Universidad Politécnica de Madrid
Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid

REVISIÓN DE UNA REVISIÓN HISTÓRICA

La intervención del MoMA en la difusión internacional de la arquitectura de un continente. Un estudio de la exposición «Latin America in Construction: Architecture 1955-1980»

Tesis Doctoral

Manuel Felipe Reyno Capurro, Arquitecto
2020

REVISIÓN DE UNA REVISIÓN HISTÓRICA

La intervención del MoMA en la difusión internacional de la arquitectura de un continente.
Un estudio de la exposición «Latin America in Construction: Architecture 1955-1980»

Autor

Manuel Felipe Reyno Capurro, Arquitecto

Director

Juan Coll-Barreu, Doctor en Arquitectura

2020

D.12

Tribunal nombrado por el Mgfco. Y Excmo. Sr. Rector de la Universidad
Politécnica de Madrid, el día _____

Presidente D. _____

Vocal D. _____

Vocal D. _____

Vocal D. _____

Secretario D. _____

Realizado el acto de defensa y lectura de Tesis el día
en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid

Calificación: _____

EL PRESIDENTE

LOS VOCALES

EL SECRETARIO

ÍNDICE RESUMIDO

0. INTRODUCCIÓN

1. **GENEALOGÍAS.** DIFUSIÓN DE LA ARQUITECTURA DE UN CONTINENTE 1929-2020

2. **EL REY MoMA.** «LATIN AMERICA IN CONSTRUCTION»

3. **LA SALA NEGRA.** «PRELUDE: A REGION IN MOTION»

4. **RIQUEZA DE LOS ORIGINALES.** «CAMPUS» Y «BRASILIA»

5. **LA GRAN SALA.** «LATIN AMERICA IN DEVELOPMENT: 1955-1980»

6. **EPÍLOGO.** «EXPORT» Y «UTOPIA»

7. CONCLUSIONES

8. BIBLIOGRAFÍA

9. ANEXOS

ÍNDICE 1/3

013	Resumen
014	Abstract
018	0. INTRODUCCIÓN
021	0.1 Objetivo
022	0.2 Líneas de investigación
033	0.3 Metodología
035	0.4 Estructura
040	1. GENEALOGÍAS. Difusión de la arquitectura de un continente 1929-2020
043	1.1 Apariciones recurrentes <ul style="list-style-type: none">1.1.1 Divulgación de las exposiciones1.1.2 Trilogía de bienales: São Paulo, Venecia, Buenos Aires1.1.3 Premios difundidos1.1.4 Revistas de divulgación
067	1.2 Los teóricos se equivocaron: desde Zevi hasta Bullrich <ul style="list-style-type: none">1.2.1 Desprestigio. Bruno Zevi y Nikolaus Pevsner (años cincuenta)1.2.2 Críticas destructivas. Max Bill y Sibyl Moholy-Nagy (años cincuenta)1.2.3 Falta por omisión. Leonardo Benevolo (años sesenta), Manfredo Tafuri (años setenta) y Williams Curtis (años ochenta)1.2.4 Una historiografía propia: Bullrich, Liernur, Arango, Carranza y Lara
079	1.3 Notas de la situación política
084	2. REY MoMA. «Latin America in Construction»
089	2.1 El poder del Moma y América Latina. Departamento de Arquitectura y Diseño <ul style="list-style-type: none">2.1.1 Inicio de un museo de arquitectura: «Modern Architecture: the International Style» (1932) y las décadas de 1940 y 19502.1.2 Una nueva mirada: «Architecture without Architects» (1964) y la década de 19702.1.3 Postmodernismo: «Deconstructivist Architecture» (1988)2.1.4 La década de los noventa: «Light Construction» (1995)2.1.5 Actualidad en el MoMA: Estados Unidos y América Latina en el siglo XXI

ÍNDICE 2/3

120	3. LA SALA NEGRA. «Prelude: A Region in Motion»
125	3.1 Recursos expositivos
	3.1.1 Mapa
	3.1.2 Pantallas
	3.1.3 Documentos
133	3.2 Alianza brasileña
	3.2.1 Feria Mundial de Nueva York (1939)
	3.2.2 «Brazil Builds» (1943)
148	3.3 Un paseo por América Latina: «Latin American Architecture Since 1945»
	3.3.1 Catálogo
160	4. RIQUEZA DE LOS ORIGINALES. «Campuses» y «Brasilia»
165	4.1 El límite temporal. Las dos primeras salas temáticas: «Campuses» y «Brasilia»
171	4.2 Discurso curatorial. Breve historia del papel del comisario en el espacio arquitectónico
	4.2.1 Inicios del comisariado. Alexander Dorner (1893-1957)
	4.2.2 Estrategia de colección. Alfred Barr (1902-1981)
	4.2.3 Comisario independiente. Harald Szeemann (1933-2005)
	4.2.4 Comisario mediático. Hans Ulrich Obrist (1968-)
	4.2.5 Comisarios de «Latin America in Construction: Architecture 1955-1980»
182	4.3 Tejiendo la trama. Desarrollo del proyecto de comisariado y el entretreído de sus redes
	4.3.1 Primera etapa: 2008-2012
	4.3.2 Segunda etapa: 2012-2014
	4.3.3 Tercera etapa: 2014-2015
	4.3.4 Inauguración
195	4.4 Criterios de selección. Una exposición panorámica
	4.4.1 Una exposición de originales
	4.4.2 Problemas de formato
	4.4.3 Un proyecto de comisariado con una red de recolección de obras de arte
	4.4.4 Gestión de obras
	4.4.5 Cantidad de obras donadas
214	5. LA GRAN SALA. «Latin America in Development: 1955-1980»
220	5.1 Espacio en discusión
	5.1.1 Desorden aparente
	5.1.2 Diagonales

ÍNDICE 3/3

	5.1.3 Pared de la vivienda. «A Quarter Century of Housing»
	5.1.4 Casa Moderna en América Latina o «La pequeña sala». «At Home with the Architect»
245	5.2 Catálogo. Análisis de los tres ensayos del catálogo
	5.2.1 Aprendiendo. Learning from Latin America: Public Space, Housing, and Landscape
	5.2.2 Formalismos. «The Poetics of Development: Notes on Two Brazilian Schools»
	5.2.3 Desarrollismo. «Architectures for Progress: Latin America, 1955-1980»
263	5.3 Otra mirada. Modern Architecture in Latin America
268	6. EPÍLOGO. «Export» y «Utopia»
273	6.1 Representación
	6.1.1 «Export»
	6.1.2 «Utopia»
287	6.2 Las críticas de la exposición
	6.2.1 Periódicos
	6.2.2 Reseñas de académicos
	6.2.3 Revistas de divulgación
303	6.3 Saturación. La exposición virtual
310	7. CONCLUSIONES
322	8. BIBLIOGRAFÍA
338	9. ANEXOS
340	9.1 Entrevistas a los comisarios
	9.1.1 Barry Bergdoll
	9.1.2 Jorge Francisco Liernur
	9.1.3 Carlos Eduardo Comas
	9.1.4 Patricio del Real
384	9.2 Planos de elaboración propia
	9.2.1 Planta general
	9.2.2 Prelude: A region in Motion
	9.2.3 Campus / Brasilia
	9.2.4 Title wall / At Home with the Architect
	9.2.5 Latin America in development 1955-1980 (Planta)
	9.2.6 Latin America in development 1955-1980 (Alzados)
	9.2.7 A Quarter Century of Housing
	9.2.8 Export / Utopia
402	9.3 Listado de obras

RESUMEN

El 29 de marzo de 2015 se inauguraba la exposición «Latin America in Construction: Architecture 1955-1980», una muestra que, según los comisarios, evidenció la originalidad de la arquitectura y la planificación urbana de una vasta región durante veinticinco años. Este trabajo implicó una investigación de cinco años que movilizó toda la maquinaria del Museo de Arte Moderno de Nueva York (MoMA) para explorar, identificar y exhibir más de 825 documentos originales nunca antes reunidos en un mismo espacio. A su vez, los comisarios Barry Bergdoll, Jorge Francisco Liernur, Carlos Eduardo Comas y Patricio del Real, construyeron un nuevo discurso en torno a la arquitectura de América Latina que relacionó a profesionales de todo el continente produciendo una nueva base epistemológica para futuras investigaciones. Dicho discurso vino a contradecir y repensar las críticas hechas por los historiadores de la arquitectura del siglo pasado. De esta manera, sumó al debate internacional un periodo histórico de una región antes eclipsada por otras ideas arquitectónicas con mayor interés y difusión.

La presente tesis doctoral hace una revisión crítica de la exposición con el objetivo de enriquecer y construir diversos puntos de vista en torno a la museografía y a la arquitectura de América Latina entre 1955 y 1980. Se divide en seis capítulos: el primero es un acercamiento al estado de la cuestión de la difusión de la arquitectura de América Latina en relación con la línea histórica del MoMA desde 1929 hasta la actualidad. El segundo se dedica a la política del Departamento de Arquitectura, con sus exposiciones más influyentes en el medio y la escasa atención que recibió la arquitectura de América Latina. En el tercer capítulo se analizan las dos exposiciones: «Brazil Builds» (1939) y «Latin America since 1945» (1955), y su estrecha relación con los intereses del Departamento de Estado de Estados Unidos. Posteriormente, en el cuarto se analiza el rol de los comisarios y el método del proceso expositivo, identificando los criterios de selección de las obras expuestas. El capítulo quinto establece un análisis de los recursos expositivos a través del espacio y de la disposición de las obras. El sexto es un estudio de las críticas que recibió la exposición y como esta fue representada en los medios de difusión digitales. Finalmente, las conclusiones tratan de demostrar las relaciones entre los agentes implicados en la exposición para establecer estrategias expositivas que el MoMA llevó adelante a la hora de representar y difundir la arquitectura del continente.

La tesis incluye entrevistas a los comisarios, planos y alzados de la exposición realizados expreso por el autor, que dan un paso más en el estado de conocimiento sobre el tema y que hacen de esta investigación teórico-práctica un medio para seguir avanzando en este amplio y diverso campo de trabajo que abarca los modos de contar y difundir la arquitectura de América Latina, la historiografía, la museografía y la crítica contemporánea.

ABSTRACT

On March 29th, 2015, the “Latin America in Construction: Architecture 1955-1980” exhibition was inaugurated. An exhibition that, according to its curators, demonstrated the architectural and urban planning originality of a vast region, over a period of twenty-five years. The work involved a five-year research that activated the entire Museum of Modern Art in New York (MoMA) in the tasks of exploring, identifying and exhibiting over 825 original documents that had never before been collected in the same space. Curators Barry Bergdoll, Jorge Francisco Liernur, Carlos Eduardo Comas and Patricio del Real built a new discourse around Latin American architecture that linked professionals across the whole continent, creating a new epistemological basis for future research. This discourse led to contradiction with, and rethinking of, the reviews made by architectural historians during the previous century. In doing so, they added to international debate a historical period of a region previously overshadowed by other architectural ideas of greater interest and dissemination.

This doctoral thesis makes a critical review of the exhibition, with the aim of enhancing and building different points of view around Latin American museography and architecture from 1955 through 1980. It is divided into six chapters: the first is an approach to the state of affairs of Latin American architecture in relation to MoMA's historical exhibitions, from 1929 to present. The second is concerned with the Department of Architecture's policies, its most influential exhibitions, and the scarce attention received by Latin American architecture. The third chapter analyzes two specific exhibitions, “Brazil Builds” (1939) and “Latin America since 1945” (1955), and their close relation with the US Department of State's interests. In the fourth section, the curators' role and the exhibition process methods are analyzed, identifying the selection criteria for the works on display. The fifth chapter examines the exhibition resources by studying the space and the arrangement of the works. The sixth chapter is a study of the reviews received by the exhibition, and its representation in digital media. Finally, the conclusions try to demonstrate the relationships between the several agents involved in the exhibition and the strategies deployed by MoMA in order to represent and disseminate the continent's architecture.

The thesis includes interviews with the curators, plans and elevations of the exhibition, made expressly by the author. This content offers a deeper understanding and knowledge on the subject, which makes this theoretical-practical research a means to continue advancing in this broad and diverse field of work that encompasses ways of telling and disseminating Latin American architecture, historiography, museography and contemporary reviews.

AGRADECIMIENTOS

Este trabajado no hubiese sido posible sin el apoyo de incontables colegas y amigos que hicieron de estos seis años una experiencia de aprendizaje maravillosa en donde cada interrogante fue un aliciente para continuar investigando.

Comienzo por nombrar a mi director de tesis, Juan Coll-Barreu, por haber iniciado este proceso de investigación desde su taller de crítica en el Máster en Proyectos Arquitectónicos Avanzados (MPAA6) en el año 2014. Al equipo de comisarios del MoMA: Barry Bergdoll, Jorge Francisco Liernur, Carlos Eduardo Comas y Patricio del Real, que me concedieron a través de las entrevistas la materia prima de esta investigación.

Para la construcción de la tesis en primer lugar tengo que agradecer la brillantez de Carlota Bustos que me enseñó a tomarme mi tiempo para pensar antes de escribir. Al rigor gramatical de Gladys Martínez y Teresa Lozano, sumadas a la ayuda en el diseño de Lorena Rubiano y Nuria Jiménez.

En el proceso de investigación a todos los docentes de la ETSAM que desde distintos ángulos enriquecieron la multiplicidad del análisis. En particular a Carmen Espegel que me enseñó a investigar desde el apasionamiento por las preguntas y por la diversidad de sus respuestas. A Arturo Franco por el interés compartido por América Latina, hemos compartido charlas con los más importantes exponentes de la región en la Máster en Conexiones Iberoamericanas y en la reciente BIAU XI de Asunción del Paraguay, junto a un gran equipo conformado por Ana Román y Juan Francisco Lorenzo. A su vez, quiero agradecer a Blanca García de la Fuente y Guillermo Lockhart por la ayuda constante a la hora de transitar por los engorrosos procesos de gestión de la tesis.

De la experiencia docente en la ETSAM debo agradecer a Juan Herreros y Emilio Tuñón por permitirme participar en sus equipos de profesores en el máster habilitante.

A la base adquirida en la FADU de Montevideo. A Jorge Nudelman por el ejemplo trazado y por los consejos siempre asertivos en largo proceso de la investigación. En especial a Marcelo Danza por su contagioso optimismo y su apoyo incondicional a nuestra generación de jóvenes profesores del Taller Danza. También a Bernardo Martín y Martín Cobas que me alentaron para hacer el máster que fue origen de esta tesis doctoral. Debo agregar al entusiasta Jorge Tuset por su apoyo incondicional y su encantadora locura contagiosa.

En la estancia doctoral en la Universidad Católica de Chile a todos los docentes que me ayudaron en el desarrollo de la investigación. Aquí vale destacar un agradecimiento especial a José "Pepe" Rosas y Jacqueline Bigorra por su generosa acogida en la casa del doctorado. A Hugo Mondragón, Fernando Pérez Oyarzún, Constructo de Jeannette Plaut y Marcelo Sarovic por las entrevistas que me concedieron. Sumados a las enriquecedoras charlas con Francisco Díaz, Pedro Alonso, Gabriela García de Cortázar, Pedro Correa y con la siempre entusiasta Pola Mora.

A los compañeros de ruta, mis grandes amigos del máster y doctorado con quienes compartimos esa incansable crítica arquitectónica, como fueron Borja Ganzábal, Andrea Gimeno y Gaizka Altuna. También a Leandro Piazzi, Antonio Giráldez y Roberto Morales. A Juan Paulo Alarcón por ser un provocador constante, y a su hermosa familia Andrea, Lucas y Mateo.

A todos mis compañeros de museografía por haberme enseñado desde la práctica en el diseño y producción de exposiciones: Eva Noguera, Miguel Ángel Lorite, Irene Gonzalo, Ariel Giaccone, Patricia Ríos, Fernando Mateos, Belén Fernández, José Manuel González, Iván Martín, Juan Argenti, Jorge Fueyo y Sandra Samboal. Sin la práctica en exposiciones este análisis no hubiese sido posible.

Finalmente, a mi familia por el apoyo incondicional desde muy lejos. A mi madre Soledad y a mi padre Osvaldo. También a Susana García, mi querida hermana Franca, y a Jorge Lanzaro.

De igual importancia, a Cecilia por el apoyo constante, y a Celia por el cariño y ánimo permanente. Y a todos aquellos que sin nombrarlos han estado ahí.

A todos un "vamos arriba" fuerte y claro a modo de agradecimiento.

0 INTRODUCCIÓN

0.1 Objetivo

El objetivo de esta tesis es analizar las estrategias expositivas que utilizó el MoMA de Nueva York generadas a la hora de seleccionar las obras, diseñar el espacio y publicitar la exposición «Latin America in Construction: Architecture 1955-1980», celebrada del 29 de marzo al 19 de julio de 2015. Esta exposición duró ochenta y dos días, pero su proceso implicó un trabajo previo de cinco años de proyecto museográfico que relacionó a once países para movilizar los 825 documentos que fueron expuestos. A través de la revisión de esta exposición hacemos un análisis de la representación de la arquitectura de América Latina.

Esta exposición será estudiada como un proyecto en sí mismo en el que los actores principales —la institución, los comisarios y las obras— se relacionan para construir una narrativa a través del espacio, los textos y las piezas seleccionadas. Cada uno de los agentes implicados responde a sus intereses; de este modo, una exposición es un medio en el que se da una mezcla de intenciones políticas de la institución y de los países representados; económicas, del costo de la producción y del valor relativo de las obras expuestas, y propagandísticas, de la imagen del museo y del valor histórico de su discurso, que serán analizadas en esta tesis para desvelar las conexiones e intereses no evidentes a simple vista.

0.2 Líneas de investigación

- Historia del MoMA
- Comisarios
- Historiografía de América Latina

El punto de partida del que derivan las principales líneas de investigación de esta tesis es la propia **exposición**. La muestra es la fuente primaria, a través de un espacio de 587 metros cuadrados, compuesto por siete salas que contienen 874 documentos originales de once países de América Latina.

La presente exposición fue analizada a través del espacio de sus salas, representado por medio de los planos detallados realizados por el autor. Por el catálogo, que es el otro documento, compuesto por textos teóricos, imágenes y una completa bibliografía, *Latin America in Construction: Architecture 1955-1980*,¹ escrito por los comisarios Barry Bergdoll, Carlos Eduardo Comas, Jorge Francisco Liernur y Patricio del Real. Asimismo, por el listado divulgado por el MoMA con el detalle de todas las características de cada una de las obras expuestas.

Las tres líneas de investigación —la institución, los comisarios y las obras expuestas— más la propia exposición son la materia prima que permite disgregar el objeto de estudio hacia distintos puntos de vista. Este objeto se puede ver desde un aspecto político, económico, histórico, propagandístico, representativo e ideológico. Su descomposición permite establecer nuevas consideraciones sobre las estrategias expositivas que llevó a cabo el MoMA en la construcción de la nueva imagen de la representación de la arquitectura de América Latina.

Una tesis referente para este trabajo, que tiene un enfoque que reflexiona en torno a las exposiciones y su representación, es la realizada por uno de los integrantes del equipo de comisarios, Patricio del Real: *Building a Continent: The Idea of Latin American Architecture in the Early Postwar*.² Su investigación tiene especial importancia, porque demuestra que la idea de la arquitectura de América Latina se subordinó a las intenciones políticas y culturales de Estados Unidos a través del MoMA. Esta tesis fue el ejemplo fundamental que incentivó a realizar una investigación a partir de una exposición. A su vez, demuestra las implicaciones que conlleva una muestra en los niveles político, representativo e histórico.

En el conjunto de tesis doctorales que abarcan el mismo campo de investigación dentro de la ETSAM ubicamos la de María Fullaondo, que realiza un

¹ Barry Bergdoll et al., *Latin America in Construction: Architecture 1955-1980* (Nueva York: MoMA, 2015).

² Patricio del Real, *Building a Continent: The Idea of Latin American Architecture in the Early Postwar* (Nueva York: Columbia University, 2012).

análisis de la arquitectura moderna a través de las exposiciones del MoMA: *Desarrollo de la arquitectura moderna a través de las exposiciones de arquitectura del Museo de Arte Moderno de Nueva York*.³

Asimismo, y al igual que la presente tesis, que se dedica a una única exposición del MoMA y a partir de ella construye su investigación monográfica, encontramos tres obras. La primera, de Vicente Esteban Medina Gómez, analiza en profundidad la exposición «Deconstructivism» (1988) y el discurso de los comisarios en torno a la relación entre arquitectura y filosofía. En su tesis *Forma y composición en la arquitectura deconstructivista* (2003),⁴ Medina Gómez demuestra que, aunque los comisarios negaron esta relación, varios de los arquitectos expuestos eran conocedores y estaban interesados en esta filosofía.

A partir de la exposición «Light Construction» (1995), Álvaro Moreno Hernández hizo un análisis del término *lightness*, popularizado a mediados de los años noventa, en *Levedad, una propuesta de arquitectura*.⁵ Desde otro punto de vista, Ángel Borrego Cubero, a partir del catálogo de la exposición, construye un discurso sobre la arquitectura moderna en relación con la ciencia ficción y el espionaje, en *Espías y ciencia ficción: represión y explotación de las construcciones de superpoderes en la arquitectura moderna*.⁶

Desde el valor representativo y efímero de una exposición, la tesis de Vega Méndez-Navia García, *Lo permanente en lo efímero: pabellones de exposiciones universales, hitos de la arquitectura de la segunda posguerra*,⁷ estudia los pabellones universales.

Es importante destacar dos artículos de crítica de exposiciones que desarrolló María Teresa Muñoz en los años ochenta. Muñoz, profesora de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid (ETSAM, UPM), fue la directora y coeditora de la tesis de María Fullaondo, adaptada a libro: *Casas en el jardín del MoMA: la consolidación de un museo*.⁸ Junto a Juan Antonio Cortés, escribió «El espejismo de un problema arquitectónico: sobre la exposición "Buildings for Best Products" en el MoMA de Nueva York». ⁹ A su vez, escribe junto a Antonio Fernández Alba un análisis

3 María Fullaondo, *Desarrollo de la arquitectura moderna a través de las exposiciones de arquitectura del Museo de Arte Moderno de Nueva York* (tesis doctoral, Universidad Politécnica de Madrid, 2004).

4 Vicente Esteban Medina Gómez, *Forma y composición en la arquitectura deconstructivista* (tesis doctoral, Universidad Politécnica de Madrid, 2003).

5 Álvaro Moreno Hernández, *Levedad, una propuesta de arquitectura* (tesis doctoral, Universidad Politécnica de Madrid, 2015).

6 Ángel Borrego Cubero, *Espías y ciencia ficción: represión y explotación de las construcciones de superpoderes en la arquitectura moderna* (tesis doctoral, Universidad Politécnica de Madrid, 2006).

7 Méndez-Navia García, Vega, *Lo permanente en lo efímero: pabellones de exposiciones universales, hitos de la arquitectura de la segunda posguerra* (tesis doctoral, Universidad Politécnica de Madrid, 2015).

8 María Fullaondo, *Casas en el jardín del MoMA: la consolidación de un museo* (Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2010).

9 María Teresa Muñoz Jiménez y Juan Antonio Cortés, «El espejismo de un problema arquitectónico: sobre la exposición "Buildings for Best Products" en el MoMA de Nueva York», *Arquitectura*, 222 (1980): 58-61.

EXPOSICIÓN

Fig. 001. Esquema de los agentes implicados en una exposición. Documento realizado por el autor.

crítico de la exposición de este: «Antonio Fernández Alba: el reto de una exposición».¹⁰

También es importante destacar el congreso que se llevó a cabo el 8 y 9 de mayo de 2014 en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Navarra en torno a las exposiciones de arquitectura: «Las exposiciones de arquitectura y la arquitectura de las exposiciones. La arquitectura española y las exposiciones internacionales (1929-1975)». Este congreso reunió a un conjunto de teóricos de España y América Latina para reflexionar en torno al papel que juegan las exposiciones de arquitectura en la historia universal.

En lo que se refiere a la temática específica de exposiciones sobre América Latina, encontramos varios artículos que dedican su investigación a la exposición anterior a la estudiada en esta tesis: «Latin American Architecture since 1945» (1955), también desarrollada en el MoMA.

En el congreso antes mencionado encontramos la ponencia y posterior artículo de Horacio Enrique Torrent, profesor de la Pontificia Universidad Católica de Chile, «Latinoamérica, las arquitecturas, las exposiciones, las revistas y las ideas: MoMA 1955».¹¹ A su vez, el proyecto de fin de máster de Iván Andrés Quizhpe¹² hace un análisis de las imágenes del catálogo de la exposición «Latin American Architecture Since 1945» (2014). Dentro del panorama temático, ubicamos el trabajo de fin de máster de la brasileña Laura Levi Costa Sousa a raíz de la misma exposición: *Arquitetura moderna latino-americana: uma ideia construída a partir de «Latin American Architecture Since 1945»*.¹³

Por último, es importante subrayar que esta tesis tiene su origen en el trabajo de fin de máster¹⁴ que comparaba la exposición «Latin American Architecture Since 1945» (1955) con la actual «Latin America in Construction: Architecture 1955-1980» (2015), que este investigador entregó y defendió en el Máster en Proyectos Arquitectónicos Avanzados de la ETSAM en septiembre de 2015, «Sobreexposición. El comisario como montador del pensamiento arquitectónico contemporáneo en Latinoamérica».

Desde esta base teórica en torno a las exposiciones, entendemos que hacer

10 María Teresa Muñoz Jiménez y Antonio Fernández Alba, «Antonio Fernández Alba: el reto de una exposición», *Triunfo*, 905 (1980): 49.

11 Horacio Enrique Torrent, «Latinoamérica, las arquitecturas, las exposiciones, las revistas y las ideas: MoMA 1955», en *Las exposiciones de arquitectura y la arquitectura de las exposiciones: la arquitectura española y las exposiciones internacionales (1929-1975)*, actas preliminares (Pamplona, 8-9 de mayo de 2014): 81-92.

12 Iván Andrés Quizhpe, *Latin American Architecture Since 1945: la mirada de Rollie McKenna* (tesina, Universidad Politécnica de Cataluña, 2014).

13 Laura Levi Costa Sousa, *Arquitetura moderna latino-americana: uma ideia construída a partir de «Latin American Architecture Since 1945»* (tesina, Escola da Cidade de São Paulo, 2018).

14 Felipe Reyno, «Sobreexposición. El comisario como montador del pensamiento contemporáneo en Latinoamérica: «Latin America in Construction: Architecture 1955-1980»» (trabajo de fin de máster, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, Universidad Politécnica de Madrid, 2005).

una tesis doctoral focalizada en una única exposición es pertinente para agregar conocimiento al estado de la cuestión sobre las muestras y, en especial, sobre las dedicadas a América Latina. Bajo este panorama entendemos que esta investigación tiene especial importancia en la arquitectura contemporánea y en el desarrollo del análisis expositivo en torno a la arquitectura.

La primera línea de investigación es el **MoMA**, con sus exposiciones más relevantes a nivel internacional y en particular las referidas a América Latina. La construcción de su narrativa de la historia de la arquitectura se refleja en el archivo fotográfico de las exposiciones, en la lectura minuciosa del catálogo con los artículos de los comisarios más relevantes y en las reseñas de prensa que la propia institución difunde para dar a conocer todas las noticias sobre las exposiciones inauguradas.

El análisis toma el catálogo como la fuente primaria donde se esbozan las narrativas de las exposiciones estudiadas. El MoMA comienza su historia con la primera exposición de arquitectura moderna en 1932, «Modern Architecture: International Exhibition», comisariada por Philip Johnson y Henry-Russell Hitchcock. Luego, publicaron un libro sumando ejemplos europeos y americanos, *The International Style: Architecture Since 1922*.¹⁵ Tras este reconocido inicio, analizamos la narrativa de la institución a partir del estudio de las siguientes exposiciones: «Architecture without Architect» (1969), «Deconstructivist Architecture» (1988), «Light Construction» (1995), «Small Scale, Big Change: New Architectures of Social Engagement» (2010).

A su vez, para hacer un análisis de la narrativa específica de América Latina se utilizaron todas las exposiciones que trataron sobre la región, como fueron «Brazil Build: Architecture New and Old, 1652-1942» (1943), «Latin American Architecture since 1945» (1955), y las monografías de arquitectos «The Architecture of Luis Barragán» (1976) y «Roberto Burle Marx: The Unnatural Art of the Garden» (1991).

Como se ha dicho, uno de los documentos más importantes de investigación de la tesis es el catálogo *Latin America in Construction: Architecture 1955-1980*,¹⁶ un documento de trescientas veinte páginas con quinientas sesenta imágenes (238 en color y 322 en blanco y negro) estructurado por países que evidencia la calidad y la cantidad de producción arquitectónica de América Latina durante el periodo de estudio. No es un documento que complemente el espacio expositivo, es un archivo en sí mismo que quedará para la historia de las exposiciones de arquitectura. Es una de las fuentes primarias de nuestra investigación y forma parte del análisis de los capítulos de la presente tesis.

La segunda línea de investigación es la de la figura del **comisario de**

¹⁵ Henry-Russell Hitchcock y Philip Johnson, *The International Style: Architecture since 1922* (Nueva York: Norton, 1932).

¹⁶ Bergdoll et al., *Latin America in Construction*.

exposiciones. Aquí se abren tres vertientes. La primera aborda la bibliografía que estudia su rol y hace un análisis político y filosófico de su figura.

Se parte de una base teórica necesaria del arte contemporáneo basada en los siguientes libros: el primero, de Pablo Helguera, *Manual de estilo del arte contemporáneo*,¹⁷ el segundo, de Will Gompertz, *¿Qué estas mirando? 150 años de arte moderno*,¹⁸ y el último, que suma una mirada al ambiente de Nueva York de los años setenta, de Marcia P. Tucker: *40 años en el arte neoyorquino*.¹⁹

A nivel teórico, los ensayos de Nicolas Bourriaud, *Postproducción*²⁰ y *Estética relacional*,²¹ y de Fredric Jameson, *El posmodernismo revisado*²² y *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*,²³ analizan el rol del comisario y su imagen contemporánea.

