

# Arqui tectura en ex

trascendiendo el paradigma clásico

# posición

queralt garriga gimenó

tesis doctoral | directora: cristina jover fontanals | e.t.s. arquitectura de barcelona  
dep. projectes arquitectònics | universitat politècnica de catalunya | octubre 2014

**Arquitectura en exposición. Trascendiendo el paradigma clásico**

Tesis Doctoral con mención internacional

Autora: Queralt Garriga Gimeno, Arq.

Directora: Cristina Jover Fontanals, Dra. Arq.

Lectura: Barcelona, 16 de marzo de 2015

Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona

Departamento de Proyectos Arquitectónicos

Universitat Politècnica de Catalunya

Tribunal:

Presidente: Félix Solaguren-Beascoa de Corral,

Catedrático UPC

Secretario: Antoni Ubach i Nuet, Profesor Titular UPC

Vocal: Pedro Gadanho, Curator arq. contemporánea, MoMA

Vocal: Blanca Lleó Fernández, Catedrática UPM

Vocal: Jorge Torres Cueco, Catedrático UPV

Calificación: Excelente *Cum Laude*

<b>0 _ INTRODUCCIÓN</b>	9
Arquitectura y sociedad   Exposición   Interpretación   Contexto   Episodios   Mirada	
<b>1 _ ORÍGENES</b>	23
El armario de las musas	23
Viajes a través del tiempo	29
1806 _ Galería Louis-François Cassas _ París	
1795 _ Musée des Monuments Français _ Alexandre Lenoir _ París	
Primeras exposiciones públicas de arquitectura	43
<b>2 _ MIRANDO AL PASADO</b>	53
Contenido y continente	53
1833 _ Casa-museo de John Soane _ Londres	
Lecciones a escala real	73
1879 _ Musée de Sculpture Comparée _ Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc _ París	
<b>3 _ PROPONIENDO EL PRESENTE</b>	89
La apropiación del espacio	91
1923 _ Espacio de exposición _ Vilmos Huszár y Gerrit Rietveld _ Berlín	
1923 _ Prounenraum _ El Lissitzky _ Berlín	
1924 _ Exposición de Nuevas Técnicas Teatrales _ Frederic Kiesler _ Viena	
1925 _ La ciudad en el espacio _ Frederic Kiesler _ París	
1930 _ Exposición del Deutscher Werkbund _ Herbert Bayer _ París	
El paradigma clásico	121
_ Representaciones de lo real	121
Siglos XIX-XX _ Salons _ París	
1924 _ Exposición en L'École Spéciale d'Architecture _ Robert Mallet-Stevens _ París	
1923 _ Staatliches Bauhaus _ Walter Gropius _ Weimar	
1923 _ Les architectes du groupe De Stijl _ Théo van Doesburg _ París	
_ La arquitectura moderna entra en el museo	138
1927 _ Machine Age Exhibition _ Jane Heap _ Nueva York	
1932 _ Modern Architecture: International Exhibition _ Philip Johnson _ Nueva York	

<b>4 _ RELATOS DE ESPACIO</b>	151
<b>VER   La exposición como escenario</b>	155
_ Dioramas de lo cotidiano	155
Siglos XIX-XX _ <i>Period Rooms</i> , Exposición de ambientes _ Nueva York	
1946 _ <i>New Furniture designed by Charles Eames</i> _ Charles y Ray Eames _ Nueva York	
1949 _ <i>Exhibition for modern living</i> _ Charles y Ray Eames _ Detroit	
1949 _ <i>Showroom</i> para Herman Miller _ Charles y Ray Eames _ West Hollywood	
1950 _ <i>Good Design Exhibition</i> _ Charles y Ray Eames _ Chicago	
1950 _ <i>Escaparate</i> Carson Pirie Scott _ Charles y Ray Eames _ Chicago	
1976 _ <i>Signs of life</i> _ Robert Venturi & Denise Scott Brown _ Washington	
1980 _ <i>Strada Novissima</i> _ Paolo Portoghesi _ Venecia	
<b>HACER   La exposición como lugar</b>	199
_ <b>HABITAR</b>   El laboratorio de la vivienda	202
1931 _ <i>La vivienda de nuestro tiempo</i> _ Mies van der Rohe _ Berlín	
1940 _ <i>Frank Lloyd Wright American Architect</i> _ Frank Lloyd Wright _ Nueva York	
1953 _ <i>Sixty years of Living Architecture</i> _ Frank Lloyd Wright _ Nueva York	
Resonancias de lo doméstico	238
1956 _ <i>House of the future</i> _ Alison y Peter Smithson _ Londres	
1967 _ <i>Living 1990</i> _ Archigram _ Londres	
1968 _ <i>Milanogram</i> _ Archigram _ Milán	
1956 _ <i>Patio &amp; Pavillion</i> _ Alison y Peter Smithson _ Londres	
_ <b>RECORRER</b>   El espacio simulado	267
Siglos XIX-XX _ <i>Panoramas</i> _ Londres _ París	
1925 _ <i>Rotonde des Dioramas</i> _ Le Corbusier _ París	
1947 _ <i>The Architecture of Mies van der Rohe</i> _ Mies van der Rohe _ Nueva York	
2001 _ <i>Jean Nouvel</i> _ Jean Nouvel _ París	
2007 _ <i>Peter Zumthor, Buildings and Projects</i> _ Peter Zumthor _ Bregenz	
1975 _ <i>A line of trees... a steel structure</i> _ Alison y Peter Smithson _ Londres	
1988 _ <i>Architektur Denkform</i> _ Herzog & de Meuron _ Basilea	
1963 _ <i>Living City</i> _ Archigram _ Londres	
1991 _ <i>Dreams</i> _ Toyo Ito _ Londres	
2000 _ <i>Mutations</i> _ Rem Koolhaas, Jean Nouvel _ Burdeos	
_ <b>SENTIR</b>   Hacia una arquitectura de la nada	299
1970 _ <i>La línea de mayor pendiente</i> _ Claude Parent _ Venecia	
1975 _ <i>Questions of Space</i> _ Bernard Tschumi _ Londres	
1978 _ <i>Architectural Manifestoes I</i> _ Bernard Tschumi _ Nueva York	
1983 _ <i>The American Mysteries</i> _ Diller + Scofidio _ Nueva York	
1986 _ <i>The withDrawing Room</i> _ Diller + Scofidio _ San Francisco	
1989 _ <i>Para-Site</i> _ Diller + Scofidio _ Nueva York	
2003 _ <i>Mural</i> _ Diller + Scofidio _ Nueva York	
2010 _ <i>People Meet in Architecture</i> _ Kazuyo Sejima _ Venecia	
<b>5 _ CONCLUSIONES</b>	343
<b>Índice ilustrado</b>	351
<b>6 _ BIBLIOGRAFÍA</b>	355

