

ESPACIO EXPOSITIVO CONTEMPORÁNEO, 1923-1942.  
Interacción entre Arte y Arquitectura.

Autora: Luz Paz Agras

Director de la tesis: Prof. Dr. Fernando Agrasar

ETS de Arquitectura – Universidade da Coruña

Fecha de lectura: 27/02/13

# ÍNDICE

--

## INTRODUCCIÓN

- El espacio como laboratorio de ideas arquitectónicas. Más allá del Movimiento Moderno.
- Debate sobre la neutralidad.
- Metodología.
- Criterios de selección de casos de estudio.

## PARTE I. PUESTA EN CUESTIÓN DE LOS LÍMITES DISCIPLINARES

### CAP.1 Puesta en cuestión de los límites disciplinares.

- El arte toma conciencia del espacio.
- Casos de estudio: El *Espacio Proun* de El Lissitzky, *La Ciudad en el Espacio* de Frederick Kiesler.

### CAP.2 De la pintura a la arquitectura.

- Los *Proun*. De la pintura a la arquitectura.
- El espacio como síntesis.
- La continuidad como recurso.
- El recorrido para el reconocimiento del espacio.
- La introducción de la diagonal.
- Los volúmenes suspendidos en el espacio.

### CAP.3 El espacio expositivo como manifiesto de ideas arquitectónicas.

- Kiesler y la arquitectura neoplástica.
- La arquitectura como síntesis.
- La configuración del espacio.
- Los elementos de la arquitectura.
- La liberación del plano del suelo.

## PARTE II. EL ESPACIO SECUENCIAL

### CAP.4 El espacio secuencial. Introducción.

- Un nuevo lenguaje.
- La percepción visual.
- Casos de estudio: Las propuestas de Hanover: El *Gabinete de los Abstractos* de El Lissitzky y la *Sala del Presente* de Moholy-Nagy; Las exposiciones de propaganda de El Lissitzky: *Pressa*.
- El nuevo espectador.

### CAP.5 El espacio del *Cine-Ojo*. La secuencia-montaje.

- El Lissitzky y el *Cine-Ojo*.
- La activación del espacio.
- El movimiento del espectador.
- El espectador-operador transformador del espacio.
- La *visión expandida*.
- La secuencia a través del montaje.

### CAP.6 El espacio de los nuevos medios. El espacio-luz.

- Experimento en la Totalidad.
- El recorrido como experiencia integradora.
- Los nuevos medios en el museo.
- El espacio-luz.

## PARTE III. EL ESPACIO CONTINUO

### CAP.7 El espacio continuo. Introducción.

- La idea de *continuum* de Duchamp y el *endless* de Kiesler.
- Frederick Kiesler y Marcel Duchamp.
- Casos de estudio: La *Exposición Internacional del Teatro* de Viena y *Art of This Century* de Frederick Kiesler; La *Exposición Internacional del Surrealismo* de París 1938 y *First Papers of Surrealism* de Duchamp.

### CAP.8 El espacio del cuerpo y la mente.

- La *Endless House* como conclusión.
- El espacio psicológico. La *Vision Machine*.
- El ambiente sugestionado. La intensificación de las sensaciones.
- La envolvente resultante de la integración de las artes.
- La envolvente del espacio de percepción.
- La envolvente biomórfica.

### CAP.9 La materialización del espacio efímero.

- Rompiendo las reglas. La separación del muro y el contraste de materiales.
- La *blossoming perspective* (la perspectiva en eclosión).
- El espacio informe y sin límites.
- El espacio táctil.
- El espacio del acontecimiento. La creación de la situación.

## CONCLUSIONES

## BI B L I O G R A F Í A

## CRÉDITOS DE LAS IMÁGENES

## ANEXO GRÁFICO

## ANEXO DOCUMENTAL

## ESPACIO EXPOSITIVO CONTEMPORÁNEO, 1923-1942. Interacción entre Arte y Arquitectura.

El espacio expositivo como laboratorio de ideas arquitectónicas. Más allá del Movimiento Moderno.

