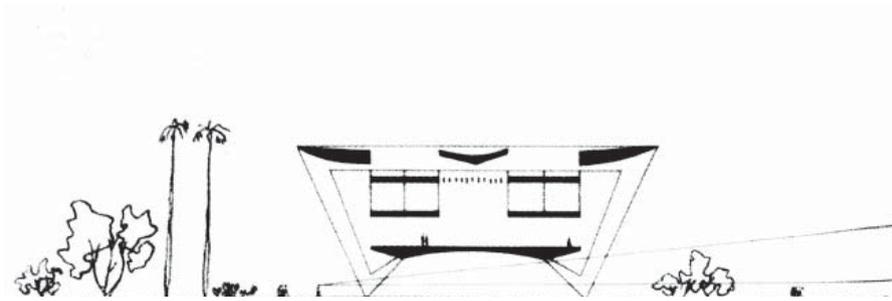


Museo de Arte Moderno: arte, arquitectura y vida

João Masao Kamita



papers at core.ac.uk

El Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro (MAM), un proyecto de 1953, es el momento más significativo de la carrera de A. E. Reidy. En él se reafirman todas las convicciones del arquitecto en cuanto al Movimiento Moderno: de la arquitectura como agente propulsor del desarrollo sociocultural del país al ideal moderno de forma arquitectónica, todo se reúne en este organismo transparente asentado en un plano que avanza sobre



provided by UPC

porción inversa al vacío preexistente, es decir, cuando se considera en contraste con la tradicional fragmentación de la cultura y la sociedad brasileñas.

El encargo -Museo de Arte Moderno- señala de inmediato un objetivo: promover y estimular el arte moderno. Más que depositario de objetos consagrados, lugar de preservación y culto del pasado, el museo moderno tiene la voluntad de ser un espacio activo en estrecha conexión con la sociedad actual. Este ideario se define así por uno de sus defensores más activos y entusiastas, el periodista y crítico Jayme Mauricio, del periódico "Correio da Manhã": "No era sólo un Museo, sino un centro, un ambiente, a escala humana y adaptado a las aspiraciones del hombre. Luminoso, polémico, permeable, abierto a todas las manifestaciones de vanguardia, animador de todas las búsquedas en artes plásticas, diseño industrial, comunicación visual, teatro, música, danza, artes gráficas,

cine... *Un centro de hoy donde el mañana está en permanente elaboración, liberado de todo lo que pueda frenarle el paso o hacerle volver la mirada hacia el pasado*".

Esta concepción -típicamente constructivista- promovía la fe en una integración entre Arte y Sociedad, en la que el desarrollo del primero da impulso y corrige el desarrollo de la segunda, y viceversa. En cualquiera de los casos, el MAM, por su voluntad dinámica, se establece como *lugar de actualidad*. Su actividad tiene como fin el promover la investigación y la información sobre cualquier manifestación artística en desarrollo. El Arte es visto como un factor insustituible de la educación del individuo, como el producto más valioso del hacer humano. El programa formulado para este tipo de museo refleja claramente el alcance social al que aspira. Así, a los espacios tradicionales de exposición, se añaden una serie de instalaciones y servicios técnicos tales como: cine, biblioteca, restaurante, escuela con talleres diversos, teatro, y lugares de trabajo para la catalogación, conservación, restauración y análisis.

A.E. Reidy participa de este ambiente de entusiasmo por lo moderno, pero sus motivaciones son algo distintas. Le agrada la disposición del museo a relacionarse más directamente con el público, pero no la exaltación presuntuosa que ve en el museo el centro de una cultura nueva y fortalecida. Para el arquitecto, no se trata de hacer del Museo de Arte Moderno un símbolo de la modernización del país, aunque lo sea. Por el contrario, si el Museo es moderno, lo será por la actualidad de la función que cumple en la sociedad.