A su vez, en relación con el espacio expositivo y su representación, los libros de referencia son el de Brian O'Doherty *Dentro del cubo blanco: la ideología del espacio expositivo*,²⁴ y las aportaciones de Paul O'Neill «Curating U-topics»,²⁵ *Curating Subjects*²⁶ y «La emergencia del discurso curatorial desde el final de los años setenta hasta nuestro presente».²⁷

En un segundo nivel de interés están Jens Hoffmann con «The Curatorialization of Institutional Critique»;²⁸ desde la actualidad, Martí Manen, *Salir de la exposición (si es que alguna vez habíamos entrado)*,²⁹ desde las instituciones, el Centre d'Art La Panera, con su *Impasse 8. La exposición como dispositivo*.³⁰ Por último, Maribel Perpiñá con *Se busca curator*.³¹

La segunda vertiente de análisis sobre los comisarios se articula a través del estudio de la vida de cuatro de ellos, reconocidos por su trabajo en estrecha relación con la arquitectura, como fueron Alexander Dorner, a través de *Why Art Museums? The Unfinished Work of Alexander Dorner*³²; Alfred Barr, con *La definición del arte*

17 Pablo Helguera, *Manual de estilo del arte contemporáneo* (México: Anómalos, 2006).

18 Will Gompertz, *¿Qué estas mirando? 150 años de arte moderno* (Barcelona: Taurus, 2013).

19 Marcia P. Tucker, *40 años en el arte neoyorquino* (Madrid: Turner, 2009).

20 Nicolas Bourriaud, *Postproducción* (Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2004).

21 Nicolas Bourriaud, *Estética relacional* (Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2006).

22 Fredric Jameson, *El posmodernismo revisado* (Madrid: Abada, 2012).

23 Fredric Jameson, *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado* (Barcelona: Paidós, 1991).

24 Brian O'Doherty, *Dentro del cubo blanco: la ideología del espacio expositivo* (Murcia: Cendeac, 2011).

25 Paul O'Neill, «Curating U-topics», *Art Monthly*, 272 (diciembre de 2003-enero de 2004): 7-10.

26 Paul O'Neill, *Curating Subjects* (Londres: Open Editions, 2007).

27 Paul O'Neill, «La emergencia del discurso curatorial desde el final de los años setenta hasta nuestro presente», *Exit Book*, 17 (2012): 8-51.

28 Jens Hoffmann, «The Curatorialization of Institutional Critique», en *Institutional Critique and After*, ed. John C. Welchman (Zúrich: JRP/Ringier, 2016).

29 Martí Manen, *Salir de la exposición (si es que alguna vez habíamos entrado)* (Bilbao: Consonni, 2012).

30 *Impasse 8. La exposición como dispositivo: teorías y prácticas en torno a la exposición* (Lleida: Centre d'Art La Panera, 2008).

31 Maribel Perpiñá, ed., *Se busca curator* (Barcelona: Asociación Cultural laPinta, 2010).

32 Sarah Ganz Blythe y Andrew Martinez, eds., *Why Art Museums? The Unfinished Work of Alexander Dorner* (Cambridge: MIT Press, 2018).

moderno³³ y a través de la bibliografía de Alice G. Marquis; Harald Szeemann, con su exposición «Live in Your Head» (1969), el Museo de las Obsesiones, y gracias al libro *Harald Szeemann: Individual Methodology*,³⁴ y, por último y contemporáneo a nuestro tiempo, Hans Ulrich Obrist, con su *Breve historia del comisariado*,³⁵ donde publica entrevistas a reconocidos comisarios que nos ilustran con historias de su situación dentro del mundo de las exposiciones.

En el medio español sobre exposiciones encontramos la investigación de Juan Carlos Rico Nieto, *Montaje de exposiciones: museos, arquitectura, arte*.³⁶ También el libro de Magdalena Dabrowski, que hace una comparativa entre colecciones: *Contrastes de forma: abstracción geométrica, 1910-1980, de las colecciones del Solomon R. Guggenheim Museum y the Museum of Modern Art, New York*.³⁷

La última vertiente dentro de esta línea sobre comisarios es la bibliografía producida por los comisarios de la exposición objeto de esta tesis, como son Barry Bergdoll, Carlos Eduardo Comas, Jorge Francisco Liernur y Patricio del Real. Sus textos reflejan su metodología de análisis y sus líneas historiográficas.

Si hacemos un repaso bibliográfico sintético de cada uno de los comisarios, veremos que tienen perfiles heterogéneos. El primero, Barry Bergdoll, comisario principal de la exposición, es historiador del arte y sus investigaciones se focalizaron en la historia de la arquitectura europea y americana. Uno de sus libros más importantes publicados es *European Architecture 1770-1890*.³⁸ El segundo, el comisario argentino Jorge Francisco Liernur, con su análisis realizado con influencias de la escuela de Manfredo Tafuri, de la arquitectura de América Latina, publicado en los años ochenta: *América Latina: architettura, gli ultimi vent'anni*.³⁹ El comisario brasileño Carlos Eduardo Comas, con un análisis basado en las influencias de Colin Row en su tesis: *Précisions brésiliennes sur un état passé de l'architecture et de l'urbanisme modernes, d'après les projets et les oeuvres de Lucio Costa, Oscar Niemeyer, M & M Roberto, Affonso Reidy, Jorge Moreira & Cie, 1936-1945*.⁴⁰ Y el comisario asistente Patricio del Real, con su tesis antes mencionada. En el capítulo tercero de la presente tesis se tratan con mayor profundidad los roles de cada uno de los comisarios, su bibliografía y una descripción del proceso del proyecto expositivo.

33 Alfred Barr, *La definición del arte moderno* (Madrid, Alianza, 1989).

34 Florence Derieux, ed., *Harald Szeemann: Individual Methodology* (Zúrich: JRP/Ringier, 2008).

35 Obrist, Hans Ulrich, *Breve historia del comisariado* (Madrid: Exit Publicaciones, 2009).

36 Juan Carlos Rico Nieto, *Montaje de exposiciones: museos, arquitectura, arte* (Madrid: Sílex, 2012).

37 Magdalena Dabrowski, *Contrastes de forma: abstracción geométrica, 1910-1980, de las colecciones del Solomon R. Guggenheim Museum y the Museum of Modern Art, New York* (Madrid: Ministerio de Cultura, 1986).

38 Barry Bergdoll, *European Architecture 1770-1890* (Oxford: Oxford University Press, 2000).

39 Jorge Francisco Liernur, *América Latina: architettura, gli ultimi vent'anni* (Florencia: Electra, 1990).

40 Carlos Eduardo Comas, *Précisions brésiliennes sur un état passé de l'architecture et de l'urbanisme modernes, d'après les projets et les oeuvres de Lucio Costa, Oscar Niemeyer, M & M Roberto, Affonso Reidy, Jorge Moreira & Cie, 1936-1945* (tesis doctoral, Université de Paris VIII, 2002).

La última línea de investigación es el tema de la exposición: **América Latina**. Para ello hemos realizado un estado de la cuestión en torno a la difusión de la arquitectura latinoamericana desde 1929 hasta la actualidad, con los ejemplos más relevantes de revistas, bienales, premios y libros que representen la arquitectura de América Latina.

Desde las primeras revistas europeas que publicaron los pioneros ejemplos de Brasil, como fueron *The Studio* y *Architectural Review*, a partir de la primera exposición del MoMA, «Brazil Builds», hasta la francesa *L'Architecture d'aujourd'hui*, que comienza a publicar los ejemplos mexicanos a partir de la segunda, «Latin American since 1945». Una primera cresta que tuvo su punto más alto en los eventos más relevantes para estos dos países como fue la inauguración de Brasilia en 1960 y de los Juegos Olímpicos de 1968. Este inicio de la difusión en las revistas internacionales fue continuado por la producción en revistas editadas desde la región, en muchos casos, a cargo de reconocidos arquitectos. Entre los ejemplos, tenemos a *Arquitectura México* de Marios Pani, *El Arquitecto Peruano* o *PROA*. A su vez, desde Brasil, *Módulo* es utilizada por Oscar Niemeyer para difundir sus ideas y proyectos; *Brasilia* difundía las noticias de la nueva capital; y *Habitat* es dirigida por Lina Bo y Pietro María Bardi desde São Paulo. También destacan otras publicaciones especializadas en otros países de América Latina, como la revista *Nuestra Arquitectura* en Argentina o *Arquitectura* en Uruguay. La última ola de difusión fue producida en torno a los años 2015-2016 — el mismo año de la exposición estudiada —, cuando diversas revistas internacionales hicieron monográficos de la región, *a+u 532*, *AV Monografías 138 Latin America*, *RADICAL: 50 arquitecturas de América Latina* y *PLOT 24*.

A su vez, las exposiciones desde Europa —como fueron la Exposición Iberoamericana de Sevilla de 1929 y la Arquitectura Actual Americana de 1965— se complementan con las bienales de arte que comienzan a tener secciones dedicadas a la arquitectura. A partir de 1951, la de São Paulo comienza a difundir la arquitectura moderna de América Latina dándole continuidad a los exponentes que desarrollaron la arquitectura moderna de la región. De igual importancia, la Bienal de Venecia y la de Buenos Aires conforman la trilogía internacional que se encargó de establecer las conexiones entre la arquitectura internacional y la de América Latina. El Seminario de Arquitectura Latinoamericana (SAL) produjo un espacio con un cuerpo teórico de reflexión y crítica que ayudó a establecer las bases para una nueva mirada sobre la región. A su vez, se sumaron otras bienales que también se encargaron de lo mismo en los distintos países de la región. En la actualidad, la mayoría de los países ya tienen su bienal y se encargan de difundir los ejemplos a todo el mundo. A través de los premios internacionales también se hizo patente la calidad de las obras de la región, desde los galardonados con el Pritzker, hasta los premiados en las bienales y seminarios.

De igual importancia, la historiografía de América Latina tuvo una nueva mirada iniciada por Francisco Bullrich con *Arquitectura latinoamericana, 1930-1970*,⁴¹ continuada por Jorge Francisco Liernur con *América Latina: architettura, gli ultimi vent'anni*,⁴² Luis E. Carranza y Fernando Luiz Lara con *Modern Architecture in Latin America, Art, Technology, and Utopia*,⁴³ Silvia Arango con *Ciudad y arquitectura: seis generaciones que construyeron la América Latina moderna*,⁴⁴ y también, pero con otro formato, la exposición estudiada en esta tesis. Esta nueva mirada entraba en rotunda oposición con lo que pensaban los historiadores relevantes que desde los centros de difusión de la arquitectura plantearon una mirada condicionada y sesgada. Desde las primeras reseñas desprestigiantes de Bruno Zevi y Nikolaus Pevsner, hasta las omisiones de Leonardo Benevolo, Manfredo Tafuri y Williams Curtis, pasando por las críticas de Max Bill y Sibyl Moholy-Nagy.

Es en el primer capítulo donde se hace un estado de la cuestión de América Latina abarcando los aspectos representativos e historiográficos de la región. A su vez, en el análisis de la exposición se utiliza esta bibliografía sumada a la bibliografía de los grandes maestros, como son Mario Pani (México), Luis Barragán (México), Raúl Villanueva (Venezuela), Rogelio Salmona (Colombia), Lina Bo Bardi (Brasil), Oscar Niemeyer (Brasil), Lucio Costa (Brasil), Paulo Mendes da Rocha (Brasil), Clorindo Testa (Argentina), Mario Roberto Álvarez (Argentina) y Eladio Dieste (Uruguay).

Para finalizar las líneas de investigación, es importante evidenciar el motor que llevó a realizar esta exploración. La pregunta de investigación que motivó esta tesis desde un principio se divide en dos interrogantes. En primer lugar, en cuanto al objeto de estudio, la arquitectura de América Latina, existe la necesidad de revisar el trabajo realizado en torno a la mirada interesada desde los centros más importantes de difusión arquitectónica, con estrategias de simplificación de la arquitectura producida en la región que tienen que ver con la consideración de toda la zona como un único objeto de estudio, sin cuestionarse que podrían plantearse diversas líneas de investigación independientes de la región. Desde estos análisis teóricos siempre se tiende a hacer la comparación con los centros de poder económicos y políticos de dependencia, como es el concepto de *desarrollismo* explicado en comparación con un centro de poder con una supuesta economía ejemplar. Se produce una simplificación en el análisis formal de las arquitecturas producidas, ya que siempre se buscan explicaciones climáticas y de la utilización de los materiales, dejando fuera otras variables que también entran en juego, como pueden ser la educación, la política, la economía, la representación, el arte o la crítica arquitectónica. Para finalizar, se establecen simplificaciones cuando

41 Francisco Bullrich, *Arquitectura latinoamericana 1930/1970* (Barcelona: Gustavo Gili, 1969).

42 Jorge Francisco Liernur, *América Latina: architettura, gli ultimi vent'anni* (Firenze: Electra, 1990).

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

44 Silvia Arango, *Ciudad y arquitectura: seis generaciones que construyeron la América Latina moderna* (México: Fondo de Cultura Económica, 2014).

se analizan las arquitecturas producidas de viviendas sociales o la arquitectura de bajo coste, cuyo análisis tiende a limitarse a la función que cumplen, en vez de aumentar los factores de análisis para enriquecer la mirada académica con el fin último de aportar materia al estado del conocimiento. La sospecha de que se producen estas simplificaciones desde los centros de poder económico, político y arquitectónico es el motor que llevó a realizar esta investigación.

La segunda interrogante se focaliza en el formato que analiza esta tesis, una exposición. En los últimos años, este investigador se ha especializado en el diseño, producción y montaje de exposiciones en los centros de arte más importantes de España. Esta experiencia, en paralelo a la investigación desarrollada en esta tesis, plantea una pregunta en torno al formato: ¿es una exposición una herramienta de investigación? Teniendo en cuenta que el medio arquitectónico desarrolla una parte teórica y otra práctica, el formato de una exposición desarrolla ambas ramas en un único elemento. A su vez, tiene la ventaja de producirse en un tiempo relativamente corto y, por definición, es efímera, lo que implica que debe ser pensada con una vida útil limitada para transmitir una o más ideas a través de sus discursos y sus espacios producidos. Por todo esto, esta tesis también tiene como objetivo demostrar que una exposición es una herramienta de conocimiento que se puede analizar en profundidad, al igual que cualquier edificio, ciudad o arquitecto.

DOCUMENTOS

Fig. 002. Esquema de las fuentes utilizadas en la investigación. Documento realizado por el autor.

0.3 Metodología

Fuentes primarias

Evidencias planimétricas (todo lo visual)

- La exposición
- Las obras expuestas
- Realización propia (planos y alzados)

Evidencias documentales (documentos)

- El catálogo
- La reseña a la prensa por parte del MoMA
- Los textos de sala
- Todos los eventos colaterales

Fuentes secundarias

Evidencias planimétricas (todo lo visual)

- Fotografías y vídeos de la exposición
- Visita a la exposición

Evidencias documentales (documentos)

- Las críticas a la exposición
- Las entrevistas a los comisarios

La metodología utilizada en la tesis es la **disgregación analítica**: a partir de un objeto de estudio específico, como fue una exposición, realizamos una separación de cada uno de sus elementos principales para analizarlos por separado. En el caso de una muestra, se hace el análisis de cada uno de sus actores, como es el equipo de comisarios, la institución y las obras expuestas. El objetivo de esta metodología es evidenciar las **estrategias expositivas** que se diseñaron en el momento en que se pensó, se produjo y se difundió la exposición.

Para aplicar la metodología se definió un campo epistemológico compuesto por la **fuentes primaria**, que es la propia exposición, con las **evidencias planimétricas y documentales**. Las primeras corresponden a todos los elementos visuales de la exposición: el propio espacio, las obras expuestas, con su listado, y las plantas y los alzados de la exposición.

Los planos de la exposición han sido dibujados por el investigador a partir del esquema del recorrido provisto por el comisario asistente del MoMA. Dichos documentos constituyen una herramienta muy efectiva de análisis y de investigación a través de lo gráfico, que ha desvelado otro medio para acceder al conocimiento del objeto de estudio. El hecho de redibujar las plantas y alzados de las exposiciones pasadas, y de

la investigada en esta tesis, es una forma de acercamiento al objeto de estudio, a su escala, sus proporciones y su recorrido. A su vez, estos documentos fueron esenciales para realizar el análisis espacial y la comparación con el discurso teórico planteado. Con el objetivo de aportar nuevos documentos al estado del conocimiento, al final de esta tesis se anexan todos los planos de la exposición investigada (§ A1.1).

Por otro lado, las evidencias documentales son los documentos escritos que se produjeron para la exposición, como fueron el catálogo, las reseñas de prensa de la institución, los textos de presentación de cada una de las salas, sumados a todos los documentos que emitió el MoMA.

Las **fuentes secundarias** son todas las evidencias planimétricas o documentales que surgieron a partir de la exposición. Entre estos documentos se encuentran las críticas de la exposición, realizadas por la prensa y por revistas especializadas. En este segundo grupo también se ubican las entrevistas llevadas a cabo por el autor de la tesis a los cuatro comisarios principales de la exposición.

Las entrevistas fueron realizadas partiendo de un mismo y único conjunto de preguntas para los cuatro, formuladas a partir de un estudio minucioso de la exposición con el objetivo de evidenciar las intenciones que tenía el equipo de comisarios a la hora de producir el discurso teórico y el espacio expositivo. A su vez, en cada una de las entrevistas surgieron preguntas espontáneas en las temáticas que requerían mayor profundidad de análisis. En los anexos se adjunta la transcripción de las cuatro entrevistas con el objetivo de aportar nuevos documentos al estado de conocimiento de la exposición estudiada en esta tesis (§ A1.2).

0.4 Estructura

La tesis toma como objeto de estudio una exposición, visitada a través de un recorrido. Por este motivo, después de analizar posibles opciones de relato, encontramos que el más fiel con el objeto de estudio es seguir el mismo recorrido que hace cualquier visitante a la exposición. Es decir, el guion de la tesis es un paseo, sala a sala, por la exposición, analizando cada uno de los espacios, cada objeto expuesto. A partir de ahí, se plantean temáticas transversales a toda la muestra.

La tesis se estructura en seis capítulos que se nombran con su título temático y cuyo subtítulo es el nombre de la sala a la cual hacen referencia. En el capítulo primero se hace un estado de la cuestión de los medios de difusión más relevantes en paralelo a la línea histórica del MoMA, desde su inauguración hasta la actualidad. A su vez, en los anexos se encuentran los documentos de realización propia —entrevistas a los comisarios y geometrales de la exposición— que funcionaron como herramientas de investigación.

Capítulo 1. Genealogías

El capítulo introductorio, a modo de estado de la cuestión, hace un repaso por las exposiciones, bienales, premios, revistas y libros más destacados a lo largo de la línea histórica del MoMA, desde 1929 hasta 2020. Asimismo, se identifica un periodo entre los años cincuenta y setenta de olvido por parte de los medios de difusión más importantes a nivel mundial de la arquitectura. En el final se hace un inventario de la producción historiográfica propia con sus nuevos puntos de vistas sobre la producción arquitectónica de América Latina.

Capítulo 2. Rey MoMA

Se desarrolla en el *hall* de acceso a la exposición, el espacio donde se ubicó el título de la exposición, el primer texto introductorio y las dos primeras obras. En este capítulo haremos un repaso histórico por el Departamento de Arquitectura y Diseño del museo. También, una descripción de las muestras históricas, examinando los argumentos contruidos por los comisarios que trascendieron a la propia exposición. A su vez, se relacionan los intereses de la política exterior de Estados Unidos con las decisiones internas del museo. Un recorrido por su política exterior en relación con América Latina dará argumentos al interés actual por la región. Un capítulo que evidencia una escueta representación de América Latina en el discurso oficial del MoMA.

Capítulo 3. Sala Negra

Es la primera sala de la exposición, centrada en la relación con el pasado. En este

espacio, el equipo de comisarios hace un repaso histórico de las exposiciones y obras de arte que tuvieron alguna relación con el museo en pasadas muestras. Este capítulo analizará en profundidad la primera exposición en el MoMA dedicada a la arquitectura de América Latina, que fue «Brazil Builds». En ese caso, se dedicó a un único país y sus causas no fueron exclusivamente arquitectónicas. La segunda exposición dedicada a la región, en esta ocasión en su totalidad, fue «Latin American Architecture since 1945», precedente a la estudiada en esta tesis, con el mismo objeto de estudio, pero con características muy distintas. También existieron dos exposiciones monográficas que vinieron a ser el reconocimiento a dos arquitectos destacados de la región.

Capítulo 4. Riqueza de los originales

En este capítulo, a partir de las dos siguientes salas temáticas, se analizan los límites temporales de la exposición. A su vez, en él se descompone el discurso comisarial de la exposición a través del análisis del proceso del proyecto que llevaron a cabo los agentes implicados. Además, se identifican los criterios de selección que llevaron a que la exposición sea catalogada como panorámica. Incluso se analiza el filtro de selección fundamental de la exposición: que se trate de archivos originales. Finaliza con las implicaciones económicas que supuso para la institución y para las propias obras expuestas.

Capítulo 5. Gran sala

Es la sala principal de la muestra. En el capítulo se hace un análisis espacial de la sala con los dos tipos de discursos expositivos planteados: uno, lineal, y otro, de interpretación múltiple. También se presenta la temática de la vivienda expuesta en la pared de la gran sala y en la sala adyacente con la vivienda unifamiliar moderna. Asimismo, se examina el catálogo por medio de los tres textos de los comisarios principales. Al finalizar el capítulo, se plantean otras miradas a la misma región y periodo de estudio.

Capítulo 6. Epílogo

El último capítulo recorre las dos últimas salas de la exposición. Es un apartado que plantea las miradas del objeto de estudio desde fuera, con sus observaciones en torno a la nueva exposición de América Latina. Se recorren las miradas críticas de la exposición, desde los periódicos de Nueva York hasta los académicos especialistas en la región, pasando por las revistas de divulgación más importantes. El último episodio es la representación que asumió la exposición en los medios digitales.

Anexos

En los anexos se incorporan los documentos de realización propia: las entrevistas a los comisarios principales y la documentación gráfica de la exposición.

Las entrevistas fueron realizadas a partir de un único conjunto de preguntas específicas elaboradas al principio de la investigación. Las entrevistas se llevaron a cabo por videoconferencia y luego fueron transcritas. El material proporcionado por las entrevistas es utilizado durante todo el proceso y citado a lo largo de la tesis para posicionar opiniones de los comisarios con respecto a la narrativa teórica de la exposición o al diseño del espacio con la ubicación de las obras. Consideramos este documento de gran importancia para futuras investigaciones.

La documentación gráfica de la exposición fue realizada a partir de los planos esquemáticos existentes, el listado de obras del archivo del MoMA y las fotografías de la exposición de archivos privados y del archivo oficial del museo. Se redibujaron las salas con todas las obras numeradas y con su fotografía de referencia. También se realizaron los alzados de cada una de las salas con la ubicación exacta de todas las obras y su fotografía de referencia. De la misma forma, se agrega en el anexo el listado de obras, con todos los datos y numeración de todas las piezas expuestas.

Traducciones

Todos los textos de los catálogos fueron traducidos por el autor a partir del documento original del archivo del museo. El investigador realizó todas las traducciones de los catálogos históricos y del actual para hacer una composición narrativa continua entre los distintos elementos analizados. Sin embargo, para respetar los originales, los nombres de las salas y los títulos de las exposiciones se mantuvieron en el idioma original, con el objetivo de que cualquier investigador pueda acceder a las fuentes originales sin traducciones, de inmediato.

Imágenes

El relato de imágenes de la tesis se basa en un trabajo de selección minucioso a partir de un archivo proveniente de diversas fuentes. El relato está construido desde la diversidad de documentos para dar una visión completa del objeto de estudio. Desde los planos o alzados, la portada de los catálogos, las fotografías históricas del espacio expositivo, hasta las últimas noticias publicadas en los medios de difusión más importantes.

Los archivos citados en la tesis son los documentos de realización propia ya nombrados, como planos, esquemas y diagramas. Del archivo del MoMA tomamos las fotografías históricas y las portadas de los catálogos. De la exposición actual, las fotografías del espacio, las obras del listado completo y las fotografías del catálogo.

Asimismo, también acudimos al escaneado de las fotografías de los libros y revistas de la bibliografía presentada. Cuando fue necesario en el relato de imágenes, citamos sitios web digitales, todos con su correspondiente pie y fuente.

Referencias internas

La estructura de la tesis hace que los autores y los temas se repitan en más de un capítulo. Por ese motivo, se utilizan el parágrafo [§] y el número de capítulo para indicar en qué otro lugar de la tesis se encuentra la misma temática, como sistema de referencia dentro del documento y con el objeto de facilitar la conexión entre temas.

1

GENEALOGÍAS

Difusión de la arquitectura de un continente 1929-2020

GENEALOGÍAS

Difusión de la arquitectura de un continente 1929-2020

1.1 Apariciones recurrentes

Este capítulo introductorio hace un repaso histórico de las exposiciones que realizó el Museo de Arte Moderno de Nueva York (MoMA) sobre América Latina desde su inauguración en 1929 hasta la actualidad. A partir de esta línea, se hace una revisión histórica de los acontecimientos políticos más relevantes que acompañaron a estas exposiciones. A su vez, se destacan el resto de exposiciones que surgieron con la misma temática desde otras regiones de Occidente. En paralelo están las bienales de arquitectura que adquirieron un papel esencial en la difusión de la disciplina de la región. Asimismo, revisamos a los arquitectos que representaron este desarrollo y que fueron premiados por las instituciones más relevantes fuera y dentro del continente. Por último, una selección de libros y revistas de divulgación o especializadas que cumplieron el rol de internacionalización de las obras arquitectónicas, la construcción de un marco teórico y los arquitectos más destacados de la región.

Los medios de difusión o propagandísticos que analizaremos en este capítulo proviene de tres ámbitos: Estados Unidos, Europa y el propio continente, América Latina. Este repaso recorre noventa años de historia, comienza con la inauguración del MoMA, en pleno apogeo del Movimiento Moderno en América Latina, transcurre por la posmodernidad con un clima político de dictaduras militares en la mayoría de los países de la región y culmina con una demostrada expansión en la difusión internacional en el siglo xxi con la inauguración de la exposición «Latin America in Construction: Architecture 1955-1980».

1.1.1 Divulgación de las exposiciones

Otras miradas de América Latina

La primera línea de exposiciones que establece el MoMA sobre la arquitectura de América Latina esta constituida por cinco exposiciones. La primera fue «Brazil Builds: Old and New Architecture 1652-1942» (1943), su precedente inmediato en Nueva York fue el pabellón de Brasil para la Feria Internacional en el año 1939 diseñado por Oscar Niemeyer y Lucio Costa. La segunda exposición es «Latin American Architecture Since 1945» (1955) en donde Henry-Russel Hitchcock hizo una revisión de toda la región a partir de un viaje por todo el continente en el cual visitaba sus obras más destacadas. Después de esto, se celebraron dos exposiciones monográficas que reconocen a dos arquitectos destacados: «The Architecture of Luis Barragán» (1976) y la tardía «Roberto Burle Marx: The Unnatural Art of The Garden» (1991). Por último, veinticuatro años después, la investigada en esta tesis.

La mirada hispanista de la arquitectura de América Latina

A principios del siglo xx se organizó la Exposición Iberoamericana en Sevilla (1929) que se inauguró el 9 de mayo y finalizó el 21 de junio de 1930. Fue organizada por el Gobierno de España, el Comité de la Exposición y el Ayuntamiento de Sevilla. Haciendo un llamamiento a toda América Latina, «... llama a su Exposición a todas las Naciones Americanas y quiere sentir con ellas la legítima satisfacción de ver continuadas las repúblicas jóvenes de América las grandezas seculares de la Patria española, pregonadas por los hombres y los pueblos que saben amarla».⁴⁵ A su vez, también fueron invitados Portugal y Estados Unidos.

Y en nombre de la patria llamó también Sevilla a los Estados Unidos del Norte de América, para que de este modo resuene completo en su recinto el himno de gratitud que Occidente debe a la Nación providencialmente elegida para realizar la empresa colombiana.⁴⁶

Esta exposición fue una demostración cultural de las relaciones amistosas de más de veinte países cuyos vínculos destacados son la raza, el idioma y los intereses, para reforzar, según expresa el comité, sus valores espirituales de indudable trascendencia. Fue una feria que intentó demostrar, según leemos en la guía oficial, «la representación histórica basada en las más claras fuentes de verismo de la gesta

⁴⁵ Sevilla. Exposición Iberoamericana 1929-1930. Guía Oficial (Barcelona, Madrid, Sevilla: Rudolf Mosse Ibérica, 1929).

⁴⁶ Ibidem.

gloriosa del descubrimiento y colonización de América».⁴⁷ Los tres aspectos utilizados para evidenciar el avance de la civilización hispánica en América fueron el arte, la historia y el comercio. A través de una modificación urbanística con la construcción de grandes avenidas que permitieron que, al sur, la ciudad creciera fuera de sus murallas medievales. Se proyectaron edificios oficiales, museos y un pabellón para cada país participante, entre los que se encuentra la emblemática Plaza de España. El arquitecto director de la exposición fue Aníbal González⁴⁸ a través de un concurso público. Esta exposición internacional contó con el respaldo del rey Alfonso XIII y fue utilizada por la dictadura de Miguel Primo de Rivera (1923-30) para difundir una imagen de modernización de la España de principios del siglo xx.

El año de inauguración de esta exposición coincide con la Exposición Internacional de Barcelona, en donde Mies van der Rohe hizo el reconocido pabellón de Alemania, y con la inauguración del MoMA.

Treinta y seis años después, y tras las dos primeras exposiciones del MoMA dedicadas a América Latina, se inaugura la muestra «Arquitectura actual de América» (1965),⁴⁹ realizada por el Instituto de la Cultura Hispánica dependiente del Ministerio de Asuntos Exteriores, instituto que, antes de 1946, se llamó Consejo de la Hispanidad, creado seis años antes en el contexto de la dictadura franquista (1939-1975) para preservar las ideologías conservadoras en las que la raza, el idioma, la costumbre y la religión unían el concepto de «América hispánica».

El comisario de la muestra fue Luis González Robles que se dedicaba a promocionar exposiciones y que desde 1968 hasta 1974 fue director del Museo Español de Arte Contemporáneo. Previamente a la exposición de arquitectura hizo el trabajo de comisario de la de «Arte de España y América» (1963). En los años sesenta, gracias a su trabajo, vinculó a artistas plásticos del momento con el MoMA y el Guggenheim, que dedicaron muchas muestras colectivas a jóvenes artistas españoles.

En esta exposición se mostraron 374 obras de veinte países a través de fotografías y planos. Se realizó en el marco de la Exposición Permanente de la Construcción EXCO, entre los días 21 de noviembre hasta el 22 de diciembre. Fue acompañada de un catálogo con la mayoría de las obras expuestas, que el director del Instituto Gregorio Marañón⁵⁰ introduce, destacando la arquitectura vanguardista

47 *Ibid.*

48 Arquitecto director de la Exposición Iberoamericana. Las obras principales fueron el Pabellón de Industria, Manufacturas y Artes Decorativas, el de Bellas Artes, el Real y la Plaza España. Pérez Escolano, Víctor, «La Arquitectura de Aníbal González», *Hogar y Arquitectura* [Número monográfico dedicado al arquitecto], 1969, n° 82 mayo-junio, pp. 9-126. Aníbal González. *Arquitecto (1876-1929)*, Sevilla, Diputación Provincial, 1973 (varias reed. 1996, 2017). «Aníbal González y Álvarez-Ossorio», *Diccionario biográfico de la Real Academia de la Historia*. En línea: <http://dbe.rah.es/biografias/11178/anibal-gonzalez-y-alvarez-ossorio> [consultado 6.11.2020].

49 *Arquitectura actual de América (catálogo de la exposición)*, Madrid, 22 de noviembre-22 de diciembre 1964 (Madrid: Instituto de Cultura Hispánica de Madrid, 1965).

