



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
MAESTRÍA EN ARTES VISUALES
FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO

MONTAJE Y ABSTRACCIÓN
IMÁGENES DE LA VISUALIDAD MODERNA
DE AMÉRICA LATINA

Tesis que para optar por el grado de
Maestra en Artes Visuales

Presenta
Blanca Luz Alaníz Cosío

Tutora Principal
Dra. Blanca Gutiérrez Galindo
Facultad de Artes y Diseño

Comité Tutoral
Dra. Rita Eder Rozenchwajg
Instituto de Investigaciones Estéticas
Dr. Estanislao Ortiz Escamilla
Facultad de Artes y Diseño
Dr. José Luis Caballero Facio
Facultad de Artes y Diseño
Dra. Laura Alicia Corona Cabrera
Facultad de Artes y Diseño

Ciudad Universitaria, CDMX, Noviembre 2018



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.



**MONTAJE Y
ABSTRACCIÓN.
IMÁGENES DE
LA VISUALIDAD
MODERNA
DE AMÉRICA
LATINA**

Blanca Luz Alaníz Cosío

Agradecimientos

Quiero agradecer a mi directora de Tesis, la Doctora Blanca Gutiérrez Galindo por haberme acompañado a lo largo de este proceso, tiempo en el que conté con su total apoyo, confianza y orientación que fueron indispensables para concluir este trabajo. Sus recomendaciones bibliográficas se convirtieron en importantes lecturas para mi proceso artístico en general.

También quisiera agradecer a la Doctora Ángela Sánchez de Vera con quien tuve el enorme placer de cursar la asignatura de Fotolibro en el plan de estudios de la maestría y a quien agradezco inmensamente sus igualmente valiosas y amplias recomendaciones bibliográficas y hasta cinematográficas.

No podía faltar la mención de agradecimiento al Doctor Luiz Renato Martins de la Universidad de São Paulo, una de las mejores, junto a nuestra máxima casa de estudios, de Latinoamérica. Me siento muy afortunada de haber contado con su apoyo e interés sincero, sobre

todo pensando en la aventura que supuso establecer una comunicación desde tan lejos. Me emociona pensar que esta investigación finalmente llegue a sus manos de forma impresa.

Asimismo, agradezco a mis sinodales por su disposición y los valiosos comentarios que tuvieron a bien compartirme para enriquecer mis reflexiones y ayudarme a pensar en futuras posibilidades.

Concluir este proceso no fue tarea fácil pues al terminar el plan de estudios de la maestría comencé mi trayectoria laboral y profesional, de modo que no siempre dispuse del tiempo del que me hubiera gustado disponer para dedicarlo a este trabajo, también es por esta razón que agradezco aún más la confianza de todas las personas que de una o de otra manera compartieron conmigo este camino. Llegar hasta aquí no habría sido posible sin el apoyo de todos ustedes, gracias mamá, papá, hermano y queridos amigos que sé que se alegran conmigo de ver concluido este proceso.

Agradezco finalmente de manera general a la Universidad Nacional Autónoma de México y al Posgrado en Artes y Diseño por otorgarme la oportunidad no sólo de cursar la maestría, sino de facilitarme el apoyo de su programa de movilidad internacional.

Nunca olvidaré el apoyo recibido por cada uno de ustedes. A todos ¡Muchas Gracias!

Índice

| | | |
|----|-----------------|---|
| I | Agradecimientos | 3 |
| II | Introducción | 8 |

| | | |
|----------|---|-----------|
| 1 | Sobre la modernidad de América Latina | 21 |
| 1.1 | Hablar de América Latina | |
| 1.2 | Mestizaje e hibridación en la modernidad latinoamericana | |
| 1.3 | Los adjetivos de la modernidad latinoamericana | |
| 1.4 | La manera en que América Latina llegó a ser un continente moderno | |
| 1.5 | La modernidad real de América Latina | |
| 1.6 | El tiempo diferencial de la modernidad y los modernismos en América Latina | |
| 1.7 | La modernidad estética en Latinoamérica | |
| 1.8 | Construcción histórica de la modernidad estética en Latinoamérica | |
| 1.9 | Vanguardia en Latinoamérica | |
| 1.10 | Puesta en perspectiva de la vanguardia latinoamericana | |
| 1.11 | Modelos contextual o formalista para abordar el modernismo en Latinoamérica | |

2

Arquitectura moderna y abstracción geométrica en Latinoamérica

55

- 2.1 El quid de la cuestión
- 2.2 Vanguardia y forma. Lo constructivo, lo geométrico y la abstracción
- 2.3 Proyección internacional y contexto de la Arquitectura Moderna en Latinoamérica
- 2.4 La influencia del exterior y la particularidad de la arquitectura moderna en los países latinoamericanos
- 2.5 Arquitectura Moderna en México
- 2.6 Arquitectura Moderna en Brasil
- 2.7 El Estado y la arquitectura
- 2.8 Brasilia
- 2.9 Los vínculos entre la Arquitectura Moderna y el arte abstracto en Latinoamérica
- 2.10 ¿Qué significó el arte abstracto para Latinoamérica?
- 2.12 Concretismo y neoconcretismo
- 2.13 Construcción visual de la modernidad

3

Montaje, arquitectura y abstracción

107

- 3.1 Ejercicio No.1
- 3.2 El mito del color blanco en la arquitectura moderna
- 3.3 Un relato de la gradación cromática
- 3.4 Ejercicio No.2
- 3.5 La idea de progreso en la historia
- 3.6 El montaje como recurso expresivo
- 3.7 W. Benjamin y el montaje / Dialéctica de la mirada
- 3.8 Ejercicio No.3
- 3.9 La cultura modernista /La formación del tardo-modernismo de Fredric Jameson
- 3.10 El uso de las formas modernistas
- 3.11 Ejercicio No.4
- 3.12 Fotografía y representación de la arquitectura

Conclusiones

159

Bibliografía y fuentes de información

171

Esta tesis se ocupa de exponer la conjunción entre el arte moderno abstracto y la arquitectura moderna en Latinoamérica, como parte de una visualidad construida de lo moderno, siendo el concepto de modernidad, un concepto discutible para la realidad Latinoamericana así como para el resto del mundo.

Esta investigación surgió originalmente a causa de mi interés por el recorte fotográfico de la arquitectura como un recurso utilizado en mis propias composiciones que resultaban muchas veces en imágenes más bien abstractas.

Esto me llevó a conocer la fotografía de arquitectura de varios artistas y fotógrafos, llamando mi atención especialmente aquellas imágenes radicales y modernas situadas en el contexto latinoamericano, lo que me condujo a buscar comprender en qué consistía y en qué principios se fundamentaba lo moderno en la arquitectura y más tarde la modernidad como un proceso cultural y civilizatorio, lo que finalmente se conformó

como una investigación cuyos resultados expongo en este documento.

La modernidad, como un fenómeno cultural, tiene que ver con una conciencia particular del tiempo histórico y de la experiencia del tiempo humano. Como un acto de percepción y discernimiento, implica la periodización y valoración del sentido de la historia en un momento determinado. La formación de la conciencia de “lo moderno” ha afectado el modo en que interpretamos la realidad hasta nuestros días.

De acuerdo con el teórico de origen rumano Matei Calinescu, el término de lo moderno estuvo disponible aproximadamente hasta el siglo XVI y nació a lo largo de la Edad Media Cristiana. Se trata de una palabra legado del latín tardío, derivada de *modernus*, término utilizado en el latín medieval en toda Europa, desde finales del siglo V¹; que a su vez se forjó a partir del verbo *modo* (significando recientemente, ahora mismo). La palabra moderno significó, según el Thesaurus Linguae Latinae, monumental diccionario de la lengua latina, comenzado en 1894, “qui nunc, nostro tempore est, novellus, praesentaneus (como ahora, de nuestro tiempo, nuevo, presente) siendo sus principales antónimos antiquus, vetus, priscus (*antiguo, vetusto, arcaico*)”.²

La palabra que designa a lo moderno, surgió en la Edad Media a partir de la necesidad de diferenciar el tiempo presente respecto del tiempo de la antigüedad clásica, ya que a medida que el tiempo avanzaba, la distancia de la antigüedad respecto a ese presente se hacía más grande y no había una palabra que designara los nuevos tiempos puesto que en el latín antiguo no

1 Matei Calinescu, Matei, *Cinco caras de la modernidad: modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, postmodernismo*, trad. de Francisco Rodríguez Martín, Madrid, Tecnos, 2016, *Ibíd.*, p.24

2 Matei Calinescu, *op. cit.*, p.23.

existía la oposición moderno/antiguo, explica Calinescu, por el desinterés de la mente latina clásica en la relación diacrónica.

Una conclusión que se puede extraer acerca del origen del término es que su aparición y la designación de lo moderno, no hubieran sido posibles en una sociedad que no divide el tiempo ni lo organiza según una secuencia temporal, una secuencia que se asume como lineal e irreversible.

Calinescu considera que es en el ámbito de la cultura artística en el que se revelan las “interconexiones más sutiles y confusas”³ entre la modernidad y sus conceptos adyacentes: modernismo y modernización; de manera que esta tesis también se ocupa de mostrar bajo la luz de esos conceptos, cómo lo moderno afectó al arte y a la cultura en el contexto particular de Latinoamérica.

Asimismo, las *imágenes* de lo moderno, como imágenes producidas por el arte y la arquitectura que conformaron una cultura estética también moderna, son un tema fundamental en esta investigación.

Para la investigadora y filósofa norteamericana Susan Buck-Morss, autora de los textos *Mundo soñado y catástrofe: la desaparición de la utopía de masas en el Este y el Oeste*⁴ y *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes*,⁵ la relevancia de las imágenes generadas por la cultura estética moderna y en particular por las vanguardias artísticas, reside en su capacidad para expresar el deseo de transformar las estructuras y las relaciones establecidas entre los humanos y su entorno y poseen un valor político en la medida en que arrojan la

3 Matei Calinescu, *op. cit.*, p.20.

4 Susan Buck-Morss, *Mundo soñado y catástrofe: la desaparición de la utopía de masas en el Este y el Oeste*, Madrid, Boadilla del Monte, A. Machado Libros, 2004, 395 pp.

5 Susan Buck-Morss, *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes*, trad. de Nora Rabotnikof, Madrid, Visor, 1995, 418 pp.

posibilidad de que haya otros mundos y relaciones fuera de las hasta ahora conocidas. El poder de las imágenes que proyectan mundos soñados del futuro en el presente, reside para Buck-Morss en el hecho de que éstas pueden formar parte de un despertar político que rescate los deseos colectivos y producir una iluminación crítica que invite a transformar las estructuras de poder; el problema reside en la posibilidad de que las imágenes también puedan ser utilizadas por las estructuras de poder en contra de los deseos colectivos de las masas a las que en teoría podrían beneficiar.

Todo esto viene a colación porque bajo la influencia de esta autora, pretendo contribuir con esta investigación al pensamiento de la modernidad y sus imágenes, en el particular contexto latinoamericano, así como reflexionar sobre la supervivencia y validez de las referencias formales al arte y a la arquitectura modernos en el arte contemporáneo.

Los dos primeros capítulos desempeñan un papel fundamental en la explicación del conjunto de propuestas visuales de mi autoría que presento en el tercer capítulo, en las que me apropio de imágenes de la modernidad en la arquitectura latinoamericana con la intención de indagar de qué manera están aún presentes en nuestro paisaje y en nuestro tiempo.

Considero que la investigación teórica desempeña un papel fundamental e irrefutable en la producción artística contemporánea. El contacto con distintas disciplinas como la arquitectura, forma parte del perfil de numerosos artistas contemporáneos y el recurrir a la historia para la elaboración de proyectos artísticos, buscando la potencialidad del pasado o ciertos paralelismos e implicaciones en el presente, no es algo novedoso pero sí implica a la investigación teórica como algo necesario a fin de evitar relaciones parasitarias con la historia y más bien pensar la manera de abordar el hecho histórico para

producir una lectura crítica.

La estructura del trabajo se divide en tres capítulos. El primero aborda la modernidad de América Latina como un conjunto simbólico. Con base en los textos *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad* y “La modernidad después de la posmodernidad”⁶ del crítico cultural argentino Néstor García Canclini, y *Vuelta de siglo*⁷ del filósofo de origen ecuatoriano Bolívar Echeverría, se introducen en la primera parte del capítulo, los conceptos de pluralidad, lógica del mestizaje e hibridación, como rasgos identitarios de la cultura latinoamericana que afectaron el devenir de la modernidad en el conjunto de América Latina.

Retomo a estos autores para, en los siguientes subtemas, ubicar “los adjetivos” con los que se suele calificar a la modernidad latinoamericana generalmente en relación a un supuesto proceso central optimizado, así como para exponer una serie de proyectos o de cambios estructurales bien ubicados, a través de los cuales es posible argumentar la efectiva modernización de América Latina en el conjunto de la sociedad y de la cultura.

Me permito mencionar ahora la influencia muy temprana que para el emprendimiento de este trabajo tuvo el famoso estudio acerca de la modernidad del filósofo marxista estadounidense Marshall Berman *Todo lo sólido se desvanece en el aire*.⁸ No contando aún con demasiada información pero sí con muchas intuiciones, pude

6 Néstor García Canclini, *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México, Debolsillo, 2009, 365 pp.

_____, “La modernidad después de la posmodernidad”, en Ana Maria de Moraes Belluzzo (coord.), *Modernidade: vanguardias artísticas na América Latina*, São Paulo, Universidad Estadual Paulista Julio de Mesquita Filho, 1990, pp. 201-237.

7 Bolívar Echeverría, *Vuelta de siglo*, México, Era, 2006, 272 pp.

8 Marshall Berman, *Todo lo sólido se desvanece en el aire: la experiencia de la modernidad*, trad. de Andrea Morales Vidal, México, Siglo XXI Editores, 2013, 396 pp.

darme cuenta rápidamente de que iba a requerir de otras fuentes para pensar específicamente la modernidad en América Latina.

Esto viene al caso porque inmediatamente después de lo hasta ahora expuesto, introduzco dos textos “Modernidad y Revolución”⁹ del historiador inglés Perry Anderson y “A teoría do desenvolvimento desigual e combinado”¹⁰ del sociólogo y filósofo franco-brasileño Michael Löwy, para abordar el tiempo diferencial de la modernidad y los modernismos en América Latina, siendo además el texto de Anderson una crítica o respuesta al ya mencionado estudio de Marshall Berman.

Ambos autores, además del historiador David Craven, que es un autor citado en el siguiente apartado, son referencias que me fueron aportadas por mi asesor de investigación durante mi estancia en la Universidad de

9 Perry Anderson, “Modernity and Revolution”, en *New Left Review* 1/144, For a materialist feminism, Londres, marzo abril, 1984, pp. 96-113. Disponible en: <http://newleftreview.org/1/144/perry-anderson-modernity-and-revolution> (última visita 15/09/14)

_____, Versión en español tomada de Casullo, Nicolás (comp.), *El debate modernidad-posmodernidad*, 4ª ed., Buenos Aires, El Cielo por Asalto, 1993, pp. 92-116. Disponible en: https://www.academia.edu/9918704/Anderson_Perry_Modernidad_Y_Revolucion (última visita 01/01/16)

10 Michel Löwy, “A teoria do desenvolvimento desigual e combinado” en *Outubro*, no.1, 1998, trad. de Henrique Carneiro; São Paulo, pp. 73-80. Disponible en: <http://outubrorevista.com.br/wp-content/uploads/2015/02/Revista-Outubro-Edic%CC%A7a%CC%83o-1-06.pdf> (Última visita 25/07/15).

11 Respecto a estas aportaciones y al conjunto de autores citados en este trabajo para exponer las condiciones de la modernidad y del arte moderno en América Latina es preciso reconocer dos cosas. En primer lugar, que la escritura de algunos de ellos proviene de una transformación en la forma de la crítica y de la historia del arte que buscó conceptualizar y especificar las condiciones de desarrollo del arte latinoamericano y que se consolidó a partir de un conjunto de publicaciones que entraron en circulación hacia finales de los años sesenta y durante los años setenta. Entre éstas se pueden mencionar: *Vanguardia e subdesenvolvimento* (1969) de Ferreira Gullar, *Historia del arte y la arquitectura latinoamericana: desde la época precolombina hasta hoy* (1970) de Leopoldo Castedo, *Aventura plástica de Hispanoamérica*

São Paulo, el profesor Luiz Renato Martins.¹¹

A través de éstos, además de los ya citados García Canclini y Bolívar Echeverría, pude incorporar a la investigación la concepción diferencial del tiempo de la modernidad y los modernismos en América Latina, es decir, la necesidad de enmarcar estos procesos en una temporalidad discontinua, heterogénea, híbrida, coyuntural o en todo caso una combinación de fases distintas.

Ahora bien, de manera consecuente, los diferentes modernismos estéticos en Latinoamérica son caracterizados en el subtema correspondiente como “respuestas ambivalentes y variadas a la experiencia de la modernidad”,¹² retomando con ello la idea de un desarrollo histórico desigual. Asimismo, intento relacionar su aparición desde la década de 1920, con el proceso de modernización del conjunto de los países latinoamericanos.

A continuación de ello, expongo un análisis de las condiciones prevalecientes en América Latina en su relación a Europa como contexto del desarrollo de las vanguardias abstractas a través del texto “Pinceles, palos,

(1974) escrito por Damián Bayón, *América latina en sus artes* (1974) compilado por el mismo autor, *Artes plásticas a crise da hora atual: ensaios sobre arte* (1975) de Frederico de Moraes, *Introducción a la pintura peruana del siglo XX* (1976) de Mirko Lauer, *Arte popular y sociedad en América Latina* (1977) de Néstor García Canclini y *Arte y sociedad: Latinoamérica. El sistema de producción* (1979) de Juan Acha.

En segundo lugar, siendo muy variados y hasta polémicos entre sí los enfoques de estos autores, reconozco la importancia de considerar no sólo una forma de historiar el arte moderno en Latinoamérica y de analizar en forma crítica la aportación de cada uno de estos autores a la discusión. Sin embargo, ese es un propósito que excede los límites de este trabajo, cuyo aparato crítico se fue conformando no necesariamente a partir de la consideración de esta discusión, sino predominantemente con un enfoque dirigido a la caracterización del proceso de la modernidad y el desarrollo de los modernismos en América Latina.

12 David Craven, “As origens latinoamericanas do modernismo alternativo” en *Crítica Marxista* No. 37 trad. de Fábio Ribeiro, São Paulo, 2013, p. 143.

manchas: algunas cuestiones culturales en Nueva York y París tras la Segunda Guerra Mundial”¹³ de Serge Guilbaut en el que relata la tensión existente en la posguerra entre un arte abstracto de apariencia racional y geométrica, y la abstracción que incorporaba un cierto lirismo y que permitía cierta libertad para la expresión individual.

Como ejemplo de la vanguardia que, en Latinoamérica, lejos de seguir los dictámenes estéticos de una modernidad central, dio cuenta del conflicto y la polémica de lo nuevo, haciendo referencia a sus orígenes e incorporando el conflicto de lo nuevo a sus obras, introduzco en esta misma exposición una semblanza de la obra de Joaquín Torres García.

Para cerrar el primer capítulo, los dos últimos subtemas están relacionados a una valoración posterior de la vanguardia en América Latina. En primer lugar, a través de un texto de Cuauhtémoc Medina para el libro *Alexander Apóstol: modernidad tropical*,¹⁴ dedicado al artista venezolano, se expone el redescubrimiento por las instituciones, por la industria cultural, y por los coleccionistas del arte latinoamericano, de la abstracción geométrica que la historiografía relaciona con los proyectos de abstracción europeos.

Finalmente, utilizo el texto de introducción del curador español Gabriel Pérez Barreiro a la exposición

13 Serge Guilbaut, “Pinceles, palos, manchas: algunas cuestiones culturales en Nueva York y París tras la Segunda Guerra Mundial”, en Manuel J. Borja-Villel, et. al., *Bajo la bomba. El jazz de la guerra de imágenes transatlántica. 1946 – 1956*, Madrid, MACBA/ Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2007, pp. 15–63. Disponible en: <http://www.macba.es/uploads/20080723/BLB_CAST_SERGE_GUILBAUT.pdf> (Última visita 10/03/16).

14 Cuauhtémoc Medina, “Venezquizoide” en Alexander Apóstol, *Modernidad tropical*, Barcelona, Actar/ MUSAC, 2010, pp. 104–127.

15 Gabriel Pérez Barreiro, (ed.), *The geometry of hope: Latin American abstract art from the Patricia Phelps de Cisneros Collection*, Austin, Blanton Museum of Art /University of Texas, 2007, 343 pp.

*The geometry of hope*¹⁵ (Blanton Museum of Art, Austin, Texas, 2007) para analizar las dos maneras más extendidas de abordar los modernismos y las vanguardias en Latinoamérica: el modelo contextual y el formalista, en referencia a una serie de exposiciones de arte abstracto moderno latinoamericano que proliferaron entre las décadas de 1990 y del 2000.

El segundo capítulo es la parte central y más extensa de la investigación, en éste me dedico a analizar la arquitectura moderna y el arte abstracto moderno del siglo XX en Latinoamérica pero una vez más, dirigiendo la mirada hacia los contextos y situaciones específicas, considerando que la referencia a Latinoamérica supone inevitablemente una generalización. Así, por ejemplo, el aspecto *constructivo* de las vanguardias tanto en el arte como en la arquitectura, es analizado desde la perspectiva de un artista como Hélio Oiticica que tenía una visión muy particular acerca del sentido que dicho término adquirió en el contexto brasileño de la época.

Para este segundo capítulo, he decidido exponer primero el desarrollo de la cultura arquitectónica de vanguardia en América Latina de manera un tanto amplia, general e introductoria, para después enfocarme en el desarrollo de la arquitectura moderna en México y Brasil, que son los dos países latinoamericanos en los que los proyectos arquitectónicos y urbanísticos se emprendieron a gran escala y quizá con mayor participación del Estado, además de que son los dos países en los cuales yo de manera personal he podido apreciar y conocer muchos de esos proyectos.

Entre los autores que utilicé para conformar esta parte de la investigación, debo mencionar al historiador argentino Damián Bayón con los textos *Arte moderno en*

16 Damián Bayón, *et. al.*, *Arte moderno en América latina*, Madrid, Taurus, 1985, 349 p.,
_____, *La transición a la modernidad*, Bogotá, Tercer Mundo, 1989, 242 pp.

*América latina y La transición a la modernidad*¹⁶ así como el texto *Arquitectura latinoamericana 1930-1970*¹⁷ del arquitecto también argentino Francisco Bullrich.

En seguida, expongo a través del estudio *Das vanguardas a Brasília: cultura urbana e arquitetura na América Latina*¹⁸ del arquitecto e historiador urbano argentino Adrián Gorelik, la relación que sobre todo en México y Brasil, el Estado mantuvo con el desarrollo de la arquitectura moderna, situándolo como el actor clave de la modernización latinoamericana y del desarrollo de la arquitectura moderna y poniendo en cuestión la adopción del término de vanguardia para las obras arquitectónicas modernas de América Latina.

Un apartado especial está dedicado a la ciudad de Brasilia que quizá haya sido la más ambiciosa expresión de arquitectura moderna en el continente, además de un ejemplo paradigmático del vínculo entre modernidad, abstracción y arquitectura, por lo que su estudio funciona como introducción al siguiente subtema que trata acerca de la inserción del arte abstracto en la arquitectura como producto de la colaboración entre artistas y arquitectos; proyectos en los que la abstracción adquirió claramente el valor de lo moderno tal como sucedió en la obra de Mathias Goeritz o en el proyecto de la Ciudad Universitaria de Caracas del arquitecto Raúl Villanueva.

El siguiente subtema supone un giro hacia la pregunta ¿Qué significó el arte abstracto para Latinoamérica? considerando la manera ideológicamente problemática en que éste se insertó en la cultura latinoamericana.

17 Francisco Bullrich, *Arquitectura latinoamericana 1930-1970*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1969, 222 pp.

18 Adrián Gorelik, *Das vanguardas a Brasília. Cultura urbana e Arquitetura en América Latina* trad. María Antonieta Pereira, Minas Gerais, Editora UFMG, 2005, 190 pp.

americana. Alrededor de esta cuestión me he apoyado en el texto “Abstracción contemporánea en Latinoamérica”¹⁹ de la historiadora y curadora británica-venezolana Cecilia Fajardo Hill, así como en el texto para la introducción de la exposición *Inverted utopias: avant-garde art in Latin America*²⁰ de la curadora puertorriqueña Mari Carmen Ramírez que trata acerca de los “nexos constructivos” (es decir los nexos entre las obras de arte consideradas como arte constructivo). Con apoyo de éstos y otros textos, analizo la obra de Joaquín Torres García, el Arte Madí de Argentina y los movimientos concretista y neoconcretista de Brasil, como movimientos que se encargaron de elaborar sus propios vínculos con el pasado del continente y que constituyeron los más amplios emprendimientos programáticos de arte abstracto del continente.

La última sección del capítulo se dedica a analizar la imagen arquitectónica de dos fotógrafos de la arquitectura moderna de México y Brasil respectivamente: Armando Salas Portugal (1916-1995) y Marcel Gautherot (1910-1996). Sus obras resultan ejemplares de la *construcción visual de la modernidad* a través de la abstracción del objeto arquitectónico.

El término de construcción visual de la modernidad, lo retomo del investigador Cristóbal Andrés Jácome Moreno en su texto “Las construcciones de la imagen: La serie del Conjunto Urbano Nonoalco-Tlatelolco de

Armando Salas Portugal”²¹, en el que realiza un análisis de la obra del fotógrafo, a lo que yo aportó una breve comparativa entre la obra de estos dos autores.

Queda mencionar que a lo largo de la investigación, la selección de imágenes ilustra tanto obras específicas como momentos históricos.

Finalmente, en el tercer capítulo se despliegan, como imágenes, los proyectos visuales que realicé alrededor del tema a lo largo de prácticamente toda la investigación y desde el inicio del curso del plan de estudios de maestría, proyectos que pasaron por diversas etapas y que se fueron alternando con la investigación documental y que aquí se muestran como resultados finales. El papel que éstas imágenes desempeñan para la investigación, es el de constituir una asimilación de todo lo que aquí se expone.

La estructura del capítulo trata de seguir el siguiente orden: primero las imágenes y la ficha técnica de cada una de las obras que conforman cada serie, después, una breve ficha descriptiva de cada serie y por último, el o los subtemas correspondientes cuya función es relacionar cada una de las series con algún aspecto de la investigación. Los autores que conforman las referencias de cada uno de estos subtemas son Juan Serra Lluch autor de la tesis doctoral *Color y arquitectura contemporánea*,²² la ya nombrada Susan Buck-Morss autora de *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes* y de *Mundo soñado y catástrofe: la desaparición de la utopía de masas en el Este y el Oeste*,²³ el texto *Una*

19 Cecilia Fajardo-Hill, “Abstracción Contemporánea en Latinoamérica”, 7 pp. Disponible en: <<http://abstractioninaction.com/wp-content/themes/aia/assets/pdf/contemporary-spanish.pdf>> (Última visita 07/06/15).

20 Mari Carmen Ramírez y Héctor Olea, *Inverted utopias: avant-garde art in Latin America*, New Haven, Yale University Press, 2004, 586 pp.

21 Jácome Moreno, Cristóbal, “Las construcciones de la imagen. La serie del Conjunto Urbano Nonoalco-Tlatelolco de Armando Salas Portugal”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, No. 95, 2009, pp. 85-118.

22 Serra Lluch, Juan, *Color y arquitectura contemporánea*, tesis doctoral defendida en la Universidad Politécnica de Valencia, 2010.

Disponible en: <<http://juaser11.blogs.upv.es/juanserralluch/cuando-color-en-la-historia-de-la-arquitectura/>> (Última visita 01/11/ 2017).

23 Susan Buck-Morss, *Mundo soñado y catástrofe*, op. cit., *Dialéctica de la mirada*, op. cit.

24 Fredric Jameson, *Una modernidad singular. Ensayo sobre la ontología del presente*, trad. de Horacio Pons, Barcelona, Gedisa, 2004, 204 pp.

*modernidad singular. Ensayo sobre la ontología del presente*²⁴
del filósofo y crítico literario norteamericano, Fredric
Jameson y por último el texto *Privacidad y publicidad:
la arquitectura moderna como medio de comunicación de
masas*²⁵ de la historiadora y crítica de la arquitectura
española Beatriz Colomina.

CAPÍTULO 1

Sobre la modernidad de América Latina

25 Beatriz Colomina, *Privacidad y publicidad: la arquitectura moderna como medio de comunicación de masas*, traducción de Isabel Hortal, Murcia, CENDEAC, Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo, COAMU, Colegio Oficial de Arquitectos de Murcia, 2010, 237 pp.

1.1 Hablar de América Latina

El término América Latina reúne, además de una vasta extensión territorial, una gran diversidad cultural que, de acuerdo con Damián Bayón en la introducción del libro *Arte moderno en Latinoamérica*, tiene al menos dos aspectos básicos en común: la religión católica y las lenguas que les fueron impuestas.

A partir de éstos, Bayón explica la existencia de una *cultura latinoamericana*²⁶ que atraviesa la pluralidad y distinción de zonas geográficas, climáticas y raciales; una cultura en la que es posible encontrar “más puntos de contacto que de divergencia”.²⁷

Por su parte, García Canclini reitera la existencia, si no de una cultura en común, sí de una “ubicación conjunta y diferencial de la región en el mercado económico y simbólico internacional”²⁸ que autoriza hablar de América Latina como una expresión global.

Esto es importante porque América Latina es el contexto en el que se analizarán, en esta investigación, cuestiones no esencialmente ni tradicionalmente latinoamericanas: el arte abstracto moderno y la arquitectura

26 La visión esencialista de lo *latinoamericano* que parece defender Damián Bayón ha sido cuestionada en la actualidad. Por ejemplo, recientemente, en el marco de la exhibición *Memorias del subdesarrollo: El giro descolonial en el arte de América Latina*, en el Museo Jumex de la Ciudad de México (22 mar. 2018 – 9 sept. 2018), la investigadora argentina Andrea Giunta, ha declarado en una entrevista su desacuerdo con toda aquella definición que explore lo latinoamericano como un conjunto de características esenciales inherentes al continente. Asimismo ha declarado su interés por apelar más a las situaciones que a las genealogías. Es decir, más al análisis de las obras y a su especificidad en sus contextos de enunciación, que a la cadena de relaciones en el tiempo que implican las genealogías. Véase <<http://www.revistacodigo.com/arte/entrevista-andrea-giunta/>> (Última visita: 31/07/18).

27 Damián Bayón, *Arte moderno en América latina*, op. cit., p. 15.

28 Néstor García Canclini. “La modernidad después de la posmodernidad”, op. cit., p. 206.

moderna. Expresiones que, en cada una de las naciones que conforman América Latina, adquirieron matices diferentes y definieron intereses diversos, que a lo largo de este texto se tocarán parcialmente, por lo cual, el lector debe advertir que pese a esto, el interés por la modernidad de América Latina se sostiene en una ubicación simbólica del conjunto.

1.2 Mestizaje e hibridación en la modernidad latinoamericana

En América Latina, la modernidad ocurrió como una compleja articulación entre tradiciones y modernidades desiguales que se correspondieron a diversas formas de desarrollo en cada país o región. En este sentido, y sólo aparentemente de forma contrapuesta a la afirmación de una cultura latinoamericana, el filósofo de origen ecuatoriano Bolívar Echeverría considera que no existe una “sola identidad latinoamericana [sino diferentes] usos y costumbres, [o] lógicas de comportamiento”²⁹ que bien pueden resultar contradictorias o incompatibles dentro de una misma nación. Echeverría menciona como ejemplo “la realidad cultural de São Paulo en Brasil”³⁰ y la del nordeste del mismo país, cuyos distintos desarrollos podrían pensarse como dos proyectos de identidad divergentes.

Sin embargo, lo cierto para Bolívar Echeverría es que la pluralidad es la clave de la “afirmación de una unidad *sui generis* [de una] peculiar homogeneidad”³¹ gracias a la cual los latinoamericanos somos capaces de reconocernos mutuamente en países ajenos.

La pluralidad se presenta entonces como una condi-

29 Bolívar Echeverría, *Vuelta de siglo*, op. cit., p.195.

30 *Ídem*.

31 *Ídem*.

ción de unidad, incluso un rasgo positivo para la preservación de la cultura latinoamericana enfrentada permanentemente a la imposición de los valores occidentales y del capitalismo global que tiende a la “exclusión y [...] represión del otro y de lo otro”.³²

Si tratamos a la pluralidad, como el rasgo identitario de la *cultura* latinoamericana, su condición es la adopción en la vida cotidiana de una “convivencia en mestizaje”³³, como una forma de comportamiento efectiva, en lo práctico y en lo profundo de las sociedades latinoamericanas.

El mestizaje sería la estrategia que predomina en la reproducción de la identidad social y, por tanto, sería el modo en que la cultura latinoamericana adquiere su particularidad dentro del panorama de la cultura contemporánea. Sin embargo, desde la perspectiva de un autor como el historiador de origen francés Serge Gruzinski, la palabra mestizaje designa de manera más amplia a las mezclas acaecidas en las premisas del proceso de globalización económica a partir de la segunda mitad del siglo XVI en la confluencia de dos temporalidades distintas: la del occidente cristiano y la de los mundos amerindios que involucró a las formas de vida y civilización surgidas de América, Europa, Asia y África. La lógica del mestizaje estaría presente, no obstante, en los procesos objetivos y en la existencia de distintos *estratos*, es decir, de distintos niveles de formación de la experiencia histórica concreta de las sociedades latinoamericanas que conviven en la actualidad y que se presentan como “niveles históricamente sucesivos de actualizaciones”.³⁴

De manera que es posible argumentar que el fenómeno conjunto de la modernidad promovió el mestizaje en las sociedades latinoamericanas, como consecuencia

32 Bolívar Echeverría, *Vuelta de siglo*, op. cit., p.198.

33 *Ídem*.

34 Bolívar Echeverría, *Vuelta de siglo*, op. cit., p.199.

del contacto inter-identitario que la conformación del mercado mundial trajo consigo. Para Gruzinski no se trata de una ideología nacida de la globalización, sino de procesos objetivos cuyo resultado serían formaciones culturales producto de la hibridación.

Néstor García Canclini aporta un punto de vista muy cercano al proponer que se trata de *culturas híbridas* las que en América Latina otorgaron a la modernidad un perfil específico. De manera más concreta, argumenta que la modernidad en Latinoamérica se constituyó a partir de los cruces entre la tradición, los modernismos culturales y la modernización socioeconómica, lejos de operar exclusivamente a través del desplazamiento o sustitución de lo tradicional y lejos también de promover movimientos desnacionalizadores y más bien proporcionando en muchos casos, el impulso para la renovación de símbolos destinados a la construcción de las identidades nacionales modernas a lo largo del siglo XX. De manera que es posible observar procesos de hibridación que recuperan tradiciones que a menudo coexisten desde hace siglos en el seno de una misma civilización, unidos a acciones políticas, educativas y comunicacionales modernas.

1.3 Los adjetivos de la modernidad latinoamericana

Desde hace por lo menos cinco décadas, la modernidad latinoamericana ha sido juzgada como un proceso incompleto, contradictorio e inconsistente. Un proceso que además se vio conducido por una vía histórica capitalista que no tuvo el mismo desarrollo en todos los países del continente.

En torno al pensamiento crítico sobre el proceso de la modernidad en Latinoamérica, se han desprendido metáforas como las de la marginalidad y la periferia, para

distinguir la situación latinoamericana respecto al modelo metropolitano, hegemónico o central de modernización.