Las Vanguardias de principios del S. XX encuentran en el espacio expositivo un lugar de oportunidad para experimentar con la interacción entre objeto artístico y espacio. Las exposiciones se convierten en proyectos arquitectónicos que posibilitan la experimentación directa con distintas disciplinas artísticas en el espacio y con un espectador que abandona su papel pasivo y participa de la experiencia.

A través de una serie de espacios expositivos de El Lissitzky, Moholy-Nagy, Kiesler y Duchamp del período de entreguerras se hace un estudio de nuevos conceptos arquitectónicos que estos proyectos han aportado y que, en su mayor parte, siguen vigentes hoy en propuestas contemporáneas.

La acotación temporal responde a un momento de optimismo y creatividad entusiasta que se inicia con las nuevas ideas que se han venido fraguando desde principios de siglo y que se materializan después de la I Guerra Mundial, y finaliza con el corte radical que supuso la segunda contienda bélica.

La historiografía arquitectónica ha puesto el foco en esta época en las propuestas del Movimiento Moderno, pero ha relegado como género menor una serie de proyectos con carácter más experimental, como los espacios expositivos en los que, sin embargo, su especificidad los ha convertido en verdaderos laboratorios de ideas arquitectónicas.

### Debate sobre la neutralidad.

La neutralidad del espacio de exposición es un debate contemporáneo que la arquitectura museística de los últimos años ha puesto de actualidad a través de propuestas arquitectónicas comprometidas y alejadas del ideal de *cubo blanco*. Los Salones Parisinos de finales del XIX escenifican las primeras preocupaciones explícitas sobre cómo se percibe el objeto artístico en exposición. Por una parte, los Impresionistas son conscientes de la influencia que el fondo posee sobre los colores de sus lienzos y por otra, el afán comercial que subyace en la organización de estas muestras, trae el problema a primer plano.

Entre la imagen de una sala en la Casa Sommerset en Londres en 1787 (01), con las pinturas dispuestas a lo largo de toda la superficie del muro, rentabilizando esta al máximo, y la pieza de William Anastasi de 1965 (02), en la que la fotografía de la pared de la galería se expone sobre esta misma a menor escala dando al espacio expositivo categoría de objeto artístico, hay un largo recorrido en la toma de conciencia de la significación del lugar de exposición.

El período de entreguerras supone un hito en este camino, situando el espacio en el que se exponen piezas artísticas como objeto de proyecto. Imágenes del Gabinete de los Abstractos de El Lissitzky, por ejemplo, aparecen junto a pinturas y esculturas en publicaciones de la época, mostrando el interés particular de la sala.

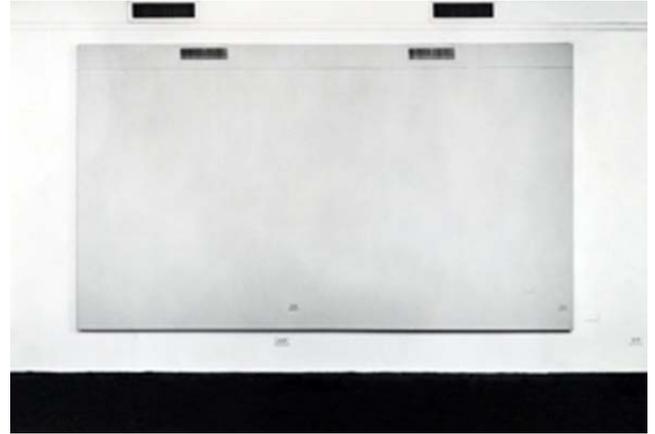
La aparición de la figura del comisario en la década de los cuarenta muestra el creciente interés en el modo de mostrar arte y el ensayo "Dentro del cubo blanco"<sup>1</sup> de Brian O' Doherty abre el debate sobre la neutralidad del espacio de las galerías de arte neoyorkinas en los años setenta.

---

<sup>1</sup> O'DOHERTY, Brian, *Dentro del cubo blanco. La ideología del espacio expositivo*, Materiales de Museología, CENDEAC, Murcia, 2011.