# ARQUITECTURA EN EXPOSICIÓN TRASCENDIENDO EL PARADIGMA CLÁSICO

S. XVII

1

## ORÍGENES

### EL ARMARIO DE LAS MUSAS

s. XVI-XVII



s. XVIII-XIX



### VIAJES A TRAVÉS DEL TIEMPO

s. XVIII-XIX



1795



1806



CASSAS



LENOIR

### PRIMERAS EXPOSICIONES PÚBLICAS DE ARQUITECTURA

s. XVIII-XIX



SALONS (PARIS)



EXHIBITIONS (LONDRES)

S. XIX

2

## MIRANDO AL PASADO

### CONTENIDO Y CONTINENTE

1833



SOANE



### LECCIONES A ESCALA REAL

1879



VIOLLET-LE-DUC



1923-1932

3

## PROPONIENDO EL PRESENTE

### LA APROPIACIÓN DEL ESPACIO

1923



HUSZÁR  
RIETVELD



EL LISSITZKY



BAYER



KIESLER

### EL PARADIGMA CLÁSICO

#### REPRESENTACIONES DE LO REAL

1922



1923



DE STIJL



SALONS



BAUHAUS

### LA ARQUITECTURA MODERNA ENTRA EN EL MUSEO

1927



HEAP



INTERNATIONAL  
STYLE





Publicidad de la Cité de l'Architecture et du Patrimoine, París, 2007

Esta tesis trata de la exposición de la arquitectura y parte de una inquietud. Una inquietud vinculada sin duda a mi práctica profesional, centrada en la promoción y difusión del conocimiento arquitectónico.

La pregunta que se plantea es: ¿Cómo debe exponerse arquitectura en una sala o galería de un museo, es decir, en un espacio interior? Porque, comparada con otras disciplinas artísticas la arquitectura presenta una dificultad añadida en el momento de su exposición museográfica: el material al que alude no está presente.

Por ello, a menudo, la arquitectura se expone mediante documentos que la representan, no arquitectura real. Pero por ello también, el resultado es, en muchos casos, una transmisión del conocimiento arquitectónico superficial o aséptica. ¿Puede pensarse en una forma de exposición de la arquitectura en un museo que no esté basada exclusivamente en sus formas de representación?

A lo largo de la historia diversos arquitectos se plantean la misma pregunta y llevan a término exposiciones que no sólo pretenden documentar sino, sobre todo, realizar arquitectura, proponiendo, de este modo, una comunicación mucho más directa de ésta.

Porque, las exposiciones -a diferencia de las conferencias, las publicaciones o los audiovisuales- son dispositivos que tienen lugar en el espacio, materia primigenia de la arquitectura. Por ello es pertinente pensar que sean capaces de transmitir las cualidades del mismo.

Este trabajo propone un paseo interesado a través de tres siglos de la mano de la exposición. No se pretende la redacción de un estudio exhaustivo sobre la historia de las exposiciones sino un acercamiento fragmentario.

Se trata de analizar ejemplos que van más allá del paradigma clásico: exposiciones que no funcionan sólo como dispositivos de presentación de objetos o documentos, sino que han considerado la exposición de arquitectura eminentemente como un lugar en el que actuar sobre conceptos propios de la disciplina: el espacio y su capacidad de transformación.



## ex posición

### Exponer

Pero, ¿a qué nos referimos cuando hablamos de 'exposición'?

'Exponer' es, según la propia etimología de la palabra, poner algo 'fuera' o 'más allá' con relación al espacio o al tiempo que ocupa. Sacarlo de su entorno físico o temporal para ponerlo de manifiesto. Se trata de algo valioso, como lo es un papel sensible que se 'expone' a la luz. Algo que al ser sobreexpuesto, se vela y desaparece. Sin embargo, sólo así, exponiéndose, nos manifiesta su verdadero valor.

'Exponer' es, sobre todo, revelar, correr el velo, hacer patente la verdadera naturaleza de las cosas. Exponer difiere por lo tanto de 'exhibir'. No muestra, por el placer de mostrar. Remite al mundo de la comunicación. Es distinto exhibir objetos que comunicar ideas.

### Guión

A pesar de la ampliamente reconocida importancia de las exposiciones de arquitectura en la historia de la disciplina, existe un gran vacío documental sobre este tema. Es muy escaso el número de autores que se ha interesado en las exposiciones de arquitectura desde el punto de vista específico de su museografía. La mayoría de las veces, el objeto analizado es la obra expuesta y no el modo en que ésta se presenta, es decir, la configuración de la instalación. La atención se centra en el 'qué' y no en el 'cómo'.

Por ello, una de las mayores dificultades de la tesis pero, al mismo tiempo, una de sus aportaciones más contundentes, ha sido estructurar una genealogía, organizar la narración conceptual de una evolución.

El guión se organiza como la suma de episodios paradigmáticos, agrupaciones de muestras que han querido investigar la vivencia del espacio de un modo parecido.

Analiza primero los orígenes del hecho expositivo arquitectónico a lo largo del siglo XIX. Un momento inicial con la mirada fija en el pasado y centrado en la acumulación y la preservación de objetos colmados de conocimiento.

El siglo XX descubre en cambio en la exposición el instrumento idóneo para la expresión del presente. Y es entonces cuando, por un lado, se produce la apropiación del espacio de la galería como arena de juego real, y por otro, el establecimiento definitivo del canon museográfico de la disciplina: la realización de exposiciones basadas exclusivamente en sus formas de representación.

A partir de ahí, el guión se organiza a través de verbos, acciones. Porque las exposiciones de arquitectura que se han centrado en transmitir conceptos relativos al espacio, son exposiciones que implican un sujeto activo, participante y protagonista.

