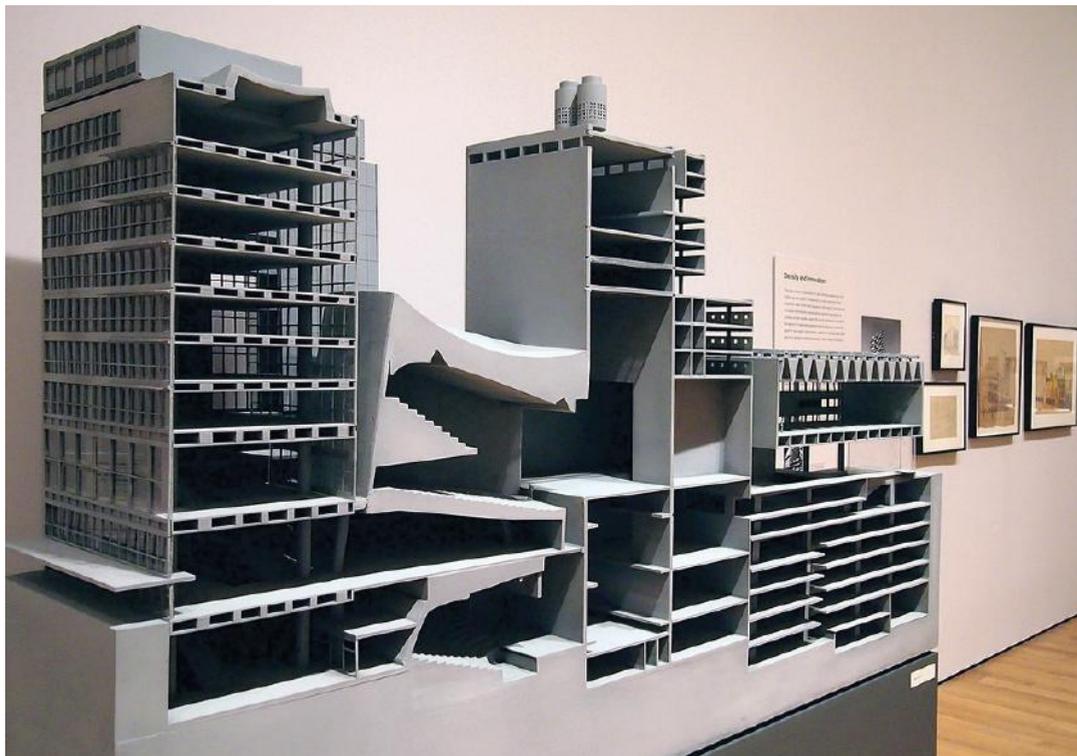
La selección y estructura del catálogo es distinto, las obras se ordenan por países alfabéticamente, dentro de cada país los textos introductorios son encargados al comisario asesor. Los proyectos están por orden cronológico compuestos por plantas, secciones, fachadas, fotos originales y actuales. Algunos proyectos ocupan una página, dos o media, dependiendo de la importancia de la obra. El catálogo tiene una segunda lectura; el tema de la vivienda social en Latinoamérica a lo largo de un cuarto de siglo. El recurso formal utilizado es cambiar el color del fondo de las páginas en cada uno de los países, generando un a lectura continua del mismo tema; la vivienda.

El recorrido por la exposición es un menú abierto de formas de representación, colmado de documentos originales, donde la heterogeneidad de salas no parece preocupar, al contrario parece ser el camino tomado por los comisarios para el armado espacial de la muestra. Desde el primer espacio con las pantallas proyectando siete cortometrajes en simultáneo y sin pausa, en una sala negra, el suelo con el contorno de la región, a una zona de contraste absoluto, una sala con lo mínimo, una foto de gran tamaño y equipamiento doméstico, a pasar a la sala principal sin jerárquica, compuesto por maquetas, paneles intermedios y en la pared más grande la historia completa de la vivienda social latinoamericana. Se juntaron todos los formatos de representación a modo de antigua biblioteca del estudio de un arquitecto, pero sin polvo, donde los protagonistas son los archivos originales.



*Fig. A Quarter Century of Housing, Latin America in Construction: Architecture 1955-1980. MoMA, 2015, N.Y.*







82



*Fig. Latin America in Development 1955-1980, Latin America in Construction: Architecture 1955-1980. MoMA, 2015, N.Y.*





*Fig. Torres del Parque Bogotá, Colombia.  
ROGELIO SALMONA. Latin America in Construction: Architecture 1955-1980. MoMA, 2015, N.Y.*

El espacio heterogéneo es consecuencia de los archivos originales y sus innumerables formatos, quizás el único punto en común es el espacio expositivo y la región a la que pertenecen. Esta es claramente una postura opuesta a la exposición precedente donde el formato era igual para todas las obras; las fotografías. Este punto tiene especial importancia porque lo que se expone en esta última exposición ya no es la representación de la obra, sino que formas que representaron de la obra, que en su mayoría son previas a su construcción. Vale agregar que a veces son muy técnicas y escapan a la lectura del visitante de exposiciones convencional, al asignarle únicamente su valor al documento original.

Las piezas generan un recorrido heterogéneo con algunos aportes originales del MoMA, las maquetas, fotografías y los videos, abriendo el espacio a múltiples lecturas. Quizás sean todas las ideas planteadas al mismo tiempo en los mismos espacios, o quizás es un espacio que sigue en construcción a modo de bricolaje donde cada comisario hace su aporte con un conjunto heterogéneo de piezas sin jerarquía aparente. En contraste con un bricolaje *Ikea* donde cada pieza tiene su lugar y función, un bricolaje al estilo Kurt Schwitters donde el espacio es independiente del elemento y si quitas alguna pieza o colocas una nueva el espacio continúa con su idea inicial, un espacio en proceso.

# VINTAGE



## 2.5\_Vintage

En la reciente exposición del MoMA un axioma de los comisarios cambió el carácter de la muestra completamente; la regla de los originales. A diferencia de la primera exposición que representó la arquitectura "moderna latinoamericana" por medio de imágenes de obras arquitectónicas a gran escala, demostrando la tendencia del MoMA hacia el lenguaje visual, los actuales comisarios se centraron en los documentos únicos irrepetibles.

Aquí nos inmiscuimos en una de las problemáticas inherentes a la arquitectura y su genero expositivo. Las exposiciones establecen relaciones con las obras de arquitectura, pero deben inventar o crear modos de representación de una obra que en la mayoría de los casos está ausente. Las tácticas de representación fueron variando a lo largo de la historia de la exposiciones y el rol del comisario arquitectónico tiene otras complejidades en comparación con el arte porque casi siempre tiene que jugar con modos de representación, salvo algunos casos excepcionales, por ejemplo; cuando el museo es la propia obra, o cuando las exposiciones internacionales y las maquetas son a escala 1:1. En general la obra arquitectónica real está ausente y el comisario recurre a representarla por todos los medios posibles, desde planos técnicos, diagramas, imágenes, modelos, relatos, artículos, videos, detalles, conceptos, ideas.

Una de las excepciones a la regla son las exposiciones universales, las piezas son construidas, vividas, y pensadas para ser mostradas, hay cientos de ejemplos entre los que se encuentran el mítico pabellón de Paxton hasta la última feria internacional de Milán. Sin embargo en éste caso las obras o pabellones son inherentes a la exposición, desde su concepción son pensadas para ser mostradas. La otra excepción fue originada en el mismo MoMA. En ocasiones el espacio expositivo puede trasladarse temporal o permanentemente a la obra arquitectónica

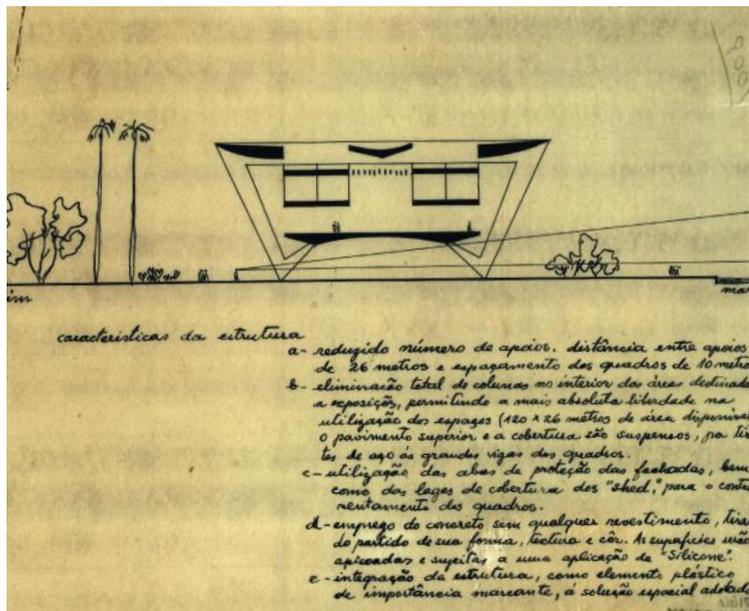


objeto de exposición, convirtiéndola paradójicamente a la vez en continente y contenido, en galería expositiva y objeto expositivo. El MoMA ante el reto de no limitarse a las exposiciones de *Beaux Arts*, se encontró con los mismo escollos a la hora de exponer la arquitectura. Sin embargo en 1940 el museo dedica una gran retrospectiva al maestro americano Frank Lloyd Wright, siendo el propio arquitecto el que planteó al MoMA la necesidad de construir en el jardín del museo un prototipo a escala real, en el tamaño original, como pieza clave de la exposición. Y aunque es verdad que en la mayoría de los casos se optó por el método tradicional, el MoMA popularizaría otro modo de pensar y divulgar la arquitectura: la construcción de la obra o del edificio objeto de la exposición en el propio museo.

Entre los juegos que surgen entre lo representado y el modo de su representación, los catálogos o libros actúan con un rol esencial de registro. En los orígenes de los catálogos simplemente representaban lo expuesto, con fotografías y textos explicativos de los conceptos más importantes. Hoy día no solo son registros sino otra forma de mostrar lo representado, con una idea nueva que describe y desarrolla, muchas veces con mayor profundidad, los temas investigados y explorados en la exposición. El juego de exposición dentro de exposición nos relaciona al concepto enmarcado por Nicolas Bourriaud sobre la exposición infinita, y que cada exposición puede tener una multitud dentro. En su ensayo *Postproducción* desarrolla el concepto de DJ ejemplificando al artista contemporáneo que mezcla objetos ya cerrados, los abre y combina para generar una forma nueva. El DJ reinterpreta obras del pasado y del presente para generar un sistema abierto que se puede seguir modificando, un proceso abierto que yuxtapone la figura del productor y consumidor. Un juego donde el proceso y la forma final es más relevante que los contenidos de cada una de las piezas.

89

La regla precisa de los originales en palabras de Barry Bergdoll fue;

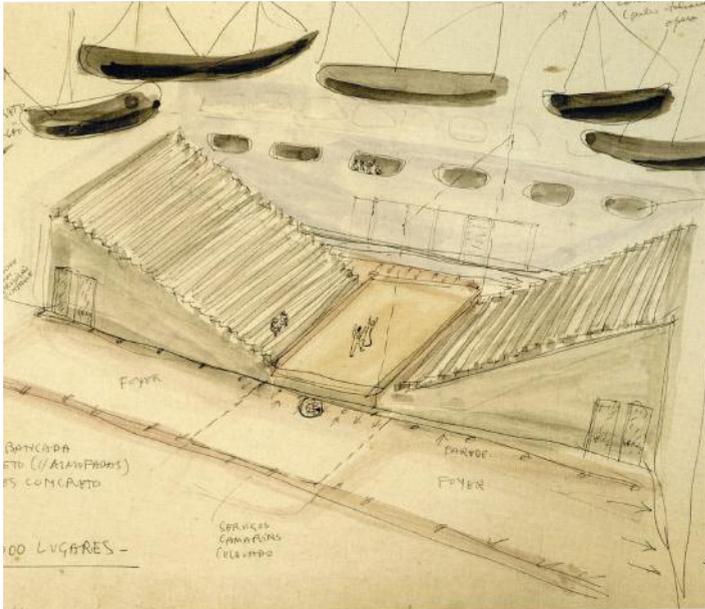


90

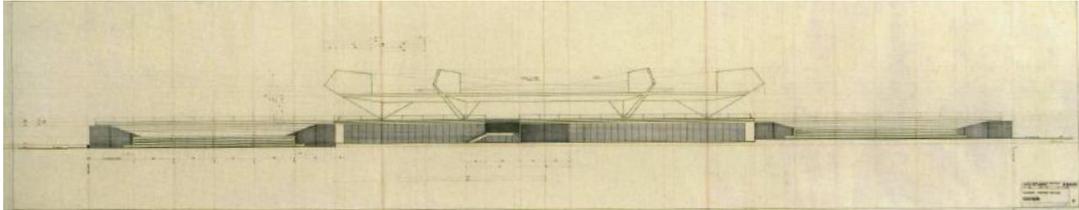
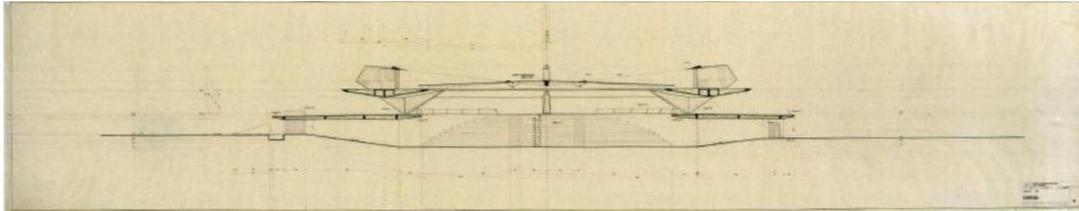
Fig. Museu de Arte Moderno (MAM), Rio de Janeiro. MARCEL ANDRÉ FÉLIX GAUTHEROT  
Fig. SESC Pompéia, San Pablo. LINA BO BARDI.



Fig. Museu de Arte de San Pablo. LINA BO BARDI.  
Fig. Ginásio del Club Paulistano, San Pablo. PAULO MENDES DE ROCHA, JOAO EDUARDO DE GENNARO.



91

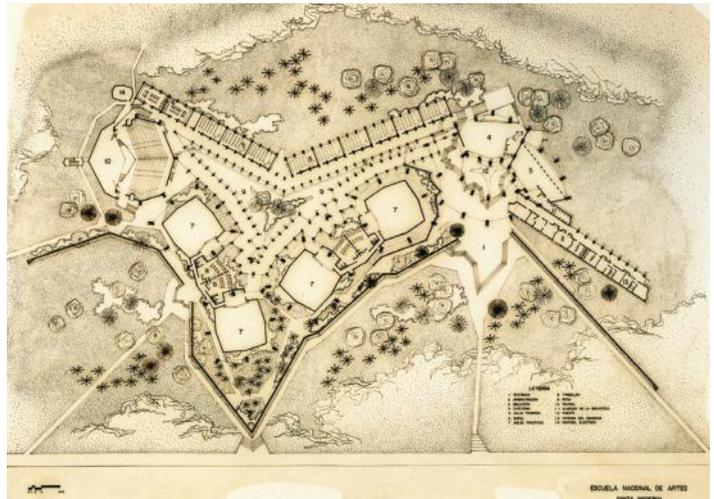


"No queremos mostrar fotos que se puedan conseguir en internet".<sup>34</sup> Este filtro condujo a ser una exposición de originales, el trabajo de los comisarios se estructuró en la exploración de archivos donde no sólo importaba la selección de la obra, sino que existiese un archivo que lo demuestre. La exploración se extendió por más de cinco años por todos los archivos, universidades y estudios de toda Latinoamérica. Era un primer y último filtro para que la obra se expusiera en el MoMA. En cada país la investigación implicó un estudio detallado de todos los edificios, sus autores y la ubicación de cualquier archivo original de la etapa de anteproyecto, proyecto o proceso de obra. Fue un trabajo dificultoso porque los protocolos de conservación de archivos no están nada desarrollados en Latinoamérica, algunos planos se encuentran en poder de la familia en el lugar más recóndito de sus bibliotecas y muchos otros ya desaparecieron.

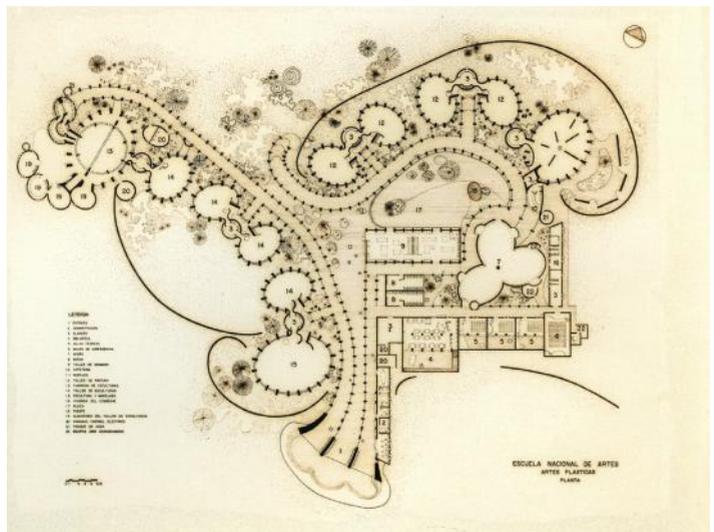
El resultado final fue que un 90% de la exposición son originales. Por lo tanto la muestra en su gran mayoría fue de formas de representación arquitectónica. Medios de comunicación disciplinares tan complejos, que los espectadores aprecian su condición de original pero no los datos internos de la profesión. Al presentarse los objetos como obras de arte se les quita el ritual original que argumentó su creación. Walter Benjamin nos describe que "el valor único de la obra de arte "auténtica" se basa en el ritual que le confirió su primer y originario valor de uso". Los comisarios intentaron capturar el "aura" de las ahora obras de arte, en sus representaciones arquitectónicas. Aunque según Benjamin en la época de la reproductibilidad mecánica se desdibuja el "aura" de la obra de arte, y ya el criterio deja de ser relevante, los comisarios vuelven a los orígenes. Sin embargo las formas de representación arquitectónica expuestas como obras de arte ante un público diverso, quizás haga perder su razón primera. La relación que se establece entre las formas de representación y sus

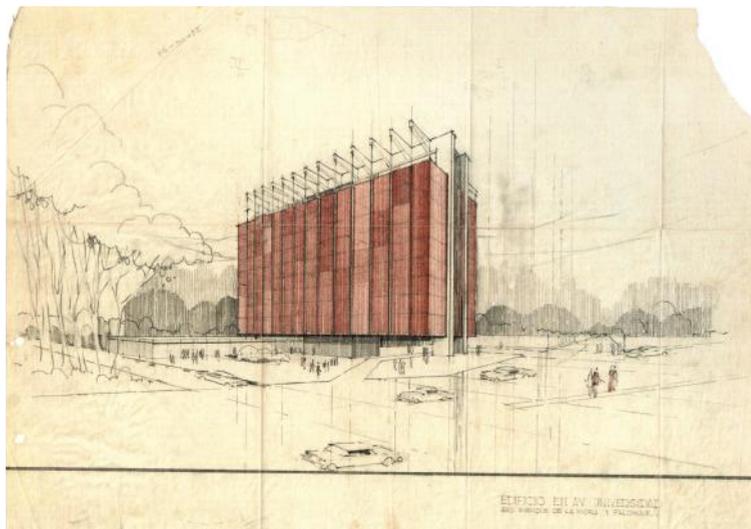
---

34. Fernando Diez, "Latinoamérica volvió al MoMA". (2015). *Revista Suma+144*, Buenos Aires.



93





94 Fig. Proyecto Edificio Elite, Ciudad de México.  
ENRIQUE DE LA MORA.

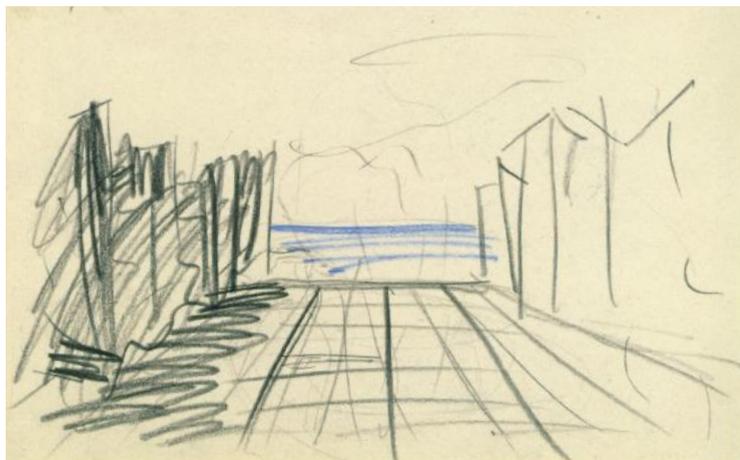
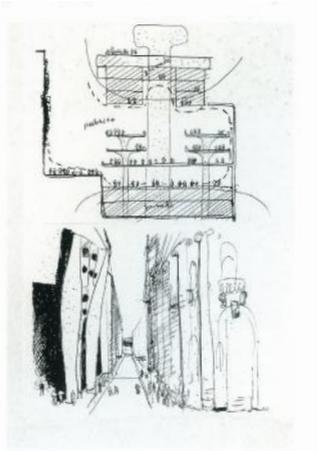
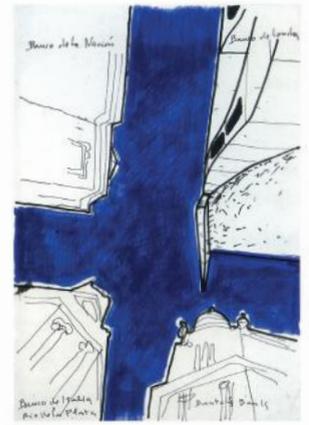


Fig. Salk Institute Courtyard, La Jolla, California.  
LUIS BARRAGÁN



*Fig. Banco de Londres y América del Sur.  
Buenos Aires. SANTIAGO SANCHEZ ELIA,  
FEDERICO PERALTA RAMOS, ALFREDO AGOSTINI,  
CLORINDO TESTA*

Fig. Iglesia del Cristo Obrero, Atlántida.  
ELADIO DIESTE

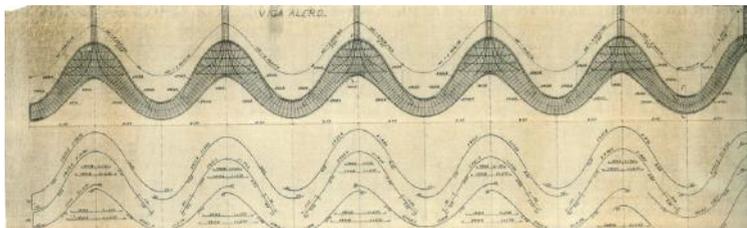


Fig. Perspectivas Interiores. ROGELIO  
SALMONA.