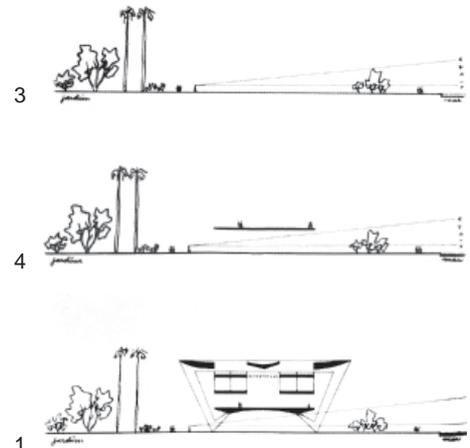
Por principio, a los museos les corresponde una función eminentemente pedagógica: crear las condiciones para que el individuo conozca y participe del arte producido en épocas pasadas y presentes. El MAM no niega esta proposición general pero focaliza su acción

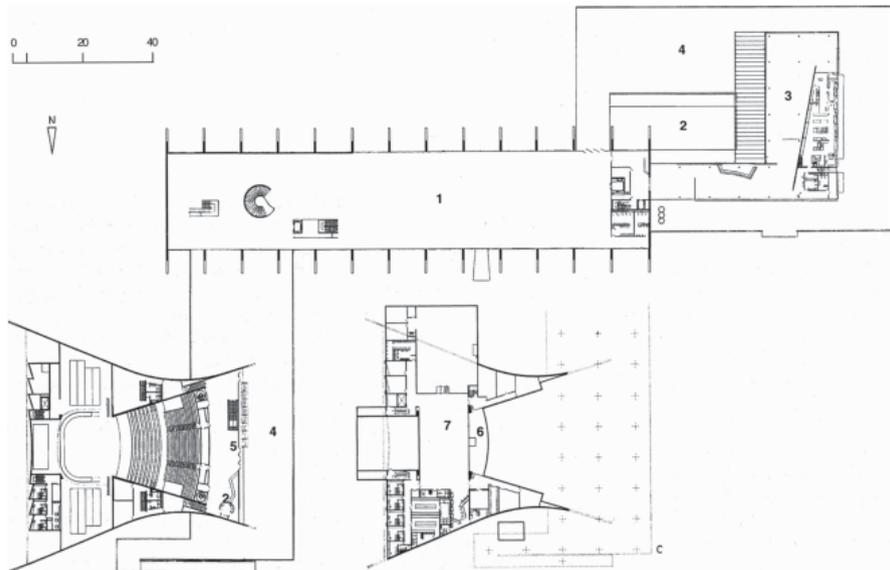
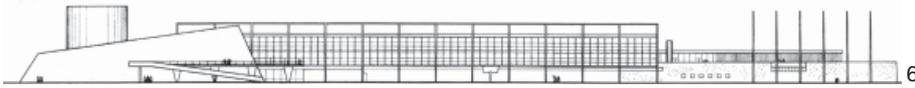
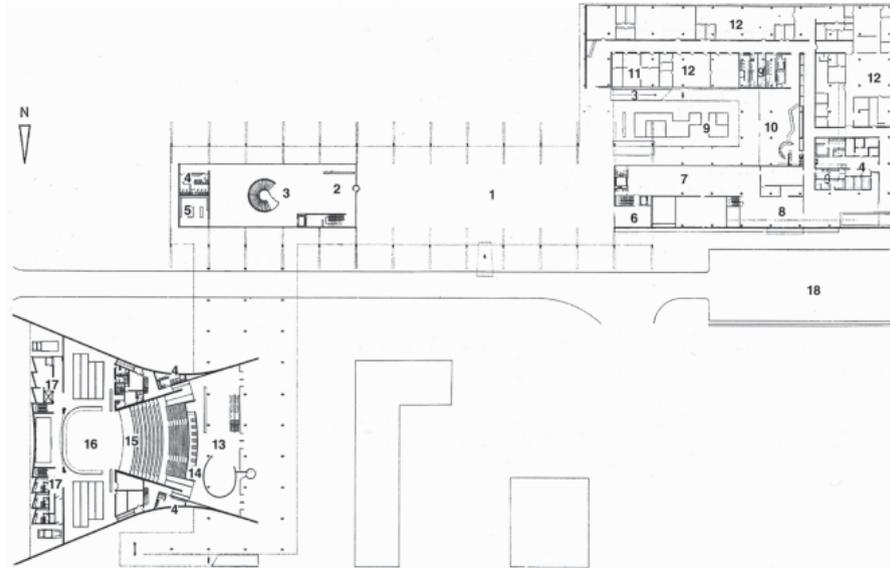
específicamente en el arte de su tiempo, como forma de esclarecimiento de la cultura presente y de interacción más estrecha entre Arte y Sociedad. El museo es una institución moderna que contribuyó a la educación cívica del individuo en la medida en que exigió de él una postura distinta a la del espectador contemplativo que asimila pasivamente las formas y contenidos que se le presentan. La realidad moderna exige una participación activa del individuo en su construcción. El sujeto moderno, en cuanto está en posesión de su libertad, está capacitado para actuar autónomamente, y a obrar de modo responsable ante la sociedad.

