



Piezas sin pedestal

*Pieces without a pedestal*

Fabrizio Gallanti y Francisca Insulza

## PALABRAS CLAVE

arquitectura | representación | exposición | curatoría | montaje

## KEY WORDS

architecture | representation | exhibition | curatorship | mounting

# Piezas sin pedestal

## El difícil arte de las exposiciones de arquitectura

### Fabrizio Gallanti y Francisca Insulza

(Milán, Italia)

#### Resumen\_

La difusión del conocimiento arquitectónico se basa en un aparato de materiales que representan la obra original, traduciendo a través de otros medios la realidad concreta de ésta. La exposición de arquitectura cumple la difícil tarea de reconstruir una experiencia ausente, apoyándose en un repertorio de materiales alternativos y complementarios.

El presente artículo revisa algunas experiencias significativas en la historia de las exposiciones de arquitectura: "This is tomorrow" (1956), "Architecture without architects" (1964), la XIV Trienal de Milán (1968), "Strada novissima" (1980), "Mutations" (2000) y "Blurring architecture" (2001). Todas ellas redefinen el campo de acción de la disciplina.

#### Abstract\_

*Spreading of architectural knowledge is based on a series of materials which represent the original work, translating the concrete reality of the works by other means. The architectural exhibition fulfills the difficult task of reconstructing an absent experience, supps.orting itself on a repertoire of alternative and complementary materials.*

*This article reviews some significant experiences in the history of architectural exhibitions: "This is tomorrow" (1956), "Architecture without architects" (1964), la XIV Trienal de Milán (1968), "Strada novissima" (1980), "Mutations" (2000) y "Blurring architecture" (2001). All of them redefine the field of action of this discipline.*

La difusión del conocimiento de la arquitectura se basa en un aparato complejo de materiales que la representan traduciendo a otros medios la realidad concreta de obras, edificios y contexto. Originalmente localizada al interior de las siete artes clásicas, la arquitectura ha sufrido siempre, debido a algunas de sus características intrínsecas, las consecuencias de ser un arte difícilmente comunicable.

La incorporación de una función de utilidad ha sido, por ejemplo, causa de la dificultad de catalogación al interior de las estéticas filosóficas: Kant, Hegel y Goethe deben recurrir a complejos artificios especulativos para definir la arquitectura como arte e igualarla, de este modo, a la poesía, la música, la danza o la escultura, manifestaciones donde el valor de la obra está caracterizado por la autonomía y el desinterés de lo estético (belleza como finalidad subjetiva). A su vez, si bien la apreciación hacia lo útil coloca a la disciplina arquitectónica en constante contradicción con el pensamiento romántico del "arte inútil", resulta también complementaria de otras dos condiciones: sólo la arquitectura se divulga de modo constante a través de proyectos y no necesariamente de obras (a diferencia de las otras artes, donde sólo las obras concluidas constituyen el cuerpo relevante de la labor artística) y sólo la arquitectura se comunica a través de la representación de sí misma, operación que funciona como sustituto de la experiencia espacial ofrecida por la obra en sí. Existe, de este modo, una disparidad inevitable entre obra de arquitectura y su representación (o representaciones), efecto que determina una distancia más fuerte y radical de la que existe entre el original y la copia, así como fuera postulado por Walter Benjamin en sus reflexiones sobre la reproducibilidad técnica de la obra de arte.

Libros, publicaciones, sitios de Internet, colecciones de fotografía, maquetas, dibujos y diagramas constituyen un sin fin de narrativas que parten desde la arquitectura, pero que sólo pueden aludir a una experiencia directa, en muchos casos imposible. No ideada para expresarse al interior de códigos preestablecidos en lo que respecta a su apreciación, o donde el lugar de presentación final puede ser determinante para las formas y reglas de la observación (la sala de concierto para la música, las galerías o museos para la pintura y escultura, el cine y el teatro en salas adecuadas), la arquitectura estimula una per-

manente definición de sí misma, un cuestionamiento de sus estatutos disciplinarios (*¿Arte?, ¿técnica?, ¿servicio?*) y una reinención de los modos de su comunicación. El campo de las exposiciones es uno de los lugares donde se registran con mayor fuerza los difíciles pero también apasionantes desafíos de la arquitectura en su necesidad de enfrentarse al público crítico.