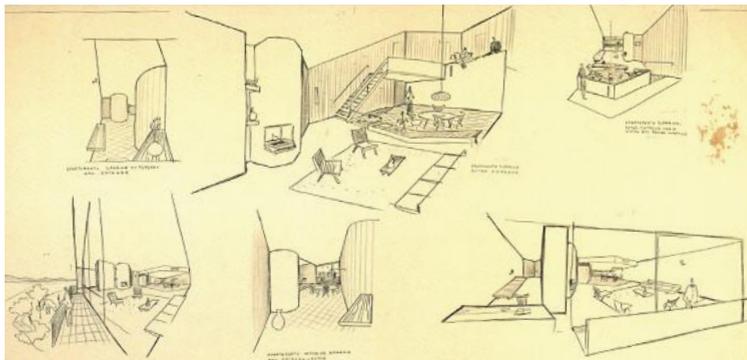
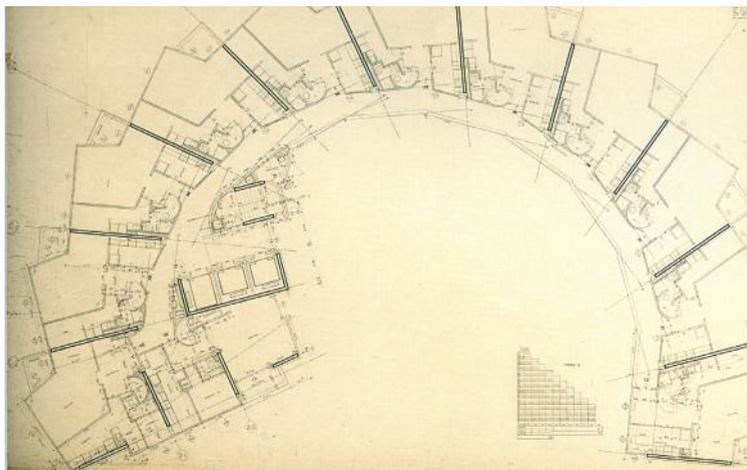


Fig. Torres del Parque, Bogotá. ROGELIO  
SALMONA.



obras tiene el riesgo de que se pierda el significado original, al igual que la estética *vintage*, elementos de eras pasadas que se aplican sin el significado original.

El otro concepto lo extraemos de las palabras de Bergdoll, el interés por apartarse de la competencia con la red de comunicación masivas y las millones de imágenes de arquitectura que circulan por internet. El escenario actual cambia radicalmente, en comparación con la primera exposición y su manera de representación. En la exposición precedente llegar a una sala llena fotografías a gran escala era una novedad que era difícil de repetir. Empero hoy en día todos tenemos acceso a millones de datos de imágenes, fotografías de las obras de arquitectura de todo el mundo. El MoMA se independiza de las fotografías de los edificios para centrarse en los documentos originales, documentos que nunca fueron expuestos en conjunto. El carácter único de la muestra genera una diferencia con las miles de formas de representar la arquitectura latinoamericana. El MoMA encontró una relación entre la arquitectura y su representación de los archivos originales que refleja una táctica de representación única. Vuelve a los archivos originales para situarse nuevamente en la cresta de la ola, en el centro de la discusión, lugar donde su propia historia lo obliga a posicionarse.

# HITS



## 2.6\_Hits

Es indudable que en la selección de obras existen piezas que adquieren mas personalidad que otras, obras que representan los conceptos más importantes de los comisarios y en consecuencia forman parte preponderante dentro del catálogo y a su vez del espacio expositivo.

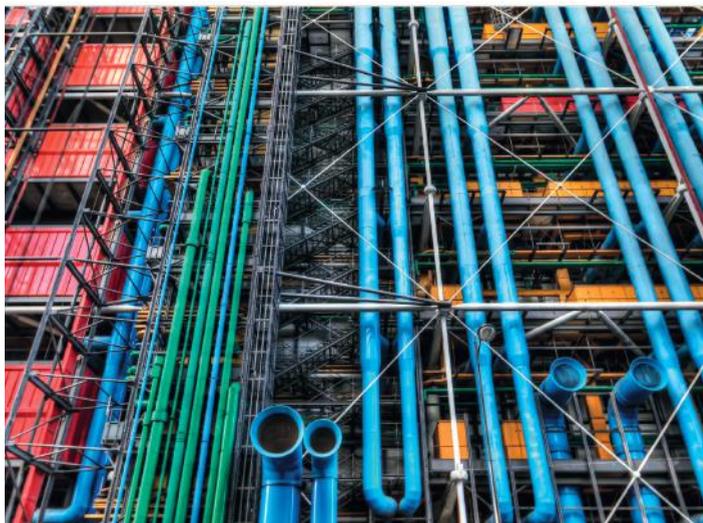
Primero nos remitimos a la introducción de Barry Bergdoll llamada "Aprendiendo de Latinoamérica", en su apartado final homónimo destaca algunas obras especiales sobre el resto. Relaciona un grupo reducido de obras seleccionadas, una élite, por sus características arquitectónicas y sociales. Quizás al igual que Hitchcock, cuando interpretó el papel del oráculo al predecir un movimiento del centro de la modernidad desde Brasil a Venezuela y Colombia, Bergdoll relaciona obras del pasado con obras presentes.

# 6

El titulo del articulo evoca a educarse con los mejores ejemplos latinoamericanos expuestos. Exageradamente, a lo largo de su introducción el comisario se empeña en poner al mismo nivel ejemplos reconocidos de la arquitectura europea y norteamericana con su par latinoamericano expuesto. Los edificios híbridos que define Kollhaas en el *"Delirius New York"* del 1978 son comparados con los edificios monumentales de San Pablo y Caracas, el edificio Helicoide con su rampa para automóviles evidencia influencias Wrightianas y con el Conjunto Nacional de David Libeskind. También juega con el precedente una década antes del edificio Banco de Londres de SERPA y Clorindo Testa con el Centro Pompidou, se diferencia del banco clásico neo-barroco explorando una plataforma para la interacción publica. Obra maestra por sus innovaciones en la prefabricación y en su nueva concepción de los ambientes de trabajo. Bergdoll finaliza su juego comparativo con el equilibrio entre el Museo de Arte de San Pablo de Lina Bo Bardi y la Galería Nacional de Berlín de Mies van der Rohe, construidos el mismo año, los dos acristalados y con sección

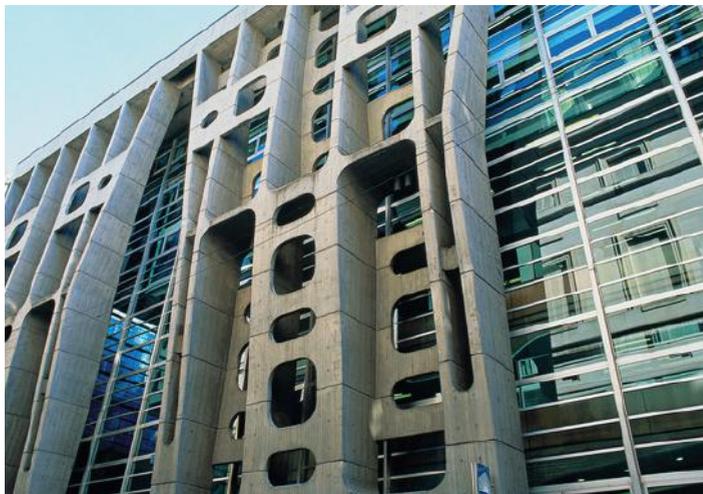
*Fig. Centre Georges Pompidou, París. RENZO PIANO, RICHARD ROGERS, GIANFRANCO FRANCHINI.*

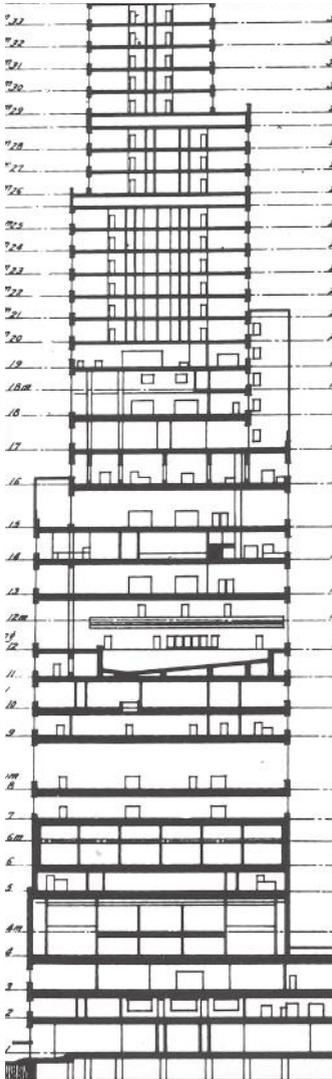
*Fig. Banco de Londres y América del Sur. Buenos Aires. SANTIAGO SANCHEZ ELIA, FEDERICO PERALTA RAMOS, ALFREDO AGOSTINI, CLORINDO TESTA*



*Fig. The Downtown Athletic Club, Delirius New York, REM KOOLHAAS.*

*Fig. Edificio COPAN, San Pablo. OSCAR NIEMEYER*







102



igualmente compleja, sin embargo el MASP privilegia los espacios para la cultura popular del escenario urbano que se establece en relación con la ciudad de San Pablo, según Bergdoll.

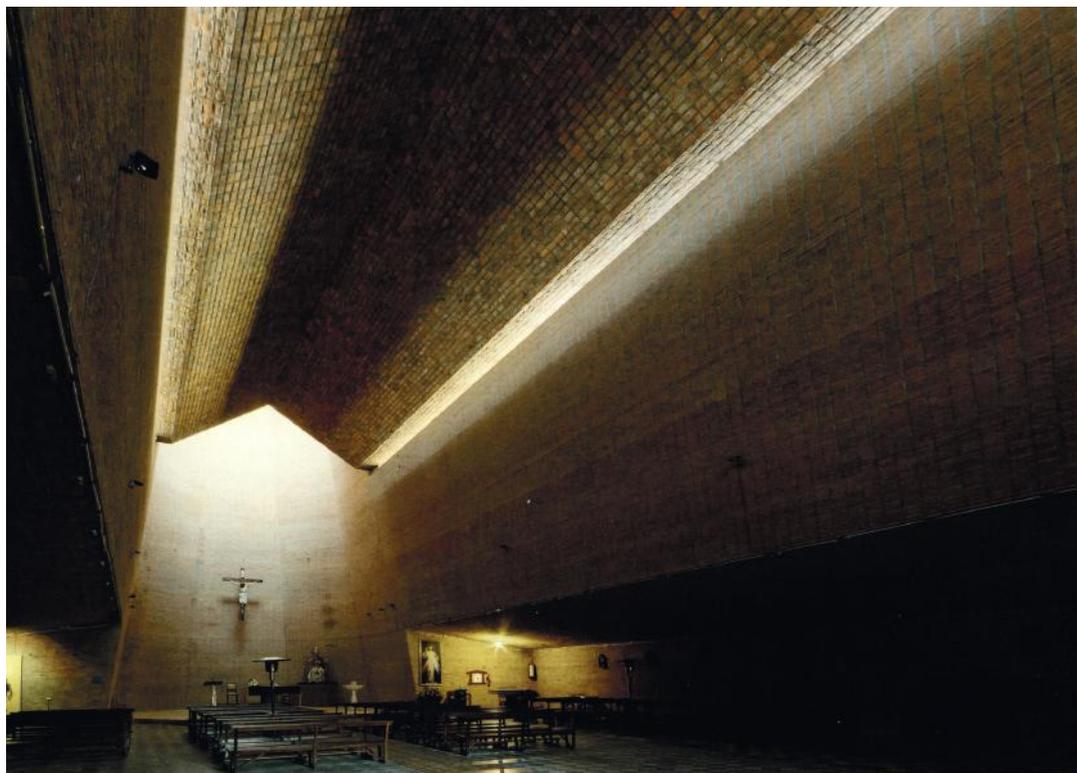
El primer maestro que se destaca en el desenlace del artículo es Eladio Dieste por su fusión entre el cálculo matemático y el trabajo hecho a mano, por el uso de lo cotidiano y el uso sofisticado para producir edificios conmovedores. A los ejemplos que se refiere Bergdoll son las dos iglesias de ladrillo, la primera en Durazno, Uruguay, la iglesia de San Pedro y la segunda en Soca, la iglesia del Cristo Obrero. Indudablemente son dos ejemplos destacados que relacionan la pericia técnica con la mano de obra tradicional del lugar, sin embargo lo del lugar fue relativo, ya que Dieste construyó en España dos iglesias idénticas. En la década de los noventa fue invitado a la Ciudad del Saber a un congreso internacional sobre urbanismo y rehabilitación. Luego de mostrar sus obras y su método constructivo, el obispado español se entusiasmó y le encargó tres iglesias, más adelante otras dos para las afueras de Alcalá. La de Torrejón de Ardoz es una réplica idéntica de la memorable iglesia del Cristo Obrero de Atlántida, la iglesia de la Madre del Rosario de Mejorada es la copia de la de Durazno de 1968, una de las pocas obras en que Dieste no usa las curvas. Finalmente con el nombre de Parroquia de San Juan de Ávila, en Alcalá de Henares, renació la inconclusa iglesia de Malvín. Ejemplos de arquitectura, como muchos otros, que encontraron su réplica idéntica en otro continente demostrando que con la técnica adecuada y el material, poco importa el entorno

103

La segunda obra maestra que resalta Bergdoll es el Museo de Lina Bo Bardi de San Pablo, el MASP. El maravilloso edificio genera una plaza pública techada y en el interior produce un espacio único de exposición. Pareciera que interpretó las palabras de Duchamp "¿...no

*Fig. Museo de Arte de San Pablo. LINA BO BARDI.*

*Fig. Neue Nationalgalerie. MIES VAN DER ROHE*



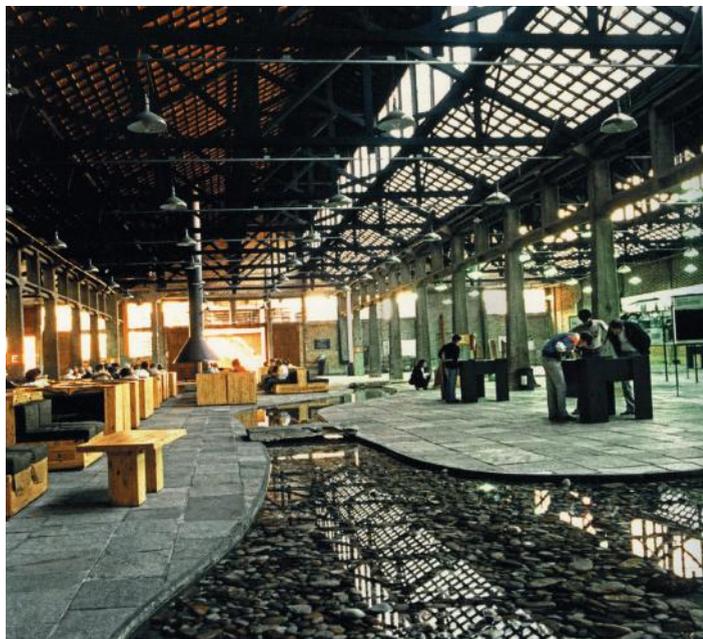
es el arte el juego de los hombres de toda las épocas?"<sup>35</sup>, ese es el juego del espacio interior. Espacialidad que sufre una modificación que debemos desarrollar porque tiene que ver con los asuntos que se discuten en éste trabajo. La relación que existe entre espacio contenedor y contenido se desequilibró, la propuesta de Bo Bardi planteaba un único espacio con tabiques de vidrio que sustentaban las obras para permitir contemplar todo el espacio y el arte en simultaneo, sin etiquetas ni evolución cronológica. El departamento de comisariado del museo no estaba contento con el espacio porque dejaba afuera a muchas de las exposiciones que viajan y se venden por todo el mundo. El MASP decide cambiar el espacio, coloca tabiques blancos dispuestos en un planta laberinto para generar la mayor cantidad de metros cuadrados de pared para tapizar con obras de arte. En la pulseada entre el contenedor y contenido, ganó el contenido, la mayor cantidad de consumo de arte, el espacio se neutralizo asemejándose a la tipología de la museística internacional.

105

El otro ejemplo destacado de Lina Bo Bardi es la adaptación que realiza en la antigua fabrica de toneles. El Centro Cultural y de Ocio, SESC inyecta por la nueva energía que le da al barrio y el replanteo de estructuras existentes para crear nuevas relaciones al mismo tiempo que genera un oasis urbano. Según Bergdoll era una visión pionera de la metrópolis postindustrial en un país percibido por el mundo entero como subdesarrollado.

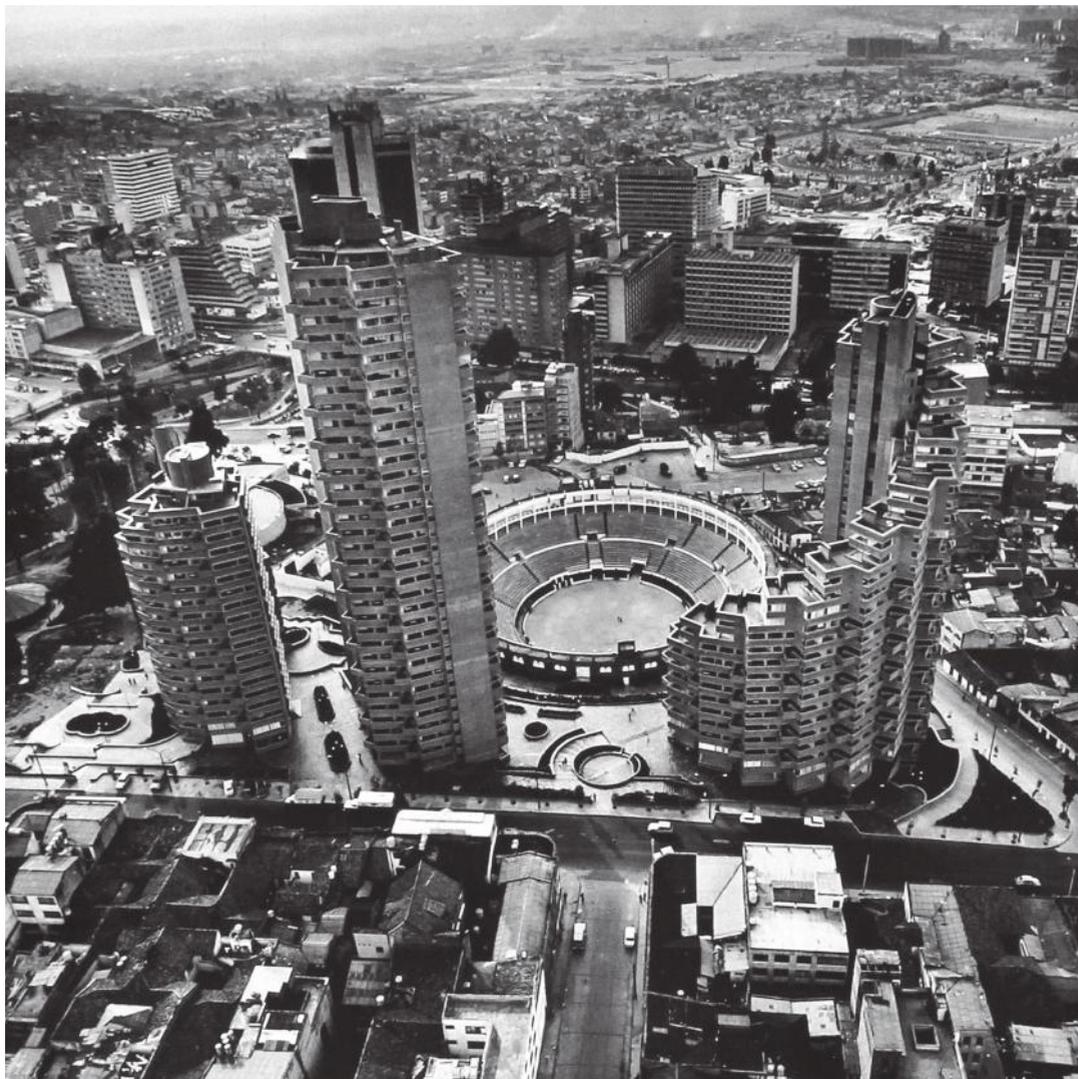
Sigamos con los otros ejemplos elegidos por Bergdoll, ahora le toca a Rogelio Salmons quien desarrolla el proyecto de Torres del Parque , en Colombia. En los años 50 y 60 era de los países con más violencia de toda la región, el espacio público estaba cercado y vigilado. El proyecto se creó con el objetivo de detener el vaciamiento del centro de la clase media y conjugar el espacio público y privado en una

Fig. SESC, Pompeia, San Pablo. LINA BO BARDI.



*Fig. Museo de Arte de San Pablo. LINA BO  
BARDI.*



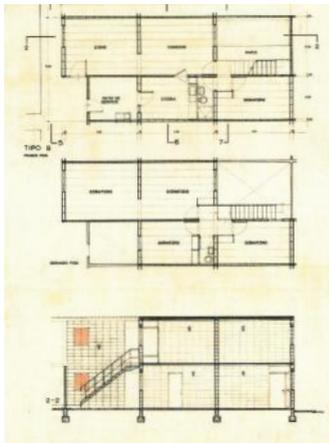
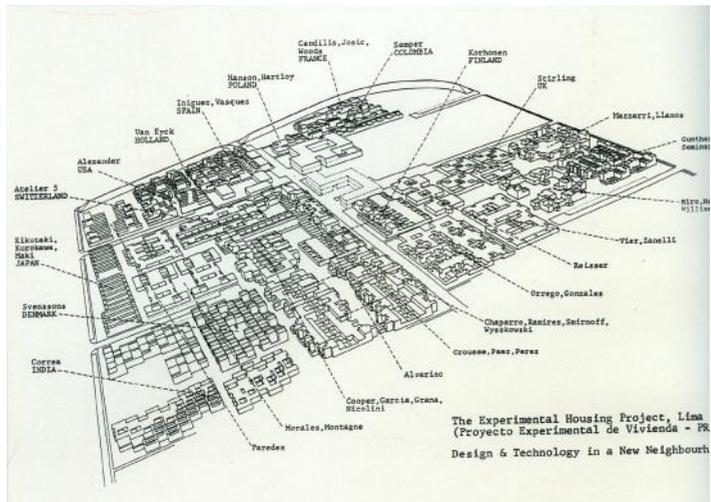


única operación. Las tres torres se adaptan con diversidad tipológica, al paisaje de las montañas y a la arquitectura existente con un solo gesto centrípeto. Aunque Salmons había trabajado con LeCorbusier en su estudio en los años 50 Bergdoll relaciona su proyecto con Alvar Alto por su planificación orgánica, quebrando la lealtad a su maestro.

