

EJE TEMÁTICO 1: Instituciones y campo intelectual

UN PROBLEMA DE CARÁCTER: MUSEO DE ARTE MODERNO, RIO DE JANEIRO, REIDY, 1953

Carlos Eduardo Comas
Universidade Federal do Rio Grande do Sul
ccomas@uol.com.br

Resumen

Análisis del Museo de Arte Moderno de Rio de Janeiro de Affonso Eduardo Reidy (1953-68) evidenciando sus débitos para con la teoría académica del carácter.

Palabras clave:

CARÁCTER; AFFONSO EDUARDO REIDY; MAM-RIO; ARQUITECTURA MODERNA; ARQUITECTURA MODERNA BRASILEÑA

Reyner Banham dijo el primero que la tradición de instrucción académica representada por la École des Beaux Arts fue una de las causas preparatorias del Estilo Internacional (Banham, 1960: 338). Aunque denegrida por los arquitectos modernos, ellos incorporaran muchas de sus ideas, entre ellas la noción de composición elemental defendida implícitamente por Julien Guadet (Guadet, 1909: 661). Le Corbusier detestaba la École y la Académie des Beaux Arts, pero la idea de composición es central en su obra, y el término aparece repetidas veces en sus textos: en su definición de arquitectura como juego de volúmenes, en el propio título de la lámina cuatro composiciones, en los cinco puntos que proponen elevaciones tripartitas, en los grandes trabajos al describir variantes de partidos (Le Corbusier, 1923: 230; Le Corbusier & Pierre Jeanneret, 1930: 227; 1935: 207; 1939: 175).

Sin embargo Le Corbusier no menciona jamás el concepto complementario de carácter, conjunto de cualidades propias y distintivas de obra o colección de obras de arquitectura, la fuente de diversidad formal legítima para Guadet. En ensayo escrito en 1953-54 sobre el ámbito inglés victoriano Colin Rowe recuerda que en la tradición académica una buena

obra de arquitectura tiene composición correcta y carácter apropiado; admite la persistencia de la composición en el proyecto de arquitectura moderno, pero dice que carácter era el refrán de una era que se había ido sin dejar rastros, y que la existencia de un problema de carácter en la arquitectura moderna era aun más dudosa que en la arquitectura de la Antigüedad (Rowe, 1976: 223).

Rowe está equivocado. Al contrario de Quatremère de Quincy, no considera distintas variedades de carácter, ni la posibilidad de oposición- y co-existencia- entre distintas variedades de carácter (Quatremère de Quincy, 1788: 730). No advierte, como Eero Saarinen (Saarinen, 1963: 108), las semejanzas entre expresión y caracterización, ni las diferencias sutiles que conllevan cuanto a la responsabilidad del arquitecto en la generación de la forma arquitectónica. Sorpresivamente, es Mies quien emplea el término, y lo hace para despreciar el carácter particular en función de un carácter genérico: "Yo me opongo a la idea de que un edificio específico deba tener un carácter individual. Creo que debe expresar un carácter universal determinado por el problema total que la arquitectura debe luchar para solucionar" (Lambert, 2001: 791, p. 391). Al revés, Oscar Niemeyer evoca Guadet cuando condena la repetición que hace con que "los edificios pierdan el carácter indispensable que sus finalidades y conveniencias programáticas debían exigir. Así, edificios públicos, escuelas, teatros, museos, casas, etc. pasan a presentar aspectos idénticos, a pesar de sus programas" (Niemeyer, 1959: 5, p. 4-5).

De hecho, como apunto en mi tesis doctoral (Comas, 2002: 600), la preocupación con el carácter genérico de la arquitectura moderna así como con el carácter específico de una obra de arquitectura es constante y explícita desde los años 1930 en los textos de Lucio Costa, teórico de la arquitectura moderna en Brasil. Esa preocupación no desaparece en el pos-guerra: es en términos de carácter específico- programático si se quiere- que Costa va a defender de los ataques hechos en 1953 por Max Bill a la arquitectura moderna brasileña en general, y a la de Niemeyer en particular, a la vez que alababa paradójicamente el Conjunto de Viviendas de Pedregulho de Affonso Eduardo Reidy, compañero de Costa y Niemeyer en el proyecto del Ministerio de Educación (1936-45) y en la creación de una escuela de arquitectura moderna brasileña, como ellos alumno de una Escuela Nacional de Bellas Artes creada en 1826 a la imagen y semejanza de su

homónima francesa (Album, 1939: 80; Costa, 1962: 363; Costa, 1995: 608).¹ Y es en términos de carácter específico que se puede comprender mas plenamente el Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro de Reidy, diseñado en ese mismo año de 1953. Reidy es un arquitecto clave, no solo por su inmerecida aura angélica, como por la merecida atención despertada por su museo, obra clave en la transición entre una escuela carioca y una escuela paulista de arquitectura moderna brasileña, entre supuesta frivolidad y presumida austeridad. La documentación gráfica y fotográfica de las obras citadas en el texto es abundante y accesible (Bonduki, 2000: 216; Ferraz, 1993: 333; Papadaki, 1950: 220; Papadaki, 1956: 192; Papadaki, 1960: 127; Costa, 1995: 608; Le Corbusier y P. Jeanneret, 1939: 175).

Reidy recibió el encargo de proyectar el museo en área de 40000 m² entre la ensenada de Gloria y la autopista Infante D. Henrique, sector del terraplén de Flamengo en ejecución. Creado en 1948 con el apoyo del Museo de Arte Moderno de New York, el museo carioca estaba temporalmente alojado en el *pilotis* bajo la galería de exposiciones del Ministerio de Educación. Asociado al ingeniero estructural Sydney Santos, profesor y director de la Escuela Politécnica de Rio de Janeiro, y al paisajista Roberto Burle Marx, que dispensa presentación, Reidy propuso una composición exuberante de tres elementos seccionada sutilmente por la calle Jardel Jercolis. El bloque escuela, inaugurado en 1957, previsto como sede de una Escuela Técnica de Creación emulando la Hochschule fur Gestaltung de Ulm, sirvió de galería hasta 1967, cuando se inauguró el bloque de exposiciones, destruido por incendio en 1978, reconstruido y reabierto en 1982; inaugurado en 2006, el bloque teatro respecta solo en parte el proyecto original (Sant'Anna, 2011: 264; Le Blanc, 2011: 334).