50 Gregorio Marañón fue el director de Cultura del Instituto Hispánico.

de la región, que atribuye al espíritu artístico americano. El discurso de apertura estuvo a cargo de Javier Carvajal, catedrático de la ETSAM, a quien se le encargó el prólogo del catálogo, un texto que centra la atención en la inseparable relación entre la arquitectura americana y sus raíces europeas desde el descubrimiento y la «posterior acción civilizadora» hasta un listado de arquitectos españoles que han construido en América. En la descripción de la historia del continente, hace especial hincapié en la arquitectura de Estados Unidos y sus más importantes protagonistas. A su vez, en América Latina, hace referencia al desarrollo de los arquitectos europeos exiliados y a algunos nuevos arquitectos jóvenes de la región. Ubica el primer hito en el Ministerio de Educación de Río de Janeiro y su nueva generación de arquitectos, y finaliza señalando que la renovación en la arquitectura americana están en el arte, la ciencia y la teoría europea. A lo largo de la exposición, dieron conferencias el canadiense John Parkin y el venezolano Carlos Raúl Villanueva. El discurso de clausura lo realizó Luis Moya, también profesor de la ETSAM y reconocido arquitecto.

La exposición «Arquitectura actual de América» sirve para señalar cómo las formas hispanistas habían sido sustituidas en la España franquista [de los años sesenta] por un internacionalismo modernista de corte tecnológico.⁵¹

En el análisis que realizó Patricio del Real sobre esta exposición destaca el cambio de enfoque de la mirada cultural de España, es decir, con esta muestra existe una renuncia a la forma simbólica de la «América hispanista» y una apertura a la «América actual». Sin embargo, esta mirada no deja de afirmar que existe una comunidad hispánica que origina esta nueva arquitectura. Con esta exposición existe una aceptación de la mirada de una América panamericana basada en el materialismo tecnológico y económico, pero, aunque parezca opuesta al hispanismo, la exposición intenta demostrar que el origen primero está en ese hispanismo de base que está presente en la arquitectura moderna americana. En los ejemplos expuestos —su mayoría fueron de Estados Unidos— destacan los arquitectos ya reconocidos, como puede ser Philip Johnson, gracias a la ampliación del propio MoMA de 1964.

En el catálogo de la exposición podemos observar que los ejemplos se organizaron por «un orden más lógico y racional: según el uso para el que ha sido construido»,⁵² es decir por su programa arquitectónico. A su vez, la selección de obras demuestra un panorama completo de la arquitectura de toda América donde

51 Patricio del Real, «Construcciones de América: la exposición «Arquitectura Actual en América» y los discursos de representación». En *Miradas cruzadas, intercambios entre Latinoamérica y España en la Arquitectura española del siglo xx. Actas preliminares*, ETSA (Pamplona: R6 Ediciones, 2008): 187-194.

52 *Arquitectura actual de América (catálogo de la exposición)*, Madrid, 22 de noviembre-22 de diciembre 1964 (Madrid: Instituto de Cultura Hispánica de Madrid, 1965): XV.

se le dio mayor visibilidad a los ejemplos de origen estadounidense, a diferencia de América Latina.⁵³ A México también se le dio un lugar de mayor importancia y con menos visibilidad, y junto con el resto de países, tenemos a Brasil. A diferencia de lo que difundían los medios de divulgación más relevantes, la selección brasileña no se sobresalía con respecto al resto. La selección preponderó los ejemplos de Norteamérica por delante de los del centro o el sur. Las bases teóricas quedaron esbozadas en el catálogo, donde el centro del debate lo dirige Javier Carvajal, que reconoce su originalidad a Estados Unidos, pero intentando demostrar que sus raíces también son hispánicas.

Esta exposición fue una repercusión de las dos primeras exposiciones realizadas por el MoMA que analizaremos en el capítulo (§2) de la presente tesis. Es aquí donde encontramos una evidente lucha de intereses por la difusión de la arquitectura de la región y su consiguiente argumentación de los orígenes. Una disputa entre una mirada hispanista desde Europa y una panamericanista desde Estados Unidos.

1.1.2 Trilogía de bienales: São Paulo, Venecia, Buenos Aires

En los años cincuenta, de manera simultánea a las exposiciones de arte, la arquitectura comenzó a adquirir mayor protagonismo dentro de las bienales. En muchos casos, su crecimiento provocó que se hiciera una bienal exclusivamente de arquitectura, y tomaron el papel de amplificación de las arquitecturas de una región por todo el mundo. Por otra parte, fue un espacio donde los arquitectos más relevantes compartían y discutían sus ideas teóricas y la actualidad arquitectónica. A su vez, es el espacio donde se trasciende a la propia disciplina y las ideas son conocidas por los habitantes, las instituciones públicas y los intereses privados. Estos encuentros efímeros permitieron establecer conexiones entre distintas regiones con modos de hacer arquitecturas muy diferentes. Las tres bienales que se posicionaron con mayor importancia a nivel internacional fueron la de São Paulo, Venecia y Buenos Aires.

Bienal de São Paulo (1951). La primera bienal en América Latina

La primera edición de la Bienal de Arte de São Paulo⁵⁴ fue del 20 de octubre al 23 de diciembre de 1951. Entre las distintas secciones, contenía artes plásticas, cine, música y una dedicada a arquitectura que era la responsable de la exhibición de proyectos

53 Cantidad de obras por país: Estados Unidos, 108; México, 64; Brasil, 29; Colombia, 25; Venezuela y Puerto Rico, 24; Argentina, 21; Canadá, 20; Cuba, 14; Jamaica, 13; Perú, 7; Costa Rica y El Salvador, 3; Haití, 2; y Uruguay, Honduras, Panamá, Chile y Guatemala, 1. Fuera del continente, norte de África y Arabia Saudí, 1.

54 Organizada por el director del Museo de Arte Moderno de São Paulo, Ciccillo Matarazzo.

brasileños e internacionales de pensamiento moderno, la «Exposição Internacional de Arquitetura» (EIA). Entre los arquitectos invitados encontramos a Max Bill, de Suiza; Mies van der Rohe, ya radicado en Estados Unidos; y al estadounidense Philip C. Johnson. De la misma forma, el jurado internacional estaba conformado por Sigfried Giedion de Suecia, Mario Pani de México y Junzo Sakakura de Japón, entre otros. El Premio Internacional de Arquitectura se lo concedieron a Le Corbusier, radicado en Francia. Además, recibieron premios los conocidos Pier Luigi Nervi de Italia, Lucio Costa, Oscar Niemeyer y Affonso Eduardo Reidy, del país anfitrión.

Desde esta primera bienal y hasta la decimoprimer en 1971 la sección de arquitectura jugó un papel esencial en la difusión de la disciplina en el continente y, a su vez, de la brasileña en el mundo entero. Las primeras seis bienales demostraron una marcada predisposición al pensamiento europeo y norteamericano. La calidad de los invitados y los premios otorgados evidenciaron el interés por reunir a sus profesionales más renombrados. A partir de la edición séptima y hasta la decimoprimer, la cantidad y la calidad de los invitados se fue reduciendo. Alrededor de los años sesenta se incrementaron los premios y reconocimientos a arquitectos brasileños. En 1964, el golpe militar debilitó la bienal y su convocatoria internacional. Muchos de sus profesionales fueron exiliados y aumentaron las dificultades para promover la crítica arquitectónica. En los años setenta hubo un regreso gradual a la democratización y se iniciaron las actividades culturales antes suspendidas.

Con este impulso, tres instituciones brasileñas —como fueron la Fundação Bienal de São Paulo (FBSP), el Instituto de Arquitectos de Brasil (IAB) y el Banco Nacional de Habitación (BNH)— unieron fuerzas para crear la I Bienal Internacional de Arquitectura de São Paulo.⁵⁵ La primera edición se celebró del 18 de junio al 15 de julio de 1973 con la temática «O ambiente que o homem organiza: suas conquistas e dificuldades», sus áreas estaban conformadas por urbanismo, edificación, diseño industrial, comunicación visual y el simposio nacional de escuelas. Las salas especiales estaban dedicadas a los brasileños Lucio Costa, Roberto Burle Marx, Vilanova Artigas, Joaquim Cardoso, Augusto Ruschi y Flavio de Carvalho.

La continuidad de las bienales fue obstaculizada por las restricciones de las libertades de la dictadura militar, que culminó en 1985. Tuvieron que pasar veinte años para que se celebrase la II Bienal de Arquitectura de São Paulo, en 1993, con la temática «Ambiente e meio ambiente», una respuesta a la conferencia de la ONU llevada a cabo en Río de Janeiro en 1992. El principal homenajeado fue Oscar Niemeyer y fue la primera bienal que alcanzó notoriedad en los medios de comunicación televisivos, así como en los periódicos y las revistas especializadas a nivel internacional. En los

55 *Catálogo da I Bienal Internacional de Arquitetura de São Paulo* (São Paulo: Schema Editora Ltda., 1971).

noventa, no era la única bienal arquitectónica, y se complementaba con el resto para difundir la arquitectura de un continente.

La tercera se celebró en 1997, y la cuarta, en 1999. Fueron conocidas por diferentes características. En la tercera se cambió por completo el equipo de los comisarios, el nuevo enfoque quería dejar de ser tan endogámico, tan dirigido a la profesión, y acercarse a la ciudad y sus habitantes. La bienal antes del cambio de siglo, la de 1999, se caracterizó por tener un enfoque futurista, centrado en la tecnología. En dicha celebración los arquitectos invitados fueron de alto nivel por su trayectoria, con nombres como Frank Gehry, Tadao Ando y Norman Foster, y muchos otros que empezaban a destacar, como Rem Koolhaas, Kazuyo Sejima, Rüe Nishizawa, Richard Rogers y Jean Nouvel. Desde el medio local, los jóvenes de Brasil Arquitectos y UNA Arquitectos, Ricardo Legorreta y Aurelio Martínez Flores.

Haciendo un breve recorrido por la historia de la Bienal de São Paulo, podemos afirmar que tuvo una primera etapa, al igual que la de arte, con un marcado carácter internacional donde los exponentes más reconocidos del movimiento moderno fueron premiados, fueron invitados de jurados o impartieron conferencias. A medida que avanzaron las bienales se fue disminuyendo la afluencia de invitados y los protagonistas pasaron a ser los propios arquitectos brasileños. Al iniciarse la segunda etapa como bienal independiente, comenzó con ese mismo carácter, pero a medida que nos acercamos a las últimas bienales se ha hecho más internacional, y a su vez, las temáticas se dirigieron al interés general de la ciudad y de los propios habitantes, intentando responder a los grandes problemas a los que se enfrentan las grandes ciudades de la región.

Entre la primera bienal de 1951 y las dos primeras exposiciones del MoMA de 1943 y 1955 existe una estrecha relación. Los protagonistas son los mismos y los ejemplos difundidos también se repiten. Fue en esta primera edición donde los arquitectos europeos y norteamericanos constataron la calidad de la arquitectura brasileña antes conocida únicamente a través de exposiciones.

Bienal de Venecia (1980). La presencia de América Latina

En 1895 se crea la Exposición Internacional de Arte de Venecia, subvencionada por el Gobierno de Italia. Esta se compone por diversas secciones entre las que se encuentran las de música, cine, teatro, danza y arquitectura. En 1980 se crea la primera bienal exclusiva de arquitectura, cuyos antecedentes fueron la muestra de Vittorio Gregotti dentro de la Bienal de Arte de 1975 y el Teatro del Mondo realizado por Aldo Rossi en 1979. La temática de la primera muestra internacional de arquitectura era «La presenza del passato» bajo la dirección de Paolo Portoghesi.

La relación de la bienal con la difusión de la arquitectura de América Latina

fue de menos a más, por lo tanto, aumentó con los años. El primer nombre que se escuchó es el de Oscar Niemeyer cuando recibió el León de Oro en 1996. Diez años después se lleva otro León de Oro la ciudad de Bogotá en Colombia; otro León de Oro a mejor proyecto urbano se lo lleva el mexicano Javier Sánchez por un proyecto de vivienda social en la calle Brasil 44, en el centro de Ciudad de México.

En el año 2008, el León de Plata al arquitecto joven de la exposición internacional se lo lleva Elemental de Chile, proyecto dirigido por Alejandro Aravena, interpretado como el mejor trabajo dentro de una práctica arquitectónica menos conocida. El jurado destacó la «extraordinaria inteligencia arquitectónica experta, en finanzas, la construcción y el diseño con sensibilidad».⁵⁶ Cuatro años después, el León de Oro al mejor proyecto de la exposición se lo llevó Common Ground: Torre David / Gran Horizonte, una investigación sobre la Torre David realizada por Urban-Think Tank (Alfredo Brillembourg, Hubert Klumpner), Justin McGuirk e Iwan Baan. Llamado también Centro Financiero Confianzas, en el Distrito Capital de Caracas, es el edificio ocupado más alto del mundo, con setecientas cincuenta familias, construido por David Brillembourg, .Su muerte y el colapso en la economía venezolana llevaron a la ocupación de la torre y la creación de la más grande ciudad informal en vertical. En el 2014, el León de Plata a mejor participación nacional se lo llevó Chile con su pabellón Monolith Controversies, comisariado por Pedro Alonso y Hugo Palmarola.⁵⁷

En el año 2016, en la decimoquinta edición, fue cuando la Bienal de Venecia dio mayor relevancia a la arquitectura de América Latina a través de su comisario Alejandro Aravena, de las muestras premiadas y del reconocimiento a la trayectoria de sus arquitectos. Fue el primer año en que un arquitecto de América Latina fue seleccionado como director de la muestra con su proyecto «Reporting from the front».⁵⁸ Con esta consigna, todos los países invitados y sus respectivos comisarios construyeron un pensamiento común en torno a ejemplos en los que la arquitectura fuera capaz de responder a los problemas conectados con la realidad, librando la «batalla» desde la propia disciplina. En esta misma edición recibió el premio a la trayectoria Paulo Mendes da Rocha, reconocido por su carácter «desafiante e inconformista [...]». Sus áreas de interés van más allá de la arquitectura, abarcando los reinos políticos, sociales, geográficos, históricos y técnicos».⁵⁹ El León de Oro a la mejor participación en la

56 Reseña del jurado en la ceremonia de entrega del León de Plata otorgado a Elemental en 2008, en la Bienal de Venecia (labiennale.org).

57 Se trasladó un panel prefabricado producido por la KPD, fábrica donada por la Unión Soviética en 1972, firmado por Salvador Allende, finalmente borrado y sustituido por un retablo de la Virgen del Carmen tras el golpe militar de 1973.

58 Catálogo de la exposición *Reporting from the Front: Biennale architettura 2016, 28.05-27.11, Venice*, Mostra Internazionale di Architettura, 15.^a (Venecia, 2016); Alejandro Aravena Mori, *Biennale di Venezia*, 15.^a (Venecia: Marsilio, 2016).

59 Reseña del jurado en la ceremonia de entrega del León de Oro, otorgado a Paulo Mendes da Rocha el 28 de mayo 2016 en Ca'Giustianian, sede Bienal de Venecia (labiennale.org).

exposición fue para el gabinete de arquitectura de Solano Benítez, Gloria Cabral y Solanito Benítez por la construcción de la bóveda de ladrillo con maestros que viajaron desde Paraguay para elevarla, que destaca por el aprovechamiento de materiales simples y la inventiva estructural, así como por el uso de mano de obra artesanal y el acercamiento a la arquitectura a las comunidades del lugar. En esta misma edición de la Bienal de Venecia —un año después de la exposición objeto de estudio— recibió una mención especial el pabellón de Perú con su proyecto «Our Amazon Frontline», cuyos curadores fueron Sandra Barclay y Jean-Pierre Crousse, quienes explicaban detalladamente el Plan Selva financiado por el Ministerio de Educación que aseguraba las condiciones básicas de habitabilidad en los locales escolares de la Amazonía.

Observamos que el interés por la arquitectura de América Latina se fue incrementando; un interés que se dirigía tanto a los estudios de arquitectos emergentes como también a los arquitectos de gran trayectoria no reconocidos por el panorama internacional. En la decimoquinta edición, en el año 2016, fue cuando se llegó al punto más intenso de difusión de arquitectura de América Latina que un año antes inauguraba la exposición investigada en esta tesis.

Bienal Internacional de Arquitectura de Buenos Aires (1985). Una visión internacionalista
A partir de mayo de 1985 se celebra la Bienal Internacional de Arquitectura de Buenos Aires, organizada por el Centro de Arte y Comunicación junto con la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la UBA. En la primera edición, su cometido fue analizar críticamente los conceptos de «identidad» y «región». Entre los invitados internacionales que discutieron estos temas, se encontraban Oriol Bohigas, desde España; Mario Botta, desde Italia; Jean Nouvel, desde Francia; o Kisho Kurokawa, desde Japón. Por otra parte, desde América Latina participaron los arquitectos Rogelio Salmona (Colombia), Joaquim Guedes (Brasil) y Ricardo Legorreta (México).

En la segunda edición de 1987 se le entregó un premio especial a Clorindo Testa, llamado el «Arquitecto de América»; asimismo, se suman más invitados internacionales, como Aldo van Eyck desde Holanda o Rafael de la Hoz desde España, y se presentó una conferencia de especial interés y concurrencia, impartida por el español exiliado en México Félix Candela.

A medida que avanzaban las bienales, los invitados aumentaban y el interés por los arquitectos de la región también, ejemplo de ello es el interés especial que Cesar Pelli y Rafael Viñoly tuvieron en el evento, ya que participaron en numerosas oportunidades para difundir sus ideas y nuevos proyectos. El listado de arquitectos con reconocida trayectoria aumentaba: Richard Meier, Richard Rogers, Peter Cook, Renzo Piano, Paolo Portoghesi, Hans Hollein, Charles Moore. De igual importancia fueron los encuentros profesionales entre el Comité Internacional de Críticos de Arquitectura

con invitados por ejemplo Bruno Zevi, Francesco Dal Co y Kenneth Frampton y Vicente Wiessenbach.

En los años noventa, la bienal siguió con la misma línea internacional de invitar a los referentes del momento, y se sumaron al proyecto Zaha Hadid, Nicholas Grimshaw, Toyo Ito, Thom Mayne, Wolf Prix, Massimiliano Fuksas y Daniel Libeskind desde fuera de la región.

La primera del presente siglo se celebró en 2001, quedando en segundo lugar, después de la de Venecia, como la más prestigiosa por la calidad de sus invitados y la cantidad de visitantes. Al grupo de teóricos se sumaron Marc Augé, Gianni Vattimo y Jean Baudrillard, quién habló de la arquitectura de la desaparición refiriéndose a las Torres Gemelas.

La bienal de Buenos Aires es un punto de encuentro de la arquitectura contemporánea en donde se congregan los profesionales más importantes del *star system*. A su vez, involuntariamente, fue el lugar de inicio de los Seminarios de Arquitectura Latinoamericana.

Seminarios de Arquitectura Latinoamericana (SAL, 1985). Un espacio «latinoamericanista»

En 1985, en la ciudad de Buenos Aires, en los días de celebración de la I Bienal Internacional de Arquitectura, Jorge Moscato y Ramón Gutiérrez se reunieron para comentar las diferencias que existían en el trato por parte de la bienal entre los arquitectos europeos y estadounidenses, con los de América Latina en cuanto a los horarios de conferencias y la ubicación de estas. Existía una clara preferencia por los conferenciantes de fuera de la región, quienes presentaban en Teatro San Martín, a diferencia de los provenientes de América Latina, que se reunieron en la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la UBA.

Este enojo desencadenó una primera reunión de trabajo entre los colegas que estaban interesados en abrir otras líneas de trabajo para poder difundir sus ideas sobre la arquitectura producida en la región. El primer manifiesto del seminario, *I SAL, convocatoria para una propuesta iberoamericana en arquitectura* fue firmado en Buenos Aires el 25 de mayo de 1985 por Ramón Gutiérrez y Jorge Moscato de Argentina, Gustavo Medeiros de Anaya de Bolivia, Rogelio Salmona y Laureano Forero de Colombia, Humberto Eliash y Cristian Boza de Chile, Jorge Rubiano de Paraguay, Juvenal Baracco y Pedro Belaúnde de Perú, Mariano Arana de Uruguay y Patricio Villalba de Ecuador.⁶⁰

⁶⁰ Gutiérrez, Ramón, Patricia Méndez y Centro de Documentación de Arte y Arquitectura. *Seminarios de Arquitectura Latinoamericana (SAL): haciendo camino al andar, 1985-2011* (Buenos Aires: Centro de Documentación de Arte y Arquitectura, 2011).

A partir de entonces, en una primera etapa de los seminarios, se discutieron temas relacionados con lugar, materiales e imagen. Los arquitectos analizados en estos encuentros fueron los conocidos Luis Barragán, Rogelio Salmona, Teodoro González de León, Togo Díaz, Clorindo Testa, Miguel Ángel Roca, Eladio Dieste, Lucio Costa, Paulo Mendes da Rocha o Severiano Porto. También se citaron a los maestros de la generación anterior, como fueron los consagrados Carlos Raúl Villanueva, João Batista Vilanova Artigas, Julio Vilamajó, Affonso Eduardo Reidy y Lina Bo Bardi. Esta nómina de arquitectos con obra de referencia en la región permitió establecer una base teórica producida por un grupo de teóricos e historiadores que aprovecharon los seminarios para establecer análisis cruzados entre las distintas prácticas, como fueron Ramón Gutiérrez, Marina Waisman, Cristian Fernández Cox, Enrique Browne, Silvia Arango, Hugo Segawa y Ruth Verde Zein. Una teoría que buscó nuevos parámetros para un proyecto de América Latina en su conjunto. Los críticos principales de los SAL —seminarios que continúan celebrándose; el último fue la decimoséptima edición, en Quito, en 2018— apostaron por un tipo de arquitectura que hiciera aportes al fortalecimiento de la identidad cultural, alineándose con las ideas del regionalismo difundidas por Kenneth Frampton. Sin embargo, al ser una construcción de una identidad a escala continental, contradice los principios del regionalismo por sus evidentes diferencias y heterogeneidad. Los debates se centraron en las nociones de *identidad* y *modernidad*, entendidos como conceptos algo más que opuestos. Se construyó una respuesta al regionalismo y cada una de las maneras que fue entendido el concepto por los distintos teóricos. En la última etapa existió la necesidad de suprimir los debates, escapar de la retórica y dar lugar a construir y producir nuevos ejemplos de arquitectura de América Latina.

La primera etapa de definición y discusión teórica fueron los cuatro primeros encuentros: Buenos Aires, 1985-1986; Manizales, 1987; Tlaxcala, 1989. Una segunda etapa se focalizó en los problemas comunes a toda la región, como son la centralidad, las fronteras, la ciudad marginal, la regeneración urbana y el transporte, el proyecto arquitectónico, la institucionalidad y la participación ciudadana, y la comunicación y la crítica.

La discusión teórica producida a causa de estas cuestiones es tan amplia como lo demuestra la cantidad de libros y libros escritos al respecto. Una creación teórica que es un referente obligado para cualquier estudio que se realiza sobre arquitectura de América Latina.

Bienal Iberoamericana de Arquitectura y Urbanismo (1998). La nueva estética de la crisis

A partir de 1998 surge la Bienal Iberoamericana de Arquitectura y Urbanismo,

promovida por el Gobierno de España a través del Ministerio de Fomento. Es un espacio de intercambio de experiencias entre los profesionales de arquitectura y urbanismo, así como un lugar de debate sobre los grandes temas que inciden en dichas problemáticas.

«Aceptado el proyecto. En este momento estoy preparando la semana cultural para mostrarla dentro de dos meses: tengo el día de la música, de la literatura, de la pintura. Pues ahora también se incluirá el de la arquitectura», fueron las palabras de Jaime Posada —Ministro de Educación de España— cuando Germán Samper y Hernán Vieco le pusieron sobre la mesa de su despacho el proyecto de hacer una bienal de arquitectura.⁶¹

La creación de la bienal tenía el doble objetivo de poner en valor la arquitectura de toda la región de estudio y de establecer una red de economías de crecimiento transnacional. En el texto del primer catálogo, el rector de la Universidad de Alcalá UAH, Manuel Gala Muñoz, se preguntaba y exponía el interés por los vínculos económicos entre las distintas regiones.

¿Qué barreras profesionales separan todavía el mundo europeo del iberoamericano? Ciertamente, no la formación técnica, como lo demuestran las grandes empresas transnacionales que ya están modificando las relaciones tradicionales entre oferta y demanda de servicios.⁶²

Si hacemos un repaso por las once bienales celebradas, podemos afirmar que existieron tres etapas bien diferenciadas.

Una primera etapa engloba las celebradas en Madrid (1998), México (2000) y Santiago de Chile (2002), bienales en las que se definieron los intereses generales del intercambio cultural. Sin embargo, los referentes entre la producción arquitectónica de España y Portugal divergían de los de América Latina. Por el lado de España y Portugal, estaban Alberto Campo Baeza, Aires Mateus, Josep Llinás, Carlos Ferrater, Álvaro Siza y Rafael Moneo, mientras que en América Latina los intereses de sus universidades estaban enfocados en Rem Koolhaas, Ben Van Berkel, Winy Maas, Peter Eisenman, Frank Gehry, Daniel Libeskind y Zaha Hadid. Ambas regiones estaban mirando para lados distintos.⁶³ La bienal utilizó las ideas y los exponentes más

61 *Arquitectura e ingeniería civil: I Bienal Iberoamericana* (Madrid: Electa/Dirección General de Relaciones Científicas y Culturales, 1998).

62 *Ibidem*.

63 Roberto Fernández. *Ilusiones ópticas. De la posibilidad de una cultura arquitectónica iberoamericana. Segunda Bienal Iberoamericana Arquitectura Ingeniería Civil* (Ciudad de México: Tanaís, 2001): 24-31.

relevantes de los SAL para establecer un marco teórico con intereses compartidos. Esto se demuestra por las obras galardonadas. Los arquitectos consagrados de España y Portugal fueron Alejandro de la Sota, Juan Navarro Baldeweg, Rafael Moneo y Eduardo Souto de Moura; en cambio, los de América Latina fueron los mismos que fueron referentes de los SAL, los reconocidos Rogelio Salmona y Eladio Dieste.

Una segunda etapa reúne la Bienal de Lima (2004), Montevideo (2006), Lisboa (2008) y Medellín (2010), en las que se interesaron por las realidades locales de los países de residencia, con el objetivo de analizar las problemáticas locales y trasladarlas al contexto de toda América Latina. En cualquiera de los cuatro casos, la ciudad de acogida seleccionaba a un teórico encargado de plantear las temáticas que se iban a discutir, que en su mayoría tenía relación directa con la ciudad seleccionada. La vivienda social fue el tema principal en Lima, aprovechando la bienal para hacer una revisión detallada del Plan Previ, concurso llevado a cabo en 1969 al que se presentaron los arquitectos estrella del momento: James Stirling, Aldo van Eyck, George Candilis, Alexis Josic, Shadrach Woods, Christopher Alexander, entre otros. En Montevideo, la discusión fue sobre la ciudad, la descentralización y la recuperación de su memoria, temática que fue planteada por el teórico Mariano Arana, posterior intendente de la capital durante quince años. Se investigó sobre los distintos sistemas de inserción social y participación ciudadana, en sintonía con *La arquitectura de la ciudad* de Aldo Rossi.⁶⁴ En el 2008, Lisboa fue la ciudad donde comenzaron a hablar de territorio y de la sobreutilización de los recursos naturales. En esta bienal se incrementó el interés por el ordenamiento territorial y el estudio de los límites del fenómeno urbanizador. El ejemplo emblemático es Medellín VII BIAU, la primera ciudad de la bienal que no fue su capital y que fue definida por la bienal como «referencia internacional insoslayable de cambios notorios en el camino de la integración social a través de los espacios y funciones urbanas».⁶⁵

La última etapa se relaciona directamente con la crisis económica vivida en Europa y especialmente en España. Los países de América Latina y los países europeos tienen una situación completamente diferente. Europa, y específicamente España y Portugal, están saliendo de una crisis que ha repercutido directamente en la arquitectura, ya que la burbuja inmobiliaria fue una de las causas primordiales de la crisis. En cambio, Latinoamérica está en pleno crecimiento, con un acelerado desarrollo de las infraestructuras y un crecimiento del producto interior bruto (PIB) ejemplar, batiendo todos los récords de la historia reciente. Aunque América Latina se encontrase en un desarrollo sin precedentes, la estética de la crisis ha tomado el

64 Aldo Rossi, *Arquitectura de la ciudad* (Barcelona: Gustavo Gili, 1976).

65 VII BIAU: *Bienal Iberoamericana de Arquitectura y Urbanismo* (Medellín: Ministerio de Vivienda Española, Ministerio de Cultura de Colombia, 2010).

centro del debate y del intercambio entre América Latina y España y Portugal. Entre los premiados,⁶⁶ observamos un interés por los materiales en estado puro, sin tecnologías avanzadas a la hora de construir. Se trata de construcciones sin complejidad técnica y con argumentos de proyecto que se basan en la eficiencia económica y energética. Entre los ejemplos citados, aparecen las construcciones y los países con edificaciones menos avanzadas a nivel tecnológico.

Otras bienales

De la misma manera que se crearon estas bienales y adquirieron importancia internacional a la hora de difundir la arquitectura de América Latina, también surgieron muchas otras que tomaron, asimismo, un importante papel para dar a conocer la arquitectura de la región. Es el caso de la Bienal de Arquitectura de Chile, creada en 1977 y que en el 2019 celebró su vigésima primera edición con la temática «Feria libre de arquitectura. Lo común y corriente». Desde Ecuador, la Bienal Panamericana de Arquitectura de Quito (BAQ), creada por el Colegio de Arquitectos de Ecuador. Desde 1978 y con su última edición (la vigésima segunda) en el año 2020.

En 1962 se creó la Bienal Colombiana de Arquitectura y Urbanismo que desde 1962 se celebra y cumple veintisiete ediciones en el año 2020. Estos tres ejemplos comenzaron con un fuerte carácter localista, exhibiendo muestras destacadas de sus obras y arquitectos, para luego pasar a tener una impronta con una mirada internacional; la de Chile, mirando al mundo occidental; las de Quito y Colombia, mirando a América Latina.

En los últimos diez años se ha incrementado de forma vertiginosa la difusión de las bienales de arquitectura. En Estados Unidos, se crearon la de Chicago y la de Miami; otras aumentaron su difusión, el número de invitados y de visitantes, como las nacionales de Arquitectura Boliviana y Mexicana, y las internacionales de Costa Rica y de Santa Cruz. Finalmente, en España, la Bienal de Arquitectura Latinoamericana intenta ser la conexión con jóvenes estudios para hacer sus primeras publicaciones internacionales.

66 Solano Benítez, con el Quincho Tía Coral, en Paraguay, sumado a su colega José Cubilla, con el edificio San Francisco, y Nicolás Campodonico, en la provincia de Córdoba, con la capilla de San Bernardo, exploran la técnica y la construcción con ladrillo. En México, Mauricio Rocha y el Centro Académico y Cultural San Pablo, con una intervención de recuperación y construcción reversible, actúan desde otro frente. En Ecuador, el colectivo Al Borde, en la Casa en Construcción, comienza a operar desde la estrategia de gestión y construcción. Desde España empiezan a destacar figuras como Toni Gironès con el Espacio Transmisor del Túmulo/Dolmen Megalítico de Seró (Artesa de Segre, Lleida) y HARQUITECTES con su Casa 1014.

