

NIVELES DE EXPOSICIÓN

Niveles de exposición

Fecha Recepción: 22 junio 2018

Exposure Levels

Fecha Aceptación: 21 agosto 2018

PALABRAS CLAVE

Galería | oficina | estudio | Lucas Samaras | arte

KEYWORDS

Gallery | Office | Studio | Lucas Samaras | Art

Esteban Salcedo Sánchez

Doctorando Departamento de Proyectos ArquitectónicosETSAM, Universidad Politécnica de MadridMadrid, Españae.salcedos@alumnos.upm.es

Resumen_

En su ensayo *Studio and Cube*, Brian O'Doherty analiza la relación entre el lugar donde se produce el arte y el lugar donde se muestra, lo que indica un momento en el que los dos convergen. O'Doherty describe la forma en que, en 1964, el artista griego Lucas Samaras reconstruyó parte de su estudio en la Green Gallery de Nueva York, señalando que en la obra de Samaras el espacio de la galería de arte está inundado por las mitologías del taller que históricamente preceden a las del *White Cube*. La superposición de Samaras nos lleva a pensar que el origen del espacio expositivo es el taller y es, por lo tanto, el artista quien determina el lugar que se convierte en el modelo de galerías y museos. De hecho, al observar la evolución de la producción artística podríamos entender la lógica y las formas del arte contemporáneo. La transferencia de esta tesis a la arquitectura y la superposición de la lógica de la producción y la de la exposición en un grupo representativo de oficinas nos llevaría a arrojar luz sobre los escenarios en los que se representa de verdad la arquitectura actual. La cuestión tipológica, la comunicativa o el enfoque estratégico, sirven como lentes a través de los cuales se leen las galerías como lugares contemporáneos de producción arquitectónica.

Abstract_

In the essay *Studio and Cube*, Brian O'Doherty analyses the relationship between the place where art is produced and the place where art is shown, indicating a moment where the two coincide. O'Doherty describes how, in 1964, Lucas Samaras reconstructed part of his studio in the Green Gallery in New York, observing that in Samaras' work the art gallery space is inundated by the mythologies of the atelier that historically precede those of the white cube. By placing his studio in the gallery, he deliberately makes both places coincide, subverting their dialogue. The overlay of Samaras leads us to think that the origin of the exhibition space is the atelier and it is the artist who determines the place that becomes the model for galleries and museums. In fact, observing how the production of art has evolved to this day can help us to understand the logic and forms of contemporary art. The transfer of this hypothesis to architecture and the superposition of the logic of production and that of the exhibition in a representative group of practices would lead us to shed light on the scenarios in which architecture is truly represented today. The typological question, the communicative one or the strategic approach, serve as lenses through which galleries are read as contemporary places of architectural production.

El estudio de arquitectura contemporáneo es un ecosistema complejo, lleno de aristas y cargado de mitos sobre el que se habla relativamente poco. Apenas el documental *The Competition* (Borrego Cubero, 2011), dirigido por Ángel Borrego, nos dejó ver algunas de las virtudes y miserias que pueblan las oficinas más prestigiosas del planeta y cómo sus integrantes están sometidos, de forma casi cómica, a los vaivenes de personalidades caprichosas. Quizás, en este sentido, uno de los ejemplos más impactantes sea el documental *The Architects*, un *travelling* horizontal de unos 30 minutos a través de algunos de los más importantes estudios de arquitectura de la ciudad de NY que la directora Amie Sigel (2014) realizó con motivo del pabellón de Estados Unidos en la Bienal de Venecia de 2014 titulado *OfficeUS*. La película de Sigel, que se presenta como parte del estudio acometido por sus comisarias Eva Franch, Ana Miljački y Ashley Schafer (ver Franch, Miljacki, Mínguez Carrasco, Reidel, & Schafer, 2017) ofrece una interesante reflexión sobre el espacio expositivo como entorno de trabajo y nos transmite una inquietante imagen de homogeneidad en el seno de las oficinas norteamericanas que parecen esencialmente enfocadas hacia la producción.