Estas metáforas y dicotomías han sido uno de los temas centrales de reflexión de la teórica cultural Nelly Richard, nacida en Francia, residente en Chile (1948) quien caracteriza en varios de sus ensayos las relaciones desiguales entre un saber dominante y las prácticas subalternas o periféricas o entre centros y márgenes.

Entre las características de esta relación desigual que describe se encuentran por ejemplo, la aplicación de categorías como la calidad, lo universal, lo trascendental, aplicadas al arte periférico (latinoamericano) por el agente crítico dominante-occidental, como juicios de valor que desconocen el contexto de referencias y significación que define y especifica la particularidad de la obra.

Como estrategia, Richard propone aprovechar de forma crítica la hibridez que caracteriza a la modernidad latinoamericana con el fin de exhibir la violencia representacional y desmontar los cánones modernistas-occidentales, así como reivindicar la diversidad de contextos, significando contexto como localidad de producción, sitio enunciativo, coyuntura de debate, particularidad histórico-social de una trama de intereses y luchas culturales que especifican el valor situacional y posicional de cada realización discursiva.

Por otra parte, García Canclini señala que estas interpretaciones parten en gran medida de un error de método que consiste en tratar de medir nuestra modernidad con supuestos procesos optimizados en los países europeos centrales, cuando más bien lo indicado sería revisar de manera específica cuáles son las diferencias entre la modernidad en Europa y América del Norte y la nuestra, para después comprobar si adjetivos como disfuncional, deficiente, diferida, etc., son en efecto aplicables a la modernidad latinoamericana.

De cualquier manera, existe aún la impresión general

de que las sociedades latinoamericanas no son completamente modernas. Al no estar fundamentadas en la cohesión social, no forman parte de la cultura política moderna y suele ser aún visible en numerosas ocasiones, que las decisiones políticas se llevan a cabo a partir de “alianzas informales y relaciones silvestres de fuerza”³⁵ como el caudillismo y el caciquismo.

La modernidad aparece entonces como un proceso fallido, un simulacro que involucra a las élites de la sociedad; una invención del Estado que se apoyó en el arte y la cultura para difundir esa supuesta modernidad.

1.4 La manera en que América Latina llegó a ser un continente moderno

Para que América Latina llegara a ser un continente moderno, hubo una serie de procesos impulsados en cada momento por grupos sociales específicos.

García Canclini ubica las primeras olas de modernización en el siglo XIX, las independencias de las diferentes colonias serían los acontecimientos que iniciaron la actualización de los países latinoamericanos, siendo impulsados estos cambios por una “oligarquía progresista [cada vez más alfabetizada y formada por] intelectuales europeizados”.³⁶

A comienzos del siglo XX, a partir de las décadas de 1920 y 1930, la modernización puede considerarse un producto de la expansión del capitalismo, y entre sus características se cuentan la ascendencia política de los sectores medios y liberales así como un mayor acceso a la educación básica y a los medios de difusión masivos como la prensa y la radio.

35 Nestor García Canclini. “La modernidad después de la posmodernidad”, *op. cit.*, p. 206.

36 *Idem.*

En la década de los treinta, el desarrollo del continente y su ingreso a la modernidad era perceptible como una posibilidad real. Surgieron en esa época los imaginarios nacionales con una intención unificadora, necesarios para generar un sentido de pertenencia entre los habitantes de las repúblicas recién formadas, a pesar de que éstas se conformaron en gran medida a base de exclusiones y represión de la diversidad.

Para 1940, el giro de la modernidad consistió en encontrarse asociada indisolublemente a la industrialización y al crecimiento urbano que la acompañaba. Otros aspectos, como el mayor acceso a la educación superior y el crecimiento de las industrias culturales,³⁷ también fueron un anuncio de esa misma modernidad.

Los verdaderos cambios fueron estructurales y consistieron en un avance “sostenido y diversificado”³⁸ del desarrollo económico, basado entre otras cosas, en el crecimiento de industrias avanzadas tecnológicamente y el empleo asalariado. Sin embargo, es en las élites de la cultura, ya en la segunda mitad del siglo XX, donde los signos de la modernización socioeconómica en América Latina se hacen evidentes.

Precisamente a finales de la década, tuvo lugar la apertura del primer Museo de Arte Moderno de Latinoamérica, el de São Paulo en 1947, al que le siguieron

37 *Industrias culturales*. La industria cultural o economía cultural es un concepto desarrollado por Theodor Adorno y Max Horkheimer para referirse a la capacidad de la economía capitalista, una vez desarrollados ciertos medios técnicos, para producir bienes culturales en forma masiva. En una definición más amplia, es el sector de la economía que se desarrolla en torno a bienes culturales y servicios culturales, tales como el arte, el entretenimiento, el diseño, la arquitectura, la publicidad, la gastronomía y el turismo. Fuente: Wikipedia <https://es.wikipedia.org/wiki/Industria_cultural> (Última visita: 10/05/16).

38 Nestor García Canclini. “La modernidad después de la posmodernidad”, *op. cit.*, p. 222.

el de Río de Janeiro en 1948, en 1956 el de Buenos Aires, en 1962 el de Bogotá y en 1964 el de la Ciudad de México.

Acercas del Museo de Arte de São Paulo que fue el primero en exhibir arte moderno en el país, el investigador Serge Gibault comenta en el texto “Léon Degand’s Ship of Fools: The Cargo-Cult phenomenon of Geometric Abstraction in Brazil 1947”³⁹ la relación entre la nueva industrialización y la serie de agentes y conexiones que hicieron que la noción de moderno y abstracto fuese crucial y convincente para la política internacional al comienzo de la Guerra Fría, jugando un papel importante en la redefinición de la identidad del país, aún cuando en un principio resultara difícil convencer al público con una conexión poco clara entre la modernización y la abstracción artística.

Otros cambios estructurales en los países latinoamericanos fueron la expansión del crecimiento urbano que se afianzaría a partir de la década de los cuarenta, la masificación de nuevas tecnologías de la comunicación, sobre todo la televisión, como un factor que contribuyó a la internacionalización cultural y a otro cambio estructural que fue el de “la ampliación del mercado de los bienes culturales”.⁴⁰

Una de las consecuencias de la conformación de un mercado cultural, fue la apertura hacia la experimentación y ampliación de los lenguajes artísticos y su concordancia con las tendencias internacionales; búsquedas formales que tendieron hacia lo culto y pasaron a formar parte de los gustos de las élites, lo que provocó una separación de lo culto respecto de lo consumido por la gran

39 Serge Gibault, “Léon Degand’s Ship of Fools: The Cargo-Cult phenomenon of Geometric Abstraction in Brazil 1947”, 37 pp., disponible en: <http://www.esteticas.unam.mx/edartedal/PDF/Queretaro/complets/Guilbaut_Queretaro.pdf> (Última visita: 06/08/18).

40 *Ídem*.

masa de las clases populares adscritas a la “programación masiva de la industrial cultural”.⁴¹

Lo culto se convirtió en sinónimo de lo moderno y se vinculó además de “con un repertorio de objetos y mensajes exclusivamente modernos”,⁴² con el arte y la literatura de vanguardia.

Si bien los diferentes procesos y cambios estructurales de la modernidad en Latinoamérica articularon de formas diversas a lo largo del continente, el resultado fue, como considera García Canclini, la efectiva modernización de América Latina en el conjunto de la sociedad y de la cultura.

1.5 La modernidad real de América Latina

A pesar de los cambios estructurales descritos anteriormente, que pudieron observarse en menor o mayor medida en cada país de Latinoamérica, no es posible afirmar que se haya llegado a una modernidad completa, sino a un conjunto de procesos desiguales y heterogéneos de modernización.

Una de las causas probables por las que la modernización se produjo de un modo distinto al esperado, es el hecho de que no fueron los Estados los que la produjeron, sino la iniciativa privada, sobre todo a partir de la segunda mitad del siglo XX.

De cualquier manera vale la pena revisar cuatro aspectos o proyectos básicos en los que, de acuerdo a nuestro teórico Néstor García Canclini, consiste la modernidad, con la finalidad de valorar en qué medida fueron o no llevados a cabo en los países de Latinoamérica.

41 *Ídem.*

42 Néstor García Canclini. “La modernidad después de la posmodernidad”, *op. cit.*, p. 212.

El primero de éstos es el *proyecto emancipador* que contempla varios puntos: la secularización de la cultura, la organización racional de la vida en las grandes ciudades y la producción autorregulada de las prácticas simbólicas (entre éstas el arte), así como su colocación en mercados autónomos.

Esto último, está directamente ligado a la manera en que los países latinoamericanos a partir de la década de 1930, comenzaron a organizar y autonomizar su sistema de producción cultural. Sin embargo, se trató sobre todo de mercados restringidos y que en muchas ocasiones no llegaron a constituirse como mercados autónomos propios de cada género artístico, lo cual pudo tener como consecuencia la no profesionalización de la ocupación de los artistas y escritores y la imposibilidad de sustento económico para aquellos “esfuerzos de renovación experimental y democratización cultural”.⁴³

El segundo proceso que García Canclini denomina como *proyecto expansivo*, consiste en la tendencia de la modernidad a esparcir el conocimiento y a través de éste, la posesión de la naturaleza y el control de la producción, la circulación y el consumo de los bienes, motivado por el desarrollo mercantil y el incremento del lucro, pero también por el avance de la ciencia, la industria y el crecimiento demográfico.

El siguiente proceso, el *proyecto renovador*, se refiere a la búsqueda del “mejoramiento e innovación incesantes”⁴⁴ en relación con la naturaleza y la sociedad aliada al progreso; proyecto reflejado en la incesante necesidad de renovar, reescribir y rehacer cada cierto tiempo

43 Néstor García Canclini. “La modernidad después de la posmodernidad”, *op. cit.*, p. 206.

44 Francisco Rodríguez Cascante, “Modernidad e identidad en América Latina”, en *Káñina*, Rev. Artes y Letras, Univ. Costa Rica. Vol. XXVIII (2), 2004, p. 244. Disponible en: <<http://revistas.ucr.ac.cr/index.php/kanina/article/viewFile/4735/4549>> (Última visita 16/03/16).

los signos sociales identitarios que la cultura de masas consume y desgasta.

Por último, el *proyecto democratizador* se distingue por la confianza en la capacidad de la modernidad para asistir a una “evolución racional y moral”⁴⁵ de la educación, del arte y del conocimiento.

Es importante considerar que alrededor de estos procesos se trazarían algunos de los aspectos centrales que definirían el horizonte histórico latinoamericano hasta nuestros días, tales como la constitución de las democracias que no obstante, se mostrarían poco efectivas en cuanto a la reducción de la desigualdad, los movimientos migratorios masivos y la violencia organizada. La cultura y el arte también se han enfrentado a momentos negativos quedando por ejemplo en manos de la iniciativa privada.

No cabe duda de que los procesos de la modernidad antes descritos han tendido a la contradicción en Latinoamérica que se presenta como un territorio especialmente fértil para los conflictos modernos.

En las siguientes secciones de este trabajo trataré de ahondar en lo que constituye la diferencia de los procesos de modernización en Latinoamérica respecto a un proceso central o hegemónico, sin embargo, creo que es válido introducir la cuestión acerca de qué es lo que tuvo que finalizar, expandirse o quedar inconcluso para que hoy podamos debatir lo moderno.

La respuesta a esta cuestión excede los límites de este proyecto, pero muy probablemente aquello que entró en crisis sean toda una serie de parámetros estructurales tal como podría ser lo que Canclini denomina como proyecto expansivo, fundamentado en una noción de crecimiento y desarrollo ilimitado y progresivo.

45 Néstor García Canclini. “La modernidad después de la posmodernidad”, *op. cit.*, p. 205.

1.6 El tiempo diferencial de la modernidad y los modernismos en América Latina

Perry Anderson (1938) es un historiador inglés que dedica el texto *Modernidad y Revolución*⁴⁶ a analizar las implicaciones de los conceptos de modernidad y revolución en el conocido estudio acerca del tema del filósofo marxista estadounidense Marshall Berman (1940–2013) *Todo lo sólido se desvanece en el aire*.⁴⁷

Anderson considera que Berman omite en su estudio matices o aspectos importantes al caracterizar la modernidad, mismos que, como veremos, inciden en la valoración de la modernidad en Latinoamérica.

El primer aspecto tiene que ver con la visión de Karl Marx acerca del tiempo histórico en el modo de producción capitalista⁴⁸ que corresponde a la modernidad.

46 Perry Anderson, versión original “Modernity and Revolution”, en *New Left Review* 1/144, For a materialist feminism, Londres, marzo abril, 1984, pp. 96–113. Disponible en: <<http://newleftreview.org/1/144/perry-anderson-modernity-and-revolution>> (Última visita 15/09/14).

47 Marshall Berman, *Todo lo sólido se desvanece en el aire: la experiencia de la modernidad*, trad. de Andrea Morales Vidal, Barcelona, Editorial Anthropos; México, Siglo XXI Editores, 2013, 396 pp.

48 *Modo de producción*. Un modo de producción es la forma en que se organiza la actividad económica en una sociedad, es decir, la producción de bienes y servicios y su distribución. En la teoría marxista, un modo de producción (en alemán: *Produktionsweise*) es una combinación particular de: *Fuerzas productivas*: Incluyen la fuerza de trabajo humano y el conocimiento disponible a un nivel tecnológico dado de los medios de producción (v. g. herramientas, equipamiento, edificios, tecnologías, materiales y tierras fértiles) y *Relaciones de producción*: Se refieren a las relaciones sociales y técnicas, las cuales incluyen la propiedad, el poder y el control de las relaciones que gobiernan los recursos productivos de la sociedad, a veces codificados como leyes, formas de cooperación y de asociación, relaciones entre las personas y los objetos de su trabajo, y las relaciones entre las clases sociales.

El término fue utilizado por primera vez en el libro, inédito en vida de los autores, *La ideología alemana* de Karl Marx y Friedrich Engels. Fuente: <https://es.wikipedia.org/wiki/Modo_de_producci3n> (Última visita: 12/05/16).

Anderson argumenta que para Marx, el tiempo histórico capitalista es “una temporalidad compleja y diferencial, en la que los episodios o épocas eran discontinuos entre sí y heterogéneos en sí”.⁴⁹ El problema es que en el estudio de Berman parece no haber tal opción de considerar un tiempo diferencial, sino que más bien denota un “tiempo histórico homogéneo”⁵⁰ en el que la acumulación del capital sucede como una transformación en lo “continuo, incesante y constante”.⁵¹ De esta manera, cada momento histórico sería “perpetuamente diferente de los demás pero también eternamente *igual* como unidad intercambiable en un proceso que se repite hasta el infinito”.⁵² Esto anula la posibilidad de diferenciar entre una coyuntura u otra, o entre una época y otra, a no ser que se siga una mera cronología.

Entonces, la propuesta de Anderson consiste en que el conjunto de la modernidad y los modernismos necesitan ser enmarcados dentro de una concepción diferencial del tiempo histórico para ser periodizados, lo que de modo indirecto significa también reconstruir las diferentes trayectorias del desarrollo capitalista.

El sociólogo franco-brasileño Michel Löwy (1938) también trata el tema de la modernidad diferencial en el texto *A teoria do desenvolvimento desigual e combinado*⁵³ en el que explica la teoría marxista de León Trotsky del desarrollo desigual y combinado como instrumento para dar cuenta de la lógica de las contradicciones económicas

49 Perry Anderson, “Modernidad y Revolución” versión en español tomada de Casullo, Nicolás (comp.), *El debate modernidad-posmodernidad*, 4ª ed., Buenos Aires, El Cielo por Asalto, 1993. Disponible en: <https://www.academia.edu/9918704/Anderson_Perry_Modernidad_Y_Revolucion> (Última Visita 15/06/16).

50 *Ídem.*

51 *Ídem.*

52 *Ídem.*

53 Michael Löwy, “A teoria do desenvolvimento desigual e combinado” en *Outubro*, no.1, 1998, trad. de Henrique Carneiro; São Paulo, pp. 73–80.

y sociales del capitalismo periférico. Löwy busca a través de esta teoría, generar una visión alternativa de la modernidad occidental y romper con la idea del evolucionismo, del eurocentrismo y el progreso lineal.

La primera formulación de esta teoría en la obra de Trotsky proviene de un ensayo titulado *Balance y perspectivas*⁵⁴ (1906) en el que introduce algunas ideas acerca del tipo de dominación que el capital ejerce en los lugares geográficos o en las formaciones sociales donde subsisten relaciones pre-capitalistas o subdesarrolladas.

Es en el primer capítulo de *Historia de la Revolución rusa*⁵⁵ (1930) donde finalmente se presenta la teoría del desarrollo desigual y combinado como una “proposición de alcance universal cuya hipótesis en términos generales es que con la ascensión del capitalismo como un sistema mundial, la historia se torna una totalidad concreta *contradictoria*”⁵⁶ en la que el capitalismo instauro un orden que excluye las formas de desarrollo que hasta entonces otras naciones hubieran tenido.

Lo que sucede de acuerdo a este supuesto es que las sociedades menos desarrolladas son obligadas a adoptar los trazos avanzados de las sociedades hegemónicas, y ello conduce a que el desarrollo de una nación históricamente atrasada se constituya como una “combinación original de las diversidades”⁵⁷; combinación que quiere

54 El texto de León Trotsky al que refiere Michel Löwy, es el titulado, para su consulta, en el siguiente enlace, *Resultados y perspectivas*. <<https://www.marxists.org/espanol/trotsky/rvp/>> (última visita 01/04/16)

55 El texto de León Trotsky *Historia de la Revolución rusa*, publicado por primera vez en Londres (1932–33) como *The History of the Russian Revolution* t. I–III, está disponible para su consulta en el siguiente enlace: <<https://www.marxists.org/espanol/trotsky/1932/histrev/tomo1/>> (Última visita 01/04/16).

56 Michael Löwy, “A teoria do desenvolvimento desigual e combinado”, *op. cit.*, p. 76.

57 Michael Löwy, “A teoria do desenvolvimento desigual e combinado”, *op. cit.*, p. 77.

decir “reaproximación de diversas etapas, [...] de fases distintas, amalgama de formas arcaicas con las más modernas”.⁵⁸

Löwy considera que no se trata de una perspectiva económica sino que también contempla aspectos políticos y culturales.

La teoría del desarrollo desigual y combinado, que Löwy retoma de Trotsky, tiene algo en común con la manera en que Perry Anderson entiende los orígenes del modernismo. El asunto para ambos, está en mirar de cerca la temporalidad histórica en que se inscriben los modernismos, puesto que si la valoración de los mismos se hiciera a partir del tiempo homogéneo de la modernidad, éstos no tendrían ningún “principio interno de variación”,⁵⁹ sino que simplemente se reproducirían. De manera que la propuesta de Anderson en cuanto al análisis y la periodización de los modernismos, consiste en buscar una “explicación coyuntural”,⁶⁰ que considere la intersección de diferentes temporalidades históricas que conforman lo moderno.

Asimismo considera necesario tomar en cuenta la desigualdad en la distribución geográfica de los modernismos puesto que, como argumenta, incluso únicamente dentro del mundo europeo hubo regiones en las que no se gestaron movimientos modernistas y la posible explicación a ello sea que los movimientos modernistas que surgieron en la Europa continental no se generaron precisamente en donde ocurrieron cambios modernizadores estructurales “[...] sino donde existen coyunturas complejas, en la ‘intersección de diferentes temporalidades históricas’”.⁶¹

58 *Ídem.*

59 Perry Anderson, “Modernidad y Revolución”, *op. cit.*

60 Michael Löwy, “A teoria do desenvolvimento desigual e combinado”, *op. cit.*, p. 77.

61 Néstor García Canclini. “La modernidad después de la posmodernidad”, *op. cit.*, p. 211.

Esta postura implica cuestionar el uso de un cierto determinismo según el cual unas condiciones socioeconómicas determinadas se verían reflejadas necesariamente en las obras maestras del arte y la literatura modernos.

Por último, es posible retomar aquí la consideración de Bolívar Echeverría de que al existir en Latinoamérica una falta de coincidencia plena entre lo moderno y lo capitalista, las condiciones reales modernas del continente son a menudo confundidas con una premodernidad generándose así una serie de “dicotomías comparativas”⁶² como son por ejemplo mito-logos, civilización-barbarie, retraso-progreso, opresor-oprimido, centro-periferia, razón instrumental-razón popular, etc., mediante las cuales las formas predominantes o hegemónicas del saber han tratado de explicar la realidad.

1.7 La modernidad estética en Latinoamérica

David Craven (1951-2012) profesor estadounidense de historia del arte, autor del libro *Art and Revolution in Latin America, 1910-1990*⁶³ retoma la idea del desarrollo histórico desigual para explicar el fenómeno del modernismo.

En el texto *As origens latinoamericanas do modernismo alternativo*⁶⁴ Craven explica que el término modernismo fue concebido “en la periferia del orden económico mundial”⁶⁵ por el poeta nicaragüense Rubén Darío en la década de 1880 inspirado quizá por los proyectos

62 Francisco Rodríguez Cascante, “Modernidad e identidad en América Latina”, *op. cit.*, p. 243.

63 David Craven, *Art and Revolution in Latin America, 1910-1990*, New Haven, Yale University Press, 2002, 228 pp.

64 David Craven, “As origens latinoamericanas do modernismo alternativo” en *Crítica Marxista* No. 37 trad. de Fábio Ribeiro, São Paulo, 2013, pp. 137-154.

65 David Craven, “As origens latinoamericanas do modernismo alternativo”, *op. cit.*, p. 139.

arquitectónicos de Antoni Gaudí durante su estancia en España.

Anteriormente la palabra se había catalogado como un neologismo inventado por el escritor Jonathan Swift alrededor de 1704 y su sentido era el de una expresión de desprecio intelectual aplicada a la corrupción del idioma inglés, de manera que es posible argumentar que la acepción aprobatoria del término pertenece a América y no a Europa.

Para Craven, abordar el tema del modernismo en Latinoamérica desde finales del siglo XIX y hasta mediados del siglo XX implica “hablar de una pluralidad de tendencias relacionadas, pero también notablemente divergentes y hasta refractarias”⁶⁶ tendencias que también son, en mayor o menor medida, minoritarias en relación con una supuesta cultura oficial, por lo que caracteriza a las varias tendencias del modernismo como “respuestas ambivalentes y variadas a la experiencia de la modernidad”.⁶⁷

Al no ser construidas según una dinámica sincronizada, es necesario considerar en el análisis de las varias tendencias del modernismo en Latinoamérica, las “relaciones y tensiones históricas muy diferentes”⁶⁸ que adquirieron respecto al más amplio proceso de modernización.

Craven ubica en algunos artistas como Antoni Gaudí, Diego Rivera y Pablo Picasso, formas del modernismo que denomina como *modernismos alternativos* que caracteriza como progresistas, al estar fundamentados en un “multi-

66 David Craven, “As origens latinoamericanas do modernismo alternativo”, *op. cit.*, p.138.

67 David Craven, “As origens latinoamericanas do modernismo alternativo”, *op. cit.*, p.143.

68 David Craven, “As origens latinoamericanas do modernismo alternativo”, *op. cit.*, p.144.

culturalismo amplio”⁶⁹ contrapuesto a las generalizaciones de la modernidad occidental.

Para el profesor Luiz Renato Martins con quien tuve el gusto de compartir y poner a discusión mi proyecto de tesis durante mi estancia académica en la Universidad de São Paulo, y a quien debo muchas de las referencias aquí citadas, la concepción de un modernismo alternativo en el texto de Craven es una manera de ir en contra de los “dogmas de la historiografía formalista”⁷⁰ y de la concepción “tecnocrática”⁷¹ del arte moderno como un producto especializado, sin referentes reales ni contexto, que generó un lenguaje internacional en las artes visuales y “nutrió la creación de una red de museos de arte moderno, paralela a la de las instituciones financieras globales”.⁷²

1.8 Construcción histórica de la modernidad estética en Latinoamérica

Los modernismos acontecieron en Latinoamérica alrededor de la década de 1920, cuando el continente se volvió un lugar propicio para aplicar los ideales del movimiento moderno. Al referirme al movimiento moderno estoy contemplando el conjunto de corrientes plásticas, arquitectónicas y literarias que, entre otros aspectos, manifestaron una aspiración a lo universal, y en cuyas maneras de hacer, creían representar una evolución con respecto a períodos precedentes, además de concebirse a sí mismas como prácticas autónomas.

69 David Craven, “As origens latinoamericanas do modernismo alternativo”, *op. cit.*, p.138.

70 Luiz Renato Martins, “Uma crítica dialética nas artes visuais” en *Crítica marxista* no.37, São Paulo, 2013, p.133

71 Luiz Renato Martins, “Uma crítica dialética nas artes visuais”, *op. cit.*, p.134.

72 *Ídem.*

Es bien sabido que los primeros momentos del modernismo latinoamericano fueron promovidos por artistas y escritores que regresaban a sus países después de una estancia de aprendizaje en Europa. Sin embargo, esto no significa que se tratase de una mera traslación de estilos. García Canclini sostiene incluso, que no fue aquella supuesta traslación el motivo que desencadenó la modernización plástica en el arte latinoamericano, sino más bien los propios cuestionamientos de los latinoamericanos sobre cómo asimilar sus experiencias en Europa a las exigencias de sus sociedades en desarrollo.⁷³

En este sentido, los modernismos en Latinoamérica, lejos de ser movimientos culturales des-nacionalizadores, muchas veces dieron el impulso hacia el reconocimiento de una identidad propia. Esto se hizo posible sobre todo a partir de la década de 1920, después de la Primera Guerra Mundial cuando países como México y Brasil, con una mayor conciencia de sus potencialidades y de su industria naciente, desarrollaron un marcado nacionalismo que recuperaba el interés por la manera de ser propia. Ejemplo de ello fue la preocupación por la *brasileñidad* presente en la vanguardia antropofágica y el movimiento modernista propuesto por Oswald de Andrade que se convirtió en un verdadero modelo de conocimiento y de acción.

Los proyectos modernos de arquitectura y urbanismo que se desarrollaron a gran escala en países como Venezuela, Brasil y México, constituyeron también, a pesar de sus diferentes fines, un instrumento apropiado para promover una imagen progresista al mismo tiempo que nacionalista. La mayoría de los países del continente seguirían esta pauta, muchos de ellos en menor grado, en

73 El historiador Jorge Alberto Manrique participa de esta problemática, véase el texto de “¿Identidad o Modernidad?” en Damián Bayón. (ed.) *América Latina en sus artes*, México, Siglo XXI, 1974, pp. 19-33.

función de sus economías.

Esto último tiene que ver con los contrastes que en la modernidad latinoamericana estuvieron determinados por las contradicciones entre los modernismos y la más amplia modernización. Por ejemplo, la arquitectura y el urbanismo modernos en Latinoamérica dieron cuenta del desfase existente entre los principios axiomáticos del movimiento moderno arquitectónico europeo y todos aquellos aspectos que no pueden separarse del contexto político y social en que estos proyectos se inscribieron.

En este sentido, la contradicción fundamental entre los modernismos y la modernización consiste en que éstos no fueron en Latinoamérica “la expresión inmediata de la modernización socioeconómica”.⁷⁴ De ello se desprende una de las ideas más repetidas acerca de la modernidad latinoamericana: la existencia de un modernismo abundante, fértil, profuso, al lado de una “modernización deficiente”.⁷⁵

Como los modernismos culturales no expresan la modernización económica, Canclini sugiere que en las sociedades latinoamericanas éstos han sido el modo en el que las élites o los grupos sociales progresistas “se hacen cargo de la intersección de diferentes temporalidades históricas”⁷⁶ y han elaborado con ellas un proyecto integral.

Esta manera de explicar los modernismos genera el

74 García Canclini introduce en su texto esta conclusión como exégesis del texto de Perry Anderson ya citado, y agrega “[...] como lo demuestra su propio país, la Inglaterra, precursora de la industrialización capitalista que dominó el mercado mundial durante cien años, no produjo ningún movimiento nativo de tipo modernista virtualmente significativo en las primeras décadas de este siglo”. Néstor García Canclini, “La modernidad después de la posmodernidad”, *op. cit.*, p. 211.

75 Néstor García Canclini, “La modernidad después de la posmodernidad”, *op. cit.*, p. 206.

76 Néstor García Canclini, “La modernidad después de la posmodernidad”, *op. cit.*, p. 212.

cuestionamiento acerca de cómo es posible que los movimientos modernistas representen a sociedades heterogéneas, con tradiciones culturales que se contradicen, o que poseen “racionalidades distintas, asumidas desigualmente por diferentes sectores.”⁷⁷

La respuesta que el propio Canclini da a este cuestionamiento es que al parecer resulta inevitable que los cruces entre diferentes temporalidades históricas no generen contradicciones, además de que los modernismos en Latinoamérica se insertaron en unas condiciones generales difíciles: semi-oligarquías con “una economía capitalista semi-industrializada y movimientos sociales semi-transformadores”.⁷⁸

1.9 Vanguardia en Latinoamérica

Mientras en América Latina la vanguardia se desenvolvía con fuerza, en Europa ocurría una lucha entre corrientes artísticas, especialmente en Francia, capital mundial del arte hasta entonces. En el texto *Pinceles, palos, manchas: algunas cuestiones culturales en Nueva York y París tras la Segunda Guerra Mundial*⁷⁹, el investigador Serge Guilbaut (1943) describe las disputas entre las diferentes tendencias culturales en el período de la inmediata posguerra.

Relata cómo en aquella época las relaciones internacionales eran tensas, y el arte y la cultura cobraban importancia para la política exterior en los países del

77 Néstor García Canclini, “La modernidad después de la posmodernidad”, *op. cit.*, p. 208.

78 Néstor García Canclini, “La modernidad después de la posmodernidad”, *op. cit.*, p. 221.

79 Serge Guilbaut, “Pinceles, palos, manchas: algunas cuestiones culturales en Nueva York y París tras la Segunda Guerra Mundial” en Manuel J. Borja-Villel, *et. al., Bajo la bomba. El jazz de la guerra de imágenes transatlántica. 1946 – 1956*, Madrid, MACBA / Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2007, pp. 15–63.

este y del oeste en los inicios de la Guerra Fría. En ese contexto, lo que ocurrió en palabras de Guilbaut, fue el “comienzo de una guerra estética de trincheras”⁸⁰, en las galerías de arte de París cuando alrededor de 1945 se comenzó a exhibir a artistas y obras con valores antitéticos a los de la Escuela de París⁸¹ todavía bastante influyente en la posguerra.

En el nuevo arte que luchaba por hacerse visible, había un amplio espectro de expresiones abstractas. Guilbaut relata cómo en un principio, el amplio abanico de tendencias abstractas se presentaba en las galerías europeas; pero también relata cómo no fue posible “sostener ese eclecticismo liberal [ya que comenzó a ser] políticamente importante diferenciar entre una abstracción que implicaba un expresionismo individualista y otra que indicaba una realidad ideal [o un funcionalismo racional propuesto para un] espacio social coherente y utópico.”⁸²

Se trató de un debate que en la época produjo una ruptura al interior de los círculos artísticos entre los adeptos a una abstracción de apariencia racional y geométrica, y aquellos que favorecían el arte abstracto que incorporaba un cierto lirismo y que permitía cierta libertad para la expresión individual que en esos

80 Serge Guilbaut, “Pinceles, palos, manchas: algunas cuestiones culturales en Nueva York y París tras la Segunda Guerra Mundial”, *op. cit.*, p. 34.

81 *Escuela de París*. Se denomina Escuela de París a un grupo heterodoxo de artistas que trabajaron en París (Francia) en el periodo de entreguerras (1915–1940), vinculados a diversos estilos artísticos como el posimpresionismo, el expresionismo y el surrealismo. En la Escuela de París dominó una gran diversidad estilística, sirviendo para englobar en ella a artistas de difícil clasificación y de obra fuertemente personal, englobando además a una gran variedad de artistas, tanto franceses como extranjeros, que residían en la capital francesa en el intervalo entre las dos guerras mundiales. Fuente: Wikipedia <[https://es.wikipedia.org/wiki/Escuela_de_Paris_\(arte\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Escuela_de_Paris_(arte))> (Última visita: 09/05/16).

82 Serge Guilbaut, “Pinceles, palos, manchas: algunas cuestiones culturales en Nueva York y París tras la Segunda Guerra Mundial”, *op. cit.*, p. 43.

momentos se consideraba un valor demeritado por los regímenes autoritarios comunistas y fascistas. Eran conceptos tales como la pureza y la autenticidad los que dirigían los debates políticos y estéticos.

Antes de la guerra, el arte abstracto de tendencia geométrica había sido profuso en París durante el desarrollo de las vanguardias una época en la que los artistas creyeron en “la fuerza moderna de la abstracción”.⁸³

La tensión entre los diferentes tipos de abstracción no pareció tan acuciante en Latinoamérica como en Europa puesto que el arte abstracto de tipo racional y geométrico parecía tener una función social más acertadamente ligada y alineada a la idea de progreso y modernidad que buscaban reflejar las economías de los países latinoamericanos.

Las vanguardias se anunciaron en América Latina de la misma manera que en Europa, es decir, a través de manifiestos, revistas, exposiciones y conferencias. Entre las publicaciones más importantes estuvieron la *Revista de Antropofagia*, surgida a partir de la publicación del Manifiesto Antropófago de Oswald de Andrade en São Paulo en 1928; en México el periódico *El Machete* (1924) órgano del Sindicato de Obreros Técnicos (fig. 2), Pintores, Escultores y Grabadores Revolucionarios; la revista literaria *Martín fierro* en Buenos Aires también en 1924; o la revista *Amauta* en Perú, fundada en 1926.

En lo que podría llamarse el principio de la vanguardia en las artes plásticas en América Latina, el cubismo ejerció una influencia muy importante, podría



Fig. 1. Anita Malfatti, *A boba*, 1915.



Fig. 2. Portada del periódico *El Machete*, 1924.

decirse incluso que fue un paso obligatorio para los artistas que optaron por un lenguaje moderno. Ejemplo de ello fue Diego Rivera -quien no dejó de incluir elementos mexicanos en sus experimentos cubistas-; y quizá en menor medida Anita Malfatti (fig.1) cuya obra fue más bien modernista en términos generales y eclécticos, combinando la distorsión angular de las figuras con la utilización libre y un tanto fauvista de los colores, pero cuya exposición de pintura en São Paulo en 1917 provocó alguna hostilidad entre el público y los críticos, y hoy día

se considera a este evento como el germen del modernismo brasileño.

En el texto *Neovanguardia y postvanguardia: el filo de la sospecha*,⁸⁴ la teórica cultural franco-chilena Nelly Richard (1948) distingue lo nuevo como el rasgo asociado al progreso económico, cultural, social y político del que se apropiaron las vanguardias en Latinoamérica.

Lo nuevo fue, desde su punto de vista, una categoría perseguida y promovida por la modernidad internacional. El carácter de lo nuevo desde la racionalidad moderna supuso una linealidad de avances, “un orden temporal de sucesiones y predecesiones legitimado por una determinada valoración histórica del acontecer”.⁸⁵ Esa valoración histórica es, a su consideración, la otorgada por la modernidad europea que con sus pretensiones de universalidad, ha fijado los criterios de temporalidad para

83 Serge Guilbaut, “Pinceles, palos, manchas: algunas cuestiones culturales en Nueva York y París tras la Segunda Guerra Mundial”, *op. cit.*, p. 42.

84 Nelly Richard. “Neovanguardia y postvanguardia: el filo de la sospecha”, en Ana Maria de Moraes Belluzzo (coord.), *Modernidade: vanguardias artísticas na América Latina*, São Paulo, Universidad Estadual Paulista Julio de Mesquita Filho, 1990, pp. 185-198.

