

Felipe Reyno Capurro

LA «SALA NEGRA» DEL MoMA EN DIÁLOGO CON LA HISTORIA

Una exposición como herramienta de investigación

Felipe Reyno Capurro (Montevideo, 1981). Arquitecto desde 2012 (Udelar). Doctorando y magíster en Proyectos Arquitectónicos Avanzados (ETSAM, UPM). Docente asistente de Proyecto del Taller Danza (FADU, Udelar). Actualmente opera en Madrid, implicado con la producción arquitectónica y museográfica contemporánea (Museo Reina Sofía, Arquería de Nuevos Ministerios, Fundación ICO, Fundación Telefónica, Biblioteca Nacional).

→ ENGLISH VERSION
pág. 188

La «sala negra» de la última gran exposición dedicada a Latinoamérica en el MoMA (2015) es el disparador para revelar un análisis ideológico de un espacio expositivo concreto. La exposición de dicho espacio nos permite una reflexión sobre la relación entre el contenido y el contenedor, dicotomía que establece relaciones entre el conjunto de objetos, el espacio donde estos se alojan y las ideas que se quiere transmitir. Entendemos una exposición como un proyecto complejo en el que, a partir de esa dicotomía, se entrevé el argumento o alegato, que en el mejor de los casos abrirá un debate sobre la temática planeada, pero que en su mayoría son simples medios de difusión de ideas ya afianzadas. Con este análisis proponemos profundizar en la investigación y producción de exposiciones para concebirlas como herramientas de investigación de la arquitectura contemporánea.

EL ESTRENO

El 29 de marzo de 2015 se inauguró la exposición «Latin America in Construction: Architecture 1955-1980» en el piso sexto de la calle 11 oeste con la 53 de Manhattan, en el MoMA. La exposición se organizó en siete salas temáticas en las que se exhibieron quinientos documentos originales de las mejores obras de arquitectura de la región.

Nos interesa focalizar el análisis en la primera sala, denominada *Preámbulo: una región en movimiento*. Esta es la única «sala negra» de toda la exposición —está pintada de negro y simboliza la caja negra que atesora la información importante del MoMA—. Es aquí donde los comisarios Barry Bergdoll, Carlos Comas, Jorge Francisco Liernur y Patricio del Real hacen una descripción del contexto histórico en el que se enmarca la exposición. La sala es rectangular y tiene tres elementos característicos: en el suelo nos encontramos con un dibujo del contorno geográfico de la región de estudio; en el espacio central, un proyecto audiovisual; y sobre los laterales, colgados en las paredes y en vitrinas, se exhiben los documentos originales.

La proyección audiovisual es un relato con extractos filmicos de los acontecimientos más importantes de las capitales con mayor población y crecimiento de toda Latinoamérica. En los fragmentos se observa la evolución tecnológica y económica ejemplificada en planes de vivienda públicos y privados, en rascacielos, y en los ideales de vida que se persiguieron en los inicios del siglo pasado. Este relato filmico es un antecedente económico, político y cultural del estado de ánimo en las capitales de la región; demuestra el avance, la confianza en el futuro y la pujanza de los ideales de esos tiempos. El MoMA le encargó a Joey Forsythe —cineasta de Los Ángeles— que



investigara y produjera relatos audiovisuales de las ciudades más importantes de la región a principios del siglo pasado. Siete pantallas en simultáneo muestran el desarrollo desde 1920 hasta 1955, fechas que se relacionan con el crecimiento demográfico explosivo de las ciudades. En los ocho minutos veinte de duración, los siete cortometrajes pasan por los motores comunes del cambio, los 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. La instalación cuenta con seiscientos noventa y tres fragmentos de películas en veinticinco archivos de ocho países. La herramienta filmica también cambia a lo largo de la película —de blanco y negro a color— y finaliza con las cifras demográficas de 1955. Esta intervención nos recuerda la cúpula geodésica de Charles y Ray Eames junto a Buckminster Fuller, en Moscú (1959): un dispositivo sobre el cual se fijaron siete pantallas gigantes donde se proyectaron series velocísimas con diapositivas o diaporamas que presentaban al público moscovita los avances tecnológicos de Estados Unidos.