01 Casa Sommerset 1787



02 Dwan Gallery, W. Anastasi, 1965

## Metodología de aproximación

Para abordar el análisis se realiza una exhaustiva búsqueda bibliográfica del ámbito de lo general a lo particular hasta definir los casos de estudio. Estos se seleccionan por su carácter experimental y por marcar el inicio en el desarrollo de nuevos conceptos.

EL LISSITZKY: *El Espacio Proun*, Berlín, 1923 – *El Gabinete de los Abstractos*, Hanover, 1927 – *Pressa*, Colonia, 1928

MOHOLY-NAGY: *La Sala del Presente*, Hanover, 1930

KIESLER: *La Exposición Internacional del Teatro*, Viena, 1924 – *La Ciudad en el Espacio*, París, 1925 – *Art of This Century*, Nueva York, 1942

DUCHAMP: *La Exposición Internacional del Surrealismo*, París, 1938 – *First Papers of Surrealism*, Nueva York, 1942.

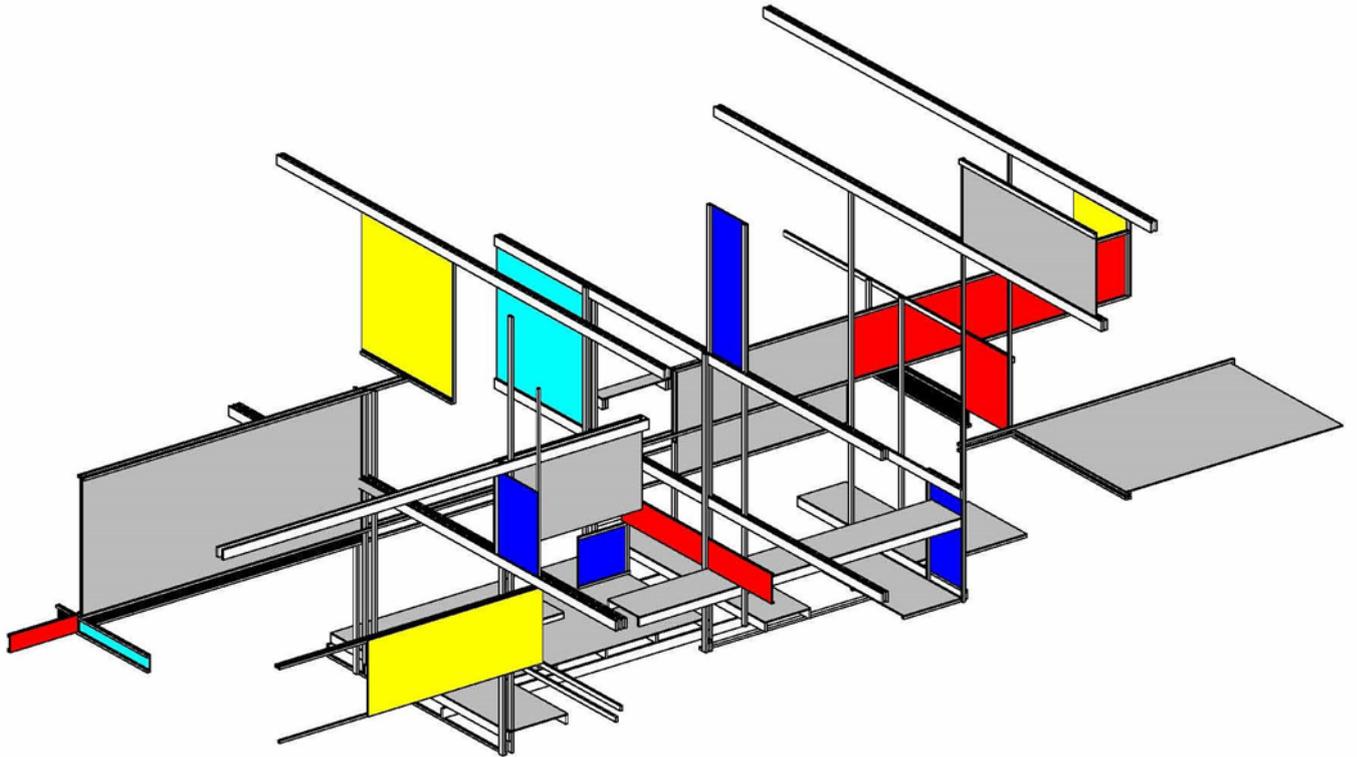
Se procede a la documentación de cada caso a través de material original obtenido en diversos archivos: Fundación Kiesler de Viena, Archivo del Museo Sprengel de Hanover, Biblioteca de la Universidad de Yale (Beinecke Rare Books and Manuscript Library, Fondo de la Société Anonyme, Katherine Dreier Papers), Archivo del Centro Georges Pompidou de París, Archivo de la Bauhaus de Berlín, Museo de Arte de Harvard, Archivo de la Konzerthaus de Viena, Archivo del Museo de Brooklyn, archivo del Gemeentemuseum de La Haya, Archivo del Museo de Arte de Filadelfia, Archivo online del Centro Canadiense para la Arquitectura, Archivo del MACBA de Barcelona, Archivo online del Museo Ludwig de Colonia, ...