1.1.3 Premios difundidos

Reconocimiento internacional

En cuanto a los laureles internacionales a los arquitectos de América Latina, encontramos varios formatos y distintas jerarquías. En primer lugar, el galardón que viene a considerarse como el «Premio Nobel de arquitectura» es el Pritzker.⁶⁷ Patrocinado por la fundación estadounidense Hyatt, fue creado en 1979 y entregado por vez primera a Philip Johnson. En su segunda edición, el premio fue para el mexicano Luis Barragán (1980); luego tuvieron que pasar ocho años para que le concediesen el premio al brasileño Oscar Niemeyer (1988). En lo que va de siglo, los dos arquitectos de América Latina premiados han sido Paulo Mendes da Rocha (2006) y, recientemente, el chileno Alejandro Aravena (2016).

De similar importancia, el Royal Institute of British Architects concede la Royal Gold Medal de arquitectura para reconocer la contribución sustancial a la arquitectura internacional. Su primera edición fue en 1848, y entre sus premiados encontramos a Giles Gilbert Scott (1925), Frank Lloyd Wright (1941) y Le Corbusier (1953). De América Latina, recibieron los galardones los brasileños Oscar Niemeyer en 1998, y Paulo Mendes da Rocha en 2017. Por otra parte, a través de la American Institute of Architects Gold Medal, el AIA reconoce los trabajos tanto en la teoría como en la práctica de la arquitectura. En 1995 fue reconocido el arquitecto argentino César Pelli por su práctica global y, en el 2000, el mexicano Ricardo Legorreta. Además, la Medalla Alvar Aalto es otorgada desde 1967 por el Museo Finandés de Arquitectura y la Asociación Finlandesa de Arquitectos, en reconocimiento a la contribución a la arquitectura creativa. En el año 2003, el premio fue concedido al colombiano Rogelio Salmona.

Por otra parte, todas las bienales analizadas también produjeron premios que con diversas características reconocieron el trabajo de los profesionales de la región de América Latina. Entre los más destacados, encontramos el León de Oro otorgado por la Bienal de Venecia, el Premio Américas otorgado por los SAL y el premio a la trayectoria concedido por la BIAU.

Ya señalamos los arquitectos destacados por la Bienal de Venecia al describir la propia bienal. No obstante, es importante destacar el Premio América, concedido en el marco de los SAL. Es un reconocimiento especial a los profesionales que hayan producido un pensamiento y una obra comprometidos con América Latina y cuya trayectoria represente una referencia ejemplar para las nuevas generaciones

⁶⁷ El Premio Pritzker es patrocinado por una compañía internacional hotelera con más de seiscientos veinte sedes en todo el mundo, la Hyatt Hotels Corporation.

de arquitectos. Entre los premiados, encontramos al mexicano Luis Barragán, al uruguayo Eladio Dieste y al colombiano Rogelio Salmona. Los tres representaban el carácter latinoamericano que querían transmitir los seminarios en cuanto a sistemas y materiales de construcción. El chileno Fernando Castillo Velasco con sus investigaciones y construcciones en torno a las unidades vecinales. Luego fueron premiados Lucio Costa (Brasil) por su arquitectura y el urbanismo de la ciudad de Brasilia. También destacaron a Claudio Caveri, por su desarrollo compositivo orgánico en torno a los conjuntos de vivienda en Argentina; las estructuras de ladrillo de Carlos Mijares Bracho en México; los parques de Carlos Martner en Chile; las estructuras urbanas de Fernando González Gortázar; João Filgueiras Lima, «Lelé», por su trabajo en Brasil; las viviendas escultóricas de Juvenal Baracco en Perú; o Bruno Stagno por sus edificios con una fuerte respuesta a las condiciones climáticas.

Desde España, y a través de la BIAU, se concede el premio a la trayectoria profesional. En sus veintidós años de historia, ha reconocido la labor de prestigiosos arquitectos, entre los que se encuentran Paulo Mendes da Rocha, Oscar Niemeyer y João Filgueiras Lima, «Lelé», desde Brasil. También los mexicanos Teodoro González de León, conocido por su Museo Rufino Tamayo; Ricardo Legorreta, por el sistema estructural del edificio para Celanese; el colombiano propulsor de la creación de esta bienal, Germán Samper, reconocido por su Biblioteca Luis Ángel Arango; y el chileno Fernando Castillo por su Unidad Vecinal Portales. En su última edición, homenajeó al olvidado Jorge Enrique Scrimaglio, de Rosario (Argentina).

Respecto a las obras construidas, los premios están más dispersos y divididos por países, sin embargo, existieron dos intentos de imitar el Premio Mies van der Rohe o Premio de Arquitectura Contemporánea de la Unión Europea, que reconoce la mejor obra construida en Europa. El primero fue el Mies van der Rohe de arquitectura latinoamericana, celebrado en 1998, concedido al Edificio de Usos Múltiples y Complementarios de Televisa, de los arquitectos Enrique Norton y Bernardo Gómez Pimienta. El segundo intento, aún vigente, es el Mies Crown Hall American Prize, entregado por el Illinois Institute of Technology (ITT), creado en el año 2013. Los primeros premiados fueron los edificios de los europeos Álvaro Siza y Herzog & de Meuron, la Fundación Iberê Camargo y el 1111 Lincoln Road en el año 2014. En el 2016, fue galardonado el edificio Grace Farms, del estudio japonés SANAA, de Kazuyo Sejima y Ryûe Nishizawa. Finalmente, en el 2018, fue premiada la Universidad de Piura, de los arquitectos peruanos Sandra Barclay y Jean-Pierre Crousse.

1.1.4 Revistas de divulgación

Europa, Estados Unidos y América Latina

LA PRIMERA OLA DE DIFUSIÓN DE LA ARQUITECTURA DE AMÉRICA LATINA EN REVISTAS EUROPEAS

Las revistas de divulgación de la arquitectura de América Latina desde la mirada europea se centraron en Francia, Inglaterra, Italia y España. Las dos primeras revistas que realizaron un monográfico de la región fueron las británicas *The Studio* (1943) y *The Architectural Review* (1944), ambas hicieron una revisión de la exposición dedicada a Brasil celebrada en el MoMA en 1943. Sus contenidos coincidían en gran medida con el de la exposición, desde sus fotografías hasta los arquitectos citados. Posteriormente, la revista francesa *L'Architecture d'Aujourd'hui* (AA) realiza dos números, uno en 1947 y otro 1952, en donde vuelve a citar la exposición y a su revista colega inglesa. *Et Architecture*, 1945, también hace varios artículos sobre Brasil y sus jóvenes arquitectos. Los arquitectos más nombrados en las primeras publicaciones fueron los conocidos Lucio Costa y Oscar Niemeyer, pero a medida que la investigación en la región avanzaba, los nombres de Rino Levi, Reidy y los hermanos Roberto tomaron un papel esencial en la difusión de la arquitectura brasileña.

Se hace muy poca referencia al resto de países americanos hasta que se inaugura la segunda exposición dedicada a la región por el MoMA, «Latina American Since 1945» (1955). A partir de este punto, la mirada se hace más heterogénea y los países de México y Venezuela se hacen presentes en las revistas europeas. Existe una excepción, que fue la revista *L'Architecture d'Aujourd'hui* con su «Architecture mexicaine», que hace una revisión de la arquitectura mexicana ese mismo año, antes de la exposición cuyo protagonista fue Mario Pani. Otros nombres que aparecen en el resto de publicaciones sobre México son los de Pedro Ramírez Vázquez, Ramón Torres y Héctor Velázquez. De Venezuela, se hace eco de las arquitecturas de Carlos Raúl Villanueva en primer lugar, junto con Martín Vegas y José Miguel Galia. En el caso de España, se focaliza la atención en los compatriotas exiliados en América; por ese motivo, la revista *Arquitectura* (1960) hace un monográfico de Félix Candela, y dos años después de Mario Pani.

El inicio de la difusión de la arquitectura moderna de América Latina en Europa tuvo un inicio marcado por la línea de exposiciones que celebró el MoMA. Luego, siguieron su camino profundizando en los distintos ejemplos arquitectónicos y en la búsqueda de nuevos jóvenes arquitectos.

Los países más publicados fueron Brasil y México, en primer lugar; luego, Venezuela y Argentina; y por último, Chile, Uruguay y Colombia. El interés por la región perdió intensidad tras las dos grandes transformaciones urbanas que conoció, como fue la inauguración de Brasilia en 1960 y las Olimpiadas de México de 1968.

La construcción de medios de difusión especializados desde América Latina

Existieron diversas revistas que facilitaron la internacionalización de la arquitectura de América Latina, de procedencia diversa y con instituciones a las que responder también distintas. Desde revistas que son promovidas por colegios de arquitectos o universidades, hasta revistas de periódicos, pasando por revistas privadas promovidas por arquitectos interesados en la difusión de la profesión.

A continuación, revisaremos algunas revistas más relevantes en la comunicación y difusión de la arquitectura de la región. A su vez, es importante destacar su permanencia y la continuidad de sus números, ya que esto es importante para su reconocimiento a nivel mundial. De la misma forma, difundieron y criticaron las exposiciones del MoMA, como hiciera Luis Vera en la revista *El Arquitecto Peruano* o el análisis de *Arquitectura México* de la exposición de Luis Barragán de 1976. De igual importancia es que los arquitectos que estaban produciendo la nueva arquitectura de la región fueran los mismos que se encargaban de difundir sus ideas y sus propios edificios.

Mario Pani creó y dirige *Arquitectura*, que luego cambia su nombre a *Arquitectura México* (1938-1978). A su vez, Fernando Belaúnde Terry funda *El Arquitecto Peruano* (1937-1977), ya mencionada, y desde Colombia, Carlos Martínez dirige *PROA* (1947). La otra revista colombiana destacada es *Escala* (1962), instituida por David Serna Cárdenas. En Brasil se abren varios frentes de gran intensidad, respaldados por las obras de sus más prestigiosos arquitectos y la atención prestada por todos los medios internacionales. Primero, *Módulo* (1955-1989), desde Río de Janeiro, donde Oscar Niemeyer escribe y que utiliza como medio propagandístico de sus proyectos. A esta se suma *Brasília* (1957-1988), a cargo de Companhia Urbanizadora da Nova Capital do Brasil (Novacap), que fue la encargada de dar a conocer los avances de la construcción de la nueva capital. *Brasil: Arquitetura Contemporânea* (1953-1957) fue fundada por Gladson da Rocha, quien luego formaría parte del Departamento de Urbanismo y Arquitectura para la construcción de la nueva capital dirigido por Oscar Niemeyer. A esta lista deberíamos sumar la revista *Habitat* (1950-1953), editada por Lina Bo y Pietro María Bardi desde São Paulo.

Desde el Río de la Plata, la revista *Arquitectura* (1914), de la Sociedad de Arquitectos de Uruguay (SAU), fue una de las primeras en difundir la arquitectura moderna en el continente. Desde Argentina, la exitosa *Nuestra Arquitectura* (1929-1985) se enfocó en la modernidad local de sus edificios, sin dedicarse a los aspectos críticos. Un lugar destacado ocupa la revista *Summa* (1963-1992),⁶⁸ que a su vez ha

68 Fundada en 1963 por Carlos y Lala Méndez Mosquera, existió hasta 1993. Su cierre dio lugar a la actual *Summa+*.

agregado colecciones como Summarios, Summa Universitaria y Summa Colección Temática.

2015-2016: una nueva ola de difusión de la arquitectura de América Latina

En el entorno de los años 2015 y 2016, la difusión de la arquitectura de América Latina se incrementó. Las revistas especializadas hicieron un trabajo propagandístico en dos niveles. Por un lado, con monográficos sobre obras y arquitectos con ejemplos concretos. Asimismo, hicieron una revisión completa de América Latina, intentando hacer una lectura de los rasgos comunes pocas veces encontrados, ya que se trata de una región heterogénea con marcadas diferencias.

En este año encontramos la recopilación de la arquitectura de toda la región en diversas revistas de arquitectura internacional. Desde la propia región, la nueva revista *PLOT 24* hace un repaso y clasificación por patrones comunes. Otro ejemplo es el libro *Radical: 50 arquitecturas de América Latina*,⁶⁹ donde Arquine hace una recopilación de los cincuenta proyectos más relevantes de la región desde 2010 al 2015. Desde Asia, la revista *a + u* 532 hace un especial monográfico de Latinoamérica. También hace lo mismo *AV Monografías 138: Latin America 2010* (2009) desde España, con sus precedentes *AV Monografías 46: América Latina* (1994), *AV Monografías 13: América Sur* (1988). A ellas se suma el recorrido por los distintos países de América Latina de *Arquitectura Viva*, *Brasil Construye 144* (2012), *Mosaico Colombia 138* (2011), *Último Chile 85* (2002) y *México 40* (1995).⁷⁰ Un poco antes, la revista *2G* publica *Arquitectura Latinoamericana Nexus: Memorándum Latinoamericano* (1998) con la participación de Carlos Eduardo Comas. Desde Estados Unidos, es Harvard la que le dedica un número: *Harvard Design Magazine 34* (2011).

De igual o mayor importancia, el sitio web que queda en el *ranking* de los más visitados a nivel mundial es Archdaily, que se gestiona desde Chile, que quizá sea el medio de difusión con más influencia de la arquitectura de América Latina.

Para finalizar, otro medio de divulgación de la arquitectura de América Latina son las más importantes universidades y sus programas de investigación. Por ejemplo, el proyecto de Harvard South American Project (SAP),⁷¹ el cual congregó a una red de investigadores sobre el diseño de las geografías del continente sudamericano en rápida

69 Miquel Adrià y Andrea Griborio, *Radical: 50 arquitecturas de América Latina* (Ciudad de México: Arquine, 2017).

70 A las revistas dedicadas a la región debemos sumar las *AV Monografías de arquitectos específicos* como las dedicadas a Oscar Niemeyer (n.º 125, 2007), Mendes da Rocha (n.º 161, 2013), Lina Bo Bardi (n.º 180, 2015), Elemental, Alejandro Aravena (n.º 185, 2016), Pezo von Ellrichshausen (n.º 199, 2017) y Undurriaga Devés (n.º 217, 2019). Por su parte, la revista *El Croquis* dedica el número 167 (2013) y el 199 (2019) a Smiljan Radic, y el 193 (2018) a Manuel Cervantes de Chile y México respectivamente.

71 Felipe Correa y Ana María Durán.

transformación; la Universidad de Columbia, en su GSAPP, tiene el Latin American and Caribbean Laboratory (Latin Lab), entendido como una plataforma de pensamiento para iniciativas de investigación, educación y servicios relacionados con la arquitectura y la planificación urbana de América Latina.

Fig. 003. Gráfico de las exposiciones en el MoMA dedicadas a América Latina y los medios de difusión (libros, revistas, otras exposiciones, bienales y premios). Documento realizado por el autor.

Genealogías

Apariciones recurrentes

Exposiciones

MoMA

1943_Brazil Build: Old and New Architecture 1652-1942
Comisario: Philip L. Goodwin

1955_Latin American Architecture Since 1945
Comisario: Henry-Russel-Hitchcock

1976_The architecture of Luis Barragán
Comisario: Emilio Ambasz

1991_Roberto Burle Marx: the unnatural art of the garden
Comisario: William Howard Adams

2015_Latin America in Construction Architecture 1955-1980
Comisarios: Barry Berdoli, Francisco Liernur, Carlos Eduardo Comas, Patricio del Real

Otras Exposiciones

1929_Exposición Iberoamericana, Sevilla
Arquitecto: Aníbal González Álvarez-Ossorio

1965_Arquitectura actual de América. Instituto de Cultura Hispánica.
Comisario: Luis González Robles

Bienales

B

Bienal de São Paulo

1951_I Bienal / Arquitectos Invitados: Maxi Bill, Mies Van Der Rohe / Philip C. Johnson, Premio Internacional de Arquitectura: Le Corbusier
1953_II Bienal Arquitectos Invitados: Alvar Aalto, Ernest Roger, Walter Gropius
1955_III Bienal
1957_IV Bienal
1959_V Bienal
1961_VI Bienal
1963_VII Bienal
1965_VIII Bienal
1967_IX Bienal
1969_X Bienal
1971_XI Bienal

Bienal Internacional de Arquitectura de São Paulo

1973_I Bienal Internacional de Arquitectura de São Paulo
1993_II Bienal Internacional de Arquitectura de São Paulo
1997_III Bienal Internacional de Arquitectura de São Paulo
1999_IV Bienal Internacional de Arquitectura de São Paulo
2003_V Bienal Internacional de Arquitectura de São Paulo
2005_VI Bienal Internacional de Arquitectura de São Paulo
2007_VII Bienal Internacional de Arquitectura de São Paulo
2009_VIII Bienal Internacional de Arquitectura de São Paulo
2011_IX Bienal Internacional de Arquitectura de São Paulo
2013_X Bienal Internacional de Arquitectura de São Paulo
2017_XI Bienal Internacional de Arquitectura de São Paulo
2019_XII Bienal Internacional de Arquitectura de São Paulo

Bienal de Venecia

Fundación cultural subvencionada por el gobierno de Italia.

1980_I La presenza del passato. Paolo Portoghesi
1982_II Architettura nei Paesi islamici. Paolo Portoghesi
1985_III Progetto Venezia: concorso internazionale. Aldo Rossi
1986_IV Hendrik Petrus Berlage. Disegni. Aldo Rossi
1991_V Quinta Mostra Internazionale di Architettura. Francesco Dal Co
1996_VI Sensori del futuro. L'architetto come sismografo. Hans Hollein
2000_VII Menos Estética y Más Ética. Massimiliano Fuksas
2002_VIII Next Home, Next Place, Next Work, Next Generation. Deyan Sudjic
2004_IX Metamorph. Kurt Foster
2006_X Ciudades: Gente, Sociedad, Arquitectura. Richard Burdett
2008_XI Out There: Architecture Beyond Building. Aaron Betsky
2010_XII People meet in architecture. Kazuyo Sejima
2012_XIII Common Ground. David Chipperfield

2014_XIV Fundamentals. Rem Koolhaas
2016_XV Reporting from the Front. Alejandro Aravena
2018_XVI Freespace. Shelley McNamara y Yvonne Farrell
2020_XVII How will we live together? Hashim Sarkis

1996 Premio León de Oro: Oscar Niemeyer
2006 León de Oro a la Ciudad: Bogotá, Colombia / León de Oro mejor proyecto urbano: Javier Sánchez / Higuera + Sánchez, México
2008 León de Plata al arquitecto joven en la Exhibición Internacional: Elemental Chile
2012 León de Oro a Mejor Proyecto de la Exhibición: Common Ground, Urban-Think Tank (Alfredo Brillembourg, Hubert Klumpner), Justin McGurik e Iwan Baan
2014 León de Plata a la mejor participación nacional: Chile, con Monolith Controversies comisariada por Pedro Alonso y Hugo Palmarola
2016 "Reportando desde el frente" Alejandro Aravena / Premio a la trayectoria: Paulo Mendes da Rocha / Mejor participación en la Exhibición Reporting from the front: Gabinete de Arquitectura (Solano Benítez, Gloria Cabral y Solanito Benítez) / Mención especial al Pabellón Nacional: Perú.

Bienal Internacional de Arquitectura de Buenos Aires
Centro de Arte y Comunicación, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, UBA.

1985_I Bienal Internacional de Arquitectura de Buenos Aires
1987_II Bienal Internacional de Arquitectura de Buenos Aires
1989_III Bienal Internacional de Arquitectura de Buenos Aires
1991_IV Bienal Internacional de Arquitectura de Buenos Aires
1993_V Bienal Internacional de Arquitectura de Buenos Aires
1995_VI Bienal Internacional de Arquitectura de Buenos Aires
1998_VII Bienal Internacional de Arquitectura de Buenos Aires
2001_VIII Bienal Internacional de Arquitectura de Buenos Aires
2003_IX Bienal Internacional de Arquitectura de Buenos Aires
2005_X Bienal Internacional de Arquitectura de Buenos Aires
2007_XI Bienal Internacional de Arquitectura de Buenos Aires
2009_XII Bienal Internacional de Arquitectura de Buenos Aires
2011_XIII Bienal Internacional de Arquitectura de Buenos Aires
2013_XIV Bienal Internacional de Arquitectura de Buenos Aires
2015_XV Bienal Internacional de Arquitectura de Buenos Aires
2017_XVI Bienal Internacional de Arquitectura de Buenos Aires
2019_XVII Bienal Internacional de Arquitectura de Buenos Aires

Bienal Iberoamericana de Arquitectura y Urbanismo BIAU
Ministerio de Fomento de España

1998_I Madrid, España
2000_II Ciudad de México, México
2002_III Santiago de Chile, Chile
2004_IV Lima, Perú
2006_V Montevideo, Uruguay
2008_VI Lisboa, Portugal
2010_VII Medellín, Colombia
2012_VIII Cádiz, España
2014_IX Rosario, Argentina
2016_X San Pablo, Brasil
2019_XI Asunción, Paraguay

Bienales Otras

Bienal de Arquitectura de Chile
Colegio de Arquitectos de Chile

1977_I Bienal
2019_XXI Bienal: "Feria Libre de Arquitectura. Lo común y corriente"

Bienal Panamericana de Arquitectura de Quito (BAQ)
Colegios de arquitectos de Ecuador

1978_I Bienal Panamericana de Arquitectura de Quito
2020_XXII Bienal Panamericana de Arquitectura de Quito

Bienal Colombiana de Arquitectura y Urbanismo
Sociedad Colombiana de Arquitectos

1962_I Bienal Colombiana de Arquitectura y Urbanismo
2020_XXVII Bienal Colombiana de Arquitectura y Urbanismo

Bienales con Nueva Difusión

Bienal Internacional de Arquitectura de Santa Cruz

Bienal de Arquitectura Boliviana XII 2015
Bienal Internacional de Arquitectura de Costa Rica XV2020
Bienal de Nacional de Arquitectura Mexicana

Bienales Nuevas

Bienal Miami
Bienal de Arquitectura de Chicago I 2015-III 2019
Bienal de Arquitectura Latinoamericana (BAL) I2009-VII2021

SAL Seminarios de Arquitectura Latinoamericana

1985_Buenos Aires, Argentina
1986_Buenos Aires, Argentina
1987_Manizales, Colombia
1989_Tlaxcala, México
1991_Santiago de Chile, Chile
1993_Caracas, Venezuela
1995_San Pablo, Brasil
1999_Lima, Perú
2001_San Juan, Puerto Rico
2003_Montevideo, Uruguay
2005_Oaxtepec, México
2007_Concepción y Castro, Chile
2009_Ciudad de Panamá, Panamá
2011_Campinas, Brasil
2013_Bogotá, Colombia
2015_Santo Domingo, República Dominicana
2018_Quito, Ecuador

Premios

P

Premio Pritzker
Fundación Hyatt

1980_Luis Barragán
1988_Oscar Niemeyer
2006_Paulo Mendes da Rocha
2016_Alejandro Aravena

Royal Gold Medal
Royal Institute of British Architects

1998_Oscar Niemeyer
2017_Paulo Mendes da Rocha

Gold Medal AIA
American Institute of Architects

1995_Cesar Pelli
2000_Ricardo Legorreta

Medalla Alvar Aalto
Museo Finlandes de Arquitectura y Asociación Finlandesa de Arquitectos

2003_Rogelio Salmons

Premio a la trayectoria y Premio Iberoamericano BIAU

1998_Francisco Javier Sáenz de Oiza (España), Paulo Mendes da Rocha (Brasil) y Fernando Luis Cardoso Meneses de Tavares E Tavora (Portugal)
2000_Oscar Niemeyer (Brasil) Rogelio Salmons (Colombia)
2002_João Filgueiras Lima "Lelé" (Brasil), Álvaro Siza Vieira (Portugal)
2004_Emilio Soyer Nash (Perú)
2006_Rosa Grena Klias (Brasil) Teodoro González de León (México)
2008_Mariano Arana (Uruguay) y Ricardo Legorreta (México)
2010_Nuno Teotónio Pereira (Portugal), Germán Sempér (Colombia) y Fernando Castillo (Chile)
2012_César Naselli (Argentina) y Juan Navarro Baldeweg (España)
2014_Frutos Vivas (Venezuela)
2016_Eduardo Souto de Moura (Portugal)
2019_César Ortiz-Exhagüe Rubio (España) y Jorge Enrique Scrimaglio (Argentina)

Premios América
SAL

1987_Marina Waisman (Argentina), Luis Barragán (México)

1989_Víctor Pimentel Gurmendi (Perú), Fernando Castillo Velasco (Chile)
1991_Eladio Dieste (Uruguay), Gabriel Guarda (Chile)
1993_Lucio Costa (Brasil)
1995_Ramón Gutiérrez (Argentina), Rogelio Salmona (Colombia)
2001_Silvia Arango (Colombia), Mariano Arana (Uruguay)
2003_Claudio Caveri (Argentina) Manuel Moreno (Chile)
2005_Carlos Mijares Bracho (México) Alberto Saldarriaga Rocha (Colombia)
2007_Carlos Martner (Chile), Alberto Nicolini (Argentina)
2009_Jaime Salcedo Salcedo (Colombia), Fernando González Cortázar (México)
2011_João Filgueiras Lima "Lelé" (Brasil), Cristian Fernández Cox (Chile), Carlos Morales Hendry (Colombia)
2013_Sergio Magalhães (Brasil), Hugo Segawa (Brasil), Gustavo Moré (República Dominicana)
2015_Juvenal Baracco (Perú), Bruno Stagno (Brasil), Jorge Ramos (Argentina), Eugenio Pérez Montás (República Dominicana)
2018_Fernando Carrión (Ecuador), Hector Vigliecca (Uruguay)

Premio Mies van der Rohe Latonamerica
Fundación Mies van der Rohe

1998_Edificio de Usos Múltiples y Complementarios de TELEvisa, Enrique Norten y Bernardo Gómez-Pimentá

Premio Mies Crown Hall American Prize
Illinois Institute on Technology

2014_Fundación Iberé Camargo, Álvaro Siza / 1111 Lincoln Road, Herzog and de Meuron
2016_Grace Farms, SANAA
2018_Universidad de Piura, Barclay y Crousse

Divulgación Revistas

Primera ola

Presencia de Brasil

The Studio (octubre 1943)
The Architectural Review 567 (marzo 1944) London
L'Architecture d'Aujourd'hui 13-14 (septiembre 1947) Francia
1930
Architectural Forum 87 (noviembre 1947)
L'Architecture d'Aujourd'hui 42-43 (agosto 1952)
L'Architecture d'Aujourd'hui 90 (junio-julio 1960)
Zodiac 6 (1960)

Presencia de México

Architectural Design 33 (1963)
Architectural Forum 119 (1963)
L'Architecture d'Aujourd'hui 119 (septiembre 1963)
L'Architecture d'Aujourd'hui (1965) «Architecture mexicaine»
Arquitectura (1960)
Arquitectura y Construcción (XXXX)

Presencia de América Latina

L'Architecture d'Aujourd'hui 67-68 (septiembre 1956)

Revistas de América Latina

Arquitectura. Sociedad de Arquitectos de Uruguay (1914)
Arquitectura Cuba (1917)
Arquitectura México (1938-1978) creada y dirigida por Mario Pani
El Arquitecto Peruano (1937-1977) fundada por Fernando Belaúnde Terry
Proa (1946) dirigida por Carlos Martínez
Módulo (1955-1989) Río de Janeiro, dirigida y creada por Oscar Niemeyer
Brasil (1957-1988) a cargo de NOVACAP
Brasil: Arquitectura Contemporánea (1953-1957) Gladson da Rocha
Nuestra Arquitectura (1929-1985)
Summa (1963-1992)
Escala (1962)

Una nueva ola

PLOT 24_ América Latina
RADICAL: 50 arquitecturas de América Latina
a+u: 532_Latin America
Arquitectura Viva México 40 (1995)
Arquitectura Viva Último Chile 85 (2002)
Arquitectura Viva Mosaico Colombia 138 (2011)
Arquitectura Viva Brasil Construye 144 (2012)

2G Arquitectura Latinoamericana Nexus: Memorándum Latinoamericano (1998)
AV Monografías 13 (1988) América Sur
AV Monografías 46 (1994) América Latina
AV Monografías 125 (2007) Oscar Niemeyer
AV Monografías 138 (2010) Latin America 2010
AV Monografías 161 (2013) Mendes Da Rocha 1958-2013
AV Monografías 180 (2015) Lina Bo Bardi 1914-1992
AV Monografías 185 (2016) Elemental Alejandro Aravena
AV Monografías 199 (2017) Pezo von Ellrichshausen Abstracción geométrica
AV Monografías 217 (2019) Undurriaga Devés 2000-2019
Harvard Design Magazine 34_ Architectures of Latin America
El Croquis
Harvard South American Project (SAP)
Latin American and Caribbean Laboratory (Latin Lab)
Archdaily

Historiografía Europea

Bruno Zevi
Historia de la arquitectura moderna (1980)

Nickolaus Pevsner
Pioneros del diseño moderno: de William Morris a Walter Gropius (1963)

Max Bill
Report on Brazil, The Architectural Review (1954)

Moholy Nagy
Mexican Critique Progressive Architecture 11 (1953)

Leonardo Benévolo
Historia de la arquitectura moderna (1963)

Manfredo Tafuri y Francesco Dal Co
Arquitectura contemporanea (1989)

Williams J. R. Curtis
La arquitectura moderna desde 1900 (1982)

Historiografía de América Latina

Desde Europa

Alexander Tzonis y Diane Lefaivre
Hacia un entorno no opresivo (1977)

Kenneth Frampton

Regionalismo Crítico (1980)
Hacia un regionalismo crítico: seis puntos para una arquitectura de resistencia (1983)

Desde América Latina

Francisco Burlich
Arquitectura Latinoamericana 1930/1970 (1969)

Marina Waisman
La estructura histórica del entorno (1972)
El interior de la historia (1993)
La arquitectura descentrada (1995)

Marina Waisman y Cesar Naselli
10 arquitectos latinoamericanos (1989)

Ramón Gutiérrez
Arquitectura latinoamericana en el siglo XX (1998)
Arquitectura y Urbanismo en Iberoamérica (2006)

Roberto Fernández
El laboratorio americano (1998)
El proyecto americano en el flujo global local (2012)

Devés Valdés
El pensamiento latinoamericano en el siglo XX (2003)

Hugo Segawa
Arquitectura latinoamericana contemporánea (2013)

Silvia Arango
Ciudad y arquitectura: seis generaciones que construyeron la América Latina moderna (2014)

Jorge Francisco Liernur
America Latina: architettura, gli ultimi vent'anni (1980)
Escritos de arquitecta del siglo XX en américa latina (2002)

Desde Estados Unidos y Europa

Josep María Montaner
Arquitectura y crítica en Latinoamérica (2011)

Ana Esteban Maluenda
La arquitectura moderna en Latinoamérica: antología de autores, obras y textos (2016)

Justin McGuirk
Radical Cities. Across Latin America in search of a new architecture (2015)

Luis E. Carranza y Fernandi Luiz Lara
Modern Architecture in Latin America (2015)

Fig. 004. Roberto Burle Marx, Bahía de Botafogo, Rio de Janeiro. Catálogo: *Roberto Burle Marx: the unnatural art of the garden*. 1991.