85 Nelly Richard. “Neovanguardia y postvanguardia: el filo de la sospecha”, *op. cit.*, p. 186.

ordenar cronologías, autorizar vigencias y convertir lo nuevo en una “categoría de exportación”⁸⁶ a la cual la red periférica, es decir América Latina, debía suscribirse para actualizarse.

No obstante, Richard reconoce que la actualización efectiva de los lenguajes formales y de las técnicas por parte de los movimientos vanguardistas latinoamericanos no necesariamente fue en función de los dictámenes de la modernidad central y en cambio, dieron cuenta del conflicto y la polémica que generaba lo nuevo, encargándose de las referencias a sus orígenes e incluso incorporando el conflicto de lo nuevo a las obras, haciendo una “tematización crítica de su propia circunstancia modernizadora”.⁸⁷

Un ejemplo pertinente es el conjunto de obra del uruguayo Joaquín Torres García (1874-1949). Aunque realizó casi toda su carrera fuera de su país natal, en España, Francia y Estados Unidos, a su regreso en 1933, inició un activo proselitismo en torno al arte constructivo.

La obra de Torres García mantuvo siempre un sentido profundo del lugar, aun compartiendo “el internacionalismo de la generación constructivista de posguerra”⁸⁸ de artistas como Lázlo Moholy-Nagy, Piet Mondrian, etc. En un fragmento de su texto *La Escuela del sur* de 1935, se aprecia su interés por definir la vanguardia en sus propios términos (fig. 3). Dice acerca de Montevideo:

[...]y el carácter no está en el mate, ni en el pocho ni en la canción: es algo más sutil, que todo lo satura y que

86 *Ídem.*

87 Nelly Richard. “Neovanguardia y postvanguardia: el filo de la sospecha”, *op. cit.*, p. 188.

88 Dawn Ades, Guy Brett, (et. al.) *Arte en Iberoamérica, 1820-1980*, trad. de Consuelo Vázquez de Parga, Eva Rodríguez Halffter, España : Ministerio de Cultura, 1989, p.143.

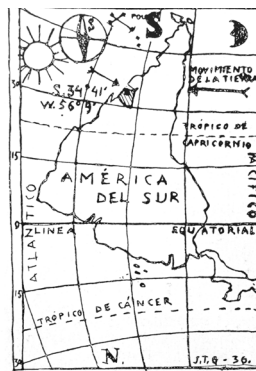


Fig.3. Joaquín Torres-García, *Mapa Invertido de América del Sur*, 1936.

tiene la misma claridad, la misma luz blanca de la ciudad... y aquí estamos, eje de todos los tornadizos vientos de estas regiones que transforman todas la regiones y los cuerpos, en esta singular margen del gran Río: una casi península, como si quisiera adelantarse en el continente para marchar a la vanguardia. Nuestra posición geográfica, pues, nos marca un destino.⁸⁹

La conclusión a la que se puede llegar a partir de todo esto, es que el arte de vanguardia en América Latina no coincidió, ni plena ni necesariamente, con la temporalidad uniforme de la modernidad central de la que

habla Richard; aunque no se trató solamente de deslindarse de aquella exigencia sino de reconocer precisamente como una de sus características, la no coincidencia, el desfase, las interconexiones, las tradiciones mezcladas, y la yuxtaposición de estratos históricos en “sedimentaciones irregulares”.⁹⁰

1.10 Puesta en perspectiva de la vanguardia latinoamericana

El objetivo de este capítulo ha sido identificar algunas claves y condiciones fundamentales en el desarrollo de los modernismos culturales y la vanguardia en Latinoamérica. Sin embargo, no es posible analizar con detalle cada uno de los momentos definitorios del modernismo latinoamericano del siglo XX. Será en el próximo capítulo que se realice un análisis un poco más específico de aquellos movimientos que se interesaron por la abstracción con-

89 *Ídem.*

90 Nelly Richard. “Neovanguardia y postvanguardia: el filo de la sospecha”, *op. cit.*, p. 187.

creta, constructiva, geométrica, racional, etc., puesto que se trata de un tipo de obras con las que dialoga mi propia producción artística.

Una vez explicado lo anterior, las ideas que a continuación brevemente se exponen tienen que ver más con una valoración posterior de la vanguardia en Latinoamérica y provienen de un texto de Cuauhtémoc Medina (1965) para el libro *Alexander Apóstol: modernidad tropical*,⁹¹ dedicado al artista venezolano cuya obra se relaciona con una revisión crítica de los procesos de la modernidad.

En este texto, Medina refiere el hecho de que hasta fines de la década de 1980, los referentes sólidos y casi necesarios del panorama latinoamericano del arte del siglo XX se ubicaban en la “genealogía surrealista-fantástica-muralista-revolucionaria”⁹² que encumbró a artistas como Leonora Carrington, Wilfredo Lamm, Frida Khalo, Fernando Botero, etc.

Las cosas comenzaron a cambiar a fines de esa década; Medina explica cómo las instituciones y los coleccionistas del arte latinoamericano buscaron desarraigar esa genealogía a través de una “reactivación de la sensibilidad modernista”,⁹³ relacionada a los proyectos europeos de la abstracción moderna.

Es necesario relativizar esta afirmación de Medina puesto que al considerar a fondo por ejemplo, los movimientos artísticos que utilizaron el lenguaje abstracto en la década de los cuarenta en América del Sur (y que más tarde retomo), académicos, instituciones y coleccionistas debieron encontrarse con intenciones en las obras por parte de sus autores, que dificultan el vincularlas sin

91 Cuauhtémoc Medina, “Venezquizoide” en Alexander Apóstol, *Modernidad tropical*, Barcelona, Actar/ MUSAC, 2010, pp. 104-127.

92 Cuauhtémoc Medina, “Venezquizoide”, *op. cit.*, p. 108.

93 *Ídem.*

mediaciones a una sensibilidad modernista relacionada con los proyectos europeos de abstracción.

Por ejemplo, Joaquín Torres García (1874), el artista por excelencia del constructivismo latinoamericano, realizó planteamientos artísticos como por ejemplo, el rechazo del materialismo de la modernidad con la finalidad de devolverle al arte su antigua espiritualidad mágica que interpretaba como la conexión de la obra a una red de símbolos universales similares a los que caracterizaban a las sociedades primitivas. Por su parte, Carmelo Arden Quin uno de los artistas fundadores del Grupo Madí, expresaba en las páginas de la revista *Arturo*, que su generación vivía un nuevo comienzo que permitía al artista moderno acercarse al arte indígena.⁹⁴

No obstante, efectivamente se produjo una especie de redescubrimiento del geometrismo latinoamericano considerado como un terreno poco explorado y anteriormente excluido de la visualidad durante al menos una o dos décadas. Como parte de este emprendimiento, el conjunto del arte abstracto geométrico latinoamericano fue asociado a un supuesto “legado internacional del Constructivismo de principios del siglo XX”⁹⁵ no habiendo, a consideración de la curadora puertorriqueña Mari Carmen Ramírez “tendencia artística que ilustre más concluyentemente el alcance teórico y la originalidad artística de la vanguardia latinoamericana”.⁹⁶

Para Medina, el recién fabricado nexo constructivo

94 Véase Mari Carmen Ramírez, “Vital structures. The constructive Nexus in South America”, en Mari Carmen Ramírez y Héctor Olea, *Inverted utopias, Avant-Garde Art in Latin America*, *op. cit.*, p. 58.

95 Mari Carmen Ramírez, “Vital structures. The constructive Nexus in South America”, en Mari Carmen Ramírez y Héctor Olea, *Inverted utopias, Avant-Garde Art in Latin America*. Yale University Press. New Heaven / The Museum of Fine Arts Houston, 2004, p. 191. Citado en Cuauhtémoc Medina, “Venezquizoide”, *op. cit.*, p. 110.

96 *Ídem.*

desembocó en una “apología decididamente nostálgica de la posguerra en América Latina”,⁹⁷ nostalgia de una época de bonanza que favoreció a las clases medias y altas y que en la memoria histórica se contrapone al estereotipo del continente ligado a “la violencia, la pobreza, el imperia- lismo y la desesperación”.⁹⁸

La serie de nuevas valoraciones epistemológicas y genealógicas de la abstracción latinoamericana que produjeron las instituciones, críticos, curadores, coleccionistas y concedores del modernismo europeo y americano, resultaron en la integración de un “campo común de transacciones [del] contingente latinoamericano”⁹⁹ como un bloque artístico más o menos homogéneo, cuyas diferencias podían mantenerse alejadas.

A este fin contribuyeron una serie de estrategias de “excitación neo-modernista”¹⁰⁰ alimentadas incluso por la producción historiográfica, en las que se suavizaron “incompatibilidades perjudiciales [se promovieron] malentendidos ópticos”¹⁰¹ o confusiones convenientes, por ejemplo entre el minimalismo y el neoconcretismo.

Otra consideración muy importante que en este texto realiza Medina, es que la abstracción moderna en Latinoamérica se conformó como una auténtica “industria cultural en el sentido original adorniano, es decir un engaño de masas”,¹⁰² una “ciencia ficción” que favoreció al discurso desarrollista de los gobiernos para después disolverse en el aire y dejar tras de sí un paisaje social moderno que a pesar de todo sigue siendo una referencia del subdesarrollo.

En este sentido, la modernidad, como una estética

97 *Ídem.*

98 *Ídem.*

99 *Ídem.*

100 *Ídem.*

101 *Ídem.*

102 Cuauhtémoc Medina, “Venezquizoide”, *op. cit.*, p. 112.



Fig.4. Portada del catálogo de la exposición *Inverted Utopias: Avant-Garde Art in Latin America* (Museum of Fine Arts, Houston, 2004).

adoptada en lo cotidiano de nuestras sociedades latinoamericanas, se presenta como una estética “de lo permanente y sin esperanza”,¹⁰³ puesto que apunta a un futuro nunca realizado, en medio de la contemplación efectiva de la violencia y la miseria.

1.11 Modelos contextual o formalista para abordar el modernismo en Latinoamérica

En la introducción del libro dedicado a la exposición *The geometry of hope*,¹⁰⁴ (Blanton Museum of Art, Austin, Texas, 2007) el curador español Gabriel Pérez Barreiro (1970)

analiza las dos maneras más extendidas de abordar los modernismos y las vanguardias en América Latina. El texto discurre en general en torno al debate acerca de cuál debe ser el marco y los criterios adecuados para analizar el arte abstracto moderno latinoamericano.

Pérez Barreiro refiere una serie de exposiciones de arte abstracto moderno latinoamericano que proliferaron entre las décadas de 1990 y del 2000 y que remiten a uno de estos dos modelos: el contextual o el formalista.

El modelo contextual fundamentalmente considera como punto de partida la región geográfica, de manera que el arte abstracto pasa a ser considerado como una parte de la historia de la formación de la identidad en ese país o región. El riesgo que subyace al trabajar con este modelo es el de reducir la amplitud y complejidad de cada movimiento y cada conjunto de obra de un artista determinado, a la “mera ilustración de un contexto”.¹⁰⁵

103 Cuauhtémoc Medina, “Venezquizoide”, *op. cit.*, p. 114.

104 Gabriel Pérez Barreiro, (ed.), *The geometry of hope: Latin American abstract art from the Patricia Phelps de Cisneros Collection*, Austin, Blanton Museum of Art /University of Texas, 2007, 343 pp.

105 Gabriel Pérez Barreiro, (ed.), *The geometry of hope, op. cit.*, p. 220.

A ello respondería por ejemplo, el hecho de que muchas veces las exposiciones que incluyen los términos *América Latina* o *latinoamericano* en sus títulos, tratan de articular a través de las obras, contextos que no tienen una fuerte conexión entre sí (piénsese por ejemplo en urbes como Río de Janeiro y la Ciudad de México); no obstante, una de las intenciones de este formato de exposición es dar prioridad a un enfoque basado en el “desarrollo de una cultura latinoamericana [siempre definida] por oposición a otro bloque monolítico”¹⁰⁶ es decir, Europa o Estados Unidos.

Ejemplos de este tipo de exposiciones en las últimas dos décadas que Pérez Barreiro menciona son *Brazil: Body an Soul* (Guggenheim Museum, Nueva York, 2001) e *Inverted Utopias: Avant-Garde Art in Latin America* (Museum of Fine Arts, Houston, 2004) (fig. 4).

El otro modelo es el modelo formalista que tiende a descontextualizar a las obras y los artistas y presenta las obras en función de sus similitudes formales. De acuerdo con este modelo, obras como las de la artista suiza que radicó en Brasil, Mira Schendel (1919-1988) (fig. 6), de Jesús Rafael Soto (1923-2005) y del suprematista ruso de principios del siglo XX, Kasimir Malevich (fig. 5), podrían relacionarse y dialogar en una exposición con base en el fundamento de un aspecto formal común como podría ser por ejemplo “la tensión entre ícono y fondo”¹⁰⁷ o algún otro aspecto involucrado en una red de significados carente de “marco contextual o geográfico a priori”¹⁰⁸.



Fig.5. Kazimir Malevich, Composición suprematista (Cuadrado rojo y cuadrado negro), 1915



Fig. 6. Mira Schendel, Sin título, 1963.

Pérez Barreiro continúa en el texto con el cuestionamiento acerca de si es posible abordar el tema del arte abstracto en Latinoamérica por una tercera vía que contemple el contexto, o se sitúe en él sin caer en la mera ilustración y al mismo tiempo pueda reconocer su importancia para la configuración del sentido y el significado en las obras.

Al respecto Barreiro concluye que el problema de intentar abarcar el conjunto de América Latina como contexto supone demasiada amplitud y demasiada diversidad de contextos de modo que quizá esta situación podría solventarse recurriendo a una sola nación o a un solo aspecto común de varias naciones.

Por ejemplo, la exposición a cuyo catálogo pertenece el texto de Pérez Barreiro, *The Geometry of Hope* (Blanton Museum of Art, Austin, 2007) fue estructurada desde la ciudad como unidad de contexto.

El autor argumenta que una de las ventajas de esta decisión fue el hacer posible que París se incluya como una ciudad clave en el desarrollo de la vanguardia abstracta moderna en Latinoamérica, eludiendo con ello la oposición obsoleta y estéril entre Europa y América Latina y estableciendo más bien una interdependencia entre ellas que permite advertir además la verdadera expansión o repercusión de la abstracción geométrica a lo largo del continente.

Este tipo de práctica curatorial podría ser el ejemplo de un modelo historiográfico más complejo a la vez que específico que posibilite ubicar la abstracción no como un paradigma de una cultura X, sino como distintos paradigmas incluso en culturas locales (por ejemplo la cultura andina, la cultura del pacífico o de la pampa), a manera de una “geografía cultural multidimensional.”¹⁰⁹

106 *Ídem.*

107 *Ídem.*

108 *Ídem.*

A fin de evitar los extremos y deformaciones de los modelos contextual, que tiende a la ilustración, y el formalista que tiende a la descontextualización, otra de las necesidades planteadas por Pérez Barreiro es la de considerar permanentemente los significados específicos de cada obra individualmente considerada y las intenciones que guardan en un contexto específico.

En esta investigación este matiz es muy importante puesto que se corre el riesgo de generalizar y homogeneizar al conjunto del arte abstracto latinoamericano bajo el supuesto de que comparte vocabulario formal similar, de modo que habrá que comenzar por identificar este falso presupuesto de que “las obras abstractas parecen a primera vista reiterar los mismos significados.”¹¹⁰

Es necesario preguntarse qué tan cierta puede resultar esta idea considerando, con lo expuesto hasta ahora, que los modernismos en Latinoamérica no se constituyeron como una mera traslación de estilos sino que se ocuparon de integrar su contexto a las obras; por lo tanto, queda como una cuestión para ser abordada en el siguiente capítulo, cuáles fueron los significados específicos que adquirieron en América Latina las obras modernas de arte y de arquitectura.

CAPÍTULO 2

Arquitectura moderna y abstracción geométrica en Latinoamérica

109 Gabriel Pérez Barreiro, (ed.), *The geometry of hope, op. cit.*, p. 221.

110 *Ídem.*

2.1. El *quid* de la cuestión

En América Latina, el arte abstracto y la arquitectura moderna involucraron un lenguaje racional y geométrico que pareció formar parte de un programa destinado a la creación de una sociedad moderna.

Estas expresiones se adscribieron (aunque parcialmente) a las vanguardias latinoamericanas. Sin embargo, en el presente capítulo estas expresiones no serán abordadas desde la visión de una u otra vanguardia, sino a partir de su expansión y extensión en América Latina a lo largo del siglo XX.

Asimismo pondré a discusión la idea de que el arte y la arquitectura moderna de América Latina hayan supuesto o no, una traslación de técnicas o estilos provenientes de Europa. Para esto es necesario reconocer una primera diferencia fundamental: la del contexto. Como considera el curador e investigador mexicano Pablo León de la Barra (1972), las obras latinoamericanas “parecen similares a sus fuentes pero, al haber sido creadas en contextos diferentes, están embebidas de significados divergentes.”¹¹¹

Esto implica reconocer la serie de “subversiones” y de significados divergentes que las obras latinoamericanas supusieron respecto a los modelos europeos, ejemplo de ello podría ser la recuperación de referencias locales como el arte textil y los bordados indígenas o de la arquitectura precolombina (fig. 7).

Será necesario entonces dirigir la mirada hacia la singularidad y la diferencia del arte abstracto y la arquitectura moderna del continente teniendo en cuenta

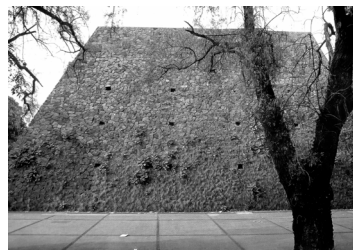


Fig. 7. Frontones en Ciudad Universitaria (UNAM), Arq. Alberto T. Arai, Ciudad de México, 1952.

por otra parte, que la referencia a Latinoamérica supone inevitablemente una generalización.

2.2. Vanguardia y forma. Lo constructivo, lo geométrico y la abstracción

Eduardo Subirats, un autor anteriormente citado en esta investigación, identifica a las vanguardias del siglo XX con

la constante experimentación, la búsqueda de formas elementales, de elementos progresivamente abstractos y de valores clave como “la no representatividad, la geometrización, [...] lo analítico, la abolición de lo expresivo, la superación de lo individual, el movimiento, el primitivismo, la deformación”¹¹² características a las que se podría agregar la eliminación de la realidad humana y el carácter cientificista y racional de las obras de arte.

Estos principios que fueron manifiestos de la modernidad europea jugaron un papel importante en las ideas de artistas y arquitectos que emigraron, se exiliaron, o sencillamente viajaron y realizaron proyectos en países latinoamericanos sobre todo entre las décadas de 1930 a 1960: Alexander Calder (1948, Brasil y 1952 Venezuela), Max Bill (1950, Venezuela), Víctor Vasarely (1959, Venezuela), Josef Albers (1935, México y Cuba), Mies van Der Rohe (1957, Cuba) y Le Corbusier (1929, Chile, 1936, Brasil, 1948-1951, Colombia, etc.) Mathias Goeritz (México, 1952-1953), Félix Candela (México, 1941).

Como ya se ha argumentado antes en esta exposición, a pesar de la mayor o menor influencia del arte europeo, el arte moderno de Latinoamérica se nutrió de sus propias determinaciones históricas y culturales. Como

111 Pablo León de la Barra, *Bajo un mismo sol. El arte de América Latina hoy*, cuadernillo de la exposición curada por Pablo León de la Barra, Museo Jumex de la Ciudad de México, 19 nov. 2015 a 07 feb. 2016, Fundación Jumex Arte Contemporáneo, 2015, p.12.

112 Eduardo Subirats, *El continente vacío: La conquista del nuevo mundo y la conciencia moderna*, México, Siglo XXI, 1994, p. 37.

ejemplo del sentido propio que adquirió la abstracción y la modernidad en el arte y la arquitectura latinoamericanas introduciré la definición de vanguardia constructiva que llevó a cabo el artista brasileño Helio Oiticica, (Río de Janeiro 1937-1980) (fig. 8).

Lo *constructivo*, en términos generales, podría considerarse un aspecto que potencialmente vincula al arte abstracto con la arquitectura moderna. La introducción del término en el ámbito artístico pertenece a la vanguardia rusa de principios del siglo XX; sin embargo, en el contexto latinoamericano lo constructivo adquirió, como veremos con Oiticica, un sentido específico asociado a la construcción de las nuevas identidades nacionales y al vislumbramiento de las posibilidades de progreso y desarrollo.

Oiticica refiere el desarrollo de un sistema visual por parte de los movimientos concreto y neoconcreto en Brasil (que se retoman más adelante en esta investigación) entre 1950 y 1962, en los que advierte una *voluntad constructiva general*. En el texto “La transición del color del cuadro para el espacio y el sentido de constructividad”¹¹³ (1963) el artista ahonda en el sentido de lo constructivo a partir de la calificación de *nuevo constructivismo* que el crítico de arte brasileño Mario Pedrosa (1900-1980) hace de las obras de Oiticica conocidas como *penetrables*.

Sin embargo, Oiticica se inclina por el rechazo hacia los “neos o nuevos”¹¹⁴ constructivismos que podrían

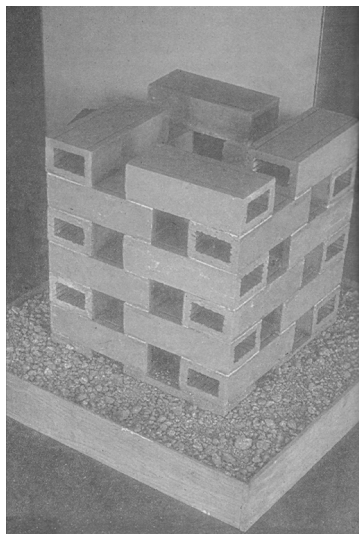


Fig. 8. Helio Oiticica, *Ready Constructible*, No. 1, Rio de Janeiro, 1978-1979.

113 Guy Brett, (ed.), *Hélio Oiticica*, Rio de Janeiro, Centro de Arte Helio Oiticica, 1992, p.53-56.

114 Guy Brett, (ed.), *Hélio Oiticica*, op. cit., p. 56.

vincular el nuevo arte (el arte que estaba surgiendo) en Brasil, con los ismos del pasado con los que se interpreta el arte moderno europeo.

Oiticica considera, entonces, que la referencia de lo constructivo en la vanguardia europea, no justifica su utilización en el contexto brasileño, puesto que además le resulta pretenciosa la consideración, por parte de “teóricos y críticos puramente formalistas”,¹¹⁵ de *constructivas*, a obras pertenecientes exclusivamente al “arte geométrico, término horrible y deplorable”.¹¹⁶

En cambio, para Oiticica el sentido de lo constructivo indica “no una relación formal de ideas y soluciones, sino una tendencia estructural dentro de ese panorama”.¹¹⁷ Lo constructivo es entonces una aspiración, una amplia tendencia dentro de la cual pueden considerarse constructivos artistas muy diversos en sus soluciones formales, aunque ligados por esa *voluntad constructiva* general.

En otro texto titulado “Esquema general de la nueva objetividad (1967)”¹¹⁸ Oiticica retoma esta idea argumentando que el constructivismo consiste más bien en un estado y no en un movimiento “dogmático esteticista”¹¹⁹ tal como lo fue el cubismo y “otros ismos constituidos como una ‘unidad de pensamiento’”.¹²⁰ El constructivismo es también para Oiticica una integración de varias tendencias donde lo esencial es precisamente la “falta de unidad del pensamiento”.¹²¹

No obstante esa falta de unidad, Oiticica cree reconocer en la voluntad constructiva del arte brasileño de su

115 *Ídem*.

116 *Ídem*.

117 *Ídem*.

118 Guy Brett, (ed.), *Hélio Oiticica*, op. cit., pp. 87-101.

119 Guy Brett, (ed.), *Hélio Oiticica*, op. cit., p. 87.

120 *Ídem*.

121 *Ídem*.

época, la búsqueda de una “caracterización nacional”¹²² que el subdesarrollo trae consigo y de la que también forma parte la gran empresa de la arquitectura moderna en Brasil, cuyo punto culminante fue la construcción de la nueva capital, Brasilia.¹²³

2.3. Proyección internacional y contexto de la Arquitectura Moderna en Latinoamérica

La arquitectura moderna posee ciertos rasgos que convencionalmente la caracterizan. Entre éstos suelen ser considerados el rechazo a la ornamentación, la simplicidad en líneas y volúmenes, un cierto aspecto aséptico, la adopción del principio de funcionalismo¹²⁴, la estandarización e industrialización de los métodos de construcción, el uso de materiales como el vidrio, el acero y el hierro así como otros materiales prefabricados, etc.

En Latinoamérica la cultura arquitectónica de vanguardia que puede considerarse como moderna, cobró auge alrededor de 1930, siendo en ese entonces el continente, el terreno que parecía indicado para la construcción de una nueva sociedad y en el que la arquitectura moderna se manifestó como la voluntad de construcción

122 Guy Brett, (ed.), *Hélio Oiticica, op. cit.*, p. 88.

123 Véase el texto Ferreira Gullar, *Vanguardia e subdesenvolvimento: Ensaios sobre arte*. Rio de Janeiro. Civilização brasileira, 1978, 143 pp. Ferreira Gullar, teórico y poeta del neoconcretismo brasileño, complementa el pensamiento de Oiticica, al señalar que el modernismo tuvo en Brasil un origen apegado a las transformaciones de la sociedad brasileña y por tanto, tuvo un sentido nacionalista en el que confluyeron los elementos vanguardistas importados. En el mencionado texto, busca también alejarse de una idea del arte de vanguardia como aquel que lleva a sus últimas consecuencias las investigaciones formales.

124 El funcionalismo fue una corriente arquitectónica que sigue el principio según el cual la forma de los edificios debe ser una expresión de su uso o función. El lema *la forma sigue siempre a la función* fue popularizado por el arquitecto Louis Sullivan (1856-1924) generando una variedad de planteamientos y discursos al respecto, variantes en función de la ideología de los arquitectos.

de una realidad muy distinta a la existente hasta ese momento.

La arquitectura moderna constituyó el medio a través del cual se edificaron las nuevas ciudades pero también fue vista como un mecanismo que posibilitaba la llegada a esa sociedad moderna. Precisamente en este sentido, otro aspecto fundamental que formó parte de lo moderno de la arquitectura moderna, fue su relación con los medios masivos de comunicación: la televisión, la prensa, los museos, etc.

América Latina no fue la excepción y una evidencia de ello fue la proyección internacional otorgada a la arquitectura moderna del continente por el Museo de Arte Moderno de Nueva York en 1943, con la exposición *Brazil Builds: Architecture New and Old, 1652-1942* y en 1955 con la muestra *Latin American Architecture Since 1945*, también en el MOMA.

Cabe mencionar que recientemente, tras seis décadas, el museo retomó el tema de la arquitectura moderna y estableció continuidad respecto a las exposiciones anteriores, con la muestra *Latin America in Construction: Architecture 1955-1980* (29 de marzo, 2015-19 de julio, 2015).

Estas exposiciones ofrecieron imágenes del lenguaje arquitectónico moderno de Latinoamérica dentro de las que tuvieron cabida diferentes expresiones, unas más tendientes al formalismo radical así como otras propuestas tendientes a exaltar lo monumental, lo tecnológico o lo espectacular.

Para los fines de esta investigación, la arquitectura en Latinoamérica no será analizada en sus aspectos formales, sino como parte de un proyecto “lingüístico y político”¹²⁵ en el que influyeron además de condiciones

125 Eduardo Subirats, *Viaje al fin del paraíso. Ensayos sobre América Latina y las culturas ibéricas*, Madrid, Losada, 2005, p.191.

sociales y políticas adversas y diversas, el “proceso colonial y civilizatorio de América.”¹²⁶

De cualquier manera, es necesario mencionar que las aspiraciones de la arquitectura vanguardista en Latinoamérica no fueron ajenas a una cierta pretensión internacionalista. Ejemplo de ello son las obras pioneras de la arquitectura radical funcionalista en el continente de Juan O’Gorman (1905–1982) (fig. 9) en México y del arquitecto de origen ucraniano Gregory Warchavchik (1896–1972) en São Paulo; construcciones que parecieran planeadas para poder edificarse en diferentes contextos.

Este carácter o pretensión internacionalista no debe confundirse ni identificarse con el Estilo Internacional, que es como se conoce a cierta manera de hacer arquitectura que en mayor o menor medida tuvo influencia en Latinoamérica, pero que se propuso sobre todo como “una gramática o una sintaxis formal normativa”¹²⁷, de características homogeneizantes, cuyas propuestas se concebían como independientes del contexto histórico, social y cultural en que fueran a implementarse.

Cabe mencionar que la denominación de dicho estilo como *Internacional* proviene de la famosa exposición *Modern Architecture - International Exhibition* que tuvo lugar en el MoMA en 1932, organizada por Henry-Russell Hitchcock y Philip Johnson.

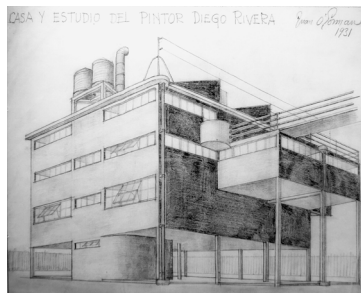


Fig. 9. Estudio para la Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo, Arq. Juan O’Gorman, Ciudad de México, 1931.

2.4. La influencia del exterior y la particularidad de la arquitectura moderna en los países latinoamericanos

La manera en que la arquitectura moderna se desarrolló en el conjunto de los países de Latinoamérica es necesariamente diversa. Basta comparar dos casos: por un lado, las necesidades del México posrevolucionario que permitieron la construcción de proyectos arquitectónicos radicales y al mismo tiempo austeros en un país necesitado de un creciente número de hospitales, escuelas y viviendas; y por otro lado, el caso de los países del Caribe, en el que muchas veces fueron los hoteles de lujo los que introdujeron y difundieron las corrientes arquitectónicas modernas, con ejemplos como los hoteles Caribe Hilton de San Juan de Puerto Rico (1949) y el Sheraton Kingston en Jamaica (1962).

Exponer de manera conjunta y al mismo tiempo diferenciada el desarrollo de la arquitectura moderna en cada uno de los países latinoamericanos no es tarea fácil, aunque cabe mencionar que un texto como el del historiador argentino Damián Bayón (1915–1995) *La transición a la modernidad*,¹²⁸ trata de hacerlo de esta manera. Sin embargo, en esta investigación no sería posible mencionar mucho más que aspectos parciales y generales acerca del proceso por el cual las prácticas y los modelos de la arquitectura moderna fueron acondicionándose hasta que cada país generó sus particularidades determinadas en razón del clima, los materiales, las funciones asignadas a la arquitectura y las características de cada región.

Es por lo anterior, que a continuación me limitaré a exponer la influencia que en América Latina tuvieron la serie de visitas que entre 1929 y 1962 realizó el arquitecto francés, insigne exponente de la arquitectura moderna, Charles-Édouard Jeanneret-Gris mejor

126 Eduardo Subirats, *Viaje al fin del paraíso*, op. cit., p.192.

127 Eduardo Subirats, *Una última visión del paraíso: ensayos sobre media, vanguardia y la destrucción de culturas en América Latina*, México, D.F., Fondo de Cultura Económica, 2004, p. 143.

128 Damián Bayón, *La transición a la modernidad*, op. cit., p. 26.

conocido como Le Corbusier (1887).

Le Corbusier hizo su primer viaje a América en 1929, año en el que dictó un ciclo de conferencias en Buenos Aires, además de visitar Río de Janeiro, Asunción y Montevideo.

Para 1936 ejerció en Brasil como consultor tanto de la Ciudad Universitaria de Río de Janeiro como del nuevo edificio para el Ministerio de Educación y Salud que estaban siendo proyectados por un equipo de jóvenes arquitectos brasileños dirigidos por Lucio Costa.

Posteriormente, entre 1947 y 1951, desarrolló un plan piloto para el desarrollo urbanístico de la ciudad de Bogotá, aunque éste, como muchos de sus proyectos planeados para América Latina, no llegó a desarrollarse.

En total, Le Corbusier viajó once veces al continente, y es la conocida como Casa Curuchet en La Plata, Argentina, la única vivienda construida diseñada por el arquitecto en toda Latinoamérica, a pesar de que nunca estuvo en el sitio ni conoció personalmente a su cliente.

De acuerdo a la documentación existente acerca de los proyectos de Le Corbusier relacionados con América Latina, es posible inferir una postura que puede denominarse como paternalista que se desprende además de su consideración del continente y de su población como una totalidad, así como del convencimiento de que sus postulados arquitectónicos mejorarían las condiciones de vida de cualquier ciudad.

2.5. Arquitectura Moderna en México

A partir de la década de 1920, en México, el Estado y sus poderes públicos se involucraron en el desarrollo de la arquitectura moderna en parte con la pretensión y la búsqueda de renovar los valores nacionalistas y revolucionarios. Sucedió entonces una especie de alianza entre los grupos modernizadores del Estado y los arquitectos

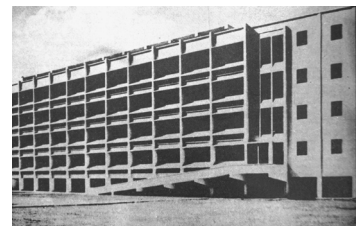


Fig. 10. José Villagrán García, Pabellón de Cirugía Huipulco, 1929.

cuyas obras propusieron un lenguaje radical, muchas veces fundamentado en la racionalidad técnica y la ideología del funcionalismo. Más que en preocupaciones meramente estéticas, muchas de las obras arquitectónicas estuvieron inspiradas por un sentido de servicio social y de economía relacionados con el contexto del México posrevolucionario que tras

la lucha armada se enfrentaba a un déficit de vivienda, servicios e infraestructura.

Las primeras obras con estas características son las de los arquitectos José Villagrán García (1901-1982) y Juan O’Gorman (1905-1982).

Villagrán García fue un arquitecto y teórico de la arquitectura que promovió el estudio del urbanismo y una visión integral del funcionalismo a través de la jerarquización de valores como lo social, lo estético, lo lógico y lo útil en la arquitectura. Para Villagrán, la *sinceridad constructiva* debía guiar todo lo relativo a la obra arquitectónica, por tanto, debían ser la estructura y los materiales los que otorgaran a la obra su fuerza expresiva.

Dos de sus primeras obras, el edificio del Instituto de Higiene y Granja Sanitaria en Popotla de 1925 y el Hospital para Tuberculosos en Huipulco de 1929, son ya manifiestos de una arquitectura radical (fig. 10).

Por su parte, los primeros proyectos de O’Gorman, tales como la conocida casa para su padre Cecil O’Gorman de 1929 en San Ángel Inn y sus estudios de habitaciones colectivas para obreros de 1928, son obras radicales que mostraban su preocupación por satisfacer las necesidades básicas, optimizar los recursos económicos, y dar prioridad a la utilidad por encima de lo estético.

De acuerdo con Damián Bayón, para la década de 1940, José Villagrán era el responsable de la “aceptación

de Le Corbusier por la sociedad mexicana”¹²⁹; mismo momento en el que la economía cobraba auge, la urbe se expandía rápidamente y los grandes proyectos públicos y privados: edificios de oficinas, hoteles, escuelas, residencias y hospitales, transformaban el paisaje.

Fue dicho crecimiento el que implicó a los sectores medios y altos en la “implantación de un nuevo orden estético y tipológico”¹³⁰ en el que convivieron varios lenguajes arquitectónicos modernos: racionalismo, funcionalismo, art decó, y el retrógrado estilo colonial californiano; éstos dos últimos, estilos dominantes en los entonces nuevos sectores de la ciudad como Polanco, el ex Hipódromo de la Condesa y los alrededores del bosque de Chapultepec.