En la actualidad no se conserva ninguno de los espacios estudiados, pero se han construido algunas réplicas que se visitan y fotografian para la tesis: El Gabinete de los Abstractos y el Merzbau en el Museo Sprengel de Hanover; La Sala del Presente y El Espacio Proun en el Abbemuseum de Eindhoven; El Gran Vidrio de Duchamp en el MNCARS de Madrid (réplica de Estocolmo), La Endless House en la Fundación Kiesler de Viena (maqueta original).

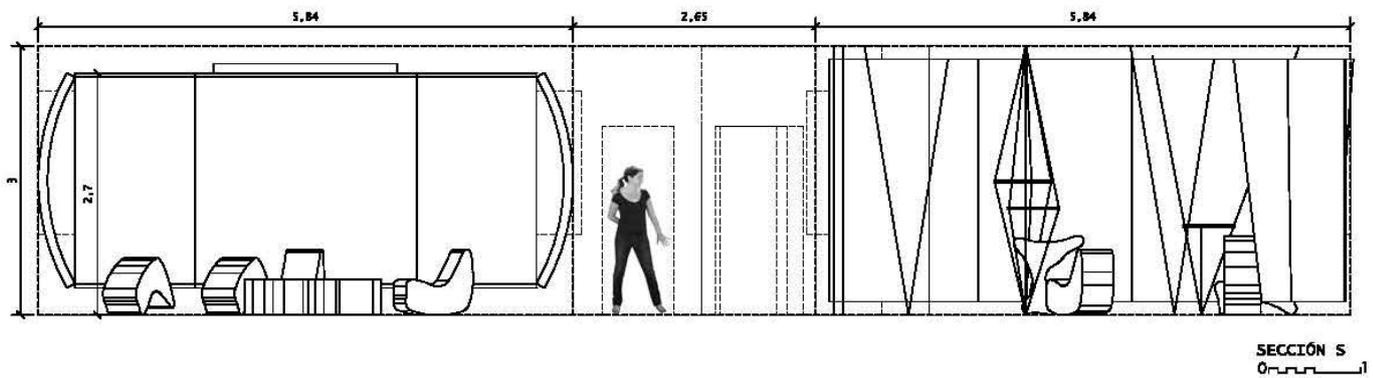
A partir de la recopilación del material original de cada uno de los espacios, se procede a la elaboración de dibujos que permitan entender las dimensiones y formalización de estos, tratando de aunar criterios en la representación para partir de una base común para el análisis conjunto. La información existente difiere considerablemente de unos proyectos a otros. Por ejemplo, para el dibujo de La Ciudad en el Espacio, se recurre a las dimensiones generales del espacio, citadas en el texto de Dieter Bogner sobre la propuesta<sup>2</sup>, las fotografías originales de la muestra de la Fundación Kiesler y la reciente reconstrucción del espacio en el Centro Georges Pompidou, que reproduce la forma pero no la escala original. Dado que el color es un elemento fundamental en este caso, se realiza una hipótesis basada en una diapositiva coloreada parcialmente a mano por Kiesler y se toman como referencias las contra-construcci nes de Van Doesburg y las pinturas de Mondrian.