El cuarto ejemplo es la vivienda social en Latinoamérica, el proyecto destacado es el PREVI de Perú, viviendas experimentales del concurso internacional que se realizó en Lima con los mejores arquitectos del mundo, financiado por la ONU y concebido en la administración de Belaunde. El proyecto fue ideado como respuesta al éxodo rural que estaba creando espontáneos asentamiento irregulares. Peter Land era un arquitecto británico y el planificador urbano del concurso, seleccionó un terreno de alta densidad en Lima e invitó arquitectos de todo el mundo a realizar el concurso. Algunos participantes fueron. Candilis, Josic, Woods de Francia, Van Eyck de Holanda, Alexander de Estados Unidos, Kikutaki, Kurokawa, Maki de Japón, Stirling de Gran Bretaña, Korhonen de Finlandia, Samper de Colombia Hanson, Hartloy de Polonia Atelier 5 de Suiza, Svenssons de Dinamarca, Correa de India e Iñiguez, Vasquez de España. El equipo de arquitectos peruano estaba encargado de los espacios exteriores entre los conjuntos de viviendas.

109

Las propuestas del concurso fueron tan convincentes que se decidió hacer un único plan maestro con las distintas visiones de los arquitectos invitados para que también sirva de ejemplo del laboratorio para las actuaciones a futuro. Un equipo del ministerio de vivienda se encargó de diseñar los espacios comunes, mientras que los arquitectos extranjeros se encargaron del conjunto de viviendas. En las bases exigían que las viviendas tengan posibilidad de crecimiento por parte de los dueños sin modificar las características básicas del barrio. Bergdoll en el final de su artículo hace referencia a la actualidad del barrio resaltando los la calidad de los espacios exteriores.



En este contexto es donde Bergdoll comienza a establecer líneas con el presente, específicamente el tema que destaca de la arquitectura expuesta es el desarrollo de los espacios públicos. El factor económico de la región desde el período de estudios hasta la actualidad es una limitante que no impide pensar la arquitectura y sus proyectos posibles. Es en éste camino que el comisario principal cita al propio MoMA en su nueva ideología de destaque de las acciones mínimas para generar grandes efectos. La auto referencia es a la exposición *Small Scale, Big Chance* comisariada por Andres Lepik asistido por Margot Weller en el año 2007. Entre la arquitectura y la infraestructura los ejemplos del MASP y el edificio de la CEPAL sirven de referentes para subrayar las nuevas políticas que están apareciendo en la región con alcaldes de ciudades que juegan a la arquitectura como una herramienta de cambio. Los ejemplos son las obras de gestión del alcalde arquitecto de Curitiba, Jaime Lerner, los proyectos de biblioteca y teleférico del alcalde Sergio Fajardo en Medellín y los proyectos de Jorge Mario Jauregui en Río, también destaca las investigación del grupo Urban Think Tank en Caracas, Venezuela.

111

Entre las últimas líneas de conclusiones enunciadas en el catálogo, Bergdoll destaca la cantidad de investigaciones sobre urbanismo de acupuntura que esta trabajando en los barrios más desfavorecidos de los asentamientos irregulares de Latinoamérica. Sin embargo entra en debate con otro comisario Justin McGuirk acusándolo de no entender las raíces de los problemas de la región. Suponemos que se refiere al proyecto para la Bienal de Venecia sobre la Torre David. En el centro del circuito expositivo del Arsenale lo convierte en un tradicional restaurante venezolano con comida típica, arepas y otras especialidades. El rascacielos de 45 plantas fue erguido en el centro financiero de Caracas durante el boom del petróleo a principios de los noventa fue abandonado tras la muerte del empresario David Brillembour (1993). El posterior colapso de la economía venezolana, ha llevado a que la torre sea ocupada, después de 20 años, por una

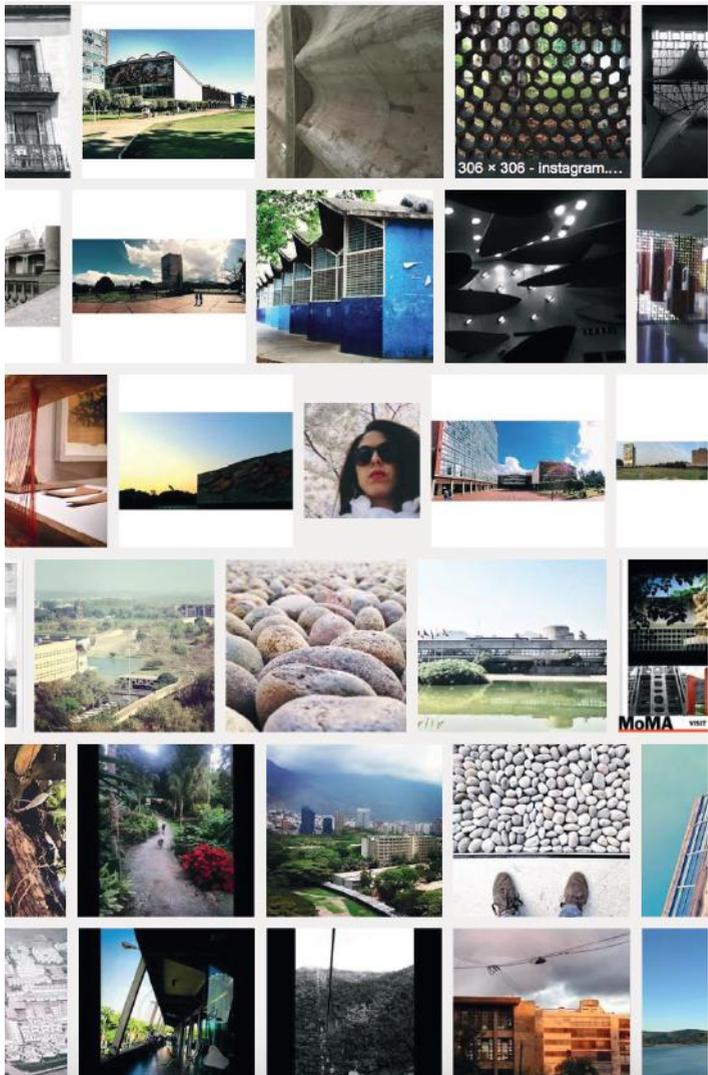
comunidad de más de 750 familias. El edificio vertical ocupado más alto del mundo es un polémico símbolo de la carencia de viviendas en Caracas que McGurik reprodujo en la Bienal como un bar donde uno se permite tomar una cerveza observando las fotografías de Iwan Baan de la realidad de los *slums* y sentirse parte de ella.

Otro proyectos que resalta Bergdoll es Elemental, uno de su socio y cara visible es Alejandro Aravena, arquitecto chileno que fue designado próximo comisario de la Bienal de Venecia para el año 2016. En sus estudios sobre las viviendas sociales chilenas crea un grupo llamado Elemental, es una empresa con cinco socios y que se definen como una empresa. Es un grupo que sin estar en el ámbito estatal logró conseguir la atención internacional y enfrentar el problema de la vivienda. Es un ejemplo de asociaciones estratégicas de empresas privadas para actuar sobre un enemigo común; la falta de vivienda social, una estrategia que demuestra la tendencia actual de la independencia del Estado o de la total ausencia de la políticas de Estado para plantear estas problemáticas, en contraste con las políticas desarrollistas del período de estudio de los años 1955-1980.

Tanto el departamento de arquitectura del MoMA como la arquitectura internacional reflejan un interés particular por las problemáticas contemporáneas que se están suscitando en la región. Nuevos actores que se encuentran en las corrientes principales de la arquitectura, están mirando, investigando, explorando y produciendo en Latinoamérica. Los ejemplos citados y palabras de Bergdoll esbozan las tendencias actuales del departamento de arquitectura del MoMA. Los pensadores arquitectos seleccionados como ejemplares Bo Bardi, Salmona y el proyecto PREVI subrayan el interés por el espacio social público. Ésta exposición histórica refleja el pensamiento contemporáneo de la arquitectura, el interés actual por estas viejas problemáticas.

Es aquí donde vemos expresado la relación del comisario con el DJ de música electrónica con más evidencia, es Bergdoll quién utiliza dos ejemplos de contextos distintos los mezcla para crear una idea, o para demostrar la contemporaneidad de algunas problemáticas en contextos económicos, políticos y sociales desiguales. Aquí vemos una actitud comparable con los collages de Hitchcock pero saltando del tiempo pasado al presente. Si consideramos que Hitchcock utilizó el collage como herramienta para transmitir una idea sin prestar atención al contexto, en su "avenida moderna latinoamericana", entonces podríamos decir que Bergdoll también usó en su texto esa herramienta para comparar obras de contextos completamente dispares, para transmitir ideas al presente. La distancia que existe entre el período de estudio y la actualidad son 35 años, al vincular y establecer líneas de conexión entre el pasado y el presente se abre la interrogante si esta metodología es directa o inversa, en concreto, si son temas del pasado que se destacan en el presente o conceptos que están marcando hoy en día tendencia mundial colocados en las manos de los antiguos maestros.

# SATURACIÓN



## 2.7\_Saturación

En concepto que titula éste trabajo tiene que ver con dos significados como ya hablamos en la introducción, el que tratamos de desarrollar en éste capítulo es el de sobreexposición en relación a la cantidad. Cuántos elementos o piezas se necesitan para explicar un período histórico en la arquitectura latinoamericana, y que cantidad hay que superar para que la información se vuelva isótropa, difícil de discernir.

Bruce Nauman siempre decía que la sobreexposición puede ser enemiga del arte, "es una cuestión especialmente importante en la actualidad, porque la sobreexposición nunca ha sido mayor que ahora".<sup>36</sup> Es el propio Berry Bergdoll en una entrevista que le preguntan sobre la figura de Lina Bo Bardi y declara cierto temor a la sobreexposición y pérdida de contenido de su figura. En el diálogo dice que muchos toman contacto con la arquitecta en la exposición, pero que tiene el peligro de no entiendan su complejidad. En el diálogo confiesa que Lina "está de moda y se corre el riesgo de suavizar su complejidad"... "parafraseando a Venturi" Luego declara que su figura se está elevando a una especie de Santo de toda la sociedad contemporánea, como si Bo Bardi pudiera resolver los problemas actuales del mundo. "Sólo porque nos encanta el hecho de que ella era socialmente comprometida, arquitecta feminista, la vamos a transformar en la Frida Kahlo de la arquitectura?" "ella merece ser comprometida críticamente para no convertirse en un objeto de reverencia políticamente correcto".<sup>37</sup>

En los capítulos anteriores comparamos y analizamos las dos exposiciones de Latinoamérica en relación a los filtros de selección intentando desarrollar algunas de las causas y consecuencias de las

36. Hans Ulrich Obrist, *Breve historia del comisariado*. (2009). Ed. EXIT Publicaciones, Madrid. *op. cit.*

37. Samuel Medina, *The Future Was Latin America*. (2015). *Metropolis Magazine*.

decisiones. En el último capítulo veremos las cantidades y números que se produjeron en ambas exposiciones, no los números económicos, sino las cantidades de actores directos e indirectos que implicó un espectáculo de estas características.

Una nueva exposición sobre Latinoamérica en el MoMA involucró el trabajo de cientos de personas, desde el equipo de comisarios que además de seleccionar debieron controlar el envío de todos los archivos originales desde los once países aplicándoles los seguros correspondientes que implican mover una obra de arte. Obra que nunca se había expuesto y que luego que el MoMA los tocó, cambió su valor completamente. En las entrevistas a los comisarios se ejemplifica transformación que sufrió una pieza que estaba destruida en un viejo cajón del estudio de Dieste.

Era una especie de ensayo de formas de las curvas de la Iglesia de Atlántida, dos maderas separadas, entre medio unos cuantos hilos que a modo de generatriz dibujan las curvas de los muros de la Iglesia. Una pieza que estaba destruida en un cajón olvidado, se restauró, paso por las manos del MoMA y ahora vale veinte mil dólares.

A estos trabajos debiéramos sumarles los que implican cualquier exposición en el MoMA, desde su coordinación hasta su armado. Sumado a los eventos previos durante la exposición se realizaron simposios, coloquios, lecturas y comentario de películas de muchos temas vinculados a la exposición. Eventos que estuvieron dirigidos por integrantes del equipo de comisarios más historiadores invitador especializados de toda Latinoamérica.

Todos los trabajos de traslados y seguros de conservación hay que multiplicarlos por quinientos, sumados maquetas, dibujos, fotografías, revistas, objetos de mobiliarios y maquetas de prototipos estructurales. La variedad de objetos recolectados en la región fue muy distinta a la exposición precedente en 1955. La muestra de Histchcock expuso en

el mismo formato un poco más que 50 objetos. La exposición del 55 se multiplicó por 10 abriendo algunas interrogantes sobre la cantidad de elementos que debe tener una exposición para llegar a ser interesante por lo que comunica y lo que enseña.

Dentro de todas las actividades que rodearon a la exposición, el MoMA generó un proyecto sin precedentes hasta el momento que se llamo Instameet. El proyecto implicó una asociación estratégica con *Instagram*, la red de fotografía amateur más importante del mundo con un archivo virtual de más de 30 billones de fotos. El objetivo del nuevo proyecto era mostrar el contexto actual de los edificios y cómo se usan hoy en día. La nueva idea del MoMA aunque parezca secundaria refleja algunos puntos interesantes que se discutieron en éste trabajo.

El primer punto destacado es la táctica en el uso de los medios de comunicación por parte de la institución, las obras expuestas por regla debían de ser originales, no fotos de internet, lo escuchamos en palabras de Barry Bergdoll. En cambio en el nuevo proyecto se generaron un banco de imágenes de más de 21.333 fotos digitales por parte de los usuarios. Una congestión de la red social que indirectamente, o directamente, publicito el evento con la promesa de ser expuestos en el MoMA. En los 46 proyectos seleccionados se citaron miles de usuarios para fotografías a las obras maestras expuestas en funcionamiento. En contraste con la decisión del departamento de arquitectura del MoMA del 1955 que envió a una fotógrafa especializada a tomar las mejores fotos, ahora ese trabajo lo dividió por miles de usuarios y también lo expuso en las salas del MoMA.

El segundo punto a analizar de la nueva idea curatorial se relaciona con el asunto intrínseco que tiene la arquitectura y su forma de representarse en una exposición. El objeto y su representación en las

muestras en relación a la obra construida ausente, con excepciones que vimos en capítulos anteriores. La nueva idea permite establecer una vivencia por parte de los usuarios, una percepción espacial y compartirla a tiempo real, que automáticamente entra dentro de las excepciones. En resumen, un grupo de aficionados a la fotografía realizan un registro de las obras en funcionamiento, las obras más relevantes de la muestra son retratadas por usuarios amateurs que también se sienten formar parte de la exposición.

El tercer punto que podemos extraer de ésta nueva forma de exponer la obra por medio digital de comunicación es que por el hashtag #arquiMoMA reúne a las nuevas miradas de los usuarios de las obras seleccionadas. Estas nuevas tácticas abren preguntas al rol del comisario como seleccionador de las obras para hacerlas cánones que se deben desmontar lo antes posible para generar nuevas clasificaciones, que deben ser efímeras para dar lugar a nuevas clasificaciones la semana siguiente. Aquí podemos encontrar otra manera de seleccionar y clasificar, nuevos formatos que están en etapa de experimentación, formatos mediáticos que le llegan a todos los usuarios de forma instantánea.

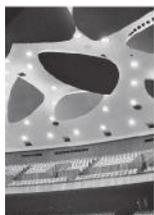
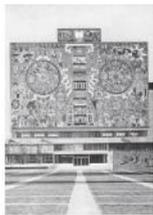
Si pasamos al número como en la comparación que realizamos entre las dos exposiciones reales podríamos decir que la exposición del 1955 a la del 2015 las cantidades se multiplicaron por 10 entonces de la exposición real del 2015 a su homóloga virtual se multiplicaron por 40. Otro punto secundario pero no menos importante es que muchas de las obras expuestas las adquirió en propiedad y derechos el MoMA. Bergdoll anuncia en una entrevista que ahora la institución tiene una colección propia de arquitectura latinoamericana que es comparable con la de Estados Unidos o Europa.

Para intentar contribuir en el debate sobre las exposiciones, los medios de comunicación y las cantidades, nos deberíamos preguntar

o cuestionar los procesos que llevan a que Lina Bo Bardi se transforme en el ícono y reflejo de intereses contemporáneos que nos hacen perder profundidad y complejidad en su historia. También nos deberíamos preguntar cual fue la exposición realmente, si la real, la virtual o simplemente considerar que las dos son partes de la misma exposición y que éstos espectáculos trascienden el espacio físico del museo con el riesgo de quemar la película fotográfica.<sup>38</sup>

---

38. Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproducción mecánica*. (2013-4ªed). Ed. Casimiro Libros, Madrid.



## 47 OBRAS

*Latin American Architecture Since 1945*

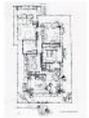
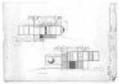