Este artículo no pretende establecer una taxonomía ni extenderse hacia la generalidad de las formas actuales de trabajo, sino más bien indagar en la idea propuesta por una serie de oficinas de raíces europeas que, auspiciadas por las crecientes políticas de apoyo a las llamadas "industrias creativas" en el viejo continente, han dejado a un lado la motivación productiva de su trabajo para vincularlo estratégicamente al mundo del arte, produciendo una serie de transformaciones importantes, tanto en su forma de trabajo como en la morfología y funcionamiento de las propias oficinas, que acaban por traducirse en algunos avances en el seno de la disciplina.

Dana Cuff (1991), en su libro *The Story of Practice*, un manual de investigación endo-gráfica de oficinas, ya advierte acerca de la ambición de algunos arquitectos por ser considerados artistas a finales de la década de los setenta. Según su análisis, esta concepción del

diseño como arte, procedente de la *école* francesa, nace de un intento de diferenciación con el mundo de la ingeniería, *la querelle des anciens et des modernes* (la disputa de lo viejo y lo moderno), en clara alusión a la arquitectura como práctica artística, es decir, como parte de la intención de proporcionar un valor añadido a la práctica arquitectónica que la alejara de los mercados pragmáticos del resto de las profesiones. Con el transcurso de los años, hemos sido testigos de varios tipos de afiliaciones a este modelo, desde los célebres *Starchitects*, hasta perfiles más vinculados a comportamientos propios de la *bohème*.

Esta relación arte-arquitectura, se manifiesta en la obra de los arquitectos en torno a tres estrategias: 1) el uso del arte como recurso narrativo; 2) la instrumentalización de las formas de producción y difusión del arte en los procesos de trabajo; y 3) la incorporación a la obra de las temáticas y problemas con los que trabaja el mundo del arte.

Todas comparten, sin embargo, un denominador común: el uso de un aparato mediático específico y de agencias intermedias claramente vinculadas al mundo del arte. Tal y como describe Beatriz Colomina (2010) en *Privacidad y publicidad: la arquitectura moderna como medio de comunicación de masas* (originalmente publicado por MIT Press en 1994), la arquitectura se vuelve moderna gracias a su relación con los medios de comunicación, tendencia que ha continuado en ascenso dentro de lo que podemos llamar la "arquitectura contemporánea". Quizás en la actualidad estemos asistiendo a un cambio de orientación, a través del cual la arquitectura se vuelve más "contemporánea" cuanto más se aproxima al mundo del arte.

De todos modos, la multiplicación del número y la influencia de las publicaciones de arquitectura ha encontrado continuidad (¿causa o consecuencia?) en el creciente interés por las exposiciones de arquitectura, y más notablemente por un incremento del número de exposiciones que celebran el trabajo monográfico de los mencionados *Starchitects* o presentan temas disciplinares en relación con cuestiones vinculadas a



OfficeUS (XIV Bienal de Arquitectura de Venecia, 2014). Instalación en el Pabellón de EE.UU. Fotografía: Nico Saieh. Copyright: OfficeUS.
 OfficeUS (XIV Architecture Biennale, Venice, 2014). Installation at the USA Pavilion Photograph: Nico Saieh. Copyright: OfficeUS.



130 Herzog & de Meuron (Centre Georges Pompidou, París, 1995). Exposición concebida por Remy Zaugg. Fotografía: Remy Zaugg. Copyright: Centre Georges Pompidou.
 130 Herzog & de Meuron (Centre Georges Pompidou, Paris, 1995). Exhibition conceived by Remy Zaugg. Photograph: Remy Zaugg. Copyright: Centre Georges Pompidou.

otras áreas del conocimiento, abriendo la arquitectura a un amplio rango de disciplinas. En el número 952 de la revista *Domus* (2011) podemos ver la multitud de bienales, trienales y festivales varios que tienen la arquitectura como tema. Si lo revisáramos hoy, siete años más tarde, podríamos completar la fotografía incluyendo instituciones más estables como agencias, fundaciones, museos o galerías de arquitectura –una traslación del *white cube*, el aparato esencial en el desarrollo del arte moderno– dedicadas a la exhibición de material procedente del diseño arquitectónico.

El extraordinario crecimiento, así como la notoriedad y la influencia de estas instituciones, que nacen a finales del siglo XX, ha sido decisivo en la construcción del pensamiento arquitectónico y la legitimación de las prácticas arquitectónicas –es decir, en determinar qué se entiende por buena o mala arquitectura– en la última década.