Respecto al gusto de las clases altas por esos estilos arquitectónicos de apariencia fastuosa y vernácula, podría pensarse que quizá el lenguaje de las arquitecturas racionalistas resultó demasiado estricto, seco, frío y en fin, insatisfactorio.

Otras propuestas como las del arquitecto Carlos Obregón Santacilia (1896–1961) surgieron como una mezcla de influencias entre el art decó y el nacionalismo revolucionario, ejemplo de ello es el Monumento a la Revolución concluido en 1938.

Al mismo tiempo que se llevaron a cabo importantes proyectos públicos de vivienda a gran escala, hubo muchas otras obras arquitectónicas modernas en el ámbito de la residencia privada, sobre todo en los nuevos sectores ricos de la ciudad. El mejor ejemplo al respecto es el conjunto conocido como el Pedregal de San Ángel, cuyo trazado principal estuvo a cargo de los arquitectos Luis Barragán (1902–1988) y Max Cetto (1903–1980).

129 Damián Bayón, *La transición a la modernidad*, op. cit., p. 83.

130 Mario Bonilla, Tomás Francois, Alejandro Ochoa; et. al., *Paris-México: La primera modernidad arquitectónica*, México, Instituto Francés de América Latina, 1993, p. 91.



Fig. 11. Conjunto Habitacional Nonoalco-Tlatelolco, Arq. Mario Pani, Ciudad de México, 1960–1964. Vista desde la Plaza de las Tres culturas. Fotografía de Armando Salas Portugal.

Los proyectos modernos más grandes de vivienda nacieron bajo la presión de la gran demanda habitacional. En numerosos casos se trató de programas vivienda social para trabajadores del Estado que obtenían su vivienda a través del otorgamiento de créditos, lo cual pone en evidencia el papel del Estado algunas veces “como constructor, otras como promotor o desarrollador”.¹³¹

Estos proyectos fueron una parte importante de la modernidad arquitectónica e incluso es posible identificar en ellos valores que formalmente se asocian con lo geométrico, sobre todo por su carácter modular. Las obras más influyentes fueron las del arquitecto Mario Pani Darqui (1911–1993) tales como el Conjunto Urbano Presidente Alemán, cuya construcción inició en 1948; el Centro Urbano Benito Juárez, de 1952, y el Conjunto Urbano Nonoalco-Tlatelolco inaugurado en 1964 (fig. 11).

Estas construcciones estrenaron una tipología de conjuntos habitacionales muy distinta a los edificios departamentales hasta entonces producidos por los inversores privados. La diferencia estaba “no solamente en la escala de los proyectos, [...] mucho mayor en el caso de los conjuntos multifamiliares, sino también en la concepción volumétrica de sus edificios, desplantados”.¹³² Además de la influencia de Le Corbusier en la propuesta de edificios de planta libre, Mario Pani también retomó de

131 Eunice García García; Marcos Amaya Martínez, (ed.), *Documentos de arquitectura moderna en América Latina 1950–1965. Volumen cuarto: vivienda social en Argentina, Brasil, Chile y México*, Cataluña, Universitat Politècnica de Catalunya : Grupo de investigación FORM, 2010, p. 100.

132 Eunice García García; Marcos Amaya Martínez, (ed.), *Documentos de arquitectura moderna en América Latina 1950–1965, op. cit.*, p.104.

éste la idea de desplazar a la vivienda unifamiliar como la solución más recurrida de habitación popular.

Para la década de los sesenta, se produce un giro significativo en la arquitectura del Estado en México. La arquitectura comienza a ser una especie de portadora de símbolos. Es decir, una vez ya consolidado el estilo moderno característico de la urbe, la arquitectura oficial comienza a ir más allá de lo meramente nacionalista para proyectar una imagen de vanguardia.

Es durante el régimen del presidente Adolfo López Mateos (1958-1964), que se hace evidente en la arquitectura la “búsqueda de cualidades suntuosas en los edificios públicos, pero generalmente ajena a ningún toque nacionalista específico”,¹³³ siendo la figura predominante la del arquitecto Pedro Ramírez Vázquez (1919-2013), quien en sus numerosas obras fue capaz de simbolizar al Estado con una imagen sólida, fuerte y al mismo tiempo moderna; una imagen que trataría de ser rescatada por el Estado en los años de crisis posteriores a 1968.

Entre sus obras más importantes se encuentran el Museo Nacional de Antropología (1964), el Estadio Azteca (1966) y la Nueva Basílica de Santa María de Guadalupe (1976).

2.6. Arquitectura Moderna en Brasil

El ya mencionado arquitecto Gregori Warchavchik suele considerarse el introductor del modernismo arquitectónico en Brasil. Educado en Europa, en donde conoció las propuestas de Le Corbusier además de tener contacto con personajes como Vladimir Tatlin y El Lisitski, se instala en São Paulo en el año de 1923. Es ahí donde en 1927 realiza su primera vivienda revolucionaria en la Rua Santa Cruz, barrio de Vila Mariana, considerada la primera casa

133 Damián, Bayón, et. al., *Arte moderno en América latina, op. cit.*, p. 52.



Fig. 12. Ministerio de Educación y Salud, Edifício Gustavo Capanema, proyecto y realización de Lucio Costa, Oscar Niemeyer, J. Machado Moreira, C. Leão, E. Vasconcellos y A.E. Reidy., Rio de Janeiro, Brasil, 1945.

modernista del país.

Sin embargo, la interpretación de la obra arquitectónica de Warchavchik en la bibliografía disponible al respecto, suele considerar que en algunos aspectos sus construcciones no coinciden precisamente con las nuevas formas de construcción que proponía el Movimiento Moderno.¹³⁴ Por ejemplo, en el caso de la casa de la Rua Santa Cruz, a pesar de que aparentaba ser una construcción en concreto armado, en realidad fue enteramente construida con ladrillos ocultos por un revestimiento blanco. A pesar de ello, otras cualidades como los efectos de transparencia obtenidos a través del uso de vidrios y la búsqueda

de unidad y coherencia entre la arquitectura y el mobiliario, otorgaron a la obra su aspecto radical y moderno.

Menos de una década más tarde, es el proyecto del Ministerio de Salud y Educación desarrollado entre 1936 y 1945, el que marca el verdadero despegue radical de la arquitectura moderna en Brasil (fig.12).

Cinco jóvenes arquitectos, Eduardo Affonso Reidy, Carlos Leão, Jorge Moreira, Ernani Vasconcelos y un entonces poco conocido Oscar Niemeyer, liderados por Lúcio Costa, llevaron a cabo el proyecto tratando de apegarse los principios lecorbusianos: uso de pilotes, planta libre, uso de parasoles, terraza ajardinada, uso de ventilación e iluminación natural, etc. El propio Le Corbusier, quien estuvo en Brasil durante el desarrollo

134 La denominación Movimiento Moderno abarca al conjunto de tendencias arquitectónicas que marcaron una ruptura en las primeras décadas del siglo XX, respecto a la tradicional configuración de espacios, métodos constructivos, uso de materiales e ideales estéticos.

del proyecto, ejerció como consultor del mismo, llegando incluso a adjudicarse la coautoría, aunque en realidad el proyecto fue enteramente reelaborado por los arquitectos antes mencionados.

Con la creación del Ministerio, comenzaron a perfilarse los rasgos *sui generis* del modernismo arquitectónico brasileño que se verían reafirmados con la inauguración en 1939 del pabellón brasileño de la feria internacional de Nueva York, obra de Lucio Costa y Oscar Niemeyer en colaboración con P.L. Wiener, marcando una época en la que Brasil concentraba “la mirada de los críticos y *connaisseurs* del mundo”.¹³⁵

El vocabulario propio que lograron los arquitectos brasileños fue definiéndose a partir de características más o menos puntuales que harían internacionalmente famosa a la arquitectura moderna brasileña: “formas libres y formas geométricas puras, al tiempo que un coloquio espacial continuo se establecía por medio de rampas, voladizos curvos e interpenetraciones entre interior y exterior”¹³⁶ como explica el urbanista argentino Francisco Bullrich.

Asimismo, un elemento como los *brise soleils* o protecciones parasolares por delante de la fachada libre, que originalmente habían sido introducidos por Le Corbusier, en el nuevo lenguaje arquitectónico sobrepasaron “el papel meramente funcional de la protección climática, para llegar a constituir un orgulloso símbolo de afirmación tropical”.¹³⁷

En la misma dirección, los jardines de estilo



Fig. 13. Casa de Baile, Arq. Oscar Niemeyer, Pampulha, Belo Horizonte, Brasil, 1943.



Fig.14. Conjunto Residencial Alcalde Mendes de Moraes, Arq. Affonso Eduardo Reidy, Río de Janeiro, Brasil, 1947.

abstracto en los edificios públicos diseñados por el arquitecto paisajista Roberto Burle Marx, (1909-1994) contribuyeron a la exaltación del clima y de la vegetación brasileña.

Concluido ya el Periodo Vargas (1930-1945)¹³⁸ la arquitectura brasileña adquirió finalmente renombre internacional, siendo muestra de ello la exposición *Brazil Builds: architecture new and old, 1652-1942* realizada en el MoMa

de Nueva York (1943) así como el catálogo del mismo nombre y la invitación de Oscar Niemeyer en 1947 para participar en el equipo que debía proyectar el edificio de la Naciones Unidas también en Nueva York.

En proyectos como la Casa do Baile o Casa de la Danza en Pampulha en Belo Horizonte, (1943) (fig.13) Niemeyer había ensayado un lenguaje arquitectónico “liberado” del ortogonalismo funcionalista, lo que en términos de la crítica significó alejarse de la “objetividad funcional que deben poseer las formas arquitectónicas modernas”¹³⁹ para experimentar con formas libres, formas curvas y envolventes que mostraron, de acuerdo con Bullrich, el “rumbo que había de tomar la producción brasileña y que acabó por constituir una modalidad bien característica”.¹⁴⁰

Esas formas libres se prestarían a la interpretación imaginativa asociándose por ejemplo con la vegetación exuberante de Brasil y a los movimientos de las danzas

135 Francisco Bullrich, *Arquitectura latinoamericana 1930-1970*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1969, p. 20.

136 *Ídem*.

137 Francisco Bullrich, *Arquitectura latinoamericana 1930-1970, op. cit.*, p. 76.

138 Se conoce como Era o Periodo Vargas al espacio de tiempo entre 1930 y 1945, en la que Getúlio Vargas gobernó Brasil de forma continua, marcando un parte aguas en la historia del país a causa de las grandes transformaciones tanto económicas como sociales que su gobierno implicó.

139 Damián Bayón, et. al., *Arte moderno en América latina, op. cit.*, p. 139.

140 Francisco Bullrich, *Arquitectura latinoamericana 1930-1970, op. cit.*, p. 22.

afrobrasileñas.

El crítico Damián Bayón considera por su parte, que las formas curvas de Niemeyer "asumen más un valor escultórico de por sí que un valor espacial, es decir, específicamente arquitectónico"¹⁴¹ lo que redundo en que el observador no necesariamente se encuentre inmerso en las formas dinámicas de Niemeyer, es decir, que las formas se mueven dentro del espacio pero no lo determinan.

Como contraste, el Conjunto Habitacional Pedregulho (1950) de Affonso Eduardo Reidy (1909-1964) (fig.14), arquitecto francés radicado en Brasil, sería un ejemplo para Bayón, de una arquitectura planeada a favor de la habitación social y colectiva, que supera las limitaciones de Niemeyer al incorporar la forma curva aprovechando la difícil topografía del lugar y otorgando con ello una calidad dinámica al espacio urbanístico al mismo tiempo que evidencia el paisaje y lo valoriza.

Los proyectos de Reidy, al igual que los de los arquitectos João Vilanova Artigas (1915-1985) y Lina Bo Bardi (1914-1992), forman parte de la arquitectura moderna en Brasil pero, a diferencia de la espectacularidad característica de los proyectos de Lucio Costa y Niemeyer, estos arquitectos mantuvieron una posición crítica respecto a la apresurada interpretación de la nueva arquitectura que en algún momento pareció tomarse a manera de receta, como lo expresa Damián Bayón: "durante cierto tiempo se pensó que utilizando en un proyecto rampas, tejados con depresión central (popularmente llamados 'tejado en mariposa'), *pilotis* y *brise-soleis* se obtenían obras



Fig. 15 y 16. Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad de Sao Paulo, Arqs. João Vilanova Artigas y Carlos Cascaldi, Brasil, 1961-1968.

modernas. Asimismo se pensaba que por sí sola la arquitectura sería capaz de resolver racionalmente todos los conflictos sociales."¹⁴²

De manera incluso contraria a la elaboración de un proyecto arquitectónico como receta, la Facultad de Urbanismo y Arquitectura de la Universidad de São Paulo (1961-1968) (figs.15 y 16) de Vilanova Artigas en colaboración con Carlos Cascaldi, es un ejemplo de materialización en el espacio, de las ideas de democracia, de un espacio pensado para la reunión, la discusión y el diálogo.

El edificio consiste efectivamente en un gran espacio libre y central en torno al cual se distribuyen las diferentes áreas según su función. Un sistema de rampas establece una continuidad espacial, de manera que las divisiones entre los pisos prácticamente no existen, todos los niveles se encuentran conectados y otorgan la sensación de un solo plano. Tampoco existen, como tales, puertas de entrada ni espacios aislados, lo que contribuye a aumentar el grado de convivencia e interacción entre los usuarios de manera coherente con la intención de Vilanova Artigas de articular su arquitectura con una pedagogía también radical.

Eduardo Subirats describe la Facultad de Arquitectura y Urbanismo como "un espacio abierto [...] radicalmente inapropiado para el concepto antidemocrático de universidad generado por las dictaduras militares y las administraciones neoliberales en nombre de la privatización"¹⁴³.

Por su parte, Lina Bo Bardi fue una arquitecta italo-brasileña que se interesó también por el sentido democrático de una arquitectura de uso cotidiano y popular. En 1957 comenzó la construcción de uno de los más importantes proyectos de su autoría, el Museo de Arte de

141 Ídem.

142 Ídem.

143 Eduardo Subirats, *Viaje al fin del paraíso*, op. cit., p. 49.

São Paulo, finalizado en 1962, ubicado en la principal avenida de la capital y cuya planta libre funciona como un punto de recreación pero también de manifestación.

Otra importante obra que muestra su interés por los espacios sociales de recreación es el conjunto conocido como SESC Pompéia (fig. 17), inaugurado en 1977, que es una de las sedes de la institución del Servicio Social de Comercio y que hasta la fecha funciona como un centro cultural comunitario emplazado sobre el terreno de una vieja fábrica de tambores: un espacio de juego y ocio, inclusivo culturalmente.

El Golpe de Estado en 1964 contra el gobierno de João Goulart, tras el cual se instalaría en Brasil una dictadura militar hasta 1985, frustró las esperanzas y posibles proyectos de los arquitectos radicales.

2.7. El Estado y la arquitectura

En el libro *Das vanguardas a Brasília: cultura urbana e arquitetura na América Latina*,¹⁴⁴ el historiador y arquitecto argentino Adrián Gorelik (1957) sostiene la tesis de que el Estado fue el actor clave de la modernización latinoamericana y del desarrollo de la arquitectura moderna. Al respecto escribe:

Es una simple evidencia histórica que, desde los años treinta, en los países latinoamericanos en que surgieron



Fig. 17. Servicio Social de Comercio (SESC) Pompéia, Arq. Lina Bo Bardi, São Paulo, Brasil, 1977.

144 Adrián Gorelik, *Das vanguardas a Brasília. Cultura urbana e Arquitetura en América Latina* trad. María Antonieta Pereira, Minas Gerais, Editora UFMG, 2005, 190 pp.

algunas de las principales expresiones de modernismo arquitectónico, México y Brasil especialmente, pero a su modo también Argentina, buena parte de las obras más importantes fueron auspiciadas, financiadas o directamente emprendidas por el Estado, lo que tuvo como resultado una cantidad de realizaciones impensables en los países en que el modernismo arquitectónico fue originado, ya que en ellos, así en los casos en que se contó con ayuda oficial o con la ayuda de algunos grandes inversores, la escala de intervención fue siempre menor.¹⁴⁵

El resultado de la participación del Estado ha sido, de acuerdo con el autor, el hecho de que en Latinoamérica la modernidad fue el camino para llegar al desarrollo pero no su consecuencia; mientras la arquitectura moderna jugó el papel de “materialización de una voluntad ideológica [la del Estado] sobre formas arquitectónicas de gran capacidad de simbolización”.¹⁴⁶

Gorelik también cuestiona la acepción del concepto de vanguardia para las obras arquitectónicas modernas de América Latina, puesto que su radicalidad no se identifica con postulados como “la negatividad, el carácter destructivo, el combate a la institución, la destrucción de la tradición, el internacionalismo.”¹⁴⁷ Por el contrario, en dicho contexto, la arquitectura respondió a la necesidad de producir lo nacional identitario y en ello consiste su carácter constructivo, razón por la cual Gorelik concluye que no se puede tratar de una verdadera arquitectura de vanguardia, al menos con el mismo sentido que posee al denominar a las corrientes artísticas europeas.

Existen entonces para Gorelik, diferencias de

145 Adrián Gorelik, *Das vanguardas a Brasília. Cultura urbana e Arquitetura en América Latina*, op. cit., p.26.

146 *Ídem*.

147 Adrián Gorelik, *Das vanguardas a Brasília. Cultura urbana e Arquitetura en América Latina*, op. cit., p.16.

base en el desarrollo de la arquitectura moderna entre Europa y Latinoamérica; una de ellas es que los grandes proyectos de construcción de edificios públicos y de viviendas subvencionadas por parte del Estado, convivieron en Latinoamérica con las construcciones modernas del sector privado, lo que contrasta con la importancia que en Europa tuvieron los proyectos auto-
rales en el ámbito privado.

Otra diferencia importante es que en Latinoamérica no existía, a diferencia de Europa, un “pasado clásico sólido”¹⁴⁸ a partir del cual se pudiera establecer una continuidad o una apropiación de elementos, sino que más bien lo que había era la visión de un continente aún nuevo y vacío, lo que hizo posible, según Gorelik, un “salto sin mediaciones por encima de la historia [...] para inventar un pasado común para una comunidad nacional que necesitaba de él para formarse.”¹⁴⁹ A diferencia del ideal de construcción nacional, en Europa las ideas arquitectónicas estaban más guiadas por la idea de revolución o cambio social, como es perceptible estudiando las ideas urbanísticas de Le Corbusier.

La vanguardia arquitectónica en Latinoamérica adoptó los “objetivos político-ideológicos do Estado”¹⁵⁰ y en este sentido mantuvo una pérdida de autonomía que no obstante permitió que ésta pudiera ser propiamente nacional. Para Gorelik, es esa misma falta de autonomía la que explica que se considere a las vanguardias latinoamericanas como desfasadas respecto a las vanguardias europeas, y que éstas no puedan presentarse simplemente como vanguardias y en cambio, se presenten

148 Adrián Gorelik, *Das vanguardias a Brasília. Cultura urbana e Arquitectura en América Latina, op. cit.*, p.52.

149 *Ídem.*

150 Adrián Gorelik, *Das vanguardias a Brasília. Cultura urbana e Arquitectura en América Latina, op. cit.*, p.53.

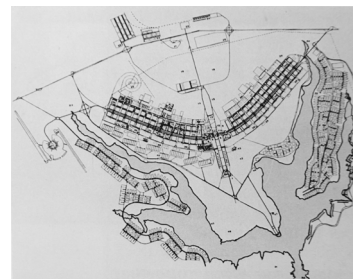


Fig. 18. Lucio Costa, Plan Piloto de Brasília, 1957.

muchas veces como vanguardias *adjetivadas*, a veces contradictorias en sus términos: “vanguardias *relativas*, vanguardias *oficiales*, vanguardias *tropicales*”¹⁵¹, etc.

2.8. Brasilia

El proyecto de Brasilia merece ser abordado en un único apartado puesto que quizá sea la más ambiciosa expresión de arquitectura moderna en el continente, además de ser un ejemplo paradigmático del vínculo en torno a lo moderno entre la abstracción y la arquitectura.

Lucio Costa (1902–1998), arquitecto y urbanista franco-brasileño, fue el ganador del concurso para proyectar la nueva capital de Brasil en 1957. El conocido como *Plan Piloto*, tuvo como idea central la creación de un sistema vial, con una arteria principal (conocida como Eje Vial) de norte-sur, al lado de los cuales se dispondrían las zonas residenciales y de ocio; y otro eje, el Eje Monumental, con un sentido este-oeste.

La forma del plan, popularmente asociada a la forma de un avión, resulta ya simbólica, puesto que como lo declara el propio Costa, representa “un gesto [arbitrario] de quien señala o toma posesión de un lugar: dos ejes que se cruzan en ángulo recto formando una cruz” (fig. 18).¹⁵² Es por ello que no resulta extraño pensar que la fundación de Brasilia tenga alguna reminiscencia del proceso de conquista europea y de la implantación de ciudades *ex novo* sobre el emplazamiento de poblaciones más antiguas. Sin embargo, Brasilia, como ciudad *ex novo*,

151 Adrián Gorelik, *Das vanguardias a Brasília. Cultura urbana e Arquitectura en América Latina, op. cit.*, p.16.

152 *Ídem.*

pretendía ser una ciudad planeada racionalmente que buscaba evidenciar todos los aspectos de la ciudad y resolver de una vez para siempre todos sus posibles conflictos y prever todos los detalles aunque ello implicara no dejar “cuestiones libradas a la espontaneidad de la vida social, ni al crecimiento o cambios que el tiempo introduce inexorablemente”.¹⁵³

Esta manera de pensar el urbanismo con un proyecto formalmente rígido, tiene su origen en los proyectos de Le Corbusier que de igual manera presuponían un espacio ideal, culturalmente vacío, sin memoria o pasado, en el que es dada de una vez la totalidad de elementos y la ciudad es “terminada casi instantáneamente como un hecho consumado que comienza a vivir súbitamente”.¹⁵⁴

Durante mi estancia académica en Brasil, tuve la oportunidad de experimentar como visitante la ciudad de Brasilia, a la que percibí como un sitio donde domina la escala monumental de las construcciones y en general la amplitud de los espacios. La plenitud expresiva de la arquitectura y la belleza del paisaje van de la mano con un sentimiento de ser uno insignificante, de no tener un motivo para transitar a lo largo de las avenidas si no es que se tiene algo específico que hacer o una dirección a la que dirigirse. Este es el efecto, a mi parecer, de la división funcional por áreas de la ciudad. No obstante, es posible encontrar entre uno y otro Ministerio, algún pequeño kiosko de periódicos y puestos ambulantes de alimentos aunque la presencia humana sigue siendo mínima.



Fig. 19. Plaza de los Tres Poderes, Arq. Oscar Niemeyer, Brasilia, Brasil, 1955-1960.

153 *Ídem.*

154 *Ídem.*

Damián Bayón describe de la siguiente manera el papel de lo abstracción en el entorno en Brasilia.

Desde el nivel superior de la plataforma rodoviaria se abre una espectacular perspectiva, determinada por una serie de monobloques que albergan a los ministerios, colocados a ambos lados del eje este-oeste, eje cívico que culmina en el conjunto legislativo. Desde este punto crucial, al atardecer, las dos cúpulas de los recintos parlamentarios parecen flotar sobre el gran techo del Parlamento como artefactos interplanetarios, detrás de los cuales la torre dual del secretariado se alza como una plataforma de lanzamiento [...] El encantamiento de esta imagen al igual que el del esquema urbanístico general, reside en su sentido utópico de un futuro visualizado en términos de Flash Gordon y su aventura interplanetaria o en los de H.G. Wells, ...es decir, en los términos de una utopía tecnológica que concibe el orden humano a partir de un esquema de comportamiento simple y abstracto, y por lo tanto, presumiblemente racional. A pesar de su apariencia modernista, el principio básico de esta organización es barroco.¹⁵⁵

La Plaza de los Tres Poderes (fig.19) es el espacio abierto más grande para la reunión pública sin embargo no posee realmente, a mi parecer, ese carácter de cotidianidad, de uso efectivo como espacio de reunión; más bien aparece como un enorme espacio que atraviesan muy pocos transeúntes y en el que en el día no resulta fácil permanecer debido al intenso sol.

Lo anterior es congruente con el hecho de que Brasilia no sea una ciudad planeada para el peatón “histó-

155 Francisco Bullrich, “Ciudades creadas en el siglo XX. Brasilia”, en Roberto Segre(coord.), *América Latina en su arquitectura*, 3ª ed., México, Siglo XXI, 1981, p.133.

rico protagonista de la ciudad”,¹⁵⁶ sino para el automóvil, por lo que ir a pie carece de sentido.

Para Bayón, son éstos los aspectos que hacen pensar que el modelo de vida que formuló el plan de Brasilia “recibe su fundamento de una concepción autoritaria del Estado.”¹⁵⁷ Adrián Gorelik piensa algo parecido cuando escribe que Brasilia fue proyectada “con arreglo a la racionalidad burocrática de un Estado-ciudad.”¹⁵⁸

A estas consideraciones se puede sumar la interpretación de los edificios icónicos de Brasilia como símbolos de una voluntad estatal de desarrollo. Oscar Niemeyer (1907–2012) como arquitecto de la mayoría de los edificios públicos y de gobierno, desplegaría su ingenio escultórico utilizando un lenguaje de formas abstractas: la catedral en forma de corona, el teatro en forma de pirámide, las cámaras del Congreso en forma de segmentos de esfera, etc.

Las supercuadras, que es como se conoce a las unidades de vivienda, son conjuntos de entre ocho y once bloques de departamentos que mantienen el esquema de paralelepípedos sobre pilotes. Cuatro supercuadras forman una unidad vecinal en las que no existe la división por calles, con escuelas, iglesia, cine y comercios.

Sin duda alguna, Brasilia es un lugar común para analizar la influencia de Le Corbusier y del Movimiento Moderno de arquitectura en América Latina. No obstante, en el contexto de este proyecto de investigación, su referencia corresponde a la exposición, en el tercer capítulo de esta tesis, de una serie de fotomontajes que mezclan imágenes de la arquitectura de Brasilia con referencias formales a la pintura moderna en Brasil. Por tanto, consi-

156 Francisco Bullrich, “Ciudades creadas en el siglo XX. Brasilia”, *op. cit.*, p. 137.

157 *Ídem.*

158 Eduardo Subirats, *Una última visión del paraíso : ensayos sobre media, vanguardia y la destrucción de culturas en América Latina*, *op. cit.*, p. 120.

dero que su revisión resulta productiva para relacionar ciertas referencias formales con momentos de la historia y cualidades de lo moderno en América Latina.

2.9. Los vínculos entre la Arquitectura Moderna y el arte abstracto en Latinoamérica

Como ya he mencionado en otra parte, el tema de esta investigación son las relaciones que se generaron entre la arquitectura moderna y el arte abstracto que, como menciona el curador mexicano Pablo León de la Barra (1972), construyeron en Latinoamérica “un lenguaje visual racional y geométrico”¹⁵⁹ que resultó en gran medida programático y cuyo alcance pretendía ser el de llegar a una sociedad “moderna, nueva y universal”.¹⁶⁰

Hasta este momento no se había tratado el tema del arte abstracto latinoamericano en la investigación. A continuación lo abordaré en relación con la arquitectura moderna, es decir, a partir de los ejemplos icónicos de la inserción de lo abstracto en lo arquitectónico como producto de la colaboración entre artistas y arquitectos.

El conjunto de movimientos latinoamericanos que adoptaron dicho lenguaje abstracto y geométrico como el arte concreto, el neoconcretismo, el arte cinético, el arte óptico, etc., formaban entre los años 50 y 60 parte de algo en común, algo sin denominación pero con el carácter de un cambio cualitativo que, de acuerdo con el crítico de arte británico Guy Brett (1942), se percibía como un nuevo espacio “volátil y dinámico”.¹⁶¹

Lo geométrico adquirió claramente el valor de lo

159 Pablo León de la Barra, *Bajo un mismo sol. El arte de América Latina hoy*, *op. cit.*, p.24.

160 *Ídem.*

161 Dawn Ades, Guy Brett, (et. al.) *Arte en Iberoamérica, 1820-1980*, trad. de Consuelo Vázquez de Parga, Eva Rodríguez Halffter, España: Ministerio de Cultura, 1989, p. 253.

moderno, pero es importante reconocer sus diferentes matices; por ejemplo, dentro del movimiento neoconcretista que se retomará más adelante, lo geométrico buscó ser orgánico, inestable y espontáneo. La intención de este trabajo no es definir los matices de lo geométrico, sino ubicar de una manera amplia sus diferencias para poder tener una visión también amplia acerca de sus efectos e influencias en el paisaje moderno de los países latinoamericanos.

El punto de partida común de estos movimientos fue la adopción y el posterior cuestionamiento de la geometría. Como Guy Brett apunta, “geometría en este contexto no significa simplemente *líneas y cuadrados* sobre la superficie pictórica, sino esta misma superficie como un plano bidimensional que crea un espacio ficticio y aislado por el espacio *real*/que lo rodea”.¹⁶² Este comentario puede, a mi parecer, interpretarse como referente a la propiedad de la abstracción geométrica de concebir espacios capaces de diferir radicalmente del espacio real, humano, social o habitado.

Volviendo al tema de la colaboración entre artistas y arquitectos, uno de los más grandes proyectos fue la integración de grandes exponentes de la abstracción en el plan de la Ciudad Universitaria de Caracas por parte del arquitecto Carlos Raúl Villanueva (1900–1975) (fig. 20). Entre los artistas que participaron con murales y esculturas, estuvieron Jean Arp, Fernand Léger, Antoine Pevsner, Victor Vasarely, Wifredo Lam, etc., aunque también fueron invitados a participar los hasta ese momento poco conocidos artistas venezolanos Alejandro Otero y Jesús Rafael Soto. Destaca la colaboración de Alexander Calder



Fig. 20. Vista de uno de los patios de la Ciudad Universitaria de Caracas, Arq. Carlos Raúl Villanueva, 1940-1960.



Fig. 21. Alexander Calder, Las Nubes, Aula Magna de la Universidad Central de Venezuela, Caracas, 1953.

en el aula magna de la universidad donde los Platillos voladores o Nubes flotantes (fig.21), como se les conoce a las grandes formas suspendidas de perfiles curvos, interactúan con la acústica del auditorio.

En México, la tendencia conocida como Integración Plástica procuró, alrededor de la década de 1950, una reunión coherente y orgánica de las artes: escultura, pintura y arquitectura. Se relacionó esta tendencia con un nacionalismo que encontraba su fundamento en la conjunción de arte y arquitectura en el pasado prehispánico.

Es sin duda la construcción de la Ciudad Universitaria de la Universidad Nacional Autónoma de México, el proyecto monumental en el que se hace manifiesta dicha integración plástica, aunque debe mencionarse que no se trata estrictamente de obras de arte abstracto. Entre estas obras están el mural-pictórico del Estadio por Diego Rivera, los frontones proyectados por Alberto T. Arai y la Biblioteca Central por Juan O’Gorman.

En el caso de Brasil, quizá el caso de colaboración entre arte y arquitectura más significativo además de los famosos murales y azulejos de Athos Bulcão y de Cândido Portinari, sea el conjunto de la obra del ya mencionado arquitecto paisajista Roberto Burle Marx quien trasladó su lenguaje abstracto pictórico a la proyección de numerosos jardines, muchos de estos en los edificios públicos de arquitectura moderna.

Los ejemplos anteriores son quizás los proyectos integrales más representativos, sin embargo también se produjo una gran cantidad de obras abstractas que no se involucraron sino superficialmente con las obras arquitectónicas. Respecto a este tipo de obras, existe un libro

titulado *Art in Latin American Architecture*¹⁶³ con prefacio de Oscar Niemeyer, que muestra una gran cantidad de obras dividiéndolas en función del uso de las edificaciones: edificios de administración y oficinas, teatros, restaurantes, clubs, edificios comerciales, escuelas, hospitales e iglesias, hoteles, edificios de apartamentos y casas privadas, monumentos y memoriales, arquitectura del paisaje y arquitectura experimental en donde también se presentan obras, para nada superficiales, de autores como Mathias Goeritz, tanto el Museo del Eco como su colaboración con Luis Barragán para el proyecto de las Torres de Satélite.

2.10. ¿Qué significó el arte abstracto para Latinoamérica?

En esta parte de la investigación, expondré algunas ideas en torno al sentido que adquirió el arte abstracto en América Latina partiendo del texto “Abstracción contemporánea en Latinoamérica”¹⁶⁴ de la historiadora y curadora británica-venezolana Cecilia Fajardo Hill. Cabe mencionar que dicho texto se encuentra disponible en una plataforma, proyecto de la misma curadora, llamada *Abstraction in Action*¹⁶⁵ dedicada a promocionar e investigar el arte abstracto contemporáneo en Latinoamérica a partir de la década de los 90.

En dicho texto Fajardo Hill considera que en torno a la abstracción existe el supuesto general de que se trata de un arte *no* representacional y de que aun cuando no se termina de saber si “es derivada de la realidad o si carece

163 Paul F., Damaz, *Art in latin american architecture*, Nueva York, Reinhold, 1963, 232 pp.

164 Cecilia Fajardo-Hill, “Abstracción Contemporánea en Latinoamérica”, 7 pp. Disponible en: <http://abstractioninaction.com/wp-content/themes/aia/assets/pdf/contemporary-spanish.pdf> (Última Visita 07/06/15)

165 <http://abstractioninaction.com/>

de referencia directa hacia ella”,¹⁶⁶ se reconoce que la abstracción posee una naturaleza abierta de la que quizá se deriva un muy cuestionable internacionalismo implícito.

Es debido en parte a las características antes descritas, que la abstracción se insertó de una manera “ideológicamente problemática”¹⁶⁷ en la cultura moderna latinoamericana. Es decir, por un lado el arte abstracto en el continente fue visto como apolítico o desinteresado de su contexto, irresuelto entre posiciones negativas y afirmativas, en apariencia trascendente respecto a cualquier ideología y por otra parte, una expresión no lo suficientemente identitaria o nacionalista como para considerarse latinoamericana; mientras que por otro lado también constituyó un arte de resistencia en el sentido de que fue capaz de superar los academicismos y tradicionalismos, además de responder a la transformación de la vida moderna y en esa medida presentarse como una expresión legítima e incuestionable del arte moderno del continente.

