

Resumen 07

El tema a investigar es la política de comisariado en el proyecto de la última gran exposición dedicada a Latinoamérica por el Museo de Arte Moderno de Nueva York. La exposición se entiende como un proyecto en sí mismo, donde cada uno de los agentes implicados –la institución, los comisarios y las obras– se relacionan para construir una acción, un discurso y, en el mejor de los casos, una crítica. Analizaremos las estrategias de masividad en la información que utilizó el museo a la hora de seleccionar las obras, diseñar el espacio y publicitar la exposición.

Abstract 07

The subject of our research is the curatorial strategy behind the project for the last major exhibition devoted to Latin America by the New York Museum of Modern Art. The show is understood itself as a project, where each of the implicated agents—the institution, curators and the works themselves—relate to each other in building an action, a narrative, and in the best of cases, contributing to critical thinking. We will analyze the mass information strategies used by the museum in selecting the works, designing the spaces and advertising the exhibition.

Bibliografía_ Bibliography

- BERGDOLL, Barry; DEL REAL, Patricio; COMAS, Carlos Eduardo; LIERNUR, Jorge Francisco. *Latin America in Construction: Architecture 1955–1980*. New York: Museum of Modern Art, 2015.
- BOURRIAUD Nicolas. *Postproducción*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2004.
- BOURRIAUD Nicolas. *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2006.
- COLOMINA, Beatriz. *La domesticidad en guerra*. Barcelona: Actar, 2006 .
- COLOMINA, Beatriz. *Privacidad y publicidad: la arquitectura moderna como medio de comunicación de masas*. Murcia: Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo Cendeac, 2010.
- COMAS, Carlos Eduardo. *La casa latinoamericana moderna: 20 paradigmas de mediados del siglo XX*. Barcelona: Gustavo Gili, 2003.
- DEL REAL, Patricio. *Building a Continent: The Idea of Latin American Architecture in the Early Postwar*. New York: Columbia University, 2012.
- DIEZ, Fernando. "Latinoamérica volvió al MoMA: Latin America in construction: architecture 1955-1980" , *Revista Summa +*, n°144, agosto 2015.
- GOODWIN, Philip L. *Brazil builds : architecture new and old, 1652-1942*. New York: Museum of Modern Art, 1943.
- HITCHCOCK Henry-Russell. *Latin American Architecture, Since 1945*. New York: Museum of Modern Art, 1955.
- JAMESON Fredric. *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona: Paidós Studio, 1995, (1991).
- JAMESON Fredric. *El Postmodernismo revisado*. Madrid: David Sánchez Usanos, 2012.
- LIERNUR, Jorge Francisco. *América Latina: architettura dli ultimi ventânni*. Florencia: Electra, 1990.
- LIERNUR, Jorge Francisco. *Escritos de Arquitectura del siglo XX en América Latina*. Sevilla: Tanais, 2003.
- MEDINA WARMBURG, Joaquín. "Latin America at MoMA". *Arquitectura Viva*, n° 176, 2015.
- OBRIST, Hans Ulrich. *Breve historia del comisariado*. Madrid: Exit Publicaciones, 2009.

07 | Estrategias expositivas del MoMA en la última exposición dedicada a Latinoamérica: “*Latin America in Construction: Architecture 1955-1980*” _Felipe Reyno Capurro

El “*curator*”, o comisario artístico, en su rol de seleccionar y disponer, es quien crea el marco conceptual de toda exposición. A lo largo de la historia, la figura del comisario ha cambiado progresivamente: el artista que montaba su propia exposición ha pasado a ser una figura independiente con relevancia en la crítica y debate internacional. En el ensayo del teórico de arte francés Nicolas Bourriaud ¹ las exposiciones son entendidas como modelos relacionales en los cuales se negocian copresencias entre las distintas obras generando un relato. Son los comisarios los encargados de construir este guión, entendido el simple hecho de seleccionar como una actividad creativa, en sí misma generadora de algo nuevo. Un proyecto expositivo supone, en rigor, un hecho creativo complejo que da lugar, se quiera o no, a algo nuevo.