Fig. 005. Affonso Eduardo Reidy, Pedregulho, Rio de Janeiro. Catálogo: *Latin American Architecture Since 1945*. 1955.

1.2 Los teóricos se equivocaron: desde Zevi hasta Burlich (años cuarenta)

El gráfico analizado evidencia distintas relaciones entre los diversos medios de difusión, como fueron las exposiciones, las bienales, los premios y las revistas de divulgación más relevantes. Entre las diversas lecturas que se puede hacer del gráfico, observamos que entre los años sesenta y los ochenta existió un vacío en la difusión en la producción de arquitectura de América Latina. Un silencio en el que la crítica internacional hizo una omisión deliberada de la producción de la región. Esta observación coincide con las observaciones de las miradas de los comisarios de la exposición estudiada en esta tesis.

Que «los teóricos se equivocaron» fue la idea que los comisarios de la exposición objeto de estudio quisieron demostrar y transmitir a través de la muestra que organizaron. Esta idea la vemos en diferentes casos. Por un lado, la leemos en las entrevistas realizadas a Carlos Eduardo Comas, al referirse a los teóricos de arquitectura cuando trataron la de América Latina desde los años cincuenta hasta los setenta. Esta premisa fue también desarrollada por Barry Bergdoll en su artículo del catálogo,⁷² en su primera sección: «Storm Clouds: Responses to Critique», donde hizo un repaso histórico de la crítica: «A mediados de los cincuenta, los mensajes comenzaron a cruzarse con voces que dudan», haciendo referencia a las críticas de Max Bill y Sibyl Moholy-Nagy. A su vez, Patricio del Real, complementando el análisis de Bergdoll, presentó una bibliografía colectiva en la que se hace un recorrido historiográfico de América Latina con referencia a los olvidos y críticas de libros de los reconocidos historiadores de la arquitectura occidental.

Esta es, por tanto, la hipótesis común del equipo de comisarios: que los teóricos sobre los años cincuenta a setenta hicieron una valoración equivocada de la arquitectura de la región, que sus apreciaciones eran incorrectas y que la mayoría se olvidó de las regiones de mayor cantidad y calidad en la producción arquitectónica moderna.

Por consiguiente, el equipo de comisarios de «Latin America in Construction: Architecture 1955-1980» trató de demostrar a través de la exposición que la historia de la arquitectura de América Latina entre 1955 y 1980, en contra de lo que decían los teóricos consagrados por la historiografía, contaba con la cantidad y la calidad suficiente de arquitectura para ser reconocida, investigada y difundida.

A continuación, se hace un recorrido cronológico por los textos más relevantes

⁷² Barry Bergdoll, «Learning From Latin America: Public Space, Housing and Landscape». En *Latin America in Construction: Architecture 1955-1980*, ed. por Barry Bergdoll et al. (Nueva York: The Museum of Modern Art, 2015).

sobre la arquitectura moderna y su atención hacia América Latina, prestando especial atención a las visiones sesgadas por reprobación o por omisión de los ejemplos arquitectónicos más importantes de América Latina. Los teóricos que citaremos son los siguientes: Bruno Zevi y Nikolaus Pevsner, Max Bill y Sibyl Moholy-Nagy, Leonardo Benevolo, Manfredo Tafuri y William Curtis, y Francisco Bullrich.

1.2.1 Desprestigio. Bruno Zevi y Nikolaus Pevsner (años cincuenta)

Los dos primeros que hablaron de la región fueron Bruno Zevi y Nikolaus Pevsner en los años cincuenta. En la *Historia de la arquitectura moderna*, publicado en Italia en 1950, Zevi identificó a Niemeyer como un discípulo de Le Corbusier que aprendió sus lecciones en el Ministerio de Río de Janeiro y en el pabellón de la Feria Mundial de Nueva York de 1939, y que luego su «fantasía desenfrenada se desboca. [...] Un neoexpresionismo frenado, porque la gestualidad no posee el ímpetu ni encuentra los atascos de la *action-architecture*, disfruta respirando las flexiones hedonistas de Han Arp y sintonizándolas con humores precariamente gozosos».⁷³ Cuando describe la ciudad de Brasilia y el proceso del concurso, hace hincapié en los proyectos conjuntos que realizaron Costa y Niemeyer, que ahora actuaban de jurado y participante para el concurso para la nueva capital de Brasilia. Con este comentario, deja abierto a interpretaciones el posible intercambio de favores entre los reconocidos arquitectos. Por otro lado, critica la falta de elasticidad en la propuesta y la clasifica como una ciudad haussmanniana. El historiador italiano sigue su crítica diciendo que Brasilia es una metrópolis kafkiana, surreal, que refleja un *diktat* (fue la expresión que usaron los alemanes tras la Primera Guerra Mundial para el Tratado de Versalles que se les impuso), un autoritarismo que el urbanismo y la arquitectura transcriben sin tratar de modificar sus significados. En contrapartida, elogia a otros arquitectos brasileños, como Affonso Reidy en Pedregulho y Burle Marx con sus parques, en especial, el parque do Flamengo en Brasil.

Fig. 006. Bruno Zevi, *Storia dell'architettura moderna*. 1950. Biblioteca de la ETSAM.

Del resto de América Latina también escribe; identifica como sus grandes referentes a Raúl Villanueva en Venezuela y a Mario Pani en México. Sin embargo, dice que «en las naciones del tercer mundo los intentos de dialogar con los monumentos antiguos fracasan». Continúa afirmando que estos se reducen a un *styling* epidérmico, «decorativista». Y agrega el ejemplo de Juan O’Gorman, al pasar del taller de Diego Rivera, de 1930, a la biblioteca universitaria de Ciudad de México, del que dice que «es un edificio grotescamente enfundado en murales barroquizantes y en folklóricos

⁷³ Bruno Zevi, *Historia de la arquitectura moderna* (Barcelona: Poseidón, 1980): 384-387.

Fig. 007. Nikolas Pevsner, *An Outline of European Architecture*. 1943. Biblioteca de la ETSAM.

mantos de mosaicos».⁷⁴

También Nikolaus Pevsner, en *Breve historia de la arquitectura europea* (publicado por primera vez en 1943),⁷⁵ elogió la arquitectura de los cuarenta años siguientes a la Primera Guerra Mundial, desde el expresionismo continuador del Walter Gropius temprano y de los edificios de la Bauhaus en Dessau hasta el maduro Le Corbusier de las villas de mediados de la década de los veinte y el maduro Mies van der Rohe del pabellón alemán de la Exposición de Barcelona. Sin embargo, dice que en ese momento están en medio de un segundo intervalo semejante, del cual son responsables Le Corbusier (con recientes obras como la capilla de Ronchamp) y los brasileños. En su libro *Pioneros del diseño moderno* (publicado por primera vez en 1936), Pevsner continúa argumentando:

Así como Gaudí entre Sullivan y Behrens, Loos y los demás después de 1900, como el expresionismo entre la fábrica Fagus y lo edificios de la Bauhaus, Le Corbusier tardío y las acrobacias estructurales de los brasileños y de todos aquellos que los imitan o se inspiran en ellos, son intentos para satisfacer la sed de los arquitectos por una expresión individual, la sed del público por lo sorpresivo y fantástico, por una evasión fuera de la realidad hacia un mundo mágico.⁷⁶

El crítico alemán identifica la arquitectura brasileña como deformaciones de la arquitectura de Le Corbusier. Dice que son «caminos equivocados por donde está transitando una arquitectura que tiene que volver a sus gigantes del pasado distante». A su vez, escribe que «los caprichos de los arquitectos individuales, los golpes del genio de los demás, no pueden ser aceptados como una respuesta a las serias preguntas que es responsabilidad del arquitecto contestar». Con sus análisis elimina cualquier tipo de valoración de la arquitectura emergente en América Latina, la considera arquitectura sin contenido social, sin autonomía, siempre en comparación con su «gigante» de ese pasado distante, Le Corbusier.

1.2.2 Críticas destructivas. Max Bill y Sibyl Moholy-Nagy (años cincuenta)

Entre las opiniones más críticas estuvo la del reconocido artista suizo Max Bill, quien continuó las ideas fundamentales de la Bauhaus de diseño racional, funcional y más

⁷⁴ *Ibidem*, 396.

⁷⁵ Nikolaus Pevsner, *Breve historia de la arquitectura europea* (Madrid: Alianza, 1994).

⁷⁶ Nikolaus Pevsner, *Pioneros del diseño moderno: de William Morris a Walter Gropius* (Buenos Aires: Infinito, 1963): 228-229.

objetivo en su rol de director de la Escuela de Diseño de Ulm. En mayo de 1953 fue invitado por el Ministerio de Relaciones Exteriores de Brasil, lo que supuso su primera visita en un momento en el que la arquitectura brasileña estaba siendo consagrada a nivel internacional. Bill era conocido en São Paulo porque, dos años antes, en 1951, se había organizado una exposición retrospectiva de su trabajo y había asistido a la I Bienal de São Paulo.

En su visita dio sus dos primeras conferencias en el Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro, presentando un relato histórico de la Bauhaus, desde los proyectos de Van de Velde y Gropius hasta el cierre forzado por los nazis. También explicó la nueva Bauhaus de Ulm y todo su trabajo de director. Finalizó hablando del rol del artista en la sociedad, mostrando su proyecto de la creación matemática.⁷⁷

En paralelo, en los periódicos de la época, Bill comenzó a realizar ciertas críticas de la arquitectura moderna brasileña, que estuvieron dirigidas especialmente hacia Oscar Niemeyer. Sobre el Ministerio de Educación y Salud que tanto éxito internacional adquirió, dijo:

No me gustó en absoluto. Carece de sentido y proporciones humanas. Ante esa inmensa masa, el peatón se siente aplastado. Tampoco estoy de acuerdo con la decisión del proyecto que prefirió condenar el patio interior por colocar el edificio sobre pilotis.⁷⁸

Fig. 008 Max Bill, *Architectural Review*, octubre de 1954. Biblioteca de la ETSAM.

Ante la pregunta de cuál era el mejor arquitecto a su juicio, Bill respondió que Affonso Reidy en el conjunto Pedregulho, ubicado en el barrio de San Cristóbal, en distrito federal de Río de Janeiro, por ser un conjunto dedicado a la vivienda social. En su crítica a Niemeyer, denominaba sus formas como barrocas y decía que representaban un manierismo decorativo sin función. El suizo fundaba su teoría de la estética en la correlación simultánea de su trinomio: forma, función y belleza. Para él la forma en sí misma se articulaba entre la cualidad y la funcionalidad.

Su última y más famosa conferencia fue impartida en la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de São Paulo y fue publicada por Lina Bo Bardi en el número 14 de la revista *Habitar*, y también en *The Architectural Review*.⁷⁹ En la revista inglesa se denominó «Report on Brazil» y, además, incluía opiniones de Walter Gropius y Ernesto Rogers. Bill dirigió sus denuncias a la espectacularización arquitectónica como modelo individual, y las centró en los ejemplos de Niemeyer. La figura del arquitecto

⁷⁷ María Amalia García, «Tensiones entre tradición e innovación: las críticas de Max Bill a la arquitectura moderna brasileña», *Concinnitas* 1(16) (junio de 2010): 148-163.

⁷⁸ Flávio Aquino, «Max Bill crítica a nossa moderna arquitetura», *Manchete* 60 (13 de junio de 1953): 38-40. Traducción del autor.

⁷⁹ Max Bill, «Report on Brazil», *The Architectural Review* 116 (agosto de 1954): 238-239.

Fig. 009. Sibyl Moholy-Nagy, *Progressive Architecture*, n°11, november. 1953. Bibliotecta de la ETSAM.

—artista que materializaba su sensibilidad e intuiciones—, para el suizo, era de una irresponsabilidad profesional y un peligro inconmensurables. La conferencia estaba dirigida a estudiantes, y sus palabras más duras fueron contra la arquitectura moderna brasileña, de la que dijo que estaba «hundida en las profundidades, un escándalo de basura antisocial», y que son «obras que nacen de un espíritu desprovisto de toda decencia». Esta crítica era una estrategia para Bill; él se consideraba el heredero de los «principios modernos», había sido alumno de la Bauhaus y redefinió el arte concreto de Theo van Doesburg, y no quería que ninguna tendencia le quitase su lugar dentro de la arquitectura moderna.

La segunda revista que publicó una dura crítica sobre el tema fue *Progressive Architecture*, con el artículo «Mexican Critique»,⁸⁰ de la alemana residente en Chicago Sibyl Moholy-Nagy. Asimismo, es autora del libro *Moholy-Nagy: Experiment in Totality*,⁸¹ que escribió sobre su marido, el artista húngaro profesor de la Bauhaus László Moholy-Nagy, con el que abrió en 1937 la New Bauhaus en Estados Unidos, en Chicago.

Comienza su artículo criticando el «mito de la fotografía», en referencia a que las imágenes publicadas de la Ciudad Universitaria de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), proyecto dirigido por el arquitecto mexicano Mario Pani, no eran fieles a la realidad. Sus dos primeros argumentos: primero, que el paisaje circundante y la cantidad de terreno disponible hacían que las contracciones debieran ser horizontales más que verticales; además, criticó la falta de elementos que amortiguaran el brillo de la iluminación directa del sol, sin entender el uso excesivo de las fachadas acristaladas.

La crítica más incisiva es a la escala del conjunto, que hacía que los espacios entre los edificios construidos fueran desolados. También afirmó que se utilizaba mucha cantidad de materiales. En cuanto a las formas, escribió:

Pero a pesar de que el Estado decretó el colectivismo, el espíritu de la individualidad rampante derrotó la teoría política. En una búsqueda obsesiva de la expresión personal, cada arquitecto insistió en su propia «firma», y el campus es un concurso de ensayos, que determina lo que significa «edificio mexicano» para una docena de significados diferentes.⁸²

Sus primeras críticas fueron respondidas con el tiempo, ya que la UNAM, en sus primeros años, tenía pocos estudiantes, pero luego la Ciudad Universitaria se

⁸⁰ Sibyl Moholy-Nagy, «Mexican Critique», *Progressive Architecture* 11 (noviembre de 1953): 107.

⁸¹ Sibyl Moholy-Nagy, *Moholy-Nagy: Experiment in Totality* (Cambridge: The MIT Press, 1969).

⁸² Moholy-Nagy, «Mexican Critique»: 109.

densificó. Lo mismo ocurrió con las argumentaciones contra el edificio de posgrados: «Un centro de posgrado de estas enormes proporciones parece flotar precariamente en un espacio vacío, en un país que no tiene educación primaria obligatoria por falta de edificios escolares y maestros».⁸³

La segunda parte de su crítica hace referencia a la dicotomía entre centro y periferia, y a la importación de formas desarrolladas en México de Europa y Estados Unidos. A su vez, afirmaba que «búsqueda apasionada en el pasado no ha producido más, hasta ahora, que un exceso de decoraciones de pared», refiriéndose al mural diseñado por Juan O’Gorman para la biblioteca de la universidad. Culmina su crítica escribiendo: «Lo que llamamos su “atraso” reside principalmente en el hecho de que sus filosofías más antiguas y sabias descansan sobre principios diferentes de los nuestros, que se expresan en diferentes formas visuales», y desacredita así cualquier tipo de arquitectura moderna en países con cultura diferente a la de Estados Unidos o Europa.

1.2.3 Falta por omisión. Leonardo Benevolo (años sesenta), Manfredo Tafuri (años setenta) y William Curtis (años ochenta)

Fig. 010. Leonardo Benevolo, *Historia de la Arquitectura Moderna*. 1980. Biblioteca de la ETSAM.

En los años sesenta aparece *Historia de la arquitectura moderna*,⁸⁴ de Leonardo Benevolo. En su primera edición no hace referencia a la arquitectura de la región completa, se centra únicamente en Brasil. En su tercera edición, en el apartado de Brasil, en el capítulo XIX, «La difusión mundial», en la introducción, Benevolo escribe: «En la segunda posguerra se inicia un vasto movimiento de revisión de las aportaciones recibidas, y al menos en dos casos —Brasil y Japón—⁸⁵ se obtienen resultados de valor internacional, desligado de los movimientos europeos o estadounidenses y capaces, sin embargo, de estimular las experiencias en curso tanto del Viejo como del Nuevo Mundo».⁸⁶

Después, este capítulo pasó a llamarse «El nuevo ambiente internacional», y se le sumó el apartado de «La América española». Aquí el texto cambia, y, donde decía «Brasil y Japón», ahora pone «en muchos casos». Sin embargo, para llegar a reconocer toda la región, hay que esperar a las últimas ediciones, donde aparece América Latina en un único capítulo XX, «La arquitectura en Latinoamérica».⁸⁷ Aquí, el historiador italiano hace un repaso por cada uno de los países con un análisis de sus ejemplos

⁸³ *Ibidem*.

⁸⁴ Leonardo Benevolo, *Historia de la arquitectura moderna* (Madrid: Taurus, 1963).

⁸⁵ En la tercera edición aparece el capítulo XIX, «La difusión mundial, Brasil». Aquí está haciendo referencia a su capítulo XX, «El nuevo ambiente internacional, Brasil», de la segunda edición en castellano de la cuarta edición italiana.

⁸⁶ Esta cita es de la segunda edición en castellano de la cuarta edición italiana, cuando el capítulo XIX pasó a llamarse «El nuevo ambiente internacional».

⁸⁷ Se trata de la octava edición revisada y ampliada.

Fig. 011. Manfredo Tafuri y Francesco Dal Co, *Architettura contemporanea*. 1976. Biblioteca de la ETSAM.

más relevantes. En esta edición, de 1982, Benevolo invitó a un especialista en el tema del período de 1940 a 1980, Josep María Montaner, que también se ocupó de la producción española.⁸⁸

En el caso de Manfredo Tafuri y Francesco Dal Co, en *Architettura contemporanea* (1976 en su versión original), hacen un análisis en profundidad de su capítulo XIX, dedicado al panorama internacional. En «El panorama internacional en los años cincuenta y sesenta» hacen un reconocimiento de la arquitectura de Mario Pani y Carlos Raúl Villanueva; sin embargo, desde una dependencia del estilo internacional, de ellos escriben que «se hacen defensores de un revisado International Style».⁸⁹

Continúan diciendo que «el neoexpresionismo puede suavizarse sin salir de su equívoco de fondo, aliándose a sugerencias surrealistas», y mencionan los ejemplos españoles de Torres Blancas de Sáenz de Oíza, Fullaondo y Moneo, en Madrid, y los de Ricardo Bofill en Barcelona, pero en lo que se concentran es en lo que denominan «escuela brasileña». De Niemeyer reconocen sus aprendizajes de Le Corbusier en el Ministerio de Salud y Educación de Río de Janeiro (1936-1945) y del pabellón de la Exposición de Nueva York (1939), proyectado junto con Lucio Costa. De su etapa posterior dicen que «intenta plasmar sus objetos arquitectónicos como sucesión de eventos inesperados, espectáculos del absurdo, eufóricos fragmentos de naturaleza cristalizada», ejemplificado en el Yacht Club (1940-1942) o en la iglesia de Pampulha (1943). Agregan que, en sus ejemplos más recientes, la sede del Partido Comunista Francés, la nueva sede Mondadori en Segrate, Milán, y la Universidad de Constantina en Argelia son escenografía en sí misma, mostrando los límites de su poética, que en Brasil fue «una forma común hasta la náusea». Al primer arquitecto que reconocen es a Affonso Eduardo Reidy, con sus viviendas sociales de Pedregulho (1947).

De la Brasilia de Costa, como la llaman, dicen que tiene una «infantil alegoría planimétrica —un aeródromo— y un sistema de superbloques residenciales que quizás intentan reinterpretar el modelo urbanístico experimentado en la URSS». Acerca de la plaza de los Tres Poderes, diseñada por Niemeyer, Tafuri y Dal Co, afirman que «lo gratuito se tiñe de sofisticación ciertamente espectacular, pero de veleidad superflua».⁹⁰

Al segundo arquitecto que reconocen es al paisajista Roberto Burle Marx, con sus jardines de Kronforth, en Teresópolis (1937), y la sistematización de los parques de la costa de Río de Janeiro. Los califican como «una excelente serie de jardines y sistematizaciones; se hace intérprete del vigor expresivo de la vegetación y

⁸⁸ Ana Esteban Maluenda, *La arquitectura moderna en Latinoamérica* (Barcelona: Reverté, 2016).

⁸⁹ Manfredo Tafuri y Francesco Dal Co, *Architettura contemporanea* (Madrid: Aguilar, 1989): 346.

⁹⁰ *Ibidem*, 360-361.

de la ecología tropical en un lujuriente surrealismo paisajístico».⁹¹

En la bibliografía comentada que escribe Patricio del Real en el catálogo de la exposición estudiada, nombra cada uno de los libros y hace una breve descripción crítica de su posición en la historiografía de la región:

La historiografía del modernismo en América Latina oscila entre historias nacionales producidas localmente, moduladas por descripciones globales producidas principalmente en países de habla hispana, e incorporaciones fragmentarias de momentos clave en historias producidas por académicos de fuera de la región.⁹²

De las producidas por académicos fuera de la región, Del Real explica que han surgido como una rama de experimentos formales europeos, respondiendo al clima y a la cultura, desarrollando idiosincrasias estilísticas locales con aportaciones limitadas a las discusiones internacionales. Continúa afirmando que los exámenes históricos fuera de la región han sido fragmentarios, casuales y reductivos. Siguiendo esa línea, el comisario hace un repaso cronológico de los libros más relevantes de la historiografía desde mediados del siglo pasado hasta la actualidad.

Cuando llega a finales de la década de 1960, hace hincapié en los centros de investigación y en las revistas que van más allá de Brasilia, como la argentina *Summa*. Luego, resalta algunos libros que desarrollan la teoría de dependencia periférica, como lo fueron *Arquitectura y subdesarrollo en América Latina* (1975), de Rafael López Rangel, y colecciones de diversas voces, como *América Latina en su arquitectura* (1976), de Roberto Segre, y *Panorámica de la arquitectura latinoamericana* (1977), de Damián Bayón. Siguiendo con el análisis, Del Real dice: «Estas historias presentan una tensión entre la información periodística y el análisis histórico. También transformaron las limitaciones de un estilo arquitectónico, como lo describen Benevolo y Giedion, en las limitaciones del desarrollo en América Latina».⁹³ Es decir, dan un paso más en un análisis desde la dicotomía entre centro y periferia.

Después, cita *Arquitectura contemporánea* de Manfredo Tafuri y Francesco Dal Co, diciendo que los historiadores italianos no redujeron toda la región a un único país, pero la identificaron como incapaz de superar sus desarrollos de mediados del siglo xx, porque, según Del Real, estaban presos del modernismo corporativo de la hegemonía global de Estados Unidos. Del Real nos dice que esta línea historiográfica fue repetida por *La arquitectura moderna desde 1900* (1982), de William Curtis, y por

91 *Ibidem*, 407, nota 4.

92 Patricio del Real, «Bibliography». En *Latin America in Construction: Architecture 1955-1980*, ed. por Barry Bergdoll *et al.* (Nueva York: The Museum of Modern Art, 2015): 296.

93 *Ibidem*.

Historia de la arquitectura: escenarios y rituales (1985), de Spiro Kostof, y es aquí donde se genera la polémica.

A partir de este texto, y de la exposición estudiada en esta tesis, William Curtis escribe una carta pública a la Bienal de Arquitectura de Buenos Aires de 2015, en la que explica sus profundos desacuerdos. El escrito se denominó «Latin America / Ecos del MOMA / Omission of WJR Curtis Mod Arch Since 1900 3rd ed»,⁹⁴ y en él manifestó el total desacuerdo con las afirmaciones de Patricio del Real. Dice del comisario que tiene poca idea de cómo hacer generalizaciones historiográficas y que recurre a clichés de moda en la actual academia norteamericana. Además, resalta que en la primera página de la bibliografía hay varias imprecisiones y omisiones enormes. Curtis se desmarca de cualquier «línea histórica», confianza que nunca ha seguido el camino del libro de Tafuri y Dal Co y que en un artículo en *Journal of Society of Architectural Historians*, en 1980, criticó fuertemente.⁹⁵

La omisión de la cual habla Curtis es que en la tercera edición de su libro *La arquitectura moderna desde 1900*, incluyó el capítulo 27, denominado «El proceso de asimilación: América Latina, Australia y Japón», en el que trata la región de América Latina y sus ejemplos más relevantes. Sin embargo, aunque Curtis tenga razón, si analizamos el texto, observamos el enfoque que identificaba Del Real en su bibliografía. Cuando define la arquitectura de la región lo hace en los siguientes términos: «El primero de ellos no era por definición, estrictamente hablando de índole geográfica, ya que tenía que ver con el tema más amplio de los prototipos que se transformaban en imitaciones estereotipadas». ⁹⁶ Desde ese punto de vista, la arquitectura nueva de la región fue considerada como una adaptación de una arquitectura «propiedad intelectual de ciertos países de Europa», importada, sin autonomía propia para poder ser analizada desde su independencia.

A favor del argumento de Patricio del Real, debemos considerar que la tercera edición a la cual se refiere Curtis fue publicada en 1996; tuvieron que pasar dieciséis años desde la primera edición para que Curtis incluyera América Latina en su historia. Para saldar estas cuentas pendientes, Curtis continúa la carta alegando que en esa tercera edición investigó y publicó una cantidad de temas y arquitectos latinoamericanos. Específicamente, en el texto cita todos los ejemplos de arquitectos investigados y las conferencias que ha impartido en universidades de la región. Finaliza su carta en un tono de sospecha contra el Departamento de Arquitectura y Diseño, diciendo que «esta omisión es deliberada y pone en duda la ética del trabajo del

Fig. 012. Williams Curtis, *La arquitectura moderna desde 1900*. 1982. Bibliotecta de la ETSAM.

94 William J. R. Curtis, «Latin America / Ecos del MOMA / Omission of WJR Curtis Mod Arch Since 1900 3rd ed» (7 de septiembre de 2015).

95 William J. R. Curtis, «Review of *Modern Architecture* by Manfredo Tafuri y Francesco Dal Co and *Modern Architecture: A Critical History* by Kenneth Frampton», *Journal of the Society of Architectural Historians* 4, 2 (mayo de 1981): 168.

96 William J. R. Curtis, *La arquitectura moderna desde 1900* (Oxford: Phaidon, 1982).

departamento de publicaciones del MoMA»:

Uno tiene la impresión de que esta representación errónea de Del Real puede ser deliberada: ¿es posiblemente parte de una agenda egoísta de un autor emergente que intenta inflar su propia importancia como «voz» para las realidades latinoamericanas en el mundo insular y miope de Nueva York?⁹⁷

1.2.4 Una historiografía propia: Bullrich, Liernur, Arango, Carranza y Lara

Los libros que construyeron el marco teórico de América Latina

Desde América Latina y a consecuencia de varios factores, entre los que se encuentra el intercambio y la discusión arquitectónica entre los teóricos de toda la región, sumado a la repercusión que tuvieron los libros *Hacia un entorno no opresivo* (1977), de Alexander Tzonis, y más el más difundido *Hacia un regionalismo crítico: seis puntos para una arquitectura de resistencia* (1983), de Diane Lefaivre, teóricos y arquitectos reflexionaron y publicaron sus búsquedas de líneas compartidas por toda la región. En muchos casos, intentaron dar respuesta al regionalismo, negándolo y estableciendo otros caminos de pensamiento independiente.

El primer teórico que inicia esta historiografía es el argentino Francisco Bullrich, quien presenta su *Arquitectura latinoamericana 1930/1970*,⁹⁸ en el que exhibe una «noción de comunidad». En su libro, primero hace una presentación y luego, una selección de obras por país. El marco teórico de su análisis plantea la problemática que conlleva el simplificar las regiones de estudio: «Se tiende a englobar en una imagen simplificada el pasado y el presente de su producción artística». A su vez, agrega las diferencias que existen entre las diversas culturas: «Estos países, con tener muchos puntos de contacto, distan de ser intercambiables, y sus tradiciones arquitectónicas, en consecuencia, no son absolutamente coincidentes».⁹⁹ En este sentido, declara la imposibilidad de una mirada simplificada y expone las diferencias como la evolución de las culturas mesoamericanas de las formas de existencia y de sus productos artísticos.

A partir de Francisco Bullrich, se comienza a realizar un análisis específico de América Latina. Su noción de comunidad abrió el campo para que historiadores contemporáneos siguieran estudiando la región más allá de Brasil y México. A partir

Fig. 013. Francisco Bullrich, *Arquitectura Latinoamericana. 1930-1970*. 1969. Biblioteca de la ETSAM.

⁹⁷ William J. R. Curtis, «Latin America...».

⁹⁸ Francisco Bullrich, *Arquitectura latinoamericana 1930/1970* (Barcelona: Gustavo Gili, 1969).

⁹⁹ Bullrich, *Arquitectura latinoamericana*, 11.

de los años setenta, se suma Marina Waisman, con *La estructura histórica del entorno* (1972); luego publica *El interior de la historia* (1993) y *La arquitectura descentrada* (1995). Junto con César Naselli, hace un repaso por diez arquitectos latinoamericanos (1989), entre los que se encontraban Mariano Arana Sánchez, Roberto Segre, Francisco Monaldi, Antonio Díaz, Jorge Moscato, José Ignacio Díaz, Eladio Dieste, Edward Rojas, Severiano Porto y Rogelio Salmona.

Ramón Gutiérrez, protagonista de los Seminarios de Arquitectura Latinoamericana, publica *Arquitectura latinoamericana en el siglo XX* (1998) y, posteriormente, *Arquitectura y Urbanismo en Iberoamérica* (2006). Desde un punto de vista centrado en el centro y la periferia con respecto a Europa, Roberto Fernández publica *El laboratorio americano* (1998) y, más adelante, *El proyecto americano en el flujo global local* (2012).