Extendiéndose este-oeste a lo largo de la calle Jardel, groseramente paralelo al complejo de cerros del Pan de Azúcar, el bloque de exposiciones tiene tres pisos y planta rectangular; apéndices mas bajos en sus extremos, avanzando en dirección opuesta, generan dos ante-patios en simetría diagonal, uno limitado por la autopista y otro por la ensenada, los dos comunicados por el zaguán intermediario abierto de acceso libre en la base del bloque, porosa como la del Ministerio de Educación. Hacia la ensenada, el ojo

¹ El Álbum contiene versión mas detallada y única de memoria de Costa sobre el Pabellón Brasileño en la Feria Mundial de Nueva York.

enfrenta una muralla natural, el Pan de Azúcar. Hacia la ciudad, una muralla artificial, el conjunto de edificios de la antigua avenida Beira-Mar, velados por la vegetación del parque de Flamengo, implantado sobre el terraplén en 1965. Extendiéndose entre la actualidad de la metrópolis y la intemporalidad de piedras y agua, en la orientación más favorable para hacerse transparente, escuadrado para colonizar con eficiencia el terraplén mientras señala su fisiología, el Museo es un dispositivo de mediación y medición, articulando el centro metropolitano, el parque y la ensenada (FIGS.1/2/3).

Orientado hacia la ciudad, el bloque teatro de planta en T al este remata la avenida Presidente Antonio Carlos y crea el ante-patio frontal, accesible desde el centro de la ciudad por una pasarela peatonal que apunta hacia el zaguán abierto del bloque de exposiciones. Tronco de pirámide de lados inclinados o cóncavos, la sala de espectáculos muerde una losa rectangular, unida por el lado menor sur a la galería principal y constituyendo abajo un foyer abierto con porte-cochère, arriba una terraza-jardín accesible desde el ante-patio por rampa junto al lado menor norte. Orientado hacia la ensenada de Gloria, el bloque escuela de planta en C al oeste se articula con la avenida Rio Branco y la calle Teixeira de Freitas, creando el ante-patio trasero, a que se puede ir cruzando el zaguán abierto del bloque de exposiciones. El patio interno tiene peristilos en tres lados- uno de ellos un pasaje abierto transversalmente- y una rampa en el cuarto llevando a la terraza-jardín alrededor del restaurante arriba, protegido por pérgola al este.

Como sus apéndices, el bloque de exposiciones es una composición piramidal; a diferencia de ellos, es una composición piramidal invertida. Las galerías, biblioteca, auditorio y la administración integran una caja de dos pisos, casi transparente, sobre los vestíbulos mas estrechos del museo, casi transparente, y de la administración, casi opaco, separados por el zaguán abierto. La caja y los vestíbulos quedan simétricamente contenidos en un exoesqueleto de contorno trapezoidal en hormigón: una sucesión de pórticos de vigas horizontales y piernas en V asimétrico. Las piernas externas, colosales, inclinan hacia fuera y limitan los paseos cubiertos a lo largo de las dos fachadas mayores. Las losas de la cubierta y del tercer piso se suspenden de las vigas por tirantes de acero. Las piernas internas se inclinan hacia adentro, apoyan la losa de la galería del segundo piso y definen peristilos de sección triangular con los vestíbulos. De sección variable, aquella losa configura una bóveda rasa central y cielorrasos inclinados en los voladizos

sobre los peristilos. Perforaciones en la losa de cubierta posibilitan iluminación controlada de las galerías por linternas protuberantes entre las vigas horizontales de los pórticos. El exoesqueleto está trabado transversalmente por placas ciegas llenando los pórticos extremos y longitudinalmente por trozos de losas inclinadas que se curvan en el borde superior actuando también como partesoles (FIGS. 4/5).

Las dimensiones impresionan. Los pórticos distan 10m entre sí. La galería principal en el segundo piso tiene 130x26m sin columnas. Alta de 3,60m, es animada por recortes en la losa superior que definen vacíos altos de 8 y 6,40m, coronados por claraboyas. Tirantes de acero suspenden la losa del tercer piso según una grilla de 5x5m. La galería superior permite, según Reidy, la "formación de pequeñas salas, donde determinadas obras puedan ser contempladas en un ambiente íntimo," y se articula con el vacío de 8m en la punta este. La administración, el auditorio y la biblioteca se articulan con el vacío de 6,40m en la punta oeste. Reidy habla de "espacio fluido" en vez de "espacio confinado" (Bonduki, 2000, p.164).

La diferenciación estructural de los tres bloques es otro señal de la jerarquía de los tres elementos de la composición. El bloque de exposiciones es una estructura especial híbrida. El bloque escuela tiene una estructura normal como la descrita por Costa en "Razones de la nueva arquitectura" (Costa, 1962, pp. 17-40) ², compuesta por dos losas planas en voladizo sobre una grilla de apoyos puntuales en el caso columnas de hormigón en mayoría internas y postes esbeltos de acero en la pérgola y el pasaje cubierto junto al patio interno. El bloque teatro yuxtapone la estructura especial homogénea de la sala de espectáculos y otra normal, pero de losa única sobre columnas en forma de cuña con la punta hacia abajo. La diversidad formal de los apoyos individualiza los bloques. Los materiales están vistos: hormigón no particularmente rudo hecho con encofrados de tablas, acero cor-ten y ladrillo en los rellenos no estructurales del bloque escuela y del bloque de exposiciones. La actitud es brutalista, en el sentido de rechazar cualquier trabajo post-producción de los elementos de arquitectura³. La modestia se matiza con el lustre de los pisos de granito o linóleo negros, el brillo de los vidrios, la alfombra de piedra portuguesa en el zaguán que replica el patrón de olas de los paseos de Copacabana,

² Según Costa, escrito en 1933-35, primera publicación 1936.