Son exposiciones como lugares; exposiciones que provocan la narración de relatos individuales de espacio; en las que se producen acontecimientos arquitectónicos y que construyen espacios que habitar, espacios que recorrer, espacios que percibir.



## 1 MIRANDO AL PASADO \_ Orígenes



Colección Townley, Londres, 1794

La primera exposición fue, muy probablemente, la puesta en escena de una colección.

Hasta principios del siglo XX, la museología arquitectónica consiste en la presentación de piezas más que ideas o conceptos. Una de sus funciones principales es posibilitar el estudio y la copia de originales, de otro modo, inaccesibles.

La exposición de arquitectura iniciará además su andadura mimetizándose con la exposición de arte. Los parámetros bidimensionales de la pintura, el tratamiento objetual de la escultura, así como la tendencia a la saturación del espacio serán las pautas de un lenguaje museográfico que todavía no desarrollará una gramática propia y diferenciada.

Entre los ejemplos primigenios destaca sin embargo la casa-museo de John Soane, en Londres.

Se diferencia, de cualquier museo o galería de la época porque mezcla reproducciones con objetos reales; evita organizar las piezas por periodos pero, sobre todo, porque la configuración del espacio no es en absoluto subsidiaria de la exposición de las piezas.



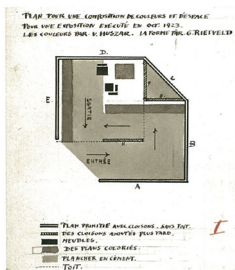
John Soane Museum, Londres, 1833

Soane construye los espacios de su museo como complemento imprescindible de los elementos de su colección. Por encima de la función de cada uno de ellos, la arquitectura que los conforma es una pieza más de la exposición, arquitectura expuesta a escala real. Ejemplar en su configuración, en el tratamiento de la luz, la definición del límite o los materiales.

Soane pretende transmitir un mensaje que va más allá de la simple presentación de objetos. Considera el espacio como algo que muestra los objetos museográficos pero también como algo que demuestra, algo sin lo que no puede transmitirse la esencia de la disciplina.

## 2 PROPONIENDO EL PRESENTE

Pero, para abordar la transformación del espacio expositivo, los arquitectos tuvieron primero que tomar posesión de él. Las exposiciones de la vanguardia fueron las precursoras de un nuevo modo de exponer que utilizaba el espacio como materia prima con la que trabajar.

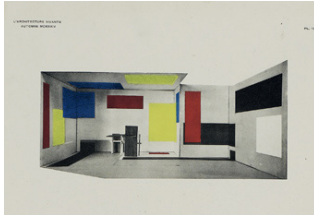


*Composition espace couleur*, T.G.  
Rietveld, V. Huszar, Berlín, 1923

El *espacio de exposición* que Vilmos Huszár y Gerrit Rietveld desarrollan en 1923 es una de las primeras exposiciones de vanguardia que cuestionan tanto el estatuto de la obra de arte como el del entorno expositivo en el que se muestra y que, a la vez, otorga un papel central al visitante.

Los organizadores asignan al artista un recinto expositivo limitado, sin ningún otro requerimiento que el de ser soporte de la obra del pintor. Pero Huszár solicita la colaboración de Rietveld para hacer "vivir el espacio" dirá él mismo.

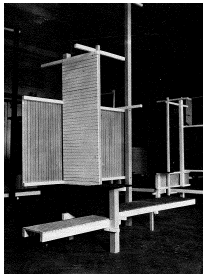
Mediante la incorporación de tres particiones y una cobertura parcial, Rietveld modifica completamente la percepción del espacio y por tanto la experiencia del mismo.



*Composition espace couleur, T.G. Rietveld, V. Huszar, Berlín, 1923*



*Proun Room, El Lissitzky, Berlín, 1923*



*Sistema L y T, F. Kiesler, Viena, 1924*



*Cité dans l'espace, F. Kiesler, París, 1925*



*Exposición Deutsche Werkbund, H. Bayer, París, 1930*



*Exposición de la Bauhaus, Weimar, 1923*

"[Rietveld] ha creado (...) la vida plástica" dirá Huszár. La 'vida plástica' es, en otros términos, la determinación de distintas áreas, de distintas situaciones, la posibilidad de recorrido... Decisiones arquitectónicas que determinan el lugar porque brindan la posibilidad a la 'acción', a la narración de vivencias espaciales. De eso trata la arquitectura.

"Se entra, se mira y se sale de nuevo". 'Verbos' que aparecen porque existe un lugar que puede ser experimentado y no sólo observado de forma pasiva como sucede ante una obra pictórica en dos dimensiones.

La arquitectura crea el espacio de manera concreta, y la pintura lo descompone. No se trata del diseño de un fondo para la exposición de objetos o pinturas, sino del proyecto de un interior que es exposición de y en sí mismo.

El mismo año de la exposición de Huszár y Rietveld en Berlín, El Lissitzky desarrolla la *Prounenraum*. Como Huszár, El Lissitzky en vez de colgar sus obras, crea una obra nueva. No se trata de un espacio decorado con motivos pictóricos sino que es un 'espacio pictórico'. Se elimina completamente la separación entre la obra y su entorno. Es más, se sitúa el entorno al mismo rango que la propia obra. Es a través de la percepción del espacio como se llega a la apreciación de la obra de arte.

Frederic Kiesler, con los elementos estructurales L y T sobre los que se colocan los objetos museográficos, construye una organización expositiva asimétrica, con un sistema de relaciones espaciales nuevo. Queda eliminado el recorrido lineal; no puede adivinarse una jerarquía; no existe un frente y un detrás. La organización de los elementos es flexible y cambiante. Así como en la impresionante estructura blanca de la *Ciudad en el Espacio*, el diseño interviene finalmente en el centro del espacio expositivo, obviando el recinto, para manipularlo, transformarlo y, de este modo, transmitir directamente cualidades que le son propias.

Herbert Bayer, a su vez, convierte los objetos museográficos en sujetos de la narración expositiva; actúan, más allá de estar simplemente expuestos. Situados de un modo que no les es natural, los objetos reivindican su forma y adquieren una nueva presencia. La fotografía se utiliza no como un soporte más, sino como un lenguaje nuevo con múltiples posibilidades formales.