Pensemos en galerías como Storefront for Art and Architecture, fundada en 1982 en Nueva York, hoy uno de los principales centros de convergencia de una comunidad de arquitectos que cuestionan constantemente lo que les rodea y las posibilidades de la arquitectura como práctica crítica; pero también instituciones como el CCA, fundado por Phyllis Lambert en 1979, reexaminando continuamente, desde su nutrido archivo, algunos de los temas centrales en la arquitectura de finales del siglo XX y confrontándolos con el más actual de los presentes. También en LIGA, Espacio para arquitectura, que desde 2011 viene ofreciendo un contexto para la discusión y la reflexión disciplinar a través de la participación de una cuidada selección de jóvenes oficinas latinoamericanas.

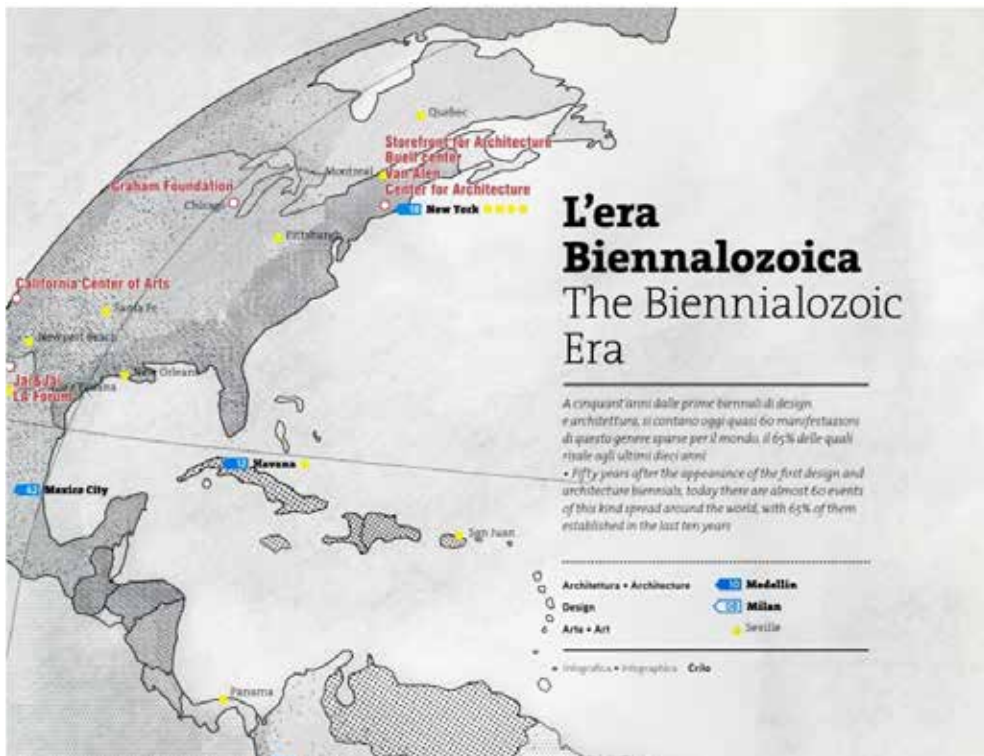
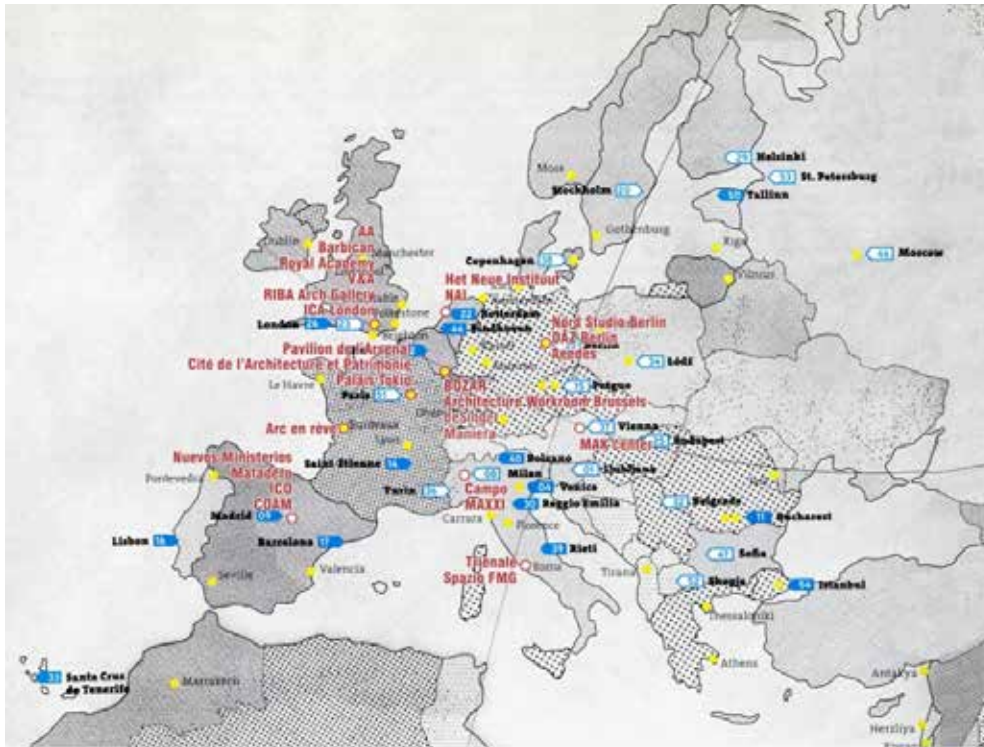
En Europa, Aedes (Berlín), deSingel (Amberes) y Bozar (Bruselas), junto con el Pavillon de L’Arsenal y la Cité de l’Art et l’Architecture (París), conviven con museos que incluyen la arquitectura en sus programas expositivos, así como con centros de enseñanza o profesionales que como la AA (Londres), el NAI (Rotterdam) o el COAM (Madrid) han encontrado en las exposiciones un medio de acercar sus hallazgos no solo al público especializado sino también al público general. Incluso algunos medios de arquitectura consolidados, como *El Croquis* o *Arch+*,