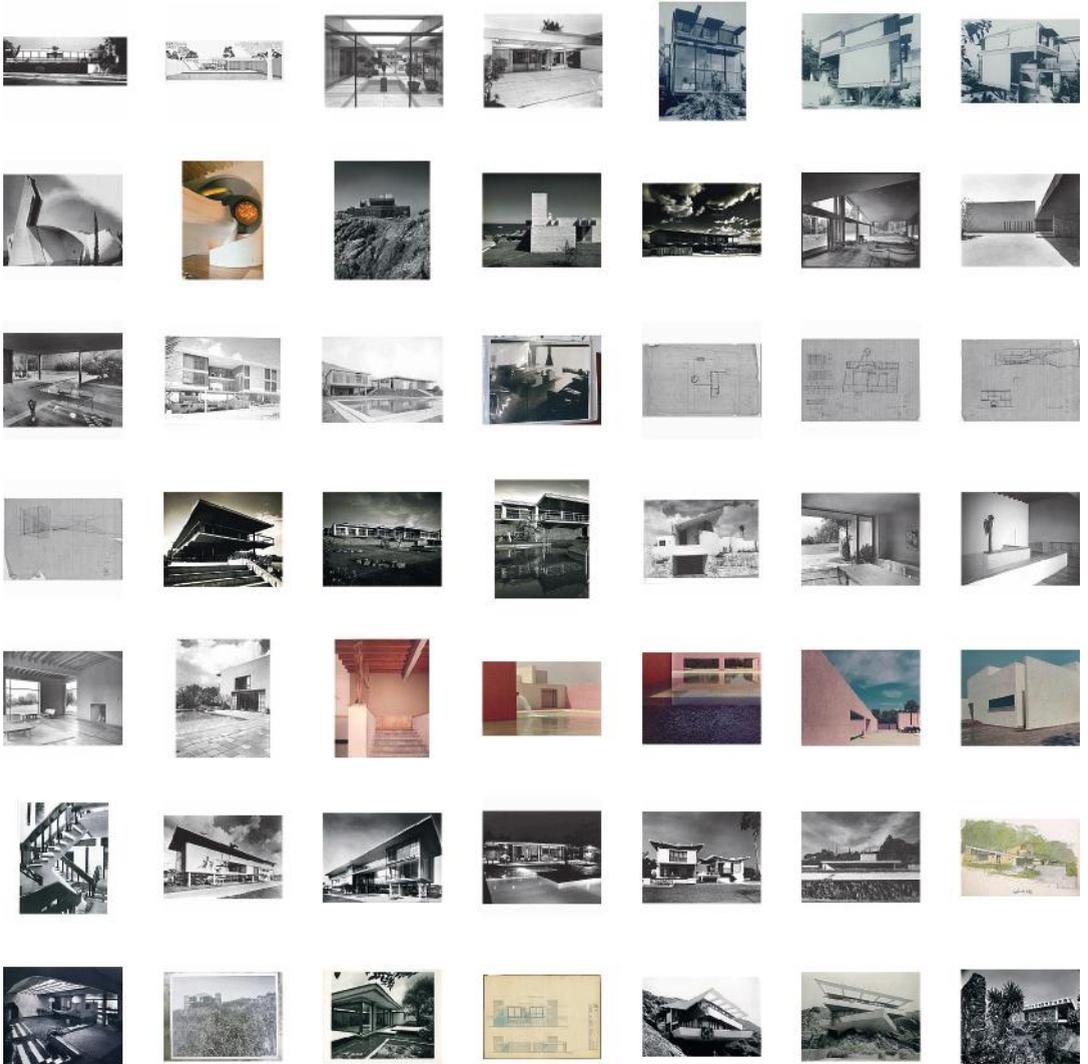


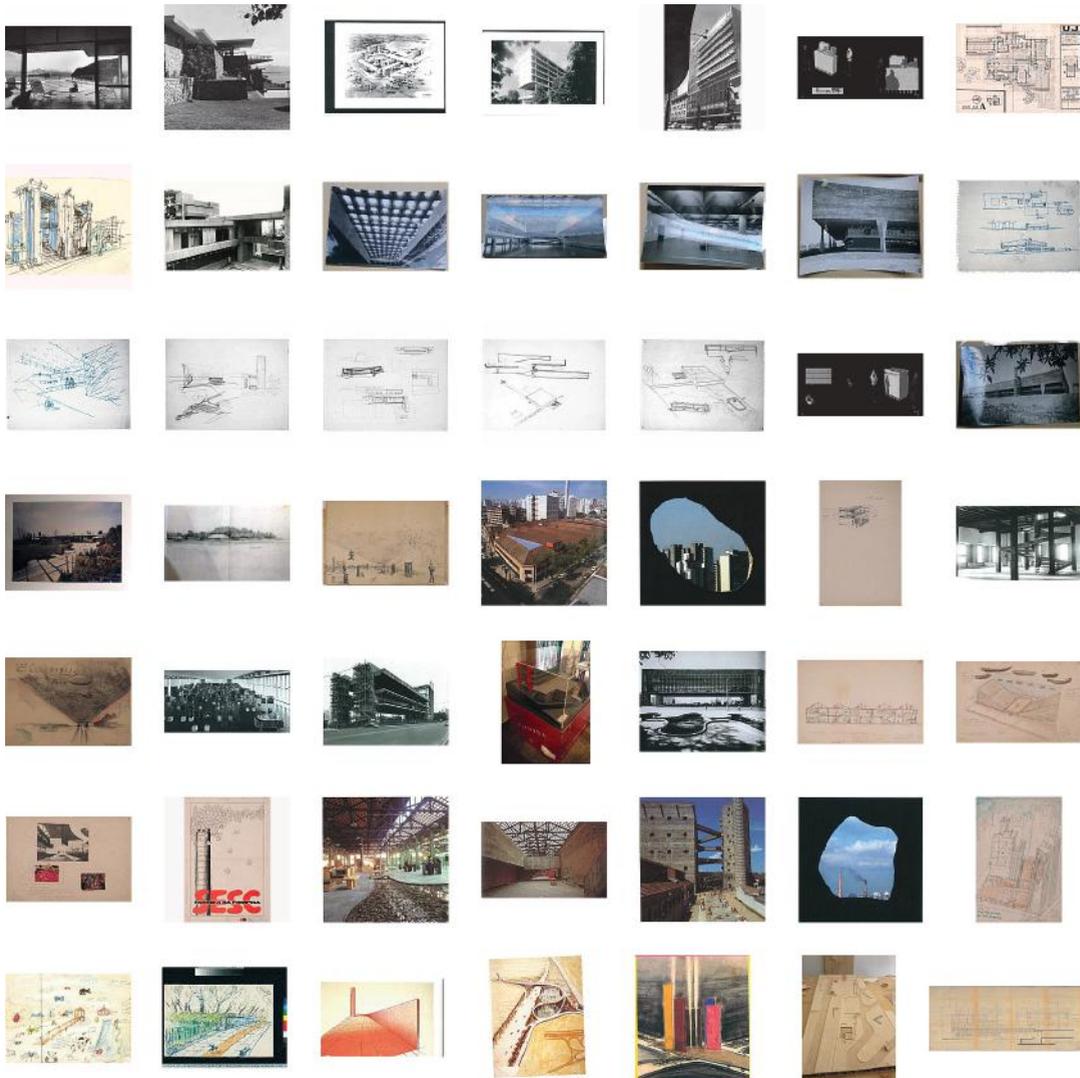


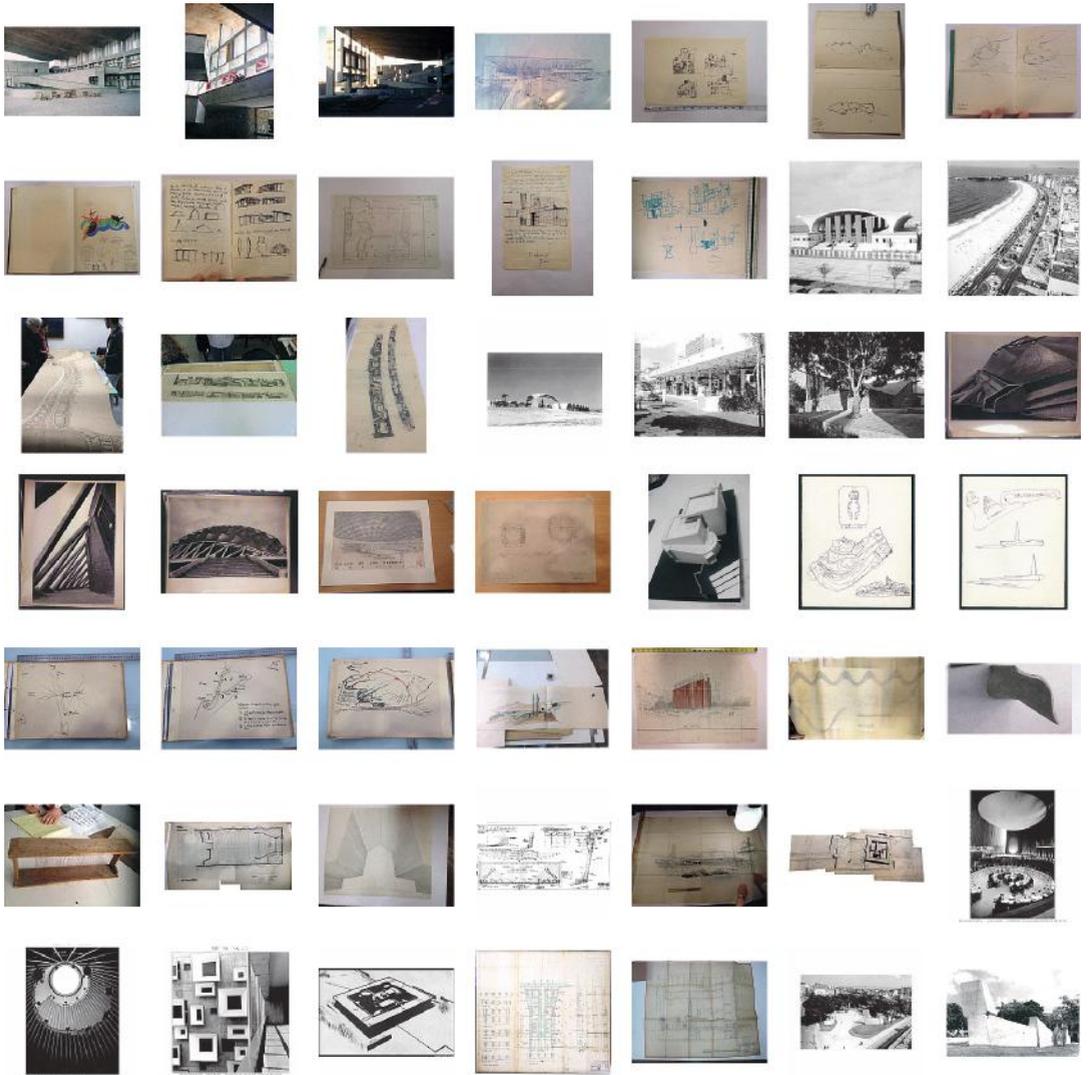


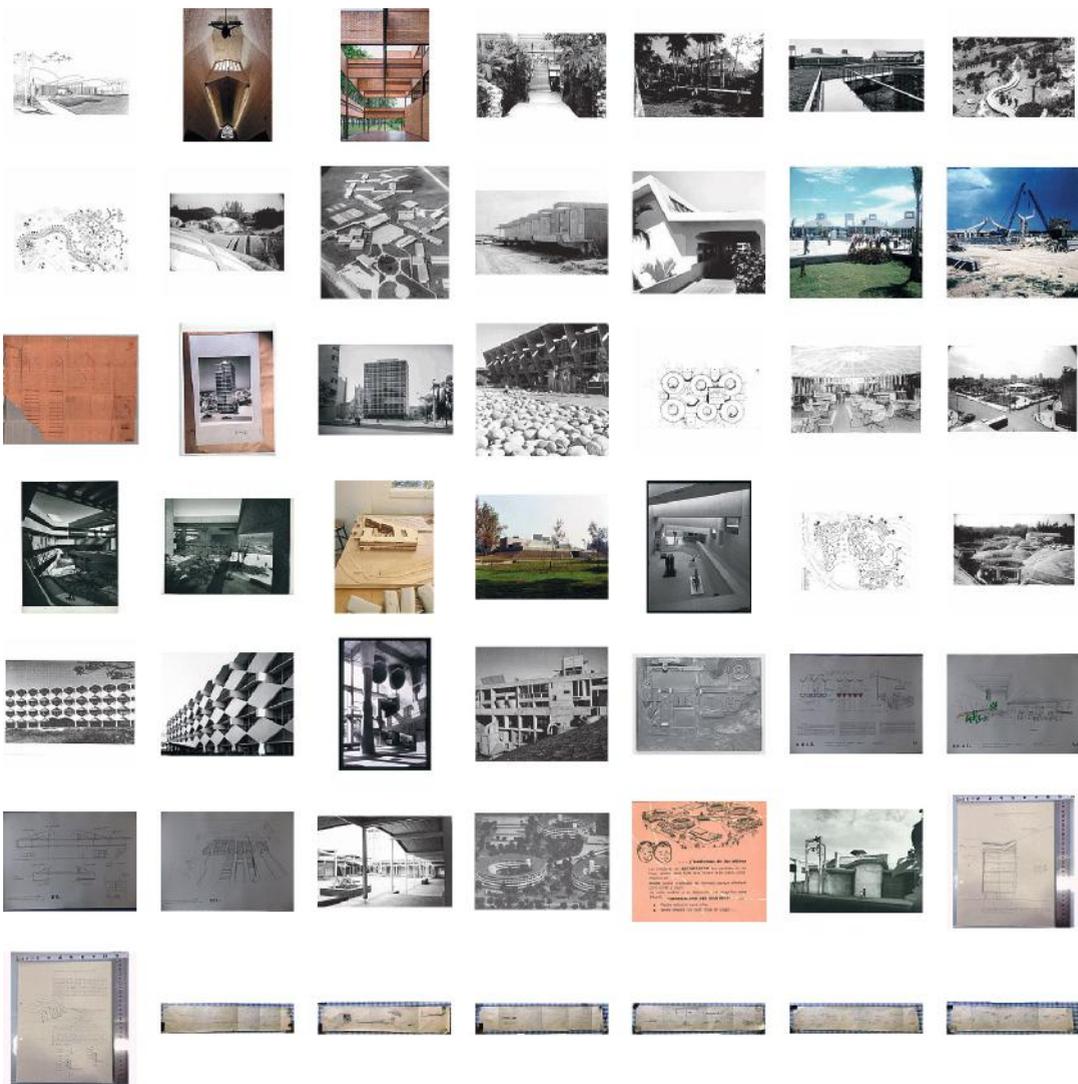


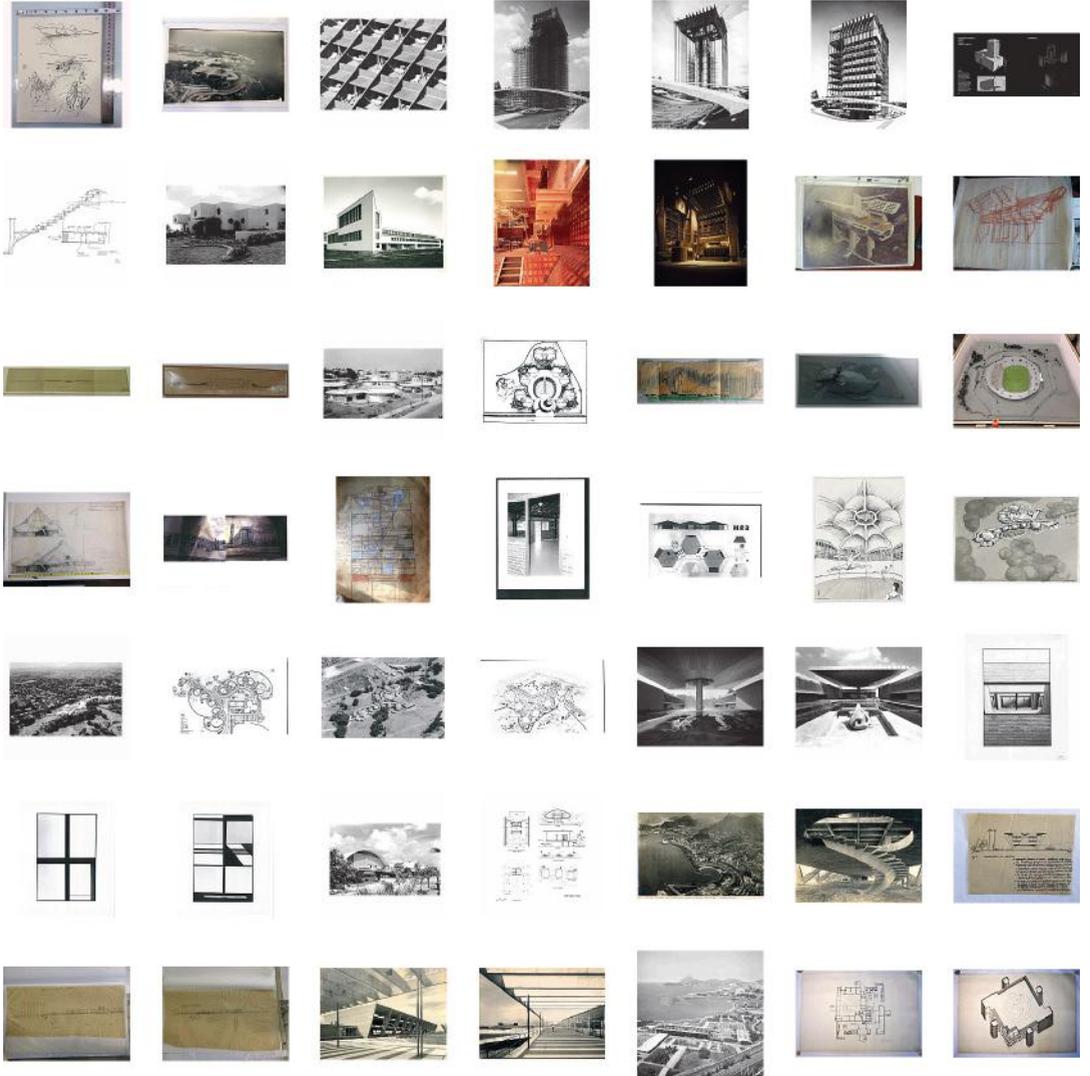


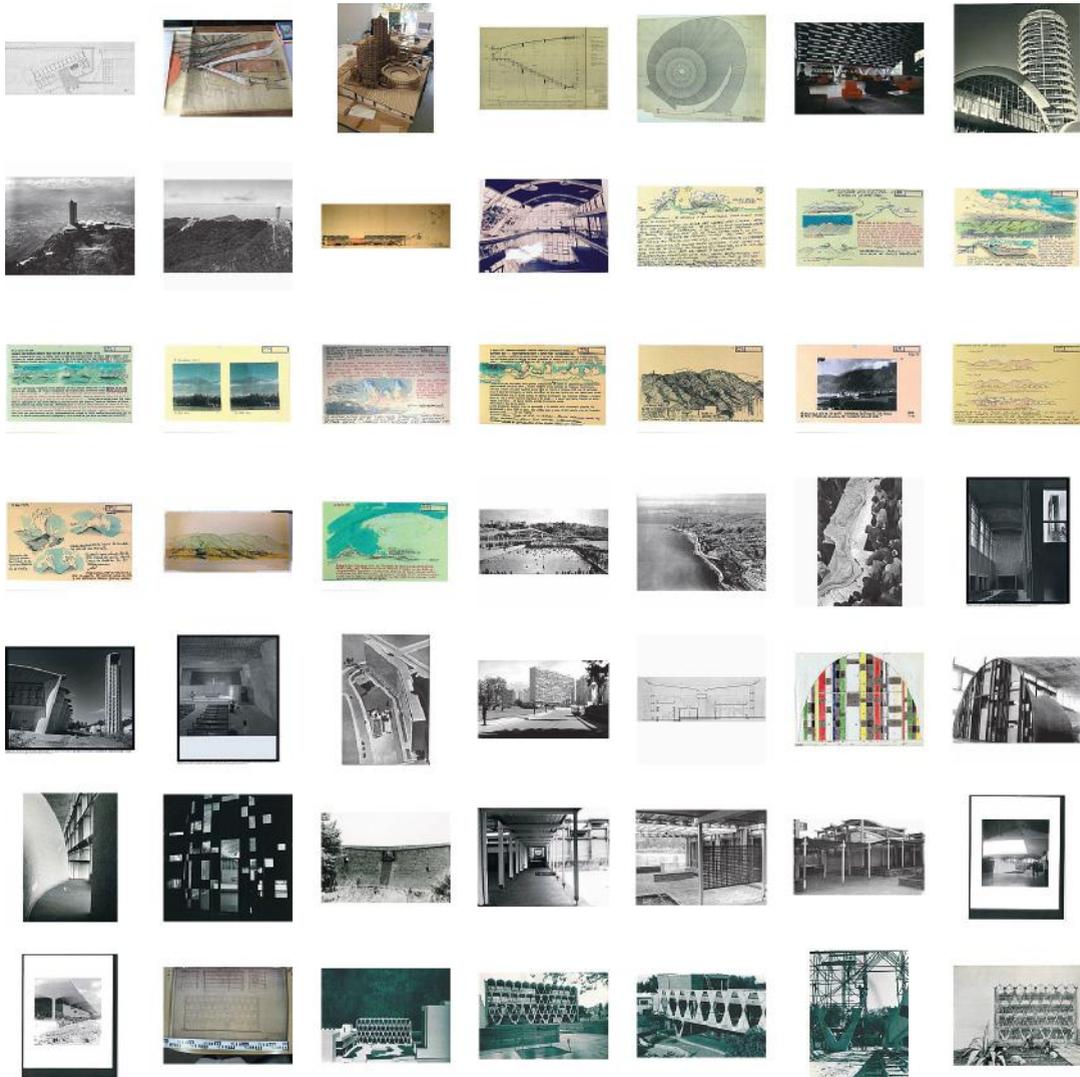




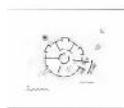


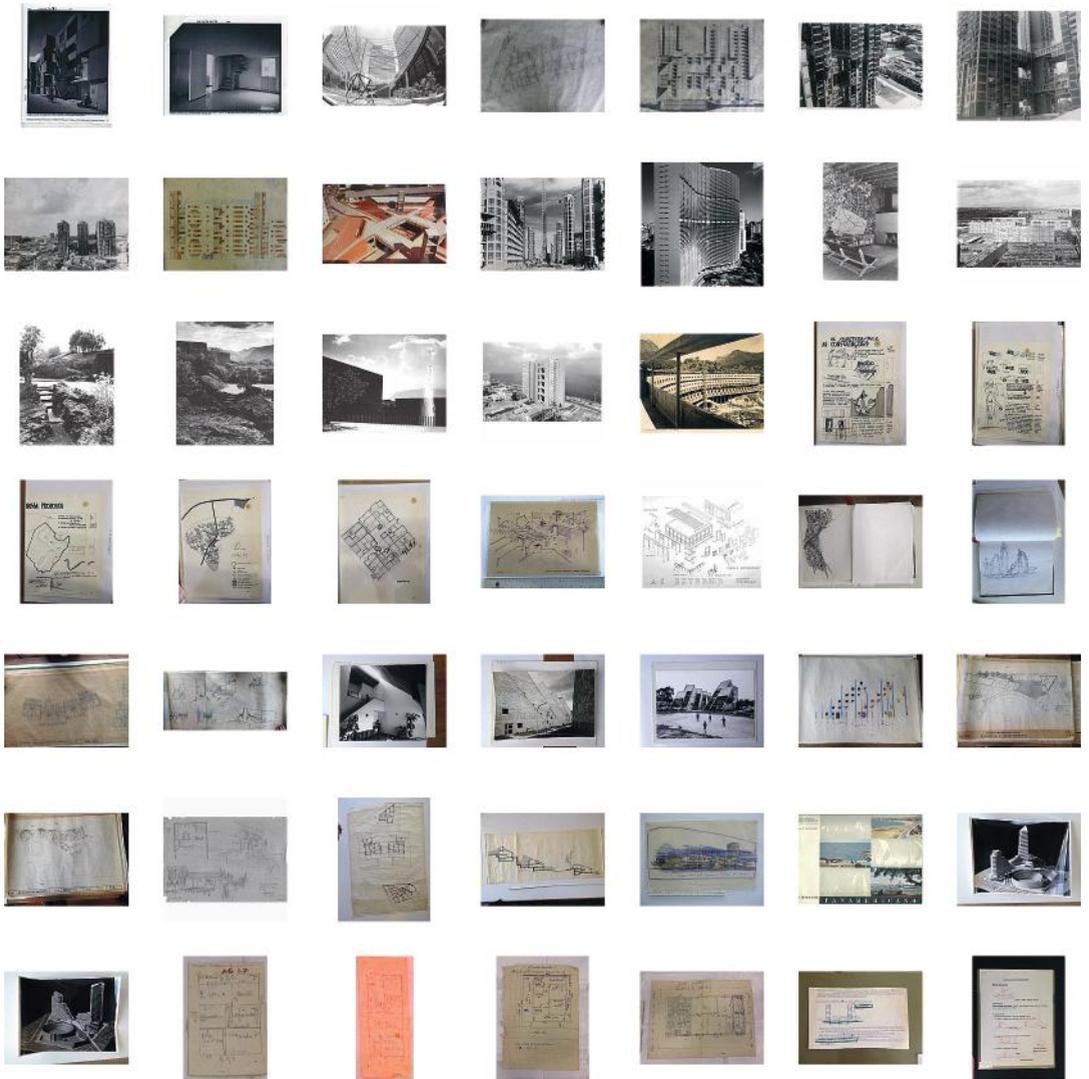


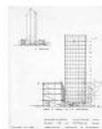


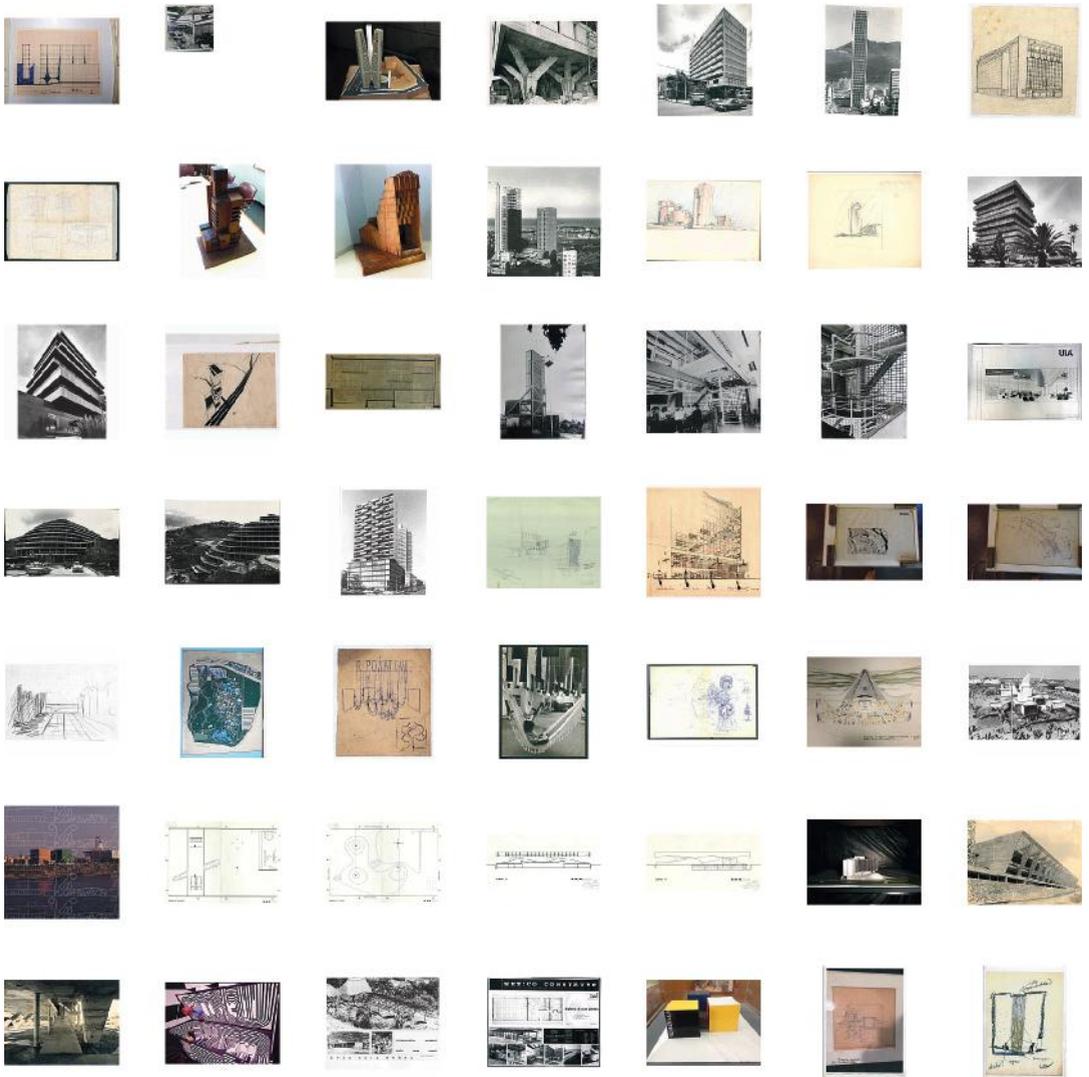


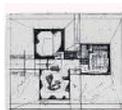














# SÍNTESES



### 3.1\_ShowMoMA

El estudio en profundidad de la última gran exposición de arquitectura del Museo de Arte Moderno de Nueva York; *Latin America in Construction: Architecture 1955-1980* se utiliza para consolidar algunos planteamientos que se perciben en los siete capítulos de la primera parte del presente trabajo. Estas reflexiones nos ayudan a subrayar con firmeza el supuesto de partida de la investigación: existen vínculos intensos entre los diferentes protagonistas que imaginan, realizan y difunden una exposición. El comisario, la institución, las piezas expuestas y los espectadores son agentes que entrelazan intereses comunes para transmitir, en el mejor de los casos, una o varias ideas nuevas.