El edificio del Museo de Arte Moderno se construyó como este espacio de libertad en el que el sujeto actúa de manera cívica. Es permeable y transparente, pero a la vez conciso y económico. Concebido desde el proyecto, el edificio emerge como ejemplo de orden. No del que surge abrupta e "inexplicablemente", sino de un orden que exhibe el proceso de formación.

Uniendo rigor conceptual y una extrema economía de medios, el edificio del MAM resulta íntegro a todos los niveles: formal, espacial y constructivo. El programa amplio incluye numerosas actividades concentradas básicamente en tres sectores: galería de exposiciones, escuela de creación y teatro. Reidy, nuevamente, adopta el esquema de multiplicación de volúmenes para componer el museo, pero ahora las formas surgen más robustas, apartándose un poco del perfil rasante y horizontal del *Colegio Brasil-Paraguay* (1952), su antecedente inmediato. El volumen principal (el pabellón de exposiciones), cuyo elemento estructural es un desarrollo evidente del semi-pórtico del bloque-escuela del Colegio, tiene mayor altura (8 m.) y un menor número de partes seriadas, lo que le da una proporción más compacta. La Escuela de Creación es un cuerpo bajo, cuadrangular, que se desenvuelve

1. Croquis de A. E. Reidy con la sección completa del MAM
2. Vista de la planta baja libre del MAM. *Fotografía de Helio Piñón*
3. Croquis de A. E. Reidy para la implantación del MAM en la extensa área conquistada al mar del Aterro de Flamengo, 1953
4. Croquis de A. E. Reidy con el primer forjado del MAM, definiendo la planta baja libre





alrededor del patio interno -abierto en el lateral por donde se llega al bloque de exposición- que tiene por función climatizar adecuadamente las salas y talleres de la planta baja y el bar-restaurante y la terraza-jardín de la planta superior. Se trata del bloque más estable de composición donde predominan actividades más propiamente didácticas, y por tanto la distribución de los ambientes es más regular, próxima y protectora. La Escuela es el complemento formal y funcional (de ahí su íntima conexión) que equilibra y hace destacar el bloque principal. El Teatro, a su vez, es la forma contrastante del conjunto, por su destacada plasticidad y por las proporciones de su volumen. Con capacidad para 1000 personas, esta gran sala con escenario de 20 metros de profundidad tiene una serie de instalaciones de apoyo: camerinos, almacén, centro de control electro-acústico, cabina de proyección, sala de ensayos para ballet, música y escenografía. La planta como en otros auditorios proyectados por Reidy, tiene forma de trapecio, aunque con paredes laterales curvas. La particularidad mayor, en relación a casos anteriores, es la caja de escenario con su volumen cilíndrico emergiendo abruptamente de la cubierta inclinada. Conjunto volumétrico opaco de formas singulares, el Teatro contrasta inmediatamente con la transparencia y regularidad rítmica del bloque de Exposiciones.

La concentración de volúmenes provoca, por un lado, una alteración significativa de la forma habitual de desarrollo e integración de los bloques funcionales. Volúmenes secundarios surgen de los volúmenes principales, como en el caso mencionado de la caja del escenario del Teatro y también del piso superior del bloque-escuela. Del mismo modo, la conexión entre las edificaciones, que antes se producía por el entrelazamiento de los planos elevados de la cubierta, ahora se produce de un modo tensionado, sea por interpenetración entre cuerpos que insis-

5

6

7

ten en mantener su singularidad formal -es el caso de la unión entre el bloque-escuela y el pabellón de exposiciones- o por la introducción de un plano cortante que intercepta a media altura el pabellón de exposiciones y el teatro.