Fajardo Hill concluye entonces que es necesario precaverse de calificar el arte abstracto de manera inmediata como *apolítico y genérico* además de reconocer la necesidad de superar la definición de lo abstracto a través de la mera oposición respecto a lo representativo o figurativo. Más bien lo deseable sería según la historiadora, considerar al arte abstracto como una investigación acerca de la realidad, con implicaciones en ella e inmiscuido en sus direcciones objetivas y como una “forma oblicua de discutir y participar en la realidad en la que estamos representados, [...] un intento de resistir las políticas represivas predominantes de representación de lo real.”¹⁶⁸

166 Cecilia Fajardo-Hill, “Abstracción Contemporánea en Latinoamérica”, *op. cit.*, p.1.

167 *Ídem.*

168 *Ídem.*

De lo anterior se desprende que para el análisis de las condiciones de desarrollo del arte abstracto latinoamericano, los preceptos teóricos establecidos por el crítico de arte moderno Clement Greenberg (1909-1994), así como la definición de vanguardia que se encuentra en autores como Peter Bürguer (1936), no resultan útiles. Asimismo, tampoco resultaría satisfactorio el abarcar la complejidad del arte moderno del continente bajo categorías generales como la de abstracción geométrica. Al respecto el crítico y curador cubano Félix Suazo (1966) escribe:

Aunque los abstraccionismos y conceptualismos conforman un amplio y destacado segmento del arte latinoamericano, no se los puede tratar como bloques, en la medida en que sus especificidades y aportes, reclaman una metodología diversificada, no homogeneizante, que trascienda el macro antagonismo de las artes no icónicas contra los lenguajes sustentados en la idea. En la práctica, muchos de los elementos que han servido para delinear estos lenguajes, se entrecruzan en las obras, en unas como manifestación de lo moderno y en otras como interpelación crítica de lo contemporáneo.¹⁶⁹

La postura de Suazo podría relacionarse también con la abstracción contemporánea en el marco del arte conceptual. De cualquier forma, a pesar de la categorización, Fajardo Hill menciona que es la versión geométrica de la abstracción moderna, aunque durante un largo tiempo desestimada, aquella que ha sido especialmente reava-

169 Félix Suazo, "Conceptualismos vs. Abstraccionismos: Latinoamérica en bloques", publicado por *Tráfico Visual*, 17/07/2014. Disponible en: <http://www.traficovisual.com/2014/07/17/conceptualismos-vs-abstraccionismos-latinoamerica-en-bloques-nota-por-felix-suazo/> (Última Visita 09/05/15).

lorizada en la actualidad y encontrado una posición que antes no tenía dentro de la *historia del arte universal*, además de ser la categoría que actualmente ha ganado más interés para el mercado internacional.

Consecuentemente, en la última década se han organizado grandes exhibiciones de arte abstracto latinoamericano, por ejemplo, la ya mencionada en el primer capítulo *Inverted Utopias: Avant-Garde Art in Latin America* (2004) en el Museum of Fine Arts de Houston, *Los sitios de la abstracción latinoamericana* (2007) en CIFO Art Space en Miami, *Cruce de miradas. Visiones de América Latina* (2004) en el Palacio de Bellas Artes de la Ciudad de México, *La invención concreta* (2013) en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid; etc. Muchas de estas apoyadas por la mayor colección privada de arte abstracto de Latinoamérica en la actualidad, la Colección Patricia Phelps de Cisneros fundada en 1970.

2.11. El impulso constructivo

En el catálogo de la exposición *Inverted utopias, Avant-Garde Art in Latin America* la curadora Mari Carmen Ramírez (1955) en un texto ya citado en el primer capítulo¹⁷⁰ en el que trata acerca de los "nexos constructivos" entre distintas manifestaciones del arte abstracto y moderno de Sudamérica, menciona que son al menos cuatro las propuestas que en Latinoamérica adquirieron la dimensión de modelos teóricos o programáticos a través de los cuales propone pensar lo auténtico latinoamericano, puesto que fueron éstas sobre todo, las propuestas que expusieron y elaboraron sus vínculos con el pasado del continente: el Movimiento Antropofágico brasileño, el Muralismo mexicano, la obra de Joaquín Torres García y

170 Mari Carmen Ramírez, "Vital structures. The constructive Nexus in South America", *op. cit.*, pp. 191-201.

el Arte Madí de Argentina.

No necesariamente estos movimientos tuvieron como fundamento la abstracción, pero sí tuvieron en común el haberse consolidado como programas de la pintura moderna latinoamericana en cuyos temas y lenguajes se percibía la conciencia de los cambios sociales y culturales, y cuyas poéticas vanguardistas buscaron establecer la especificidad de las artes visuales latinoamericanas.

En el siguiente apartado abordaré brevemente la obra de Joaquín Torres García, del Arte Madí y de la Asociación Arte Concreto Invención de Argentina, obras que dentro de su tendencia abstracta se asocian de manera más directa que la antropofagia y el muralismo, al impulso constructivo tan presente en la abstracción latinoamericana moderna (fig.22).

Ramírez considera a Torres García (1874-1949) como el fundador de los movimientos abstracto-constructivos en Latinoamérica arraigados en el “legado internacional del constructivismo de los primeros años del siglo XX”,¹⁷¹ como ya he mencionado y discutido en el primer capítulo.

Torres García que había estudiado en Europa y conocido a artistas como Theo Van Doesburg, Piet Mondrian y demás artistas del grupo De Stijl, funda a su regreso a Montevideo en 1935, la Asociación de Arte Constructivo y edita la revista *Cercle et Carré* (Círculo y Cuadrado) como continuación de su colaboración con los artistas abstractos o no figurativos en París desde 1929. Esta publicación incluía “colaboraciones y reproducciones de la obra de los principales constructivistas de todo el mundo”.¹⁷² En 1942 funda el Taller Torres García como

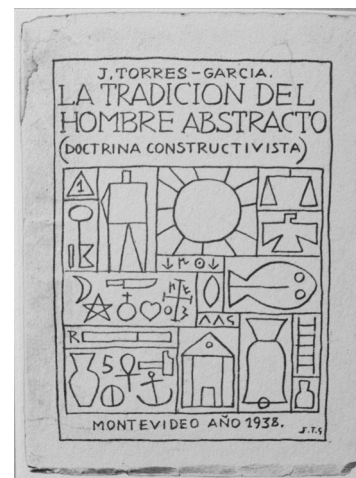


Fig. 22. Joaquín Torres García, La tradición del hombre abstracto, publicación, Montevideo, Uruguay, 1938.

centro de trabajo y de estudios de arte y pintura basados en el Universalismo Constructivo, la corriente estética creada por el propio Torres García, quien además se dedicó a difundirla a lo largo de su vida en numerosos textos y conferencias.

Ramírez también considera que los grupos constructivistas sudamericanos, incluyendo a la no-figuración geométrica en Brasil, se encontraban separados temporal y geográficamente de manera que no es del todo posible establecer vínculos históricos fijos entre ellos, exceptuando precisamente, los vínculos sí documentados entre Torres García y miembros de la vanguardia argentina, de

manera que quizá su influencia haya sido perceptible en la fundación de la revista *Arturo* en Buenos Aires en 1944, el primer órgano de divulgación de la vanguardia no-figurativa, y curiosamente el mismo año de la muerte de dos grandes figuras europeas de la abstracción: Wassily Kandinsky en París y Piet Mondrian en Nueva York.

Aunque *Arturo* se presentó como una “revista de artes abstractas”,¹⁷³ no se encontraba en ella algo visualmente asimilable al lenguaje “característico” de la vanguardia argentina y, como menciona el historiador Gabriel Pérez-Barreiro (1970), había en general poco de visual en ella; no obstante, su importancia residió en el hecho de ser un claro indicio de un ánimo de renovación, por lo que puede decirse que fue “el factor desencadenante de una serie de acontecimientos preñados de

171 Ramírez, Mari Carmen, “Vital structures. The constructive Nexus in South America”, *op. cit.*, p. 191.

172 Dawn Ades, Guy Brett, (et. al.) *Arte en Iberoamérica, 1820-1980, op. cit.*, p. 144.

173 Gabriel Pérez Barreiro, (ed.), *The geometry of hope: Latin American abstract art from the Patricia Phelps de Cisneros Collection*, Austin, Blanton Museum of Art, University of Texas, 2007, p. 47.

futuro”,¹⁷⁴ marcando el momento a partir del cual la no-figuración geométrica comienza a ser un movimiento definido.

De esta manera, el grupo de artistas constituido alrededor de la publicación, dio origen a dos asociaciones autónomas: Madí y Asociación Arte Concreto Invención, que fueron el punto de partida para el concretismo de todo el continente y que innovarían en el lenguaje abstracto a través de marcos irregulares, geometría pura y esculturas articuladas.

En 1946, la Asociación Arte Concreto Invención realiza su primera exposición. El grupo lo conformaban Tomás Maldonado (1922), Manuel Espinosa (1912-2006) Lidy Prati (1921-2008), Alfredo Hlito (1923-1993), Enio Iommi (1926-20013), Raúl Lozza (1911-2008) (fig. 23), entre otros.

Rigurosos y formales en su exploración del constructivismo, sus obras mostraron también afinidad con el neoplasticismo, siendo su principal influencia la del artista suizo Max Bill (1908-1994), cuya exposición retrospectiva en São Paulo en 1951 lo hizo influyente en toda América del Sur.

El líder del grupo, Tomás Maldonado, elaboró una definición de arte concreto en la que buscaba desvincularse del arte abstracto, rechazando este término, basado en argumentos como el siguiente:

Decimos que no es abstracto porque no busca reflejar ilusoriamente la naturaleza sobre una superficie, procedimiento específicamente abstracto, decimos en cambio que es concreto porque se propone la invención de una belleza

174 Nelly Perazzo, *El arte concreto en la argentina en la década del 40*, Buenos Aires, Arte Gaglianone, 1983, p. 53.

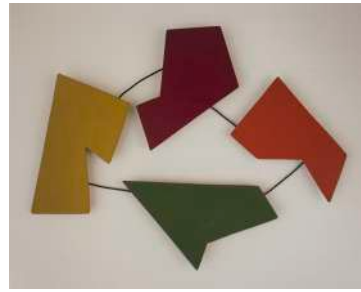


Fig. 23. Raúl Lozza, Relief, 1945

objetiva a través de elementos igualmente objetivos.¹⁷⁵

Con ello proponían una estética materialista, concreta y racional, no basada en la ilusión de espacio en la representación.

Por su parte el Grupo Madí estuvo conformado por Gyula Kosice (Hungría, 1924), Carmelo Arden Quin (Uruguay, 1913-2010), Rhod Rothfuss (Uruguay, 1920-1969) y Martín Blaszkó (Alemania/Argentina, 1920).

El término proviene probablemente de la expresión “Materialismo Dialéctico” aunque también es probable que sea una palabra inventada de la misma forma que *Dadá*.¹⁷⁶

Algunos de estos artistas habían sido editores de la revista *Arturo*. En sus búsquedas, poco ortodoxas y peculiares “alternan la fantasía, lo inventivo y lo lúdico, con características netamente diferentes no solo respecto a las obras de la Asociación Arte Concreto Invención [sino también a la] línea internacional del concretismo”.¹⁷⁷

Entre sus experimentaciones optaron por alterar la estructura del marco y por el uso de colores planos, proponiendo a veces una especie de murales articulados. Fue también importante la idea del juego, presente en todo el proyecto creativo del grupo Madí, así como la apertura de las obras a otras posibilidades en su conformación.

El constructivismo también se manifestó en Venezuela, coincidiendo con proyectos como la Ciudad Universitaria de Carlos Raúl Villanueva. Entre los artistas que alcanzaron renombre internacional apegados al constructivismo en mayor o menor medida, estuvieron Alejandro Otero (1921-1990) y Gertrud Goldschmidt

175 Nelly Perazzo, *El arte concreto en la argentina en la década del 40*, op. cit., p. 83.

176 Carmen Alcaide, “El arte concreto en Argentina. Invencionismo, Madí, Perceptismo” en *Arte, Individuo y Sociedad* no.9, Servicio de publicaciones. Universidad Complutense, Madrid, 1997. Disponible en: <http://revistas.ucm.es/index.php/ARIS/article/viewFile/ARIS9797110223A/5990> (Última Visita 09/01/18)

177 Nelly Perazzo, *El arte concreto en la argentina en la década del 40*, op. cit., p. 63.

(1912- 1994) también conocida como Gego, además de los artistas relacionados con el arte cinético de la década de 1960 como Jesús Rafael Soto (1923-2005) y Carlos Cruz Díez (1923) cuyas experimentaciones giraron en torno a la percepción visual y el dinamismo de las formas y el color, abriendo la vía para la generación de propuestas colectivas como el Groupe de Recherche d'art visual GRAV (Grupo de Investigación de Arte Visual) con base en París.

A lo largo de la década de 1950, el arte no figurativo-abstracto ocupa el panorama artístico latinoamericano, expresando formas radicales o límite, siendo el término constructivo –que algunas veces se intercambia con estructura- esenciales en las posturas manifestadas por las corrientes abstractas.

En los diferentes ambientes socio-políticos (algunos de los países latinoamericanos pasarían por dictaduras durante los años prolíficos del arte abstracto como fue el caso de Argentina y Brasil) el arte abstracto fue integrándose progresivamente a las instituciones culturales de cada país, sobre todo porque las políticas culturales asociaron los proyectos de arte abstracto al discurso desarrollista del Estado y su ideal de modernización.

Como ejemplo de ello, Mari Carmen Ramírez menciona que en Argentina la asimilación institucional del arte no figurativo en la década de 1940 fue equiparable a la que sucedió en Holanda con el grupo De Stilj o en Alemania con la Escuela de la Bauhaus.

Algo cercano a ello expresa también Eduardo Subirats quien considera que la Bauhaus se volvió cercana a “las organizaciones políticas, a los nuevos poderes nacionales o multinacionales, que transformaron los valores estéticos de las vanguardias en un sistema de homologación cultural”.¹⁷⁸

178 Eduardo Subirats, *Una última visión del paraíso : ensayos sobre media, vanguardia y la destrucción de culturas en América Latina, op. cit.*, p. 143.

Asumir que en Latinoamérica la abstracción se vinculó al proyecto de Estado en cada nación, es un postulado que requiere por otra parte ser específicos de los contextos, de las obras y de los movimientos y agrupaciones cuyos alcances teóricos son han sido amplios y muchas veces críticos en su replanteamiento de lo *latinoamericano*.

2.12. Concretismo y neoconcretismo

El concretismo como movimiento en Brasil, surgió de manera contundente en la 1ª Bienal de Arte de São Paulo en 1951 (fig.24), la primera gran exposición de arte moderno lejos de los polos artísticos de Europa y los Estados Unidos, donde se presentó la exposición retrospectiva de Max Bill, a quien además otorgaron el primer premio en la categoría de escultura.

En Europa, Max Bill había formulado ya su definición del arte concreto en la que rechazaba el término abstracción:

Llamamos arte concreto a las obras de arte que son creadas según una técnica y leyes que le son enteramente propias. sin tomar apoyo exteriormente sobre la naturaleza sensible o sobre la transformación de ésta, es decir, sin intervención de un proceso de abstracción.¹⁷⁹

Esto resulta importante en esta investigación para recordar que los movimientos que aquí se abordan no necesariamente se identificaron con el “arte abstracto”.

Volviendo a lo anterior, fue a partir de dicha exposición que la obra de Max Bill se convirtió en la gran influencia internacional del concretismo brasileño. Un año después del evento, los artistas de São Paulo fundaron el

179 Nelly Perazzo, *El arte concreto en la argentina en la década del 40, op. cit.*, p. 25.



Fig. 24. Cartel de la Primera Bienal de São Paulo, Brasil, 1951.



Fig. 25. Lygia Clark, Planos Em Superficie Modulada no. 5, 1957.

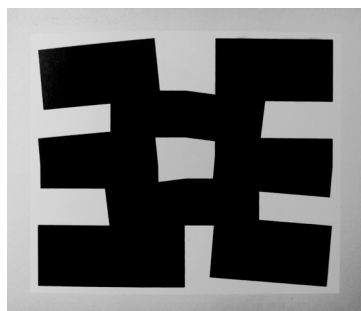


Fig. 26. Hélio Oiticica, Metaesquema, 1957.

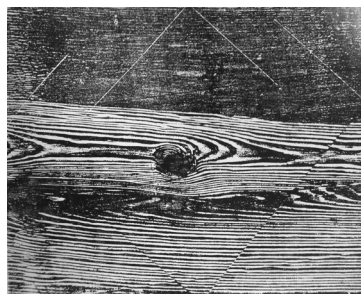


Fig. 27. Lygia Pape, Tecelar, 1957-1958.

Grupo Ruptura y comenzaron a promover el arte concreto que proponía utilizar la geometría plana y las formas básicas del lenguaje plástico, línea, punto, plano y color, como fundamento para romper con el “lenguaje pictórico expresivo y simbólico de las hibridaciones del naturalismo, la abstracción lírica y el expresionismo”.¹⁸⁰

En el manifiesto, que fue redactado por Cordeiro, el arte es considerado como un producto, y el artista concreto “una máquina que esquematiza impulsos individuales para alcanzar un conocimiento objetivo”.¹⁸¹ De manera congruente con esta idea, los cuadros se hacían con técnicas casi industriales, de manera metódica, con una programación de formas seriadas y combinaciones cromáticas, buscando también en muchos casos la simulación gráfica de movimiento.

El grupo estaba conformado por Waldemar Cordeiro (1925-1973), el poeta y ensayista Décio Pignatari (1927-2012), Geraldo de Barros (1923-1998), Luiz Sacilotto (1924-2003), Kazmer Féjer (1923-1989), Leopold Haar (1910-1954) Anatol Wladyslaw (1913-2004) y Mauricio Nogueira Lima (1930-1999).

Poco tiempo después, otro grupo de artistas en el creciente foco artístico de Río de Janeiro, comenzaron a considerar el concretismo como demasiado estrecho, con pocas posibilidades o agotado para las necesidades del arte brasileño. Como consecuencia fundaron en 1957 el Grupo Frente. Entre ellos se encontraban Ivan Serpa (1923-1973), Abraham Palatnik (1928), Aluísio Carvão (1920-2001), Lygia Clark (1920-1988), Lygia Pape (1927-2004), Hélio Oiticica (1937-1980), Amilcar de Castro (1920-2002), Hércules Barsotti (1914-2010) y Willys

180 Beatriz Eugenia Mackenzie (coord.), *Quasi-cópus : arte concreto y neoconcreto de Brasil*, Museo de Arte Contemporáneo Internacional Rufino Tamayo, 2003, p.29.

181 Kelsy Koch, Rafael Santana, et. al., *Cruce de miradas : visiones de América Latina, op. cit.*, p.76.

de Castro (1926–1988).

Fue en el año de 1959 cuando varios de estos artistas se declararon como neoconcretos, siendo Ferreira Gullar (1930–2016) el teórico y poeta del movimiento.

El neoconcretismo, aunque mantenía un vínculo original con la geometría, rechazaba su racionalidad intelectual y la idea de “forma serial y [de] efectos puramente ópticos”,¹⁸² favoreciendo la idea de lo orgánico, no sólo en la forma, sino también por ejemplo, en la utilización de materiales efímeros y la introducción del espacio real, no simplemente pictórico o gráfico en las obras.

Otra de las búsquedas del neoconcretismo consistió en involucrar al espectador, proponiendo un arte fundamentado en el juego, el ritual o la fenomenología, subvirtiendo con ello el carácter deshumanizante del arte abstracto concreto y constructivo y considerando al artista no como un “creador de objetos, sino un generador de prácticas”.¹⁸³

En cuanto a la bidimensionalidad, obras como la serie de pinturas conocidas como *Superficie modulada* de Lygia Clark (fig. 25), los *Metaesquemas* de Oiticica (fig. 26), las xilografías de la serie *Tecelares* de Lygia Pape (fig. 27), son ejemplos de cómo el neoconcretismo rompió con la representación mecánica, presentando objetos ambiguos en los que lo pictórico o gráfico se entrelaza con lo escultórico o físico.

2.13. Construcción visual de la modernidad

En esta última sección de este capítulo voy a abordar la obra de dos fotógrafos cuyas imágenes de arquitectura

182 Kelsy Koch, Rafael Santana, et. al., *Cruce de miradas: visiones de América Latina*, op. cit., p.22.

183 Beatriz Eugenia Mackenzie (coord.), *Cuasi-corpus : arte concreto y neoconcreto de Brasil* op. cit., p. 30.

fueron parte de la *construcción visual de la modernidad* en México y Brasil respectivamente: Armando Salas Portugal (1916–1995) y Marcel Gautherot (1910–1996).

En primer lugar, debo mencionar que la idea de construcción visual de la modernidad la he tomado de un texto del investigador Cristóbal Andrés Jácome Moreno “Las construcciones de la imagen: La serie del Conjunto Urbano Nonoalco-Tlatelolco de Armando Salas Portugal”.¹⁸⁴ Cabe mencionar que una referencia importante para el autor y que será retomada en el tercer capítulo de esta tesis es la crítica e historiadora de la arquitectura Beatriz Colomina (1952) que en el libro *Privacidad y publicidad. La arquitectura moderna como medio de comunicación de masas*¹⁸⁵ defiende como tesis principal la idea de que la arquitectura moderna no sólo lo fue por la incorporación de materiales como el vidrio, el metal o el concreto reforzado, sino que “su modernidad se debe también a la relación que establece con los medios técnicos informativos como la fotografía, el cine, la publicidad y las publicaciones”.¹⁸⁶

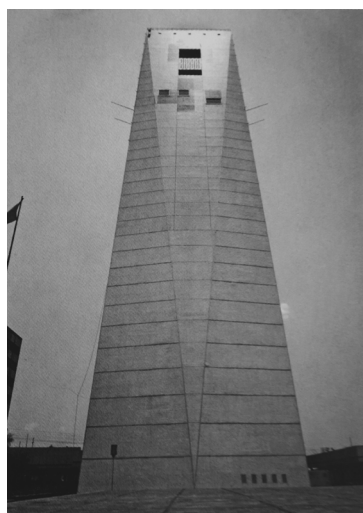
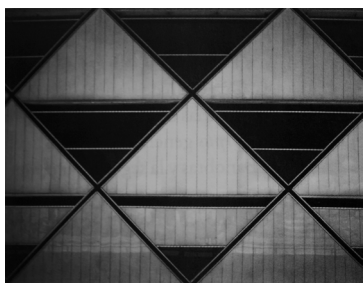
Volviendo al texto de Jácome Moreno, éste pretende delimitar “las funciones estéticas, culturales y mercadológicas”¹⁸⁷ que desempeñaron las fotografías de Salas Portugal del Conjunto Urbano Nonoalco-Tlatelolco realizado por Mario Pani e inaugurado en 1964. Se trata de un estudio de caso que pretende analizar la imagen en distintos niveles de lectura, para “abrir las posibilidades

184 Cristóbal Jácome Moreno, “Las construcciones de la imagen. La serie del Conjunto Urbano Nonoalco-Tlatelolco de Armando Salas Portugal”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, No. 95, 2009, pp. 85 -118.

185 Beatriz Colomina: *Privacidad y publicidad: la arquitectura moderna como medio de comunicación de masas*, op. cit.

186 Cristóbal Jácome Moreno, “Las construcciones de la imagen. La serie del Conjunto Urbano Nonoalco-Tlatelolco de Armando Salas Portugal”, op. cit., p. 87.

187 *Idem*.



Figs. 28 y 29. Fotografías de Armando Salas Portugal de los exteriores del Conjunto Habitacional Nonoalco-Tlatelolco, 1966.

Figs. 30 y 31. Fotografías de Armando Salas Portugal de la fachada del edificio de Banobras, 1966.

de interpretación”.¹⁸⁸

Del complejo y detallado análisis que realiza el autor, voy a retomar lo referente a los aspectos visuales y formales de las imágenes que se relacionan con la abstracción.

En algunas de las fotografías de Salas Portugal, realizadas un año después de la inauguración de los edificios, Jácome Moreno encuentra una correspondencia estrecha con las producciones visuales de las vanguardias artísticas, a partir de la apropiación visual por parte del fotógrafo de la organización reticular de la fachada de los edificios habitacionales, “el esquema icónico de la arquitectura del siglo XX”,¹⁸⁹ y que recuerda el uso de la retícula como elemento de ordenación espacial en el arte moderno, especialmente en la obra de Piet Mondrian (figs. 28 y 29).

Las abstracciones visuales fotográficas que Salas Portugal realiza son efectuadas a partir de planos cerrados o *close up*, aunque también utilizó el ángulo contrapicado, como lo muestra el ejemplo de la fotografía del Edificio de Banobras (también conocido como Torre Insignia) (figs. 30 y 31), que el autor asocia visualmente con la obra de un artista de vanguardia como Alexander Rodchenko, el fotógrafo del constructivismo ruso.

Son imágenes que hacen difícil comprender la escala y proporción de los edificios; se intuye que pertenecen a prismas rectangulares de los que no se sabe muy bien su función y resulta difícil asociarlas a un conjunto habitacional por la ausencia de referentes y de formas orgánicas, por lo que resultan imágenes antinaturales y sólo en algunas es posible reconocer el contexto urbano debido a la amplitud de la toma.

188 *Ídem.*

189 Cristóbal Jácome Moreno, “Las construcciones de la imagen. La serie del Conjunto Urbano Nonoalco-Tlatelolco de Armando Salas Portugal”, *op. cit.*, p. 103.

Algunas de las fotografías de la serie fueron incluidas en la revista *Arquitectura-México* dirigida por Pani, entrando así en el terreno de la circulación simbólica, de la “[re]producción de masas y la industria cultural”¹⁹⁰ en la que adquirieron un carácter propagandístico y mercantil, puesto que en el contexto de los medios, las imágenes no sólo promocionaban la adquisición de una vivienda sino de un estilo de vida moderno, adquiriendo con ello su potencial estético una mayor complejidad.

Resulta interesante en estas imágenes la paradoja de que “una abstracción del objeto arquitectónico, en el que se elimina por completo la figura humana, [sea] un referente habitacional”,¹⁹¹ sin embargo el autor considera que el poder simbólico de las imágenes residió precisamente en la “exclusión de referentes visuales concretos, pues así se crea una idealización, acaso una ficción, del espacio habitable.”¹⁹²

Por otra parte, Marcel Gautherot activo en Brasil desde 1940 como autor de reportajes fotográficos, colaboró intensamente con Oscar Niemeyer como fotógrafo de sus construcciones en un período de 1942 a 1960,¹⁹³ y fue comisionado por éste para documentar precisamente la construcción de Brasilia, de la cual realizó cerca de 3,000 imágenes (figs. 32 y 33).

En ellas, Gautherot supo explotar la geometría

190 Cristóbal Jácome Moreno, “Las construcciones de la imagen. La serie del Conjunto Urbano Nonoalco-Tlatelolco de Armando Salas Portugal”, *op. cit.*, p. 110.

191 Cristóbal Jácome Moreno, “Las construcciones de la imagen. La serie del Conjunto Urbano Nonoalco-Tlatelolco de Armando Salas Portugal”, *op. cit.*, p. 115.

192 *Ídem.*

193 Heliana Angotti-Salgueiro, “Marcel Gautherot na revista *Módulo* – ensaios fotográficos, imagens do Brasil: da cultura material e imaterial à arquitetura” en *Anais do Museu Paulista*, São Paulo. N. Sér. v.22. n.1. enero- junio, 2014, p. 17. Disponible en: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-47142014000100011 (Última Visita 24/07/15).

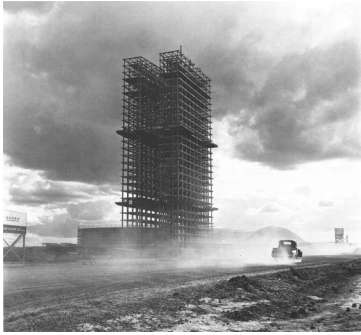
radical de las construcciones, consiguiendo enfatizar la monumentalidad y la plasticidad de la obra de Niemeyer aunque, a diferencia de las imágenes mostradas de Salas Portugal, Gautherot permaneció atento a la escala humana y buscó integrar la figura humana de los trabajadores en el ambiente que mostraban los planos generales y medios que por lo general utilizaba.

Por ejemplo, como se menciona en el texto “A Brasília de Marcel Gautherot: o deslizamento das fotografias sobre a construção da nova capital publicadas pela Veja”,¹⁹⁴ los puntos de oro en sus composiciones en numerosas ocasiones están ocupados por la presencia de las edificaciones, pero también por los trabajadores, con lo que explora temáticamente, con una visión humanista además de documental, el papel de los obreros en la construcción de la nueva capital.

Estas imágenes, en las que aparecían obreros e ingenieros, fueron utilizadas en diferentes publicaciones, generalmente insertadas en narrativas de contenido heroico o idealizadoras del emprendimiento y de la fraternidad entre técnicos, obreros y autoridades, además de buscar, a través de las visiones icónicas de los edificios, convencer al espectador de la calidad técnica y artística de la arquitectura brasileña.

Por otro lado, se trata de una valoración sincera del trabajo de los constructores como los verdaderos héroes del emprendimiento del nuevo ideal del país. Esto concuerda con el interés con que Gautherot realizaría de forma paralela, una serie de alrededor de 70 imágenes sobre los campamentos conocidos como Sacolândia,

194 Fabiana A. Alves,; Paulo César Boni, “A Brasília de Marcel Gautherot: o deslizamento das fotografias sobre a construção da nova capital publicadas pela Veja” en *Líbero*, São Paulo, v. 15, n. 30, diciembre de 2012, p. Disponible en: <http://casperlibero.edu.br/wp-content/uploads/2014/05/10-A-Bras%C3%ADlia-de-Marcel-Gautherot.pdf> (Última Visita 24/07/15)



Figs. 32 y 33. Brasilia en construcción, fotografías de Marcel Gautherot entre 1958 y mediados de 1960.

Figs. 34 y 35. Habitantes de Sacolândia, fotografías de Marcel Gautherot entre 1958 y mediados de 1960.

asentamientos irregulares en torno al Plan Piloto, en donde habitaban las familias de los obreros de la construcción (figs. 34 y 35).

Estas imágenes, de intención descriptiva y documental, muestran la precariedad con que los constructores vivían en barracos hechos con los restos de la gran obra: pedazos de madera y sacos de cemento vacíos y basura. El fotógrafo utiliza encuadres frontales y luz dura para retratar a niños, mujeres y hombres que posan pasivamente delante de sus casas en andrajos.

Las imágenes fueron sacadas a la luz y publicadas de manera reciente, lo que contrasta con la amplia divulgación de las fotografías de la arquitectura de Brasilia realizadas por Gautherot en la misma época.

Su participación fue constante en la revista *Módulo*, una publicación de arquitectura y de artes plásticas que comenzó a circular a partir de 1955 bajo la dirección del propio Niemeyer, siendo un órgano importante para la consolidación nacional e internacional del modernismo arquitectónico brasileño.

Las portadas de la publicación resultan especialmente interesantes, pues involucraron un diseño gráfico vanguardista, fácilmente asimilable a una estética abstracta y geométrica, y que implicó a su vez, una apropiación visual de las imágenes fotográficas de arquitectura (fig.36).

La investigadora Heliana Angotti-Salgueiro, menciona que en la época de la revista, sobre todo en los primeros números, “las imágenes escapaban completamente de las manos de los fotógrafos, sometidas a encuadres arbitrarios, a cortes, formatos diversos y yuxtaposiciones, adecuándose al criterio de los diagramadores”.¹⁹⁵ De esta

195 Heliana Angotti-Salgueiro, “Marcel Gautherot na revista *Módulo* – ensaios fotográficos, imagens do Brasil: da cultura material e imaterial à arquitetura”, *op. cit.*, p. 19.

manera se crearon numerosas portadas en las que los diseñadores aislaron ciertos detalles significativos o icónicos de las fotografías de arquitectura (por ejemplo, las famosas columnas del Palácio da Alvorada) y los montaban en fondos de colores planos, llamativos y contrastantes, no siempre respetando la perspectiva o el espacio arquitectónico de la imagen.

En las portadas y a lo largo de las páginas, el fotógrafo no era a menudo reconocido, sin embargo, es posible mencionar como ejemplo de portada en la que se utilizó una imagen de Gautherot, la revista *Módulo* no. 13 en la que se muestra la trama de hierros armados de una obra en construcción con una perspectiva indefinida y con la introducción de colores que alteran su efecto, lo que para la investigadora significa la afirmación de “el valor de la visualidad arquitectónica parcial sobre el registro documental arquitectural”¹⁹⁶ a lo que agrega que “La *fotogenia* formalista de las partes no remite a la imagen real del edificio, pero se desprende de él y se inscribe en los códigos de la fotografía experimental de vanguardia.”¹⁹⁷

Sin dejar de valorar la libertad que Gautherot y que Salas Portugal tuvieron para escoger sus perspectivas y ángulos de visión y en general para expresar su capacidad creativa más allá de los parámetros documentales e informativos, se ha visto en la obra de ambos autores que la inserción y circulación de sus imágenes en los medios, resultó crucial en la conformación visual de lo moderno en Latinoamérica.

196 Heliana Angotti-Salgueiro, “Marcel Gautherot na revista Módulo – ensaios fotográficos, imagens do Brasil: da cultura material e imaterial à arquitetura”, *op. cit.*, p. 24.

197 *Ídem.*

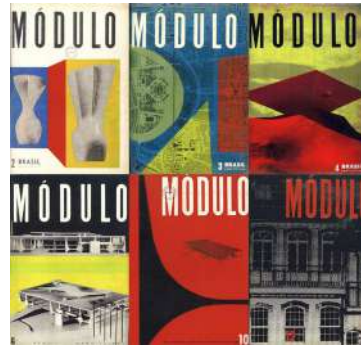
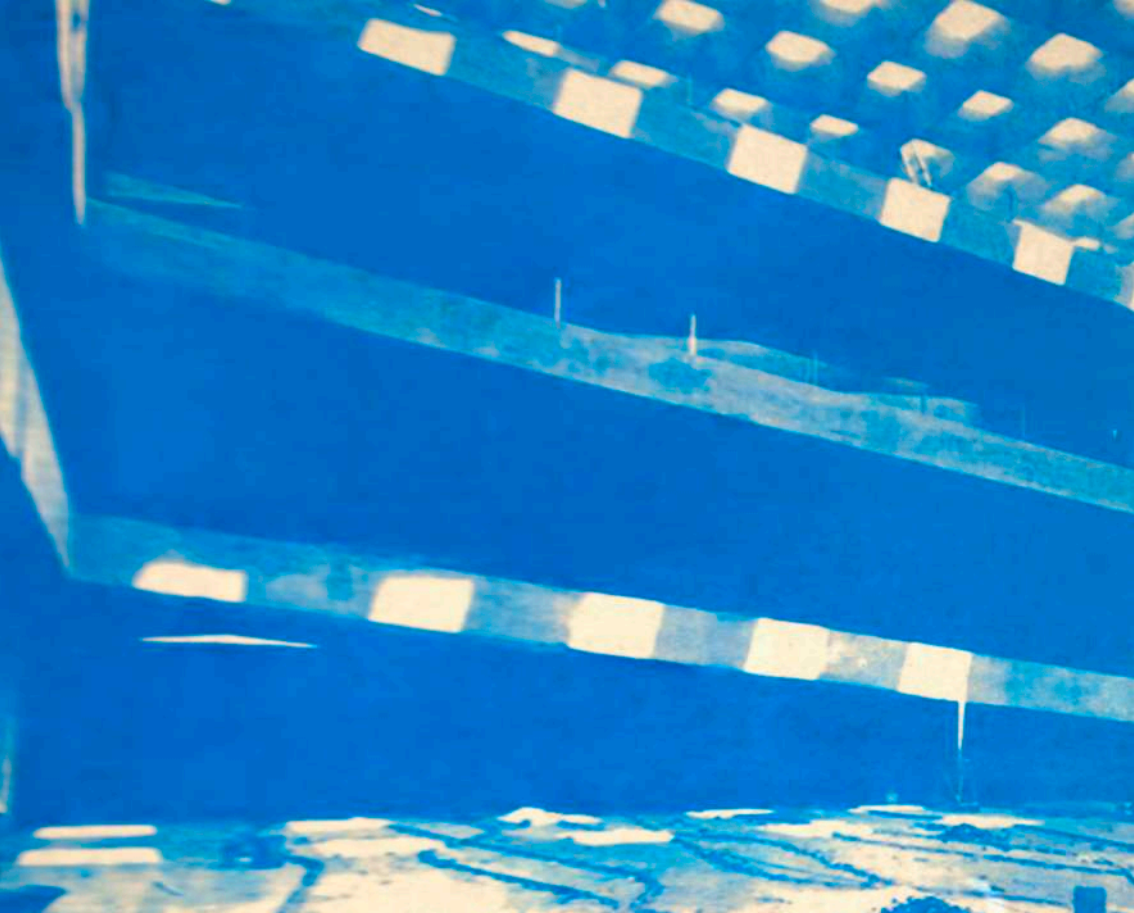


Fig. 36. Portadas de la Revista Módulo entre 1955-1959.