De manera análoga a las disciplinas del diseño, la gráfica o la moda, las exposiciones de arquitectura deben necesariamente reconstruir una experiencia ausente (la del edificio o la ciudad), ya sea por distancia o porque, efectivamente, ésta no ha sido aún construida. Para esto, se apoya en un repertorio de materiales alternativos y complementarios. Pero, si bien es cierto que en las exposiciones de diseño los objetos suelen estar físicamente presentes, aunque no en su uso cotidiano (los muebles o accesorios domésticos están aislados encima de pedestales o detrás de protecciones transparentes, o reconstruyen pequeños ambientes ficticios; libros, revistas o afiches son mostrados en un determinado momento de congelamiento, como si el acto de hojear se hubiese detenido en el tiempo; los vestidos cuelgan sobre maniqués anónimos e inertes), en las exposiciones de arquitectura el contenido principal destaca, en gran parte, por su ausencia evidente.

Enfrentados a esta estimulante dificultad, los arquitectos, cuando se involucran directamente en la generación de exposiciones, reaccionan desarrollando diferentes estrategias, ya sea con respecto a la organización conceptual de los materiales, como a la manifestación física y concreta. Así mismo, es posible notar que, a lo largo de la historia de la arquitectura moderna y contemporánea, el formato de la exposición ha representado para muchos autores un fértil terreno de experimentación formal y espacial, que ha sido posible aplicar sucesivamente a proyectos concretos.

En este marco resulta interesante volver a visitar algunas experiencias para tratar de generar un orden conceptual con respecto a los diferentes modos de imaginar la exposición de arquitectura. "This is tomorrow" (1954), "Architecture without architects" (1964), "El gran número" (1968), "Strada Novissima" (1980), "Mutations" (2000) y

"Blurring architecture" (2001) son algunos resultados de las estrategias elaboradas por arquitectos, tanto para orientar las temáticas relevantes en la cultura, como para redefinir conscientemente el campo de acción de la disciplina.

## 1. REPRESENTAR LA VIDA, REPRESENTAR LO REAL

### Alison y Peter Smithson: "This is tomorrow", "House of the future" (1956)

Dos estrategias complementarias son desarrolladas por Alison y Peter Smithson con ocasión de las exposiciones "This is tomorrow" e "Ideal homes", ambas de 1956. "This is tomorrow", presentada en la Whitechapel Gallery de Londres, fue curada por Theo Crosby, Reyner Banham y Lawrence Alloway, junto a otros miembros del Independent Group. La exposición, a la cual adhirieron los más relevantes representantes de la escena cultural y artística de Londres<sup>(1)</sup>, planteaba conceptualmente la presentación de una serie de visiones de los ambientes propios de la contemporaneidad. El término ambiente era interpretado no tanto con respecto a los aspectos morfológicos y concretos de la ciudad y el territorio, sino, más bien, en relación con el paisaje mental y cultural propio de la sociedad británica de la época. Tratándose de una exposición cuyo objetivo era cuestionar el proceso de desarrollo generado a partir de la posguerra, la muestra proponía doce escenarios alternativos en vez de una única postura de interpretación y representación de lo real. La realización de cada escenario era el resultado de una colaboración entre un arquitecto, un artista o diseñador, un músico, un ingeniero y un crítico.

La instalación de los Smithson junto al fotógrafo Nigel Henderson y el escultor Eduardo Paolozzi (el grupo 6), consistía en dos elementos construidos con material recuperado de las calles: un patio y un pequeño pabellón, que representaban simbólicamente las necesidades humanas (el patio como fragmento del mundo, el pabellón como espacio contenido). Una serie de objetos simbólicos, derivados de las manipulaciones informales de Paolozzi y del trabajo de alteración de las imágenes típico de Henderson, completaban la evocación.