En las paredes, entre los documentos originales, encontramos el catálogo y póster de la exposición anterior, «Latin American since 1945», que abarcó el período histórico que va desde 1945, el fin de la guerra, hasta 1955, un lapso de diez años. El comisario fue Henry-Russell Hitchcock, quien, junto a Rosaline Thoren McKenn, viajó a Latinoamérica en busca de la «arquitectura moderna». En la introducción del catálogo se menciona el logro de los arquitectos para el desarrollo político, cultural y económico de la región: «La construcción latinoamericana se destacó en cantidad y calidad en comparación con Europa en la postguerra y rivaliza con la mejor arquitectura estadounidense».¹ Según los períodos estudiados, «Latin America in Construction: Architecture 1955-1980» es la continuación de «Latin American since 1945».

En el resto de la sala podemos encontrar la maqueta del Ministerio de Educación y Salud de Río de Janeiro, y otra maqueta de Amancio Williams con el proyecto de una sala para el Espectáculo Visual y de Sonido en el Espacio. Entre los documentos originales se encuentran fotografías de las viviendas de Juan O’Gorman, el *master plan* de Carlos Gómez Gavazzo para Punta del Este y el proyecto de Ibirapuera de Roberto Burle Marx y Oscar Niemeyer, entre otros.

Fig. 1. Acceso a la exposición «Latin America in Construction: Architecture 1955-1980», 2015. Autora: Sabine Dowek.

1. Russell Hitchcock, H. *Latin American Architecture since 1945*. Nueva York: Museum of Modern Art, 1955.

Si hacemos un análisis desde el punto de vista de la puesta en escena de este espacio pintado de negro podemos interpretar que aquí se quiso explicar el preámbulo histórico de la región por medio de un relato filmico de los acontecimientos más importantes, citando los ejemplos de arquitectos más reconocidos. También se puede interpretar como la justificación del comienzo del período de estudio. Sin embargo, nos surgen algunas preguntas que queremos hacerle a esta sala acerca del proyecto expositivo y que en el desarrollo del artículo intentaremos plantear y averiguar.

PREGUNTAS A LA «SALA NEGRA»

En la actualidad podemos observar un especial interés por la región latinoamericana y su arquitectura. Esto se demuestra con el aumento vertiginoso de publicaciones de ejemplos concretos y de monografías de arquitectos latinoamericanos. En concreto, en 2016 Alejandro Aravena fue elegido premio Pritzker de arquitectura. Ese mismo año Paolo Baratta lo eligió comisario de la Bienal de Venecia con su lema *Reporting from de Front*, edición en la que también fue premiado Paulo Mendes da Rocha. Un año antes se había creado el premio Crow Hall, una imitación al premio Ludwig Mies van der Rohe a la obra construida de Europa, pero en América. Este contexto reciente nos hace pensar en la región a nivel global, sin olvidarnos del interés de Rem Koolhaas y Zaha Hadid por Brasil y el arquitecto Niemeyer.

Si hacemos un mapeo de los medios de difusión, universidades, revistas de arquitectura, libros de historia y páginas web que se produjeron en torno a 2015, vemos un notorio aumento de ejemplares sobre la arquitectura latinoamericana. Las tres exposiciones ratificaron la atención de estas publicaciones: la exposición del MoMA estudiada en este artículo, las Bienales Iberoamericanas de Arquitectura y Urbanismo producidas desde España y la Bienal de Venecia de 2016 incrementaron e intensificaron el interés por la arquitectura latinoamericana en torno a 2015.