La institución adquiere el rol de productor de exposiciones y sus intereses se relacionan con el valor efímero de una exposición. La institución la entiende como acontecimiento y no como un objeto duradero. El teórico y crítico estadounidense Fredric Jameson ² nos anuncia que el canon ha desaparecido y son las exposiciones las encargadas de construir cánones efímeros. Las exposiciones reconstituyen ideas, solo para dismantelarlas la semana siguiente. Ya no hay una norma, ya no hay un canon universal, esa idea se ha sustituido por muchas normas, que están demasiado asociadas a la moda pasajera y que no se llegan a consolidar, funcionando como consignas que llevan a entender las cosas de otra manera. La visión contemporánea resulta así fragmentaria y cada fragmento es un canon que en ese sentido tiene una condición efímera.

Las obras o piezas expuestas adquieren una doble función, tienen valor como obra individual, pero también responden a una visión de conjunto. Nos interesa esta segunda función ya que subraya el valor flexible y versátil que adquiere una pieza al hilo de un relato. Desde este punto de vista cada objeto se incorpora al concepto de exposición infinita, por lo que cada obra puede adaptarse a varios guiones y se instaura una rotación determinada por el uso que se hace de las cosas.

Bajo estas hipótesis entendemos la exposición como un proyecto en sí mismo, donde resulta factible tanto analizar sus agentes implicados, como sus intereses particulares. En una exposición es donde se mezclan, difuminan e incluso contradicen estos intereses, y es esta mezcla la que intentaremos analizar. En las exposiciones es donde podemos encontrar desequilibrios en los proyectos de comisariado; entre la construcción de un nuevo guión o un conjunto de objetos reunidos sin una idea detrás, en las instituciones; entre una exposición efímera que responda a la tendencia del momento o a una nueva forma de ver las cosas, y entre las obras; entre responder únicamente a su valor individual o una agrupación especialmente construida bajo un nuevo relato que nos haga repensar nuestras formas de ver la realidad.

La consigna de la inclusión

El ejemplo expositivo a estudiar es “*Latin America in Construction: Architecture 1955-1980*” inaugurada en el MoMA en el mes de marzo del 2015 [1]. En la historia de la institución encontramos dos ejemplos previos que se refieren al mismo campo de estudio, uno sesenta años antes, “*Latin American Architecture: Since 1945*” ³, y otro, el primero dedicado exclusivamente a un país, “*Brazil Builds*”, de enero de 1943 ⁴.

La primera decisión que toma el MoMA es hacer una exposición inclusiva. El equipo de comisarios estaba dirigido por Barry Bergdoll, historiador del arte formado en Estados Unidos, asistido por Patricio del Real, de parte del museo, y se completaba con dos comisarios externos a la institución, el argentino Jorge Francisco Liernur, encargado de la selección hispanohablante, y el brasileño Carlos Eduardo Comas, encargado de las obras del Brasil. Esta primera decisión es la causante de un tipo de guión de comisariado misceláneo, una exposición con una mirada panorámica.

El proyecto se desarrolló durante cinco años en los que se realizaron visitas a archivos privados y públicos de todas las universidades de la región; también exploraron en los estudios de los arquitectos seleccionados y en muchos casos recurrieron a las familias herederas de los documentos originales. Los comisarios orientaron sus miradas hacia distintos objetivos, acordes con sus

Resumen pág 60 | Bibliografía pág 67

ETSAM, FADU. Felipe Reyno. *Arquitecto por la Facultad de Arquitectura Diseño y Urbanismo, FADU, Montevideo, Uruguay. Doctorando y Magister en Proyectos Arquitectónicos Avanzados en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, ETSAM, Universidad Politécnica de Madrid, UPM. Docente Asistente de Proyectos Grado 2 desde el 2011 en el Taller Danza de la FADU. En el 2015 obtiene la Beca Iberoamericana: Jóvenes profesores e investigadores Santander Universidades. Co-fundador en 2008 de ladoB arquitectura ámbito de reflexión y práctica profesional. En el 2011 el estudio fue invitado a la exposición itinerante Post-Post-Post, Nueva Arquitectura Iberoamericana, una red de estudios de arquitectura Iberoamericana en constante crecimiento.*
felipe.reyno@farq.edu.uy

Palabras clave

Exposición, comisario, saturación, MoMA, Latinoamérica

Keywords

Exhibition, curator, saturation, MoMA, Latin America

¹ BOURRIAUD, Nicolas. *Postproducción*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, (2004).