La muestra incita al visitante a mirar en todas direcciones. El sujeto ya no es un invitado contemplativo sino que la exposición lo convierte en protagonista. La recepción de la obra pasa a ser un tema principal.

No obstante, el visitante es todavía un sujeto eminentemente visual, al que se guía e impresiona. Su papel en la exposición está todavía lejos de una emancipación racional y consciente.

### El paradigma clásico

A pesar de las innovaciones de los primeros decenios del siglo XX gran parte de la museografía arquitectónica, incluso la de los autores más innovadores, se desarrolla invariablemente como una extensión de la exposición de las artes plásticas. Le Corbusier presentará de este modo, periódicamente, sus proyectos, así como André Lurçat, Adolf Loos, Mallet-Stevens y tantos otros.



*Les Architectes du groupe De Stijl, París, 1923*



*Modern Architecture: International Exhibition, MoMA, Nueva York, 1932*

Algunas muestras incidirán en la vocación comunicativa de la exposición e incorporarán material realizado ex profeso para el evento con el objetivo explícito de transmitir una idea más que representar una realidad. Sin embargo, la mayoría de exposiciones presentan los elementos como objetos dispuestos 'en' el espacio. No operan 'con' el espacio de la galería. Involuntariamente, por mimesis con la exposición artística, el documento expuesto adquiere entonces el valor de obra de arte y, como consecuencia, se acaba confundiendo con el verdadero sujeto de la exposición, la obra ausente.

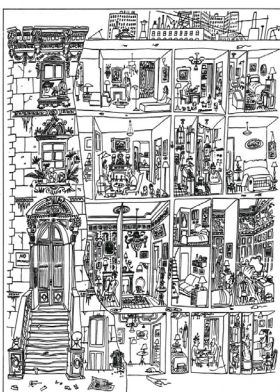
El Museum of Modern Art de Nueva York con su exposición número 15 de 1932, la primera que realiza sobre arquitectura moderna, recogerá el testigo de esta tradición expositiva y, mediante su implementación, promoción y aval, institucionalizará y amplificará un lenguaje museográfico del que todavía hoy somos fieles consumidores.

La exposición construye el mensaje mediante la exclusiva suma de objetos y se confía en su poder evocador para la transmisión del conocimiento. Las maquetas se presentan como objetos artísticos, separadas entre sí, con una fuerte iluminación focal. Las reproducciones fotográficas son tratadas como cuadros. Podría decirse que se exhiben las representaciones de la arquitectura como 'objetos-fetiché': piezas que se admiran pero no se comprenden del todo.

Philip Johnson, en aquel momento todavía no-arquitecto, no interviene en absoluto en el espacio de la sala, que se presenta tan neutro como el espacio circundante a los edificios en las fotografías. Ni la colocación de las maquetas, ni la de las fotografías, ni la iluminación, ni el recorrido, activan ninguna de sus cualidades. Ni siquiera el propio interior de los proyectos es realmente apreciable. Sólo vemos la imagen exterior de la arquitectura, retocada y dramatizada. El discurso, exclusivamente visual, se ocupa de mostrar la imagen de los edificios y no las ideas que los han conformado.

Las consecuencias de la muestra fueron enormes. El mismo año, se constituye el primer departamento de arquitectura y diseño vinculado a un museo de arte moderno. Al dar entrada a las obras de la arquitectura moderna, el museo las legitimaba. Del mismo modo y, en consecuencia, la forma en la que éstas se habían presentado también se institucionalizaba.

### 3\_ RELATOS DE ESPACIO



*The art of living, S. Steinberg, 1949*

Explica el filósofo De Certeau que las personas, en el momento de describir el espacio en el que habitamos, lo hacemos mayoritariamente según dos esquemas: o bien presentamos una 'escena' ('Aquí está el salón', 'más allá, la habitación principal...') o bien organizamos 'movimientos' ('entras, atraviesas, giras...'). La disyuntiva se sitúa en definitiva entre un 'ver' y un 'hacer'.

Pero explica también De Certeau que, en el lenguaje ordinario y respecto a la descripción de espacios, la experiencia directa domina manifiestamente. Las personas, al describir el lugar en el que vivimos, lo hacemos mediante una hipotética reconstrucción de nuestra propia experiencia del espacio al desplazarnos por él: "Caminas por un pasillo largo y estrecho que lleva a (...)", "Cuando abres la puerta, te encuentras en...".

Secuencias de frases cuyo orden corresponde a una sucesión de acciones; frases, todas ellas, cuyo núcleo es un verbo.

La experiencia del espacio se narra mediante la expresión de los acontecimientos que en él se suceden. Podría decirse que la 'acción', el 'hacer', es indisoluble de los relatos de espacio y que, por tanto, para el individuo, un espacio del cual se ha apropiado es un espacio practicado, un espacio en el que se producen los acontecimientos de la vida.

A partir de los años 30, las exposiciones de arquitectura que pretenden comunicar las posibilidades de transformación del espacio, tenderán a bascular entre estas dos alternativas: exposiciones hechas para ser vistas y exposiciones hechas para ser experimentadas; 'exposiciones como escenarios' a escala real, básicamente orientadas a lo visual, o 'exposiciones como lugares', espacios en los que experimentar la arquitectura de forma directa.

### VER\_ La exposición como escenario



*The Landowne Dining room, MET Museum, Nueva York, 1766*

Sin embargo, la vista ha sido el órgano tradicionalmente principal en la visitas al museo. Quizá por ello, también, una vertiente de la exposición de arquitectura ha consistido en el montaje de exposiciones como cuadros: escenas de interior estáticas, pensadas exclusivamente para ser vistas.

La presentación de 'conjuntos' o 'ambientes' a escala real -ya sea de la contemporaneidad o la antigüedad- ha sido una constante a lo largo de la historia. Y, generalmente, la escena se puede ver pero no tocar. El artificio representado por la cadena señala que más allá empieza otro mundo, distinto y distante.

Así las escenas no son más que entornos petrificados, en los que no se mueve nada, excepto la mirada del espectador. Quizá por ello, el montaje queda anclado a lo inaprensible. Y la recepción del mensaje en términos arquitectónicos es, la mayoría de las veces, insustancial y alejada de lo que la arquitectura real puede expresar.