³ Como en el champán "brut", al cual no se adiciona azúcar algún.

patrón reiterado como alfombra de césped y acompañado por palmeras imperiales en los ante-patios soberbiamente ajardinados.

El exoesqueleto no era novedad en la secuencia de espacios expositivos modernos brasileños. Apareció primero en proyectos de estructura homogénea de hormigón. En la galería del Ministerio de Educación (1936-1945), las columnas colosales de sesgo neoclásico configuran un exoesqueleto parcial, vertical, sobrepuesto a la caja superior, más dos hileras de columnas interiores. Las luces laterales miden 7,35x7,15 m; las centrales, 8,70x7,15m. En el Museo de Arte de San Vicente, proyecto de Lina Bo Bardi (1951), el exoesqueleto es integral: los pórticos ortogonales de sección rectangular y luz de 20m distan 20m entre si, vigas invertidas y pilares colosales sobrepuestos a las paredes y techo de la caja de la galería superior. En esa luz, la inclinación de las piernas de los pórtico de Reidy se puede pensar tanto expresión verdadera de los momentos máximos y dispositivo de sombraje cuanto distorsión de una normativa ortogonal.

Igualmente integrales son los exoesqueletos híbridos propuestos por Niemeyer en el primer proyecto para los pabellones del Parque Ibirapuera (1950-52). Construcciones efímeras, el Pabellón de los Estados y el de las Naciones serían desmontables, con perfil trapezoidal y los paños de vidrio corriendo a lo largo de la pierna inclinada externa. Sus pórticos comprenden dos apoyos metálicos en V, que recuerdan el mercado de los Entrétiens (Viollet-le-Duc, 1872: 450), a la vez que sostienen una cubierta simétrica, compuesta por una bóveda rasa entre dos bóvedas similares de mayor luz, independientes de la estructura normal interna cuyo piso superior queda libre de columnas. Futuro museo, el Pabellón de las Industrias tendría su exoesqueleto formado por una sucesión de pórticos de contorno ovalado como la cáscara opaca a que se adosan, incluyendo adentro una estructura independiente similar a las de los demás pabellones.

Esa secuencia de galerías, museos y pabellones no agota la comprensión de la genealogía del museo carioca de Reidy. Un precedente directo de las piernas en V asimétrico es su Colegio Paraguay-Brasil (1952-64). Tiene dos pisos, planta rectangular, cubierta plana inclinada, planta baja porosa y el exoesqueleto restringido a la sucesión de apoyos inclinados en una de las fachadas. Es prefigurado por el Hotel Tijuco de Niemeyer en Diamantina (1951), solución menos refinada en la cual la losa del segundo piso muerde la pierna externa del pórtico. Colegio y hotel son programas que piden sucesión de células

repetitivas a lo largo de un corredor, justificando fachadas opuestas diferentes. También relevante es la Fábrica Duchon (1949-51) de Niemeyer, asentada en el suelo con exoesqueleto integral pero asimétrico, compuesto por dos arcos de luces distintas. Niemeyer ya había usado exoesqueletos integrales anteriormente: un arreglo radial de pórticos curvilíneos soportaban los auditorios proyectados como anexos del Ministerio de Educación (1945); un arreglo radial de pórticos rectilíneos con las piernas afinando en punta hacia abajo, el Teatro de las Artes de Belo Horizonte (1943). En las dos alternativas de la Ciudad Universitaria de Brasil (1936), de Le Corbusier o Costa, en ambas de las cuales Reidy integraba el equipo de proyecto el Aula Magna es ideada como una miniatura del Palacio de los Soviets de Le Corbusier (1931), donde se combinaban de modo precursor la suspensión y el exoesqueleto, para la obtención de luz extraordinaria sin obstrucción columnar. El interés en la suspensión como alternativa estructural era flagrante en el Estadio Nacional de Niemeyer (1941), cuya marquesina se soportaba por cables colgados de enorme arco parabólico; reaparece en el restaurante del primer proyecto del Ibirapuera, cuya losa de cubierta cuadrada se suspende de un mástil central. El edificio de oficinas suspendidas (1947) del argentino Amancio Williams fue exhibido en la I Exposición Internacional de Arquitectura de la Bienal de São Paulo (1951), en la cual el Conjunto Residencial de Pedregulho de Reidy ganó el premio de la categoría Organización de Grandes Áreas (Paglia, 1952: 132).

Así que los pórticos de Reidy comportan una genealogía significativa. La asociación con el colegio precedente enriquece el mensaje: el Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro es un equipamiento cultural privado que pregona su misión didáctica pública, su sentido de responsabilidad social: Reidy dice que "tiene una importante función educativa". Lo mismo se puede decir de la asociación con el hotel: el Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro es equipamiento cultural hospitalario, abierto a todo tipo de manifestación artística, de "alto significado universal" según Reidy (Bonduki, 2000, p. 164). Se amplía así la asociación ya corriente del exoesqueleto moderno con las estructuras especiales del auditorio o teatro, equipamientos culturales cuyas particularidades incluyen la eventual demanda de grandes luces cubiertas. La asociación con la industria o la feria de productos marcha en esa dirección, pauta por la búsqueda de presentar y representar una flexibilidad extrema. La posibilidad de cambiar rápidamente la disposición de divisores se convierte en exigencia y emblema de modernidad en muchas situaciones, desde la