Existe el caso destacado de Jorge Francisco Liernur: *América Latina: architettura, gli ultimi vent'anni*,¹⁰⁰ que plantea el análisis de temáticas más allá de las formales, como fueron la ciudad, la vivienda social y la tecnología. Luego publica *Escritos de arquitectura del siglo XX en América Latina* (2002). Hugo Segawa publica *Arquitectura latinoamericana contemporánea* (2013) y, un año después, Silvia Arango, *Ciudad y arquitectura: seis generaciones que construyeron la América Latina moderna*.¹⁰¹

Desde España, han sido fundamentales para la historiografía las aportaciones a cargo de Josep María Montaner, con *Arquitectura y crítica en Latinoamérica* (2011), y los trabajos desarrollados por Ana Esteban Maluenda, responsable de la edición y autora de *La arquitectura moderna en Latinoamérica: antología de autores, obras y textos* (2016). Como antecedentes de la atención y el estudio sobre el tema estuvo la célebre *Historia del Arte Hispanoamericano, la formación de las redes y los cambios historiográficos de las décadas del 60 y 70 del siglo XX*, publicada entre 1945 a 1956; imponente trabajo de campo que fue realizado por los historiadores del arte españoles Diego Angulo Íñiguez y Enrique Marco Dorta, y por el arquitecto argentino Mario José Buschiazzi.¹⁰²

Desde una mirada anglosajona, se publicaron el libro de Luis Carranza y Fernando Lara *Modern Architecture in Latin America, Art, Technology, and Utopia* (2015)¹⁰³ con la introducción de Jorge Liernur, y la investigación de Justin McGuirk, *Radical Cities. Across Latin America in Search of a New Architecture* (2015). A

100 Jorge Francisco Liernur, *América Latina: architettura, gli ultimi vent'anni* (Floencia: Electra, 1990).

101 Silvia Arango, *Ciudad y arquitectura: seis generaciones que construyeron la América Latina moderna* (México: Fondo de Cultura Económica, 2014).

102 Ramón Gutiérrez, Wifredo Rincón García y Fernando Vela Cossio, eds., *Una empresa memorable de España hacia América. La edición de Angulo Íñiguez, Marco Dorta y Buschiazzi sobre el arte americano (1945-1956)* (Madrid: Editorial Rueda, 2015).

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

estos libros debemos sumarle *Total Latin American Architecture: Libretto of Modern Reflection & Contemporary Works* (2016), un conjunto de obras seleccionadas por Ana de Brea, introducidos por César Pelli.

Así pues, tras haber analizado todas estas aportaciones de los consagrados teóricos de la historiografía de la arquitectura del siglo xx, se advierte que, para ellos, América Latina y sus manifestaciones arquitectónicas, desde el prisma de la legitimación, no eran motivo de atención, e incluso las descalificaron, considerándolas una deformación de las europeas y las americanas.

Las primeras críticas fueron de desprestigio, a cargo de Bruno Zevi y Nikolaus Pevsner; estos teóricos identificaron la arquitectura de la región como una anomalía o una copia sin contenido. A su vez, estuvieron las críticas de Max Bill y Sibyl Moholy-Nagy, que se consideraban los herederos de la Bauhaus y no aceptaron ninguna otra interpretación de la arquitectura moderna que no fuera respetuosa con sus orígenes.

Estas críticas y las anteriores demuestran que, en los años cincuenta, los teóricos fieles a los ideales de la Bauhaus tenían el dominio de los medios de difusión arquitectónicos y no podrían tolerar otras visiones que no fueran desde esa posición o de ramificaciones de esa escuela.

Más tarde, vemos como para Leonardo Benevolo, en los sesenta, y William Curtis, en los ochenta, la falta es por omisión. En las primeras ediciones, el material es breve, y en las últimas ediciones comienza a desarrollarse, en el caso de Benevolo, con el asesoramiento de un especialista, y en el de Curtis, por un estudio pormenorizado. En cambio, Manfredo Tafuri, en los setenta, hace una crítica incisiva de la arquitectura de Niemeyer y de Brasilia.

Es desde Francisco Bullrich cuando se abre otra mirada sobre América Latina, basada en una nueva noción de comunidad, también en la apertura a nuevos historiadores que incluyan otras regiones más allá de la criticada Brasilia y la figura de Oscar Niemeyer. Estas nuevas miradas poliédricas hacen que la región se cimiente autónoma de la mirada desde los centros de concentración de los medios de difusión.

1.3 Notas de la situación política

Relaciones internacionales entre Estados Unidos y América Latina

Al mapeo de la difusión de la arquitectura de América Latina entre 1930-2020 debemos agregarle la descripción histórica de las relaciones de política exterior con Estados Unidos. Durante estos noventa años de historia, las relaciones fueron cambiando y muchos de esos cambios se reflejaron en los intereses del MoMA para establecer vínculos culturales con la región. A continuación, describiremos los hechos más importantes que evidenciaron los cambios en las políticas culturales de la política interior del museo.

Fig. 014. Getulio Vargas y Franklin Delano Roosevelt. Río de Janeiro, 1936. Archivo digital wikimedia commons.

Conforme al artículo «América Latina para Estados Unidos: ¿especial, desdeñable, codiciada o perdida?»,¹⁰⁴ de Roberto Russell, se puede apuntar que las relaciones entre Estados Unidos y América Latina han sido interpretadas tradicionalmente desde tres diferentes visiones: la del hemisferio occidental que alude a valores compartidos, la irrelevancia para Washington de la región y la de la práctica imperialista. Russell demuestra que se trata de simplificaciones groseras de una relación más densa y compleja propia entre una potencia y su zona de influencia.

Desde este punto de vista, ilustraremos algunos hechos históricos que nos ayudarán a contextualizar cada una de las exposiciones estudiadas en la relación que se establece entre Estados Unidos y América Latina.

La primera política, implantada por Franklin D. Roosevelt (presidente de Estados Unidos entre 1933 y 1945), se conoció como «política del buen vecino». Buscaba la solidaridad de todo el continente contra las amenazas de ideologías fascistas del llamado «eje del mal» durante la Segunda Guerra Mundial. Esta política intensificó la postura panamericanista a favor de la integración diplomática, política y económica de todo el continente. Por este motivo, en 1940 se crea la Oficina del Coordinador de Asuntos Interamericanos, que establece estrechas relaciones con el MoMA en el proyecto de difusión de exposiciones en toda la región.

Fig. 015. John F. Kennedy y Alberto Lleras, inaguran el proyecto habitacional Ciudad Techo . Bogotá, 1961. Archivo digital wikimedia commons.

Entre 1961 y 1970 se implanta la Alianza para el Progreso, un programa de ayuda económica, política y social de Estados Unidos. La propuesta, de John F. Kennedy (presidente de Estados Unidos entre 1961 y 1963), consistía en una reforma agraria, libre comercio, modernización de las infraestructuras de comunicaciones, reforma del sistema de impuestos, acceso a la vivienda, mejoras en las condiciones sanitarias y erradicación del analfabetismo, control de la inflación y cooperación monetaria. Cuba se opuso a firmar la carta de acuerdo, ya que esta alianza se creó como estrategia para contrarrestar la influencia de la Revolución cubana (1953-1959)

104 Roberto Russell, «América Latina para Estados Unidos: ¿especial, desdeñable, codiciada o perdida?», *Nueva Sociedad* 206 (noviembre-diciembre de 2006): 48-62.

Fig. 016. Augusto Pinochet y Henry Kissinger, Asamblea General de la OEA. Santiago de Chile, 1976. Archivo digital wikimedia commons.

Fig. 017. Margaret Thatcher y Ronald Reagan. Reunión G7, Ottawa, 1981. Archivo digital wikimedia commons.

y apoyar medidas reformistas con el modelo de Estados Unidos. En respuesta a ello, John F. y Jackie Kennedy hicieron una gira por América Latina en la que ella dio su famoso discurso en castellano en 1961 en La Mota, Venezuela. El programa fracasó y en el futuro se limitó a acuerdos bilaterales de cooperación militar.

En los años setenta, la relación entre América Latina y Estados Unidos estuvo dirigida por las ideas de Henry Kissinger, secretario de Estado de Estados Unidos entre 1973 y 1977, bajo las presidencias de Richard Nixon y Gerald Ford. La Operación Cóndor coordinó las acciones de mutuo apoyo entre los regímenes militares de América del Sur. Esta estrategia se estableció con el fin de impedir alineamientos de países de la región con la Unión Soviética salvaguardándose en la doctrina de seguridad nacional.

Durante las décadas de los sesenta y los setenta se vivió de manera sistemática y estratégica el proceso de militarización de las democracias de América Latina a través de golpes de Estado cívico-militares: Chile (1973-1990), Uruguay (1973-1986), Argentina (1976-1983). También hay que sumar la moderna dictadura de Brasil (1964-1985), Venezuela (1953-1958), Colombia (1953-1976) y Perú (1968-1975). A su vez, México, con la intervención policiaco-militar de la plaza de las Tres Culturas, en Tlatelolco, en 1968, con el Gobierno de Gustavo Díaz Ordaz, y lo mismo sucedió en 1971 con la gobernanza de Luis Echeverría.

En los años ochenta, los países de América Latina caminan hacia la democracia y la economía global del neoliberalismo impulsado por los Gobiernos de Ronald Reagan y Margaret Thatcher. Aprovechando este impulso, George H. W. Bush (presidente de Estados Unidos desde 1989 a 1993) establece la Iniciativa Empresarial para las Américas, basada en el libre comercio, la inversión extranjera y la reducción de la deuda externa.

Barack Obama (2009-2017) estableció un cambio en las relaciones con América Latina al reabrir la embajada de Estados Unidos en Cuba. «Deshielo cubano» fue como se conoció el proceso de normalización de las relaciones diplomáticas. El 17 de diciembre de 2014, Raúl Castro y Obama anunciaron el inicio del proceso de normalización, y es el 20 de marzo de 2016 cuando el presidente de Estados Unidos hace una visita oficial de tres días a la isla. Otra de las medidas que se tomó fue el cese completo de la política de «pies secos, pies mojados», que implicaba que los inmigrantes cubanos serían tratados igual que los de otras nacionalidades. Este clima de restablecimiento de lazos diplomáticos es el contexto político en que se desarrolla la exposición investigada por esta tesis.

En el último mandato de Donald Trump (2017-2021), la política exterior con América Latina no fue una prioridad para el Gobierno. A diferencia de otras regiones del mundo, no representa intereses estratégicos para Estados Unidos. Con la consigna

«America First», proclamada por el presidente, produjo un rechazo al multilateralismo de las relaciones con países de la región. Las estrategias de democracia, derechos humanos y economía abierta que establecía Estados Unidos fueron sustituidas por una política de «castigos» a los países que no estuvieran de acuerdo con sus intereses. En ese sentido, se cortó la ayuda humanitaria a El Salvador, Guatemala y Honduras como castigo a las caravanas de migrantes provenientes de estos países. Las elecciones de noviembre de 2020 le dieron la victoria a Joe Biden, quien establecerá los nuevos lineamientos en la política exterior de Estados Unidos.

Russell cita en su artículo a Abraham Lowenthal, quien escribió en un artículo en *Foreign Affairs*, titulado «The United States and Latin America: Ending the Hegemonic Presumption»,¹⁰⁵ que desde la posguerra de la Segunda Guerra Mundial hasta los años sesenta Estados Unidos tuvo el poder, la capacidad y la voluntad para convertirse en el líder del orden internacional. En América Latina, el inicio de esta hegemonía estadounidense se sitúa en 1933, con la puesta en marcha de la «política del buen vecino», hasta los años sesenta, cuando se vivió un punto inflexión y cambió hacia formas más diversas y menos claras. Continúa afirmando Lowenthal que, en los años noventa, Estados Unidos ejerció una «hegemonía por *default*», ya que no tuvo que preocuparse por actores extrarregionales, y estableció conexiones con países específicos con tratados de libre comercio. La conclusión de este politólogo es que «Estados Unidos enfrenta serias dificultades en un hemisferio en el que es todavía muy poderoso, pero en el que no está más a cargo de forma incuestionable».¹⁰⁶

105 Abraham Lowenthal, «The United States and Latin America: Ending the Hegemonic Presumption», *Foreign Affairs* 55, 1 (octubre de 1976): 199-213.

106 *Ibidem*.

Fig. 018. Gráfico de las exposiciones de arquitectura en el MoMA, la política de Estados Unidos y las dictaduras militares de América Latina.
Documento realizado por el autor.

2

REY MoMA

Latin America in Construction

Fig. 019. Acceso a la exposición: *Latin America in Construction: Architecture 1955-1980*. 2015. Archivo digital del MoMA..

REY MoMA

Latin America in Construction

El 29 de marzo de 2015 se inauguró la exposición «Latin America in Construction: Architecture 1955-1980». En el *hall* de acceso a la exposición se ubicó el título de la muestra, el texto de introducción y las dos primeras obras de la muestra. El bajorrelieve en madera de *Development equation* (1960), del uruguayo Carlos Gómez Gavazzo, y la maqueta en acero *Port City of Tietê Project* (1980), del brasileño Paulo Mendes da Rocha.

La exposición pretende desafiar la noción de América Latina como un campo de pruebas para ideas y métodos ideados en Europa y los Estados Unidos. Saca a la luz la radical originalidad de la arquitectura y la planificación urbana en la vasta región durante un complejo cuarto de siglo.¹⁰⁷

Esta es la hipótesis planteada por el equipo de comisarios en el panel introductorio de la exposición. A partir de aquí proponemos un recorrido analítico crítico de la exposición para desvelar todos los agentes implicados en ella. Hacer un estudio detallado de cada una de las obras expuestas y desvelar las estrategias museográficas que estableció el MoMA a la hora de diseñar, producir y difundir su nueva exposición sobre América Latina.

¹⁰⁷ Texto introductorio del catálogo de Barry Bergdoll *et. al.*, *Latin America in Construction: Architecture 1955-1980* (Nueva York: The Museum of Modern Art, 2015).

Fig. 020. Lille P. Bliss, Mary Quinn Sullivan, Abby Aldrich Rockefeller, 1922. Archivo digital del MoMA.

1.1 El poder del MoMA y América Latina

Departamento de Arquitectura y Diseño

Nueva York asistió en el año 1929 a la inauguración del primer museo norteamericano dedicado al arte y a la arquitectura moderna, una de las instituciones con mayor prestigio e influencia en el panorama cultural del siglo xx. Año en que además se celebró la Exposición Iberoamericana de Sevilla y la Exposición Internacional de Barcelona. El MoMA fue creado por tres mujeres, Lillie P. Bliss (1864-1931), Mary Quinn Sullivan (1877-1939) y Abby Aldrich Rockefeller (1874-1948).

El mismo año del crac de 1929, la caída de la bolsa de Estados Unidos que dio lugar a la «Gran Depresión». Fue el año del comienzo del declive económico de las naciones industrializadas, lo que obligó a realizar reformas financieras. Pese a ello, ese mismo año, tres pioneras fundaron lo que luego será el Museo de Arte Moderno de Nueva York.

Entre las grandes capitales del mundo solo Nueva York carece de una galería pública donde se puedan ver todas las obras de los fundadores y maestros de las escuelas modernas.¹⁰⁸

Las fundadoras de la institución invitaron a Conger Goodyear a ser su primer presidente, y en menos de un año el equipo inauguraba el museo en los pisos de alquiler ubicados en el 730 de la Quinta Avenida. El primer director del MoMA fue Alfred H. Barr (1902-1981), que concibió la colección del museo como un ente orgánico en movimiento a través del tiempo, concepto claramente ilustrado en el gráfico diseñado por él a modo de «torpedo». La estrategia definida por Barr para el museo permitió tener una colección contemporánea en constante crecimiento (§ 4). Esta táctica implicaba la compra de obras contemporáneas y la venta de obras con más de cincuenta años de antigüedad, manteniendo únicamente las más relevantes. Esto permitió autofinanciarse y aumentar la colección en pocos años, debido al sistema de venta de obras consagradas a mayor precio y a la compra de obras de artistas vivos no conocidos a menor precio. Era un sistema perfecto para producir un crecimiento constante de la colección.

Las primeras obras del museo ingresaron por donación, y entre ellas se encontraban grabados expresionistas alemanes y un dibujo de Paul J. Sachs, profesor de Barr de Harvard. En estos primeros pasos vemos la influencia de Barr

108 Primer documento del MoMA, 1929 (The Museum of Modern Art, Digital Archives).

Fig. 021. Catálogo: *Cézanne, Gauguin, Seurat, Van Gogh*. 1929. Archivo digital del MoMA.

Fig. 022. Espacio expositivo: *Cézanne, Gauguin, Seurat, Van Gogh*. 1929. Archivo digital del MoMA.

en las decisiones del museo. El siguiente ingreso definitivo para la colección fue por parte de la cofundadora fallecida Lillie P. Bliss, que incluía buen número de obras postimpresionistas hasta hoy exhibidas en las salas del MoMA.

La primera exposición del MoMA fue «Cézanne, Gauguin, Seurat, Van Gogh», celebrada del 7 de noviembre al 7 de diciembre de 1929. Barr construyó con ella una genealogía de la pintura a partir de la definición de los pioneros postimpresionistas, calificados como los fundadores de las nuevas tradiciones.

La genealogía de la pintura contemporánea se extiende mucho más allá de este grupo europeo del siglo xix hasta casi todos los períodos anteriores y casi todas las culturas exóticas. Sin embargo, por los pintores del primer cuarto del siglo xx, cuatro hombres de generaciones anteriores fueron especialmente honrados como pioneros que fundaron nuevas tradiciones y, quizá lo más importante, redescubrieron las antiguas.

[...] Ellos son Cézanne y Seurat, Gauguin y Van Gogh. Los cuatro tenían un elemento en común: el impresionismo como punto de partida, como trasfondo del que surgieron sus actitudes individuales.¹⁰⁹

Este fue el punto de partida, al que siguieron otras exposiciones dedicadas a la pintura moderna. La primera de carácter individual fue «Henri Matisse Retrospective Exhibition» (1931). Al año siguiente se invitó a Diego Rivera durante seis semanas a

¹⁰⁹ Alfred Barr, «Foreword», en *First Loan exhibition, New York, November, 1929: Cézanne, Gauguin, Seurat, Van Gogh*, ed. The Museum of Modern Art (Nueva York: Trustees of The Museum of Modern Art, 1929): 11.

una sala vacía que tenía el museo para producir cinco «murales portátiles». Se trataba de grandes paneles de cemento enmarcados con estructura metálica con murales que representaban la historia de México, la revolución y la desigualdad de clases. Tras la inauguración, Rivera realizó otros tres murales más retratando la historia de Nueva York, imágenes que ilustran la gran depresión de 1929. La exposición batió todos los récords de asistencia, superando a la anterior exposición de Matisse.

Así pues, el rol protagónico de esta tesis se articula desde la maquinaria institucional que supone el MoMA y, en concreto, el trabajo desarrollado desde el Departamento de Arquitectura y Diseño desde su fundación en 1932.¹¹⁰

El MoMA es el rey mediático y las decisiones políticas del Departamento de Arquitectura y Diseño han marcado el devenir de su historia.

2.1.1 Inicio de un museo de arquitectura: «Modern Architecture: the International Style» (1932) y las décadas de 1940 y 1950

Tres años después de su inauguración, el MoMA irrumpió en la escena arquitectónica americana organizando la exposición y el consecuente catálogo «Modern Architecture: International Exhibition» (1932), a cargo de Henry-Russell Hitchcock y Philip Johnson. Por primera vez en Estados Unidos se presentaban los exponentes de la vanguardia europea. La exposición, el catálogo y el posterior libro, *The International Style*,¹¹¹ supusieron la codificación de un estilo y la formulación de una disciplina y un vocabulario comúnmente aceptados. La trascendencia del acontecimiento marcó 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.

La exposición «Modern Architecture» fue la primera, de más de cien dedicadas al tema, en la que los edificios europeos fueron entendidos en términos estéticos, quitándoles 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».¹¹² Y se proclamaron los cuatro dirigentes de esta arquitectura: Le Corbusier, Oud, Gropius y Mies van der Rohe.

110 En la actualidad, los departamentos que conforman el MoMA son: 1. Arquitectura y Diseño, 2. Dibujo e Impresiones, 3. Películas, 4. Media y Performance, 5. Pintura y Escultura, 6. Fotografía, 7. Publicaciones y 8. Digital Media.

111 Henry-Russell Hitchcock y Philip Johnson, *The International Style* (Nueva York: Norton, 1960).

112 Citados en Beatriz Colomina, *Privacidad y publicidad: la arquitectura moderna como medio de comunicación de masas* (Murcia: Cendeac, 2010): 138.

Fig. 023. Catálogo: *Modern Architecture: international exhibition*. 1932. Archivo digital del MoMA.

Fig. 024. Libro: *The International Style: Architecture Since 1922*. 1932. Bibliotecta ETSAM.

Los cuatro fundadores del Estilo Internacional son Gropius, Le Corbusier, Oud y Mies van der Rohe. Sucede que uno es parisino de origen suizo, otro holandés, los otros dos alemanes; pero sería muy difícil encontrar en su trabajo características nacionales. Le Corbusier es quizás el mejor teórico, el más erudito y el más audaz experimentador, Gropius el más sociológico, Mies van der Rohe el más lujoso y elegante, mientras que Oud de Rotterdam posee el gusto más sensible y disciplinado.¹¹³

En el catálogo, Alfred Barr, el entonces director del MoMA, presentaba el nuevo estilo comparándolo con los del pasado y presentaba el espectáculo arquitectónico que le sucedería.

La presente exposición es una afirmación de que la confusión de los últimos cuarenta años, o más bien del siglo pasado, puede llegar a su fin en breve. Hace diez años, el concurso de *Chicago Tribune* presentó casi tantos estilos diferentes como proyectos. Desde entonces, las ideas de varios arquitectos progresistas han convergido para formar un estilo verdaderamente nuevo que se está extendiendo rápidamente por todo el mundo. Tanto en apariencia como en estructura, este estilo es peculiar del siglo xx y es tan fundamentalmente original como el griego, el bizantino o el gótico. En las siguientes páginas, el señor Hitchcock y el señor Johnson han resumido su historia y su alcance. Debido a su desarrollo simultáneo en varios países diferentes y debido a su distribución mundial, se le ha llamado el Estilo Internacional.¹¹⁴

En el mismo artículo, Barr ilustra al visitante mostrándole el nuevo camino que tomará la arquitectura, y le da unos consejos básicos para poder adaptarse al nuevo estilo.

Pero, así como el arquitecto moderno ha tenido que adaptarse a los problemas modernos de diseño y estructura, el público moderno, para apreciar sus logros, debe hacer ajustes paralelos a lo que parece nuevo y extraño.

[...] Un estudio de estos principios en relación con la mayor parte de los modelos y fotografías de esta exposición permitirá al visitante comprender qué se entiende por el Estilo Internacional y en qué se diferencia del estilo decorativo modernista, que, con la persistencia de los estilos revividos del pasa-

113 Alfred Barr, «Foreword», *Modern Architecture*, 16.

114 Hitchcock y Johnson, *The International Style*, 17.

Fig. 025. Espacio expositivo: *Modern Architecture, : international exhibition*. 1932. Archivo digital del MoMA.

do, ha agregado mucho a la confusión de la arquitectura contemporánea.¹¹⁵

Estratégicamente, Barr, además de definir estas premisas y a los cuatro referentes europeos del estilo, presentaba a cinco arquitectos americanos o residentes en América como la generación que estaba continuando con las características del citado estilo. Es decir, presentaba lo mejor de Europa, y él mismo decía que la continuidad del estilo estaba en Estados Unidos, en sus nuevos arquitectos. Con esto daba el reconocimiento oficial al estilo, lo definía, y también marcaba el destino que debería continuar.

Para ello, primero presentaba al que consideraba el gran maestro de todos, Frank Lloyd Wright, según Barr, el referente de Oud, Gropius y Mies van der Rohe. Dentro de los nuevos arquitectos que indica, primero hace una excepción, Raymond Hood: aunque califica su trabajo de «inconsistente», lo reconoce por haber diseñado el mejor rascacielos, la Tribune Tower, (Chicago, 1924), y al año siguiente el mejor de Nueva York. Los nuevos arquitectos presentados, las nuevas estrellas de la exposición, fueron Howe y Lescaze con su nuevo rascacielos en Filadelfia; Richard Neutra, nacido en Austria, según Barr solo superado por Wright en su reputación internacional. Barr agregó sobre Neutra que era el principal arquitecto moderno de la Costa Oeste. De Bowman Brothers de Chicago afirmó que habían construido poco, pero que su desarrollo de la estructura y la franqueza de los materiales los había llevado a insertarse en el Estilo Internacional. Finalizaba mencionando a Lewis Mumford, con el desarrollo de las viviendas de bajo coste, y por último, al alemán Otto Haesler, con el desarrollo de construcciones económicas y adaptables.

Por otro lado, Philip Johnson escribió en el libro con Hitchcock su célebre e histórico texto, donde de nuevo identifica a los principales pioneros modernos y pone a la cabeza a Le Corbusier con su célebre *Vers une Architecture*,¹¹⁶ de 1923.

Antes de la guerra, la arquitectura moderna era la creación de grandes individualistas. Desde la guerra, un estilo internacional ha crecido en toda Europa, no la invención de un genio, sino el resultado coordinado de muchos experimentos paralelos.

No hubo movimiento en Francia comparable al neoplasticismo o al expresionismo en su influencia en la arquitectura, aunque Le Corbusier fue durante un

¹¹⁵ Hitchcock y Johnson, *The International Style*, 17.

¹¹⁶ Le Corbusier, *Vers une Architecture* (París: Flammarion, 1995), trad. cast., *Hacia una arquitectura* (Arganda del Rey: Apóstrofe, 2006).

Fig. 026. Edificio del MoMA diseñado por Philip L. Goodwin y Edward Durrell Stone. 1939. Archivo digital del MoMA.

Fig. 027. Edificio del MoMA diseñado por Philip L. Goodwin y Edward Durrell Stone, en construcción. 12 septiembre 1938. Archivo digital del MoMA.

tiempo un pintor asociado con Ozenfant en el movimiento llamado purismo. Fue en *Vers une Architecture* cuando Le Corbusier advirtió el advenimiento de un nuevo estilo en 1923.¹¹⁷

Trascurridos cincuenta años de este acontecimiento dentro del MoMA, Johnson realizaba el siguiente comentario:

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 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».¹¹⁸

A partir de esta exposición, el MoMA y, en particular, el Departamento de

117 Henry-Russell Hitchcock y Philip Johnson, *Modern Architecture: International Exhibition* (Nueva York: The Museum of Modern Art, 1932), 20.

118 Philip Johnson en una entrevista realizada por Peter Eisenman para Skyline (febrero de 1982), 15. A este respecto, en fecha reciente, Beatriz Colomina ha escrito: «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», en *Privacidad y publicidad*, 138.

Fig. 028. Frances Collins. *Oil that Glitters Is Not Gold*. 1939. Archivo digital del MoMA.

Arquitectura y Diseño comenzaron a realizar muestras de arquitectura con la misma estrategia de producción de nuevos cánones. El primer caso es el reconocimiento de la calidad arquitectónica en la primera exposición proveniente de Europa. Después del estudio en profundidad y la identificación de algunos puntos en común, en el caso de esta exposición se trató de un tipo de arquitectura sin rasgos de pertenencia al lugar, con un estilo global. Es en este momento cuando los comisarios desarrollan un nombre y algunas características arquitectónicas que definen el estilo.

Alfred Barr habla de un sistema estructural independiente de vigas y pilares metálicos o una estructura de hormigón armado muy delgada, una forma de construir distinta del academicismo, definido por la simetría, el sistema ornamental o de la división tripartita de las fachadas. Tras definir un nuevo canon e identificar a sus pioneros, el equipo de comisarios, por medio del catálogo de la exposición, lanzó unas líneas hacia el futuro, anunciando cuáles serían los arquitectos del futuro, los arquitectos que continuarían la nueva arquitectura moderna.

El mismo año de 1932, poco después de clausurada la exposición sobre el Estilo Internacional, el MoMA se trasladaba a un edificio de cinco pisos situado en Manhattan, en el 11 oeste de la calle 53 (11 West 53 Street), inmueble que era propiedad de la cofundadora del museo Abby Aldrich Rockefeller y de su marido, John D. Rockefeller, Jr. Su hijo, Nelson Rockefeller Aldrich, fue político y el vicepresidente de Estados Unidos entre 1974 y 1977, nieto por línea paterna de John Davison Rockefeller, fundador de Standard Oil, considerado el hombre más rico del mundo en su época. Fue presidente de la junta del MoMA y, bajo el asesoramiento de Alfred Barr, reunió una impresionante colección de arte moderno que incluía obras de Picasso, Miró, Matisse, Giacometti o Andy Warhol. Nelson Rockefeller Aldrich es un personaje que aparecerá repetidas veces en la presente tesis (§ 3), pues fue una conexión entre la institución MoMA y el Gobierno de los Estados Unidos.

A los diez años de la inauguración del museo se construyó su primer edificio, que fue diseñado por Philip L. Goodwin y Edward Durell Stone, y el jardín por John McAndrew y el director del MoMA Alfred Barr. Este último había insistido para que un arquitecto moderno como Mies van der Rohe estuviera en el equipo formado para el proyecto de la ampliación, para contrarrestar los gustos de Goodwin por el academicismo de las Beaux Arts. Pero finalmente seleccionaron al arquitecto Durell Stone, hecho por el que Barr renunció a formar parte del comité de construcción del edificio. Con esta nueva sede el museo comenzó a adquirir protagonismo en la historia de Estados Unidos. Reflejo de ello fue el discurso emitido aquel año por el presidente Franklin Delano Roosevelt, que resaltaba las contribuciones del museo a la vida cívica en una sociedad libre en contraste con los regímenes totalitarios en ascenso en Europa.

Fig. 029. Catálogo: *Twenty Centuries of Mexican Art*. 1940. Archivo digital del MoMA.

Fig. 030. Montaje de la exposición: *Twenty Centuries of Mexican Art*. 1940. Archivo digital del MoMA.

Fig. 031. Espacio expositivo: *Twenty Centuries of Mexican Art*. 1940. Archivo digital del MoMA.

Como el Museo de Arte Moderno es un museo vivo, no una colección de objetos curiosos e interesantes, puede, por lo tanto, convertirse en una parte integral de nuestras instituciones democráticas. [...] El museo puede enriquecer y vigorizar nuestra vida cultural al brindar lo mejor del arte moderno a todo el pueblo estadounidense.¹¹⁹

Aquel mismo año de esplendor para el MoMA apareció una de las primeras críticas internas, realizada por Frances Collins, gerente de publicaciones. Antes de la inauguración del nuevo edificio, distribuyó una invitación satírica que decía: «Apertura semipública del nuevo Museo del Standard Oil», y en la portada de la tarjeta se leía: «El petróleo que brilla no es oro»¹²⁰. Con esto evidenciaba las preocupaciones existentes por la conexión entre la cofundadora de la institución Abby Aldrich Rockefeller y el futuro heredero de la compañía, su marido, John D. Rockefeller, Jr (su hijo Nelson todavía no había entrado a la institución).

Entre los acontecimientos más importantes de aquella época se encuentra el debut en el medio estadounidense de Pablo Picasso. «Picasso: Forty Years of His Art» (1939-1940)¹²¹ fue la exposición de más de trescientas obras del artista, entre las que se encontraba el *Guernica*. El cuadro quedó en préstamo hasta la vuelta de la democracia a España. En 1981 fue trasladado al Casón del Buen Retiro del Museo del Prado de Madrid, y en 1992, trasladado al Museo Reina Sofía, hasta la actualidad.