<sup>2</sup> BOGNER, Dieter, *Friedrich Kiesler 1890-1965*, L cker Verlag, Viena, 1988, p. 323.

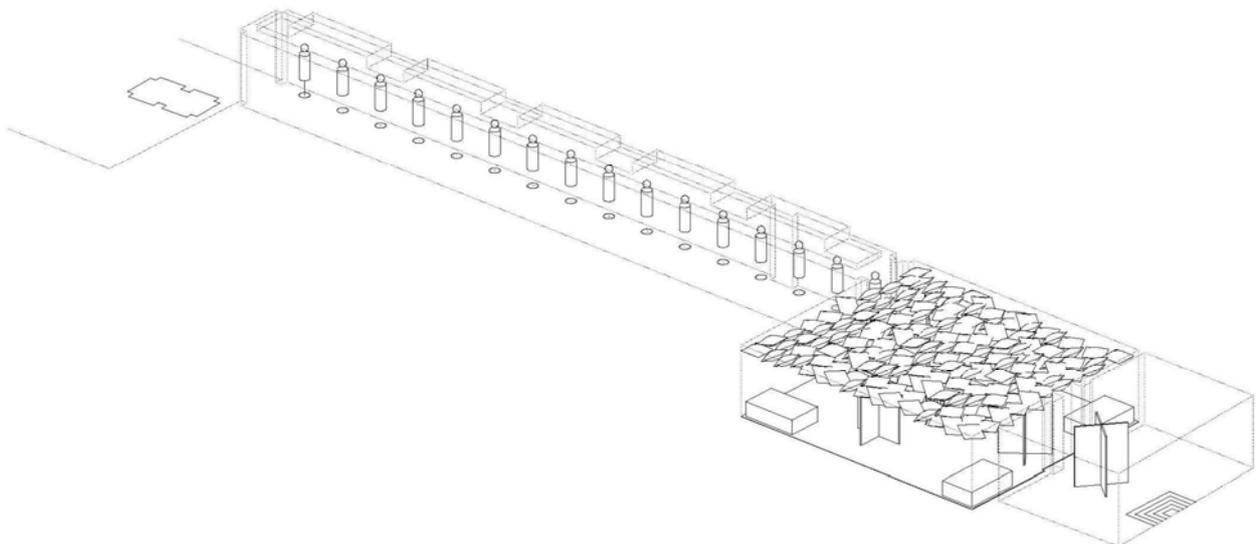
Selección de planimetrías



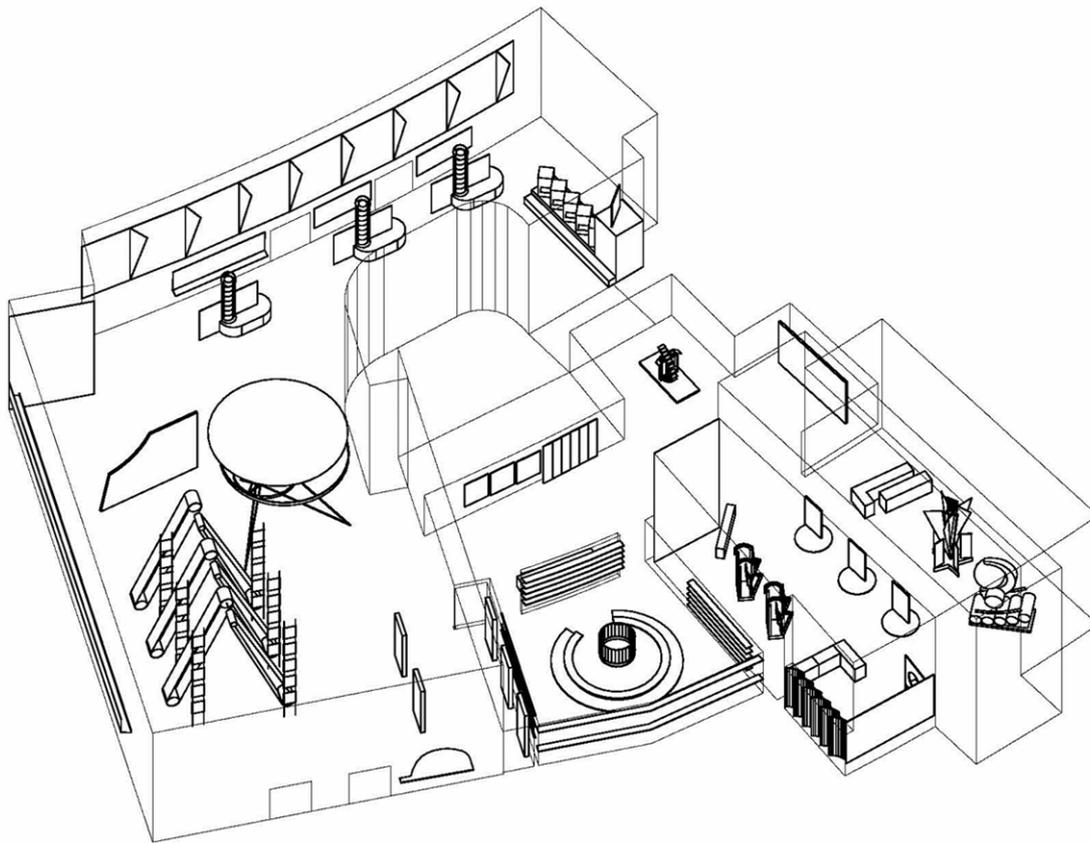
03 Ciudad en el Espacio, Kiesler, 1925 (Dibujo de la autora)



04 Art of This Century, Kiesler, 1942 (Dibujo de la autora)



06 Exposición Internacional del Surrealismo en París, Duchamp, 1938



07 PRESSA Colonia, El Lissitzky, 1928

Planteamiento: esquema de estudio

	<p>PUESTA EN CUESTIÓN DE LOS LÍMITES DISCIPLINARES</p>		
<p>ESPACIO PROUN Berlín 1923</p>		<p>CIUDAD EN EL ESPACIO París 1925</p>	
<p>EL LISSITZKY</p>	<p>László MOHOLY-NAGY</p>	<p>Frederick KIESLER</p>	<p>Marcel DUCHAMP</p>
<p>GABINETE ABSTRACTOS Hanover 1927</p>	<p>SALA DEL PRESENTE Hanover 1930</p>	<p>ART OF THIS CENTURY Nueva York 1942</p>	<p>EXP INT DEL SURREALISMO París 1938</p>
	<p>EL ESPACIO SECUENCIAL</p>		
<p>PRESSA Colonia 1928</p>		<p>EXPOSICIÓN TEATRO Viena 1924</p>	<p>FIRST PAPERS OF SURREALISM Nueva York 1942</p>
<p>EL ESPACIO CONTINUO</p>			