### Dioramas de lo cotidiano



*An exhibition for modern living, Eames, Nueva York, 1949*

A pesar de sus limitaciones, algunos arquitectos han encontrado en la escenografía expositiva un entorno sobre el cual reflexionar y han desarrollado montajes que trascienden el modelo del que supuestamente derivan.

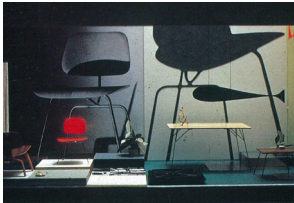
Las exposiciones de los Eames sobre el hogar moderno, en museos o en galerías comerciales, no están formadas por recintos espaciales cerrados sino por escenas de domesticidad posible.

Los Eames exhiben sus muebles mediante agrupaciones convencionales, sin embargo, sus montajes 'sugieren' más que 'reproducen' interiores domésticos. El entorno es neutro; los muebles son objetos depositados en el lugar pero no lo delimitan. Se enfatiza su forma y su color y, aquí y allá, alguien ha añadido sutiles muestras de humanización: un centro de frutas, un jarrón de flores... El valor del montaje reside tanto en el valor intrínseco de los objetos como en la atmósfera que éstos configuran.





Hermann Miller Showroom,  
Eames, California, 1949



Escaparate Carson Pirie Scott, Eames,  
Chicago, 1950

En sus proyectos comerciales, la sala se presenta como el interior de una enorme casa, con muchos y distintos ambientes, en la que el visitante es generosamente invitado a entrar y en el que está autorizado a coger y a tocar. No puede afirmarse que los elementos de mobiliario estén expuestos. Lo que se está exponiendo es una nueva concepción del espacio interior, un espacio moderno y habitable; una arquitectura cordial.

Esta abstracción de la 'escena' expositiva es llevada al límite en sus escaparates: contenedores totalmente cerrados en los que la exposición se convierte definitivamente en un espejismo plástico. La composición que plantean, tipo collage, hace que la atención se dirija a las formas, no al uso. Sus montajes no tienen nada de naturaleza disecada. Evocan lo transitorio, no lo permanente.

Los Eames, tenían la extraordinaria habilidad de detectar ese territorio común entre los objetos y la vida doméstica, y sabían escenificar cómo y dónde se produce el acto íntimo de 'habitar'. En sus exposiciones, los objetos actúan sobre todo como 'testimonios' del concepto de habitar que reflejan.

## HACER \_ La exposición como lugar

Los Eames también decían que la experiencia cotidiana de la arquitectura consiste en actividades concretas, más que en dimensiones geométricas o mensurables. Y que la experiencia arquitectónica recordada es aquella que se realiza en actividad -leer junto a un balcón, mecerse frente a la chimenea...-.



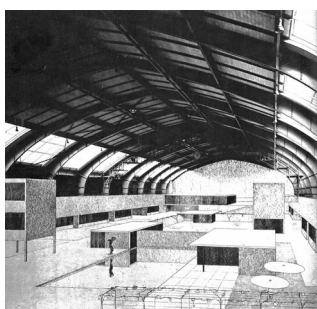
What is a house?, Ch. Eames, 1944

En el lenguaje ordinario, es habitual decir que las cosas 'tienen lugar' para explicar que 'suceden', que se 'hacen'. En una exposición de arquitectura, podemos decir que el espacio se convierte en un 'lugar' cuando se posibilita un 'hacer' y, particularmente, un habitar, un recorrer, un sentir.

## Habitar

El territorio más explorado por las exposiciones del siglo XX ha sido, sin duda, el de la vivienda.

Los maestros del Movimiento Moderno querrán que sus ideas sean presentadas al gran público. Y descubrirán, en las exposiciones a escala real, el instrumento más persuasivo para la expresión del nuevo espacio doméstico. La finalidad de los montajes no será tanto la de mostrar objetos como la de demostrar ideas y darlas a conocer.



La vivienda de nuestro tiempo, Mies  
van der Rohe, Berlín, 1931

Mies diseña, en 1931, la sección denominada *La vivienda de nuestro tiempo* de la Exposición Alemana de la Edificación en Berlín: un conjunto de viviendas experimentales a escala real, en el interior de una nave existente. Se trata de unidades residenciales construidas sólo con el propósito de ser exhibidas y, por ello, concebidas desde una libertad más amplia que los edificios de la *Weißenhofsiedlung*, cuatro años antes.

En esa ocasión, Mies junto con Lilly Reich ya habían construido la habitación de cristal. Una sala específica para exhibir los avances técnicos conseguidos en el tratamiento del vidrio.



La vivienda de nuestro tiempo, Mies van der Rohe, Berlín, 1931

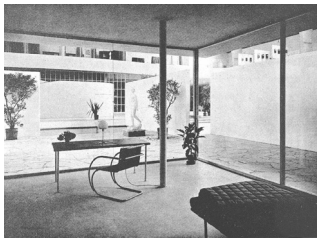
Junto con la *Linóleum Raum* en la misma exposición y el *Café de terciopelo y seda* realizado unos meses más tarde, las tres son claves para entender la relación museográfica de los autores con el espacio y los materiales. En los tres casos, los autores configuran el espacio usando directamente los atributos de los materiales a exponer: el vidrio refleja, el linóleo se extiende y la tela arropa.

No existen objetos museográficos: el espacio realizado es el objeto en exposición. Los materiales no se 'exhiben' sino que son protagonistas de su aplicación; demuestran, no se muestran, aludiendo a aquello que es el objeto de la exposición: revelar su capacidad de conformar espacio. Y el visitante pasa de 'observar' a 'probar la virtud y las propiedades de algo'.

Cuatro años después, en la planta baja del hall II de la Deutsche Bauausstellung, el público se encuentra con un paisaje arquitectónico construido a escala real. El plan define un espacio central ocupado por algunas piezas residenciales aisladas y organiza las restantes unidades a lo largo del perímetro.

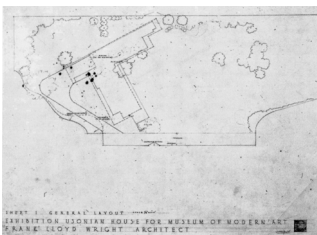


Éstas no tenían acceso directo desde el espacio central sino que se agrupaban, creando un distribuidor común, o se accedía a ellas desde el pasillo interior. Esto implicaba que todas las unidades recibían luz natural proveniente del centro de la nave y también que, desde todas ellas, se tenía una percepción del paisaje exterior construido en el interior de ésta. Las aberturas en fachada, como hubiera sucedido en la realidad, ponía las unidades en contexto.