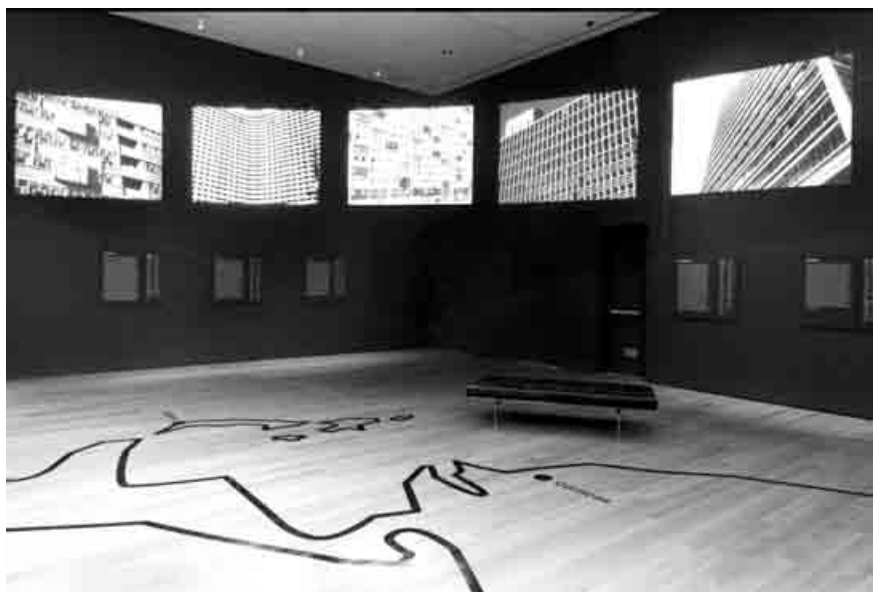


Fig. 2. Primera sala de la exposición: *Preámbulo: una región en movimiento*, 2015. Autor: Installation images, MoMA.

5. Riley, T. *Light Construction*. Nueva York: Museum of Modern Art, 1995.

6. *Ibíd.*

En 1988 surge la «Deconstructivist Architecture», otra famosa exposición del MoMA, comisariada por Philip Johnson y Mark Wigley. En esta oportunidad mostraron el trabajo de siete estudios de arquitectos: Frank Owen Gehry, Daniel Libeskind, 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. No todos los arquitectos expuestos eran conocedores o estaban interesados en la filosofía, pero a diferencia de lo que proclamaron los comisarios, Eisenman y, en especial, Tschumi reconocen haber leído los escritos del filósofo Jacques Derrida. Entre estos tres hubo una actividad dialéctica que terminó en el concurso del parque de La Villette, en París.

«*Light Construction*», exposición de 1995 organizada por Terence Riley, presentó más de treinta proyectos de diez países. Al inaugurarse fue calificada de «confusión dolorosamente frustrante» por Herbert Muschamp, crítico de arquitectura de *The New York Times*. La exposición no etiqueta ni impone nada en forma explícita; simplemente nos muestra diferentes caminos que va tomando el fin de siglo en la arquitectura. «En años recientes, una nueva sensibilidad arquitectónica ha emergido», afirma Riley. «Después de tres décadas de debate arquitectónico sobre el tema de la forma, ahora los diseñadores contemporáneos están investigando la naturaleza y el potencial de las superficies y los significados que pueden encontrarse en ellas». ⁵ Riley centra la atención en las superficies y disminuye la importancia en la obra total; en la muestra no se le da importancia a la diferencia de escalas ni a los programas estrictamente arquitectónicos, encontramos ejemplos de escenografías e instalaciones paisajísticas. El concepto de la exposición que tiene más éxito y que muy poco se escucha en los debates arquitectónicos es el de la «arquitectura bella». «Esta arquitectura reciente puede ser descrita como bella... una palabra oída con poca frecuencia en los debates arquitectónicos». ⁶

Estos tres ejemplos muestran el debate que provocan las exposiciones del MoMA en la arquitectura contemporánea: si son o no un estilo, si existen vínculos entre la arquitectura y la filosofía, o si se puede reinterpretar el concepto de arquitectura bella. Convengamos que en todos los casos las etiquetas del MoMA son analizadas por todos nosotros. Ya lleva noventa años de trayectoria que lo posicionan como un rey que



Fig. 4. «Modern Architecture: International Exhibition», 1932. «Deconstructivist Architecture», 1988. «Light Construction», 1995. Autor: Installation view of the exhibition, MoMA.

impone respeto, y sus palabras son escuchadas por todos. Existe un pasado que lo respalda con la apariencia de no dejarse llevar por influencias mediáticas. Un pasado de prestigio con la presión de tener que mantenerse siempre en la cresta de la ola. Todos nosotros escuchamos al rey MoMA, muchas veces criticado y otras tantas, aceptado.