² JAMESON, Fredric. *El postmodernismo revisado*. Madrid: ABADA, (2012).

³ Primera exposición del MoMA dedicada a Latinoamérica comisariada por Henry-Russell Hitchcock. El catálogo se llamó *Latin American Architecture Since 1945*. New York: Museum of Modern Art, 1955.

⁴ Primera exposición del MoMA dedicada a Brasil comisariada por Philip L. Goodwin. El catálogo se llamó *Brazil builds: architecture new and old, 1652-1942*. New York: Museum of Modern Art, 1943. Luego de la exposición de Brasil el departamento de arquitectura del MoMA estudió la posibilidad de hacer una dedicada a México y otra a Uruguay, ambas investigaciones no llegaron a concretarse en exposiciones.

⁵ Entrevista publicada por Fernando Diez, “Latinoamérica volvió al MoMA”. *Revista Suma+*, n°144, 2015, p. 113-128.

áreas de estudio específicas. Carlos Comas concentró su investigación en describir las escuelas Paulista y Carioca, analizando sus continuidades y divergencias en el periodo de estudio de la exposición. Luego, el brasileño aprovechó para hacer especial hincapié en la olvidada y criticada ciudad de Brasilia. Desde otro punto de vista, Francisco Liernur construyó un discurso en torno al desarrollismo y el papel que representó la arquitectura en los distintos estados latinoamericanos. Por último, Barry Bergdoll hizo un análisis general de la producción arquitectónica y utilizó dos tácticas de comparación en su introducción. La primera fue colocar al mismo nivel obras de la región y obras consagradas del siglo XX. La segunda fue hablar de la arquitectura contemporánea latinoamericana y los que para él eran los exponentes más relevantes de ese momento. [2]

Barry Bergdoll evoca a educarse con los mejores ejemplos latinoamericanos expuestos, e insiste en comparar los ejemplos de la región con las obras destacadas europeas y estadounidenses. Los edificios que redefinió Rem Koolhaas en su *Delirious New York* son comparados con el monumental Copan de Oscar Niemeyer en San Pablo, el edificio Helicoide de Caracas, con su rampa para automóviles, nos dice que evidencia claras influencias wrightianas y del Conjunto Nacional de David Libeskind. Luego confronta al Banco de Londres y América del Sur, de SERPA y Clorindo Testa, con el Centro *Georges Pompidou* de Richard Rogers y Renzo Piano, focalizando en las innovaciones en prefabricación y en su nueva concepción de los ambientes de trabajo. Barry finaliza su juego comparativo con el equilibrio entre el Museo de Arte de San Pablo, de Lina Bo Bardi, y la Galería Nacional de Berlín, de Mies van der Rohe, construidos el mismo año. Los dos son acristalados, con la sección igualmente compleja, sin embargo, el MASP privilegia los espacios públicos para la cultura e implanta un escenario urbano que relaciona al museo con la ciudad.

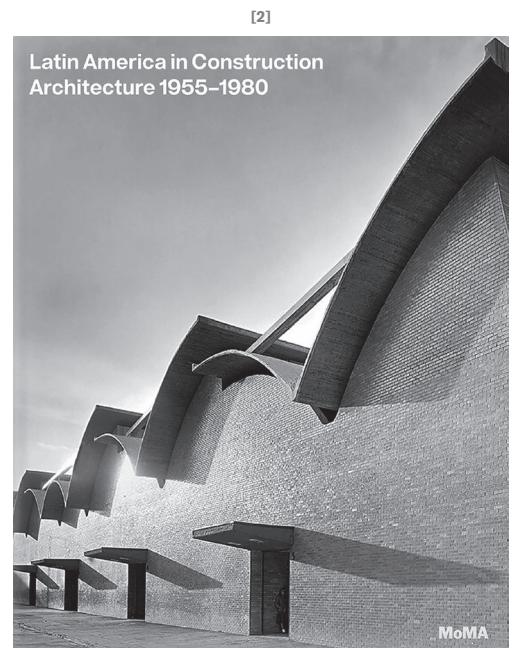
La estrategia de comparación parte del balance de dos ejemplos con contextos políticos, sociales y económicos completamente distintos para ponerlos en el mismo formato y contrastar sus características arquitectónicas. Finaliza su ensayo estableciendo líneas al presente e instaura algunas preferencias de la actualidad, nos señala a *Urban Think Thank*, Alejandro Aravena, Jorge Mario Jáuregui, entre otros.