## PARTE I. PUESTA EN CUESTIÓN DE LOS LÍMITES DISCIPLINARES.

Cuando el objeto artístico interactúa con el espacio, los límites entre disciplinas artísticas se hacen difusos. La muestra *0, 10 La última exposición futurista* (1915), en la que Malevich y Tatlin representan explícitamente lo contrario de sus propuestas artísticas, ambos autores reafirman los vínculos de su obra con el espacio desvinculando sus piezas principales de los muros y situándolas flotando en las esquinas. Malevich, su "Cuadrado Negro" y Tatlin, el "Relieve en esquina". Unos años más tarde, en el 1921, en la exposición de Obmokhu, se muestran una serie de esculturas hechas a base de barras que tensionan el espacio de la sala, muchas de ellas obra de los hermanos Georgi y Vladimir Stenberg. Estas piezas muestran la potencialidad espacial de las nuevas técnicas constructivas. Colgadas del techo se pueden ver las construcciones espaciales de la segunda serie de Rodchenko, unas piezas que parten del plano y que se despliegan en el espacio mostrando una transposición directa de dos a tres dimensiones. Se podrían citar otros muchos ejemplos de principios de los años 20, como algunas propuestas de Duchamp, pero los vínculos entre objeto artístico y exposición abren un nuevo camino a la experimentación en el espacio.