Este robustecimiento de la construcción demuestra que el objeto arquitectónico pasa a ser encarado de otro modo por el arquitecto. De los edificios montados por planos sin materia o peso, puras membranas de luz ágiles y desenvueltas, típicos de los proyectos cariocas de la época (de los cuales el mayor representante es sin duda Oscar Niemeyer) se pasa a obras de mayor cuerpo y espesor que, lejos de disimular, exaltan el carácter corpóreo del edificio. Los volúmenes pierden ligereza y luminosidad para ganar peso, solidez y firmeza. En consecuencia, el foco de tensión expresiva se traslada del "libre desarrollo de la planta dentro de una estructura rítmicamente ordenada" -en las palabras del propio arquitecto- para detenerse en los puntos de tránsito y unión. Ganan importancia las articulaciones que unen los elementos, colocando en primer plano el esqueleto portante como elemento plástico dominante.

En síntesis el edificio pasa por un proceso de depuración tanto formal como constructiva, llegando al límite en el que la forma se convierte efectivamente en Estructura. Es preciso aclarar, antes de seguir, que el término Estructura se emplea aquí en una acepción más abstracta. Más que un mero esqueleto que soporta el peso del volumen, lo que se constata es un auténtico concepto que orienta y define la obra como un sistema de correlaciones y correspondencias, en el que todos los elementos deben tener un valor equivalente, condición necesaria para alcanzar el deseado equilibrio estructural del conjunto.

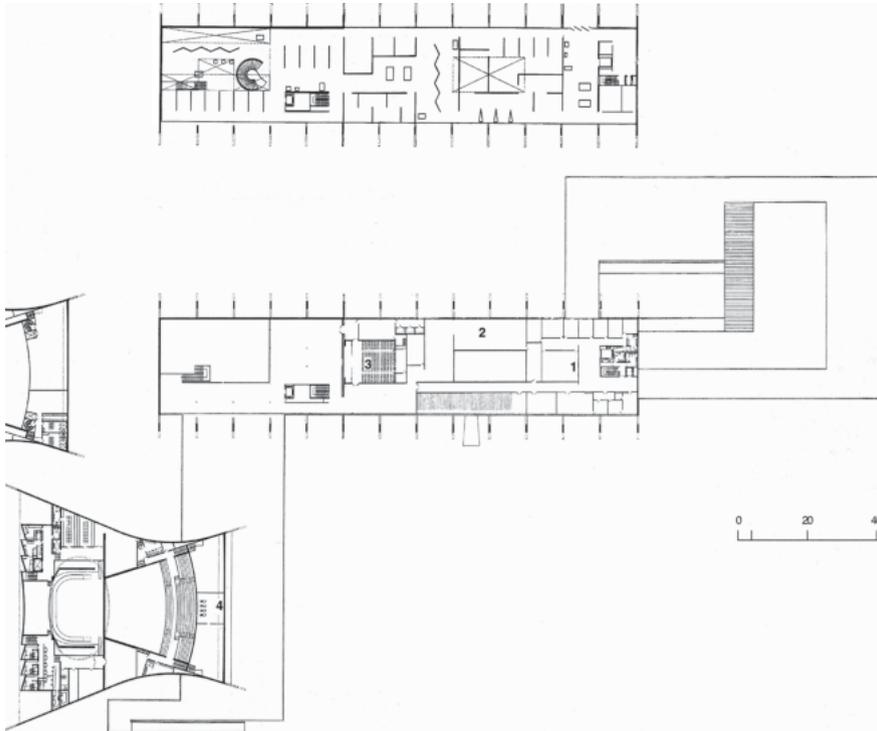
El edificio del MAM realiza, tal vez más que cualquier otro, el ideal moderno de forma transparente. Esta transparencia

es perceptible, sobretodo, en su núcleo más enfático: el bloque de exposiciones. En él vemos una estrecha sintonía entre volumetría, estructura de sustentación y espacio, operando una curiosa síntesis de aquellos elementos del edificio que Le Corbusier descompuso analíticamente para formular sus *5 puntos de la nueva arquitectura*.

La ambigüedad que se daba en el pabellón de las aulas del *Colegio Brasil-Paraguay* entre apoyos que avanzan y retroceden se resuelve en este proyecto, puesto que el esqueleto de sustentación se encuentra totalmente a la vista. Los planos de cerramiento están ahora retrasados, y son en su mayoría paneles de vidrio que dejan ver el espacio interior.