Bajo este contexto de interés global por la región y demostrando el valor que tiene el MoMA como agente que marca tendencia y dirige la historia de la arquitectura, nos hacemos la siguiente pregunta: ¿por qué decidió el MoMA hacer una exposición histórica y no aprovechó el momento para hacer un análisis profundo de la producción de la arquitectura contemporánea? La anterior exposición fue contemporánea a su tiempo y respondió a los hechos demostrados de cambios económicos y desarrollos arquitectónicos de las capitales de mayor crecimiento. En los últimos años existe un escenario similar de crecimiento y producción; sin embargo, el MoMA decide refugiarse en la historia y no tomar partido, tomando una posición neutral sobre esta nueva arquitectura en evidenciado crecimiento.

EL PAPEL DE LOS COMISARIOS

Para responder a esta pregunta debemos explicar qué papel juegan los comisarios en toda exposición de arquitectura o arte contemporáneo. A partir de los años sesenta un comisario comienza a gestar diferentes discursos y a hacer visibles sus propuestas ya no sólo en museos o galerías, sino también en otros formatos y eventos que salpican el sistema del mundo del arte contemporáneo y que, con el tiempo, han conseguido convertirse en citas indispensables para entender qué está pasando.

El *curator* o comisario artístico adquiere el rol de seleccionar y disponer, crear el marco conceptual de toda exposición. Hoy el comisario sustituye el rol del artista en el montaje de las exposiciones. Progresivamente la figura del comisario comenzó a ser más relevante; hoy día se transformó en un agente de crítica y debate. Gradualmente su actividad fue entendida como la creación de algo nuevo, ya que el acto de elegir basta para fundar una operación artística.

En el ensayo del teórico de arte francés Nicolas Bourriaud⁷ se desarrolla el concepto de los modelos relacionales de piezas y de las exposiciones como hechos creativos en los que cada muestra es una idea nueva. A su vez, desarrolla el concepto de exposición infinita: la obra puede volver a ser objeto y se instaura una rotación determinada por el uso que se hace de las formas. En este juego de referencias el comisario galo cita a Marcel Duchamp, que en su definición completa el significado de la palabra «crear» con el acto de insertar un objeto en un nuevo escenario; considerarlo un personaje dentro de un relato.

En cuanto al rol del comisario, en *Breve historia del comisariado*, de Hans Ulrich Obrist, en la entrevista a Harald Szeemann comenta que «el comisario debe ser flexible»,⁸ que juega con muchos papeles. «A veces es el criado, a veces el ayudante, a veces da ideas a los artistas de cómo presentar su obra; en exposiciones colectivas, es el coordinador, y en muestras temáticas, el invento».⁹ Recordemos cuando Duchamp, en la «Exposición internacional del surrealismo» en la Galerie Beaux Arts (1938), con sus *1.200 sacos de carbón* puso a la exposición patas para arriba. La estufa que había en el suelo hacía de lámpara araña, y los mil doscientos sacos hacían de suelo y eran su combustible. Entre los dos objetos se tiene una perspectiva temporal, una transformación de masa en energía. Este montaje fue una crítica al cubo blanco sin tiempo ni espacio, fue la primera vez que un artista increpó al cubo blanco producto de la modernidad.¹⁰



Fig. 5. «1200 Bags of Coal», 1938. Fuente: Brian O'Doherty, *Dentro del cubo blanco. La ideología del espacio expositivo*, Cendeac, 2011.

7. Bourriaud, N. *Postproducción*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2004.
8. Obrist, H.U. *Breve historia del comisariado*. Madrid: Exit Publicaciones, 2009, p. 112.
9. *Ibíd.*
10. O'Doherty, B. *Dentro del cubo blanco*. Murcia: CENDEAC, 1986, p. 63.