fábrica a la oficina pasando por el museo, en particular un cuyo programa incluye el "entrenamiento adecuado a los artistas podrán influir en la mejora de los patrones de calidad de la producción industrial." El ladrillo visto en tramos de las galerías y en la casi totalidad del bloque escuela enfatiza el propósito programático. Recuerda las fábricas construidas por ingleses que marcaron el inicio de la industrialización nacional, como la que Bo Bardi convirtió en SESC Pompéia en los años 1980 (Da Costa, 2013: 25). La selección de materiales concurre para una monumentalidad áspera que celebra la alianza de industria y arte, persiguiendo lo sublime antes que lo bello, el vigor de la musculatura antes que la armonía del semblante, la epopeya antes que el lirismo. A la vez, los pórticos tienen algo de contrafuerte flotante. Presentan algo de la "expresividad dramática de las viejas catedrales", palabras de Costa en la memoria de la Universidad de Brasil de 1937 (Costa, 1962, pp. 82-83).⁴ La distorsión "gótica" diferencia el equipamiento cultural en el paisaje de terraplén, mar y montaña. La silueta trapezoidal que delinea es menos común, luego más memorable. El hormigón visto y la forma del teatro ayudando, la distorsión enfatiza la contemporaneidad del museo, su condición de monumento moderno radical.

El exoesqueleto audaz da una vez más evidencia espectacular de la capacidad de la ingeniería civil brasileña. El subdesarrollo del país no es sinónimo de subdesarrollo profesional, ni la dependencia económica descarta una dosis de autonomía cultural⁵. Hospitalario, didáctico y comprometido en el proceso de industrialización nacional, el Museo de Arte Moderno de Río se presenta también como obra de arte infraestructural y no sólo arquitectónica. El exoesqueleto colosal contrasta con la sencillez de los demás apoyos, diversificados en recuerdo de la vegetación de la mata atlántica, o, tal vez, homenaje a los maestros, el Aalto del pilar en cuña en el edificio del diario Turun-Sanomat (1929-30), el Corbu de la columna circular en la Villa Savoye (1929-31), y el Mies de la columna cruciforme en el Pabellón de Barcelona (1928-29).

El lenguaje abstracto no excluye las connotaciones figurativas, y estas no remiten sólo al

⁴ Posteriormente, Costa dirá que en la arquitectura moderna se encuentran y complementan dos conceptos distintos de forma, en uno de los cuales la belleza se contiene como un cristal, y en el otro desabrocha como una flor, el primer ejemplificado por el estilo clásico y el segundo por el estilo gótico (Costa 1962, pp. 204-205).

⁵ La expresión Tercer Mundo, conjunto de los países subdesarrollados, fue cuñada por el historiador económico francés SAUVY, Alfred, en "Trois mondes, une planète". *L'Observateur*, 14 agosto 1952, n°. 118, p. 4.

mundo de la arquitectura. Con la bahía al fondo, hay algo de vela tendida en la concavidad del volumen del teatro. Al mismo tiempo, el exoesqueleto da al bloque de exposiciones un caparazón protector que recuerda cangrejos, asociación insólita pero no de todo desprovista en receptáculo de objetos valiosos, de arte comprometida con la desfamiliarización del cotidiano, en un sitio marino. La continuidad entre la bóveda rasa de la losa del techo y las piernas menores del exoesqueleto le da al zaguán abierto aire de cueva o tienda de Ali Babá, que la alfombra de piedra portuguesa acentúa. El apoyo en V, además de la sofisticación de cálculo, recuerda un árbol abstracto, pero estilizado sin la pureza de la geometría elemental, con una cierta desorden primitiva que el hormigón visto acentúa. Y el primitivo es la otra cara del moderno, combina con el deseo de comenzar todo de nuevo, o el deseo de reiterar ese deseo.

De otro lado, ejemplos de espacios expositivos brasileños importantes con una estructura normal sin supresión de losas en voladizo incluyen el Museo Universitario (1936) de Costa, el Museo de Artes Visuales en São Paulo proyectado por el propio Reidy un solo año antes (1952) para el terreno del antiguo Trianon, y el Pabellón de las Industrias definitivo (1952-54) con tres pisos y 22m de ancho, sobre una grilla estructural de 10x10m. La declaración de genealogía incluye afirmación y rechazo. La memoria de Reidy resalta dos objetivos (Bonduki, 2000, p. 164). Uno es la armonización del museo con el sitio a través de un partido predominantemente horizontal, transparente, permeable, poroso. El otro es la concreción del "espacio fluido" equiparado a la "planta libre" posibilitada por la "estructura independiente". Todavía, la "planta libre" que Reidy propone para la galería principal no es la misma de su Museo de Artes Visuales o del Ministerio de Educación. En ambos, la disposición regular de las columnas internas puntúa el espacio contrastando con piezas sueltas que no reciben carga, las paredes y paneles divisorios eventuales. (FIGS. 6/7).

La posibilidad de este contrapunto sólo persiste en el tercer piso del museo de arte moderno, en el piso atirantado. La galería principal y la planta baja son efectivamente espacios confinados, de límites regulares, aunque de vastas dimensiones y divisible de varios modos. Planta y fachada libres sugieren un debate entre compartimentación y estructura. En el bloque de exposiciones del Museo de Arte Moderno de Reidy, la estructura tiene primacía y define la compartimentación primaria. Hay fusión, en lugar de

debate parejo. Contemporáneo de los exoesqueletos y del espacio universal de Mies van der Rohe⁶, el museo anticipa la reivindicación del compartimento como elemento básico de la arquitectura por Louis Kahn⁷. Hasta cierto punto: los recortes en las losas del tercer piso y de la cubierta permiten exponer objetos de mayor altura, iluminarlos con luz cenital, y enfatizar los extremos de la "composición periférica", rasgo distintivo del sistema arquitectónico moderno según Rowe (1976, p. 128), consecuencia de la estructura normal por él descrita como "panqueques soportados sobre agujas" (p.196).