La distribución invertía el sentido habitual de la exposición de ambientes y presentaba la arquitectura en exposición desde 'dentro' hacia 'afuera' y no al revés, rompiendo cualquier similitud con las escenografías museográficas tradicionales. El espacio interior en exposición no se entendía como un contenedor decorado sino como un espacio de relación con el exterior; en esto consistía la novedad.

La exposición no pretendía documentar edificios o explicitar su proceso de construcción sino, permitir al visitante experimentar, mediante la escala real, unos espacios de concepción totalmente nueva. La museografía arquitectónica dejaba de ser escenografía y pasaba a ser escenario. Un 'lugar' en el que se desarrolla el suceso expositivo, vivido en primera persona.



Casa Usoniana, Wright, MoMA, Nueva York, 1940

Algunos años más tarde, en Nueva York, Frank Lloyd Wright plantea un reto museográfico nuevo: mostrar por primera vez en un museo de arte americano una casa a escala real. Se produce con ocasión de una exposición monográfica sobre su obra en el Museo de Arte Moderno, en 1940. Wright desarrolla un proyecto arquitectónico de vivienda completo, emplazado en el jardín del museo, junto a un proyecto de exposición más tradicional en el interior. Se trata de un prototipo de casa Usoniana.

Ésta representa el punto culminante del recorrido museográfico. Pretende ser la realidad construida que concreta lo expuesto en el resto de la muestra. El proyecto de la casa está específicamente situado en la parcela y respecto del acceso desde la planta baja del museo. Debía situarse en uno de los extremos dejando el máximo espacio exterior libre, al que se abrirían todas las habitaciones.



Casa Usoniana, Wright, Museo Guggenheim, Nueva York, 1953

Finalmente, la operación fracasa. Pero Wright no renuncia y algunos años más tarde completa la misma idea en la misma ciudad, unas calles más al norte, bajo el amparo de la Fundación Guggenheim. Wright vuelve a proponer la misma casa, en este caso, junto a un enorme pabellón expositivo también construido por él.

En ambos casos, la idea no vino de la institución sino del propio arquitecto que comprendía que la mejor exposición de su arquitectura era el espacio que él era capaz de construir.

En 1940, el MoMA no comprendió la trascendencia de la propuesta. Sin embargo, nueve años más tarde, recupera la idea e inaugura una exposición con un proyecto de Marcel Breuer, la primera de una serie anual que consiste en la construcción de una casa en el jardín. De este modo, el museo provocaba, por un lado, el patrocinio de la creación arquitectónica (el museo como laboratorio) y por otro, situaba la casa moderna al lado de los objetos de su colección, explicitando de este modo su origen artístico y su condición culta.

El concepto de 'habitar' seguirá siendo objeto permanente de reflexión en las exposiciones de arquitectura pero, con el tiempo, las exposiciones se utilizarán no tanto para mostrar o demostrar como para proponer o evocar.



House of the future, A. y P. Smithson, Londres, 1956



Oasis num.7, Haus-Rucker-Co, Kassel, 1972

Por un lado, la exposición de la vivienda derivará en una actuación. La casa, gracias a los avances tecnológicos, tiene unas nuevas condiciones de uso que necesitan ser explicadas al público. Veremos casas del futuro, con camas hinchables, sofás móviles y robots de servicio; esferas enormes que sobrepasan los límites de un interior o son significativamente expulsadas del museo; unidades portátiles;...

El espacio pierde el protagonismo de exposiciones anteriores y el interés pasa a la envolvente, sus utilidades y atributos. La discusión se centra en conceptos como la movilidad, la adaptabilidad, el intercambio, la flexibilidad,... Y la exposición de la vivienda, como si se tratara de un enorme electrodoméstico, se plantea como una 'presentación de producto' que atrae la atención del público convertido en un 'consumidor'. Las exposiciones pretenden reivindicar el papel del individuo en el uso del espacio pero, paradójicamente, el público es sólo 'espectador' de los inductores del cambio.



Patio & Pavillion, A. y P. Smithson, Londres, 1956

Patio & Pavillion, de Alison y Peter Smithson, en cambio, pretende redibujar los trazos mínimos del concepto de habitar en un momento en que, según los autores, necesita ser recordado. Se trata de un 'hábitat' simbólico -dirán los arquitectos-, en el que se encuentran, de una forma u otra, las necesidades básicas del ser humano -un pedazo de tierra, una vista del cielo, la privacidad...

El centro del montaje no es el pabellón sino el espacio y el ambiente que entre todos los objetos -arquitectónicos y artísticos- configuran. Éstos no han sido escogidos por su valor estético o material, ni siquiera por lo que son, sino por los significados que son capaces de convocar. El visitante, al recorrer el patio, tiene la sensación de estar penetrando un lugar ajeno, la propiedad de alguien cuyas pertenencias apreciamos dispersas.

Se trata de una exposición que no presenta, ni construye, sino que evoca conceptos. Pretende poner al visitante frente a una



realidad insólita, que incite a la formulación de preguntas más que a la afirmación de respuestas. El responsable de la interpretación del mensaje es exclusivamente el visitante. Que, ahora sí, está sólo ante la realidad museográfica.

## Recorrer

La visión en movimiento del espacio es consustancial a la experiencia arquitectónica. La arquitectura se entiende recorriéndola. Hacerlo, conforma una secuencia de experiencias perceptivas parciales que, sumadas, estructuran nuestra narración del espacio, nuestro particular relato del mismo.

En la galería, la actividad básica es justamente desplazarse y mirar. Desde los panoramas de finales del XIX a ensayos expositivos más recientes, diversos montajes, sin construir literalmente arquitectura a escala real, han simulado la tridimensionalidad del espacio mediante la combinación de la percepción visual y el movimiento.

En 1947, Mies se enfrenta de nuevo a un proyecto expositivo en un interior. En esta ocasión, para exponer el conjunto de su trabajo en las galerías del MoMA.