intentan incluir la experiencia expositiva como parte complementaria de su estrategia de difusión, abriendo espacios similares en sus instalaciones.

En un panorama colapsado de contenidos, una nueva hornada de galerías, más jóvenes y alejadas de los circuitos tradicionales, se abren paso con agendas y medios comunes, pero intenciones sensiblemente diferentes motivadas por la intención de convertirse en espacios donde dar cabida a prácticas minoritarias. Sin dejarse fascinar por las obras construidas, estas galerías han conseguido influir y alterar ligeramente los parámetros narrativos de la disciplina dando cabida a oficinas jóvenes que, si bien responden a las innegables condiciones de la globalización contemporánea, lo hacen sin entrar en los caminos creados por las actuales estructuras de poder. Arc-en-Rêve (Burdeos), la galería Solo (París), la Arkitektur Galerie (Berlín), la galería Jai&Jai (Los Ángeles), Campo (Roma), Monte (Buenos Aires), por mencionar algunas, son agencias que comienzan a entender las exposiciones desde tres frentes inseparables:

- La cuestión tipológica: la exposición como proyecto arquitectónico que ocupa un espacio y establece un programa de relaciones para/con él.
- La cuestión comunicativa o material: es decir, los medios, herramientas y circunstancias a través de los cuales un estudio transmite las ideas y los valores contenidos en su obra.
- La cuestión estratégica: o la constelación de agentes que participan o intervienen en el evento y, por tanto, contribuyen directamente a su legitimación en el marco de la disciplina.

Esta curiosa actividad, que mezcla lo comunicativo con lo curatorial, sitúa a las galerías como movilizadoras de la actividad arquitectónica de nuestros días y les confiere una influencia decisiva en la evolución de las oficinas contemporáneas de arquitectura.



La era del Biennialzoico. Zoom completado con galerías de arquitectura, 2011. Fotografía: Crilo; Postproducción: Esteban Salcedo. Fuente: Domus 952.

Biennialzoic era. Zoom completed with architecture galleries, 2011. Photograph: Crilo; Postproduction: Esteban Salcedo. Source: Domus 952.