S

La acción más importante que define las relaciones entre los protagonistas de un proyecto expositivo es la elección. Las negociaciones vincularon piezas arquitectónicas en un mismo espacio expositivo bajo unos límites geográficos y temporales; la arquitectura latinoamericana entre 1955 y 1980. En ésta síntesis utilizamos las comparaciones que relajamos a lo largo del ensayo con su exposición precedente, *Latin American Architecture Since 1945*. En las siete comparaciones; rey MoMA, selección, etiquetas, bricolaje, *vinatge*, *hits* y saturación identificamos estrategias de negociación entre una institución, sus comisarios y los espectadores. Tres relaciones estructuran la síntesis de este ensayo; entre MoMA y los comisarios, entre el espectador y los comisarios, y entre el MoMA y espectador.

141

#### MoMA\_Comisario

La primera diferencia es la modalidad de exponer bajo una política comisarial en equipo. Barry Bergdoll en sus primeras entrevistas confiesa que no conocía en profundidad la temática de la exposición y que el proyecto era parte de su aprendizaje. El trabajo del comisariado

se conformó con un equipo internacional integrado por Carlos Eduardo Comas de Brasil, Jorge Francisco Liernur Argentino y Patricio del Real de Puerto Rico. Una decisión comprensible acorde a la política de integración que se está desarrollando en todo el continente. Una visión conjunta "políticamente correcta" que enriquece de modo exponencial la arquitectónica de la región en comparación con la visión singular de la exposición precedente.

La última exposición la definimos como panorámica porque tiene los límites del objeto de estudio en un período histórico y un territorio definido. El criterio elegido es plural, se confió en una visión conjunta de un mismo conjunto, en concreto fueron cuatro comisarios con ideas distintas pensando en un mismo objeto.

En la exposición de 1955 la mirada del comisario fue la de Hitchcock que era un historiador reconocido mundialmente pero no especializado en la arquitectura Latinoamérica. Sus referencias sobre las obras las encontró en los centros de estudio; las universidades, también en las embajadas y en la amistad con conocidos arquitectos de la región. En cambio en la última exposición el papel de los comisarios se completa y construyen en base a una idea global que reúne varios criterios sobre las piezas seleccionadas, no es una visión única de un único comisario.

La tarea más importante que está en manos del equipo de comisarios es la elección de obras que van a representar a nivel internacional a una región de arquitectura heterogénea. Los roles que definen a la figura del comisario es la acción de selección, es una forma de creación de un relato nuevo. En el caso de estudio el comisario principal amplificó el ángulo de visión de piezas de interés respecto a la anterior exposición. No mostró una única línea arquitectónica, en discrepancia absoluta con la modalidad de Hitchcock, quien exhibió la arquitectura de la región, estableciendo un canon de lo que era la "arquitectura moderna" latinoamericana. Bergdoll establece una

nueva visión inclusiva que permitió incorporar una cantidad mucho mayor de obras. Sin embargo, al no establecer filtros demasiado excluyentes, las cantidades se multiplicaron exponencialmente. Las revistas especializadas como *Arquitectura viva* 176, *Suma+144*, criticaron las obras olvidadas.

La ausencia de filtros fue suplida por la incorporación de un filtro de tipo de pieza, todas las piezas expuestas debían ser originales. Esta decisión convirtió al equipo de comisarios en exploradores o buscadores de documentos. En resumen, dos decisiones estructuraron la selección, el tipo de archivo original y la ausencia de un filtro comprometido a una línea arquitectónica. La cantidad excesiva de obras e información transformó a la muestra en una demostración extensiva de la producción latinoamericana de un periodo de veinticinco años, una agrupación de miradas distintas reunidas en un único espacio.

143

### Comisario\_Espectador

Los comisarios crean un relato, un hilo conductor de intereses que contiene ideas para transmitir a los espectadores. Durante todo el siglo XX las etiquetas que se establecieron en la historia de las exposiciones del MoMA fueron por ejemplo; *International Style*, *Deconstructivism* y *Light Construction* generaron enormes debates entorno a si la arquitectura moderna, es o no, un estilo, si existen vínculos entre la arquitectura y la filosofía, o si se puede reinterpretar el concepto de "arquitectura bella". En el caso de estudio la exposición no fue creada con una sola etiqueta sino que creo tres distintas, respondiendo naturalmente a la cantidad de comisarios de la muestra, tres visiones distintas de un mismo objeto de estudio. La primera fue una visión más formalista desde un punto de vista posicionado en la descripción arquitectónica de dos escuelas brasileñas: la paulista y la carioca. Es el brasileño Carlos Eduardo Comas quién la propone haciendo

especial hincapié en sus continuidades y divergencias, a su vez le da importancia a la excepción a la regla, que es la ciudad de Brasilia. La segunda etiqueta la desarrolla el comisario argentino Jorge Francisco Liernur, quien arma un discurso entorno al desarrollismo y sus diversas interpretaciones, una visión más política de la arquitectura. Por último actuando como agente conciliador entre la política y las formas arquitectónicas aparece el comisario principal Barry Bergdoll, quien brinda una mirada externa a la disciplina, desde la historia del arte. Esta distancia permite unificar las visiones heterogéneas tanto de los comisarios como de las obras presentadas. En la última reflexión que plantea Bergdoll en su ensayo, establece una serie de relaciones entre las obras históricas expuestas pertenecientes a perdido entre 1955 al 1980 y el presente arquitectónico; Urban Think Thank, Aravena, Jáuregui entre otros. Aunque la condiciones de selección de los comisarios sea tan abiertas y plurales, las líneas o gustos del departamento por los nuevos arquitectos no se esconden. En esta relación con el presente encontramos una clara dirección arquitectónica que el comisario quiere subrayar. Podemos estar de acuerdo o no con estos ejemplos, pero la crítica incisiva que recibieron los collages "modernos" de Hitchcock, también los pueden recibir las preferencias arquitectónicas del departamento de arquitectura y diseño actual del MoMA.

Bajo un marco teórico y con las piezas seleccionadas el comitente y el equipo de comisarios se unen para crear el espacio expositivo focalizando las energías en la manera en que el espectador va a experimentar la exhibición. Bajo una línea de pensamiento tan abierta el espacio de exposiciones se estructuraba en ocho salas bajo temáticas específicas; *Prelude: A Region in Motion, Campuses, Brasilia, Latin America in Development 1955-1980, At Home with the Architect, A Quarter Century of Housing, Export y Utopia*. El recorrido unidireccional establecía una estructura con un orden de aparición que desmenuza la idea principal de los comisarios de las tres

visiones y su enorme cantidad de producción arquitectónica.

Del estudio espacial de la exposición que desarrollamos en primera parte del ensayo debemos resaltar dos elementos esenciales: la línea de historia de la vivienda social y el desorden intencionado de la sala principal. En una de las paredes más extensa de la muestra se explica el tema que define a la región, el problema de la vivienda social. Es el único momento que se profundiza en proyectos de vivienda y que a su vez se habla de política, tema insoslayable en un periodo histórico caracterizado por dictaduras militares y revoluciones sociales. El otro elemento es la sala central, con la diversidad de piezas de todos los rincones del continente que provocó un espacio ecléctico sin jerarquía. Piezas que compusieron un espacio en construcción, con una imagen de un proceso, de un proyecto intencionalmente sin terminar. Aunque el espacio se dividió en ocho sub salas, el más grande fue concebido como único elemento con una muy grande cantidad de obras que el propio espectador podía relacionar a su gusto. El espacio fue construido como un laboratorio de experimentación donde se colocaron más de quinientos originales para jugar a establecer relaciones propias.

145

### **MoMA\_Espectador**

Los originales le dieron el valor más relevante a la exposición, vale destacar que fue ahí donde se concentraron las energías. Los originales fue el primer y último filtro que marcó la diferencia con el resto de clasificaciones que podemos encontrar de Latinoamérica. Clasificación que en muchos casos no excluyo, pero si incluyo a muchas obras por su fantásticos dibujos o croquis. Aquí podemos decir que ésta fue la estrategia comisarial que marcó la diferencia comparativa. La estrategia de los archivos originales fue la táctica de unicidad de la muestra. Es una forma de salirse de los estándares convencionales de representación arquitectónica, generando una muestra única. Bergdoll lo enunció en las primeras entrevistas, no

quería imágenes que se puedan encontrar en internet, por ese motivo su estrategia fue mostrar elementos únicos irrepetibles.

Parte de cualquier estrategia es conocer con quién estas jugando. No cualquier institución tiene la fuerza para reunir quinientas obras originales en un único espacio. La fuerza de convocatoria del MoMA es de las pocas que puede permitir un trabajo de investigación y selección de estas características. Es importante agregar otro punto que se desprende de la existencia de lo archivos originales, Begdoll en otra frase dice; ahora el MoMA tiene una colección de obras de arquitectura latinoamericana equiparable a la de Estados Unidos o Europea.

En la decisión más importante de la selección de los archivos originales la institución estratégicamente se alejo de los medios de representación convencionales agrupando elementos únicos irrepetibles, esto atrajo la atención del mundo entero. Dentro de todas las actividades que rodearon la exhibición, una serie de programas públicos ampliaron el marco teórico y exploraron más a fondo posiciones, debates y actividades arquitectónicas. Sin embargo el MoMA no puede estar ajeno a los medios digitales. Dentro de todas las actividades que rodearon a la exposición el MoMA generó un proyecto sin precedentes hasta el momento que se llamo *Instameet*.

Un proyecto que implicó una asociación estratégica con *Instagram*, la red de fotografía amateur más importante del mundo con un archivo virtual de más de 30 billones de fotos. El objetivo del nuevo proyecto era mostrar el contexto actual de los edificios y cuál es su uso hoy día. El nuevo proyecto produjo más de 20.000 imágenes de las obras expuestas con la condición de exponerse en una pared del MoMA. Actualmente no solo la producción artística sino también la producción material entra en la esfera de los simulacros que irrumpe en el esquema binario sujeto objeto desarticulando todos los

discursos. La lógica hiperreal del montaje del proyecto de *instameet* y sus más de 20.000 imágenes anula el proceso contradictorio de lo real y lo imaginado. En este ejemplo es el medio el mismo modo de montaje del recorte de la interpretación de los distintos edificios representados en la exposición. Una táctica de difusión que reflejó el éxito del proyecto pero que también abrió el campo expositivo a nuevas opciones de representación. Lo innovador del proyecto no es su representación sino que la percepción de las obras en su estado original, en el uso del día a día. Esta sobreexposición demuestra que el show MoMA utiliza canales de difusión estratégicos para cumplir su ley primera; mantenerse en la cresta de la ola.

Al final del análisis, podemos concluir que en cada uno de los puntos analizados existe un contraste entre la exposición actual y su precedente de 1955. En todos los conceptos desarrollados las decisiones tanto de los comisarios como de la institución son opuestas a la muestra anterior. En la última exposición el MoMA utiliza carriles de representación más abiertos, demostrados en las decisiones de utilizar varios comisarios con muchas interpretaciones, o los criterios de selección más abiertos con gran cantidad de obras, y las asociaciones estrategias para difundir el acontecimiento a nivel global. Nuevas estrategias de persuasión de MoMA que reflejan algunas ideas de la contemporaneidad arquitectónica.

147

### **Sobreexposición**

En los distintos puntos de análisis existe un interés repetido por ser el centro de atención de la cultura del arte y de la arquitectura. La repercusión de hechos sucedidos en la exposición y en los medios de comunicación son tan o más importantes que los contenidos. Sin embargo estas herramientas de persuasión nunca hay que considerarlas como negativas, por el contrario, ayudan a que la exposición llegue al mundo entero. El MoMA es una institución que

estudia los medios de comunicación y sus formas de difusión en un mundo donde los datos se maneja por carriles a jerárquicos.

A diferencia o semejanza con otras exposiciones que el MoMA ha organizado de arquitectura a lo largo del siglo XX, en este caso, viene a ser una respuesta a una política cultural de apertura de Estados Unidos. A su vez viene a ser el reconocimiento de una arquitectura emergente que ya se esta manifestando a través de múltiples medios de difusión y de la que el MoMA recoge rápidamente. La institución aprovecha la oportunidad y le da un empuje a la arquitectura latinoamericana, pero dándole la vuelta a esa idea y tomando el protagonismo en el montaje de la historia de las exposiciones de arquitectura. Podríamos considerar que el MoMA sin importar su condición se mueve constantemente para buscar las últimas tendencias y capturar la atención del mundo arquitectónico. Siempre entre los dos significados de sobreexposición que planteamos al principio del ensayo, del contenido a la cantidad o viceversa. La prensa internacional valoró a la exposición como la más importante en dimensión y en profundidad que se ha montado en el MoMA. Una nueva exposición efímera que el MoMA utilizando sus estrategias de persuasión, vuelve a inmortalizar.



# ENTRE

# VISTAS

# ENTREVISTAS



Jorge Francisco Liernur  
11 de septiembre de 2015

Felipe Reyno: Entre la última exposición dedicada a Latinoamérica del año 1955; *Latin American Architecture Since 1945* y la reciente exposición *Latin America in Construction: Architecture 1955-1980* pasaron sesenta años. Desde tu punto de vista; ¿Por qué crees que se volvió a mirar a la región?

**Jorge Francisco Liernur:** Hay razones de distinto tipo; en el campo político, me parece que la región, por su buena condición económica, que tiene origen en la emergencia de China, India y el Sudeste Asiático, han modificado la percepción de los Estados Unidos. Una posición más activa de Latinoamérica y el consiguiente cambio geopolítico es una causa no directa pero que cuenta, ejemplificado en el aumento vertiginosos de la presencia hispana y su voto en Estados Unidos. Por otro lado hay factores dentro del propio campo disciplinar; en los últimos años América Latina ha tenido mayor presencia en el debate arquitectónico. Hay muchos arquitectos jóvenes y de mediana edad muy bien considerados actualmente. Comenzando con Chile, también Colombia y de cierta forma Brasil y México, lo cual es tremendamente importante para la región. Debemos tener en cuenta que el año pasado (2014) se organiza el premio MCHAP, en Chicago<sup>1</sup> en el cual participé. Fue muy importante porque implicó poner en igualdad el norte y el sur de América. También participé en la edición especial de la revista A+U sobre América Latina. Si bien existió anteriormente un interés de España en publicar ediciones especiales sobre Latinoamérica como las de *Arquitectura Viva*, en este momento se trasciende a España con un clima interno propicio que se refleja incluso en cuestiones económicas.

153

---

1. Francisco Liernur fue integrante junto a Sarah Whiting, Wiel Arets, Dominique Perrault, y Kenneth Frampton, del jurado del premio *Mies Crown Hall Americas Prize*, celebrado en Chicago, Estados Unidos, en octubre del 2014.

Este año se editó en Estados Unidos un libro de Luis Carranza y Fernando Lara sobre historia de la arquitectura moderna de América Latina<sup>2</sup>, este libro va a tener una presencia muy importante para las escuelas; ya no es simplemente un conjunto de ensayos. Este libro toma la totalidad del periodo, no había un libro así, en inglés, en Estados Unidos, desde Bullrich (1969).

Me parece que producto de todo esto, en los últimos años, asistimos a una actuación y mayor presencia de jóvenes críticos, estudiosos, de origen Latinoamericano. Han ido haciendo aparecer ensayos y textos, me parece que una buena expresión de eso es el libro que editaron en el año 2013 Patricio del Real y Helen Gyger sobre América Latina<sup>3</sup>.

**FR: Entre las dos exposiciones existe una diferencia en la política del MoMA con relación a los comisarios. La exposición predecesora fue comisariada por Henry-Russell Hitchcock, en cambio la reciente por un equipo internacional del cual formaste parte. Desde tu punto de vista, ¿Cuáles son los aportes que brinda esta visión plural del comisariado?**

**JL:** En primer lugar me parece que ese comisariado conjunto habla del cambio de situación político cultural que estábamos diciendo antes. Hubiera sido muy difícil, aún que resulte muy obvio, una exposición que se basara en un único comisario estadounidense, porque dada la coordinación de fuerzas yo creo que perdería legitimidad una cosa hecha así en este momento.

La decisión de Barry fue la de hacer una exposición que tuviera claramente un carácter histórico crítico, lo que era muy difícil. Había

---

2. Carranza, Luis / Luiz Lara, Fernando. (2015). *Modern Architecture in Latin America, Art, Technology, and Utopia*, Austin, Texas: University of Texas Press.

3. Del Real, Patricio / Gyger, Helen. (2012). *Latin American Modern Architectures: Ambiguous Territories*, Londres: Routledge.

que hacer una basta investigación y ahí me parece se necesitaba también un conocimiento de la dinámica de los lugares, de las personas, de cómo articular esa búsqueda a lo largo de una parte importantísima del continente americano. No hay ningún experto en Estados Unidos que tenga esas condiciones, y no lo era Barry. Él lo reconoce; no sabía nada cuando empezó, como tampoco sabía Hitchcock, debo decirte. Lo que pasa es que la situación era distinta y el tipo de exposición era distinta, una cosa es hacer un paseo por las embajadas norteamericanas por unos cuantos países con algunos contactos y conseguir unas fotos de algunos estudios, y otra cosa es hacer esto, que es muchísimo más difícil, más complejo. Creo que esa fue una decisión correcta y además que no fuimos solamente nosotros sino que a su vez lo que hicimos inmediatamente, desde que empezamos a trabajar, fue construir una red de colaboradores, de gente que ayudó de manera entusiasta. En cada uno de los países, se armó un comité que pretendía atender consultas, el tipo de trabajo requería una organización diferente.

155

**FR: En tu ensayo del catalogo Arquitecturas para el progreso: Latinoamérica, 1955-1980, se presentan los ejemplos de la región girando alrededor del concepto de desarrollismo y sus diversas interpretaciones. ¿Cómo fue el trabajo de investigación de ejemplos y clasificación?**

**JL:** Para empezar es un ensayo, no es una investigación, ni pretende serlo, una investigación debería poder ser mínimamente falsable mientras que un ensayo no necesariamente lo es. La idea del desarrollo no fue mía, la idea del desarrollo es una de las ideas importantes en la exposición que hicimos juntos los tres, y debo decir los cuatro ya que al muy poco tiempo de empezar se incorporó Patricio del Real al museo como curador asistente y la verdad, es que en todo momento trabajamos los cuatro.

En un comienzo, el periodo que comprendía la exposición era más amplio, comenzaba en la década del '20. A un año de comenzar, por iniciativa de Carlos Comas, decidimos partir en el año '55, sabíamos que teníamos que reducir la cantidad si queríamos hacerlo con las características que te decía anteriormente. Otra solución habría sido comenzar con la década del '20 y terminar antes, pero se habría desbalanceado mucho con Brasil, porque en esos años, sobretodo en los años '30, '40, la producción en otros países todavía era menos interesante. Una vez que decidimos el periodo, del '55 al '80 aproximadamente, nos dimos cuenta que era una buena idea, porque efectivamente ese momento estaba claramente organizado entorno al desarrollismo, lo que otorgó el eje y la clave para decidir todo. A diferencia de otras exposiciones, nosotros no intentamos decir lo que pasa en este momento, en este periodo, que hay una arquitectura desarrollista, de ninguna manera. Lo que pasa en este momento es que el tema del desarrollo tensa toda la discusión de arquitectura. Frente al desarrollo, hay actitudes diferentes que es lo que yo intento decir en el ensayo. Por eso digo que organizó todo. Para darte una idea, fuimos a buscar todo de manera deliberada, tuvimos que recurrir a alguien de Argentina como Claudio Caveri fue una decisión deliberada, no podía no estar, de la misma manera que no podía no estar Barragán. Pero no solo porque Barragán es una figura más conocida, sino además porque la exposición de Barragán y la exposición de Caveri entraban al tema del desarrollo justamente como posiciones adversas o críticas. Después dividimos y pensamos que cada uno tenía que acentuar un aspecto y decidimos que yo acentuara esta explicación y este punto de vista. La verdad fue muy importante porque me ayudó a ordenar mis ideas en torno a este periodo.

Fue particularmente interesante el haber hecho un libro que se editó en Italia en los años '80; *América Latina: architettura dli ultimi ventânni* que prácticamente abarca el mismo periodo. La verdad es

que entre aquel libro y este ensayo hubo muchos ajustes, cambios y apariciones de cosas que yo no conocía. Cuando discutimos el título de la exposición todos teníamos alternativas diferentes, luego se decidió el actual título, al principio Carlos y yo no estábamos de acuerdo pero a medida que fue pasando el tiempo nos pareció que estaba muy bien. Tanto él como yo decidimos usar en nuestros artículos el título que habíamos pensado para la exposición. Estaba la palabra desarrollo en vez de ser arquitecturas para el progreso, pero hubo objeciones porque en inglés se asocia más a negocios inmobiliarios y no se hubiera entendido. Arquitecturas para el progreso era muy sesgada y surgió el título definitivo que quedó muy bien.

**FR: En una exposición es tan importante lo exhibido como la manera de mostrarlo. El espacio expositivo se dividió en ocho espacios; Prelude: A Region in Motion, Campuses, Brasilia, Latin America in Development 1955-1980, At Home with the Architect, A Quarter Century of Housing, Export y Utopia. ¿Se discutieron temas espaciales entre los comisarios? ¿Cómo se llegó a la disposición espacial?**

157

**JL:** Queríamos mostrar una discusión y el corazón de la exposición era mostrar ese debate. Lo que intentaba organizar la exposición era esa discusión, sabíamos, y en eso insistió mucho Barry, que tenía que tener un preludio y una entrada. Estuvo bien la preparación, ese preludio de entrada a través de una mirada muy general, muy genérica, a los antecedentes modernistas que desembocaba en Brasilia. Pensar que Brasilia es del '56 o sea que era totalmente inaugural.