Lo expuesto hasta ahora permite observar el carácter específico, muchas veces nacional e identitario de los emprendimientos de arquitectura moderna y de arte abstracto en el continente, así como sus condiciones de implementación, desarrollo y expansión. Ahora, a la luz de este último apartado queda el intento por ahondar en las formas de visualidad moderna a través de la misma transformación fotográfica de la arquitectura.



CAPÍTULO 3

Montaje, arquitectura y abstracción



La arquitectura moderna y el arte abstracto fueron expresiones que formaron parte del fenómeno cultural de la modernidad en Latinoamérica y cuyas características han sido más o menos expuestas en los anteriores capítulos de esta investigación.

El último capítulo de esta tesis reúne la presentación y descripción de cuatro proyectos visuales que he desarrollado de forma paralela a la investigación teórica y que contienen distintas referencias a los proyectos de arte moderno y de arquitectura en el contexto Latinoamericano.

En gran medida, estas propuestas tienen su origen en la fascinación que desde hace tiempo he tenido por la radicalidad formal de los proyectos de arte y arquitectura de la modernidad, pero también son producto de la investigación de sus implicaciones históricas y sociales en el contexto particular de Latinoamérica. También es necesario mencionar que no considero estos proyectos como la ilustración de esta tesis, puesto que por más que contengan en sí referencias conceptuales, son más bien producto de una libre asociación fundamentada en el conjunto de ideas que enseguida expongo.

En primer lugar, el reconocimiento de que la arquitectura moderna tanto en Europa como en Latinoamérica y en los Estados Unidos, estuvo vinculada desde sus comienzos al arte moderno, aunque en diferentes contextos y discursos. Específicamente en Latinoamérica es posible reconocer las referencias arquitectónicas de los términos estructura y constructivo, aplicados al arte abstracto que hizo uso de la geometría.

Asimismo, el reconocimiento de que la arquitectura fue moderna al involucrarse con la publicidad y los medios de comunicación de masas (como se verá más adelante en este capítulo), y que es precisamente por ello que la imagen arquitectónica se relaciona con el montaje y con lo que se ha descrito anteriormente como construcción

visual de la modernidad.

Por otra parte, el montaje (y en un sentido amplio el fotomontaje) fue un medio de expresión intrínsecamente moderno que se convirtió en el lenguaje del arte de vanguardia en el que también se manifestaron ideas acerca de lo constructivo; así como también es posible asociar el montaje al desarrollo de una cultura industrial de procesos y principios simplificadores que encontraron eco en el Movimiento Moderno de arquitectura, los principios de diseño de la Bauhaus, los Cinco puntos de la arquitectura moderna de Le Corbusier y todas aquellas formas racionales de urbanización que suponían una abstracción social y espacial, siendo Latinoamérica a principios del siglo XX, un terreno fértil para la aplicación de esos principios dentro del proceso expansivo de la modernidad.

La imagen de la arquitectura moderna surgió paralela y constitutiva a la propia modernidad de la arquitectura e implicó al montaje y al recurso de la abstracción generada por el medio fotográfico que permitió comprender la arquitectura de un modo distinto e incluso privilegiado respecto a la experiencia directa de los espacios arquitectónicos. Esto fue así gracias a la movilidad de la imagen que posibilitó la difusión y propaganda de esos nuevos modos de vida modernos.

En este sentido, es posible argumentar -como lo hace la ya citada Beatriz Colomina- que el papel de la fotografía no fue el de representar la arquitectura tal como era pues aún y cuando hace referencia a un objeto preexistente, la fotografía es capaz de construir su propio objeto. Es por ello que la transformación fotográfica de la arquitectura refleja el carácter disyuntivo de la cultura moderna en la que la información se plantea como lo otro de la experiencia.

Los proyectos visuales que aquí presento recuperan la capacidad de simbolización de las formas arquitect-

tónicas, explorando en unos casos, su propia condición moderna, la voluntad ideológica de modernización del Estado o las propuestas de organización social y espacial de la modernidad. Discutir lo moderno supone sin duda un alejamiento de lo moderno, que tiende a contemplarse como algo que permanece en reposo, como algo que es más un escenario que un mecanismo y que sin embargo permanece como huella de lo que la ciudad significó en nuestras historias modernas.

Acerca del uso de imágenes fotográficas en estos proyectos, cabe mencionar que la totalidad de éstas corresponden a la arquitectura moderna desarrollada en Brasil y México, países a los que mi investigación fue enfocada y en los cuales es posible considerar que se llevaron a cabo proyectos arquitectónicos y urbanísticos de gran magnitud, quizá mayor respecto a otros países latinoamericanos.

Hago mención también de la gran contribución del curso *La Arquitectura del Movimiento Moderno (1920-1950). Obras y escritos* impartido por la investigadora Louise Noelle Gras en el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM a mi mejor comprensión de la modernidad arquitectónica; un curso al que debo la consciencia de que la complejidad del fenómeno de arquitectura moderna en México no es reducible a una sola tendencia, propósito, inspiración o principios.

Respecto a la limitación temporal del desenvolvimiento de la arquitectura moderna que tomé como referencia, cuando menos en el caso de México, corresponde a la revisión realizada por Daniel Garza Usabiaga en el breve texto “Arquitectura en México después de la Revolución”;¹⁹⁸ en el que parte de una primera fase de

198 Daniel Garza Usabiaga, “Arquitectura después de la Revolución” en Sepúlveda, Luz María (coord.), *Las artes plásticas y visuales en los siglos XIX y XX*, México, Conaculta, 2013, pp. 125 a 181.

construcción moderna que arranca durante la década de 1920 y llega hasta los años de 1968 y 1985, años entre los cuales se manifiesta una conclusión del programa de arquitectura moderna que Garza Usabiaga caracteriza por la “anulación de sus intenciones sociales, de su carácter ético político y su relación con el Estado”.¹⁹⁹

En el año de 1968, dicha conclusión es marcada por la matanza y represión contra los estudiantes el 2 de octubre en la Plaza de las Tres Culturas ocurrida en el contexto del moderno conjunto habitacional Nonoalco – Tlatelolco de Mario Pani, acontecimiento que hizo visible el vínculo entre modernización y autoritarismo y que, como considera Garza Usabiaga, anuló simbólicamente el proyecto utópico y sociablemente progresista que éste suponía. Por otra parte, el año de 1985 también supone una conclusión simbólica al verse en ruinas algunos de los primeros edificios modernos de la Ciudad de México a consecuencia del sismo del 19 de septiembre de ese año, dando lugar al cuestionamiento del discurso modernizador y desarrollista mantenido por el Estado y reflejado en los ideales e intenciones utópicas de la arquitectura moderna.

199 Daniel Garza Usabiaga, “Arquitectura después de la Revolución”, *op. cit.*, p. 175.





3.1 Ejercicio No. 1

Sin título

Año: 2016

Técnica: Impresión digital sobre papel de algodón

Dimensiones: 90 x 60 cm.

Serie de cuatro imágenes en marcos individuales

Estas imágenes son de primera intención una especie de carteles o posters con colores degradados que no contienen ninguna información textual. Fueron realizadas a través del montaje digital en un software de edición de imágenes y se presentan como una serie de cuatro imágenes que pueden considerarse como versiones diferentes de un material publicitario para un mismo producto. La medida de estas obras es de 60 x 90 cm cada una, que es un formato estándar de impresión para carteles.

En la parte superior se observa en cada imagen el Conjunto Habitacional Nonoalco-Tlatelolco diseñado por el arquitecto Mario Pani e inaugurado en 1964. Se trata de reencuadres fotográficos de imágenes apropiadas de libros de arquitectura moderna en México que son, aunque no todos los casos, de la autoría del fotógrafo mexicano Armando Salas Portugal.

Los colores degradados resultan en cierta medida contradictorios considerando por ejemplo que el degradado es un recurso gráfico de moda en el diseño web actualmente, y tienen como intención en esta serie representar simbólicamente un tiempo histórico que no corresponde al de la modernidad que expresan las formas casi ficticias del conjunto habitacional; una diferencia simbólica que se ve reafirmada al no llegar a fundirse o mezclarse realmente las fotografías con los colores degradados.

Una influencia en el uso de estos colores es la obra del artista norteamericano Ed Ruscha (1937) quien a través de degradados que en su obra se pueden inter-

Págs. 110-114:
Figs. 46, 47, 48 y 49.
Ejercicio No. 1, Sin título.



Fig. 38. "El brutalismo se instala en Instagram" artículo del periódico español *El País*, 24 de marzo del 2017.

pretar como crepúsculos, ocasos, amaneceres y cielos de media tarde de Los Ángeles, mezclados con experimentos de tipografía y palabras, permiten imaginar posibles significados al espectador y buscan remitir a lo publicitario, espectacular y banal de la cultura popular.

Con el fin de hacer más visible la tensión entre tiempos históricos en esta serie de obras, menciono aquí el artículo "El brutalismo se instala en Instagram"²⁰⁰ (fig. 37) del periódico español *El País*, el

cual considero que expresa una tensión parecida a la que yo, como recurso, utilicé en la creación de esta serie.

En este texto, se describe al brutalismo como un estilo arquitectónico heredero del Movimiento Moderno y que debe su nombre a la expresión *betón brut* (hormigón crudo) atribuida a Le Corbusier, a quien se considera como iniciador de este movimiento, un movimiento al que, como menciona el autor, se le atribuye la intención de reconstrucción del mundo durante la posguerra, pero también el ser un estilo autoritario asociado a los regímenes comunistas.

Sin embargo, el interés del artículo no es desenmarañar las motivaciones ideológicas del brutalismo, sino que más bien trata de dar cuenta de la manera en que las imágenes de edificios de este estilo, construidos en las décadas de los sesentas y setentas, hoy en día circulan profusamente en las redes sociales en páginas de *Facebook* como *The Brutalism Appreciation* y en cuentas

200 Íñigo López Palacios, "El brutalismo se instala en Instagram" en *El País* Internacional, 24 de Marzo de 2017, Disponible en: <https://elpais.com/elpais/2017/02/06/icon/1486400544_544895.html> (Última visita: 12/01/18).

de *Instagram* como *New Brutalism*, *Brutal Architecture*, *Brutopolis* o *Brut Group*.

Para el autor, la razón de que esto suceda es un signo de nuestros tiempos en los que la circulación de imágenes en las redes sociales hace posible que un estilo, movimiento, escuela o vanguardia, pase a formar parte de la cultura popular por encima de sus preceptos, contextos y determinaciones, acerca de lo cual da cuenta el valor otorgado a la imagen de los edificios en cuanto resultan fotogénicos, resaltando su aspecto escultórico y siendo el contexto de, por ejemplo, videos musicales en los que se pueden expresar ideas opuestas tales como esperanza y desesperanza o belleza y fealdad.

3.2 El mito del color blanco en la arquitectura moderna

El color empleado en la arquitectura es un recurso que se utiliza para interferir en las propiedades visuales de la forma. El investigador español Juan Serra Lluch autor de la tesis doctoral *Color y arquitectura contemporánea*²⁰¹ de la Universidad Politécnica de Valencia, clasifica cuatro posibles maneras en que esto sucede: el color que altera la percepción de la geometría de un objeto, el color que interfiere en la percepción del tamaño de un objeto o del espacio, el color que interfiere en la evaluación que hacemos del peso de un objeto y por último, el color que interfiere en la percepción de la textura del material.

No es la intención de este texto describir las características del color aplicadas a la arquitectura, sin embargo, lo que sí resulta de interés en esta investigación es la historia del color arquitectónico que también es tema de la tesis mencionada, y en la que el autor distingue

201 Juan Serra Lluch, *Color y arquitectura contemporánea*, tesis doctoral defendida en la Universidad Politécnica de Valencia, 2010. Disponible en: <<http://juaserl1.blogs.upv.es/juanserralluch/cuando-color-en-la-historia-de-la-arquitectura/>> (Visitada en noviembre de 2017).

“tres sistemas fundamentales y diferenciados de composición cromática a principios del s. XX”²⁰² en un período ubicado como arquitectura de las vanguardias : el purista representado por Le Corbusier (1887-1965), el expresionista por Bruno Taut (1880-1938) y el neoplasticista por Gerrit Rietveld (1888-1964).

Además de describir dichos sistemas de composición cromática ideados por los arquitectos mencionados, Juan Serra pone atención especial al “falso mito de que la arquitectura del Movimiento Moderno era exclusivamente blanca.”²⁰³ Esta información resultó de especial interés para mi en la realización de la serie anteriormente expuesta, debido a que tenía la intuición previa de que el uso del color resultaba contradictorio con el énfasis en la radicalidad formal de la arquitectura moderna, sobre todo europea.

El mito del color blanco consistió en asociar su uso en la arquitectura moderna a ciertos valores morales y a una idea de progreso que busca suprimir todo lo que en ésta pudiera resultar decorativo y superficial. A diferencia de otros colores (como los colores secundarios que Le Corbusier consideraba estorbosos) el color blanco contribuía a la armonía intelectual que ya otorgaban por otra parte las proporciones de la forma arquitectónica; su uso no se trató entonces de una mera solución formal, sino que obedeció a razones más bien ideológicas en el intento de llevar a cabo una depuración de la arquitectura en la que el color blanco actuaba como “un juez justo que evidencia lo feo y lo que no es honrado.”²⁰⁴

Si bien es cierto que el color dominante de la arquitectura de Le Corbusier en los años veinte fue el blanco, Serra Lluch y otros autores, consideran que éste realizó

202 *Ídem*.

203 *Ídem*.

204 *Ídem*.

“algunas de las aportaciones coloristas más interesantes”²⁰⁵ puesto que en realidad no realizó ningún edificio exclusivamente blanco. Tómese como ejemplo el conocido *Pabellón del l'Esprit Nouveau* (1925) que fue pintado con diez colores distintos.

3.3 Una relato de la gradación cromática

El color, al ser integrado en la arquitectura de las vanguardias, debía ser visto como una propiedad más de la forma, presente en la fase de ideación y no como un añadido posterior decorativo, es decir, el color debía ser coherente con el diseño y la concepción del edificio.

La coherencia entre color y forma partía de la consideración de que o bien el color era propio del material de construcción, o bien éste interactuaba de forma lógica y racional con la geometría de la forma arquitectónica. Por otra parte, el principio de la disposición del color como una tinta plana continua y homogénea, sin variaciones cromáticas, fue respetado generalmente en la arquitectura moderna hasta la llegada de la arquitectura del posmodernismo.

De esta manera, las gradaciones cromáticas, definidas por el autor como “las disposiciones de colores que van cambiando alguna de sus variables cromáticas (tono, valor, croma) a lo largo de su extensión”²⁰⁶ fueron rechazadas en la arquitectura del Movimiento Moderno por considerarlas incoherentes respecto a la geometría de la forma.

Fue en ese contexto que el arquitecto italiano Piero Bottoni (1903–1973) asociado con el futurismo italiano, fue un pionero de un uso diferente del color, no estrictamente plano y antidecorativo.

En 1927, con ocasión de la III Muestra Internacional



Fig. 39. Cromatismo arquitectónico, Estudio sobre el color en la arquitectura, III Muestra internacional del arte decorativo de Monza, 1927.

de las Artes Decorativas de Monza, Italia, Bottoni muestra su reflexión en torno al “*Cromatismo Architettonico*”, un manifiesto del que se desprendieron sus propuestas arquitectónicas que incluían la gradación de colores (fig. 38).

En éstas, Bottoni apostaba por alterar la volumetría o el peso visual de los edificios según la disposición ascendente o descendente de la luminosidad

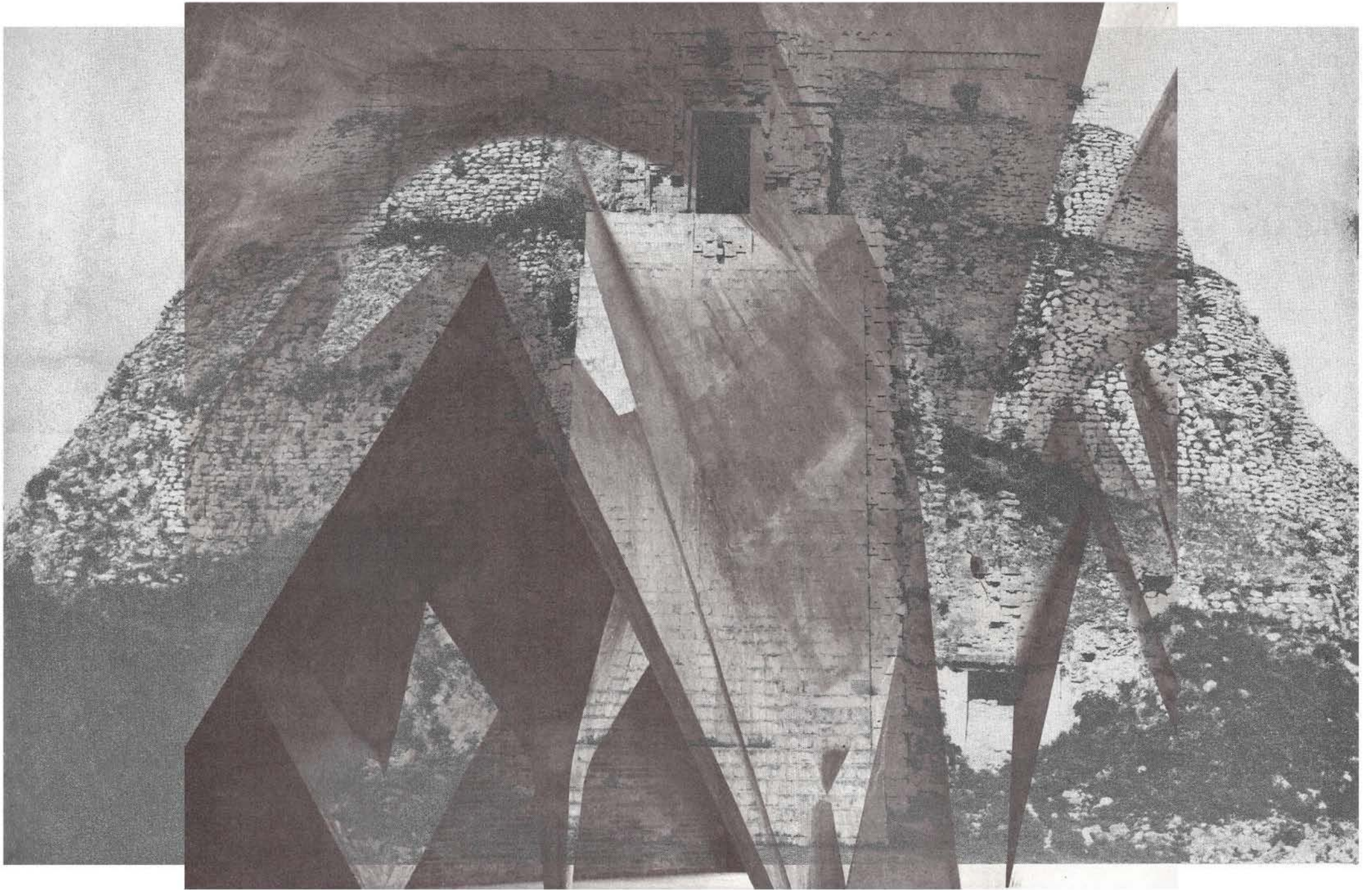
del color degradado.

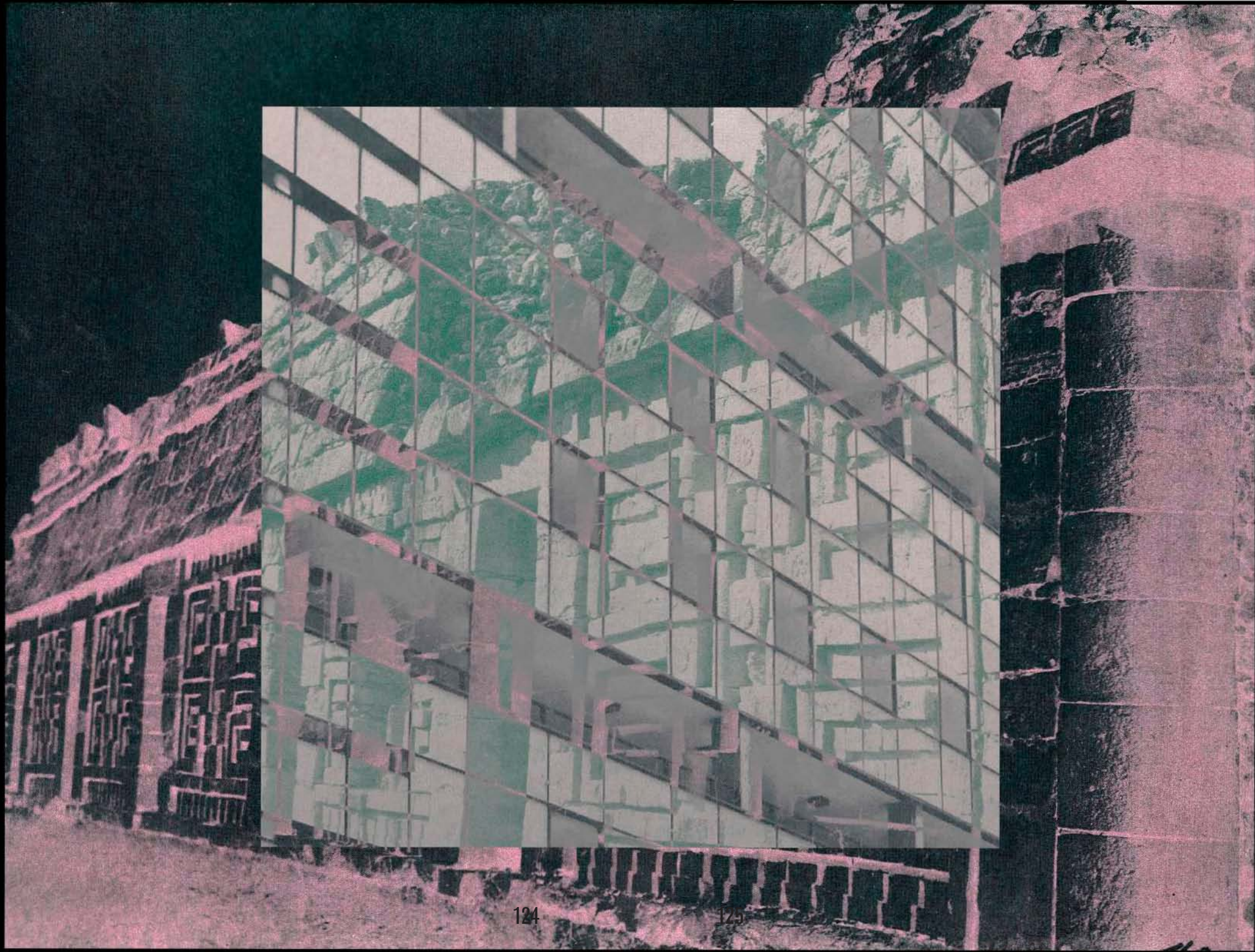
Juan Serra relata que Bottoni adoptó una postura “arquitectónica” al nivel de sus contemporáneos para explicar sus ensayos cromáticos argumentando, por ejemplo, las propiedades constructivas del color. Sin embargo, sus ideas fueron relegadas y olvidadas por los arquitectos modernos que consideraban que sus colores *degradaban* la arquitectura.

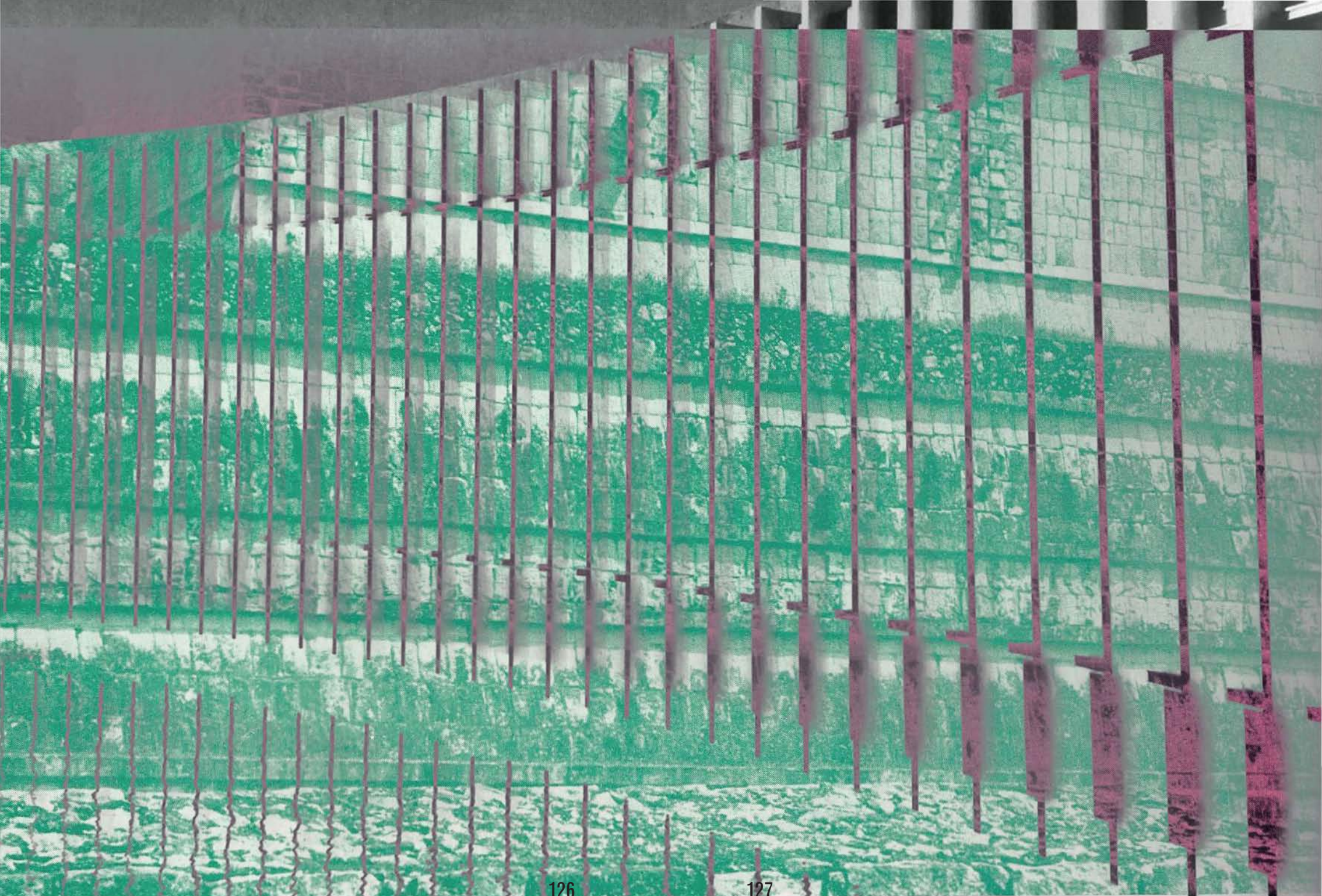
Fue así que los experimentos de color que llevó a cabo quedaron casi exclusivamente registrados en bocetos poco espectaculares realizados acuarela, pues sus ideas cromáticas, originales y novedosas, no se concretaron salvo, al parecer, en un único edificio.

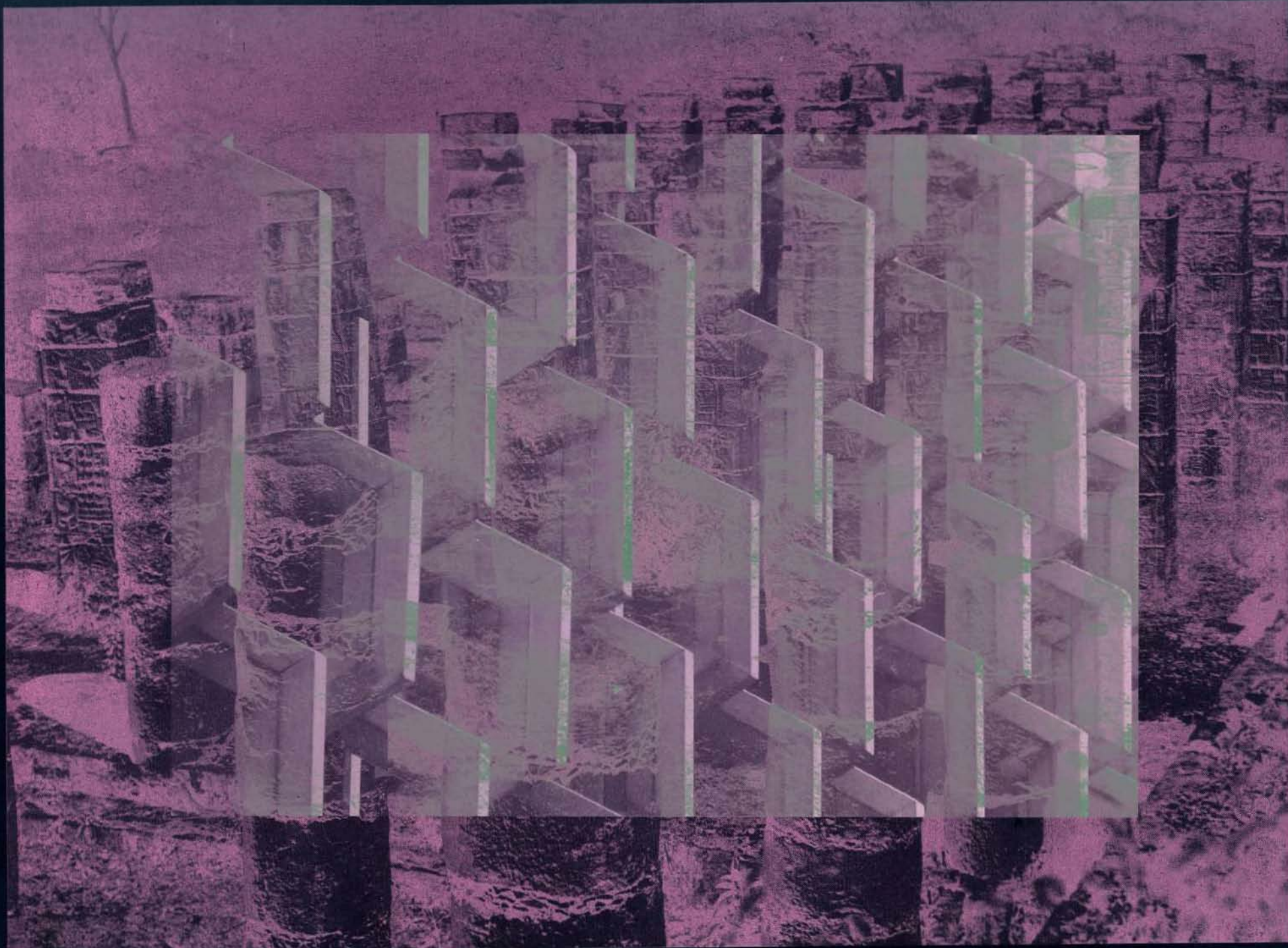
205 *Ídem.*

206 *Ídem.*





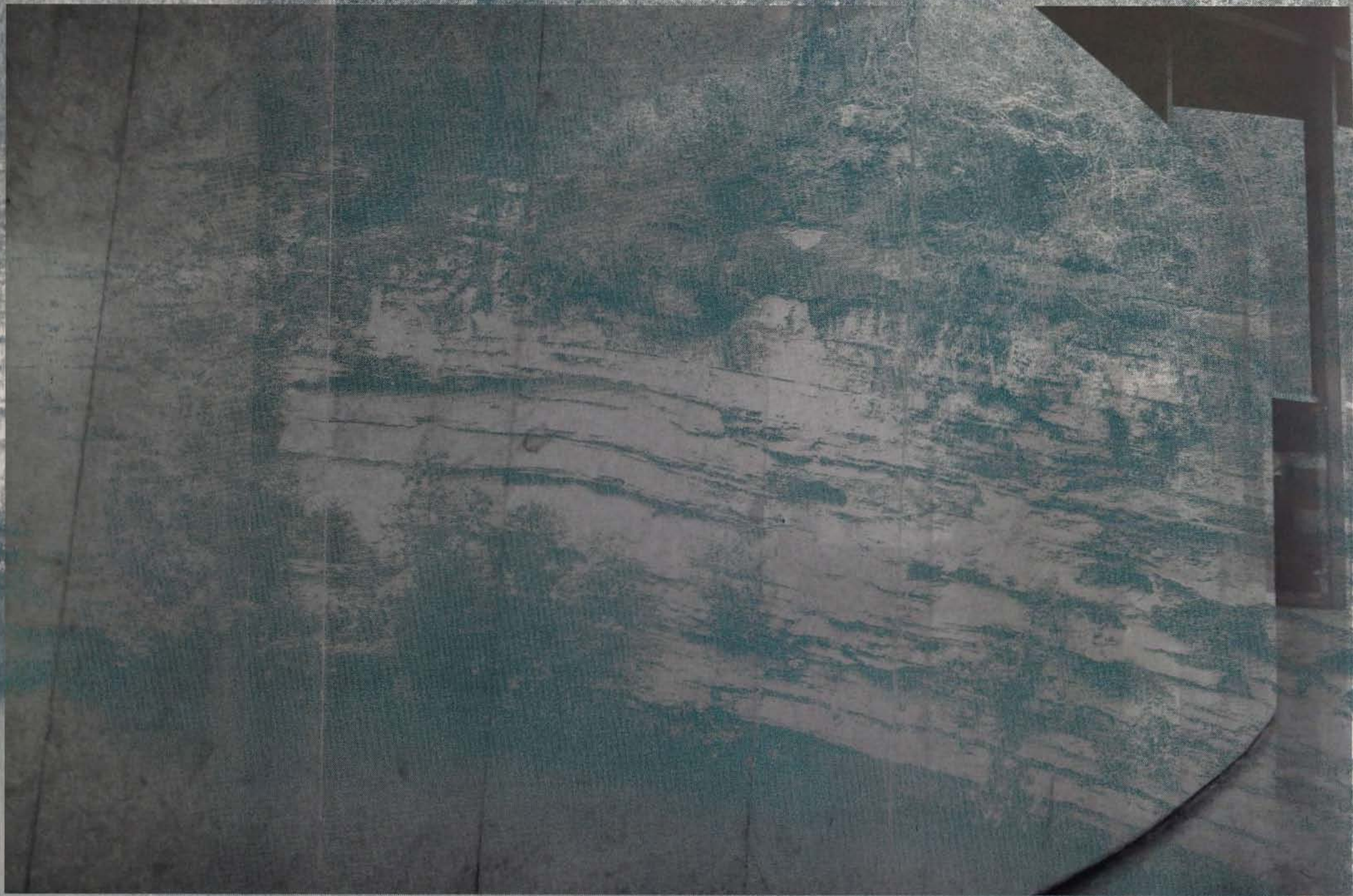


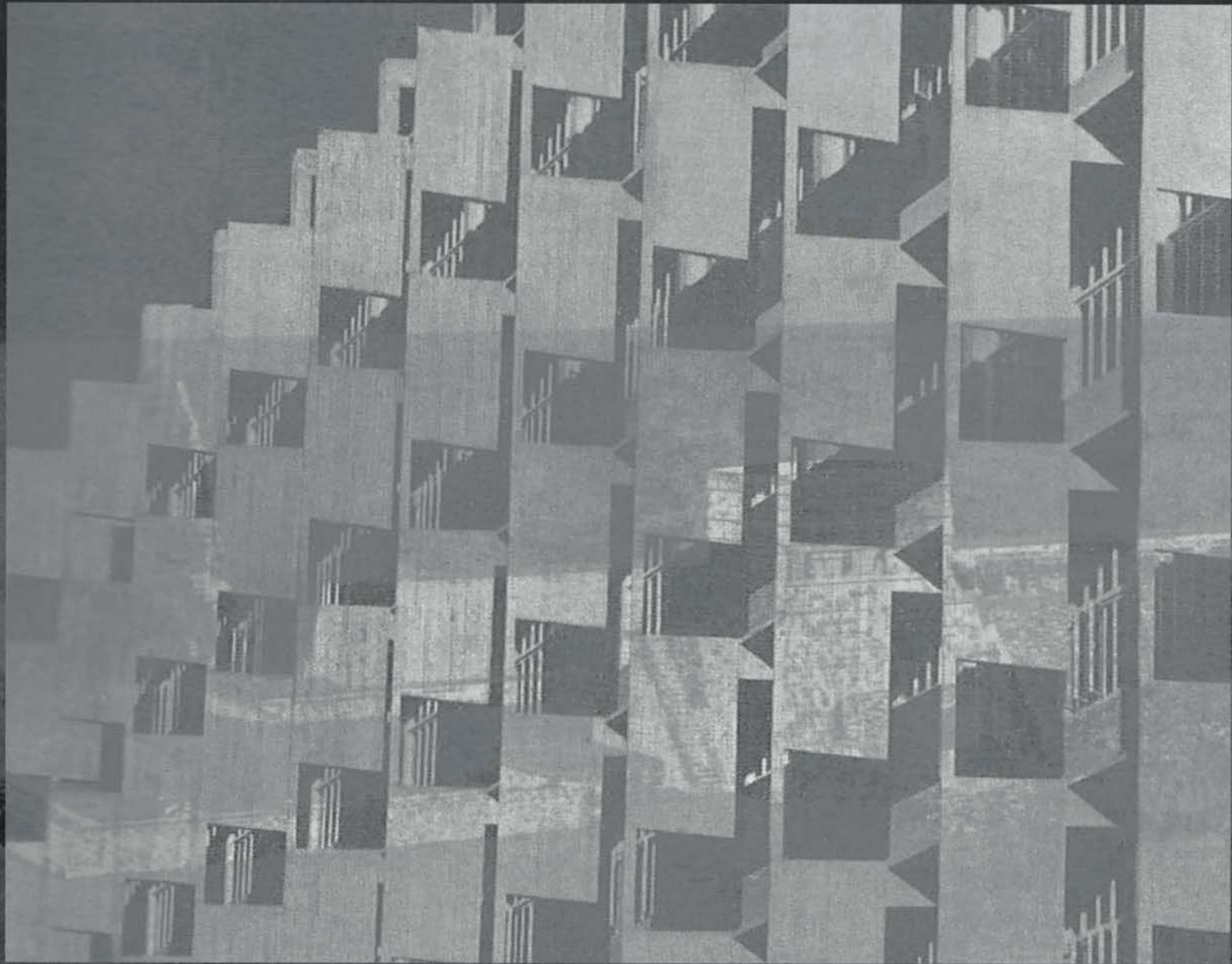


128

129

Templo de los Guerreros. detalle en las mil columnas.