Esta sumatoria de miradas panorámicas produjo un marco teórico acorde al periodo histórico de veinticinco años de estudio y a la región tan heterogénea analizada. Sin embargo, careció de argumentos para definir los criterios de selección. Los guiones o relatos reunidos no establecieron criterios de selección claros, no fueron distintos de los que estableció el título de la exposición en la definición de la época y áreas investigadas. La ausencia de filtros implicó una primera consecuencia inmediata: el excesivo número de obras seleccionadas, al incluir las tres miradas disparándose a más de 180 obras representadas en 825 documentos originales. [3]

En la entrevista de Bergdoll publicada en la revista *Summa* n° 144, este nos dice que “hay tanto incluido, que eso abre la pregunta de que si algo no está ahí, por qué no está ahí.” Luego nos dice que Liernur “quería incluir todavía más obras en el deseo de no excluir a nadie. Eso es lo que alimenta la sobreinclusividad, pero finalmente te das cuenta de que se da el efecto al revés, cuanto más amplia es la muestra, obliga a preguntarse por mayor cantidad de obras que no están.”⁵

[1] Acceso de la exposición, inauguración en la sala del séptimo piso del Museo de Arte Moderno de New York, marzo 2015. Fotografía: Martin Seck.

[2] Portada del catálogo de la exposición Latin America in Construction: Architecture 1955-1980. Editado por el Museo de Arte Moderno de New York, marzo 2015.





[3]

Como dice Bergdoll en la entrevista citada, la segunda consecuencia es, si no existen argumentos para la inclusión, tampoco existen para la exclusión. Es por esto que otras revistas especializadas de la región no tardaron en publicar sus críticas, exigiendo la justificación de países ausentes ⁶ y considerando la exposición como una selección parcial de las obras de la región. “La ausencia de países como Paraguay, Ecuador o Bolivia da a entender que los comisarios, en su trabajo de selección, no han sido ajenos a la intención de construir un nuevo canon latinoamericano, en el que no están todos los que son, pero son todos los que están.” ⁷ [4]

Un espacio saturado

Entendemos que un espacio expositivo nos permite una reflexión sobre la relación que existe entre el contenido y el contenedor, dicotomía que establece relaciones entre el conjunto de objetos y el espacio donde se alojan estos. Desde este punto de vista debemos analizar el espacio en relación al guión de los comisarios y los intereses de la institución. [5]

El recorrido de la exposición comienza con un preámbulo filmico que nos bombardea con 7 pantallas en simultáneo que muestran el crecimiento de las capitales más prósperas de Latinoamérica. En los 8'20" minutos los siete cortometrajes recorren los motores comunes del cambio, los sistemas de transporte –tranvías, trenes, automóviles, barcos, aviones y el zepelín que cruzó toda América–, electrificación, salud, educación, periódicos, radios, sistemas telefónicos y la industrialización de la vida doméstica. Dicho montaje nos recuerda a las pantallas que Charles y Ray Eames instalan en la cúpula geodésica de Buckminster Fuller que Estados Unidos lleva a Moscú en 1959. Con un efecto parecido, el preámbulo de la exposición nos satura con los avances, crecimiento y posibilidades constructivas que tenía Latinoamérica a mediados del siglo XX. [6]

La primera sala temática hace un recorrido general por los Campus Universitarios de México y Venezuela, interpretados como laboratorios de urbanismo en las afueras de las urbes establecidas. Luego encontramos una sala temática de Brasilia, con los documentos originales de la obra y construcción. En el centro de la exposición se ubica la sala principal: un gran espacio sin jerarquías aparentes, un espacio “en construcción”, como titula la muestra, donde las obras se desvinculan del guión y adquieren, en el mejor de los casos, valor individual. En la sala coexiste un repertorio de diversas formas de representación, maquetas de distinto tipo, planos originales y fotografías. En una sala adjunta al recorrido encontramos las casas de los arquitectos, investigaciones formales paradigmáticas diseñadas para ellos mismos. Para finalizar el recorrido en las salas temáticas de *Utopia* y *Export* encontramos registros gráficos con los ideales del momento y la producción arquitectónica para el exterior, que en su mayoría eran pabellones.