Al interior de la exposición "Ideal homes", que formaba parte del gran evento multicultural "Festival of Britain", los Smithson presentaron su prototipo para la casa del futuro ("House of the future"). Realizado en plástico moldeado, el pequeño objeto arquitectónico debía su geometría a los modos de producción industrializada. Además, permitía concentrar una serie de fragmentos de domesticidad del futuro, efecto realizado por las sesiones de fotografía efectuadas con modelos y actores teatrales.

En ambas instalaciones se presenta una acción concreta que construye espacios y temporalidades: mientras la primera se presenta más cargada de simbolismo iconográfico, la segunda se conceptualiza como prefiguración de un escenario alternativo a lo real. La arquitectura de la exposición es vista, en este sentido, como un dispositivo de estimulación de los sentidos y la imaginación, que traslada sus contenidos a ámbitos que son a la vez simultáneos y paralelos a lo real, y que van más allá de la instalación concreta en el espacio.

## 2. MIRAR HACIA AFUERA

### Bernard Rudofsky: "Architecture without architects" (1964)

El continuo estudio de la arquitectura vernacular y la organización de los modos de vida de las culturas primitivas es la base conceptual del trabajo expositivo que Bernard Rudofsky realiza para el MOMA de Nueva York. Desde el inicio de este trabajo es posible observar el rol de permanente cuestionamiento y posición anti-establishment que el arquitecto mostrará a lo largo de su larga carrera.

Después de su controvertida exposición "Are clothes modern?" (¿Es moderna la ropa? 1944), en la que Rudofsky ilustraba, a través de una continua yuxtaposición de imágenes y materiales iconográficos, las similitudes entre las deformaciones del cuerpo humano en las culturas consideradas no desarrolladas y aquellas producidas en nombre de la moda en las culturas modernas, Rudofsky genera la notable y polémicamente denominada "Architecture without architects" (1964). A través de un montaje sencillo hecho de fotografías y textos didácticos montados sobre una estructura desmontable de pilares de madera, la ex-

posición pretendía, en palabras de Rudofsky, “romper con los estrechos conceptos del arte de la construcción introduciendo el mundo no familiar de la arquitectura sin pedigrí”.

Compuesta en gran parte por fotos tomadas por el mismo Rudofsky (con el apoyo de una beca de la Ford Foundation y dos del Guggenheim Memorial Foundation), el proyecto se dividía en categorías que examinaban edificios de culturas pre-industriales a través de un amplio espectro de temas ligados a la organización espacial, la localización geográfica, la escala y el control climático, entre otros. La introducción exponía la crítica de Rudofsky respecto al rol del arquitecto de sus días. Para el autor, nuestros problemas vienen, en parte, de atribuir a los arquitectos “una perspicacia excepcional con respecto a los problemas del habitar cuando, en verdad, la mayoría está más preocupada de problemas de negocios y prestigio”. Rudofsky recalifica la belleza de la arquitectura vernacular, rescatando su utilidad: “La belleza de esta arquitectura ha sido por largo tiempo descartada como accidental, pero hoy deberíamos poder reconocerla como el resultado de un sentido excepcional en el manejo de los problemas prácticos”.

La estrategia de Rudofsky en la exposición, así como en gran parte de su trabajo, es comunicarse con el espectador no especializado. La intención es abrir la disciplina a un público amplio que sea capaz de ver, en su propia realidad, cualidades de diseño arquitectónico. Rudofsky es didáctico y crítico de una comunidad arquitectónica que no es capaz de mirar más allá de sus propios referentes.

“Architecture without architects” fue un suceso sin precedentes, en gran parte alimentado por las polémicas que suscitó. Giró por doce años, recorriendo más de 80 localidades. La edición americana del catálogo vendió más de 100.000 copias. La crítica de la comunidad arquitectónica, así como el lugar que la historiografía decidió otorgarle a Rudofsky, fueron ambivalentes. La revista PROGRESSIVE ARCHITECTURE tituló furiosamente su reseña de la exposición: “MOMA continues attacks on architects” (MOMA sigue atacando a los arquitectos). Aunque reconocía que los diseñadores poco imaginativos podrían llegar a aprender algo al visitarla, el mismo Rudofsky debía admi-

tir “que la arquitectura de hoy no es tan terrible (...) si uno sabe separar el grano de la paja”.