Desde el punto de vista espacial había dos partes; una larga introducción y el corazón, la parte central. Nosotros teníamos para lo primero una sala más pequeña que la sala principal donde estaría

el corazón. Lo de las casas es una nota al pie, es un comentario por otro motivo, pero esa es la estructura. La cuestión era como se distribuían las obras en ese espacio principal, lo de la entrada era más fácil. Sabíamos que había una parte importante con el cine y el resto iba a tener pequeños ejemplos dispersos de gran valor; y lo de las ciudades era muy claro. Finalmente quedaron dos porque había buen material y esas dos alcanzaban para expresar lo que queríamos, aunque hubiese sido para mi personalmente preferible que hubieran algunas alusiones a otros casos pero se hizo muy complicado. Así es que eso estaba claro, el gran problema era como organizar el resto, planteé la idea relacional, planteé que no teníamos que hacer un recorrido de recintos sino que tenía que haber un espacio único abierto donde la discusión tenía que expresarse en la manera que estuvieran relacionadas entre sí las obras y en la medida en que la documentación secundaria también fuera vinculándose de manera relacional y casi isométrica. Más que una única dirección, y eso iba a permitir una aprehensión o una comprensión más participatoria, eran los propios asistentes los que iban a establecer o crear o reinventar esas relaciones, y eso tenía que ser laberíntico por definición. Si la gente entraba, que fuera donde quisiera, eso espontáneamente le iba a dar su propia lectura. Esa fue la elección principal y a su vez, para darle un cierto orden, se generaba una especie de archipiélago de sentidos, que fueron tematizadas para orientar un poco. A eso se le agregaba como sugerencia un orden cronológico, entonces ahí sumamos dos cosas; la cronología más la predominancia del tema de la vivienda. Queríamos mostrar que en realidad todo el resto de los temas estaban de alguna manera subordinados, relacionados fuertemente, con el tema de las vivienda. Entonces la idea del *Housing Wall*, fue una idea ordenadora desde el principio y a eso se le agregaba que tomando la totalidad del hall, permitiría, y si ahí además incluíamos la cronología y los comentarios históricos políticos, orientar el recorrido de la exposición.

Eso se relaciona al final con el tema del export y de la utopía y nos parecía que obviamente la utopía iba a ser un final importante, en fin como seguía la cosa, estaba en suspensión, dentro del periodo aparecía una reflexión de cómo seguía, que nos parecía una manera correcta de terminar. La utopía y las cosas que están ahí, fueron una muy buena elección, porque no es solamente la utopía pensar los viajes a la luna, es muchas maneras de pensar el mundo de manera docta. Seguir formulando utopías es necesario, y por eso te decía que lo de las viviendas, las casas, en realidad era como una especie de descanso, de remanso en esa situación, las casas en América Latina son importantes por la estructura social y económica, quizás más que en otros países.

Sabíamos que la exposición iba a durar un tiempo muy restringido y que el catálogo iba a quedar, pero que era importante que hubiera un diálogo o una articulación entre el catálogo y la exposición desde el principio. No queríamos nada con la idea de arquitecturas nacionales, nos interesaba el espacio general, con temáticas compartidas. Pero para completar la lectura, tener idea de los contextos de cada sitio, nos parecía relevante y no podía quedar de lado, por eso elegimos dividir el catálogo en ensayos por un lado y presentar esos contextos nacionales por el otro. Esa presentación de las láminas de las fotografías de los casos de los contextos nacionales era para dar una mayor información porque no se puede explicar Dieste solo en términos latinoamericanos sin conocer y sin dar algunos datos de las características del debate específico del contexto del Uruguay, por más que a uno no le interesen interpretaciones nacionalistas sería necio no reconocer que los contextos son importantes.

**FR: En la actualidad la reproducción de imágenes en el campo del arte y la arquitectura están congestionan**

**los medios digitales de difusión, en contraste con la reciente exposición que muestra piezas únicas de archivos originales de modos de representación arquitectónica. ¿Que implicancias tiene hoy en día realizar una exposición de documentos originales?**

**JL:** Desde el principio fue muy importante del punto de vista histórico, los documentos, hacer una cosa que tuviera que ver con estos. Mostrar no solo dibujos en general, sino dibujos de una extraordinaria calidad.

En lo personal, me parece que los medios digitales son fabulosos y abren a unas reflexiones interesantísimas, sería necio no pensar así, pero al mismo tiempo pienso que frente a la técnica debemos de ser extremadamente cuidadosos. Desde el punto de vista del pensamiento, la tecnología en si tiene una dinámica propia, que no voy a entrar a analizar ahora, pero siempre es necesario tener una actitud muy reflexiva, muy cautelosa frente a esto. En ese sentido me parece que el paso alegre y sin reflexión de los medios tradicionales de expresión de los arquitectos, el abandono de los medios tradicionales así como así y el salto desprejuiciado, sin reflexión al universo digital tecnológico me parece no solo peligroso sino también irresponsable.

Nuestra disciplina tiene una tradición de siglos y hay que examinarla con más cuidado, en ese sentido, había una reivindicación de eso, un llamado de atención. Lo que efectivamente pasó, la experiencia de ver lo que comentaban los visitantes, era en esa dirección. ¡Que maravilla! Casi tenía un aspecto artesanal, cuando ves el dibujo de Barragán que le hace a Kahn, cuando le propone el interior de la obra de los Ángeles, es una "nada" ese dibujo, son una "nada" tremendamente expresivos, y que además, para hacerse toma muchísimo menos tiempo que un dibujo digital, más allá de que los

digitales hagan más rápido otras cosas.

Por otro lado no debo dejar de decir que la exposición también contribuyó a la construcción de un acervo del propio museo, el museo, por lo menos duplicó las piezas que tenía porque muchos donaron, dejaron, y algunas se compraron. Es una buena estrategia institucional, estas cosas que son de América Latina están en Estados Unidos. Es interesante que a partir de este acervo físico y de calidad sea posible que en futuras exposiciones cuenten con piezas de América latina. Y en eso se logre pensar América latina como algo donde existe la arquitectura moderna o la arquitectura contemporánea, donde además hay unos tipos que hacen cosas, es tan importante los Alison y Peter Smithson como Rogelio Salmons; ciertamente la exposición contribuye a que pase eso.

**FR: En el ensayo de Barry Bergdoll que forma parte del catálogo de la exposición se trazan algunas conexiones con el presente. Se relacionan ejemplos de la exposición con actores contemporáneos. Desde tu punto de vista ¿Qué podemos aprender de la exposición en post de reflexionar sobre la condición de la arquitectura contemporánea?**

161

**JL:** Lo que desearía, y me parece que en algunos casos ocurrió, es que lo que tiñe la exposición, el tema del desarrollo, es una tensión hacia el futuro, no individual, sino de una manera que trasciende lo individual. No es la tensión hacia el futuro en Salmons o en Vilanova Artigas, es la totalidad de la discusión de la cultura de este periodo, de la arquitectura de este periodo, tensada hacia el futuro. Se estaba queriendo hacer algo que fuera significativo para alguna transformación de esas sociedades, para algo que tuviera que ver con el futuro de esas sociedades, y eso se veía ahí, te puedo asegurar que a mucha gente lo que le impactó era esa intensidad, ese entusiasmo, esa fuerza que se percibía en ese periodo en la región.

Esa es una de las cosas mas importantes, y es una critica si querés, una critica en doble sentido; por un lado las sociedades estaban demandando eso y por otro, han estado comprometidas con eso de distintas maneras. En el fondo, se deseaba que la exposición hubiese sido leída como una provocación, como una crítica a una situación contemporánea. Centrada en los factores que trascienden a lo individual y a los deseos individuales, a una técnica por la técnica misma. Ojalá que se pueda recibir esa provocación, pero en el fondo hay algo así y no es casual, es totalmente intencional por lo menos de mi parte.

Por eso también el tema de la vivienda era tan importante, es un tema que ha sido dejado de lado, sobre el cual hace falta discutir mucho aun, las discusiones de los últimos tiempos han sido bastante superficiales.





Patricio del Real  
11 de septiembre de 2015

**Felipe Reyno:** Entre la última exposición dedicada a Latinoamérica del año 1955; *Latin American Architecture Since 1945* y la reciente exposición *Latin America in Construction: Architecture 1955–1980* pasaron sesenta años. Desde tu punto de vista; ¿Por qué crees que se volvió a mirar a la región?

**Patricio del Real:** El proyecto nace de la unidad de Barry Bergdoll, él quería aprender algo nuevo, Barry tiene tres títulos en historia del arte y nunca le enseñaron nada sobre América Latina, de ahí el interés personal, pero más allá de eso, la exhibición verdaderamente responde a la actualidad de la arquitectura contemporánea Latinoamericana, el auge de la arquitectura Chilena de los noventa, después, de la arquitectura Colombiana, este gran auge que ha habido sobre la arquitectura contemporánea obviamente pone de manifiesto el ¿que pasó antes? ese es uno de los motivos por lo que Barry comienza a interesarse sobre un tema histórico. El tema fue propuesto al museo y aceptado, como hay tanta producción nueva, no es raro pedir una revisión histórica, yo no participé en esa conversación, pero intuyo que habrían grandes preguntas al respecto.

El museo o el departamento de arquitectura y diseño tienen una aproximación algo errática con América Latina, pero nunca la abandona, hubo intentos que no vieron la luz, hubo aproximaciones no consistentes. De todas maneras, se hizo la exposición de Barragán el '76, la exhibición de Burt Hill '91, se incluyó la obra de Lehman en Chile para el *Skycraperscity*, una exhibición que hubo sobre edificios altos. Siempre ha habido una cierta comunicación, habían habido muchas otras que sencillamente no prosperaron, por ejemplo en el '53, un poco antes de la de Hitchcock se hizo un intento o hubo un interés en hacer una exhibición sobre México, pero no prosperó, entonces ese hiato, esa separación de sesenta años si es

cierta, obviamente es cierta porque no ha habido reconocimiento en general, pero no es que ha sido un abandono total.

**FR: Entre las dos exposiciones existe una diferencia en la política del MoMA con relación a los comisarios. La exposición predecesora fue comisariada por Henry-Russell Hitchcock, en cambio la reciente por un equipo internacional del cual formaste parte. Desde tu punto de vista, ¿Cuáles son los aportes que brinda esta visión plural del comisariado?**

**PR:** La visión plural sencillamente da referencia a la plataforma y las actitudes actuales de la globalización, hoy en día no podemos tener un discurso unívoco o solitario o como se hizo dentro de todos los matices en 1955, eso está muy claro y hoy en día es muy difícil y poco probable ajustar cualquier muestra, eso responde al contexto internacional, y a la era en que estamos, también al mismo tiempo la situación geopolítica o geoeconómica ha cambiado muchísimo desde el '55, el museo en el '55 era un brazo, una extensión del gobierno de Estados Unidos, con algún grado de autonomía también, hay que tener cuidado con hacer aproximaciones demasiado directas entre el gobierno de Estados Unidos y el MoMA, pero sí es parte de una política generalizada en la posguerra y en la guerra fría, plantear una cierta narrativa sobre Estados Unidos y la posición importante. Estados Unidos no tienen un ministerio de cultura, nunca lo ha tenido, hay un departamento de cultura, una sección de cultura dentro del departamento de estado, que se preocupa en algunos casos de estas relaciones entre propagandísticas y movilización de la cultura, y siempre el museo ha tenido, en este periodo de la posguerra, confrontaciones o roces con el departamento de estado, y entonces en ese sentido el MoMA se posicionó como gestor de la política cultural de los Estados Unidos, dentro de este ámbito de la modernidad y el modernismo que era parte de la misión del museo, era extender la imagen e ideología y valores si se quiere del

modernismo y de la modernidad entendida de esta manera, primero a nueva york, despues a los Estados Unidos y despues al mundo, fue como el crecimiento natural y global del museo como se lo planteaba el mismo, esto no es sencillamente natural, es una construcción, y en ese sentido el museo responde a dinámicas totalmente distintas hoy en día, donde la exposición participa dentro de estas nuevas dinámicas de la globalidad o de la globalización, la importancia de un bloque latinoamericano, una economía latinoamericana que participa en el museo mismo, y no es que el museo se predetermine exhibiciones en relación a esto, hay que tener en cuenta que parte de la realidad es que, del numero de visitantes mayor dentro de un periodo que comprende la exposición hacia atrás, digamos 5 años hacia atrás, cuando empiezan a examinar los diagnósticos de visitantes, vienen de México, de Venezuela, de Brasil, de Japón, entonces ellos siempre están midiendo de donde provienen los visitantes, y no necesariamente el museo dicta sus políticas de exhibición o sus líneas de investigación en relación a eso, pero, obviamente, afecta. Hay tantos latinoamericanos, alguien propone esta exhibición, siempre tiene que haber un champion, un aval, no solamente un curador que diga yo quiero hacer esto, ahí empieza la discusión y empiezan los debates y se discute generalmente dentro de todos los estamentos y la maquinaria dentro del museo mismo y tiene que haber un cierto consenso, si tú empiezas a examinar las distintas áreas del museo, vemos como todo se va enfilando a un posible éxito de una exhibición sobre América Latina y arquitectura, no hay trabas importantes para la exhibición y se ve como algo verdaderamente lógico dentro de la maquinaria del museo mismo.

167

**FR: En cuanto a esa política del comisariado en esta exposición en específico, como fueron los lazos que se generaron o sea Barry se que es el comisariado principal y después la relación con Liernur y con Comas fue por algo en particular o fue por una propuesta directamente hecha por**

## Barry

**PR:** Barry, que no sabía nada de América Latina, comienza por hacer estos seminarios sobre el tema para estudiar la posibilidad de una exhibición y con quien puede trabajar, el primero de estos seminarios creo que es en Kingston (Jamaica), todo esto tiene también que ver con participar en el ámbito del circuito de conferencias Latinoamericanas, etc. al final, la decisiva, en Florida en un museo, un seminario que se organiza en este museo en Miami donde se reúnen muchos historiadores de la arquitectura, invitados por él, ahí conoce a Pancho y a Carlos creo que es en 2009, ahí es cuando empieza la idea de formar un equipo internacional, yo entro en 2012, en julio a trabajar directamente en el museo, principalmente para esta exposición pero también en otras por ejemplo, en la exposición de Labrouste que se trae desde París y se monta en Nueva York, montaje en el que estuve muy involucrado y que me sirve muchísimo como preparativo para entender, el entramado técnico de cómo se montan exhibiciones en el MoMA.

Barry comienza el 2009 cuando dice que quiere trabajar con Pancho y con Carlos, hace uno que otro viaje, pero verdaderamente se comienza de lleno cuando yo entro al MoMA en 2012, es más te diría que el 2013, 2014 es cuando verdaderamente ya estamos a full dentro de la exhibición.

**FR:** En una exposición es tan importante lo exhibido como la manera de mostrarlo. El espacio expositivo se dividió en ocho espacios; *Prelude: A Region in Motion, Campuses, Brasilia, Latin America in Development 1955-1980, At Home with the Architect, A Quarter Century of Housing, Export y Utopia*. ¿Se discutieron temas espaciales entre los comisarios? ¿Cómo se llegó a la disposición espacial?

**PR:** El espacio estuvo desde el principio, cuando te dan una exposición te dan la sala, y esta es la sala más grande que tiene el museo, esto te ubica, ya sabes donde estás en todos los sentidos, y esa relación de estamos aquí así como estuvo Le Corbusier, así como estuvo Inventing Abstraction, ya tienes el tono de lo que debe ser, que te otorga la secuencia de exhibiciones predecesoras, y la sala obviamente determina, porque en la exhibición el espacio es increíblemente importante, así es que desde el principio el tema de exponer, el tema del stagent, la puesta en escena, estuvo ahí, al final tanto Pancho, como Carlos, como yo, tenemos entrenamiento de arquitectos, nos toca desde ahí, Barry es historiador y es muy sensible al espacio devenido de primera instancia, a veces esto era un problema, sinceramente, porque como lo veíamos como arquitectos, habían momentos en que Carlos por ejemplo, se ponía a dibujar como debía de ser, entonces Barry dice no, y aguanta porque todavía no sabe que tenemos; no solamente es disponer del espacio, es disponer del espacio en relación a las piezas que tenemos, eso al principio generó un cierto desfase en tratar de alinear un poco el proceso de una exhibición y de como debe ser entendido la relación entre el objeto y el espacio. Al mismo tiempo, y esto pasó mucho, cada vez que Pancho y Carlos venían a Nueva York a visitar y nos reuníamos los curadores para discutir todo lo que hay que discutir para esta exposición, pues siempre, invariablemente caminábamos las salas juntos, independientes, Pancho decía vamos al sexto piso, y recuerdo el impacto de la sala, de pensar como la llenamos, que ponemos; son salas muy grandes, el primero siempre lo recuerdo y esto siempre lo comentamos con Pancho, primero es el temor a no poder llenar las salas, porque finalmente esto es un museo de arte, el valor de exposición de una obra es ese, como lo expones, y tiene un cierto valor, que la gente quiera detenerse a mirar la belleza de un dibujo, la belleza de una obra, es muy claro que en cualquier exhibición de arquitectura no puedes poner solo dibujos de construcción, la gente no va a entenderlo y no todos los dibujos de

construcción son bellos, algunos que son fascinantes para nosotros, arquitectos, pero para el resto del mundo no es interesa. Eso era uno, que si íbamos a poder encontrar material original, porque esa era la propuesta lanzada por Barry, todo muy bien, pero todo tenía que ser material original, eso en un campo donde no ha sido muy investigado, el campo del archivo. Nosotros llegábamos a un archivo a ver que tienen, empezar a ver, sin saber si había material o no, era tan sencillo como eso, entonces era una propuesta alocada, porque los arquitectos no suelen guardar cosas, entonces el problema del archivo, la memoria histórica del archivo de arquitectura en países de América Latina en un periodo muy difícil, fue una propuesta muy arriesgada que hizo Barry, porque precisamente pudo ser porque no sabía nada, porque a lo mejor Pancho o alguien en América Latina le dijo que era imposible, puede ser que sencillamente no sabía nada y dijo vamos!. Gracias al viaje encontramos archivos muy buenos, el de la Universidad de la Republica en Montevideo con la que sigo fascinado de la cantidad de material, da mucho deseo de seguir sacando y mostrando cosas del archivo, seguir haciendo este tipo de exhibiciones. En América Latina hay varios archivos muy buenos donde hay gran material y gente que se ha preocupado, en ese sentido creo que la exhibición, por lo menos para mí, debe celebrar ese aporte, de esos archivos, a estas personas que se han preocupado desde hace tiempo del valor del material de la producción de los arquitectos. Esto es algo importante que deseo recalcar, no deben perderse los archivos.

El segundo tema, el espacio, las salas son muy altas, esto se convirtió en una gran preocupación, cómo tener piezas impactantes que no se pierdan en el espacio, manteniendo el valor de la sala grande, esa sala rectangular que teníamos, mantenerla con un espacio unitario.

La primera vez que recorrimos la sala, estaba la exposición de Le Corbusier y desde el principio, los cuatro coincidimos en que el

espacio tenía que ser total y entenderse como total, eso se mantuvo hasta el final.

**FR: En la actualidad la reproducción de imágenes en el campo del arte y la arquitectura están congestionan los medios digitales de difusión, en contraste con la reciente exposición que muestra piezas únicas de archivos originales de modos de representación arquitectónica. ¿Que implicancias tiene hoy en día realizar una exposición de documentos originales?**

**PR:** Creo que hemos dejado claro que se puede hacer, que se debe seguir manteniendo este valor y acrecentando las convecciones de los archivos, formando nuevos archivos, es parte del interés de la exposición, pero al mismo tiempo refleja la capacidad que tiene el MoMA para armar este tipo de exhibiciones, este museo tiene la capacidad de montar exposiciones como esta; con una gran capacidad de mover y articular toda una serie de conexiones y poner en funcionamiento una maquinaria compleja para poder montar exposiciones como esta, más allá de otras razones muy importantes como coleccionar, y mantener la colección, las exposiciones como estas, complejas, es una de las razones de porque estas instituciones grandes a veces muy atacadas, por esta razón deben de existir.

171

**FR: Existieron muchas donaciones a raíz de esta exposición, algunos de los archivos, me comentaba Jorge, alguno de los archivos quedaron ahí, que en realidad ya forman parte del MoMA que los pueden conservar y volver a utilizar en otras exhibiciones.**

**PR:** Parte de lo que hicimos fue incrementar la colección de obras de arquitectura, porque hay una sola colección en el MoMA, entonces incorporamos obras a la colección de arquitectura y diseño.

Respecto de la cantidad, es importante desmentir; de las casi quinientas, muy pocas quedarán en el museo, la mayoría pertenecen a archivos o a colecciones privadas que se obtuvieron en préstamo, pero si, cuando nos reuníamos con arquitectos principalmente y con instituciones privadas que tenían archivos de su producción arquitectónica, parte del interés nuestro era incrementar la colección de arquitectura Latinoamericana, porque generalmente ilustran la exposición, este tipo de grandes exposiciones se hacen una vez cada cuanto tiempo, generalmente lo que se hace, son exhibiciones en base a la colección permanente, las llamadas rotaciones, estas rotaciones pueden ser temáticas, como la que puede estar ahora que se llama *"Endless House"*, todas las obras dentro de estas exhibiciones son exclusivamente de la colección permanente, esa es la dinámica del museo, no se pueden pedir prestado obras para este tipo de exhibiciones, y de ahí la importancia de que la colección permanente siga incrementándose, porque ahora, por ejemplo, los collages de Rigamonti en Latinoamérica se pueden utilizar para cualquier exhibición que se haga en el MoMA de cualquier departamento. Por eso fue muy importante aprovechar ese momento, viajando por toda América Latina para incrementar la colección del museo, al mismo tiempo como es un museo, presta obras a otros museos e instituciones que mantienen ciertos niveles de conservación exigidas; si el Pompidou quiere montar una exposición sobre arquitectura de los '60, '70, y los curadores vienen y ellos tienen acceso a lo que tiene el MoMA en la colección, y se le pide, por ejemplo, algo que no se exhibió, la propuesta de Manteola, Petchersky, Sánchez Gómez, Santos, Solsona, Viñoli al concurso de Ámsterdam, que está en la colección porque fue donada, y se ha ido a préstamo al Pompidou. Si vienes tú, por ejemplo, y dices: quiero ver este objeto, haces una cita con el StudyCenter, y cuando vienes se te trae el objeto y lo miras y está el objeto en vivo y en directo, o por ejemplo la obra que pasan bastante de la colección que tenemos

de Burle Marx, obras de Burle Marx o Niemeyer, por el concurso de las Naciones Unidas, es parte de lo que hace el museo a lo que se suma obviamente todo el proceso de conservación del material, de todo esto deviene parte del acervo del museo. Dirigi la mayoría de las incorporaciones a la colección, porque me era muy clara la importancia de poner a América latina dentro de estos circuitos internacionales.

**FR: Luego de haber finalizado la exposición del MoMA con repercusiones positivas en todos los medios de prensa especializada. El acontecimiento también generó con el proyecto de Instagram más de 20.000 fotos de los edificios seleccionados. Durante la exposición se generaron debates, conferencias y simposios. Desde tu punto de vista ¿Se pueden sacar conclusiones de todo el trabajo generado? ¿Cuáles serían?**

**FR:** Prefiero no hablar de conclusiones sino de posibles nuevas aperturas, posibles nuevos proyectos, verdaderamente lo bonito de la exposición fue que deja por sentado lo mucho que hay por hacer, este tipo de aperturas, poner la exposición como una propuesta a hacer más porque la exhibición no concluye mucho, no es una exposición que intenta concluir, pero se abre a muchos debates, a aproximaciones temáticas que se dieron por cuestiones, problemas, por ejemplo, reducir las ciudades universitarias a los dos grandes momentos, eso fue puro pragmatismo que tratamos de aliviar, utilizando imágenes digitales, porque no ponemos las imágenes digitales de todos los otros proyectos, para que haya constancia de que no son solo estas dos pero al final fue sencillamente una cuestión de tiempo, de tiempo y procesos. Cada imagen del MoMA debe pedir permiso, hacer todo el proceso y no sencillamente ir a un libro fotocopiar y ponerlo aquí, no es así, es muy justificable que nos digan que se ha reducido, por ejemplo, a las dos universidades,

pues si, es verdad, ahora entonces cual es la contrapropuesta, la exposición es más como una herramienta que otra cosa.