En la sala principal también se ubica en la pared más larga una investigación sobre la vivienda y su contexto político. Es el único momento en que se profundiza en proyectos de vivienda y en que a su vez se habla de política, tema insoslayable en un periodo histórico caracterizado por dictaduras militares y revoluciones sociales, [7] temática que queda diferenciada del resto y que daría lugar a una exposición en sí misma. Dicha investigación queda absorbida en la sala principal como parte del repertorio de obras heterogéneas que componen un espacio saturado de información.

La heterogeneidad del espacio y las temáticas tratadas se relacionan con la política de comisariado de inclusión. Las salas pequeñas responden a las sub temáticas planteadas por los comisarios y la sala principal es una única nave que contiene el resto de documentos con forzada conexión entre el espacio y el guión teórico. Un espacio donde quitar o agregar cualquier pieza

[3] Collage con todas las obras de la exposición reunidas en una única imagen. Las obras debían cumplir la consigna de ser documentos originales.

[4] Entrevista telemática realizada a Francisco Liernur en la ETSA de Madrid, el 11 de septiembre del 2015. Para el desarrollo de la investigación también se le realizaron entrevistas a Patricio del Real, comisario asistente de la exposición, y Jorge Nudelman, comisario específico por Uruguay.

[5] Reproducción del plano de la exposición y la denominación de cada una de sus salas.

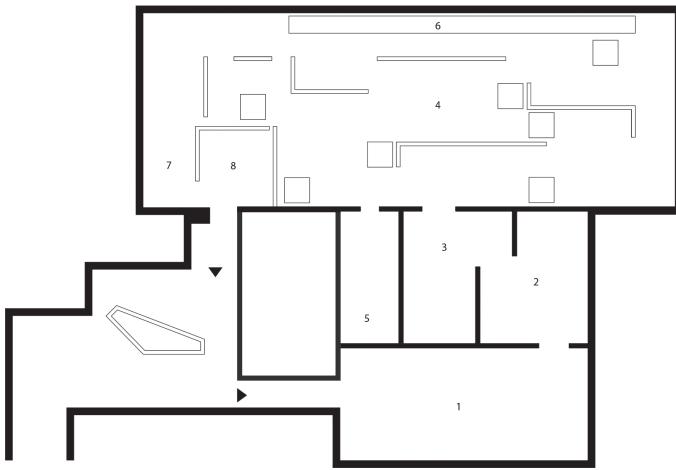
- 1_Prelude: A Region in Motion
- 2_Campuses
- 3_Brasilia
- 4_Latin America in Development 1955-1980
- 5_At Home with the Architect
- 6_A Quarter Century of Housing
- 7_Export
- 8_Utopia

[6] El MoMA le encargó al cineasta de Los Ángeles Joey Forsythe que realizara una investigación y producción de relatos audiovisuales de las ciudades más importantes de la región de principio del siglo pasado. En los 8'20" minutos, los siete cortometrajes pasan por los motores comunes del cambio, los modos de transporte –tranvías, trenes, automóviles, barcos, aviones y el zepelín que voló por toda América–, electrificación, salud, educación, periódicos, radios, sistemas telefónicos y la industrialización de la vida doméstica. La instalación cuenta con 693 fragmentos de películas en 25 archivos de ocho países, la herramienta filmica también cambia a lo largo de la película, de blanco y negro a color, y finaliza con las cifras demográficas del año 1955.

[7] Vivienda. En la pared más extensa de la exposición se ubicó la evolución de la vivienda social en la región. En paralelo se describen los hechos políticos más relevantes de un cuarto de siglo de la historia de la vivienda latinoamericana. Fotografía: Martin Seck.