En estos primeros años del museo, el MoMA se interesó también por la

119 El 10 de mayo de 1939, el presidente Franklin D. Roosevelt, en un discurso radiofónico desde la Casa Blanca, se refirió al museo en su décimo aniversario (The Museum of Modern Art, Digital Archives).

120 Frances Collins, *Oil that Glitters Is Not Gold*, 1939 (The Museum of Modern Art, Digital Archives).

121 Alfred Barr, ed., *Picasso: forty years of his art* (Nueva York: The Museum of Modern Art, 1939).

Fig. 032. Catálogo: *The Latin American Collection of the Museum of Modern Art*. 1943. Archivo digital del MoMA.

Fig. 033. Betsy Cushing Roosevelt Whitney (izq.) y Pvt. Lincoln Kirstein (der.) mirando la obra de Rufino Tamayo. 1943. Archivo digital del MoMA.

difusión del arte popular: «American Folk Art: The Art of Common Man in America, 1750-1900» (1933) y los orígenes del arte nativo, «Indian Art of the United States» (1941). También apoyó a los artistas en el exilio y ayudó a dar asilo a los que huían de Europa, como André Breton, Marc Chagall, Max Ernst y Piet Mondrian, quienes lograron exiliarse a Estados Unidos con la ayuda de Barr.

En relación con América Latina, a nivel artístico destacan las exposiciones «Twenty Centuries of Mexican Art» (1940) y, tres años después, «The Latin-American Collection of the Museum of Modern Art» (1943). Estas dos exposiciones, junto a la primera incursión de Diego Rivera en Nueva York, fueron los precedentes de la primera que se dedicó a la arquitectura de la región, que el MoMA centró en Brasil con «Brazil Build: Architecture New and Old, 1652-1942» (1943) (§ 3.1.2). El comisario fue Philip L. Goodwin y la exposición tenía su precedente arquitectónico muy conocido en Estados Unidos, como fue el pabellón brasileño de la Feria Internacional de Nueva York en 1939 (§ 3.1.1).

Una década después se inauguraron dos exposiciones relevantes realizadas desde el Departamento de Arquitectura y Diseño. «Good Design» (1950) dio pie a transformar el museo en una exhibición de muebles y artículos del hogar contemporáneos dirigida por Edgar Kaufmann Jr., aunque los artículos se seleccionaron por un comité que eligió objetos destinados a la vida cotidiana producidos por métodos y materiales siguiendo el gusto del momento. Los diseñadores seleccionados fueron los conocidos por el museo, Charles y Ray Eames, Marcel Breuer, Mies van der Rohe y Le Corbusier. La otra exposición fue «The House in the Museum Garden» (1949), que propuso exponer casas a tamaño real respondiendo al auge de la vivienda moderna de la posguerra americana. En 1949 Marcel Breuer diseñó la casa de dos habitaciones con

Fig. 034. Catálogo: *Brazil Build: architecture new and old 1652-1942*. 1943. Archivo digital del MoMA.

Fig. 036. Catálogo: *Latin American Architecture Since 1945*. 1955. Archivo digital del MoMA.

Fig. 035 Inauguración: Philip L. Goodwin (izq.), Mme. Martins (ctro), y Mrs. Sylvia Bettencourt (der.). Archivo digital del MoMA.

Fig. 037. Espacio Expositivo: *Latin American Architecture Since 1945*. 1955. Archivo digital del MoMA.

la posibilidad de modificarse según las necesidades de los usuarios. En los siguientes años, Gregory Ain y Junzo Yoshimura fueron los arquitectos encargados del diseño de la vivienda.

En 1953, el jardín del edificio del MoMA fue completamente rediseñado por Philip Johnson, el primer director del Departamento de Arquitectura que tuvo el museo. Este nuevo espacio fue renombrado en honor a su cofundadora Abby Aldrich Rockefeller, quien falleció en 1948. Johnson lo imaginó como una «habitación sin techo», para lo que creó cuatro áreas asimétricas y empedradas para exhibir esculturas. La colocación de escalones, puentes, plantaciones y piscinas dirigió sutilmente el flujo de visitantes. El renovado jardín también presentaba una rica variedad de árboles, flores y arbustos, y puertas de madera y latón que daban a la calle. Años más tarde, en 1964, el mismo Johnson diseñó una ampliación de todo el edificio que introdujo una nueva ala este y la extensión del propio jardín, al que agregó una plataforma elevada que acomodaba instalaciones más grandes, así como espacios para exhibiciones y aulas educativas. Esta ala fue demolida en los años ochenta y reemplazada por la reforma de César Pelli.

Dos años después de la reforma del jardín por parte de Philip Johnson se celebró la segunda exposición de arquitectura dedicada a América Latina, esta vez con un enfoque no monográfico, como en el caso de Brasil, sino global. «Latin American Architecture Since 1945» (1955) fue comisariada por Henry-Russell Hitchcock (§ 3.2), y es el precedente de la estudiada en la presente tesis. Tuvieron que pasar sesenta años para que el MoMA volviera a realizar una muestra relacionada con la región.

2.1.2 Una nueva mirada: «Architecture without Architects» (1964) y la década de 1970

En 1964 se inauguró «Architecture without Architects»,¹²² comisariada por Bernard Rudofsky, con la que el MoMA investigaba la arquitectura vernácula olvidada por la modernidad durante tanto tiempo. La muestra procuró mostrar la obra de los constructores anónimos, con la intención de demostrar que la sabiduría va más allá que las consideraciones estéticas y económicas.

Además, la historia de la arquitectura tal como la conocemos está igualmente sesgada en el plano social. Es poco más que un quién es quién de los

¹²² Bernard Rudofsky, *Architecture Without Architects: an introduction to nonpedigreed architecture* (Nueva York: The Museum of Modern Art, 1964).

Fig. 038. Catálogo: *Architecture Without Architects*. 1969. Archivo digital del MoMA.

Fig. 039. Espacio Expositivo: *Architecture Without Architects*. 1969. Archivo digital del MoMA.

arquitectos que conmemoraron el poder y la riqueza; una antología de edificios de, por y para los privilegiados, las casas de los dioses verdaderos y falsos, de los príncipes mercantes y los príncipes de la sangre, sin decir una sola palabra sobre las casas de las personas menores.¹²³

En el catálogo, Rudofsky habla del sentido de lo comunal, cita a Pietro Belluschi, cuya obra califica como «un arte comunal, no producido por unos pocos intelectuales o especialistas, sino por la actividad espontánea y continua de un pueblo entero con un patrimonio común, actuando bajo una comunidad de experiencia».¹²⁴

La espacialidad de la muestra se estructuraba con fotografías a gran escala que describían en imágenes los distintos ejemplos citados. El comisario optó por mostrar ejemplos arquitectónicos y entornos paisajísticos nunca mencionados en el ambiente arquitectónico de la alta cultura. Colocó a los arquitectos anónimos en el centro del foco de todos los medios de difusión más influyentes, a modo de crítica y reclamo.

El título de la exposición tiene un doble sentido; lo primero que hace es identificar la arquitectura anónima como arquitectura, y por otro lado cuestiona el papel del arquitecto, considerando que se puede hacer arquitectura sin arquitectos. Agrega que los arquitectos están preocupados por otros temas, y lo dice claramente en el catálogo: los arquitectos están preocupados por problemas de negocios y prestigio.

Parte de nuestros problemas resultan de la tendencia a atribuir a los arquitectos, o, para el caso, a todos los especialistas, una visión excepcional de los problemas de la vida cuando, en verdad, la mayoría de ellos están preocupados por problemas de negocios y prestigio.¹²⁵

¹²³ Rudofsky, *Architecture Without Architects*, 12.

¹²⁴ Rudofsky, *Architecture Without Architects*, 14.

¹²⁵ Rudofsky, *Architecture Without Architects*, 15.

En la exposición también se cuestionan el avance tecnológico y la necesidad de tener todos los espacios controlados climáticamente. Identifica las soluciones «primitivas» como audaces y afirma que anticipan nuestra engorrosa tecnología.

Aprendemos que muchas soluciones audaces «primitivas» anticipan nuestra engorrosa tecnología; que muchas de las características inventadas en los últimos años son antiguas en la prefabricación de la arquitectura vernácula, la estandarización de los componentes del edificio, las estructuras flexibles y móviles y, más especialmente, la calefacción por suelo radiante, el aire acondicionado, el control de la luz e incluso el ascensor.¹²⁶

El catálogo de la exposición finaliza citando a Johan Huizinga, haciendo un reconocimiento de los constructores anónimos, ya que presentan la mayor inspiración sin explorar por el hombre industrial. Su sabiduría va mas allá de las consideraciones económicas y estéticas, y abordan el problema de cómo vivir y dejar vivir en comunidad con el prójimo.

Para citar a Huizinga: «La expectativa de que cada nuevo descubrimiento o refinamiento de los medios existentes debe contener la promesa de valores más altos o mayor felicidad es un pensamiento extremadamente ingenuo... No es paradójico decir que una cultura puede fundar en progreso real y tangible».

La presente exposición es una vista previa de un libro sobre el tema, el vehículo de la idea de que la filosofía y el conocimiento de los constructores anónimos presentan la mayor fuente de inspiración arquitectónica sin explotar para el hombre industrial. La sabiduría que se deriva va más allá de las consideraciones económicas y estéticas, ya que toca el problema cada vez más difícil y cada vez más problemático de cómo vivir y dejar vivir, cómo mantener la paz con los vecinos, tanto en el sentido parroquial como universal.¹²⁷

Una década después de la celebración de «Architecture without Architects» (1964), se inauguraba otra muy diferente por su carácter monográfico: «The Architecture of Luis Barragán» (1976), con el trabajo del comisario Emilio Ambasz¹²⁸.

¹²⁶ Rudofsky, *Architecture Without Architects*, 17.

¹²⁷ Rudofsky, *Architecture Without Architects*, 18.

¹²⁸ Emilio Ambasz, *The Architecture of Luis Barragán* (Nueva York: The Museum of Modern Art, 1976).

Fig. 040. Espacio Expositivo: *Architecture Without Architects*. 1969. Archivo digital del MoMA.

Con ella, el MoMA hizo un homenaje a los setenta y cuatro años de carrera profesional de Luis Barragán. En el catálogo se califica al arquitecto mexicano como uno de los más refinados y poéticos de la arquitectura del paisaje. Identifica su arquitectura como metafísica, pero a su vez arraigada a las tradiciones culturales de su país. En la exposición se muestran siete proyectos¹²⁹ y se traza la evolución en su carrera, y en las obras presentadas se evidencian claras influencias de Le Corbusier y de la arquitectura mediterránea.

2.1.3 Postmodernismo: «Deconstructivist Architecture» (1988)

En 1984 se realizó otra reforma en el edificio para doblar el espacio expositivo, a cargo del estudio del arquitecto argentino César Pelli. El proyecto incluía la incorporación de una nueva ala, la construcción de un teatro-cine y dos nuevas crujeas destinadas a oficinas.

Poco después de esta rehabilitación del espacio —y, en consecuencia, de la reorganización de la colección—, en 1988 se celebró «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 Helmut Swiczinsky 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. Aunque no todos los arquitectos expuestos eran conocedores o estaban interesados en la filosofía, 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 los tres hubo una actividad dialéctica que terminó en el concurso del parque de La Villette en París, hecho que no investigó ni desarrolló la exposición.

En el catálogo, Philip Johnson se empeñó en marcar la diferencia con la famosa exposición de 1932. También confesaba las relaciones formales existentes entre los ejemplos citados en la exposición y el constructivismo ruso.

Por muy interesante que me parezca a mí trazar un paralelo con 1932, por muy delicioso que me parezca proclamar otra vez un nuevo estilo, no es ese el caso en esta ocasión. La arquitectura deconstructivista no es un nuevo estilo. No podemos atribuirle ni un poco del fervor mesiánico del movimiento

129 El Pedregal, San Ángel. House for Luis Barragán, Mexico City. Chapel for the Capuchinas Sacramentarias del Purísimo Corazón de María, Tlaplan. The Towers of Satellite City, Mexico City. Las Arboledas, Mexico City. Los Clubes, Mexico City. San Cristobal, Mexico City.

Fig. 041. Catálogo: *Deconstructivist Architecture*. 1988. Archivo digital del MoMA.

Fig. 042. Espacio Expositivo: *Deconstructivist Architecture*. 1988. Archivo digital del MoMA.

moderno ni del exclusivismo inherente a esa causa caótica y calvinista. La arquitectura deconstructivista no representa un movimiento, no es un credo. No tiene «tres reglas» de obligado cumplimiento. Ni siquiera es «seven architects».

[...] Como las formas no salen de la nada, sino que están inevitablemente relacionadas con formas preexistentes, no es extraño que las formas de la arquitectura deconstructivista puedan venir del constructivismo ruso de la segunda década de este siglo. Me siento fascinado por esas similitudes formales, tanto las que hay entre estos arquitectos como las que hay entre ellos y el movimiento ruso. Algunas de estas similitudes son desconocidas por los arquitectos más jóvenes, y por supuesto no son premeditadas.¹³⁰

Mark Wigley, en el mismo libro, afirma que las obras presentadas se caracterizan por la contaminación de la forma, las formas puras se han perdido por una sensibilidad diferente. A su vez, de forma categórica niega la relación de la arquitectura con la corriente filosófica de la «deconstrucción».

La arquitectura es una disciplina conservadora que produce formas puras protegiéndola de la contaminación.

Los proyectos de esta exposición representan una sensibilidad diferente, en la que el sueño de la forma pura ha sido alterado. La forma se ha contaminado. El sueño se convertido en una especie de pesadilla.

Es esa habilidad para alterar nuestras ideas sobre la forma lo que hace que estos proyectos sean deconstructivos. No es que deriven de la modalidad filosófica contemporánea llamada «deconstrucción».¹³¹

El comisario neozelandés continúa su argumento sobre esa arquitectura en

¹³⁰ Philip Johnson y Mark Wigley, *Arquitectura deconstructivista* (Barcelona: Gustavo Gili, 1988), 8.

¹³¹ Johnson y Wigley, *Arquitectura deconstructivista*, 10.

relación con la impureza de la forma.

Un arquitecto deconstructivo no es, por tanto, aquel que desmonta edificios, sino el que localiza los dilemas inherentes dentro de ellos. El arquitecto deconstructivo deja de lado las formas puras de la tradición arquitectónica e identifica los síntomas de una impureza reprimida. La impureza la hace manifiesta por medio de una mezcla de suave convencimiento y violenta tortura: la forma es sometida a un interrogatorio.

[...] La obra presentada en esta exposición no es una proyección del futuro ni una simple remembranza historicista del pasado. Más bien es un intento de meterse bajo la piel de la tradición viva, irritándola desde dentro. La arquitectura deconstructivista encuentra las fronteras, los límites de la arquitectura, agazapados dentro de las fronteras cotidianas. Encuentra un territorio nuevo dentro de los objetos antiguos.¹³²

En este último texto se observa el argumento esencial de la exposición. La selección de los comisarios partió de la identificación de proyectos de arquitectura contemporánea con corrientes del pasado. Es una identificación de formas comunes, producidas por causas diferentes, estableciendo una búsqueda más profunda dentro de las formas producidas en el pasado. Aquí observamos la estrategia de producción de un nuevo canon de arquitectura, jugando con el pasado como herramienta para encontrar puntos formales en común y diferencias en su concepción. Aunque las formas son similares, las causas que llevaron a producir esas formas tienen distinta intención y origen. En esta exposición, el MoMA utiliza vínculos formales con el pasado para definir un nuevo canon en la arquitectura contemporánea.

Los modernos en su día argumentaron que la forma seguía a la función, y que las formas de eficiencia funcional necesariamente tenían una geometría pura. Pero su delineada estética no tomaba en cuenta la cualidad desordenada de los requerimientos funcionales reales. En la arquitectura deconstructivista, sin embargo, la ruptura de la forma pura resulta en una complejidad dinámica de condiciones concretas que es más congruente con la complejidad funcional. Más aun, las formas son alteradas primero, y solo entonces dotadas de un programa funcional. La forma no sigue a la función, sino que la función sigue a la deformación.¹³³

132 Johnson y Wigley, *Arquitectura deconstructivista*, 17.

133 Johnson y Wigley, *Arquitectura deconstructivista*, 20.

Fig. 043. Espacio Expositivo: *Deconstructivist Architecture*. 1988. Archivo digital del MoMA.

Al finalizar su artículo, Wigley primero establece las diferencias entre la arquitectura deconstructivista y la moderna. Argumenta que la causa de su forma son conceptos distintos, la primera de la deformación y la segunda de la función, estableciendo un evolución al concepto de función, es decir una nueva conceptualización de su significado. Si para los modernos era la función, ya estamos en el momento de identificar que la función no es perfecta. La nueva arquitectura deconstructivista tiende a la deformación para que la función pueda actuar con libertad. En este punto observamos cómo la forma está por delante de la función y da lugar a una imperfecta función.

La arquitectura deconstructivista no es un «ismo». Pero tampoco son siete arquitectos independientes. A lo sumo, una alianza incómoda. Esta exposición trata tanto de la incomodidad como de la alianza... Esto no es un nuevo estilo; los proyectos no comparten simplemente una estética.¹³⁴

En sus últimos párrafos estratégicamente se intenta liberar de cualquier tipo de responsabilidad de definir la arquitectura deconstructivista bajo ningún canon, y termina afirmando lo mismo que dijo Beatriz Colomina de Philip Johnson sobre la primera exposición del «International Style». Aunque Wigley declara que los proyectos

¹³⁴ Johnson y Wigley, *Arquitectura deconstructivista*, 20.

comparten una estética, se trata de una agrupación por una estética compartida. A pesar de que el equipo de comisarios en el catálogo intente buscar otro tipo de conexión, la exposición de arquitectura deconstructivista es una exposición de estéticas compartidas. El museo niega la demostrada relación que tenían los arquitectos con la filosofía «deconstructiva», y a través de la estética vuelve a tomar el papel de máquina homogeneizadora de la producción de arquitectura contemporánea.

2.1.4 La década de los noventa: «Light Construction» (1995)

En 1991 se inauguraba la exposición monográfica «Roberto Burle Marx: The Unnatural Art of the Garden», del comisario William Howard Adams¹³⁵. La exposición resaltaba sus cualidades como pintor, muralista, escultor, arquitecto y escenógrafo del brasileño. Según el catálogo, Burle Marx decidió al comienzo de su carrera que su verdadera vocación era transformar una forma topográfica natural en una obra de arte.

Cuatro años después, en 1995, se organizó «Light Construction», en la que Terence Riley presentó más de treinta proyectos de diez países. Al inaugurarse fue calificada por Herbert Muschamp, crítico de arquitectura de *The New York Times*, de «confusión dolorosamente frustrante». No obstante, en esta exposición se optó por no etiquetar ni imponer nada de forma explícita, simplemente muestra los diferentes caminos que va tomando el fin de siglo en la arquitectura.

No les interesan únicamente las cualidades visuales y materiales de las superficies, sino el significado que estas puedan transmitir. Influenciados por los aspectos de nuestra cultura como, por ejemplo, los medios electrónicos y el ordenador, los arquitectos y artistas contemporáneos reflexionan nuevamente sobre las relaciones entre la arquitectura, la percepción visual y la estructura.¹³⁶

Riley, en el catálogo de la exposición, afirma que una nueva sensibilidad arquitectónica ha emergido y que después de tres décadas hablando de la forma arquitectónica, los diseñadores contemporáneos están investigando las cualidades de las superficies y sus significados. En el texto hace un análisis de la relación entre el observador y el objeto desarrollando el concepto de *transparencia* y sus acepciones en los edificios seleccionados para la exposición. Relaciona el término con lo que simboliza la nube: «Traslúcido, pero no denso, sustancial, pero sin una forma definida,

¹³⁵ William Howard Adams, *Roberto Burle Marx: The Unnatural Art of the Garden* (Nueva York: The Museum of Modern Art, 1991).

¹³⁶ Terence Riley, *Light Construction* (Nueva York: The Museum of Modern Art, 1995), 9.

Fig. 044. Espacio Expositivo: *Light Construction*. 1995. Archivo digital del MoMA.

Fig. 045. Catálogo: *Light Construction*. 1995. Archivo digital del MoMA.

enteramente situado entre el observador y el horizonte lejano».¹³⁷

A su vez, se diferencia claramente de las exposiciones anteriores realizadas por el museo. Dice que su selección está en contraposición a la importancia que el posmodernismo y el deconstructivismo conceden a la forma arquitectónica, «demuestran una gran falta de interés, quizás incluso aversión, hacia las consideraciones formales». Esta exposición centra su atención en la piel, ya que toda la falta de interés que conceden a la forma la transforman en una sensibilidad más evidente hacia las superficies.

Además, explica la superación de la visión en perspectiva y el pensamiento cartesiano en los ejemplos seleccionados. Enuncia que los detalles de los proyectos relativizan el papel de la estructura de una manera más convincente que los trucos de los deconstructivistas con sus columnas inclinadas, superficies inestables y redundancias estructurales. La forma y la importancia de la estructura quedan subordinadas a la sensibilidad por la interpretación de la transparencia a través de los materiales y las diferentes texturas.

Asimismo, incluye algunos conceptos que en la actualidad son protagonistas de la escena arquitectónica. Describe las preocupaciones medioambientales de los proyectos esbozando dos vertientes: por un lado, la termodinámica del sentido común, cuando se utilizan elementos de climatización pasiva para acondicionar un edificio, y la alta tecnología de los cristales para adaptarse a los cambios climáticos del exterior. Estos son las líneas de futuro que analiza en sí la investigación y que hoy en día encontramos en todos los proyectos arquitectónicos.

Al final de su relato, el comisario, en su afán de alzar una voz reivindicativa, hace un listado de obras de la arquitectura moderna olvidadas por los historiadores más importantes del movimiento moderno en relación al concepto de transparencia y el significado del cristal. A su vez, afirma que las obras presentadas son una respuesta crítica a Sigfried Giedion y su canonización «al lugar de la luz con sombras», y al formalismo de Colin Rowe por su posición de subestimar la arquitectura de cristal. En repuesta a ellos, Riley dice que «las superficies de los edificios analizados establecen por medio de membranas, pantallas y filtros un vértigo de la demora, de la obstrucción y de la retardación, e invierten el “vértigo de la aceleración” que había dominado el diseño arquitectónico desde la invención de la perspectiva».¹³⁸

Riley centra la atención en las superficies y disminuye la importancia en la obra total, en la muestra no se da importancia a la diferencia de escalas ni a los programas estrictamente arquitectónicos, se encuentran ejemplos de escenografías e instalaciones paisajísticas. El concepto que tiene más éxito de la exposición y que se escucha muy poco en los debates arquitectónicos es el de la *arquitectura bella*: «Puede describirse como una arquitectura bella, una palabra que no suele ser pronunciada en

¹³⁷ Riley, *Light Construction*, 11.

¹³⁸ Riley, *Light Construction*, 29.

los debates sobre arquitectura».¹³⁹

Y va más allá de este concepto cuando afirma que el ámbito estético tiene dimensiones sociales. El comisario hace un repaso por las obras, otorgando un valor social a la «arquitectura bella» caracterizada en su selección. Volvemos al inicio del catálogo para sintetizar la intención del comisario de volver a colocar la estética dentro de los criterios de análisis de las obras de arquitectura de fin del siglo xx: «Este análisis sitúa los proyectos en un contexto amplio, sintético, y permite tener en cuenta tanto sus dimensiones culturales como estéticas».¹⁴⁰

Esta exposición estuvo caracterizada por una negación de la forma arquitectónica y una reinterpretación de la transparencia desarrollada por el movimiento moderno, una transparencia con espesor y demora, como afirma Riley en el catálogo. Impulsó una renovada sensibilidad por las texturas, la iluminación (natural y artificial) y los materiales. La selección de obras se caracterizó por una expresión sintética de las fachadas transformadas en pieles con espesor con vocación de comunicación serena y acompasada.

2.1.5 Actualidad en el MoMA: Estados Unidos y América Latina en el siglo xxi

En 2004 se inauguraba la reforma del MoMA a raíz del primer concurso de arquitectura para su edificio, realizado en 1993 y ganado por Yoshio Taniguchi. En este contexto del nuevo siglo se suceden varios acontecimientos que se relacionan con la exposición de 2015 objeto de estudio, por su vinculación no solo con la política interna del MoMA, sino además con el entorno político de Estados Unidos y los hechos ocurridos a nivel internacional.

En la política interna del MoMA existió desde 2006 un cambio en su estructura. En este año se creaba el puesto de comisario de arte de América Latina; que ocupó Luis Pérez-Oramas hasta junio de 2017. Las exposiciones del periodo más reconocidas fueron «León Ferrari and Mira Schendel: Tangled Alphabets» (2009) y «Joaquín Torres-García: The Arcadian Modern» (2015).

A su vez, Patricia Phelps de Cisneros, miembro de la junta directiva del museo, en 2016 donó a la institución ciento dos pinturas¹⁴¹, esculturas y obras en papel realizadas entre los años 1940 y 1990 por artistas que trabajan en Argentina, Brasil, Uruguay y Venezuela. El legado impulsó el establecimiento de un instituto de

¹³⁹ Riley, *Light Construction*, 29.

¹⁴⁰ Riley, *Light Construction*, 9.

¹⁴¹ El núcleo de este legado son las obras de abstracción geométrica que, como dijo Cisneros, «formaron su ojo» al crecer en Caracas, y luego «el centro del modernismo internacional».

Fig. 046. Catálogo: León Ferrari y Mira Schendel: *Tangled Alphabets*, 2009. Archivo digital del MoMA.

investigación en el MoMA dedicado al estudio del arte latinoamericano, el Cisneros Institute. En 2018, Cisneros donó otras noventa obras de artistas latinoamericanos contemporáneos de veintidós países, muchos de los cuales fueron incluidos por primera vez en la colección del MoMA.

Estos cambios internos en la política del museo demuestran un mayor interés por la producción artística y, por consiguiente, arquitectónica de la región. En los años cuarenta y cincuenta, el MoMA, a través de los viajes de Lincoln Kirstein, hace la mayor compra de arte de América Latina y la exhibe en la ya citada «The Latin-American Collection of the Museum of Modern Art» (1943). Este interés también se vio reflejado en las dos exposiciones históricas de arquitectura ya citadas, la primera enfocada en Brasil y la segunda en América Latina. Después el museo pasó por una etapa de olvido de la región hasta principios de siglo, cuando la política interna de la institución comenzó a fomentar el interés en ella. A partir del nuevo puesto de comisario de arquitectura de América Latina y de la donación y reciente exposición de Patricia Phelps de Cisneros «Sur moderno: New Perspectives on South American Abstraction and Its Legacies» (2019), vuelve el interés por la región. Estas exposiciones de arte y arquitectura demuestran influencia y conexión entre los departamentos, intereses compartidos que cada uno en su rama trata de investigar y sacarle el mayor provecho posible.

Por otra parte, en cuanto al entorno político de Estados Unidos, en el siglo xxi se puede observar un especial interés por América Latina. En política exterior cambió significativamente las relaciones con la región en los períodos de mandato de Barack Obama (2009-2017). La señal más clara de este cambio fue el restablecimiento de las relaciones con Cuba: «Nuestra decisión de poner fin a medio siglo de políticas fallidas de Estados Unidos, restablecer las relaciones diplomáticas con Cuba e iniciar una nueva era de diálogo con el pueblo cubano ha tenido un efecto transformador», afirmó Obama en su histórica visita el 21 de marzo de 2016. Fue la primera vez en ochenta y ocho años que un presidente de Estados Unidos pisaba suelo cubano.

En 2015, Estados Unidos demuestra cierto interés por la región; hay que resaltar la importancia del voto hispano en la elección del presidente Obama. La población latina suma cuarenta y seis millones en Estados Unidos y esta es la primera minoría étnica, un 15% de la población, que se convertirá, según las proyecciones, en un 24% a 29% en 2050. La minoría hispana contribuyó de forma muy significativa a la victoria histórica de Obama: siendo un 9% de los electores, cerca de 10 millones de personas, en las elecciones del 4 de noviembre de 2008, le otorgó un 67% de votos, frente a un 31% a John McCain. Estos datos son importantes porque el candidato demócrata ganó con un 53% del voto popular, frente a un 46% de los republicanos.

Por este tema se ha preguntado a los comisarios de la exposición investigada

Fig. 047. Joaquín Torres-García: *The Arcadian Modern*, 2016. Archivo digital del MoMA.

Fig. 048. VII Cumbre de las Américas en el Centro de Convenciones Atlapa, en la Ciudad de Panamá. 11 de abril de 2015. Agencia Reuters.

en la tesis, Carlos Eduardo Comas, Francisco Liernur y Patricio del Real (§ 4). Todos ellos confirman que este factor influye en la política interna del MoMA para tomar la decisión de hacer una exposición de arquitectura de América Latina. A su vez, Del Real explicó en su entrevista que reciben los datos del origen de cada uno de los visitantes y que en los últimos años había existido un aumento de visitantes brasileños, mexicanos y venezolanos. Los diagnósticos de afluencia de público no son concluyentes para realizar una exposición, pero influyen en la decisión.

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 predetermine exhibiciones en relación a esto, hay que tener en cuenta que parte de la realidad es que, del número de visitantes mayor dentro de un periodo que comprende la exposición hacia atrás, digamos cinco 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 dónde provienen los visitantes, y no necesariamente el museo dicta sus políticas de exhibición o sus líneas de investigación con relación a eso, pero, obviamente, afecta.¹⁴²

En 2011 se inauguraba la exposición «Small Scale, Big Chance: New Architectures of Social Engagement»,¹⁴³ que plantea diseños innovadores con sentido del compromiso social con la comunidad. La exposición hace hincapié en el pragmatismo constructivo mostrado en los ejemplos, con especial desinterés por alinearse o evidenciar manifiestos ni teorías utópicas. Evidencia un cambio entre la arquitectura y la sociedad en los métodos y enfoques de los arquitectos. En esta exposición, el MoMA muestra el diseño como herramienta de cambio a largo plazo.

Este cambio de paradigma, en especial hacia América Latina, se demuestra también en el aumento vertiginoso de publicaciones de ejemplos concretos y monografías de arquitectos latinoamericanos. En el gráfico adjunto en el primer capítulo de la presente tesis se observa cómo aumentó el interés por la arquitectura contemporánea en torno al año 2015.

En concreto, en el año 2016 el chileno Alejandro Aravena fue el elegido para el premio Pritzker de arquitectura. También ese mismo año Paolo Baratta, el comisario director, lo eligió comisario de la Bienal de Venecia con su lema «*Reporting from de*

¹⁴² Patricio del Real, entrevista realizada por el autor (anexos).

¹⁴³ Andres Lepik, *Small Scale, Big Change: New Architectures of Social Engagement* (Nueva York: The Museum of Modern Art, 2010).

Fig. 049. 15° Bienal de Venecia, 30 ene - 27 nov 2016. Archivo digital archdaily.

front.¹⁴⁴ En esa misma edición fue premiado con el León de Oro a la trayectoria el arquitecto brasileño Paulo Mendes da Rocha.