La decisión de definir el bloque de exposiciones a través de la opción estructural obligó al arquitecto a formular un esqueleto de sustentación con el máximo de articulación, condensando en su forma diversos atributos funcionales. El armazón resultante supera no sólo el sistema convencional de apoyos (losa-viga-pilar), sino que también significa un progreso en relación a las soluciones adoptadas en edificios anteriores, como la combinación de dos estructuras independientes, una para componer el espacio interior y otra para la cubierta. Elementos anteriormente descompuestos (losas-vigas-pilares) se encuentran aquí unidos por el diseño cerrado del pórtico. Este eleva el cuerpo de la construcción, soportando todo el conjunto de forjados elevados a través de un ingenioso sistema de montantes laterales que se bifurcan: el brazo menor soporta la losa del 1er. piso, mientras que el otro, siguiendo en sentido divergente, apoya la viga superior, de la cual cuelgan tirantes de acero que soportan la losa de cubierta y el pavimento intermedio. Además, se articulan en la misma forma las aberturas de iluminación cenital de la cubierta, así como su contrapartida, el ancho alero que une el canto superior de los pórticos, para proteger el interior

5. Planta baja
6. Fachada norte
7. Planta primera



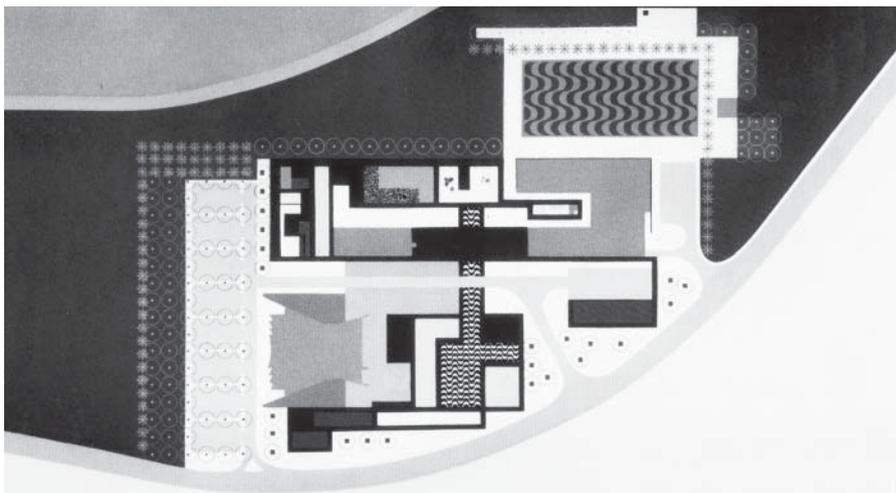
8

del asoleo excesivo.

La distribución periférica de los varios atributos técnico-funcionales a lo largo de la misma pieza estructural que envuelve el núcleo del edificio tiene por función liberar el espacio interno de la necesidad de apoyos puntuales (pilares), haciendo posible que la galería de exposiciones se organice como una sucesión ininterrumpida de superficies abiertas y extensas. El espacio resultante es sobrio pero adaptable a disposiciones diversas, como prescribe el programa de un museo que se propone dinámico. El ambiente proyectado está en consonancia con las exigencias del programa y no deja de expresar, a la vez, un nuevo ideal de espacio. La estructura de pórticos seriados del bloque de exposiciones no es más que una estructura espacial que contiene, conduce, canaliza, y en definitiva organiza el espacio. Aquella espacialidad llena de movimientos pulsantes que se da en el conjunto Prefeito Mendes de Morais -el "Pedregulho"- (1947) cede ahora su lugar a un ambiente sereno, concentrado, pero igualmente límpido. Esta será, de hecho, la característica principal de los proyectos posteriores al MAM, que asimilan incluso una nítida influencia miesiana.