Room#1 (Lucas Samaras, 1964). Instalación en la Green Gallery de Nueva York. Fotografía: Wes Russel. Copyright: Lucas Samaras. Fuente: Studio & Cube.

Room#1 (Lucas Samaras, 1964). Installation at Green Gallery, New York. Photograph: Wes Russel. Copyright: Lucas Samaras. Source: Studio & Cube.

CURATING AS ARCHITECTURE

A nadie escapa hoy que el comisario representa también un perfil de arquitecto y que la exposición es un proyecto arquitectónico como tal. En su texto *Showing Work*, publicado en el número 20 de la revista *Log*, Sylvia Lavin va incluso más allá: «si Shakespeare argumentaba que el mundo era un escenario y Rem Koolhaas que el mundo era un centro comercial, podríamos añadir hoy que el mundo es una exposición, y más específicamente, una exposición de arquitectura» (2010, p. 8).

Por supuesto, las exposiciones han jugado un papel central en los marcos institucional y discursivo que han dado forma a las ciudades, pero centrándonos en la disciplina, esta historia, en buena parte, no ha sido escrita aún. Las exposiciones, junto a sus eventos y publicaciones, han sido un visible y productivo espacio de crítica y experimentación en arquitectura; sin duda, han resultado importantes para abrir nuevas líneas de investigación, testear nuevos formatos, tecnologías e investigaciones programáticas y despertar nuevas polémicas. En una entrevista reciente para la revista *Oase*, el propio Joseph Grima (Grima & Vandeputte, 2012), ex-director de Storefront, define las galerías de arquitectura como espacios para la experimentación, matizando que por su carácter poco convencional, estos entornos acaban teniendo una influencia decisiva en la propia construcción de las prácticas curatoriales. Es interesante esta apreciación que nos lleva a definir las galerías, más que como tradicionales *white cubes*, como verdaderas plataformas operativas donde se desdibujan los roles de autoría y producción, que dan cabida al reconocimiento de la práctica arquitectónica como algo extensivo y polifacético. ¿No podría ser acaso esta la definición de un estudio de arquitectura?

Si hacemos un esfuerzo por trazar una genealogía de este reciente interés por las exposiciones en el terreno de la arquitectura, seguramente deberíamos argumentar que el *display* es, y ha sido, un extraordinario ejercicio para estructurar la relación que se ha establecido entre el autor y el trabajo que deriva de la práctica "tradicional". Es decir, una herramienta para comisariar –hacer una

lectura crítica– de su propio trabajo. Continuando la sentencia de Lavin, si el mundo es una exposición de arquitectura, podríamos añadir que todo arquitecto no es otra cosa que un comisario de su propia producción.

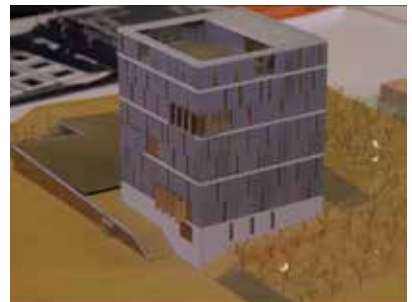
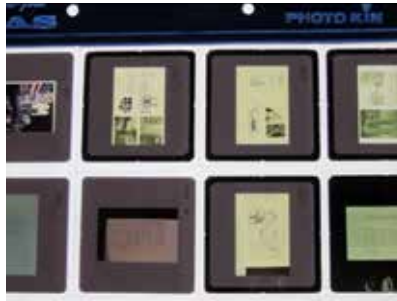
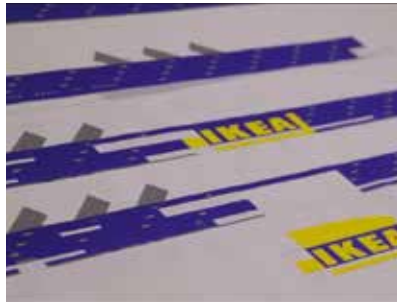
Esta intuición refuerza la concepción vanguardista del arquitecto como artista y cierra el trabajo arquitectónico en sí mismo fuera de una activa y contingente experiencia o del consabido compromiso con el usuario. En otras palabras, separa la arquitectura de su agencia y su intervención material en el mundo físico, reclamando el espacio de "lo conceptual" como propio.