Para Reidy, la flexibilidad extrema de ese espacio fluido confinado justifica su partido. Ciertamente, una galería de exposiciones de 26m de ancho es más despejada que dos de 13m. Sin embargo, la duplicación de la dimensión en esta escala no acarrea automáticamente la duplicación del potencial de uso del espacio. El Pabellón de las Industrias de Ibirapuera construido se mostrará capaz de acoger satisfactoriamente una multiplicidad de manifestaciones, Bienales de Arte inclusive. La solución de Reidy es una alternativa, no un imperativo. El costo-beneficio de la elevación del patrón de desempeño es cuestionable en términos estrictamente económicos, aunque compensador en el plan simbólico. Su ventaja decisiva tiene que ver con una representación más que un rendimiento, aunque la representación y el rendimiento no estén disociados en la solución, y la generosidad de la solución pueda ser apreciada pragmáticamente en el futuro, revelándose previsión en lugar de extravagancia. De inmediato, sin embargo, es la representación quien dicta los criterios de proyecto. Si el servicio parece prevalecer sobre el decorado, la gran luz es también el símbolo de un lujo que no quiere decir su nombre, la reformulación de un atributo tradicional del monumento, sea palacio o sea templo. Es un lujo contradictorio, en el que la sofisticación del cálculo desmiente la modestia del hormigón visto, dando foros de nobleza a su aspecto utilitario, y la modestia del hormigón visto modera la grandilocuencia de la solución estructural.

Detrás de todo esto está el deseo de caracterización, de evidenciar formal y materialmente la finalidad del edificio y los valores a que está asociado. Costa y Niemeyer están de acuerdo con Guadet, para quien, como observado, la caracterización apropiada del

⁶ Los exoesqueletos de Mies incluyen un restaurante (Cantor Drive-in, Indianapolis, 1945-50), una escuela de arquitectura (Crown Hall, Chicago, 1952-55), dos teatros acoplados (Nationaltheater, Mannheim, 1953) y un centro de convenciones (Convention Hall, Chicago, 1952-54).

⁷ Kahn, Louis. "Architecture comes from the making of a room", dibujo para la exposición City/2, 1971, Philadelphia Museum of Art.

programa es fuente de diversidad arquitectónica legítima. Reidy tiene la misma formación de sus colegas y obra anterior afín, cuando no conjunta. No es absurdo verlo deseoso de evidenciar la excepcionalidad de los museos ante la masa de viviendas y lugares de trabajo en la metrópolis, pero el sitio no propicia las mismas posibilidades de diferenciación contextual encontradas en São Paulo. Una caja elevada en voladizo como bloque de exposiciones resultaría demasiado genérica en ese descampado vasto, menos memorable. La arquitectura moderna ya no es minoritaria, y por ende extraordinaria: hegemónica en el posguerra, está en todas partes. Reidy tiene una tarea muy precisa, y no le basta con caracterizar el museo como tipo genérico, aunque uno que no se encuentra en cada esquina. Importa caracterizar su particularidad, que justifica el descarte de columnatas colosales como en la galería del Ministerio de Educación, de tono demasiado clásico para un museo que expone y promueve el arte moderno. Reidy sabe que la estructura a la vez sostiene y comunica. De ahí tratar como especial lo que podría ser normal, de buscar un contraste en vez de diferenciación gradual. A la distinción entre arquitectura y construcción (que la "nueva objetividad" de los años 1920 quisiera borrar) se añade la distinción entre el monumento y la arquitectura común y corriente. Con lógica tradicional, pues ya Quatremère decía que hay tres medios principales de indicar el destino de los edificios: "por las formas de la planta y de la elevación; por la elección, medida y modo de los ornamentos y de la decoración; por las masas y el género de la construcción y de los materiales" (Quatremère, 1832: 733, p. 305).

Por último, está la presión para "hacer diferente" que aumenta en el posguerra. La expresión es de Niemeyer, refrán de entrevista que me concedió en 2004; la cuestión es de mercado, de una competición que no opone más arquitectos modernos y ecléctico-académicos, sino arquitectos modernos entre sí. Si la nueva hegemonía trae consigo la aplicación acrítica de las formas modernas resultando en una arquitectura "modernosa" hecha por "advenedizos del modernismo" según Costa (1962, p. 199)⁸, favorece también la estereotipia formal. Hacer diferente caracteriza el arquitecto moderno de primera línea. Él innova por hacer más elaborado dentro de una o más secuencias de objetos de la misma clase. Los elementos y partidos de composición se incluyen entre esos objetos, la hibridación y la transposición entre las estrategias posibles. Mejor aún si el argumento es

⁸ Publicado por primera vez en 1952.

seductor, aunque cuestionable, y el estilo es propio. La oportunidad es única para Reidy. Ya consagrado en el proyecto individual de la domesticidad, vía Pedregulho, puede mostrar sus cualidades en el proyecto del monumento, destacándose de Le Corbusier y sus colegas del Ministerio de Educación.

En este panorama complejo, el Museo de Arte Moderno de Reidy es referencia obligatoria. Divisor de aguas entre los 1940 y los 1950, presagia un motivo recurrente en los 1960. Tratar el problema relativamente ordinario -que se resuelve con una estructura normal, y proclama las virtudes de la repetición en serie limitada o masiva-, como diferenciado -que exige una estructura especial y propone la tentación de la pieza única- se repetirá en el proyecto de Bo Bardi para el Museo de Arte de São Paulo (1958-1967) en el mismo sitio del Museo de Artes Visuales. La hibridación estructural involucra suspensión y luz de 80m con dos vigas y cuatro apoyos creando el exoesqueleto ortogonal, la galería superior despejada, el piso de la galería inferior suspenso y una plaza cubierta. Ubicuo, el mito de la flexibilidad sin obstrucción columnar vuelve en el exoesqueleto desmesurado- 45m de luz- del Centro Pompidou en París de Renzo Piano y Richard Rogers (1971-1977), ejemplo contundente, de Primer Mundo, elegido por un jurado que incluyó Niemeyer y Philip Johnson, con Jean Prouvé como presidente. Desmintiendo la opinión de muchos cuanto a la inexistencia de novedad en la arquitectura brasileña del posguerra⁹, o su insularidad y irrelevancia¹⁰, el museo de Reidy comprueba una vez más que sean cuales sean los factores que intervienen en la generación de la forma arquitectónica, la propia forma es una de ellas - parte del repertorio de la disciplina o importada de otros repertorios, suscite aprobación o constituya objeto de contestación.