Resulta justo aclarar que Rudofsky resultó siempre incómodo para el establishment arquitectónico. Reyner Banham, en una pequeña crítica del catálogo, liquida al curador al señalar la irrelevancia de los edificios primitivos para el tiempo que corría. Y alude al gran número de estudios antropológicos del momento para definir el enfoque de Rudofsky como un simple “hallazgo por fortuna à la mode”. Pero, en 1976, el mismo Banham reconocerá la gran importancia que Rudofsky tuvo en el imaginario de los arquitectos de ese entonces.

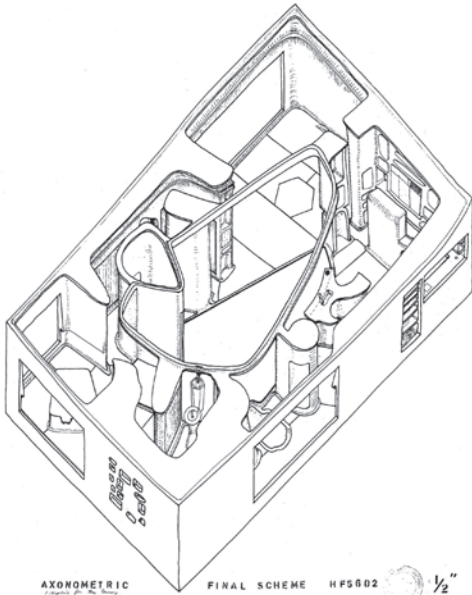
### 3. LA EXPOSICIÓN COMO IMAGEN DEL MUNDO

Giancarlo De Carlo: XIV Trienal de Milán (1968)

Rem Koolhaas et al.: Mutations (2000)

La XIV Trienal de Milán, curada por Giancarlo De Carlo y “Mutations”, curada por Rem Koolhaas, comparten ciertas condiciones a pesar de sus más de tres décadas de separación. El arquitecto se convierte en curador, determinando una temática general que, leída a través de las transformaciones espaciales grabadas en la realidad de las ciudades y los territorios, se orienta a la creación de un retrato (y al descubrimiento de la condición general) de la sociedad. El curador selecciona y coordina para este fin una serie de autores a los cuales se dirige con un encargo específico que necesariamente se debe enmarcar en el discurso general. Los autores, por su parte, representan diferentes facetas de ese discurso. La arquitectura es entendida principalmente como un mecanismo de conocimiento que, a través del despliegue de herramientas de lectura, interpretación histórica y análisis, es capaz de observar la realidad, extraer de ella condiciones generales y eventualmente utilizarlas como base para el desarrollo de nuevos proyectos.

De Carlo pone el tema en el título de la muestra: “El gran número”. Para él, la sociedad estaba caracterizada por valores numéricos en aceleración (una urbanización cada vez más intensa, un nuevo acceso a los bienes de consumo y una extensión de la inclusión social). Su visión determinó que cada autor identificara una temática puntual como



AXONOMETRIC

FINAL SCHEME

HF5602

1/2"



base para una instalación más evocadora que informativa: el gráfico norteamericano Saul Bass, con su laberinto de muebles de oficina, representó la expansión de las burocracias gubernamentales y privadas en la gestión de la administración. El legendario colectivo Archigram presentó una provocadora estructura inflable llamada "Milanogram". La estructura en movimiento de Arata Isozaki, que sobreponía imágenes de la destrucción bélica de Hiroshima y Nagasaki, hacía visible una imagen de la metrópolis del futuro como acumulación de ruinas. Particular importancia se otorgó a las instalaciones que denotaban un cambio de percepción del ambiente urbano: la persistencia de pequeños elementos menores al interior de la gran escala; la transformación causada por eventos (como un matrimonio) o por decoraciones invisibles (como las mariposas de la contribución de Aldo van Eyck o las líneas eléctricas del transporte público, los autos y la lluvia en la obra de los Smithson); y los paisajes nocturnos (de György Kepes, Thomas McNulty y Mary Otis Stevens).