El espacio, totalmente vacío y neutro, prácticamente desaparece y son las imágenes superpuestas, las obras, las que aportan el contenido y acaparan todo el protagonismo. Como en su collage para un posible museo, éstas se convierten en los habitantes inmóviles de ese nuevo entorno, claro, abierto y fluido.

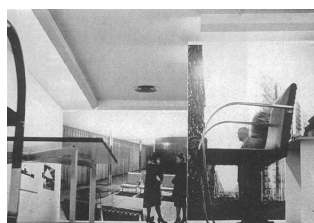
Mies se está refiriendo a un mundo arquitectónico que existe -el de sus proyectos- y dispone los elementos mediante una lógica que se reconoce también en las fotografías. Busca llevar lo que la fotografía representa al espacio del observador o, a la inversa, lleva al observador al espacio representado. Charles Eames dirá que la exposición parece estar diciendo: 'de esto es de lo que se trata'.

Más que 'documentar' su trabajo, Mies 'creará' espacio, y será recorriéndolo y viendo a los demás moverse por él, mediante el cruce de perspectivas simultáneas entre lo real y lo representado, cómo el visitante tendrá un conocimiento certero de su arquitectura.

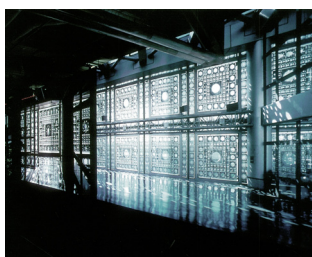
Las nuevas técnicas de proyección o reproducción han colaborado ampliamente en el desarrollo de esta tendencia. Un elocuente ejemplo es el realizado por el arquitecto Jean Nouvel, en 2001, en una muestra sobre su obra configurada únicamente mediante un ingente despliegue de imágenes.

En ella mediante unas proyecciones de enorme dimensión se eliminan las fronteras entre lo real y lo proyectado. Lo virtual se 'intensifica' mediante la ampliación de la escala; la imagen se convierte en realidad construida y el concepto arquitectónico en tangible.

Más recientemente, en 2007, Peter Zumthor realiza una exposición en la que 12 cámaras fijas proyectan filmaciones de uno de sus edificios según las mismas direcciones y hechas con otras 12 cámaras, también fijas. La película no sólo recrea lo que se ve, sino también lo que se oye en los edificios. Cuando el visitante del museo se desplaza, lo que ve es lo que vería en la misma dirección, si se encontrara en el edificio real.



*The Architecture of Mies van der Rohe, MoMA, Nueva York, 1947*



*Jean Nouvel, Centre Pompidou, París, 2001*



*Peter Zumthor, Kunsthhaus, Bregenz, 2007*

Tanto Zumthor como Nouvel pretenden superar los límites de la representación bidimensional de las imágenes, entendiendo que una obra de arquitectura no se experimenta como una serie de vistas aisladas.



Herzog & de Meuron, Architectural Museum, Basilea, 1988

Otros arquitectos, han apostado por una presentación de la arquitectura más sesgada, conscientes de la dificultad de la expresión real del conjunto. Herzog & De Meuron, presentaron su trabajo en 1988 disponiendo sobre las fachadas acristaladas del museo unas láminas transparentes que reproducían múltiples fragmentos de su arquitectura. El efecto creado era sobre todo de superposición: texturas, materiales y formas nuevas se confunden con la ciudad vieja de Basilea, creando visuales insólitas. La luz, la sombra, la lluvia intervienen en las imágenes y las modifican igual que sucede en la realidad.

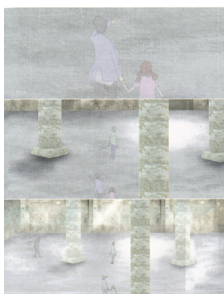
Todas estas exposiciones se han planteado como metáforas de una realidad exterior existente. Son exposiciones que no pretenden documentar sino -como si la arquitectura fuera una disciplina científica- recrear un fenómeno: el que se produce al recorrer un espacio. Son exposiciones que no utilizan las imágenes simplemente como objetos de seducción visual sino que son sus efectos sobre el espacio, así como las relaciones que establecen entre sí, los que adquieren un papel principal.

### Sentir

La arquitectura, más que las restantes disciplinas artísticas, concierne a todos nuestros sentidos a la vez. Por ello, un pertinente intento de descifrar su verdadero significado en un museo es hacerlo mediante una experiencia sensorial en primera persona.

'Experimentar', según Heidegger, significa "obtener algo en el camino". Y ese 'algo' es, sin duda, nuevo conocimiento. Pero éste se ha aprehendido con todos los sentidos a la vez y, por ello, pasa a formar parte irrevocablemente de nuestra memoria. En arquitectura y en el museo, el cambio de siglo ha llevado a entender la exposición como un estímulo perceptivo. No se trata de 'reproducir', sino de 'producir' algo nuevo. La autenticidad del objeto museográfico no reside en su belleza o perfección sino en su capacidad de generar experiencias genuinas.

Algunos arquitectos de este nuevo de siglo han construido muestras que, sin renunciar a la escala real, no reproducen construcciones acabadas sino que diseñan montajes expositivos de experiencia arquitectónica concentrada. Parecen querer ofrecer al visitante vivencias, más que objetos.



Architecture as air, J. Ishigami, Venecia, 2010

La Bienal de Arquitectura de Venecia de 2010 propone una estrategia expositiva que ejemplifica esta aproximación a la práctica del espacio centrada en la percepción. A diferencia de ediciones anteriores, en esta bienal no se trata de mostrar, mediante una ingente acumulación de material, lo último producido. Kazuyo Sejima, su comisaria, no solicita instalaciones de autor, sino todo lo contrario: la construcción de un contexto.

Pide intervenciones anónimas que den protagonismo a las personas y a la realidad construida. Como si la arquitectura, en sus silencios, pudiera evocar con mayor intensidad la vivencia del espacio.