Puédese argumentar que para la disciplina, Beaux-Arts, arquitectura moderna, y arquitectura contemporánea son solo puntos en una trayectoria continua que arranca del Romanticismo (Etlin, 1997: 222) correlacionando comunicación y operación: no basta que la arquitectura tenga un propósito, hay que comunicarlo (Eco, 1971: 456) y la novedad no se comprende sin el trasfondo de lo conocido. Así que la caracterización se fue desarrollando empleando procedimientos de figuración y abstracción como de fragmentación y hibridación, trabajando primero con precedentes eruditos, después

⁹ La opinión equivocada de Zilah Quesado Decker.

¹⁰ Los manuales de los 1980, de Manfredo Tafuri a Kenneth Frampton.

vernáculos, copiando de la naturaleza, mirando vehículos y otras máquinas, para envidiar en fin la cultura pop y luego los algoritmos paramétricos. Por un lado, persisten las declaraciones de linaje relevante, que he llamado substantivas (Comas, 2014: 16, p. 64), de motor intelectual y impronta high-low constante, involucrando por lo menos una diferenciación entre arquitectura y no- arquitectura, que la jerarquía se volvió sospecha. Por otro lado, persisten las calificaciones sugerentes de ambiente, que he llamado adjetivas (Comas, 2014: 16, p. 64), de obvio apelo emocional, ancladas en la convención cultural aun cuando la quieran subvertir. En la era pos-Guggenheim Bilbao (1993-97) de Frank Gehry, la estructura regular y ambigua de connotación a la vez monumental y utilitaria no es más protagonista. Desde el punto de vista substantivo, la estructura extraña y inexplicable sugiere milagro, o más bien, asociación con la magia tecnológica de la computación avanzada. Desde el punto de vista adjetivo, es el triunfo de lo fantástico de feria y historieta. Sin embargo, como dijo Aalto en 1921, "nada que es viejo renace, pero nunca desaparece totalmente, y lo que un día existió, siempre reaparecerá de traje nuevo" (Ruusvuori & Pallasma, 1978: 168). Kubler aprueba, recordando que lo que es teóricamente posible no necesita coincidir con las prácticas de un determinado momento y lugar. (Kubler, 1962: 136) Y la obra de Paulo Mendes da Rocha muestra que el Sur no necesita seguir al Norte, mientras desafía Niemeyer aproximándose de Mies. (Pisani, 2012:400) Cuento complejo y quizás contradictorio, es razonable lo suficiente para mantener nuestro interés.

Bibliografía

- ALBUM Pavilhão do Brasil: Feira Mundial de Nova York de 1939 (1939). New York:HK Publishing (pp. 5-6).
- BANHAM, Reyner (1960). *Theory and Design in the Second Machine Age*. London: The Architectural Press (pp. 13-22; p. 345).
- BONDUKI, Nabil, org. (2000). *Affonso Eduardo Reidy*. Lisboa; São Paulo: Editorial Blau; Instituto Lina Bo e PM Bardi (pp. 164-181).
- COMAS, Carlos Eduardo (2002). *Précisions brésiliennes sur un état passé de l'architecture et de l'urbanisme modernes, d'après les projets et les oeuvres de Lucio Costa, Oscar Niemeyer, M & M Roberto, Affonso Reidy, Jorge Moreira & Cie,*

- 1936-1945 (Tesis doctoral inédita). Université de Paris VIII. Paris.
- COMAS, Carlos Eduardo (2014). Brasilia: characterizing monumentality. En Kornelia Imesch, ed. *Utopie et réalité de l'urbanisme*. Gollion, CH: Infolio (pp. 63-78).
- COMAS, Carlos Eduardo (2015). The poetics of development. Notes on two Brazilian schools. En Bergdoll, Barry et alia., eds., *Latin America in Construction. Architecture 1955-1980*. New York: MoMA (pp. 40-67).
- COSTA, Lucio (1962). *Sobre Arquitetura*. Porto Alegre: CEUA (Razões da Nova Arquitetura, pp. 17-40; Vila Monlevade, pp. 42-55; Ministério da Educação, pp. 56-62; Universidade do Brasil, pp. 67-85; Considerações sobre o ensino da arquitetura, pp. 111-117; Depoimento de um arquiteto carioca, pp. 169-201; Considerações sobre a arte contemporânea, pp. 202-229; Oportunidade perdida, pp. 252-258).
- COSTA, Lucio (1995). *Lucio Costa: Registro de uma vivência*. São Paulo: Mirante das Artes.
- DA COSTA, Ana Elísia (2013). A Poética dos Tijolos Aparentes e o Caráter Industrial - Maesa (1945). En Comas, Carlos Eduardo; Costa Cabral, Claudia; Cattani, Airton, orgs. *Pedra, barro e metal. Norma e licença na arquitetura moderna do cone sul americano 1930/70*. Porto Alegre: PROPARG (pp. 2-26).
- DECKER, Zilah (2000). *Brazil Built*. London: Spoon.
- ECO, Umberto (1968/1971). *A estrutura ausente*. São Paulo: Perspectiva (pp. 187-246).
- ETLIN, Richard (1997). *Frank Lloyd Wright and Le Corbusier. The Romantic Legacy*. Manchester: Manchester University Press.
- FERRAZ, Marcelo, ed. (1993). *Lina Bo Bardi*. São Paulo, Empresa das Artes. (pp. 90-93; pp. 100-115).
- FRANCK, Klaus (1960). *Afonso Eduardo Reidy*. Praeger: New York (p. 76).
- GUADET, Julien (1901/1909). *Éléments et Théorie de l'Architecture*. Tome 1, V^a ed. Paris: Librairie de la Construction Moderne (p. 132).
- KUBLER, George (1962). *The Shape of Time: Remarks on the History of Things*. New Haven: Yale University Press.
- LAMBERT, Phyllis (2001). *Space and Structure*. En Lambert, Phyllis (ed.). *Mies in America*. New York: Whitney Museum of American Art (p. 391).
- LE BLANC, Aleca Lipskey (2011). *Tropical modernisms. Art and architecture in Rio de Janeiro in the 1950s* (Tesis doctoral). University of Southern California.
recuperado de <http://digitallibrary.usc.edu/cdm/ref/collection/p15799coll1127/id/625435>
- LE CORBUSIER (1923). *Vers une architecture* (p.16).
- LE CORBUSIER & Pierre Jeanneret (1930). *Oeuvre complète 1910-29*. Zurich:

Girsberger (pp. 128-129; p. 189).