Por otro lado, como solución técnica, el pórtico estructural presenta un alto nivel de complejidad. El diseño cerrado obedece a un estricto sentido de cálculo y geometría, de modo que permita un máximo rendimiento empleando un mínimo de recursos. Las secciones de los distintos elementos varían de acuerdo con el esfuerzo a soportar: delgados en la parte inferior, aumentando a medida que se asciende hasta alcanzar la mayor dimensión en la viga sobre la cubierta. Reidy especifica cada detalle, verifica y experimenta cada solución hasta llegar a la que mejor cumple la función designada. En una escala progresiva que va del pormenor al todo (objetos, equipamientos, mobiliario, dimensiones, iluminación,

9



estructura, volumetría, paisajismo, etc.) todo es definido con esmero. La preocupación por la excelencia técnica de la construcción es un indicio de que Reidy valora, como requisitos básicos de la obra, no sólo la racionalidad del proyecto sino también la calidad de la ejecución. Cuanto más racionalmente concebidos y construidos, mayor perennidad. Por esto es imprescindible hacer visibles las propiedades y los factores que aseguran la existencia de la obra en cuanto realidad. Para empezar, la materia que da forma al museo -el hormigón armado- se deja visto para destacarlo como ente físico. El hormigón visto es un compuesto original en el cual se puede leer el proceso de su confección: inicialmente es una pasta líquida derramada en un receptáculo de madera, que contiene las armaduras de refuerzo. Tras un proceso de curado, el material se solidifica, conformando un esqueleto delgado pero altamente resistente. La inexistencia de un revestimiento regularizador le confiere a este esqueleto un tono opaco y tosco, dado que el acabado viene dado por los propios encofrados que, al ser retirados, dejan impresas en negativo las vetas e irregularidades de la madera. Por su textura marcada, las superficies se vuelven expresivas, suscitando una fuerte sensación táctil que realza el carácter corpóreo de la construcción.

También los planos de cerramiento ganan valor de superficie. Esto se puede comprobar, principalmente, en el bloque-escuela, donde las paredes macizas de ladrillo visto y las largas franjas de hormigón que limitan los forjados contrastan vivamente con la inmaterialidad de los planos de vidrio y con la ligereza de los *brise-soleil* verticales de aluminio que protegen las fachadas sur y norte. A esto se suma, un poco más al fondo, el gran testero de hormigón del pabellón de exposiciones, que completa este juego de superficies que se presenta en evidente oposición a la sensación de

profundidad que produce el vaciamiento total del bloque de exposiciones.

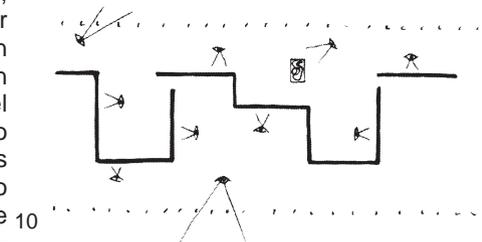
Todo este "brutalismo" en el tratamiento de los planos no quiere decir, sin embargo, que la expresividad de la materia pase a dominar la arquitectura de Reidy. Basta observar atentamente el acabado de las superficies que, aunque rústico, es mucho más regular que el de los robustos *pilotis* de la *Unité d'Habitation* de Marsella. Allí, los moldes de madera dejan surcos vigorosos en la superficie del hormigón, creando una intensa vibración óptica que anima los inmensos pilares y refuerza su plasticidad. Si, a través de este tensionamiento de la materia, Le Corbusier busca la transformación en plástica de la forma, Reidy quiere mantenerla bajo el dominio del diseño. Su acabado, por ello, será más sobrio y regular, lo que en cierto modo lo aproxima a la disciplina y refinamiento constructivo de la arquitectura de Mies van der Rohe.

En definitiva, el hormigón visto es, ciertamente, un descubrimiento a añadir a la poética de Reidy. Se trata de un factor más en el proceso de objetivación de su obra. La exuberancia física del material se reduce porque al arquitecto lo que le importa, sobretodo, es dar a todos los datos de la construcción el mismo grado de legibilidad. La arquitectura de Reidy no opera con un elemento expresivo único, puesto que su poética se ocupa precisamente del esclarecimiento general de la forma arquitectónica que se presenta.

Agrupación de las funciones en áreas distintas, individualidad de las formas, estructura portante vista, volumen abierto, y por fin, evidencia de la técnica que hace posible la materialización del edificio son, en suma, las tácticas empleadas para conferir claridad estructural al objeto. En otros términos, conferirle transparencia.