Hay mucho por trillar todavía, tal vez se puede ser muy crítico, empezar verdaderamente a discutir a partir de críticas externas, por ejemplo el tema de la política y la arquitectura y como el MoMA es apolítico, yo creo que dentro de la medida, primero que la política no es algo desconocido para ninguno de nosotros, está Pancho y está Carlos, el acto político de traer a dos latinoamericanos dentro de la curaduría ya es un acto político en si mismo, al mismo tiempo dentro del espacio que es, hay un balance dentro de un espacio que es una exhibición de arquitectura y no una exhibición de política y que como todos sabemos en americalatina específicamente la política se puede comer absolutamente a la arquitectura, y este debate siempre estuvo presente, a ver esto previamente debemos tener al Che Guevara o a Fidel Castro, obviamente tienen que estar, y me acuerdo de Pancho: No, pero que tiene que estén!. La solución fue la correcta, poner dentro del housing wall, dentro de ese gran muro, una cronología de sucesos políticos, y ahí está, uno puede establecer esas relaciones entre la política y la arquitectura, no porque el estadio de Solsona y equipo de Mendoza fue hecho bajo una dictadura...

**FR: En el ensayo de Barry Bergdoll que forma parte del catálogo de la exposición se trazan algunas conexiones con el presente. Se relacionan ejemplos de la exposición con actores contemporáneos. Desde tu punto de vista ¿Qué podemos aprender de la exposición en post de reflexionar sobre la condición de la arquitectura contemporánea?**

**PR:** Un poco se responde con muchos de los comentarios de arquitectos, el curatorial assistance tiene la responsabilidad de ver que la exposición y sus piezas sigan en pie durante toda la duración de la exhibición, durante las constantes visitas a la exhibición me

encontraba con arquitectos que lo que más les impresionaba era esta propuesta hacia un futuro, esta capacidad de la arquitectura y de los arquitectos a proyectar el futuro sin miedo, podríamos llamar si se quiere una propuesta utópica pero no solamente en dibujos si no en actualizar estas obras y ese impulso hacia el futuro ese no tener miedo al futuro y actualizar el futuro es algo que les impresionó mucho y que los arquitectos debemos de retomar de la exposición. La arquitectura ha estado en una falta de compromiso social, la arquitectura siempre está en cama con el poder con los ojos vendados, y es un poco desvelarse, despertarse y decir que sí que estamos en función o en relación con el poder, también tiene que ver con el poder, que poder, y el poder de quien, hemos abandonado un poco las posturas críticas que son posibles dentro de la arquitectura, hay posturas críticas hasta dentro de una producción totalmente formalista, totalmente condicionada por la realidad de proyectar, por la realidad de tener que ser arquitectos, esa es un poco la lección que esta posibilidad de ser unos arquitectos más gruesos si se quiere, de una línea más gruesa, que acepte no solamente lo pragmático de la arquitectura pero también el sueño y la posibilidad de la arquitectura, lo que aprendimos y sabemos que el sueño del modernismo en América latina devino en algo no muy positivo y por eso terminamos la sala con estos grises oscuros, que no todo es positivo, pero eso no le quita fuerza al tratar de soñar algo, tratar de mirar hacia el futuro, yo creo que era hora de retrotraerse, de decir bueno nos equivocamos, el modernismo se equivocó, la arquitectura se equivocó, la posición del arquitecto como agente social y agente de cambio se equivocó, porque mira los desastres, la condición de la ciudad mayormente que es algo que debemos de volvernos a preguntar. La dinámica alrededor ahora de la arquitectura en Colombia es una vuelta a esa reconsideración de la posición social del arquitecto, esa es una cosa que en América latina, en ese sentido, ha sido una vanguardia, es que los arquitectos latinoamericanos han vuelto a eso y vemos que es posible.



Jorge Nudelman  
5 de septiembre de 2015

Felipe Reyno: Entre la última exposición dedicada a Latinoamérica del año 1955; *Latin American Architecture Since 1945* y la reciente exposición *Latin America in Construction: Architecture 1955-1980* pasaron sesenta años. Desde tu punto de vista; ¿Por qué crees que se volvió a mirar a la región?

**Jorge Nudelman:** Yo creo que ellos lo justificaron mucho, el tema del por qué Latinoamérica. A mi me parece que hay una cuestión de muchas puntas, una es la punta local de la influencia hispana en la cultura americana de este momento, que es enorme. Implica colocarse al alcance de una población no muy afín a cuestiones de cultura arquitectónica, pero sí en un contexto de prensa y de hacer buena letra en el contexto político cultural. Hablar de Latinoamérica aparentemente está bien, está dentro de una tendencia de Estados Unidos de mirar a Latinoamérica otra vez con ojos más amables, o aparentemente más amables. La reanudación de las relaciones con Cuba, es muy reciente, prácticamente en el mismo contexto. De hecho también hay cuestiones en el orden muy personal, Patricio del Real es comisario del MoMA de nacionalidad americana por ser portorriqueño, es hispano, es hispanoparlante. Hay una enorme cultura hispana en Nueva York. Es un contexto en el cual, era muy obvio, y bastante lógico de que una exposición sobre Latinoamérica, por circunstancias que yo no las conozco en detalle, pero que empieza muy atrás.

A Patricio del Real lo conocí en Rosario en el 2009, él estaba haciendo su tesis doctoral, que es sobre el MoMA, sobre la política exterior de Estados Unidos en relación a la política cultural del MoMA. Él apenas termina su tesis doctoral entra al MoMA como curador. Todas estas cosas son anecdóticas, muy personales pero tampoco son casuales. Las relaciones de Patricio del Real con Liernur, con Comas, yo no sé que antecedentes tienen, pero llevan muchos

años. Cuando yo conocí a Patricio en una reunión de historiadores y teóricos del círculo de Liernur, que no es el mismo círculo de la UBA, ni del de Ramón Gutiérrez. Es un círculo muy concreto de gente tafuriana, que tenía algunas relaciones internacionales más o menos en ese nivel. Patricio del Real aparece en congresos en Pamplona organizados por la Universidad de Navarra, donde Pancho Liernur también está participando, que participa un chileno como Fernando Pérez Oyarzún. Todos están como afines desde el punto de vista ideológico, no sé si muy ideológicos pero afines en algunas tendencias. Yo no sé hasta qué punto esto es tan influyente como para que el MoMA tome la decisión de hacer una exposición sobre arquitectura latinoamericana.

Esas cosas se van construyendo de a poco, yo a Barry Bergdoll no lo conozco mucho, pero se que hay mucha afinidad entre Barry y Patricio de alguna manera ahí hubo un contacto muy fuerte, a pesar que Barry Bergdoll no es un especialista o no lo fue en arquitectura, es un historiador de Arte.

**FR: Entre las dos exposiciones existe una diferencia en la política del MoMA con relación a los comisarios. La exposición predecesora fue comisariada por Henry-Russell Hitchcock, en cambio la reciente por un equipo internacional del cual formaste parte. Desde tu punto de vista, ¿Cuáles son los aportes que brinda esta visión plural del comisariado?**

**JN:** Lo que ha cambiado son los criterios de comisariado. Cómo se hace una exposición hoy, después de años de montar exposiciones es una experiencia de los 70 para adelante, a nivel internacional se especializa y hay una cultura del museo, de la exposición y del montaje. Ha cambiado radicalmente entre aquellos años en que una exposición la armaba una persona o dos con sus criterios a lo que sucede ahora donde hay una teoría más concreta y una

tendencia a generar exposiciones más culturales, exposiciones más divulgativas, más didácticas y más profundas en el sentido teórico. Uno tendría que ir mucho para atrás para empezar a ver cómo han cambiado los criterios en términos generales, no vendría mal hacer un poco de historia en el propio MoMA para ver en que momento las exposiciones estaban a cargo de un comisario que armaba un poco sus cosas, a una política un poquito más estructurada y con criterios más abiertos, con políticas más organizadas.

Lo de Hitchcock, que ya había hecho la del 32 con Philip Johnson y en cierta medida lo que está haciendo es improvisando una manera de mirar a su manera de ver la arquitectura de Latinoamérica. Paseando y hablando con arquitectos, queriendo saber qué "está bueno", esto es una caricatura obviamente. Él se hacía su propia composición de lugar, su propio paisaje y cuando llega a Uruguay saca fotos de Sicheo, Odriozola, y poca cosa más. Que obviamente también pasa ahora, pero en un contexto un poquito más abierto. Ahora la capacidad que tiene esta gente de documentarse o trabajar es mucho más grande, mucho más amplia.

179

No es raro que Pancho Liernur es el tutor de Mery Méndez en su tesis de maestría y ahora en su tesis de doctorado. Hay cosas que son muy evidentes cuando llegan a Uruguay, lo que seleccionan, y además cómo lo seleccionan. Hay una cosa hitchcockiana de ir a ver, pero guiados por un equipo de historiadores. Se nota mucho por ejemplo la presencia de Paysee Reyes, Dieste, sin embargo Bonet no aparece porque en esas fechas no había hecho casi nada Uruguay. Lo único que tenía era esta pieza de Soca y el edificio del Banco del Plata. Después hay cosas que aparecen porque salimos a explorar con Patricio, Carlos Comas y Pancho.

**FR: ¿Ustedes tenían una lista pautada y una ruta pensada con la obras preseleccionadas. Una clasificación previa para**

### **que ellos después seleccionasen. ¿Cómo fue el proceso de selección?**

**JN:** El quipo de curadores tenían a Dieste en la mira, y Pancho a través de Mery conocía en profundidad la obra de Payseé. Después fueron apareciendo otros, por ejemplo el Complejo Bulevar de Sprechmann, Villamil, Viglieca, Bascans. Los comisarios quedaron impactados por la visita al complejo, que es una obra impresionante. Fuimos a las cooperativas del paso Carrasco y luego fuimos a Atlántida a ver la Iglesia de Dieste.

En el 2009 con Patricio en una excursión lo lleve hasta Garzón dando vueltas por todos lados y él sacaba fotos. Al final aparecieron gente muy rara, por ejemplo Enrique Monestier. Ellos estaban muy interesados en hacer una sección aparte del concurso de Peugeot de Buenos Aires. Monestier se había presentado, después estuvimos haciendo un relevamiento de quién se había presentado de Uruguay, Estudio Cinco sacó un premio. Uno de esos dibujos de Monestier fue uno de los dibujos originales que fue a la sección de Peugeot, sumado a la maqueta de Estudio Cinco. Fueron las dos únicas piezas originales para el concurso.

### **FR: ¿Qué valor tenía la existencia de los archivos originales?**

**JN:** Absolutamente vital. Creo que para el MoMA es una tradición, no fue una exposición de fotografías sino de piezas originales. Tuvimos muchos problemas por ejemplo con la obra de Sichero. Él quemó todo su estudio cuando se jubiló. No se conserva nada de Sichero, ni un dibujito, nada. Lo único que encontramos son algunos folletos de propaganda del Panamericano, lo mismo sucedió con un folleto de conjunto Arcobaleno de Jones Odriozola y Villegas Berro.

Es muy probable que algunas obras no fueron, por no haber

conseguido material original suficiente, no creo que haya sido el principal problema. Todo lo que fue tenía que ser original o de época. Las fotografías tenían que ser de época. Había un fotógrafo que recorrió y saco algunas fotografías específicas de alguna obra, muy poca fotografía de obra actual. Pero mucha fotografías originales, dibujos originales, maquetas originales, dos series de maquetas hechas hoy, una en Miami y otras en Chile. Las de Miami en madera y las de Chile en cartón gris. Los curadores estaban muy preocupados porque las cosas se diferenciaron muy bien entre las originales y las nuevas.

Había una cosa que esta en el fondo de esta muestra que es el rescate del trabajo manual del arquitecto. Se mostraban muchos dibujos a mano, libretas de apuntes, mucho material sucio, más que material dibujado técnico. Muchos croquis, maquetas de estudio. Tuvieron la suerte de encontrar unas maquetas que no se habían mostrado –nunca habían aparecido en Uruguay– de la iglesia de Dieste de Atlántida. Dos maquetas, una en yeso y otra con unos hilos generatrices de la geometría, eran unas maquetas de estudio de los muros y del techo. Las restauraron en el MoMA, le repegaron los hilitos, eso estaba tirado en una estantería todo lleno de tierra y de polvo del escritorio personal de Dieste. Nunca nadie le había prestado atención, nunca nadie le había hecho una foto, ni lo había mostrado. A Dieste no le importaba, el arquitecto tiende a encontrarle un sentido artístico a una pieza de estas características, pero él era ingeniero, no le importaba. Para él lo artístico era la obra, los ladrillos construidos, todo lo que había detrás era absolutamente desechable. Sabes la anécdota de que todos los dibujos arquitectónico de la obra de Dieste se hacen después de terminar la obra. Las obras de Dieste se hacían en papel cuadrículado, era el cálculo y la forma de construir y el resto se hacia después. Los arquitectos dibujaban arquitectónicamente las cosas que ya estaban hechas, había muy poco dibujo arquitectónico.

## FR: ¿Cómo fue el proceso con los documentos?

**JN:** Hicieron un catalogo, tenían visto lo de Mario Payseé y de Eladio Dieste. Juntamos todo en el Instituto de Historia, lo empaquetamos y se lo llevaron. Dentro ya había cosas que estaban donadas, por ejemplo las del Complejo Bulevar. Ellos preguntaron, "¿no nos podemos quedar con esto y aquello?", yo estuve preguntando acá y no pudo ser. Y cuando quisimos acordar las cosas ya estaban de vuelta en Montevideo.

Había una cantidad enorme de cosas hermosas, yo no se, pero quizás lograron que muchas de ellas quedara en el MoMA. De hecho ellos no compraban nada, aceptaban regalos. Risas.

El Unitor de Serralta que realizó en Francia fue donado al museo por la familia. El libro desplegable, del que hizo 250 ejemplares a mano, en serigrafía y encuadernados a mano, por Serralta y su hijo en 1981. Serralta se los regalaba a sus amigos; acá hay un montón de amigos de Serralta y cada cual tiene uno, dedicado. No sé si llegó a vender alguno, alguna vez. Para él era más un objeto de afecto que otra cosa. Cuando entra al MoMA tomaron valor, valor financiero. Ese libro del Unitor que todos los amigos de Serralta guardan en sus bibliotecas, ahora vale 2000 dólares. ¿Se entiende? ¿Cuánto vale la maquetita de Dieste? Ahora vale 20.000 dólares. Las cosas de pronto tienen valor monetario, lo cual implican además el tener ese sello de haber estado expuestos en una muestra del MoMA. Y el MoMA es el centro del mundo.

El cuadrito de 30 x 30 cm que pertenecía a la hija de Monestier, ella no sabía que hacer, si lo iba a tirar, o no, ahora tiene un valor. El MoMA no les puso valor, nosotros le pusimos el valor para el seguro. Asesorados por gente del mundo del arte. En Uruguay no existe ese valor de la pieza arquitectónica dibujada manual, no hay una cultura de conservación, apenas hay una cultura del dibujo artístico.

**FR:**En el ensayo de Barry Bergdoll que forma parte del catálogo de la exposición se trazan algunas conexiones con el presente. Se relacionan ejemplos de la exposición con actores contemporáneos. Desde tu punto de vista ¿Qué podemos aprender de la exposición en post de reflexionar sobre la condición de la arquitectura contemporánea?

**JN:** Nuestro contexto es una cosa y otra cosa es el contexto Norteamericano. El impacto que pudo haber tenido la exposición en Nueva York , en Estados Unidos y otra cosa es el impacto que tiene en Latinoamérica. Tiene que medirse por país, no se puede medir en general porque estaríamos haciendo un poco de ciencia ficción.

Hay una cosa que es un poquito peligrosa que es pretender que la exposición del MoMA pueda generar un desvío o una orientación en la historiografía a partir de la exposición. ¿A partir de ahora todos tenemos que pensar nuestras historias de la arquitectura en a partir del desarrollismo y además hablar de los arquitectos que estuvieron expuestos? Esto es un peligro para quien no conoce. Eso es un problema, es un problema para el MoMA, si vos querés sostener esto es problema tuyo.

183

Dentro yo creo que habilita a que empecemos a pensar las cosas de otra manera. En todo caso nos estimulemos a seguir trabajando un poco en esta línea y restacando gente. Poniendo un poco de orden en nuestra propia historia, que no lo tenemos. Nadie ha hecho ese tamizar la historia de Uruguay a través de las condiciones productivas como se propone la consigna de la exposición. Hablar de arquitectura en el marco del desarrollismo es hablar de arquitectura en el marco de la condición productiva.

**FR:** Luego de haber finalizado la exposición del MoMA

**con repercusiones positivas en todos los medios de prensa especializada. El acontecimiento también generó con el proyecto de Instagram más de 20.000 fotos de los edificios seleccionados. Durante la exposición se generaron debates, conferencias y simposios. Desde tu punto de vista ¿Se pueden sacar conclusiones de todo el trabajo generado? ¿Cuáles serían?**

**JN:** Primero, a la vuelta de esto, una vez que se empieza a difundir de que hay una exposición de arquitectura latinoamericana y que Uruguay esta representado, de pronto Mery y yo, nos convertimos en una especie de estrellas mediáticas. Salimos en el televisión, nos hicieron entrevistas, al final daba mucha vergüenza, por favor no nos llamen más.

Segundo, tengo la impresión de que el MoMA no va a cambiar la realidad. Creo que cada uno de los países latinoamericanos tiene su propia historia y tiene su propio contexto cultural, frente a la arquitectura. En Argentina hay una cultura arquitectónica muy sostenida por los medios de prensa, por ejemplo Clarin, La Nación. Existe una cultura que no necesita al MoMA. Brasil es un país enorme, en la metrópolis San Pablo, Rio de Janeiro, hay una cierta movida de la arquitectura. Creo que todo esto se va apagar, en Latinoamérica se va apagando, de hecho se está apagando.

Me parece que hay otras cosas interesantes que habría que insistir en el aspecto académico que es, la reconsideración de las historiografías, en Uruguay. En nuestro país no hay historiografía arquitectónica porque no tenemos mucha historia escrita acerca de nuestras obras. Es muy probable que exista más investigación al respecto, estamos preparando una publicación sobre Serralta y Clémot, con catálogo del Instituto de Historia. Seguimos escribiendo la cosa, el libro de la "Aldea feliz" está en la misma corriente.

Si podemos mantener esta cuestión va ser interesante. Seguir investigando en la historia, seguir investigando para adelante. A mi me da la impresión de que esto existía de antes y lo de MoMA es muy importante, pero no tengo muy claro que sea el antes y el después. Entre otras cosas porque lo que pasó en el MoMA con la arquitectura uruguaya, es incompleto y es parcial. Hay figuras que ni entraron y debieron haber entrado. Serralta y Clémot en un par de obras debían haber entrado, pero arquitectos mucho más obvios, como Lorente. Había una obra que encajaba muy bien que eran las viviendas de Bulevar Artigas y Uruguayana. La obra de Pintos Risso, en tanto inversión inmobiliaria, una visión de lo inmobiliario en lo urbano. La inversión como capital debería haber estado. En medio de ese desarrollismo ideológico, faltó el desarrollismo "real" que incluye la especulación inmobiliaria, eso no estuvo. Hay gente que lo esta investigando, pero bueno, faltó a la fiesta.

# BIBLIOGRAFÍA

## 5.1\_BIBLIOGRAFÍA GENERAL:

- AGUERRE, Peio. *La línea de producción de la crítica*. Ed. Consonni, 2014.
- BENJAMIN Walter. *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica*, en Benjamín, W. *Discursos ininterrumpidos I*. Ed. Taurus, Madrid, 1982.
- BAUDRILLARD, Jean. *El crimen perfecto*. Editorial Anagrama, Barcelona, 1996.
- . *El sistema de objetos*. Ed. Siglo veintiuno editores, México, 1999.
- BARTHES, Roland. *El sistema de moda y otros escritos*, Ed. Paidós, Barcelona, 2003.
- BOURRIAUD Nicolas. *Postproducción*. Adriana Hidalgo Editora, 2004.
- . *Estética relacional*. Adriana Hidalgo Editora, 2006.
- COLOMINA, Beatriz. *La domesticidad en guerra*. Ed. Actar, 2006.
- . *Privacidad y publicidad: la arquitectura moderna como medio de comunicación de masas*. Ed. Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo\_Cendeac, 2010.
- COMAS, Carlos Eduardo. *La casa latinoamericana moderna: 20 paradigmas de mediados del siglo XX*. Ed. Gustavo Gili, 2003.
- DEBORD Guy. *La sociedad del espectáculo*. Pre-Textos, 2005 (1967).
- DELEUZE Gilles. *Diferencia y Repetición*. Adriana Hidalgo Editora, 2002 (1968).
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *La imagen superviviente*. Abada Editores, 2009 (2002).
- FULLAONDO, María. *Casas en el jardín del MoMA. La consolidación de un museo*. Ed. Arquia, 2010.
- HERNANDEZ MARTINEZ Ascensión. *La clonación arquitectónica*. Ed.

# B

Siruella, 2007.

IBELINGS, Hans. *Supermodernismo: arquitectura en la era de la globalización*. Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1998.

JAMESON Fredric. *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Paidós Studio, 1995, (1991).

---. *El Postmodernismo revisado*. Ed. Abada, 2012.

LLEÓ, Blanca. *Aproximaciones a la investigación en Arquitectura*. Ed. Nobuko, Buenos Aires, 2012.

LYOTARD, Jean-Francois. La posmodernidad. (Explicada a los niños). Ed. Gedisa, Barcelona, 2008.

---. La condición postmoderna. Ed. Cátedra, Madrid, 1984.

LIERNUR, Jorge Francisco. *América Latina: architettura dli ultimi ventânni*. Ed. Electra 1990.

---. *Escritos de Arquitectura del siglo XX en América Latina*. Ed. Tanais 2003.

McLUHAN, Marshal. El medio es el mensaje: un inventario de efectos. Ed. Paidós, Barcelona, 1988.

MONTANER Josep Maria. *Arquitectura y crítica en Latinoamérica*. Ed. Nobuko, 2011.

---. *Arquitectura y crítica*. Ed. Gustavo Gili, 2014.

OBRIST, Hans Ulrich. *Rem Koolhaas: Conversaciones con Hans Ulrich Obrist*. Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1998.

---. *Breve historia del comisariado*. Ed. Exit Publicaciones, 2009.