STUDIO AND CUBE

Un interesante ejemplo de la "fusión" entre el estudio y la galería, propiciado por la atracción entre el mundo del arte y el de la arquitectura, es el que destaca Brian O'Doherty en su ensayo *Studio and Cube* (2008), donde analiza la relación entre el espacio donde el arte se produce, la "cámara de la imaginación", y el lugar donde se muestra. Uno de los hallazgos más emocionantes de su disertación es la presentación de la confluencia entre ambos durante la instalación de Lucas Samaras en 1964, cuando reconstruyó parte de su estudio en la Green Gallery de Nueva York.

Trasladando su estudio a la galería, Samaras hace deliberadamente coincidir los dos espacios subvirtiéndolo su diálogo tradicional; la galería de arte queda inundada por las mitologías del atelier que históricamente le precedían. Sin embargo, no es esta transferencia la que resulta tan decisiva como la museificación de los procesos de producción sin la presencia física del artista. Es decir, la objetización del estudio que queda separado del artista y se activa como un valor autónomo en una retórica compleja por la cual el estudio representa el proceso creativo del artista.

Si bien se ha escrito bastante (Barker, 1999; Bennett, 1995; Bishop, 2013; Deutsche, 1996; Foster, 2013) sobre las consecuencias de esta transferencia en diversos estudios sobre el papel de las galerías de arte y sobre la concepción de los museos a venir, no se ha



David Van Severen y Kersten Geers en el Archivo Ábalos & Herreros del CCA de Montreal como comisarios de la primera exposición de la serie *Out of the Box*, 2014. Fotogramas: Stefano Graziani. Fuente: CCA.

David Van Severen and Kersten Geers at the Ábalos & Herreros Archive of the CCA Montreal as curators of the first exhibition in the series *Out of the Box*, 2014. Film stills: Stefano Graziani. Source: CCA.

profundizado demasiado en las consecuencias que tiene esta relocalización en el ámbito del estudio; asunto que nos gustaría hacer extensivo a la tipología específica de estudio de arquitectura.

La superposición de Samaras sitúa el origen del espacio expositivo en el taller y es, por tanto, el artista quien determina el lugar que se convierte en el modelo de galerías y museos. De hecho, observando la evolución de las técnicas de producción de los artistas podríamos comprender mejor la lógica y las formas de exhibición del arte contemporáneo. Sin embargo, esta relocalización del estudio en el centro de la obra –tal vez más que de relocalización debamos hablar de una *refuncionalización*, concepto elaborado por Benjamin (1934/1998) en su texto *El autor como productor*, que planteaba a los intelectuales la exigencia de no abastecer el aparato de producción sino de transformarlo al mismo tiempo–, puede interpretarse como una llamada de atención sobre la definición de una práctica propia, de un estudio, tal y como advirtió recientemente Juan Herreros (Columbia GSAPP, 2017) en la presentación del simposio *Constructing Practice* (GSAPP, 2017), quien se refirió a ello como el proyecto más ambicioso al comienzo de cualquier carrera; esta hipótesis invierte las polaridades devolviendo la galería a su origen: el estudio.

El arte, en este sentido, funciona como técnica, un argumento esencial en la redescrición crítica del estudio contemporáneo de arquitectura. Desde sus métodos de producción hasta sus retóricas, diversos elementos del arte son aprehendidos y utilizados por arquitectos, de lo que se nutre, como mencionábamos, el deseo de alcanzar el estatus de artista, llegando los arquitectos incluso a utilizar herramientas de la crítica de arte para armar un discurso sobre su trabajo. Pero más allá de las consecuencias evidentes, esta asociación produce una serie de deformaciones.

Primero, en el papel del arquitecto, que desaparece en este desplazamiento de atención de la obra al artista –sin el artista–, es decir, al acto creativo representado en favor del estudio. Deja su consabido papel protagonista para convertirse en un médium a través del cual el trabajo

se realiza. Aparece así el comisario de arquitectura con una verdadera tarea arquitectónica que pasa por liberar temporalmente a la disciplina de un deficiente corsé programático y constructivo, manifestándola como un artilugio idóneo de síntesis y extracción.