3.4 Ejercicio No.2

Año: 2017

Título: Encuentros

Técnica: Impresión digital sobre papel de algodón.

Dimensiones: 20 x 30 cm. cada uno/ marcos individuales.

Se trata de una serie de montajes que combinan fotografías tomadas del libro Chichen-Itza, *Uxmal y Kabah en el arte maya*²⁰⁷ con reencuadres de fotografías de arquitectura moderna en México, algunas de estas tomadas del libro *Art in Latin American Architecture*.²⁰⁸

El proceso que seguí en la conformación de la serie fue el de superponer, utilizando un software de edición de fotografía, dos imágenes provenientes de dos tiempos históricos diferentes: el de la modernidad arquitectónica en México del siglo XX y el de la arquitectura prehispánica de la región maya.

En estas obras mi interés no ha sido el simple contraste entre las características formales de la arquitectura prehispánica y la moderna, sino la manera en que el montaje, como un recurso artístico originado en la modernidad, posibilita situar las imágenes en un mismo plano, sin llegar a fusionarse por completo, lo que simbólicamente implica una conjugación de temporalidades, más que la idea de continuidad o de progresión del tiempo histórico.

3.5 La idea de progreso en la historia

Walter Benjamin (1892-1940) fue un filósofo alemán que tuvo una gran influencia en pensadores de la modernidad

207 Gabriel de la Barrera y Alvarez, (comp.), Chichen-Itza, *Uxmal y Kabah en el arte maya*, México, Secretaría de Educación Pública, 1950, 226 pp.

208 Paul F. Damaz, *Art in latin american architecture*, Nueva York, Reinhold, 1963, 232 pp.

Págs. 120-131.

Figs. 52, 53, 54,y 55.

Ejercicio No. 2, *Encuentros*.

fuera de los países europeos centrales. Entre estos pensadores se puede mencionar a los ya citados en esta investigación, Bolívar Echeverría (1941-2010) de origen ecuatoriano, y al filósofo franco-brasileño Michael Löwy (1938).

Otra pensadora de la obra de Benjamin, es la filósofa e investigadora estadounidense, Susan Buck-Morss (1934) cuyo libro *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes*²⁰⁹ ha sido de gran importancia en el desarrollo de mi investigación, encontrándose muchas de sus ideas expuestas aquí.

Dicha publicación se dedica a analizar el proyecto de Benjamin conocido como *Das Passagen-Werk* o el *Libro de los Pasajes*, conformado exclusivamente por fragmentos y apuntes, escrito a lo largo de trece años, desde 1927, hasta la muerte del filósofo en 1940.

El proyecto tenía como objetivo desarrollar una historia de la filosofía materialista durante el siglo XIX que, retomando el potencial crítico del marxismo y en oposición a las filosofías burguesas de la historia, se fundamentara en un materialismo histórico que aniquilara en su propio seno toda idea de progreso en la historia.

Esto es porque, como apunta Löwy en el libro *Walter Benjamin: aviso de incendio. Una lectura de las tesis sobre el concepto de historia*,²¹⁰ Benjamin consideraba que, de existir un progreso de la humanidad, éste implicaría una “dimensión moral, social y política [que no] es reductible al progreso científico y técnico”²¹¹ además de que “...si bien existe un progreso real en la naturaleza de la industria y la tecnología al nivel de los medios de producción, al nivel

209 Susan Buck-Morss, *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes*, op. cit..

210 Michael Löwy, *Walter Benjamin. Aviso de incendio*, trad. de Horacio Pons, México, Fondo de Cultura Económica, 2003, 188 pp.

211 Michael Löwy, *Walter Benjamin. Aviso de incendio*, op. cit., p. 136.

de las relaciones de producción, la explotación de clase permanece inalterada”.²¹²

En la postura de Benjamin respecto a la idea del progreso, hay que reconocer la influencia de los cambios acelerados que la tecnología industrial introdujo en el paisaje urbano a principios del siglo XX desencadenando nuevas experiencias del tiempo reflejadas en el esplendor de las ciudades que parecían brindar incuestionables pruebas materiales del progreso.

Sin embargo, a manera de contraimagen, Benjamin describió la temporalidad asociada al progreso como un tiempo homogéneo, vacío, lineal y perpetuamente diferente pero por ello mismo intercambiable eternamente en un proceso de repetición infinita; un tiempo histórico que se convierte en mito cuando es concebido como una cadena de acontecimientos que conduce a la realización del futuro, lo que para Buck-Morss implica “la fetichización de la moderna temporalidad ... [como] una repetición sin fin de lo *nuevo* como *siempre lo mismo*.”²¹³ El mito del progreso se convierte así en un vehículo de la “comprensión fantasmagórica de la modernidad, [como] la vía de realización de la utopía social hacia un «cielo» de armonía de clase y abundancia material”.²¹⁴

La filosofía de Benjamin es además de una contraimagen de la modernidad, un contradiscurso crítico del optimismo ingenuo por las nuevas tecnologías del siglo XX. De ella se desprenden dos conclusiones en relación a la naturaleza de la historia: una, que el cambio acelerado no supone progreso histórico y dos, que lo moderno no es igual a progreso.

No obstante, una clase de cambio histórico que deje

212 Michael Löwy, *Walter Benjamin. Aviso de incendio*, op. cit., p. 96.

213 Susan Buck-Morss, *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes*, op. cit., p. 73.

214 Ídem.

atrás el mito del progreso y que sea una experiencia política auténtica, libre de la “aparición ilusoria del siempre lo mismo”²¹⁵ aún no se ha producido, ni ha existido nunca antes en la historia.

3.6 El montaje como recurso expresivo

En los proyectos visuales aquí presentados se ha utilizado como recurso formal el fotomontaje, por lo que es necesario exponer de forma breve su desarrollo y fundamentos dentro de las artes visuales del siglo XX con la finalidad de relacionarlos con mi producción.

El término fotomontaje fue originado de acuerdo con el libro *Fotomontaje* del investigador Dawn Ades,²¹⁶ después de la Primera Guerra Mundial cuando los dadaístas berlineses necesitaron un nombre para designar la nueva técnica que estaban utilizando al introducir fotografías en sus obras de arte, no obstante que técnicamente podría ubicarse la aparición del fotomontaje alrededor de 1850 con el positivado combinado con varios negativos en un mismo soporte fotográfico, pero es hasta la década de 1920 que la idea del montaje comenzó a ser importante en relación al papel del artista de vanguardia como un constructor o ingeniero, acorde también al impulso de trabajar junto al proletariado en la construcción de una sociedad visionaria. Es por ello posible argumentar que desde sus inicios el fotomontaje estaba influenciado por las técnicas de producción racionalizadas así como también por la creciente tecnología de comunicación de masas de la época y de la reproductibilidad de la imagen.

215 Susan Buck-Morss, *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes*, op. cit., p. 126.

216 Ades, Dawn. *Fotomontaje*. Versión castellana de Elena Llorens Pujol. Barcelona, México, Gustavo Gili, 2002, 173 pp.

A través del fotomontaje la realidad es susceptible de reorganizarse o desorganizarse. Puede definirse como un medio basado en la yuxtaposición de imágenes sobre un mismo plano o soporte para formar una nueva imagen. El desarrollo del fotomontaje suele entremezclarse con el del collage, pero una diferencia fundamental es que es posible pensar un collage sin elementos fotográficos, pero no es posible definir un fotomontaje sin la inclusión de fotografías. De manera más concreta, en los proyectos expuestos aquí, he utilizado el fotomontaje digital.

Con el uso de la imagen digital es posible recuperar los fundamentos teóricos y los principios creativos del fotomontaje clásico, aunque cabe mencionar que la producción de imágenes digitales manipuladas forma parte en la actualidad de nuestros hábitos visuales dentro de un proceso histórico –quizá el de la tardomodernidad capitalista– en el que las tecnologías de la visualidad ofrecen ininterrumpidamente nuevas formas de consumo y de representación.

En la siguiente sección voy a abordar la cuestión del montaje como una reflexión teórica y filosófica especialmente a partir del pensamiento de Walter Benjamin. No obstante, vale la pena revisar, aunque de manera superficial, la discusión a lo largo del siglo XX acerca del fotomontaje en el arte.

De acuerdo con el investigador Jacob Bañuelos Capistrán,²¹⁷ el montaje de imágenes se mantuvo ausente de la discusión sobre arte moderno en la posguerra puesto que era entendido de manera simple como una serie de técnicas para producir efectos visuales que se habían convertido en un lugar común del diseño, la publicidad, la propaganda y la cultura industrial en general.

Fue en la década de 1980, con las teorías acerca

217 Jacob Bañuelos Capistrán, *Fotomontaje*, Madrid, Cátedra, 2008, p. 376.

del posmodernismo que la discusión sobre el montaje fue retomada como parte de “una recuperación de los recursos semióticos de la perspectiva múltiple y la retórica y una teoría del multiperspectivismo descentrado, de una homología de lo arbitrario.”²¹⁸ Al parecer, la práctica del montaje de acuerdo a las teorías posmodernas, no fue empleada con la misma orientación crítica – dialéctica con que se expresaron artistas de vanguardia como John Heartfield en las primeras décadas del siglo, es decir, empleando una homología crítica de los elementos visuales o buscando evidenciar las contradicciones del sistema económico y político.

Aunque en la actualidad y a partir de la década de los noventa, el fotomontaje se ha disociado del radicalismo manifiesto. Sin embargo, artistas tales como Klaus Staeck, Krzysztof Wodiczko, Hans Haacke o las Guerrilla Girls, han retomado su potencial crítico hacia los sistemas políticos, económicos e ideológicos.

3.7 W. Benjamin y el montaje / Dialéctica de la mirada

Como ya se ha mencionado con anterioridad, el fotomontaje es intrínsecamente moderno porque se vio involucrado en la transformación del público en masa a través de los periódicos, la publicidad, el cine y la cultura industrial. Además de Walter Benjamin, diversos autores de la literatura y del cine, desarrollaron teorías acerca del montaje a finales de la primera década del siglo XX. Especialmente las teorías de Serguéi Eisenstein en la Unión Soviética y Bertolt Brecht en Alemania influirían en las artes y la cultura de las siguientes décadas.

Podría decirse además que, como sugiere Bañuelos Capistrán, el montaje (y en un sentido amplio el fotomon-

218 Jacob Bañuelos Capistrán, *Fotomontaje*, *op. cit.*, p. 172.

taje) fue un método de conocimiento y un procedimiento formal nacido de la primer gran guerra moderna y que se convertiría en el método moderno por excelencia.

Como veremos a continuación a través del pensamiento de Benjamin, el montaje supone un procedimiento filosófico. En el texto dedicado a la obra de los Pasajes, Susan Buck-Morss aborda también un concepto benjaminiano que guarda relación con la imagen y con el montaje en tanto que éstos plantean asuntos conceptuales. Se trata de la noción de mirada dialéctica que Buck-Morss caracteriza como un “método filosófico altamente original”²¹⁹ que se refiere al “poder interpretativo de las imágenes”²²⁰ y se plantea como una “estrategia hermenéutica”.²²¹

La autora explica que dentro de la filosofía de Benjamin y especialmente en el proyecto del *Das Passagen-Werk*, las imágenes funcionaban como un material histórico heterogéneo a partir del cual Benjamin tenía la meta de construir ideas filosóficas, no como filosofía de la historia, sino como “filosofía a partir de la historia”.²²² Las imágenes, en tanto material histórico, eran consideradas por Benjamin como un medio de “representación gráfica concreta de la verdad”²²³ capaz de volver visibles las ideas filosóficas “sin proporcionar un marco totalizador”.²²⁴

Esta última idea es importante en relación al montaje puesto que Benjamin advertía que los

219 Susan Buck-Morss, *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes*, op. cit., p. 22.

220 *Ídem*.

221 *Ídem*.

222 Susan Buck-Morss, *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes*, op. cit., p. 72.

223 Susan Buck-Morss, *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes*, op. cit., p. 73.

224 *Ídem*.

“elementos conceptuales”²²⁵ o las ideas presentes en las imágenes eran necesariamente discontinuas, apareciendo en “configuraciones tan variadas que su significado no puede ser fijado en abstracto”.²²⁶ Y es precisamente la incapacidad de forzar la coherencia y la no contradicción en un conjunto de imágenes, el principio del montaje para la construcción de una mirada dialéctica.

En el montaje, una imagen se confronta con otras, haciendo posible un conjunto complejo que propicia diversas lecturas acerca de un fenómeno o que contribuye a otorgarle dimensiones quizá no demasiado obvias. En este sentido, las *imágenes dialécticas* cuyo principio sería el montaje, se construirían como “constelaciones críticas de pasado y presente”,²²⁷ y en tanto materiales históricos estarían encaminadas a la “reconstrucción filosófica de la historia”²²⁸ y tendrían una relación necesaria con una “pedagogía materialista”²²⁹ y con un deber actuar del historiador en contra de la actitud meramente contemplativa ante el objeto histórico, y en cambio propiciaría en éste, el “volverse consciente de la constelación crítica en la que dicho fragmento del pasado se ubica en relación precisa con este presente”.²³⁰

El montaje debía, sin embargo, actuar en contra de la ilusión. Al tratarse de una forma progresista con capacidad de interrumpir el contexto en el que se inserta, el montaje debía precaverse de fusionar sus elementos en una totalidad ilusoria, de modo que sus elementos conceptuales deben permanecer más bien irreconciliados

225 *Ídem*.

226 *Ídem*.

227 Susan Buck-Morss, *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes*, op. cit., p. 318.

228 Susan Buck-Morss, *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes*, op. cit., p. 73.

229 Susan Buck-Morss, *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes*, op. cit., p. 318.

230 *Ídem*.

y evitar una “perspectiva armonizadora”²³¹ del conjunto, puesto que el montaje que por el contrario, actúa a favor de la ilusión, fusiona los elementos “de modo tan exitoso que toda evidencia de incompatibilidad y contradicción, es decir, toda evidencia de artificio, queda eliminada”.²³²

Benjamin distinguía la técnica del montaje en autores como Bertolt Brecht y pretendía que éste fuera el sistema utilizado en el conjunto de referencias que constituirían la obra del *Passagen-Werk*.

En relación a la serie de obras anteriormente mostradas, se encuentra presente en éstas la idea de un montaje en el que los elementos no se fusionan pero en el que las imágenes se sitúan a un mismo nivel conceptual, es decir, que la arquitectura moderna es tratada de la misma forma que la arquitectura precolombina, lo que podría redundar en ideas acerca de la desmitificación del carácter funcional, racional, constructivo y geométrico de la arquitectura moderna. Se trata de una presentación de anacronías que retoma el principio del montaje que consiste en cortar las cosas habitualmente reunidas y conectar las cosas habitualmente separadas.



231 Susan Buck-Morss, *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes*, op. cit., p. 84.

232 *Ídem*.





Fig. 59. Ejercicio No.3 *Homenaje al cuadrado modernista.*

Págs. 141-143.

Figs. 56, 57 y 58. Ejercicio No.3 *Homenaje al cuadrado modernista.*

3.8 Ejercicio No.3

Año: 2017

Título: Homenaje al cuadrado modernista.

Técnica: Impresión digital sobre papel de algodón.

Dimensiones: 60 x 40 cm. cada uno/ marcos individuales.

Se trata de cuatro fotomontajes a realizados partir de fotografías digitales de mi autoría tomadas durante mi estancia en Brasil que retratan algunas de las construcciones emblemáticas de Brasilia, parcialmente ocultas por formas geométricas derivadas de cuadrados utilizadas por los artistas vanguardistas brasileños Ligya Clark (1920–1988) y Alfredo Volpi (1896–1988) en algunas de sus obras.

En esta serie intenté manifestar mi interés por la manera en que las experimentaciones formales estaban ligadas a formas de ver el mundo bajo la luz de lo moderno, de forma que mi intención fue que las formas *constructivas* de la arquitectura “dialogaran” con las formas constructivas del arte abstracto; un diálogo que por ejemplo en el contexto brasileño defendió el crítico de arte Mario Pedrosa (1900–1981) quien consideraba el desenvolvimiento de la arquitectura moderna en Brasil como un fenómeno ideal para reactivar la utopía de un arte total que revolucionara la vida y la sensibilidad humana.

3.9. La cultura modernista /La formación del tardo-modernismo de Jameson

En el ensayo *Una modernidad singular. Ensayo sobre la ontología del presente*,²³³ el filósofo y crítico americano, Fredric Jameson (1934) aborda el problema de la moder-

233 Fredric Jameson, *Una modernidad singular. Ensayo sobre la ontología del presente*, trad. de Horacio Pons, Barcelona, Gedisa, 2004, 204 pp.

nidad y del modernismo estético y literario. En éste relata el nacimiento de la ideología y del culto a la modernidad, como un proceso que llegó a su máxima expresión como ideología de posguerra con las teorías de Clement Greenberg (1909-1994) dentro las artes visuales; esto, ya en un contexto en el que las vanguardias artísticas habían sido liquidadas o apaciguadas, y sus características tales como la negación del pasado y la insistencia en la autonomía del arte, habían sido absorbidas por la alta cultura.

La teoría del arte moderno de Greenberg establecía que el único enfoque “correcto” de cualquier forma o género del arte eran la naturaleza y los límites de ese mismo género. Así, por ejemplo, en relación a la pintura, la fidelidad a su característica bidimensional, a la lisura del lienzo, a la planitud de su superficie, podía ser su única preocupación legítima.

Como lo expresa Marshall Berman, autor del famoso estudio sobre la modernidad *Todo lo sólido se desvanece en el aire*,²³⁴ el modernismo estético se presentó como “la búsqueda del objeto de arte puro y autorreferido”²³⁵ que implicaba una reducción en lo formal opuesta al realismo ilusionista del arte figurativo.

Jameson y Berman coinciden señalar que la ideología del arte moderno se sustentó en la falta de relación del arte con la vida social, en una autonomía que parecía conseguirse al separar el arte de lo que no es arte si “se lo purga de sus elementos extrínsecos, como lo sociológico o lo político, y se recupera la pureza estética del lodazal que la rodea, la vida real, el comercio, el dinero y la vida cotidiana burguesa”.²³⁶

234 Marshall Berman, *Todo lo sólido se desvanece en el aire: la experiencia de la modernidad*, op. cit.

235 Marshall Berman, *Todo lo sólido se desvanece en el aire: la experiencia de la modernidad*, op. cit., p. 18.

236 Fredric Jameson, *Una modernidad singular. Ensayo sobre la ontología del presente*, op. cit., p. 150.

La autorreferencialidad funcionó como la dinámica propia de ese proceso de autonomización del arte, un proceso que Jameson caracteriza como tardo-modernismo, además de como un fenómeno específicamente norteamericano, cuya mayor creación fue el expresionismo abstracto y que se manifestó como “un producto de la Guerra Fría” en los diversos estados naciones luego de 1945²³⁷ y que ofreció, considera Jameson, una oportunidad ideológica más que exclusivamente artística.

Con esta noción, Jameson pretende hacer una diferencia entre los artistas de un modernismo “clásico” a los que se refiere como “alto modernistas” y los artistas de la posguerra, entre los cuales, una distinción fundamental es que los primeros artistas modernos “tuvieron que actuar en un mundo en el cual no existía para ellos ningún rol social reconocido o codificado y donde faltaban la forma y el concepto mismos de sus ‘obras de arte’ específicas.”²³⁸ Esto quiere decir que los recursos formales de estos artistas no estaban dados de antemano sino que se generaron “de manera experimental en el encuentro, que lleva a formaciones imposibles de preverse”²³⁹. El cambio al tardo modernismo sucede cuando “la estructura de la forma se conoce por anticipado, como un dato y un conjunto de exigencias a los cuales las empiricidades [sic] en bruto del contenido ya seleccionado de antemano deben someterse como corresponde”²⁴⁰ lo que conduce a considerar por otra parte que el principio regulador de la autonomía estética no era imprescindible para el primer período modernista sino que más bien “aparecía como un

237 Fredric Jameson, *Una modernidad singular. Ensayo sobre la ontología del presente*, op. cit., p. 142.

238 Fredric Jameson, *Una modernidad singular. Ensayo sobre la ontología del presente*, op. cit., p. 167.

239 Fredric Jameson, *Una modernidad singular. Ensayo sobre la ontología del presente*, op. cit., p. 173.

240 Ídem.

subproducto o un juicio tardío.”²⁴¹

Ahora bien, la reflexión de lo anterior sería que el modernismo tardío implicó una domesticación o tematización de los experimentos del modernismo clásico y una reproducción de éstos como esquemas de lo que alguna vez fueron procesos abiertos. De esta manera, la experimentación se vio transformada “en un arsenal de técnicas probadas y confiables”²⁴² que, en vez de perseguir la totalidad estética o la expresión utópica a través de las formas, Jameson ve como una manera de “controlar cuidadosamente la política y reprimir o disciplinar los nuevos impulsos sociales.”²⁴³

Es hasta la década de 1960 que Jameson considera que se pone punto final al tardomodernismo en un contexto ya dominado por la cultura del consumo, una época diferente a la anterior, de transformaciones sociales y expresión de “deseos y previsiones utópicas”.²⁴⁴

Desde entonces, hasta la actualidad, la cultura modernista se ha introducido en la vida cotidiana, y el modernismo estético se considera como tan sólo una parte de la modernidad cultural en general. Cabe mencionar que, como se ha expuesto a lo largo de la investigación, la influencia de la modernidad ha dependido de las variadas y desiguales situaciones nacionales a escala planetaria, en las que los modernismos adoptaron formas igualmente variadas, sustentadas por los ideólogos nacionales, lo que supone una dinámica no sincronizada a partir de la cual surge necesariamente “una imagen multitemporal y multilineal de la construcción de la ideología del modernismo, que no puede asimilarse a ningún

241 *Ídem.*

242 Fredric Jameson, *Una modernidad singular. Ensayo sobre la ontología del presente*, op. cit., p.143.

243 *Ídem.*

244 Fredric Jameson, *Una modernidad singular. Ensayo sobre la ontología del presente*, op. cit., p.142.

modelo simple de influencia o de imperialismo, cultural y poético”.²⁴⁵

3.10. El uso de las formas modernistas

En este breve espacio trataré de defender la validez de la utilización de las referencias formales al arte abstracto moderno y a la arquitectura moderna en mis propuestas visuales.

En primer lugar comparto la apreciación del artista chileno contemporáneo Felipe Mujica (1974) cuya obra ha influenciado mi trabajo y quien considera la utilización de referencias formales directas a movimientos como el constructivismo ruso y la escuela de la Bauhaus, como “códigos visuales [...] donde los mecanismos económicos de producción de imágenes son simultáneamente un conjunto de referencias históricas y un conjunto de herramientas de creación.”²⁴⁶

Personalmente, encuentro válido utilizar las formas de la abstracción geométrica como herramientas de creación en las que está implícito el concepto de lo moderno, sólo que a ello me gustaría añadir algunas consideraciones acerca de la relación entre las formas y las ideas utópicas que a éstas pueden relacionarse en base al ensayo titulado Mundo soñado y catástrofe: *la desaparición de la utopía de masas en el Este y el Oeste*,²⁴⁷ de la autora ya citada, Susan Buck-Morss, que trata acerca de la utopía de masas en el siglo XX como fuerza ideológica

245 Fredric Jameson, *Una modernidad singular. Ensayo sobre la ontología del presente*, op. cit., p.153.

246 Declaración de Felipe Mujica en la página Abstraction in Action dedicada a la promoción e investigación del arte abstracto contemporáneo en Latinoamérica. Disponible en: <<http://abstractioninaction.com/artists/felipe-mujica/>> (Visitada en noviembre de 2017).

247 Susan Buck-Morss, *Mundo soñado y catástrofe: la desaparición de la utopía de masas en el Este y el Oeste*, op. cit.

impulsora de la modernización industrial concebida como una especie de sueño colectivo asociado con la felicidad personal.

En términos generales, para Buck-Morss “los mundos soñados de la modernidad (políticos, culturales y económicos) son expresiones de unos deseos utópicos”²⁴⁸ y en cuanto tales tienen relación con “planes sociales que trascienden las formas existentes.”²⁴⁹ En este texto, la autora relata la interferencia que los mundos soñados por la vanguardia constructivista y suprematista rusa supusieron respecto a la vanguardia política en los años posteriores a la Revolución soviética.

La explicación de esa “interrupción” que las vanguardias artísticas supusieron para los intereses de consolidación del estado soviético, parte precisamente de la radicalidad formal de sus experimentaciones, puesto que el efecto que las obras eran capaces de producir resultaba en una ruptura de “la continuidad del tiempo, abriéndolos a nuevas experiencias cognitivas y sensoriales”;²⁵⁰ es decir, que las formas usadas por la vanguardia tenían la capacidad de cuestionar tanto las formas, como el tiempo existentes, lo cual tuvo implicaciones políticas y produjo un “excedente utópico”²⁵¹ que podría definirse como “una presencia utópica que no está vigente en el presente”.²⁵²

Por otra parte, el arte de vanguardia se interesó por aplicar sus diseños al “arte de producción” es decir, a objetos de uso cotidiano como vajillas, posters, propaganda, diseño de espacios arquitectónicos, publicidad, diseño textil, diseño editorial, escenografía teatral, fotomontaje, etc., por lo tanto, al verse involucrado en formas múltiples de reproducción y al mismo tiempo alejado del

248 Susan Buck-Morss, *Mundo soñado*, op.cit., p. 14.

249 *Idem.*

250 Susan Buck-Morss, *Mundo soñado*, op.cit., p. 67.

251 Susan Buck-Morss, *Mundo soñado*, op.cit., p. 84.

252 *Idem.*

medio tradicional de la pintura, la vanguardia expresó con mayor intensidad el anhelo de transformar las relaciones existentes entre la humanidad y su entorno para una nueva sociedad, obteniendo un estatus de “representación sensorial de la convergencia dialéctica entre la imaginación revolucionaria y la forma material”.²⁵³

Para Buck-Morss, las imágenes creadas por la vanguardia y por el modernismo estético “son complejas redes de memoria y de deseo en las que se rescata y quizás se redime, la experiencia pasada”.²⁵⁴ Al ser imágenes como de un sueño, que anticipan el futuro en el presente, funcionan como motivo para la esperanza y para la democracia, puesto que al mantener la brecha entre el sueño y la realidad, “las obras de arte de la vanguardia dejaban que tanto el sueño como la realidad fuesen libres de criticarse mutuamente”.²⁵⁵

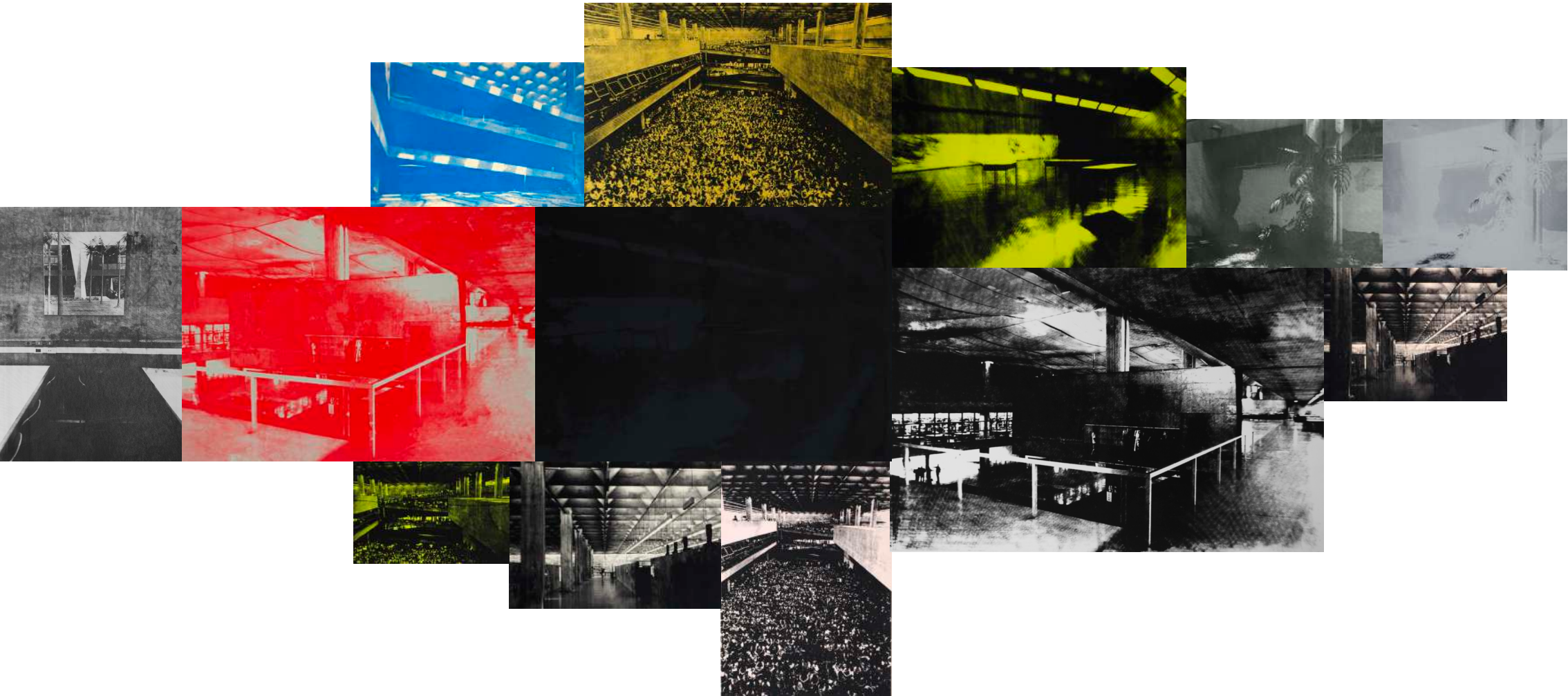
El problema al que se enfrentó la vanguardia soviética fue que su práctica interfería con la continuidad del tiempo revolucionario tal como la definía el Partido Comunista en tanto que vanguardia de la sociedad y lo que terminó por suceder fue el apaciguamiento de la vanguardia y la imposición del estilo artístico del realismo socialista como el arte oficial del estado soviético. Un arte que “ya no tenía que inspirar la imaginación de manera que pudiera cuestionar la realidad sino que más bien tenía que organizar representaciones afirmativas de la realidad.”²⁵⁶

253 Susan Buck-Morss, *Mundo soñado*, op.cit., p. 83.

254 Susan Buck-Morss, *Mundo soñado*, op.cit., p. 89.

255 Susan Buck-Morss, *Mundo soñado*, op.cit., p. 84.

256 Susan Buck-Morss, *Mundo soñado*, op.cit., p. 81.



3.11. Ejercicio No. 4

Pags. 152-153.
Fig. 60. Ejercicio No. 4, Facultad
de Arquitectura y Urbanismo.

Año: 2018

Título: Facultad de Arquitectura y Urbanismo.

Técnica: 13 bastidores de madera, acrílico y serigrafía.

Medidas variables, en conjunto 3 metros de largo por 2 de ancho.

La experiencia del espacio que proporciona la fotografía es limitada. Durante mi estancia en Brasil, la vista a la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de São Paulo fue significativa para mi en términos de experiencia por la radicalidad y grandeza de sus espacios. Concebido en 1961 por los arquitectos paulistas João Batista Vilanova Artigas y Carlos Cascaldi, la idea que guió el proyecto fue la de generar una continuidad espacial. El espacio es abierto e integrado y evita las divisiones, sus seis niveles están conectados a través de rampas que dan la sensación de un solo plano y propician el recorrido continuo del visitante, lo que a su vez favorece la convivencia e interacción entre los usuarios, materializando en el espacio las ideas de democracia de los arquitectos y su interés por un modelo de enseñanza que apostara por la colectividad.

En este proyecto mi intención fue integrar varias imágenes, algunas tomadas por mi y otras encontradas en el gran archivo que es internet, que proporcionaran en conjunto una visión más compleja del espacio conformado por esa arquitectura.

3.12. Fotografía y representación de la arquitectura

Beatriz Colomina (1952) es una historiadora y crítica de la arquitectura española en cuyo texto *Privacidad y publicidad: la arquitectura moderna como medio de comunicación de masas*²⁵⁷ he encontrado fundamentos para pensar la transformación fotográfica de la arquitectura moderna.