PETIT, Emmanuel. *Phipip Johnson: the constancy of change*. Ed. Yale University Press, 2009.

SLOTERDIJK Peter. *Esferas III*. Ed. Siruela, 2006 (2004).

SORIANO, Federico. Sin tesis. Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 2004.

---. *100 Hiper mínimos*, Ed. Lampreave, 2009.

TAFURI, Manfredo. *Teorías e Historia de la Arquitectura*. Ed. Celeste Ediciones, Madrid, 1997.

WARBURG Abraham; CHECA Fernando. *Atlas Mnemosyne*. Ed. Akal, Madrid, 2010 (1927).

## 5.2\_BIBLIOGRAFÍA ESPECÍFICA:

BERGDOLL Barry, DEL REAL, Patricio, COMAS, Carlos Eduardo, LIER-NUR, Jorge Francisco. *Latin America in Construction: Architecture 1955–1980*, Ed. Museum of Modern Art, New York, 2015.

HITCHCOCK Henry-Russell. *Latin American Architecture, Since 1945*, Ed. Museum of Modern Art, New York, 1955.

JOHNSON Philip, WIGLEY Mark. *Deconstructivist Architecture*. Ed. Museum of Modern Art, New York, 1988.

JOHNSON Philip, HITCHCOCK, Henry-Russell. *The International Style*, Ed. Norton 1966, (1º ed., 1932).

RILEY, Terence. *Light Construction*, Ed. Museum of Modern Art, New York, 1995.

189

## 5.3\_BIBLIOGRAFÍA REVISTAS:

ARCHILLA, David. “Copiar y pegar” en *Arquitectos 191*. CSCAE. Madrid 2011.

DIEZ, Fernando. “Latinoamérica volvió al MoMA” en *Revista Summa +*, Vol 144, Buenos Aires, agosto 2015.

FERNÁNDEZ GALEANO, Luis. “Arquitectura y memoria: del genotipo

*al fenotipo*" en Arquitectos 191. CSCAE. Madrid 2011.

GARCÍA-DIEGO, Hector CABALLERO ZUBÍA, Beatriz. "*Sobre exposiciones de arquitectura y sobre arquitectura de exposiciones: un ejercicio de enfoque*", Revista RA, Universidad de Navarra, Vol 16, 2014.

KOOLHAAS, Rem. "*Copy and paste. How to turn a Dutch house into a Portuguese concert hall in under 2 weeks*", en Content. Colonia: Taschen, 2004.

MEDINA WARMBURG, Joaquín. "*Latin America at MoMA*". Arquitectura Viva 176.7-8 2015. Madrid 2015.

NISIVOCCIA, Emilio. "*La aldea feliz. Episodios de la modernización en Uruguay*." Catálogo; 14 Mostra Internazionale di Architettura, Venecia, 2015.

OSTENDE Florence. "*La historia de las exposiciones: más allá de la ideología del cubo blanco*" (primera parte), Curso de arte y cultura contemporáneos, Museo de arte contemporáneo de Barcelona, Otoño de 2009.

SORIANO, Federico. "*Cut & paste*" en Cut & Paste. Madrid, Fisuras, 2012.

URZÁIZ, Pedro. "*Sobre reflejos y especulaciones*" en Arquitectos 191. CSCAE. Madrid 2011.

### 5.3\_TESIS:

DEL REAL, Patricio. *Building a Continent: The Idea of Latin American Architecture in the Early Postwar*, Columbia University, 2012.

QUIZHPE QUITO, Iván Andrés. *Latin American Architecture Since 1945. La mirada de Rollie McKenna*, Máster Universitario en Teoría y

Práctica de Proyectos Arquitectónicos, ETSAB, UPC.

NUDELMAN, Jorge. *Tres visitantes en París: los colaboradores uruguayos de Le Corbusier*, ETSAM, UPM.

MEDINA, Vicente Esteban. *Forma y composición en la arquitectura deconstructivista*, ETSAM, UPM.

# LISTA DE OBRAS

## *Latin American Architecture Since 1945.*

NIEMEYER, Igreja de Sao Francisco, Pampulha, Brazil. 1943

Enrique DE LA MORA y Palomar, Iglesia de la Purísima, Monterrey, Mexico. 1947

Henry KLUMB, Iglesia del Beato Martín de Porres, Bayview, Cataño, Near San Juan, Puerto Rico. 1950

Aquiles CAPABLANCA y GRAUPERA, Tribunal de Cuentas, Carretera de los Ranchos Boyeres, Havana, Cuba. 1952-54

HARRISON y ABRAMOVITZ, American Embassy, Malecón at calzada, Habana, Cuba. 1952-53

Juan O'GORMAN, Gustavo SAAVEDRA, and Juan MARTINEZ DE VELASCO, Biblioteca Central, Ciudad Universitaria, Mexico, D.F. 1951-53

Carlos Raúl VILLANUEVA, Aula Magna and Plaza Cubierta, Ciudad Universitaria, Caracas, Venezuela. 1952-53

1. Guillermo DE ROUX, René BRENES, and Ricardo BERMÚDEZ, Escuela de Administración y Comercio, Universidad de Panamá, Panamá, República de Panamá. 1949-53

1. Jorge Machado MOREIRA, Instituto de Puericultura, Cidade Universitaria, Rio de Janeiro, Brazil. 1953

1. CUELLAR, SERRANO, GOMEZ y Cia, Ltda, Curso Preparatorio, Ciudad Universitaria, Bogotá, Colombia. 1951-52

Augusto PÉREZ PALACIOS, Raúl SALINAS Moro, and Jorge BRAVO Jiménez, Estadio Olímpico, Ciudad Universitaria, Mexico, D.F. 1951-52

Carlos Raúl VILLANUEVA, Estadio Olímpico, Ciudad Universitaria, Caracas, Venezuela. 1950-51

Mesa Gabriel SOLANO, Jorge GAITÁN, Cortés, Alvaro ORTEGA, and Edgar BURBANO; Guillermo GONZALEZ Zuleta, engineer, Estadio de Base-Ball, Cartagena, Colombia. 1947

Icaro de Castro MELLO, Piscina do Departamento de Esportes do Estado do San Paulo, Sao Paulo, Brazil. 1952-53

Mesa Gabriel SOLANO and Alvaro ORTEGA; Guillermo GONZÁLEZ Zuleta, engineer, Taller y

estación de buses, Bogotá, Colombia. 1947  
Alejandro PRIETO; Félix CANDELA, contracting engineer, Laboratorios CIBA, Mexico, D.F. 1953-54

Francisco PIZANO, Fabrica de Chicles Clark's, Bogotá, Colombia. 1953

Max BORGES, Jr, Cabaret Tropicana, Havana, Cuba. 1952

Oscar NIEMEYER Soares Filho, Banco Boavista, Rio de Janeiro, Brazil. 1946

Ricardo DE ROBINA and Jaime ORTIZ MONASTERIO, Edificio Valenzuela, Mexico, D.F. Año

Martin VEGAS Pacheco y José Miguel GALIA, Edificio Polar, Plaza Venezuela, Caracas, Venezuela. 1952-54

Rino LEVI and Roberto Cerqueira CESAR, Instituto Central do Cancer, Sao Paulo, Brazil. 1949-54

TORO, FERRER, y TORREGOSA, Caribe Hilton Hotel, San Juan, Puerto Rico. 1947-49  
Mario PANI, Centro Urbano Presidente Juárez, Mexico, D.F.. 1950-52

Alfonso Eduardo REIDY, Conjunto de Apartamentos, Rio de Janeiro, Brazil. 1948-50

Alfonso Eduardo REIDY, Escola Primaria and Gimnasio, Rio de Janeiro, Brazil. 1948-50  
Santiago AGURTO Calvo, Unidad Vecinal Matute, Lima Perú. 1952

Guido BERMÚDEZ, Unidad de Habitación, Caracas, Venezuela. 1951-54

Guido BERMÚDEZ, Multicelulares, Cerro Piloto, Caracas, Venezuela. 1954

Oscar NIEMEYER Soares Filho, Staff Housing, Centro Técnico de Aeronáutica, San José dos Campos, Brazil. 1947-48

CUELLAR, SERRANO, GÓMEZ y Cia., Ltda. Conjunto de Casas Económicas, Bogotá, Colombia. 1952-53

Jorge Machado MOREIRA, Edificio Antonio Ceppas, Rio de Janeiro, Brazil. 1952

Raúl A. SICHERO BOURET, Edificio Rambla y Guayaquí, Montevideo, Uruguay. 1952

Lucio COSTA, Edificios Nova Contra, Bristol, and Nova Caledonia, Rio de Janeiro, Brazil. 1947-53

GUINAND y BENACARRAF – Roger Hall, Edificio Montserrat, Caracas, Venezuela. 1950

*Latin American in Construction: Architecture 1955-1980*

- LE CORBUSIER, Housing for Dr. Pedro D. Curuchet, La Plata, Argentina. 1949-54  
 Antonio BONET, Housing for Gabriel Berlingiri, Punta Ballena, Uruguay. 1946-47  
 Amancio WILLIAMS, House for Alberto Williams, Mar del Plata, Argentina. 1945-47  
 Jorge COSTABAL, House for Juan Costabal, Santiago, Chile. 1945-55  
 Oscar NIEMEYER Soares Filho, House for Oscar Niemeyer Soares Filho, Rio de Janeiro, Brazil. 1953-54  
 Henrique Ephim MINDLIN, House for George Him, Near Petrópolis, Brazil. 1950  
 Osvaldo Arthur BRATKE, House for Osvaldo Arthur Bratke. 1953  
 Sergio Wladimir BERNARDES, House of Dr. Jadir de Souza, Rio de Janeiro, Brazil. 1951  
 Juan SORDO MADALENO, House for Juan Sordo Madaleno, Lomas de Chapultepec, Mexico, D.F. 1951-52  
 Luis BARRAGÁN, House for Luis Barragán. Tacubaya, México, D.F. 1948  
 Francisco ARTIGAS, House for Sra. Carmen del Olmo de Artigas, San Ángel, Mexico, D.F. 1953  
 Emilio DUHART H, House for Sra. Marta H. De Duhart, Santiago, Chile. 1946  
 47
- AREGENTINA  
 Edificio Peugeot, Buenos Aires. 1961-62  
 Oro Azul company pavilion for Signo Mas, Feria de la Industria Argentina, Buenos Aires. 1969  
 Project for Transformador de cuerpos, Buenos Aires. 1966  
 Hotel de Turismo, Posadas. 1957-58  
 Escuela Normal No.1 Domingo Faustino Sarmiento, Leandro N. Alem. 1957-63  
 Centro Cívico, Santa Rosa. 1955-63  
 Headquarters for the Banco de Londres y América del Sur, Buenos Aires. 1959-66  
 Biblioteca Nacional, Buenos Aires. 1962-92  
 Headquarters for the Banco de la Ciudad de Buenos Aires. 1969  
 Hospital, Corrientes. 1948-53  
 House, Lomas de San Isidro, Buenos Aires. 1969  
 Pavilion for Bunge y Born at the Sociedad Rural de Palermo, Buenos Aires. 1966  
 Project for La ciudad que necesita la humanidad. 1974-89  
 Project for La primera ciudad en la Antártida. 1980-89  
 El jacarandá, Casa de Ejercicios Spirituales, Reconquista. 1965  
 Escuela Superior de Comercio Manuel Belgrano, Córdoba. 1960-71  
 Centro Culutral San Martín, Buenos Aires. 1960-70  
 Colegio Nuestra Señora del Luján, Madrid. 1968-71  
 Edificio UIA, Buenos Aires. 1969-73  
 Edificio Conurban, Buenos Aires. 1969-73  
 Conjunto Habitacional Rioja, Buenos Aires. 1969  
 Estadio Mendoza. 1976-78  
 Facultad de Arquitectura, Universidad de Mendoza. 1960  
 Edificio SOMISA, Buenos Aires. 1971-78  
 Barrio Aluar, Puerto Madryn. 1974  
 Barrio Comandante Luis Piedrabuena, Buenos Aires. 1975  
 Conjunto Habitacional Ciudadela, Buenos Aires, 1970-73  
 Conjunto Habitacional Villa Soldati, Buenos Aires. 1972-75
- BRASIL  
 Museu de Arte Moderna (MAM), Rio de Janeiro. 1953-67  
 Parque do Flamengo, Rio de Janeiro. 1962-65  
 Palácio da Alvorada, Brasília. 1956-58  
 Pilot Plan for Brasília. 1957  
 Praça dos Tres Poderes, Brasília. 1958-60  
 Congresso Nacional, Brasília. 1958-60  
 Esplanada dos Ministérios, Brasília. 1958-60  
 Instituto Central de Ciencias, Universidad de Brasília. 1963-71  
 Superquadras, Brasília. 1950-59  
 Taipa orefabricated housing system, Cajueiro Seco. 1963  
 Plan for Brás de Pina, Rio de Janeiro. 1969  
 Alagados, Salvador. 1973  
 Projecto for cooperative community, Camurupim. 1975  
 Jaú bus terminal, Jaú. 1973-76  
 Gymnasium for the Clube Atlético Paulistano, Sao Paulo. 1958-61  
 Museu de Arte de Sao Paulo (MASP). 1957-68  
 Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad de Sao Paulo. 1961-69  
 Hospital Sarah Kubitschek, Brasília. 1976-80  
 Estacao de Transbordo da Lapa, Salvador. 1979-82  
 House for Paulo Mendes da Rocha, Sao Paulo. 1964-66  
 House for Marcos de Azevedo Acayaba, Sao Paulo. 1972-75  
 SESC Pompéia, Sao Paulo. 1977-86
- EL CARIBE  
 Feria de la Paz, Santo Domingo. 1955  
 Iglesia del Carmen, Cataño. 1960
- CHILE  
 Building for COPELEC, Chillán. 1960-64  
 Building for UNCTAD, Santiago. 1971-72  
 CEPAL, Santiago. 1960-66  
 Unidad Vecinal Portales, Santiago. 1955-68  
 Conjunto Habitacional Chinchorro, Arica. 1955-56  
 Plan for remodeling the Santiago city center. 1972  
 Church for the Benedictine monastery of

Santísima Trinidad de Las Condes, Santiago. 1963-64  
Escuela de Arquitectura, Universidad Católica de Valparaíso  
Actos Amerieida. 1970  
Ciudad Abierta, Ritoque. 1971  
COLOMBIA  
House for Rafael Obregón, Bogotá. 1955  
House for Fernando Martínez Sanabria, Bogotá. 1957  
House for Enrique Triana Uribe, Bogotá. 1960  
Soccer stadium, Villa Olímpica, Cartagena. 1956  
Edificio SENA, Bogotá. 1960  
Casas Calderón, Santos, and Wilkie, Bogotá. 1962-63  
Fundación Cristiana de la Vivienda San Cristóbal, Bogotá. 1963-66  
Barrio La Fragua, Bogotá. 1960  
Apartamentos Calle 26, for the Banco Central Hipotecario, Bogotá. 1962  
Residencia El Parque (Torres del Parque), Bogotá. 1964-70  
Residencia El Polo, Bogotá. 1960-63  
Biblioteca Luis Ángel Arango, Bogotá. 1956-59  
Museo de Ciencias Naturales, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá. 1969-71  
Facultad de Enfermería, Universidad Javeriana, Bogotá. 1965-67  
  
CUBA  
Electrical and mechanical engineering workshops, Universidad Católica de Santo Tomás de Villanueva, Havana. 1959  
CUJAE, Havana. 1960-64  
Cabanas, Jibacoa. 1959  
Residencial Yacht Club, Varadero. 1957  
Santa Lucía resort, Camaguey. 1959  
Cabanas, various locations. 1969  
House for Timothy J. Ennis, Havana. 1957  
House for Ana Carolina Font, Havana. 1956  
Apartement building for Evangelina Aristigueta de Vidaña, Havana. 1956  
Apartament building for Isabel and Olga Pérez Farfante, Havana. 1955  
Building for Seguro Médico, Havana. 1956-58  
Unidad No. 1, La Havana del Este, Havana.

1959-61  
Asbestos-cement housing module, various locations. 1964-68  
Multiflex system, Havana. 1965-70  
Las Terrazas community, Sierra del Rosario, Pinar del Río. 1968-75  
Kindergarten building, Aristides Viera school center, Havana. 1959  
Escuela Primaria Gustavo Pozo. 1963  
Escuela Nacional de Artes Plásticas, Havana. 1961-65  
Escuela Nacional de Danza Moderna, Havana. 1961-65  
Escuela Nacional de Música, Havana. 1961-65  
Escuela Nacional de Ballet. 1961-65  
Escuela Nacional de Artes Dramáticas, Havana. 1961-65  
Parque de los Mártires Universtarios, Havana. 1967  
Coppelia ice cream parlor, Havana. 1966  
Restaurante Las Ruinas, Havana. 1969-72  
Cuba Pablon, Expo 67, Montreal. 1967

#### MÉXICO

Mercado de La Merced, Mexico City. 1957  
Mercado Libertad/Mercado San Juan de Dios, Guadalajara. 1958  
Mercado Municipal, San Juan de los Lagos. 1967-68  
Las Arboledas, Atizapán de Zaragoza. 1957-61  
El Ziggurat, Lomas Verdes, Naucalpan de Juárez. 1964-67  
Proposal for Louis I. Kahn's Salk Institute, La Jolla, California. 1965-66  
Fraccionamiento El Palomar, Guadalajara. 1974  
Torres de Satélite, Ciudad Satélite, Naucalpan de Juárez. 1957  
Edificio Jaysour, Mexico City. 1961-64  
Office and commercial building, Mexico City. 1958-59  
Building for the Banco del Valle de México, Mexico City. 1958  
PORNAF, Ciudad de Juárez. 1962-66  
Museo de Arte de Ciudad Juárez. 1964  
Convencion center, Ciudad Juárez. 1961-63  
Customs and immigration building, Nogales. 1963  
Oficinas de Ventas, Pedregal de San Ángel,

Mexico City. 1958  
Casa Gálvez, Pedregal de San Ángel, Mexico City. 1958  
Museo Nacional de Antropología e Historia, Chapultepec, Mexico City. 1964  
Museo de Arte Moderno, Chapultepec, Mexico City. 1964  
Aula Casa Rural México. 1958  
Nuevo Club de Yates de Acapulco. 1955  
Chapel of Nuestra Señora de la Soledad (El Altillio), Mexico City. 1955-56  
Palacio de los Deportes, Mexico City. 1966-68  
Hotel Camino Real, Mexico City. 1968  
Hotel Camino Real, Ixtapa. 1981  
Proyecto Edificio Elite, Mexico City. 1965  
Building for Celanese Mexicana, Mexico City. 1968  
Unidad Habitacional La Patera. 1969  
Villa Olímpica, Mexico City. 1968  
Unidad Habitacional El Rosario, Mexico City. 1976  
Flores Magón community-built housing, Guadalajara. 1976  
Conjunto Urbano Nonoalco-Tlateloco, Mexico City. 1960-64  
Colegio de México, Mexico City. 1974-76  
Museo Rufino Tamayo, Chapultepec, Mexico City. 1972-81  
Studio for Agustín Hernández, Mexico City. 1973-75  
Heroico Colegio Militar, Mexico City. 1971-76

#### PERÚ

Edificio Atlas, Lima. 1953  
Casa Chávez, Lima. 1958  
House, Ancón, Lima. 1961-62  
Conjunto Residencial San Felipe, Lima. 1962-69  
Social housing, Callao. 1971-74  
PREVI, Lima. 1969 (Proyecto Experimental de Vivienda)  
Cooper Graña Nicolini Arquitectos  
Germán Samper  
Osak. N. Hansen  
Atelier 5  
James Stirling  
Aldo van Eyck

## URUGUAY

House for Mario Payssé Reyes, Montevideo. 1954-56  
 Seminario Arquidiocesano de Montevideo, Toledo. 1952-56  
 Iglesia de Cristo Obrero, Atlántida. 1958-60  
 Iglesia de San Pedro, Durazno. 1967  
 Urnario, Cementerio del Norte, Montevideo. 1960-62  
 Edificio Panamericano, Montevideo. 1958-64  
 Edificio El Pilar, Montevideo. 1957-59  
 Edificio Positano, Montevideo. 1957-63  
 Conjunto Recreacional Arcobaleno, Punta del Este. 1960  
 Complejo Habitacional Bulevar Artigas, Montevideo. 1971-74  
 Cooperativa Nuevo Amanecer, Mesa 1, Montevideo. 1972-74  
 Terrazas de Manantiales. 1980  
 Residencia Son Pura, Punta del Este. 1960  
 Residencia Poyo Roc, Punta del Este. 1960  
 Residencia López Rey (Casa Ahel), Punta del Este. 1962  
 Residencia La Caldera, Punta del Este. 1966

## VENEZUELA

Hotel Humboldt, Caracas. 1956  
 Weather records. 1964-2004  
 El Helicoide de la Roca Tarpeya, Caracas. 1958-61  
 Parque del Este, Caracas. 1956-61  
 Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad Central de Venezuela, Caracas. 1954-56  
 Venezuela Pavilion, Expo 67, Montreal. 1967  
 Museo de Arte Moderno Jesús Soto, Ciudad Bolívar. 1970-73  
 Casa Alcock, Caracas. 1962  
 Casa El Amarillo, San Antonio de los Altos. 1981  
 Casa Marín, Caracas. 1975  
 Headquarters for the Corporación Venezolana de Guayana-Electrificación de Caroní, Ciudad Guayana. 1967-68  
 Unidad Residencial El Paraíso, Caracas. 1955  
 Urbanización 2 de Diciembre (now 23 de Enero), Caracas. 1955-57  
 Cerro Piloto, Caracas. 1955

Edificio Altolar, Caracas. 1965  
 Edificio PALIC apartaments, Caracas. 1956 (Pan-American Life Insurance Company)  
 Casa Mara, San Antonio de los Altos, Caracas. 1970-77  
 Complejo Urbanístico Parque Central, Caracas. 1969-79  
 Project for Caracas nodo de transferencia. 1970  
 Oasis. 1967



ETSAM - DPA - MPAA  
Director ETSAM: Luis Maldonado  
Director DPA y MPAA: Federico Soriano  
Subdirector DPA y MPAA: Pedro Urzáiz



Un ensayo que pretende analizar la paradoja de una exposición de arquitectura, en su misma razón de ser, que indaga la coexistencia entre el contenido y el contenedor, o lo que es lo mismo las decisiones, pocas veces casuales, que determinan: qué se muestra, por qué se muestra y cómo se muestra.

Un espacio expositivo nos permite una reflexión sobre la relación que existe entre el contenido y el contenedor, dicotomía que establece relaciones entre el conjunto de objetos y el espacio de exposición. Una muestra puede ser entendida como modelos relacionales en los cuales se negocian copresencias entre diferentes protagonistas a través de un guión o un relato. Un hilo conductor que revela la idea que tienen los comisarios y por consiguiente la institución. Cada exposición es infinita y contiene el resumen de otra, cada obra puede ser integrada en diferentes programas y servir para múltiples escenarios, ya no es una terminal, es un momento en una cadena infinita de contribuciones.