[4]





[5]



[7]

no modifica el relato, ya que la construcción del relato no se respalda en las obras y las obras no son los elementos que construyen el relato. [8]

Bergdoll nos dice que "...si el público general atraviesa la sala y no capta nada de los diálogos, o de la relación con el desarrollismo, pero al salir dice "no puedo creer lo impresionantes que son las obras que se hacían en esa época en Latinoamérica" eso sería suficientemente bueno para mí." La consecuencia de esta desconexión fue que los elementos adquirieron valor individual; como nos dice Bergdoll, cada obra demostró un valor de creación artesanal individual, y eso revaloriza cada objeto. Sin embargo, las obras carecieron de aporte al guión general porque la relación entre las obras y el guión terminó siendo difusa o no existió.

La relación con el usuario

Actualmente, no solo la producción artística, sino también la producción material entra en la esfera de los simulacros que irrumpe en el esquema binario sujeto-objeto. Estos simulacros tienden a desarticular todos los discursos propios de la exposición, y responden a las lógicas de los medios de comunicación de masas de las redes de comunicación.

El nuevo proyecto del MoMA estableció una asociación estratégica con la red de fotografías digitales *amateur* más grande del mundo, *Instagram*, con un archivo virtual de más de 30 billones de fotos. El proyecto llamado *Instameet* tenía la consigna de registrar el estado actual de los edificios y la relación con los usuarios. La institución, en coordinación con los comisarios, invitó a los usuarios a exponer sus fotografías en una de las paredes del MoMA, en el final del recorrido de la exposición. [9]

El proyecto acumuló más de 20.000 fotografías digitales de los edificios estudiados, demostrando la conexión actual con la gente y el modo en que los edificios son utilizados hoy en día. En este ejemplo es el medio el mismo modo de montaje, el recorte de la vida cotidiana como interpretación de los distintos edificios representados en la exposición. Una táctica de difusión que reflejó el éxito del proyecto en las cantidades y la presencia constante en los medios de difusión. Este proyecto vuelve a focalizar la atención en torno a la cantidad de información y su relación con el usuario. Nos preguntamos cuántos elementos o piezas se necesitan para explicar un periodo histórico de la arquitectura latinoamericana, y qué cantidad hay que superar para que la información se vuelva isótropa.

⁶ Los países ausentes fueron: Bolivia, Ecuador y Paraguay.

⁷ Crítica publicada por Joaquín Medina Warmburg, "Latin America at MoMA". (2015). *Arquitectura Viva* 176, p. 7-8.

[6]



Por medio de estas nuevas herramientas de difusión, el MoMA evidencia el actual interés por el punto de vista de los usuarios. Por un lado, los habitantes de los edificios seleccionados, registrados en su estado actual con sus defectos y virtudes. Pero, también, el punto de vista del usuario como comisario y artista que es capaz de clasificar y seleccionar las piezas que van a mostrarse en la exposición. Estas nuevas tácticas activan al usuario en su nuevo rol de comisario, y el museo encuentra otra manera de seleccionar y clasificar utilizando los medios de comunicación de masas.

La estrategia de implicación del usuario en la exposición supuso la multiplicación de las apariciones en los medios de difusión de la exposición. Si hacemos una comparación cuantitativa, la exposición multiplicó por diez la exposición precedente de 1955. A su vez, el archivo digital multiplicó por cuatrocientos el precedente y por veinte la muestra física reciente del MoMA. ⁸ Tras finalizar el proyecto de la exposición, Bergdoll nos dice: "tal vez hubiera debido hacerla más llana... pero finalmente la cantidad de material es abrumadora..." Y para concluir su experiencia expresa que "si tuviera que hacer la misma muestra ahora la haría mucho más selectiva y mucho más enfáticamente temática."

Para intentar contribuir al debate sobre las exposiciones, los medios de comunicación de masas y las cantidades nos deberíamos preguntar cuál fue la exposición realmente, si la física, la virtual o simplemente considerar que las dos son parte de la misma exposición y que estos espectáculos trascienden el espacio físico del museo. El museo se independiza del espacio físico y los medios de comunicación de masas de los museos se convierten en los nuevos espacios expositivos.

Conclusiones

El estudio en profundidad de la última gran exposición de Arquitectura del Museo de Arte Moderno de Nueva York: "*Latin America in Construction: Architecture 1955-1980*" nos ayuda a señalar con firmeza el supuesto de partida del artículo: existen estrategias de comunicación masiva a la hora de seleccionar las obras, diseñar el espacio y publicitar la exposición, que provocan desconexión de los agentes que construyeron la exposición.