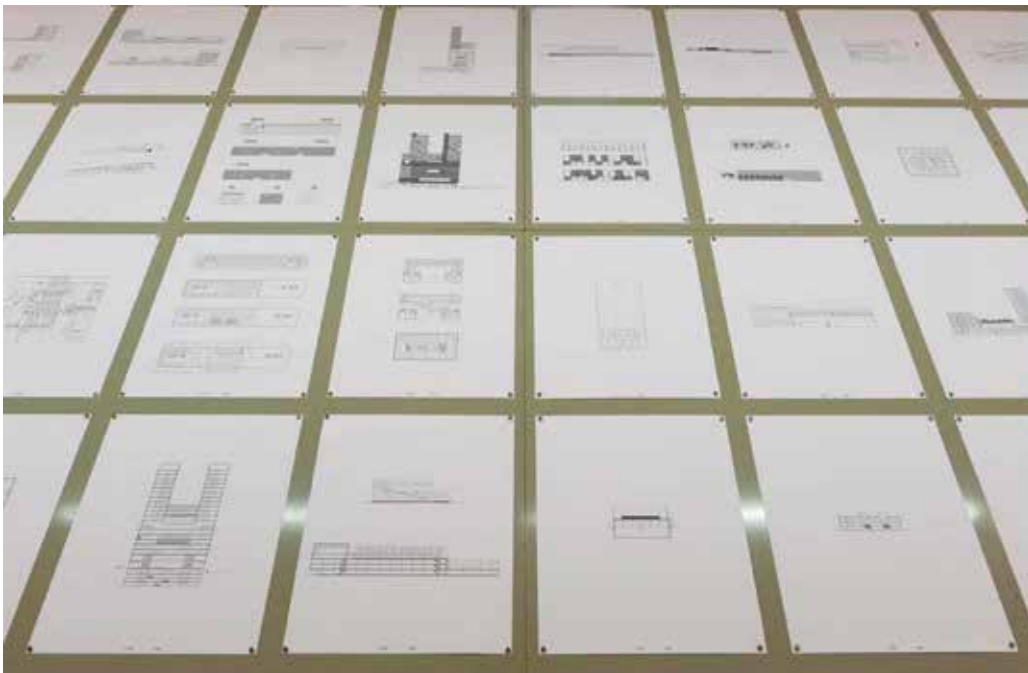
La segunda deformación tiene que ver con la relación entre contexto y contenido y, por tanto, con el material que los arquitectos utilizan en sus exposiciones. Los dibujos de arquitectura, así como las fotografías o las maquetas de estructuras experimentales, han pasado de ser medios de intercambio a ser presentadas y tratadas incluso como objetos artísticos. Esta actitud que prima el mostrar sobre el narrar produce un efecto de disociación entre la arquitectura y sus medios de representación, que se vuelven autónomos, prevaleciendo la lectura de los documentos por encima de cualquier otra consideración, incluida la propia realidad.

Habría una tercera deformación relativa a la propia disciplina. La representación y las limitaciones del *display* de los objetos arquitectónicos ha contribuido a una mayor y menos limitada concepción de la arquitectura, no como una disciplina esencialmente vinculada a los objetos en los entornos construidos, sino como una forma de pensar sobre la vida y lo que nos rodea, es decir, una disciplina basada en una producción que va más allá de la concepción de los modos tradicionales de la práctica profesional.

Y por último, el propio estudio, la verdadera obra. El principal proyecto de todo arquitecto, que se convierte en centro social, incubadora de nuevas ideas, base revolucionaria, centro de intercambios y comercio, fábrica de producción y espacio de exposición a la vez. Los estudios se convierten en exposiciones y las galerías pasan a ser espacios complementarios que desactivan su condición expositiva para convertirse en centros de experimentación, laboratorios o comercios. Lugares que hacen posible la formalización de las ideas y activan el objeto arquitectónico. Lugares en los que las obras funcionan como deberían funcionar, o como si de verdad funcionasen.



Pared de Proyectos en Office KGDVS, 2014. Fotografía: Esteban Salcedo.
Wall of projects at Office KGDVS, 2014. Photograph: Esteban Salcedo.