La inclusión tardía de una sección dedicada a la protesta política de los jóvenes de 1968 no impidió que la exposición fuese ocupada y luego saqueada por los manifestantes, que veían en ella la expresión de la cultura burguesa. El estatus mítico de dicha exposición, muy comentada pero vista por pocos, ha aumentado su aura a lo largo de los años.

Es posible que Koolhaas haya aprendido la lección de la XIV Trienal. "Mutations" se caracterizó por una mayor adhesión a lo real, materializada en un amplio trabajo de documentación de los fenómenos de modificación urbana en el mundo. Mientras la Trienal incorporaba una postura utópica, que observaba los síntomas de tendencias en desarrollo sugiriendo desarrollos futuros, "Mutations" intenta ubicarse en un plano de mayor objetividad, casi científica, dejando que la evidencia de los datos y estudios específicos dibujaran un retrato polifacético de la condición urbana de la globalización.

Koolhaas dividió el mundo en cuatro macro áreas (USA, África, Europa y Asia), e incursionó en ellas a través de fenómenos precisos. La sección sobre USA, curada por Sanford Kwinter pone en escena una serie de vistas aéreas y diagramas animados que presentan los patrones

de transformación social y económica norteamericana. África es mostrada a través de una investigación sobre Lagos que condujo el mismo Koolhaas al interior de Harvard GSD, al igual que Asia, presentada a través del trabajo sobre las ciudades chinas ubicadas en el delta del Río de las Perlas. Los fenómenos de organización espontánea en Europa constituyen el foco del trajo USE (Estados Europeos Inciertos), coordinado por Stefano Boeri y Multiplicity. Mapas, diagramas y un extenso trabajo de mapeo fotográfico constituyen una masa de información, ordenada en el espacio por la instalación de Jean Nouvel. Otra instalación, coordinada por Hans Ulrich Obrist sobre los sonidos y rumores urbanos, y un intenso programa de debates curado por Nadia Tazi completan el proyecto. El catálogo, que extiende y complementa los temas abordados en el museo, es un foco ulterior que agrega complejidad a la iniciativa, fijando en el tiempo la calidad efímera de una exposición.

En ambas exposiciones parece posible afirmar que la arquitectura se desvanece como objeto de la muestra, reapareciendo sólo como el principio de organización física de los materiales y como herramienta cultural de observación.

#### 4. LA MAQUETA 1:1

##### Paolo Portoghesi: Strada novissima (1980)

Con ocasión de la I Bienal de Arquitectura de Venecia, Paolo Portoghesi organizó interior del Arsenal una exposición de arquitectura titulada "Presencia del pasado", instancia que reunía a los mayores exponentes del posmodernismo mundial: Robert Venturi, Charles Willard Moore, Hans Hollein, Frank Gehry, Ricardo Bofill, Robert Stern, Franco Purini, Oswald Mathias Ungers y Josef Paul Kleihues. Inspirándose en los espacios públicos italianos, en particular la calle, Portoghesi crea el concepto de la "Strada novissima" (Calle muy nueva), una escenografía a modo de maqueta en escala 1:1, que simulaba una calle compuesta de diez fachadas contiguas, cada una de siete metros de largo y casi 10 metros de alto. En este marco definido, pero abierto, cada arquitecto invitado era libre de crear su porción de fachada generando de


este modo una suerte de manifiesto de la arquitectura posmoderna: Frank Gehry negaba el concepto de fachada creando perspectivas engañosas; Rem Koolhaas jugaba con la visibilidad de la estructura; el grupo GRAU (Charles W. Moore y Adam Ginberg) enfatizaba la repetición de los elementos clásicos, mientras Hans Hollein producía una mezcla de órdenes a partir de distintas columnas. Detrás de cada fachada, un espacio a modo de bodega, exponía proyectos de cada autor. A través del artificio del diseño simulado a escala 1:1, la provocativa “Calle muy nueva” de Portoghesi producía un debate acerca del espacio público y el rol de la calle, entre quienes discutían sobre los problemas de conservación de los centros históricos y la cualificación y reorganización de la periferia.