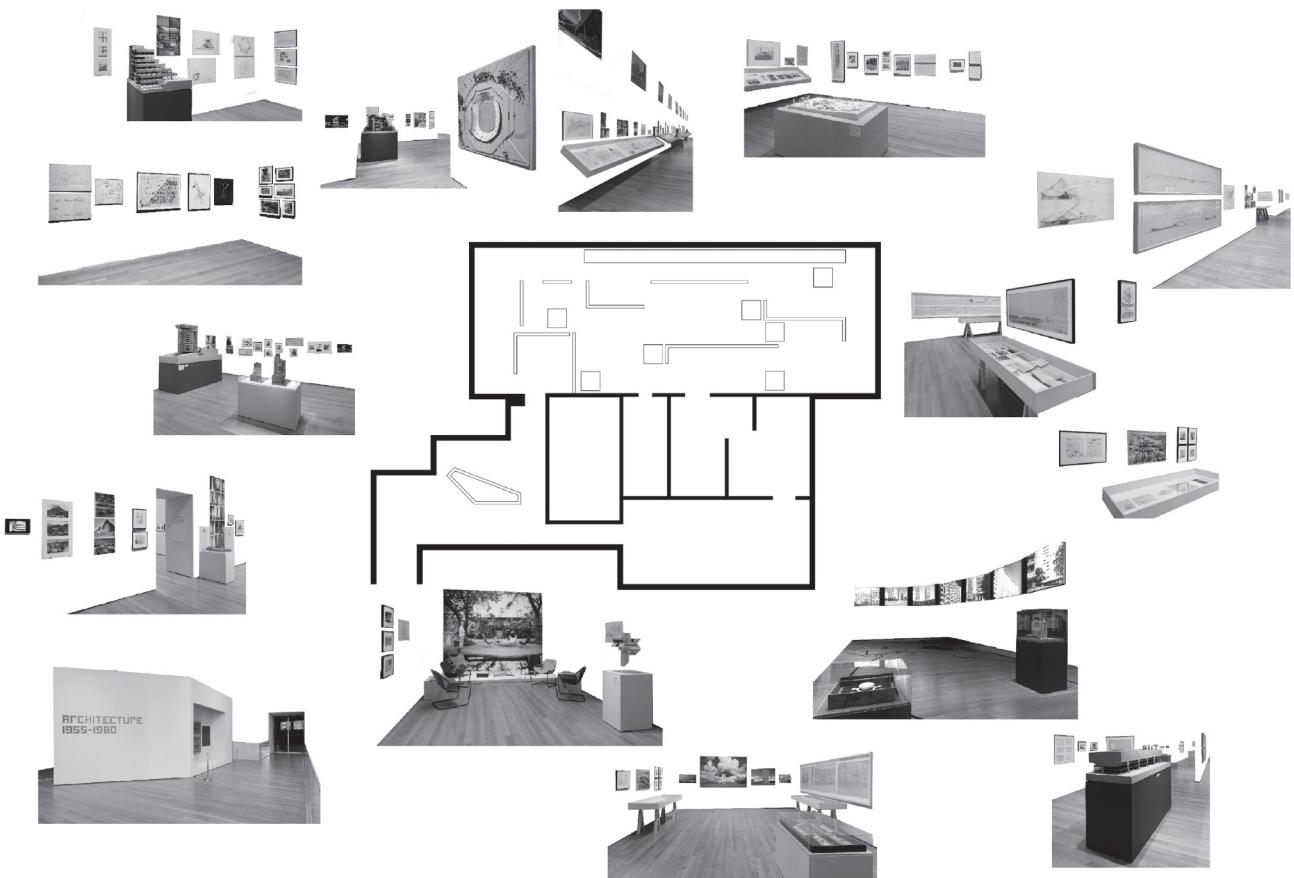
Los comisarios crean un relato, un hilo conductor de intereses que contiene sus ideas, que transmiten a los espectadores. Durante todo el siglo XX las etiquetas que se establecieron en la historia de las exposiciones del MoMA fueron, por ejemplo, *International Style*, *Deconstructivism* y *Light*

⁸ Otro punto importante es que muchas de las obras expuestas las adquirió en propiedad y derechos el MoMA. Bergdoll anuncia en una entrevista que ahora la institución tiene una colección propia de arquitectura latinoamericana que es comparable con la de Estados Unidos o Europa.