Industrial Architecture: Ábalos & Herreros (CCA, Montreal, 2015, exhibición curada por Office KGDVS). Fotografía: CCA.
Fuente: CCA
Industrial Architecture: Ábalos & Herreros (CCA, Montreal, 2015, exhibition curated by Office KGDVS). Photograph: CCA.
Source: CCA

STUDIO AS CUBE

Siguiendo con la hipótesis inicial, el estudio de arquitectura, como proyecto ideológico, ha terminado por convertirse en una exposición en los términos descritos por Brian O'Doherty en su ensayo *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space* (1986) en la misma medida que el *atelier* de artista sirvió para consolidar el arte moderno como una práctica conceptual. Es decir, el propio estudio es un proyecto que hace funcionar la práctica en cuanto pasa por re-cuestionarse continuamente cada decisión en base a los conceptos desde los que opera, constituyendo, al mismo tiempo, una postura crítica sobre la propia disciplina.

Por tanto, la producción de arquitectura para estas oficinas adquiere un importante cariz performativo. Se trata de una obra que se expone en términos de riesgo, que se expone y funciona como obra de arte en sí, sea porque es construida según los procedimientos del mundo del arte o porque trata temas que preocupan a los artistas, invitándoles a participar en muchos casos, pero también se trata de una obra que, desde su posición, funciona como crítica de la propia disciplina.

La oficina como galería, el estudio como exposición y la producción como *show*. Y es precisamente esta combinación la que le confiere a los trabajos un potencial epistemológico, ya que el modo en que estas obras, desde fuera, tratan el mundo de la arquitectura, produce conocimiento sobre el propio mundo de la arquitectura, acercándolo a la vida; y esto es, en definitiva, lo que suele hacer el arte. 

REFERENCIAS

- BARKER, E. (1999). *Contemporary Cultures of Display*. New Haven, CT: Yale University Press.
- BENJAMIN, W. (1934). The Author as Producer. En W. Benjamin, *Understanding Brecht* (pp. 85-104). Nueva York, NY: Verso.
- BENNETT, T. (1995). *The Birth of the Museum: History, Theory, Politics*. Londres, Inglaterra: Routledge.
- BISHOP, C. (2013). *Radical Museology or, What's «Contemporary» in Museums of Contemporary Art?* Colonia, Alemania: Walther König.
- BORREGO CUBERO, Á (Director). (2011). *The Competition* [Película]. España.
- COLOMINA, B. (2010). *Privacidad y publicidad: la arquitectura moderna como medio de comunicación de masas*. Murcia, España: Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo.
- COLUMBIA GSAPP. (2017). *Constructing Practice*, Panel 1: Global-Local, From Education to Practice. Recuperado de www.youtube.com/watch?v=E8Q7aillWjo
- CUFF, D. (1991). *Architecture: The Story of Practice*. Cambridge, MA: MIT Press.
- DEUTSCHE, R. (1996). *Evictions: Art and Spatial Politics*. Chicago, IL: Graham Foundation for Advanced Studies in the Fine Arts.
- FOSTER, H. (2013). *The Art-architecture Complex*. Londres, Inglaterra: Verso.
- FRANCH, E., MILJACKI, A., MÍNGUEZ CARRASCO, C., REIDEL, J., & SCHAFER, A. (Eds.). (2017). *OfficeUS Manual*. Zürich, Suiza: Lars Müller.
- GRIMA, J., & VANDEPUTTE, T. (2012). Sites of Experimentation. In *Conversation with Joseph Grima*. OASE, (88), 61–70.
- LAVIN, S. (2010). *Showing Work*. *Log*, (20), 5-10.
- O'DOHERTY, B. (1986). *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space*. Santa Mónica, CA: Lapis Press.
- O'DOHERTY, B. (2008). *Studio and Cube: On the Relationship between where Art is Made and where Art is Displayed*. Nueva York, NY: Princeton University Press.
- SIGEL, A. (Director) (2014). *The Architects*. Comisión del Storefront for Art and Architecture de Nueva York como parte de OfficeUS, el Pabellón de EE.UU. en la Bienal Internacional de Arquitectura 2014, La Biennale di Venezia. EE.UU.