## 5. EL PROYECTO COMO PROCESO

### Toyo Ito: Blurring architecture (2001)

Una instalación de extrema sencillez, pero enorme evocación: un muro digital sobre el cual se mueve un sin fin de líneas blancas que, contra un fondo negro, oscilan hipnóticamente en la oscuridad de la sala. Las líneas trazan patrones geométricos, evocando un papel pintado, un videojuego o el movimiento bajo el agua de la vegetación marina. Una base sonora acompaña las progresivas dilataciones de lo que parecen ser hoyos negros en medio de una cuadrícula cartesiana. En realidad, se trata (¿sólo?) de la progresiva superposición de una enorme cantidad de plantas, secciones y elevaciones de la

“Mediateca de Sendai”, diseñada y construida por Toyo Ito e inaugurada el 2001. El video determina un espacio hipnótico, coherente con la teoría de Ito acerca de la progresiva desmaterialización del cuerpo arquitectónico. Y convierte en un dispositivo casi poético la acumulación sucesiva de los materiales de dibujo que implica cada proyecto arquitectónico de la complejidad de la mediateca.

En lugar de buscar el entendimiento puntual de las sucesivas fases del trabajo, la instalación utiliza la arquitectura y sus materiales clásicos de expresión para determinar una nueva espacialidad, ritmada por el tiempo de su percepción visual y auditiva. Dada la imposibilidad de una representación cierta y coherente a través de maquetas y fotografías, se opta por la generación de una intervención autónoma, que mantiene con la obra sólo débiles rasgos de familiaridad. 

### NOTAS

(1) N. del E.: En esta exposición se mostró uno de los primeros trabajos de Arte Pop. Se trata de un collage de 26 x 25 cm titulado “Just what is it that makes today’s homes so different, so appg.ealing? (¿Qué es precisamente lo que hace a las casas de hoy tan diferentes y atractivas), del legendario Richard Hamilton (en conjunto con John Voelcker y John McHale, con la colaboración de Magda y Frank Cordell).

### FOTOGRAFÍAS

**Pág. 64:** Instalación de Saul Bass en la XIV Trienal de Milán, 1968.  
Fuente: Archivo fotografico della Triennale di Milano.

**Pág. 69, superior, izquierda:** Axonométrica del proyecto “House of the future” de Alison y Peter Smithson, expuesto en la exposición *Ideal homes*, Londres, 1956.

**Pág. 69, superior, derecha:** Instalación de Alison y Peter Smithson en la exposición “This is tomorrow”, Whitechapel Gallery, Londres, 1956.

**Pág. 69, centro:** Instalación de Alison y Peter Smithson en la exposición “This is tomorrow”, Whitechapel Gallery, Londres, 1956.

**Pág. 69, inferior:** Instalación de Alison y Peter Smithson en la exposición “This is tomorrow”, Whitechapel Gallery, Londres, 1956.

**Pág. 72, superior:** Catálogo de la exposición “Architecture without architects” de Bernard Rudofsky, The Museum of Modern Art, Nueva York, 1965.

**Pág. 72, inferior:** Instalación de Archigram en la XIV Trienal de Milán, 1968.  
Fuente: Archivo fotografico della Triennale di Milano.

**Pág. 73:** Instalación de Giancarlo De Carlo en la XIV Trienal de Milán, 1968.  
Fuente: Archivo fotografico della Triennale di Milano.

**Pág. 74, superior:** Multiplicity. “USE, Uncertain States of Europe”, Arc en rêve Centre d’ Architecture, Burdeos, 2000.

**Pág. 74, inferior:** “Strada Novissima”, curada por Paolo Portoghesi. “I Bial de Arquitectura de Venecia”, 1980.

**Pág. 75, superior e inferior:** “Blurring Architecture”, instalación de Toyo Ito. TN Probe, Tokio, 2001.  
Fuente: Toyo Ito & Associates, Architects.