Fundamentalmente, Colomina defiende la tesis de que la fotografía y de manera más amplia, la circulación de imágenes, afectó la percepción de lo que es moderno, de tal manera que considera que “la arquitectura moderna únicamente es moderna cuando se compromete con los medios de comunicación”,²⁵⁸ además de tratarse de un movimiento pionero en entrar en la historia del arte casi exclusivamente a través del registro fotográfico.

Colomina analiza la obra de Le Corbusier y su uso de las imágenes en la revista *L'Esprit Nouveau* (1920-1925), una publicación bajo su dirección en la que utilizó fotografías de sus propias obras como medio de documentación, pero también en relación de coexistencia con material publicitario en el espacio bidimensional de la página. Ello implicó de acuerdo a Colomina, una intromisión del mundo de la cultura de masas en el mundo del arte elevado al que pertenece la arquitectura, una intromisión con la que Le Corbusier en su postura tradicionalmente moderna, a favor de la autonomía del arte y a favor de distinguir el arte arquitectónico de la ingeniería y de la simple construcción, no estaría de acuerdo.

Sin embargo, como demuestra el estudio de Colomina, no sería posible concebir la obra de Le Corbusier sin esa contaminación que resulta esencial en su obra, siendo además uno de los artífices de hacer de la arquitectura un *sistema de representación* con un estatus similar al del póster, el diseño industrial, la publicidad y las modas. Si bien la construcción arquitectónica resulta parte esencial del proceso, no debe ser ya considerada bajo este análisis, como el producto final. En la medida en que el edificio es un mecanismo de representación, deberá ser entendido en los mismos términos de los

257 Beatriz Colomina, *Privacidad y publicidad: la arquitectura moderna como medio de comunicación de masas*, op. cit.

258 Beatriz Colomina, *Privacidad y publicidad: la arquitectura moderna como medio de comunicación de masas*, op. cit., p. 28.

medios en los que se reproduce: los dibujos, las fotografías, los escritos, las películas o los anuncios.

La transformación fotográfica de la arquitectura permitió a Le Corbusier hacer énfasis en la resolución conceptual, en el reino de las ideas, del edificio en el espacio de la página y el espacio de las publicaciones, considerando “la relación de la obra arquitectónica con un lugar específico y su realización material [como] cuestiones secundarias”.²⁵⁹

En este sentido, Colomina expone cómo la fotografía transformó la arquitectura recurriendo muchas veces al retoque fotográfico y mostrando una geometría casi irreal, de modo que concluye que “la función de la fotografía no es reflejar la arquitectura tal y como se ha construido, como un espejo refleja la imagen.”²⁶⁰ Más bien se trata de imágenes que construyen–producen su propio objeto–mercancía para ser transportada y vendida, consumida por las masas.

Para Colomina, la transformación fotográfica de la arquitectura refleja el carácter disyuntivo de la cultura moderna entre lo interior y lo exterior, entre la experiencia individual y la existencia social, una escisión entre lo que se piensa y lo que se hace y se dice, entre la imagen que se proyecta al exterior y el espacio interior de la intimidad, lo que hace del espacio urbano moderno un lugar que “no se puede entender en términos de experiencia”.²⁶¹

En relación a las imágenes que muestro, me interesan las posibilidades de que la forma arquitectónica representada a través de la fotografía resulten una manera de referirse precisamente a la disociación entre la experiencia del espacio y su representación.

259 Beatriz Colomina, *Privacidad y publicidad: la arquitectura moderna como medio de comunicación de masas*, op. cit., p. 93.

260 Beatriz Colomina, *Privacidad y publicidad: la arquitectura moderna como medio de comunicación de masas*, op. cit., p. 94.

261 Beatriz Colomina, *Privacidad y publicidad: la arquitectura moderna como medio de comunicación de masas*, op. cit., p. 40.

Conclusiones

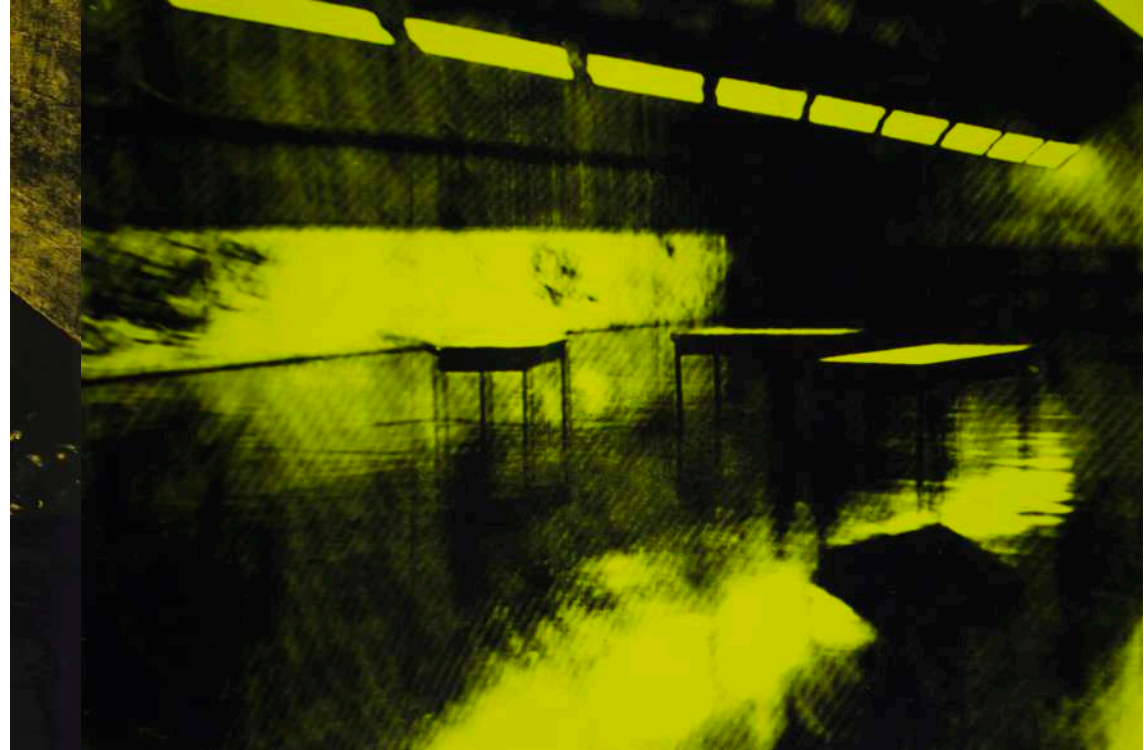
Investigar acerca de la modernidad en América Latina, ha supuesto recurrir a la dialéctica entre la modernización, entendida como los procesos económicos, sociales e institucionales de transformación, y el modernismo como el conjunto de visiones y valores a través de los cuales la cultura asimila y conduce esos procesos, puesto que es de esta manera como se suele entender el proceso total de la modernidad en diversos autores incluyendo el famoso estudio de Marshall Berman.

Sin embargo, creo importante concluir que más allá de esta dialéctica, la noción de modernidad en este trabajo ha sido considerada como un conjunto de movimientos que correspondieron al ethos cultural de una época que suscitó modos de vida y de organización social que fueron paulatinamente institucionalizándose y generalizándose. Esta generalización es importante porque, como se ha visto, la modernidad en Latinoamérica ha suscitado metáforas como las de la marginalidad o la periferia respecto a procesos centrales o hegemónicos de modernización, aunque es evidente que tuvo el mismo carácter de ser un proceso revolucionario de transformación de la realidad.

A partir de ello podemos pensar en las formas de representación que la modernidad generó en diversos ámbitos de la cultura, pero esta investigación se ha enfocado específicamente a las representaciones que involucran a la arquitectura y al arte pero también a la ciudad que, como se ha visto con Adrián Gorelik, constituyó en el conjunto de Latinoamérica el mecanismo para arribar a una sociedad moderna.

Las ciudades se constituyen, además, como una combinación de procesos materiales (por ejemplo el desarrollo de conjuntos habitacionales) y representaciones culturales que de alguna manera obliga a entender la lógica entre la modernización y los modernismos.

Por otra parte, en tanto forma parte de la cultura,





la arquitectura es una realidad material que simboliza modos de vida y representa interpretaciones de lo real y que puede operar como extensión del poder de forma impositiva y es por ello que considero válido que la arquitectura moderna pueda analizarse desde esta perspectiva. Sobre todo porque a largo plazo, se ha acusado a gran parte de los movimientos modernos de arquitectura, de tener un sesgo impositivo y homologador que pasaba por alto las diferentes condiciones y necesidades de habitación a través de una apariencia de neutralidad y universalidad, teniendo muchas veces como trasfondo “concepciones ideales, genéricas y prototípicas de los seres humanos y de las sociedades”²⁶² así como fundamentos pretendidamente racionales y objetivos acerca de las condiciones de habitabilidad.

Sin embargo, no es de ninguna manera posible inferir de la exposición que he llevado a cabo (de manera resumida acerca del desarrollo de la arquitectura moderna en Latinoamérica), que la arquitectura moderna en Latinoamérica haya mantenido una ausencia de carácter o un carácter universal y prototípico. Muchas veces, por el contrario y como ha quedado demostrado, formó parte de un impulso nacionalizador que partió desde las primeras décadas del siglo XX en las que Latinoamérica se presentó como un espacio propicio y fértil para aplicar los ideales arquitectónicos de la modernidad. México y Brasil especialmente, impulsaron proyectos de gran magnitud, en muchos de los cuales el arte moderno abstracto mantuvo fuertes puntos de contacto (unos más teórico-conceptuales que otros) con la arquitectura moderna. Ejemplo de ello es la llamada tendencia de Integración

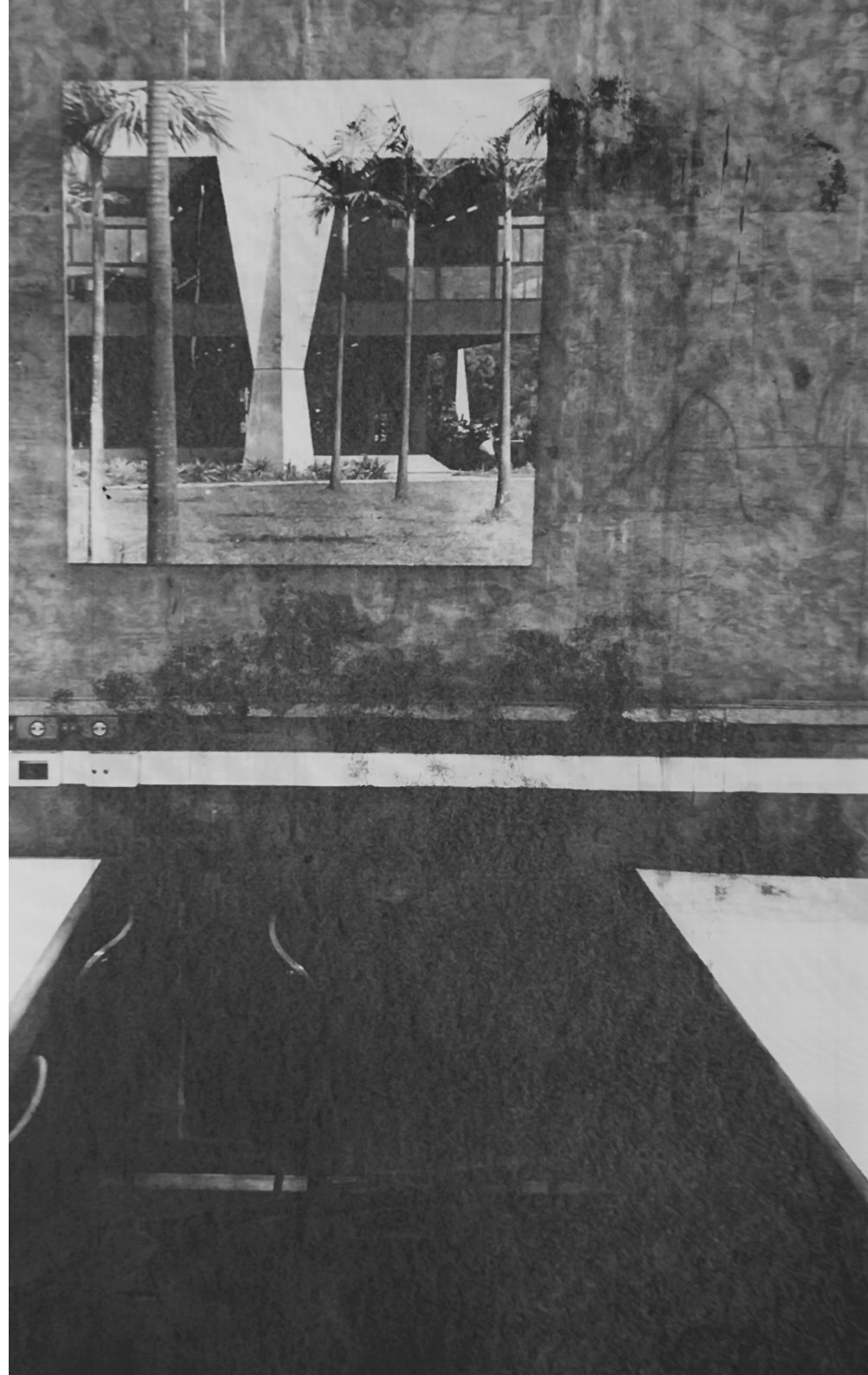
262 Gustavo Romero Fernández, “El poblamiento y la vivienda en el ámbito latinoamericano” en López Rangel, Rafael, Francisco Platas López, Gustavo Romero Fernández, José Utgar Salceda Salinas, *La complejidad y la participación en la producción de arquitectura y ciudad*, México, UNAM, Facultad de Arquitectura, 2014, p. 137.

Plástica en México, la incorporación del arte abstracto de vanguardia en el proyecto de la Universidad de Caracas, el paisajismo de Roberto Burle Marx, pero también el entusiasmo del crítico de arte brasileño Mario Pedrosa por la construcción de Brasilia como un proyecto de arte total.

Es necesario tener presente, como se ha hecho a lo largo de este estudio, que el uso de la geometría, de la abstracción y de conceptos como el de lo constructivo no se pueden asimilar a su significado en el contexto de las vanguardias europeas y más bien es posible visualizar través de la sucinta historia del arte moderno latinoamericano expuesta en esta tesis, que la geometría y la abstracción produjeron una fértil tensión entre valores (como el orden y la racionalidad) asociados a la modernidad, y aquellos otros valores fruto del contexto (como lo inestable, lo precario, lo orgánico, etc.); lo que por otra parte, no impidió que la abstracción moderna en Latinoamérica formara parte de una industria cultural que favoreció el discurso desarrollista de los gobiernos.

Los proyectos visuales que he presentado, hacen uso en mayor o menor medida del lenguaje de la abstracción y pueden considerarse tanto como un homenaje al modernismo, al ofrecimiento que muchas de sus expresiones hicieron de nuevas posibilidades de organización social y espacial, pero también como una mirada a la distancia, con la perspectiva de la fragilidad e inconclusión de los principios que sostuvieron a los proyectos de la modernidad. Asimismo, estos proyectos se desarrollan desde una visión de la modernización actual como post-expansiva y teniendo presente la mezcla de temporalidades en la urbanización actual en la que predomina la desigualdad y el contraste, las periferias internas y las huellas de lo que una vez fue moderno.

Cabe mencionar que las referencias visuales y los proyectos de esta investigación pueden asociarse fácilmente a un formato visual moderno como la retícula y a



un imaginario urbano de construcciones y de ciudades genéricas, construido en gran medida a través de las abstracciones generadas por el recorte fotográfico que crea patrones reproducibles sin identidad, como si se tratase de un movimiento que conscientemente tendiese hacia la similitud y alejara la diferencia.

Considero que este tipo de abstracción está relacionado con el uso de la imagen arquitectónica fotográfica en los medios de comunicación, y que es algo similar al arte abstracto genérico que adorna hoteles, oficinas o recepciones. Al respecto, retomo algunas ideas de la historiadora y curadora británica-venezolana Cecilia Fajardo Hill, que ya forman parte de los anteriores capítulos, pero que me parecen fundamentales para una toma de postura respecto al tema.

En primer lugar, la idea de que el arte contemporáneo debe abstenerse de calificar el lenguaje de la abstracción como apolítico, además de la necesidad de superar una definición de abstracción como lo opuesto respecto a lo figurativo. Asimismo considero especialmente significativa la idea de pensar el arte abstracto como búsqueda y exploración acerca de la realidad, con implicaciones en ella y en sus determinaciones objetivas y como una “forma oblicua de discutir y participar en la realidad en la que estamos representados, [...] un intento de resistir las políticas represivas predominantes de representación de lo real.”²⁶³

Quiero mencionar también la viable relación de esta investigación con un campo aún no lo suficientemente explorado acerca de la percepción o experimentación de los espacios de la arquitectura moderna en Latinoamérica a través del arte contemporáneo.

263 Cecilia Fajardo-Hill, “Abstracción Contemporánea en Latinoamérica”, 7 pp. Disponible en: <http://abstractioninaction.com/wp-content/themes/aia/assets/pdf/contemporary-spanish.pdf> (Última Visita 07/06/15)

Muchas de las obras de artistas contemporáneos acerca del tema atienden aspectos históricos y sociales de la arquitectura, así como las percepciones empíricas y las condiciones físicas de los edificios, lo cual poéticamente hablando, invoca una multiplicidad de construcciones reales, soñadas, imaginarias, evocadas, percibidas, vividas, etc.

Un último aspecto relacionado con esta investigación es la idea de una modernidad propia de “los trópicos”, que se distinguiría del racionalismo de la modernidad occidental al integrar en su pensamiento, el impacto del clima y de la vegetación sobre la cultura. En los últimos años, el curador mexicano Pablo León de la Barra, ya mencionado con anterioridad, ha realizado una serie de proyectos expositivos relacionados con esta noción, entre los más recientes se pueden mencionar la exposición *Bajo un mismo sol. El arte de América Latina hoy* en el Museo Jumex de la Ciudad de México, 19 nov. 2015 a 07 feb. 2016, y la exposición *Temporama* de la artista francesa Dominique González-Foerster en el Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro, 20 de jun. a 09 ago. de 2015. A través de la obra de González-Foerster, León de la Barra explica la modernidad tropical como

...una conjunción de lugares pero también de momentos, de arquitectura moderna y clima capaces de producir una experiencia estética que escapa a las formas de control, transformando la racionalidad moderna occidental en algo más emocional y más sensorial. Las condiciones tropicales parecen ser capaces de revelar el hermoso e inmaduro caos que genera la modernidad. El lado inconsciente y poderoso de la modernidad, para estar más activo, parece necesitar una luz y un contexto especial. Algunas veces, la modernidad por sí misma, y en especial cuando se refiere a la arquitectura, se vuelve demasiado seca en sus intenciones abstractas; pero balanceada con

deseos inmaduros, mucha agua y plantas, se transforma al mismo tiempo, en algo que es al mismo tiempo más bello y complejo. En otras palabras: el observar la modernidad tropical es como estar alerta de la complejidad transparente de nuestros deseos y de esta continua y permanente negociación entre los múltiples aspectos de nuestro ser.²⁶⁴

Los proyectos curatoriales y expositivos de Pablo León de la Barra consideran “lo tropical” como una forma de resistencia política, al asumir de cierta manera una exotización que invite a pensar en los márgenes no como una cuestión de localización sino como una cuestión de actitud para situarse más allá de las historias de la modernidad occidental o europea y construir una nueva historiografía descentralizada de los trópicos. En este sentido, se trata de una conceptualización de lo tropical que busca alejarse de los discursos colonizadores que utilizaban conceptos y estereotipos como el del “arte fantástico” o “realismo mágico” así como ideas de lo primitivo y natural, lo surreal y lo exuberante para explicar el supuesto carácter original y exótico del arte en Latinoamérica, lo que suponía una objetualización disfrazada de reconocimiento de la diferencia y la consideración del continente como un todo homogéneo.

264 Traducción de Pablo León de la Barra en “Dominique Gonzalez-Foerster / Tropicalizaciones!”, 23/08/2009. Disponible en: <<http://centrefortheaestheticrevolution.blogspot.mx/2009/08/dominique-gonzalez-foerster.html>> (Última visita 07/06/15).



Bibliografía y fuentes de información



- A. Alves, Fabiana; Paulo César Boni, "A Brasília de Marcel Gautherot: o deslizamento das fotografias sobre a construção da nova capital publicadas pela Veja" en *Libero*, São Paulo, v. 15, n. 30, diciembre de 2012, pp. 139-152. Disponible en: <<http://casperlibero.edu.br/wp-content/uploads/2014/05/10-A-Bras%C3%ADlia-de-Marcel-Gautherot.pdf>> (Última Visita 24/07/15).
- Ades, Dawn. *Fotomontaje*. Versión castellana de Elena Llorens Pujol. Barcelona, México, Gustavo Gili, 2002, 173 pp.
- Amaral, Arancy, A. *Projeto construtivo brasileiro na arte (1950-1962)*, São Paulo, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, Pinacoteca do Estado, 1977. 357 pp.
- Anderson, Perry, "Modernity and Revolution", en *New Left Review* 1/144, For a materialist feminism, Londres, marzo abril, 1984, pp. 96-113. Disponible en: <<http://newleftreview.org/1/144/perry-anderson-modernity-and-revolution>> (Última visita 15/09/14).
 _____, Versión en español tomada de Casullo, Nicolás (comp.), *El debate modernidad-posmodernidad*, 4ª ed., Buenos Aires, El Cielo por Asalto, 1993, pp. 92-116. Disponible en: <https://www.academia.edu/9918704/Anderson_Perry_Modernidad_Y_Revolucion> (Última visita 01/01/16).
- Angotti-Salgueiro, Heliana, "Marcel Gautherot na revista *Módulo* – ensaios fotográficos, imagens do Brasil: da cultura material e imaterial à arquitetura" en *Anais do Museu Paulista*, São Paulo. N. Sér. v.22. n.1. enero- junio, 2014, pp. 11-79. Disponible en: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-47142014000100011> (Última Visita 24/07/15).
- Arango Cardinal, Silvia, *Ciudad y arquitectura : seis generaciones que construyeron la América Latina moderna*, México, Conaculta, Fondo de Cultura Económica, 2012, 488 pp.
- Bañuelos Capistrán, Jacob, *Fotomontaje*, Madrid, Cátedra, 2008, 376 pp.
- Bayón, Damián, *et. al., Arte moderno en América latina*, Madrid, Taurus, 1985, 349 p.
 _____, *La transición a la modernidad*, Bogotá, Tercer Mundo, 1989, 242 pp.
 _____, (ed.) *América Latina en sus artes*, México, Siglo XXI, 1974, 237 pp.
- Berman, Marshall, *Todo lo sólido se desvanece en el aire: la experiencia de la modernidad*, trad. de Andrea Morales Vidal, México, Siglo XXI Editores, 2013, 396 pp.
- Bonilla, Mario, Tomás, Francois, Alejandro Ochoa; et. al., *Paris-México: La primera modernidad arquitectónica*, México, Instituto Francés de América Latina, 1993, 92 pp.
- Brett, Guy (ed.), *Hélio Oiticica*, Río de Janeiro, Centro de Arte Helio Oiticica, 1992, 280 pp.
 _____, (et. al.) *Arte en Iberoamérica, 1820-1980*, trad. de Consuelo Vázquez de Parga, Eva Rodríguez Halffter, España : Ministerio de Cultura, 1989, 359 pp.
- Buck-Morss, Susan, *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes*, trad. de Nora Rabotnikof, Madrid, Visor, 1995, 418 pp.
 _____, *Mundo soñado y catástrofe: la desaparición de la utopía de masas en el Este y el Oeste*, Madrid, Boadilla del Monte, A. Machado Libros, 2004, 395 pp.
- Bullrich, Francisco, "Ciudades creadas en el siglo XX. Brasilia.", en Roberto Segre(coord.), *América Latina en su arquitectura*, 3ª ed., México, Siglo XXI, 1981, pp. 129-140.
 _____, *Arquitectura latinoamericana 1930-1970*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1969, 222 pp.
- Calinescu, Matei, *Cinco caras de la modernidad: modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, postmodernismo*, trad. de Francisco Rodríguez Martín, Madrid, Tecnos, 2016, 328 pp.
- Colomina, Beatriz, *Privacidad y publicidad : la arquitectura moderna como medio de comunicación de masas*, traducción de Isabel Hortal, Murcia, CENDEAC, Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo, COAMU, Colegio Oficial de Arquitectos de Murcia, 2010, 237 pp.
- Craven, David, "As origens latinoamericanas do modernismo alternativo" en *Crítica Marxista* No. 37 trad. de Fábio Ribeiro, São Paulo, 2013, pp. 137-154.
- Damaz, Paul F., *Art in latin american architecture*, Nueva York, Reinhold, 1963, 232 pp.
- De la Barrera y Alvarez, Gabriel (comp.), *Chichen-Itza, Uxmal y Kabah en el arte maya*, México, Secretaría de Educación Pública, 1950, 226 pp.
- Echeverría, Bolívar, *Vuelta de siglo*, México, Era, 2006, 272 pp.
- Espada, Heloisa, "Fotografía, arquitetura, arte e propaganda: a Brasília de Marcel Gautherot em revistas, feiras e exposições", *Anais do Museu Paulista* N. 1, v.22. enero - jun. 2014, pp. 81-105. Disponible en: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0101-47142014000100081&script=sci_arttext> (Última Visita 07/06/15).
- Fajardo-Hill, Cecilia. "Abstracción Contemporánea en Latinoamérica", 7 pp. Disponible en: <<http://abstractioninaction.com/wp-content/themes/aia/assets/pdf/contemporary-spanish.pdf>> (Última Visita 07/06/15).
 _____, "Abstracción moderna en Latinoamérica", 4 pp. Disponible en: <<http://abstractioninaction.com/wp-content/themes/aia/>

- assets/pdf/modern-spanish.pdf> (Última Visita 07/06/15).
- Fernández Cox, Cristian; Antonio Toca, *América Latina nueva arquitectura: una modernidad posracionalista*, México, Gustavo Gili, 1998, 191 pp.
- García Canclini, Néstor, *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México, Debolsillo, 2009, 365 pp.
- _____, "La modernidad después de la posmodernidad", en Ana Maria de Moraes Belluzzo (coord.), *Modernidade: vanguardias artísticas na América Latina*, São Paulo, Universidad Estadual Paulista Julio de Mesquita Filho, 1990, pp. 201-237.
- García García, Eunice; Marcos Amaya Martínez, (ed.), *Documentos de arquitectura moderna en América Latina 1950-1965. Volumen cuarto: vivienda social en Argentina, Brasil, Chile y México*, Cataluña, Universitat Politècnica de Catalunya: Grupo de investigación FORM, 2010, 431 pp.
- García, María Amalia, "El lugar de la construcción inevitable: la arquitectura moderna en Brasil a través de la producción crítica de Mário Pedrosa" en DEARQ - Revista de Arquitectura / Journal of Architecture [en línea] 2014, (Diciembre-Sin mes) Disponible en: <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=341638957003>> ISSN 2011-3188 98 (Última visita 01/11/2017).
- Garza Usabiaga, Daniel, "Arquitectura después de la Revolución" en Sepúlveda, Luz María (coord.), *Las artes plásticas y visuales en los siglos XIX y XX*, México, Conaculta, 2013, pp. 125 a 181.
- Gorelik, Adrián, *Das vanguardias a Brasília. Cultura urbana e Arquitectura en América Latina*, trad. María Antonieta Pereira, Minas Gerais, Editora UFMG, 2005, 190 pp.
- _____, "Ciudad, modernidad y modernización" en *Universitas Humanística*, 56, 2003. Disponible en: <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=79105602>> (Última visita 13/08/18).
- Gruzinski, Serge. *El Pensamiento mestizo: cultura amerindia y civilización del renacimiento*, traducción de Enrique Folch González. Barcelona, México, Paidós, 2007. 407 pp.
- Gullar, Ferreira. *Vanguardia e subdesenvolvimento: Ensaio sobre arte*. Rio de Janeiro. Civilização brasileira, 1978, 143 pp.
- Guilbaut, Serge, "Pinceles, palos, manchas: algunas cuestiones culturales en Nueva York y París tras la Segunda Guerra Mundial" en Manuel J. Borja-Villel, et. al., *Bajo la bomba. El jazz de la guerra de imágenes transatlántica. 1946-1956*, Madrid, MACBA / Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2007, pp. 15-63. Disponible en: <http://www.macba.es/uploads/20080723/BLB_CAST_SERGE_GUILBAUT.pdf> (Última visita 10/03/16).
- _____, "Léon Degand's Ship of Fools: The Cargo-Cult phenomenon of Geometric Abstraction in Brazil 1947", 37 pp., disponible en: <http://www.esteticas.unam.mx/edartedal/PDF/Queretaro/complets/Guilbaut_Queretaro.pdf> (Última visita: 06/08/18).
- Jácome Moreno, Cristóbal, "Las construcciones de la imagen. La serie del Conjunto Urbano Nonoalco-Tlatelolco de Armando Salas Portugal", en Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, No. 95, 2009, pp. 85-118.
- Jameson, Fredric, *Una modernidad singular. Ensayo sobre la ontología del presente*, trad. de Horacio Pons, Barcelona, Gedisa, 2004, 204 pp.
- Jara Parra, Natalia, "Los proyectos críticos de Marta Traba y Nelly Richard: Trayectos de la escritura sobre arte en Latinoamérica", Universidad de Chile Facultad de Artes Departamento de Teoría e Historia del Arte, Magíster en Artes, mención Teoría e Historia del Arte, Santiago, Chile 2012, 116 pp. Disponible en: <http://repositorio.uchile.cl/tesis/uchile/2012/ar-jara_n/pdfAmont/ar-jara_n.pdf> (Última visita: 06/08/18).
- Koch, Kelsy, Rafael Santana, et. al., *Cruce de miradas: visiones de América Latina*, México, Fundación Cisneros, 2006, 319 pp.
- León de la Barra, Pablo, *Bajo un mismo sol. El arte de América Latina hoy*, cuadernillo de la exposición curada por Pablo León de la Barra, Museo Jumex de la Ciudad de México, 19 nov. 2015 a 07 feb. 2016, Fundación Jumex Arte Contemporáneo, 2015, 44 pp.
- _____, "Dominique Gonzalez-Foerster / Tropicalizaciones!", 23/08/2009. Disponible en: <<http://centrefortheaestheticrevolution.blogspot.mx/2009/08/dominique-gonzalez-foerster.html>> (Última visita 07/06/15).
- López Rangel, Rafael, Francisco Platas López, Gustavo Romero Fernández, José Utgar Salceda Salinas, *La complejidad y la participación en la producción de arquitectura y ciudad*, México, UNAM, Facultad de Arquitectura, 2014, 141 pp.
- Löwy, Michel. *Walter Benjamín. Aviso de Incendio. Una lectura de las tesis "Sobre el concepto de historia"* trad. de Horacio Pons; Argentina-México, FCE, 2003, 185 pp.
- _____, "A teoria do desenvolvimento desigual e combinado" en *Outubro*, no.1, 1998, trad. de Henrique Carneiro; São Paulo, pp. 73-80. Disponible en: <<http://outubrorevista.com.br/wp-content/uploads/2015/02/Revista-Outubro-Edic%CC%A7a%CC%83o-1-06.pdf>> (Última visita 25/07/15).
- Lucie-Smith, Edward, *Arte Latinoamericano del siglo XX*, trad. Hugo Mariani, Barcelona, Destino, 1994, 215 pp.
- Mackenzie, Beatriz Eugenia (coord.), *Cuasi-corpus: arte concreto y neoconcreto de Brasil*, Instituto Nacional de Bellas Artes, Museo de Arte Contemporáneo Internacional Rufino Tamayo, 2003, 144 pp.
- Martins, Luiz Renato. "Uma crítica dialética nas artes visuais" en

- Crítica marxista* no.37, páginas 133-137, São Paulo, 2013.
- _____, "A conspiração da arte moderna". Presentado en el Seminario León Trotsky (1940–2010), III Seminario Internacional de Políticas de la Memoria "Recordando a Walter Benjamin: Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria", Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti, Buenos Aires, 30.10–01.11.2010.
- Medina, Cuauhtémoc, "Venezquizoide" en Alexander Apóstol, *Modernidad tropical*, Barcelona, Actar/ MUSAC, 2010, pp. 104–127.
- Perazzo, Nelly, *El arte concreto en la Argentina en la década del 40*, Buenos Aires, Arte Gaglianone, 1983, 211 pp.
- Pérez Barreiro, Gabriel (ed.), *The geometry of hope: Latin American abstract art from the Patricia Phelps de Cisneros Collection*, Austin, Blanton Museum of Art /University of Texas, 2007, 343 pp.
- Ramírez, Mari Carmen y Héctor Olea, *Inverted utopias: avant-garde art in Latin America*, New Haven, Yale University Press, 2004, 586 pp.
- Richard, Nelly, "Neovanguardia y postvanguardia: el filo de la sospecha", en Ana Maria de Moraes Belluzzo (coord.), *Modernidade: vanguardias artísticas na América Latina*, São Paulo, Universidad Estadual Paulista Julio de Mesquita Filho, 1990, pp. 185–198.
- _____, "La puesta en escena internacional del arte latinoamericano: montaje, representación" en *Arte Historia e identidad en América. Visiones comparativas*, XVII Coloquio Internacional de Historia del arte, México, IIE, UNAM, 1994, tomo III, pp. 1011–1016.
- Rodríguez Cascante, Francisco, "Modernidad e identidad en América Latina", en *Káñina*, Rev. Artes y Letras, Univ. Costa Rica. Vol. XXVIII (2), 2004, pp. 237–255. Disponible en: <<http://revistas.ucr.ac.cr/index.php/kanina/article/viewFile/4735/4549>> (Última visita 16/03/16)
- Sánchez Soler, María Monserrat (coord.), *El verbo es conjugar: arte moderno latinoamericano*. México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 2013, 109 pp.
- Suazo, Félix. "Conceptualismos vs. Abstraccionismos: Latinoamérica en bloques", publicado por *Tráfico Visual*, 17/07/2014. Disponible en: <<http://www.traficovisual.com/2014/07/17/conceptualismos-vs-abstraccionismos-latinoamerica-en-bloques-nota-por-felix-suazo/>> (Última Visita 09/05/15).
- Serra Lluch, Juan, *Color y arquitectura contemporánea*, tesis doctoral defendida en la Universidad Politécnica de Valencia, 2010. Disponible en: <<http://juaser11.blogs.upv.es/juanserralluch/cuando-color-en-la-historia-de-la-arquitectura/>>

- (Visitada en noviembre de 2017).
- Subirats, Eduardo, *La flor y el cristal: Ensayos sobre arte y arquitectura modernos*, Barcelona, Anthropos, 1986, 302 pp.
- _____, *Viaje al fin del paraíso. Ensayos sobre América Latina y las culturas ibéricas*, Madrid, Losada, 2005, 197 pp.
- _____, *Una última visión del paraíso: ensayos sobre media, vanguardia y la destrucción de culturas en América Latina*, México, D.F., Fondo de Cultura Económica, 2004, 199 pp.
- _____, *El continente vacío: La conquista del nuevo mundo y la conciencia moderna*, México, Siglo XXI, 1994, 379 pp.

Pags. 106, 161, 162, 165, 169 y 170.
Ejercicio No. 4, Facultad
de Arquitectura y Urbanismo
(detalle).

Cubiertas:
Ejercicio No. 4, Facultad
de Arquitectura y Urbanismo
(detalle).



FAD UNAM
FACULTAD DE
ARTES Y DISEÑO