*Cloudscapes*, Schuler + Kondo,  
Venecia, 2010



*Your split second house*, Eliasson,  
Venecia, 2010



*The weather project*, Eliasson,  
Londres, 2003

De la exposición del Arsenale se deriva una secuencia pretendidamente sensorial. Un paseo construido por pequeñas escenas, aparentemente simples y ordinarias, incluso efímeras. Se trata de escenas formadas por los pequeños acontecimientos cotidianos con los que la arquitectura se presenta cada día. La suma de los diferentes ámbitos construye un paisaje museográfico realizado para ser experimentado. Son montajes que no persiguen ser importantes. Intentan recuperar valores compositivos primigenios. Podría decirse que su voluntad es reformular preguntas: ¿qué nos cuentan los edificios?, ¿en qué consiste la gravedad?, ¿qué significa recorrer una rampa?, ¿dónde está el límite de lo construido? ¿Cómo se mueve el agua?... La voluntad de Sejima no era tanto que la gente comprendiera lo que es la arquitectura, sino que la experimentara de una forma consciente y de ello, pudiera derivarse una reflexión.

Algunos críticos tildaron la Bienal de 'demasiado artística'. Ishigami, uno de los arquitectos invitados, afirmaba a este respecto: "Es porque no tengo una definición básica de arquitectura por lo que estoy interesado en desafiar la definición de ésta".

Las obras de la Biennale pertenecen a una familia de intervenciones que parecen querer reivindicar la existencia del espacio más que la construcción de la materia que lo envuelve. Son obras que activan una nueva conciencia del lugar en el que están; cambian la experiencia que se tiene de él; revelan su potencialidad arquitectónica...

Podría decirse que lo hacen tangible. Pretenden que seamos más conscientes de nuestras capacidades perceptivas y aumentemos exponencialmente nuestra capacidad de 'ver'. Tratan de crear una nueva relación entre el sujeto y el objeto que consistiría no tanto en 'mirar a' sino en 'ver a través de'.

#### 4\_ CONCLUSIONES

Una exposición de arquitectura que pretenda transmitir la esencia de la disciplina debe hablar, sustancialmente, de experimentación arquitectónica. Explicar qué es el espacio y cómo puede llegar a ser. Cuáles son sus atributos y, sobre todo, hacerlos transmisibles.



Probablemente la primera sala de un museo de arquitectura ideal no debería implicar sólo la vista sino también los restantes sentidos. Podría ser, por ejemplo, un bosque de tres encinas centenarias en medio de un campo yermo. Las encinas tendrían un follaje denso y enorme que constituiría casi un techo. Estarían situadas en un lugar tímidamente elevado respecto del resto y, desde dentro, entre los árboles, se podría ver, a través de las cortinas de hojas verdes, el exterior. El suelo estaría cubierto de hojas secas que formarían una alfombra blanda pero crujiente. Entre las copas, quizá se filtraría algún rayo de luz, y las raíces permitirían sentarse a observar.

Esta sala, la primera, podría ser también la última sala del museo.

Los arquitectos que pretenden ofrecer estímulos a favor del conocimiento arquitectónico en una exposición crean acontecimientos arquitectónicos que se aprehenden mediante la experiencia. Entienden la arquitectura como una serie de experiencias parciales más que como una totalidad y, en consecuencia, entienden la exposición como la suma de vistas superpuestas, ángulos de visión que se agregan a lo largo del movimiento. El solapamiento de planos, de espacios, de luz, de detalles, de materiales -que se producen en la experiencia arquitectónica real- se desmonta, se separa y se presenta, en la galería.

La exposición reconstruye una experiencia de un mundo arquitectónico del que no somos espectadores sino que formamos parte de él; implica el cuerpo del visitante para una intensificación de la experiencia, para hacer realidad el concepto.

Son, también, exposiciones reconocibles por el visitante porque se refieren a experiencias que pertenecen a su cotidianidad, a sus vivencias o a su memoria. Se trata de exposiciones sobre acontecimientos arquitectónicos relativos a habitar el mundo, que tienden a mostrar la arquitectura no como escenarios intocables sino como lugares en los que la vida sucede.

El papel del visitante es principal, autónomo y responsable. El individuo 'participa': es parte de, entra en, es cómplice, colaborador, porción... Su papel no es sólo 'activo' sino que interviene en un acto simétrico que requiere de, al menos, dos partes. 'Participar' es también 'dar parte, avisar, comunicar', es decir, dialogar, conversar.

Podría decirse que las exposiciones tratadas en esta tesis 'desafían' la definición de arquitectura: de algún modo explicitan que la realidad de la arquitectura se halla más allá de la arquitectura construida. Ponen de manifiesto que la realidad de la arquitectura es a lo construido lo que la música a un instrumento.

Las exposiciones a las que nos hemos referido son sólo el instrumento con el que producir la música y, claro está, la música es lo importante. Y se halla en infinitud de lugares y se produce mediante infinitud de instrumentos, incluso tres árboles centenarios.

Según esto, la supuesta contradicción intrínseca a la exposición de la arquitectura -la ausencia del objeto- no sería tal. El reto residiría más bien en el virtuosismo del intérprete -el comisario-, la calidad del instrumento -el proyecto expositivo- y también, cómo no, del lugar -la galería-.

Formato: 1 volumen, 21 x 26 cm  
Núm. de páginas: 362 (227 pág. de texto y 135 pág. de ilustraciones)  
Núm. de ilustraciones: 440 (b/n y color)

Desde el primer momento, se pensó en la tesis como en un libro. Es decir, se pensó en la presentación, organización y estructuración del trabajo -palabras e imágenes- también como un objeto que, como no podía ser de otra manera, se explicara bien a sí mismo.

Por ello, una de las primeras decisiones fue concentrar todas las ilustraciones en página izquierda y el texto en la derecha. De este modo, se permite un protagonismo igualado tanto del texto como de la imagen y una lectura siempre en continuidad de ambos.

En el caso de su publicación, el diseño, la tipografía y los márgenes pueden variar, así como el tamaño de las distintas ilustraciones pero sí debería mantenerse, quizás, esta estructura bipartita que sustenta el desarrollo del trabajo.

El texto ha sido ya revisado y no debería presentar dificultades en cuanto a su posible adaptación a libro. El estilo del texto es, en cualquier caso, de ensayo y pretende, consecuentemente con el contenido, comunicar de la forma más clara y precisa las ideas y los argumentos que expone.

Algunos apartados, requeridos para la presentación académica de una tesis doctoral (como por ejemplo, la presentación de los antecedentes al estudio o parte de las notas a pie de página) podrían reducirse o eliminarse.