"Transparencia" -como ya señaló Colin Rowe¹- es un término cargado de ambigüedades, que puede definir una cualidad puramente física (ser permeable

8. Planta segunda
9. Burle Marx, proyecto para los jardines del MAM
10. Esquema de utilización de la galería de exposiciones
11. Vista frontal del jardín con el cuerpo central del MAM al fondo



10

11



12



13



14

a la luz), moral (un atributo de la personalidad) o cognoscitiva (aquello que es claro y evidente). En términos arquitectónicos, intentando dilucidar la cuestión, Rowe distingue la "transparencia literal" de la "transparencia fenomenológica". La primera se define como una propiedad óptica, inherente a la sustancia, como en el caso del vidrio, que no impide la visión de lo que se encuentra por detrás. La segunda, en una acepción más abstracta, significa una "cualidad inherente de organización", y se dice del acto de percepción capaz de divisar simultáneamente diferentes localizaciones espaciales. En este caso, transparentes son las relaciones que estructuran la obra o, en otras palabras, es el orden de la obra hecho aparente.

Este orden, sin embargo, no debe generarse según ideales puramente abstractos, tal como aquella matriz universal propuesta, por ejemplo, por De Stijl. Reidy busca un orden transparente por la legibilidad de sus articulaciones pero a la vez concreto por la adhesión a la especificidad de cada situación. Esto no significa que su arquitectura valore más la atención a las solicitudes empíricas. No hay la menor duda en cuanto al compromiso de Reidy con este idealismo moderno que aspira a realizar plenamente el espacio. A pesar de esto, está convencido de que es a través del cruce entre idea y realidad que se puede instaurar el espacio moderno.

Este sentido realista frente a la realidad proviene de la conciencia que el arquitecto tiene de que, al contrario de lo se podría suponer, un país periférico se presenta como un sustrato extremadamente problemático para los objetivos modernos. No tanto por la sedimentación cultural que se opone a lo nuevo como por la ausencia misma de una Tradición que sirva de soporte o referencia, aunque sea negativa, a las futuras tentativas. Aislado en el espacio, un acto constructivo de arquitectura se ve forzado a sustentar

en todo momento la realidad que produce, lo que implica una planificación rigurosa de las etapas que deben cumplirse y la selección de los recursos técnicos y materiales adecuados para asegurar la efectividad y la duración de la obra. Para Reidy, al contrario de lo podría imaginarse, las posibilidades iniciales solo hacen que ampliar la responsabilidad del que construye: construir sobre una superficie vacía es un acto dramático, exige un empeño y disciplina sin precedentes. El proceso de depuración que acompaña las obras de Reidy pretende alcanzar un límite de concisión tal que no haya margen para incertidumbres. La tensión que experimentamos al observarlas se debe a la exigencia de racionalización en cada momento del proyecto, puesto que sabemos que actuando en dirección contraria, el irracionalismo de los trópicos puede en cualquier momento arruinar la construcción.

El Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro es el momento de tensión máxima entre proyecto y realidad empírica: la estructura constructiva más elaborada es, paradójicamente, el *locus* donde las formas dejan impresa su condición concreta aunque irremediabilmente precaria de existencia. En este preciso punto de inflexión, el arquitecto experimenta una contradicción irónica: al construir un objeto arquitectónico según el ideal moderno de forma transparente sabe que hace algo más que operaciones puramente formales. Cifrados en el edificio están también las resistencias que surgen en el difícil proceso de producción de formas modernas en un País Nuevo. Con todo, esta misma paradoja es la razón de la grandeza de la obra, puesto que lejos de disimularla, el arquitecto hace precisamente de ella el centro de la tensión expresiva de la forma arquitectónica.

Nota:

1. Colin Rowe y Robert Slutzky, "Transparencia: literal y fenomenal". En: Colin Rowe, *Manierismo y arquitectura moderna y otros ensayos*. Barcelona, Gustavo Gili, 1978

12. Vista del MAM con la Bahía Guanabara al fondo
13. Patio del bloque-escuela con los jardines de Burle Marx. A la izquierda la rampa de acceso al restaurante
14. Jardín frontal al MAM con la obra interrumpida del teatro a la izquierda