11. Jameson, F. *El postmodernismo revisado*. Madrid: Abada, 2012, p. 73.

12. Texto publicado en la revista *Plot* (noviembre de 2011), Buenos Aires.

Por su parte, el teórico y crítico norteamericano Fredric Jameson, en *El postmodernismo revisado*, agrega un nuevo significado a los comisarios. Dice que su función más profunda radica en «insertar singularidades artísticas en un contexto efímero, en una agrupación o exposición no canónica»¹¹ que, como la instalación en el ámbito de la obra de arte individual, le presta el valor efímero de un acontecimiento en el tiempo. Jameson le da el carácter de productor de tendencias efímeras a la función del comisario, y el carácter temporal del acontecimiento asegura su continuidad como creador. Luego Jameson nos anuncia que el canon ha desaparecido: es el comisario el encargado de construir cánones efímeros, es quien reconstruye la idea de arte sólo para dismantelarla la semana siguiente y sustituirla por una nueva. El comisario es quien nos da la idea de obras de arte reunidas para el consumo. Consumimos a la exposición como un único producto y no sus agentes individuales. Según Jameson, ahora cualquier cosa es posible a condición de que sea efímera como un acontecimiento, no como un objeto duradero. La propia idea de exposición constituye un nuevo elemento; ya no hay una norma, ya no hay un canon, esa idea se ha sustituido por muchas, que están demasiado asociadas a la moda pasajera y que no se llegan a consolidar, funcionan como consignas que llevan a entender las cosas de otra manera. La visión contemporánea es de fragmentos, y cada fragmento es un canon que en ese sentido tiene una condición efímera.

En el caso de la exposición estudiada, el equipo de comisarios está dirigido por Barry Bergdoll, con la asistencia de Patricio del Real y dos especialistas latinoamericanos, el argentino Jorge Francisco Liernur y el brasileño Carlos Eduardo Comas. El equipo de comisarios trabajó durante cinco años visitando archivos, universidades, estudios y familiares de arquitectos para conformar un increíble volumen de más de quinientos archivos, impresiones, fotografías y películas que jamás se han vistos juntos en un museo. Bergdoll afirmó: «Quería desarrollar algo así desde que llegué, para mostrar que las ideas y formas originadas en la región están citadas como el lugar donde experimentaron, entre otros, Le Corbusier y Mies van der Rohe».¹²

LOS COMISARIOS QUERÍAN DEMOSTRAR QUE LOS TEÓRICOS SE HABÍAN EQUIVOCADO

El equipo de comisariado afirmó que la arquitectura latinoamericana de esta época era totalmente irrelevante para los historiadores de la arquitectura universal, como puede leerse en *Architettura contemporanea* (1976), de Manfredo Tafuri y Francesco dal Co, o también en *A Critical History of Modern Architecture* (1980), de Kenneth Frampton. La excepción que confirma la regla es Luis Barragán, que expuso en el MoMA en 1977 y ganó el Pritzker en 1980. Es en este punto que el equipo de comisarios toma la decisión más importante de la exposición: posicionarse en el centro del debate e intentar demostrar que estos historiadores estaban equivocados. Revelaron su tesis con la exposición y sus quinientos documentos originales expuestos. Aprovecharon el interés del MoMA para increpar a la historia y teoría de la arquitectura internacional aceptada por todos y declararon, con una exposición, que estaban equivocados. Una pregunta mucho más compleja es demostrar si con la elaboración de dicha exposición los comisarios han logrado cambiar el enfoque histórico y teórico o se trata de un simple repaso histórico de los mejores ejemplos de arquitectura de la región. Queda planteada para el futuro.

UNA HERRAMIENTA DE CONOCIMIENTO

Una exposición es un ensayo teórico-práctico de investigación en el que, por medio de varios formatos mezclados, es posible visualizar algunas ideas de la generación de un proyecto. Las fuentes primarias de los documentos de toda exposición son las obras, los catálogos y el espacio; esta es nuestra materia prima de investigación. Con esta información como base podemos acceder a las fuentes secundarias, que estarían constituidas por la difusión de la exposición en la crítica de la prensa especializada. Para profundizar en el análisis podemos entrevistar a los comisarios que nos puedan dar múltiples versiones del proceso de proyecto de toda exposición, entre los que encontramos los procesos de ideación, de selección y de concreción de los conceptos museográficos. Estas entrevistas son esenciales para ir al inicio del proceso y poder entender todas las decisiones tomadas.

Una sala concreta de una exposición específica nos sirve de herramienta de conocimiento, debate y confrontación histórica y teórica. En este ejemplo podemos identificar los intereses encontrados entre los comisarios, la institución y las obras expuestas.