LE CORBUSIER & Pierre Jeanneret (1935). *Oeuvre complète 1929-34*. Zurich: Girsberger (p. 130).

LE CORBUSIER & Pierre Jeanneret (1939). *Oeuvre complète 1934-38*. Zurich: Girsberger (pp. 42-45).

NIEMEYER, Oscar (1959). *Forma e função em arquitetura*. Módulo 21 (p. 4-5).

PAGLIA, Dante (1952). *Arquitetura na Bienal de São Paulo*. S. Paulo: MAM-SP (p.132).

PAPADAKI, Stamo. (1950). *The work of Oscar Niemeyer*. New York: Reinhold.

PAPADAKI, Stamo. (1956). *Oscar Niemeyer: works in progress*. New York: Reinhold.

PAPADAKI, Stamo. (1960). *Oscar Niemeyer*. New York: George Braziller.

PISANI, Daniele, ed. (2012). *Paulo Mendes da Rocha. Obra completa*. São Paulo: GG.

QUATREMÈRE DE QUINCY, Antoine-Chrysosthème (1788). *Architecture tome 1*. En *Encyclopédie Méthodique*. Paris: Pancoucke (pp. 477-521).

QUATREMÈRE DE QUINCY, Antoine-Chrysosthème (1832). *Dictionnaire Historique d'Architecture*. Paris: Le Clerc (p. 305).

ROWE, Colin (1976). *The Mathematics of the Ideal Villa and Other Essays*. New Haven/London: The MIT Press (pp. 59-88)

RUUSVUORI, Aarno and Juhani Pallasma, eds. *Alvar Aalto, 1898-1976* (1978). *Museum of Finnish Architecture*: Helsinki, 1978 (p. 69).

SAARINEN, Aline, ed. *Eero Saarinen on his work*. New Haven: Yale University Press, 1963 (p. 10).

SANT'ANNA, Sabrina Parracho (2011). *Construindo a memória do futuro: uma análise da fundação do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro*. Rio: Editora da FGV.

VIOLLET-LE-DUC, Eugène (1872). *Entretiens sur l'architecture*. Paris: A. Morel (12e. Entretien, pl. XXI).

Figuras

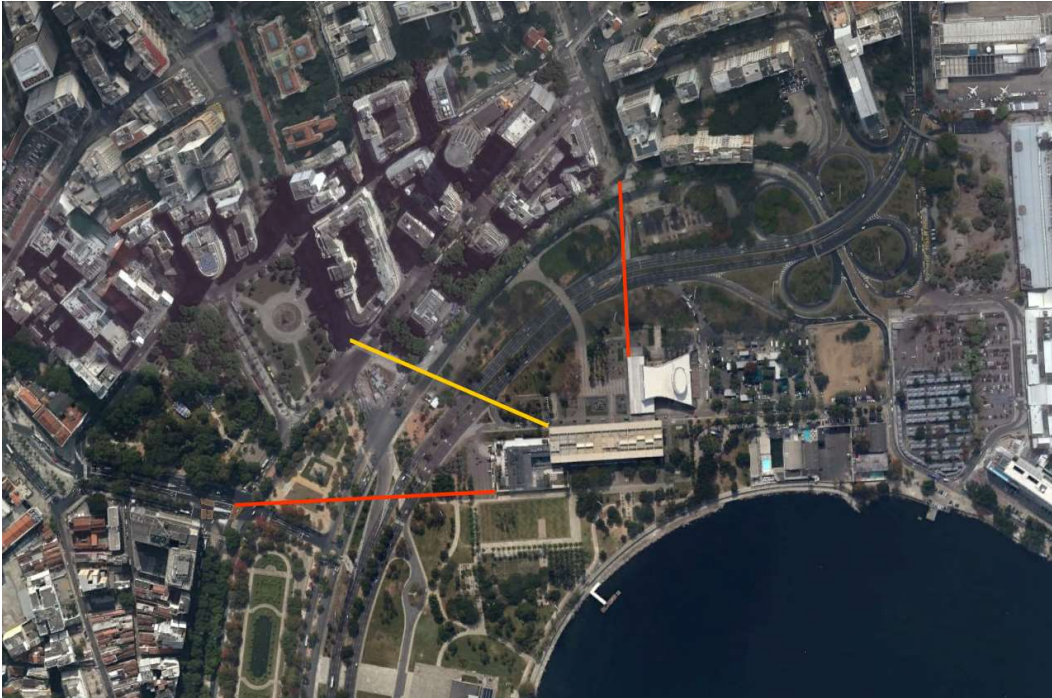


Figura 01. El MAM-Río y el centro de Rio de Janeiro. Dibujo sobre imagen de satélite, Carlos Eduardo Comas, 2014. Archivo del autor.



Figura 02. El MAM-Río y el conjunto de cerros del Pan de Azúcar. Dibujo sobre imagen de satélite, Carlos Eduardo Comas, 2014. Archivo del autor.



Figura 03. Vista aérea del MAM-Río, c. 1970. Núcleo de Pesquisa e Documentação, FAU UFRJ.



Figura 04. Vista de la estructura del bloque de exposiciones en construcción, c. 1960. Núcleo de Pesquisa e Documentação, FAU UFRJ.