⁹ Entrevista de Hans Ulrich Obrist, *Breve historia del comisariado*. Madrid: EXIT Publicaciones, 2009, p. 190.

¹⁰ Consigna de Alejandro Aravena, comisario de la XV Bienal de Venecia, 2016.

[8]



[8] *Collage*. Con todas las fotografías de referencia del museo se componen las imágenes con el plano de la exposición.

[9] *InstaMeet*. Distintos usuarios de Instagram interactúan con el Banco de Londres y América del Sur de los arquitectos Santiago Sanchez Elia, Federico Peralta Ramos, Alfredo Agostini, Clorindo Testa, Buenos Aires. Imagen tomada por el instagrammer Lucas Warat (@lakxs) en el Instammet coordinado por Héctor Naza Páez Ferreyra en el Banco Hipotecario (Reconquista 101).



[9]

Construction, las cuales generaron enormes debates en relación a si la arquitectura moderna era, o no, un estilo, si existían vínculos entre la arquitectura y la filosofía, o si se podía reinterpretar el concepto de “arquitectura bella”. Ante la oportunidad de rehacer una nueva exposición de la región, la institución, junto a los comisarios, decidió hacer una exposición inclusiva y panorámica. La cantidad excesiva de obras e información transformó la muestra en una demostración extensiva de la producción latinoamericana de un periodo de veinticinco años, una acumulación de obras, con miradas de distintos comisarios, reunidas en un único espacio.

Hans Ulrich Obrist en sus entrevistas a los pioneros del comisariado, cita a Bruce Nauman cuando concluye que: “la sobreexposición puede ser enemiga del arte. A mi juicio, esta es una cuestión especialmente importante en la actualidad, porque la sobreexposición nunca ha sido mayor que ahora.”⁹ Bajo estos condicionantes podemos afirmar que la exposición resulta tan excesiva que entre las piezas o los objetos ya no podemos elegir; las relaciones dejan de ser lineales, todos los datos interactúan al mismo tiempo y aparece una mancha blanca que no nos deja discernir.

A su vez, vino a ser el reconocimiento de una arquitectura emergente que ya se estaba manifestando a través de múltiples medios de difusión. El reciente crecimiento económico propició una acelerada mediatización en la región, ejemplificada en exposiciones y bienales internacionales. En los últimos quince años existieron diversas exposiciones de arquitectura latinoamericana que muestran los ejemplos de obras construidas por todo el mundo. El último ejemplo fue la selección del comisario para la bienal de Venecia con su consigna “Reportando desde el frente”¹⁰. El MoMA potencia el auge de la región para realizar la exposición, pero aprovecha la oportunidad dándole la vuelta a esa idea y tomando el rol protagónico en el montaje de la historia de las exposiciones de arquitectura. Podríamos considerar que el MoMA, con las estrategias de comunicación masiva, pierde el interés en el objeto de estudio y enfoca sus esfuerzos en su búsqueda constante de las últimas tendencias.

Debemos concluir diciendo que los comisarios hicieron un guión desconectado de las obras, un guión autónomo, un discurso. Fue la decisión de realizar una exposición inclusiva la que produjo la ausencia de filtros, y el consecuente exceso en las cantidades de obras seleccionadas. En cambio, el MoMA utilizó los medios masivos de información para situarse como el protagonista de la historia, ignorando el objeto de estudio y logrando que los medios la definan como la exposición más importante en dimensión y profundidad que se ha montado en el museo. En medio están las obras, que al no establecerse un guión de conjunto, mostraron su calidad individual de investigación arquitectónica.

Aunque el MoMA utilice estrategias de comunicación para posicionarse siempre en el centro del debate internacional de la arquitectura contemporánea, nosotros debemos afirmar que las estrategias de masividad en la información –la cantidad de obras, el diseño espacial y la publicidad de la exposición– produjeron desconexión entre los tres agentes implicados: comisarios, institución y obras. La consecuencia de la separación entre estos agentes fue la desconexión con nosotros, los espectadores, el público de la exposición.