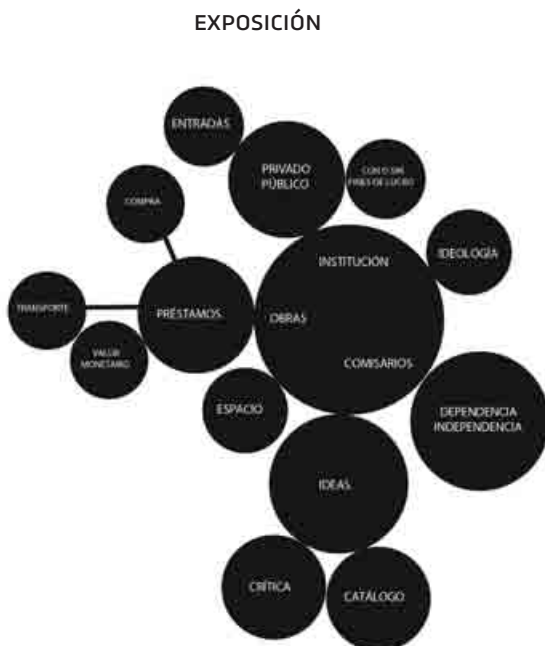


Fig. 6. Gráfico de las fuentes y documentos en una exposición. Fuente: elaboración propia.

Fig. 7. Gráfico de los agentes implicados en una exposición. Fuente: elaboración propia.

En el gráfico de la figura 7 podemos identificar los diversos actores que participan en una exposición y las relaciones que se establecen entre los agentes primarios y secundarios. Estas relaciones a veces se producen por coincidencias ideológicas y muchas otras veces por beneficios económicos.

La pregunta que nos planteamos al inicio de este artículo es si una exposición podría ser una herramienta de investigación. La respuesta inmediata sería: no cualquier exposición. Una exposición bien argumentada permite el avance del discurso y mantiene abierta la disertación de pensamiento; en cambio, una exposición del tipo de difusión sintetiza un concepto *a priori* y determina una reducción del todo complejo en una imagen, eliminando el margen para el debate.

Las bienales de arquitectura son un formato aparte y darían para producir un nuevo artículo de investigación. Es un modelo cuestionable que tiene su raíz histórica en los movimientos competitivos y colonialistas del capitalismo del siglo XIX, representado en las ferias mundiales y en las exposiciones universales que tomaron cuerpo en el pabellón de cristal de Joseph Paxton, en Londres (1851). Fue un modelo que se extendió en toda Europa, América del Norte, Australia y que en los últimos años se ha difundido por toda Asia (Shangái 2010 y Dubái 2020). La más importante es sin duda la de Venecia, que a su vez replicó en una cantidad exagerada de bienales regionales y nacionales de arquitectura y urbanismo. Este aumento vertiginoso de bienales evidenció la globalización y difusión del pensamiento en la disciplina, pero a su vez aumentó las redes, conexiones y productos derivados de la producción arquitectónica, estableciendo un modelo de comisariado, definido por Jameson como un constructor de cánones efímeros a la espera de la destrucción inmediata para pasar a la siguiente exposición.

Bajo esta dicotomía entre estos dos tipos de exposiciones, y luego de la exploración en la última exposición, «Latin America in Construction: Architecture 1955-1980», podemos afirmar que esta última exposición del MoMA dedicada a Latinoamérica es una herramienta de investigación. En este artículo pudimos exponer los distintos intereses planteados por los comisarios, la institución y las obras en sí mismas. Encontramos un diálogo entre el espacio, la historia y la teoría, que nos hizo producir un guion de preguntas y respuestas hasta llegar a lo que nos parece que es la razón de ser de dicha exposición: los comisarios vinieron a demostrar que la mayoría de los teóricos de arquitectura más reconocidos estaban equivocados.

Para finalizar, planteo la última pregunta del artículo: si los arquitectos nos dedicamos a producir y cuestionar el espacio con base en teorías y argumentos, ¿por qué no estamos haciendo exposiciones? Es la herramienta que cuestiona a través del espacio. Es el estado puro de la argumentación donde encontramos un equilibrio entre la creación espacial y un alegato de ideas, para que, en el mejor de los casos, se pueda producir la crítica arquitectónica.