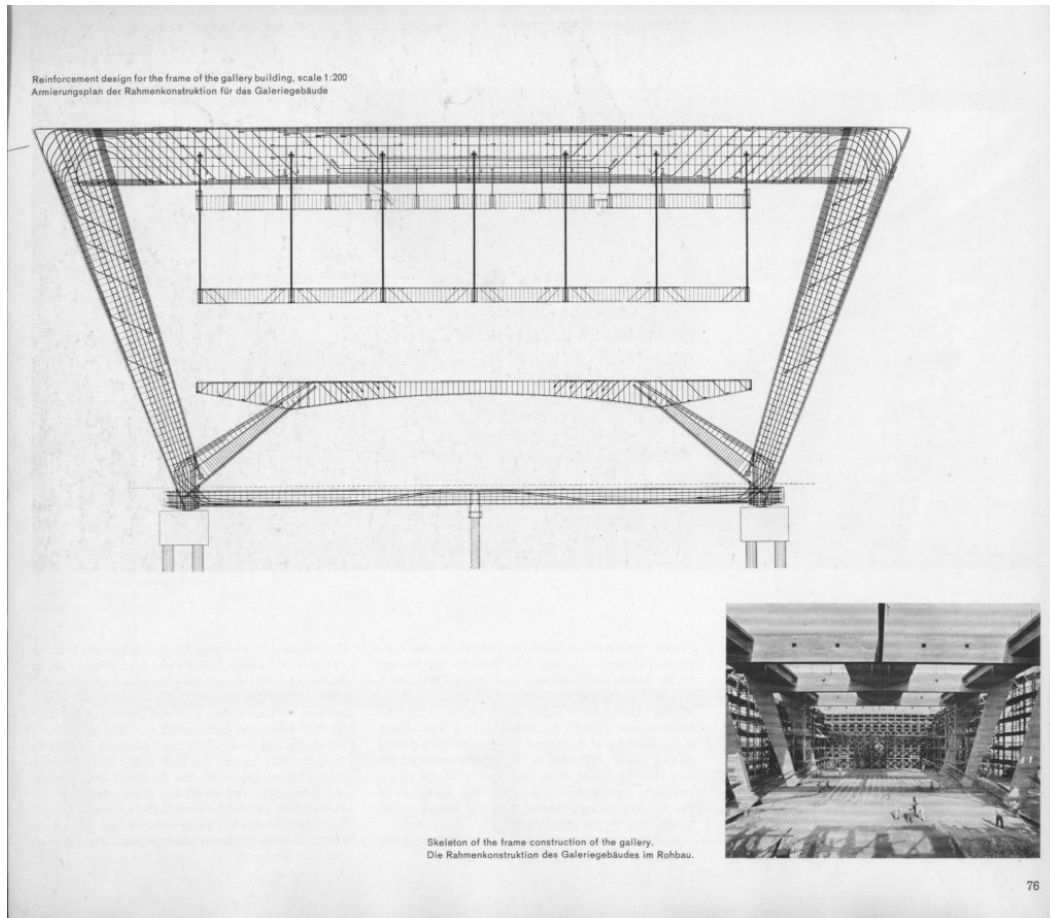


Figura 05. Corte transversal de la estructura del bloque de exposiciones mostrando hierros y imagen de la construcción. Klaus Franck, Affonso Eduardo Reidy, p. 76. Praeger: New York, 1960.

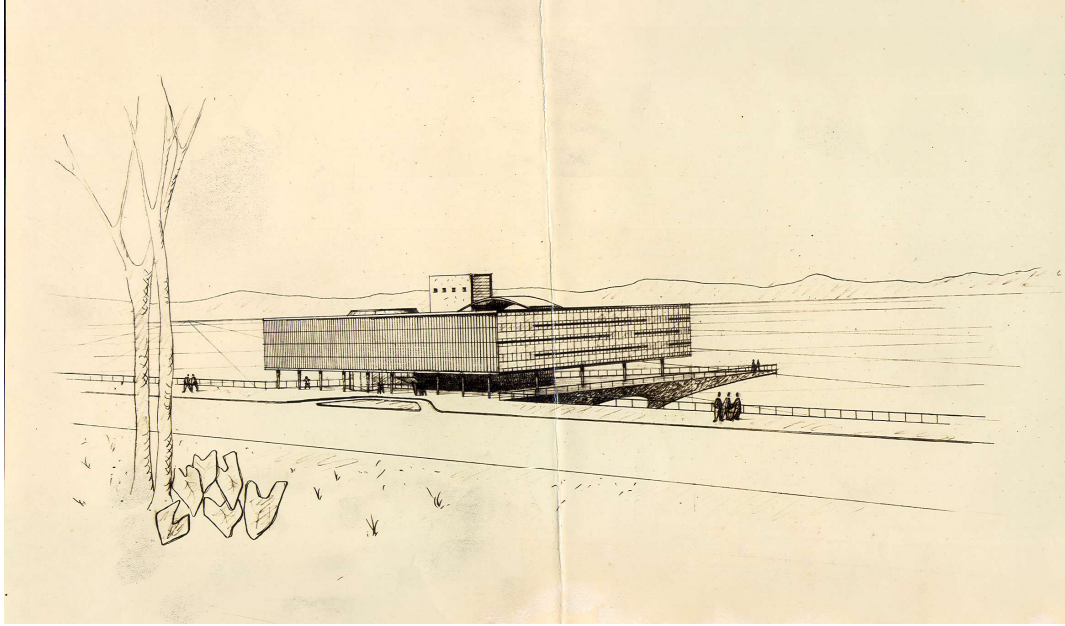


Figura 06. Perspectiva del Museo de Artes Visuales. Affonso Eduardo Reidy, 1952. Núcleo de Pesquisa e Documentação, FAU UFRJ.



Figura 07. Vista de la galería del Ministerio de Educación. Jonas de Carvalho, s/d. Creative Commons.