Un año antes se creaba el premio Crown Hall, a imitación del premio Mies van der Rohe, a la obra construida de Europa. El galardón reconoce las obras más destacadas construidas en todo el continente americano. Gestado desde el Illinois Institute of Technology (IIT) desde 2013, al año siguiente premió a Herzog & de Meuron con su 1111 Lincoln Road en Miami, Florida, compartido con la Fundación Iberê Camargo, en Porto Alegre, de Álvaro Siza Vieira.

Todo este contexto reciente nos hace pensar en la región a nivel global, sin olvidarnos del interés de Rem Koolhaas por Oscar Niemeyer mostrado en su libro *Content*.¹⁴⁵ Por otro lado, Zaha Hadid declaró adoración por el arquitecto brasileño: «Niemeyer sacó de Le Corbusier todo el talento estructural que la modernidad mantenía encerrado en una jaula cartesiana. El Le Corbusier más libre, el de Ronchamp, se cuajó en Brasil». ¹⁴⁶

Fig. 050. Barack Obama y Raúl Castro, La Habana, marzo 2016. Agencia Reuters.

Volviendo al MoMA, aunque fuera ya del límite cronológico que abarca esta tesis, en 2019 se realizó una nueva reforma por la que se aumentó un 30% la superficie y se abrieron nuevas salas, con un proyecto a cargo de Diller Scofidio + Renfro. Según la visión de su director actual, Glenn D. Lowry (que ocupa el cargo desde 1995): «El valor real de esta expansión no es solo más espacio, sino espacio que nos permite repensar la experiencia del arte en el museo». ¹⁴⁷ La idea es que se muestra más de la colección en cualquier momento y con múltiples narrativas. Se puede transmitir un número infinito de ideas a través del acervo material del museo. El MoMA mezclará disciplinas y reordenará las salas cronológicamente, abriéndose a colectivos ignorados, como las mujeres, los artistas negros y latinos.

¹⁴⁴ Consigna de Alejandro Aravena, comisario de la XV Bienal de Venecia, 2016.

¹⁴⁵ Rem Koolhaas, ed., *Content* (Colonia: Taschen, 2004).

¹⁴⁶ Anatxu Zabalbeascoa, «Zaha Hadid: "Niemeyer tenía un talento innato para la sensualidad"», *El País*, 31 de julio de 2015.

¹⁴⁷ Alex Vicente, «Glenn D. Lowry, "La noción del canon no me interesa"», *El País*, 24 de agosto de 2019.

Fig. 051. 1111 Lincoln Road, Miami Beach, Florida, USA. Herzog & de Meuron. Ganador MCHAP (Mies Crown Hall Americas Prize) 2014. Archivo Illinois Institute of Technology.

Fig. 052. Catálogo: *Small Scale, Big Change: New Architecture of Social Engagement*. 2010. Archivo digital del MoMA.

Fig. 053. Iberê Camargo Fundación en Porto Alegre, Brasil. Álvaro Siza. Ganador MCHAP (Mies Crown Hall Americas Prize) 2014. Archivo Illinois Institute of Technology.

A nivel intelectual, queremos dejar atrás la idea del museo como registro permanente e inmóvil. Eso se traduce en que las obras rotarán con frecuencia. Cada seis meses, el 30% de nuestras galerías cambiarán de contenido. Cada tres años, la totalidad del museo se habrá transformado. Además, la colección dejará de estar separada por disciplinas. Seguiremos una estructura cronológica en la que desaparecerán las fronteras entre pintura, escultura, fotografía, diseño y arquitectura.¹⁴⁸

Hasta aquí se ha presentado una breve historia del MoMA. El recorrido se articula a través de las exposiciones más destacadas realizadas por el Departamento de Arquitectura y Diseño, y las más importantes dedicadas a América Latina, en paralelo a las principales reformas de ampliación del edificio a lo largo de su historia. Como se ha podido comprobar, se trata de un edificio con una acumulación de ampliaciones que pasaron por las manos de importantes arquitectos, que no deja de crecer y que demuestra la complejidad y el tamaño de la máquina cultural que supone el MoMA.

Por otro lado, los ejemplos seleccionados y tratados en este capítulo muestran el debate que suscitan las exposiciones del MoMA en la arquitectura contemporánea: si son o no un estilo, si la arquitectura anónima es arquitectura, si existen vínculos entre la arquitectura y la filosofía, o si se puede reinterpretar el concepto de *arquitectura bella*.

Convengamos que en todos los casos las etiquetas o cánones del MoMA son analizados por todos los especialistas. En estos más de noventa años de historia, ha construido un pasado que lo respalda. Es una institución de referencia que ha impuesto una narrativa propia de la historia de la arquitectura que vale la pena investigar y cuestionar.

A su vez, podemos observar la escases de exposiciones de importancia dedicadas a la región de América Latina. Se observa una escasa presencia de

148 Vicente, «Glenn D. Lowry».

arquitectos y edificios de la región entorno a los debates más destacados que proyectó el MoMA a lo largo de su historia. Su mirada se centra en la arquitectura occidental, con alguna excepción como fue *Architecture without Architects* de Bernard Rudofsky. Justamente el primer ejemplo que analiza en el catálogo de la exposición son los anfiteatros de Muyu-Uray en Cuzco, Perú.

A continuación, ingresamos en las salas y pasamos al análisis de la exposición del MoMA «Latin America in Construction: Architecture 1955-1980», inaugurada el 29 de marzo de 2015 en el piso sexto 11 Oeste de la calle 53 de Manhattan. La exposición se organizó en siete salas temáticas: «Prelude: A Region in Motion», «Campuses», «*Brasília*», «Latin America in Development 1955-1980 (A Quarter Century of Housing)», «At Home With the Architect», «Export» y «Utopia».

3

SALA NEGRA

Prelude: A Region in Motion

Fig. 054. Primera Sala, *Prelude: A Region in Motion*. 2015. Archivo digital del MoMA.

SALA NEGRA

Prelude: A Region in Motion

La primera sala de la exposición es la introducción a la misma y en ella se presentaron los antecedentes que tiene el MoMA sobre la región. Por medio de los catálogos o las obras expuestas, muchas pertenecientes a la colección del MoMA, los comisarios en este preámbulo de la exposición utilizan la propia historia que ha producido el museo para poner en contexto la investigación. Se referencia a sí mismo para introducir la temática de estudio, que en este caso será América Latina entre 1955 y 1980.

En estos precedentes expositivos queda demostrado que las exposiciones estaban influenciadas por intereses externos más allá de los internos inherentes a una exposición. Existieron conexiones entre las ventajas políticas, económicas e ideológicas en las decisiones internas del MoMA y el Gobierno de Estados Unidos. Conexiones que manipularon la producción de diversas exposiciones y, en algún caso, la política de compra de colecciones de obra de arte.

En 2015 siguen existiendo intereses compartidos entre el Gobierno de Estados Unidos y la política interna del MoMA. Por ejemplo, consta un interés por restablecer relaciones con América Latina a nivel político y económico, y eso para el museo equivale a un acercamiento a nivel cultural.

Fig. 055. Catálogo: *The architecture of Luis Barragán*. 1976. Archivo digital del MoMA.

Fig. 056. Imagen del catálogo: *The architecture of Luis Barragán*. 1976. Archivo digital del MoMA.

Fig. 057. Catálogo: *Roberto Burle Marx: the unnatural art of the garden*. 1991. Archivo digital del MoMA.

Fig. 058. Espacio expositivo: *Roberto Burle Marx: the unnatural art of the garden*. 1991. Archivo digital del MoMA.

Si hacemos un repaso histórico identificamos un primer acercamiento a mediados del siglo pasado y un nuevo impulso en los últimos años. Entre los años sesenta y los dos mil no se hicieron o fueron escasas las exposiciones de la región. Las únicas dos expresiones fueron las monográficas de Luis Barragán y Roberto Burle Marx.

Otra diferencia fundamental con esta última exposición es que anteriormente el MoMA se caracterizó por realizar muestras contemporáneas a su tiempo. En las cuatro que trataron de la arquitectura de la región, todas finalizaron su estudio en el presente. Con esta última exposición se produce un cambio en la política interna del MoMA, que en los últimos tiempos se ha dedicado a hacer exposiciones históricas. Por ejemplo: «Mies in Berlin» (2001), «Bauhaus 1919-1933» (2008), «Le Corbusier: An Atlas of Modern Landscapes» (2013), «Henri Labrouste: Structure Brought to Light» (2013) o «Frank Lloyd Wright and the City: Density vs. Dispersal» (2014), también bajo el trabajo del comisario de Barry Bergdoll.

Sin embargo, para el desarrollo de esta tesis es importante que nos preguntemos por qué la política del museo ha cambiado, pasando a realizar exposiciones de carácter histórico. Pero también debemos preguntarnos en particular por qué para una región que está en un momento de gran producción arquitectónica contemporánea el foco se puso en el pasado.

3.1 Recursos expositivos

Como ha quedado dicho en el capítulo anterior, el 29 de marzo del año 2015 se inauguró la exposición «Latin America in Construction: Architecture 1955-1980»; organizada en las siete salas temáticas: «Prelude: A Region in Motion», «Campuses», «Brasilia», «Latin America in Development 1955-1980», «At Home with the Architect», «Export» y «Utopia». En ellas se exhibieron ochocientos veinticinco documentos originales, entre los que se encontraban planos, maquetas, fotografías, dibujos de ideación, publicaciones y catálogos... Se trata de los documentos de lo que se consideró las mejores obras de arquitectura de once países —Argentina, Brasil, Chile, Colombia, Cuba, México, República Dominicana, Puerto Rico, Perú, Uruguay y Venezuela— de los veinte que componen América Latina.

La primera sala de la exposición, «Prelude: A Region in Motion», es el punto de partida de este recorrido. Se trata de la única sala negra de la exposición, y es aquí donde los comisarios presentan la justificación de la exhibición. El equipo estaba liderado por el historiador de arte Barry Bergdoll, comisario del MoMA; el arquitecto encargado de Brasil, Carlos Eduardo Comas; el arquitecto argentino encargado de América del Sur, Jorge Francisco Liernur, y el doctorado en filosofía portorriqueño

Fig. 059. Planta y Alzados Esc.: 1/200 _Prelude:
A Region in Motion. 2015. Documento realizado
por el autor. Ver en anexos (§ 9.2.2).

Patricio del Real como asistente general del MoMA.

En este espacio introductorio, el equipo de comisarios realizó una descripción del contexto histórico en el que se enmarcaba la exposición.¹⁴⁹ «Prelude» es la sala rectangular pintada de negro que cumple la función de caja negra de información, es el lugar donde los comisarios presentan el acervo del museo, los archivos de su colección que pertenecen a este período y lugar geográfico. La institución utiliza todos sus documentos para hacer la introducción en el contexto de la exposición. Utiliza su propia historia para seguir narrando una nueva visión de la historia de la arquitectura.

En la sala se encuentran tres elementos. En primer lugar, una representación cartográfica de la región de estudio, a modo de mapa dibujado en el suelo de la sala. Por otro lado, y en lo alto, una síntesis del caso de estudio materializado en un trabajo audiovisual con una curva de siete pantallas reproduciendo películas originales de los años previos al inicio temporal de la exposición. Por último, se seleccionaron los documentos originales de las exposiciones pasadas, anteriores al período histórico que trata esta exposición. Es decir, archivos relevantes para el objeto de estudio anteriores a 1955.

3.1.1 Mapa

En el suelo de la sala negra, sobre el revestimiento de madera, se incorporó un dibujo que representaba el contorno de América Latina desde el sur de Chile hasta México. El mapa sobresale de los límites de la sala, con el extremo sur de Chile ubicado en el acceso y, en el umbral a la siguiente sala, la zona noroeste de México. En esta superficie se incluyeron los nombres de las siete ciudades —de sur a norte: Montevideo, Buenos Aires, São Paulo, Río de Janeiro, Caracas, La Habana y Ciudad de México— que, a su vez, se proyectaban en las pantallas a las que haremos referencia más adelante.

El término *América Latina* fue creado a principios del siglo xix por intelectuales franceses para promover una identidad colectiva «latina» enraizada en la cultura, es decir, para solidificar la esfera de influencia de París sobre parte del Nuevo Mundo. Esta fue una definición arbitraria y realizada desde el extranjero. El principal problema son las contradicciones que aparecen cuando se trata de reducir una idea a definiciones simples.¹⁵⁰ El idioma es, sin duda, una característica importante, ya que la mayoría de la región habla español o portugués, y una minoría habla francés. Sin embargo, Quebec es francófono y no se considera parte de América Latina. La

149 En el capítulo siguiente nos centraremos en cada uno de los comisarios y sus papeles dentro del proyecto expositivo.

150 Las contradicciones del término *América Latina* lo encontramos desarrollado en la introducción del libro *Modern Architecture in Latin America: Art, Technology, and Utopia*, de Luis E. Carranza y Fernando Luiz Lara, en el prólogo de Jorge Francisco Liernur (Austin: University of Texas Press, 2015), 11.

NUEVA YORK

Fig. 060. Mapa con ubicación de las obras seleccionadas para la exposición en su ciudad de origen. Documento realizado por el autor.

región no está definida por su geografía, pues la mayoría de México se encuentra en América del Norte, un hecho que muchas personas tienden a pasar por alto cuando piensan en ese continente y utilizan el término *norteamericano* solo para los nacidos o residentes en Estados Unidos. En este caso también nos olvidamos de los canadienses. Otro ejemplo es la utilización del término *americano*, también haciendo referencia a los nacidos o nacionalizados en Estados Unidos. Las diferencias religiosas entre un norte protestante y un sur católico podrían ser otra característica importante, pero eso también se ve desafiado por el crecimiento del pentecostalismo en el sur y el crecimiento del catolicismo en el norte. Incluso la división del siglo xx entre un norte más rico y un sur más pobre se está volviendo irrelevante, y se espera que Estados Unidos se vuelva tan desigual como Brasil en poco más de una década si las trayectorias actuales continúan.¹⁵¹

Por otro lado, a mediados del siglo pasado los «latinoamericanistas» sostuvieron que la cultura producida es radicalmente diferente de la que se genera en otras partes del mundo. Para esta corriente existe un núcleo constitutivo, constante y compartido que genera un sentido dinámico de «propiedad» o «crítica» con respecto a lo que sucede fuera de la región. Piensan que existe una especie de «yo» indivisible que pertenece y se expresa en rasgos claramente identificables y que lo hace reaccionar al unísono contra cualquier estímulo externo.

Esta complejidad en la definición ha sido enriquecida, reforzada, cuestionada y desafiada por discusiones teóricas y prácticas que enfatizan la cultura, la política, aspectos históricos y económicos. Para el desarrollo de esta tesis hablaremos de América Latina en todos sus sentidos; aunque no compartamos las visiones «latinoamericanistas», igualmente debemos tenerlas en cuenta. A lo largo del recorrido histórico que abarca la presente tesis interpretaremos el concepto de *América Latina*, con la riqueza y ambigüedad que conlleva.¹⁵²

El equipo de comisarios de la exposición «Latin America in Construction: Architecture 1955-1980» (2015) decidió representar América Latina con un mapa dibujado en el suelo; sin embargo, presenta obras de once países de los veinte que componen toda la región. La exposición presenta la idea de una América Latina simplificada en un dibujo en el suelo, sin tener en cuenta las complejidades y diferencias que este concepto incluye. A su vez, aunque el título abarca toda la región, se expone la arquitectura de más de la mitad del conjunto de países que forman América Latina.

151 Carranza y Lara, *Modern Architecture in Latin America*.

152 Carranza y Lara, *Modern Architecture in Latin America*.

Fig. 061. Registro fotográfico del proyecto de las siete pantallas del audiovisual creado por Joey Forsythe. Documento realizado por el autor.

3.1.2 Pantallas

Siete pantallas fueron colocadas siguiendo un orden en posición geográfica en un arco de sur a norte. Las pantallas muestran el desarrollo de las ciudades citadas desde 1920 hasta 1955, fechas que se relacionan con la explosión del crecimiento demográfico. En los ocho minutos y veinte segundos de duración, los siete cortometrajes se sincronizan para mostrar motores de cambio compartidos, modos de transporte (tranvías, trenes, automóviles, barcos, aviones y el zepelín que cruzó toda América), electrificación, salud, educación, periódicos, radios, sistemas telefónicos y la industrialización de la vida doméstica. Las películas también muestran la industrialización llevada a cabo con fines cívicos, pero también militares. Durante la Segunda Guerra Mundial, Brasil envió tropas a Europa, y México desplegó una misión en el Pacífico.

Dos años antes de la inauguración de la exposición, en 2013, el MoMA encargó a la cineasta Joey Forsyte, con sede en Los Ángeles, la realización de la investigación y producción de los relatos audiovisuales de las ciudades más importantes de la región de principios de siglo pasado, entre 1900 y 1920. Dos años de investigación en los archivos de todo el continente americano se han condensado en las antologías de material histórico en ocho minutos y medio, editados para evocar similitudes y diferencias en las grandes transformaciones de las siete ciudades: Buenos Aires, Montevideo, São Paulo, Río de Janeiro, Caracas, La Habana y Ciudad de México.

La instalación cuenta con seiscientos noventa y tres fragmentos de películas en veinticinco archivos de siete países. La herramienta fílmica también cambia a lo largo de la película; de blanco y negro pasa a color, y finaliza con las cifras demográficas de cada una de las ciudades en 1955, con Buenos Aires a la cabeza de este índice.¹⁵³

Una referencia de este dispositivo se encuentra en la cúpula geodésica de Charles y Ray Eames, junto a Buckminster Fuller, creada en Moscú en 1959, un artefacto sobre el cual se fijaron también siete pantallas gigantes donde se proyectaron series velocísimas de diapositivas o diaporamas que presentaban al público moscovita los avances tecnológicos de Estados Unidos. En este ejemplo se evidenciaba la supremacía técnica y tecnológica y se mostraban los ideales estadounidenses que tensionaban las relaciones entre los dos países más poderosos del mundo en plena Guerra Fría.

153 Buenos Aires: 5.843.000; Montevideo: 1.147.000; São Paulo: 3.375.000; Río de Janeiro: 3.752.00; Caracas: 931.000; La Habana: 1.274.000; Ciudad de México: 3.859.00.

Fig. 062. Fotografía de Charles and Ray Eams junto a la maqueta *Glimpses of the U.S.A.*, Moscú 1959. Archivo Barbican Art Gallery.

3.1.3 Documentos

En esta primera sala se ubicaron los objetos originales en tres formatos diferentes: en vitrinas adosadas a las paredes perimetrales; en las paredes, enmarcados y ubicados sobre las vitrinas, y, en el centro del espacio, dos maquetas en peanas con campanas de protección.

En las vitrinas y en la pared se dispusieron algunos documentos originales y copias de las dos exposiciones anteriores de 1943 y 1955. Estas son el precedente más próximo en temática, pero de períodos históricos distintos y de regiones diferentes, a la de 2015. La primera fue «Brazil Builds» (1943), y la segunda, «Latin American Architecture Since 1945» (1955). La de Brasil abarcó el período histórico desde 1652 hasta el año antes a su inauguración, 1942; la otra comprendió desde 1945 hasta su inauguración en 1955. Es importante destacar que ambas exposiciones incluyeron la arquitectura contemporánea a su tiempo, lo que les dio un marcado carácter de actualidad.

Entre los documentos originales se encontraba alguno de los proyectos que construyeron los reconocidos arquitectos que trabajaron en la región. Le Corbusier viajó a Sudamérica en 1929 para dar un ciclo de conferencias en Buenos Aires, Montevideo, São Paulo y Río de Janeiro. Entre los documentos expuestos estuvo un dibujo de una de sus conferencias en Buenos Aires. En *Ceci n'est pas l'architecture* Le Corbusier dibujó la arquitectura clásica, con las columnas dórica, jónica y corintia, con un tachón en cruz color rojo. En 1936 regresó a Río de Janeiro para ofrecer otro ciclo de conferencias y para ser el consultor de dos proyectos públicos, la Ciudad Universitaria de Río de Janeiro y el Ministerio de Educación y Salud, que estaban siendo proyectados por dos equipos de jóvenes arquitectos dirigidos por Lúcio Costa. En 1951 viajó cinco veces a Colombia para dar conferencias y para desarrollar el Plan de Bogotá.

A su vez, entre las fotos expuestas en las vitrinas se encuentra el viaje de Frank Lloyd Wright a Río de Janeiro en 1931 para jurar el concurso internacional del Faro de Colón en República Dominicana. En otro grupo de objetos originales están las fotografías de las viviendas de Juan O'Gorman para Frida Kahlo y Diego Rivera.

También se encuentra la propuesta oficial para la sede de las Naciones Unidas representada por una perspectiva y una planta de Oscar Niemeyer. Asimismo, ubicaron los croquis de Julio Vilamajó de la sala del congreso, de 1947. El proyecto de Ibirapuerta de 1953, de Roberto Burle Marx y Oscar Niemeyer, finaliza el recorrido con la infografía en colores que fue mostrada en otras exposiciones del MoMA: «Roberto Burle Marx: Unnatural Art of the Garden» (1991), «75 Years of Architecture at MoMA»

Fig. 063. Poster de la exposición: *Latin American Architecture Since 1945*. 1958. Archivo digital del MoMA.

(2008) y «Cut'n'Paste: From Architectural Assemblage to Collage City» (2014).

De Lúcio Costa nos encontramos con el croquis del concurso para el pabellón de Brasil para la Feria Mundial de Nueva York de 1939. Este pabellón fue la primera demostración de la capacidad de la arquitectura moderna brasileña construida en Estados Unidos. Fue el precedente inmediato de la primera exposición realizada en el MoMA, «Brazil Builds», que será analizada más adelante.

Aparte de los documentos en las paredes perimetrales, se ubicaron dos maquetas sobre el mapa de América Latina dibujado en el suelo. Estas maquetas representan las dos miradas de cada uno de los comisarios invitados externos a la institución: la mirada desde Brasil de Comas y la mirada desde Argentina de Liernur.

Para el caso de Brasil se recurrió a la maqueta del Ministerio de Educación y Salud de Río de Janeiro, proyecto realizado por un grupo de jóvenes arquitectos brasileños bajo la dirección de Lúcio Costa¹⁵⁴ y el asesoramiento de Le Corbusier. Esta maqueta fue utilizada en la primera exposición dedicada a Brasil, «Brazil Builds» (1943), y también en la muestra dedicada a Roberto Burle Marx de 1991.

La otra maqueta que encontramos en la sala es la de Amancio Williams con el proyecto de la Sala para el Espectáculo Visual y de Sonido en el Espacio. A su vez, entre los documentos originales encontramos la sección de su Casa sobre el Puente de Mar del Plata, que también fue expuesta en la última exposición dedicada a América Latina de 1955, «Latin American Architecture Since 1945».

3.2 Alianza brasileña

El pabellón para la Feria Mundial de Nueva York de 1939 y «Brazil Builds» son los precedentes presentados en el preámbulo de la exposición. El primero fue el pabellón que ayudó a poner en marcha la arquitectura moderna carioca en la feria internacional; lo segundo fue la exposición que hizo un repaso histórico por toda la arquitectura brasileña desde sus inicios hasta la elogiada arquitectura moderna de Brasil.

Brasil se había mantenido neutral al inicio de la Segunda Guerra Mundial. Fue cuando Estados Unidos le ofreció ayuda financiera a cambio de establecer bases militares para controlar el sur del océano Atlántico cuando Getúlio Dornelles Vargas llevó a su país a formar parte del bloque de los aliados. En enero de 1943, cuatro meses después de que Brasil le declarara la guerra a Alemania e Italia, el MoMA inauguraba «Brazil Builds». Una exposición que tenía el precedente de la famosa «International Style» celebrada nueve años antes.

Existen demostradas evidencias de las conexiones que existieron entre el

Fig. 064. Invitación a la exposición: *Brazil Build*. 1943. Archivo digital del MoMA.

154 Oscar Niemeyer, Affonso Eduardo Reidy, Carlos Leão, Ernâni Vasconcelos y Jorge Machado Morerira.

Fig. 065. Maqueta: Ministerio de Educación y Salud, Río de Janeiro, Brasil. 1937-1942. Archivo digital del MoMA.

Fig. 066. Maqueta: Sala para el Espectáculo Visual y de Sonido en el Espacio, Buenos Aires, Argentina. 1942-1953. Archivo digital del MoMA.

Fig. 067. Lucio Costa. Dibujo del concurso para el pabellon de Brasil Feria Mundial de nueva York, 1939. 1938. Archivo digital del MoMA.

Fig. 068. Le Corbusier, "Eci n'est pas l'architecture". Dibujo de una conferencia en Buenos Aires. 1929. Archivo digital del MoMA.

Fig. 069. Getúlio Vargas y Franklin Delano Roosevelt. Reunión a bordo de un destructor estadounidense. 1943. Archivo digital wikimedia commons.

Departamento de Estado de Estados Unidos y la dirección del MoMA. Patricio del Real¹⁵⁵ y la historiadora Michele Greet¹⁵⁶ explican con evidencias demostradas estas relaciones y los intereses que llevaron a realizar esta exposición y la siguiente dedicada a la arquitectura en América Latina.

El espionaje en tiempos de guerra y la búsqueda de «latinoamericanismo» fue la misión doble que impulsó a Lincoln Kirstein¹⁵⁷ a abrir el arte de América Latina al MoMA. En 1941 y 1942 realizó dos largos viajes a Sudamérica, escribiendo artículos, dirigiendo notas extensas, comprando obras de arte de artistas emergentes de la región. En sus viajes mantuvo una relación epistolar con el primer director del MoMA, Alfred Barr, donde fue haciendo una descripción detallada de cada país. A su vuelta, su investigación dio como resultado la primera exposición de arte latinoamericano, «The Latin-American Collection of Museum of Modern Art» (1943)¹⁵⁸ (§ 2). También elaboró un plan para establecer un Departamento de Arquitectura de Arte Latinoamericano en el MoMA, que nunca se realizó con él en la institución. Sin embargo, en 2006 se llegó a cumplir su anhelo con la designación del comisario venezolano historiador del arte Pérez-Oramas. Este es otro hecho político dentro de la institución que demuestra el nuevo interés que suscitó América Latina en el MoMA.

Nelson A. Rockefeller fue el dueño de la mayor cantidad de pozos petroleros de América Latina, ávido coleccionista de arte moderno, hijo de la fundadora del MoMA y presidente de la junta directiva del museo. En 1940 renunció para convertirse en coordinador de Relaciones Comerciales y Culturales de América Latina en la Oficina de Asuntos Interamericanos (OIAA, por sus siglas en inglés) en Washington, establecida por el Departamento de Estado de Estados Unidos en 1938. Desde esta oficina se alentaron las inversiones comerciales con América Latina como promoción del intercambio cultural y se patrocinaron exposiciones de arte. El MoMA fue un socio importante en este proceso, organizando diecinueve exposiciones de arte contemporáneo de pintura norteamericana que circularon por toda América Latina.

En 1942, Rockefeller envió por segunda vez a Kirstein a América Latina. En ese mismo año, el dueño de la mayor petrolera de la región hizo una importante

¹⁵⁵ Patricio del Real, *Building a Continent: The Idea of Latin American Architecture in the Early Postwar* (tesis doctoral, Universidad de Columbia, 2012).

¹⁵⁶ Michele Greet, *Looking South: Lincoln Kirstein and Latin American Art* (Nueva York: The Museum of Modern Art, 2019).

¹⁵⁷ En la década de 1940, Lincoln Kirstein, a través de su relación con el MoMA, se convirtió en una de las personas más importantes del arte latinoamericano en Estados Unidos. Escritor, empresario, conocedor de arte, filántropo y cofundador del Ballet de Nueva York, estuvo asociado con el MoMA en los años treinta, y no fue hasta que las inquietudes sobre la incursión fascista en el continente americano aumentaron con el inicio de la Segunda Guerra Mundial que su trabajo para el museo comenzó a centrarse en el arte de América Latina. Estuvo directamente involucrado en las primeras incursiones de la institución en la exposición y colección de obras de esta región, y jugó un papel importante en la configuración de la concepción inicial del museo del arte de América Latina como una categoría estética en sí misma.

¹⁵⁸ Lincoln Kirstein, *The Latin American Collection of the Museum of Modern Art* (Nueva York: The Museum of Modern Art, 1943).

Fig. 070. Nelson Rockefeller y Mary Rockefeller. Archivo digital wikimedia commons.

Fig. 071. Stephen C. Clark, Betsy Cushing Roosevelt Whitney, Pvt. Lincoln Kirstein, John E. Abbott (der. a izq.) Inauguración de la exposición: The Latin-American Collection of the Museum of Modern Art. Archivo digital del MoMA.

donación al MoMA a través del Fondo Interamericano, para iniciar la recolección de las obras por todo el continente. Es importante destacar que el viaje de Kirstein tenía un doble propósito: evaluar el estado del arte contemporáneo y reunir información sobre el grado de penetración que tenían ideas fascistas del «eje del mal» en Brasil, Argentina y Chile, e informar a la OIAA sobre la efectividad del cuerpo diplomático de Estados Unidos. Aunque el «panamericanismo» como estrategia política y económica había existido desde el siglo xix, desempeñó un papel importante en la política exterior durante la Segunda Guerra Mundial como un medio para unir a las repúblicas americanas contra el totalitarismo.

El viaje de Kirstein de 1942 tuvo como resultado la adquisición de ciento cuarenta y una obras que, sumadas a las cincuenta y cuatro piezas de Barr procedentes de sus viajes a México y Cuba, más las veintinueve obras donadas a la institución por particulares, constituyeron la base de esta primera exposición de arte latinoamericano. Al final de la Segunda Guerra Mundial, el Gobierno de Estados Unidos dismanteló la sección de arte de la OIAA y suspendió los proyectos culturales en América Latina. Por consiguiente, el MoMA desvió su atención de la región y pocas veces mostró las obras que había adquirido.

Lo que viene a demostrar Greet en su artículo es que los gustos de Kirstein eran por un arte que evidenciara el carácter local y minimizara la influencia europea, a pesar de que la vanguardia en América Latina era la abstracción y la experimentación. Sus elecciones reflejan una sensibilidad modernista, de finales del siglo xix, alineada con el realismo social y mágico de Estados Unidos. Esa mirada subjetiva es la que tiene hoy el MoMA en su colección. Este grupo de obras muchas veces se exhibe como la única forma de mostrar este arte, aunque con este precedente histórico sabemos que estaba sesgada por los gustos de un enviado con la doble misión de hacer de comprador del MoMA y de espía de Estados Unidos. Es decir, los gustos de Kirstein representando a un «comisario» son lo que finalmente narra la historia oficial del museo y lo que nos llega a los visitantes sin que importe que se trate de una visión unilateral con intereses marcados por mostrar una identidad de América Latina que no era el reflejo de la producción real de la región.

3.2.1 Feria Mundial de Nueva York (1939)

El pabellón brasileño en la Feria Mundial de Nueva York fue la consolidación de la arquitectura moderna basada en la escuela carioca en Estados Unidos. Lúcio Costa y Oscar Niemeyer fueron los ganadores del concurso que se convocó para el diseño del pabellón, pero ninguno de los dos proyectos por separado llegó a convencer al