08 0, 10 La última exposición futurista

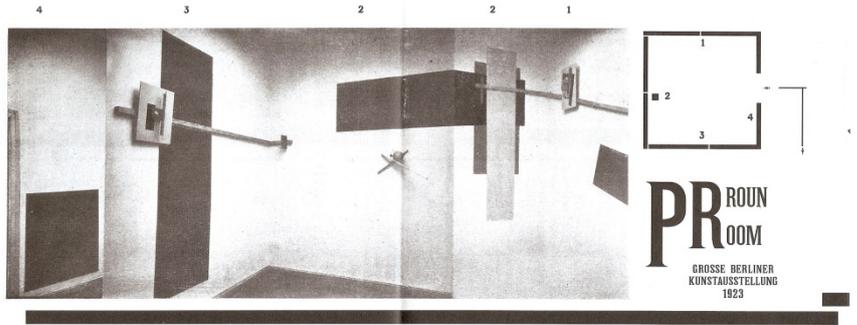


09 Exposición de Obmokhu, 1921

### De la pintura a la arquitectura.



10 Espacio Proun, Berlín 1923



11 Espacio Proun publicado en la Revista G

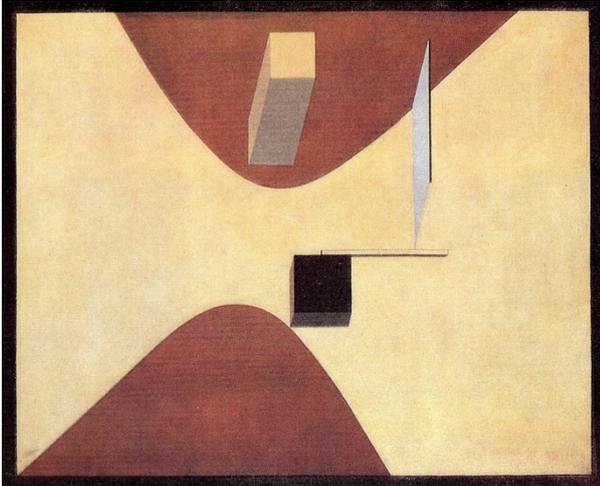
El Espacio Proun de El Lissitzky, construido para la Gran Exposición de Arte de Berlín de 1923, representa el primer ejemplo en el que el objeto artístico se expande en el espacio y determina la conformación de este, de manera que ya no puede hablarse de disciplinas separadas.

Los *Proun*, provenientes de la pintura, se expanden en todas las superficies, pero el resultado final no es una suma de estas, sino una nueva entidad que representa el objetivo final de las propuestas de El Lissitzky: "Proun es la estación de tránsito de la pintura a la arquitectura"<sup>3</sup>.

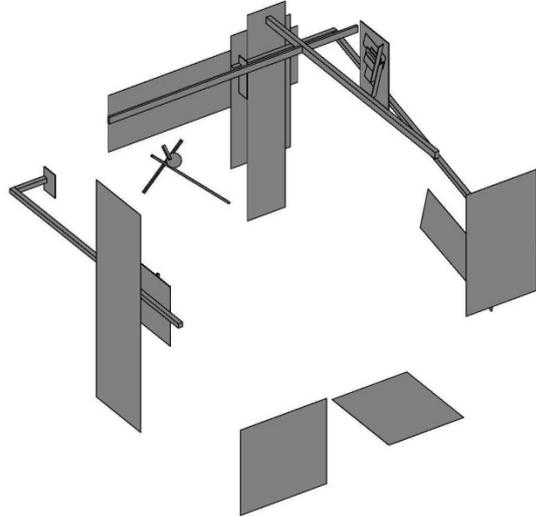
El principal criterio para la configuración del proyecto es la experiencia en el recorrido. "[...] el espacio debe ser organizado de manera que uno se sienta

<sup>3</sup> EL LISSITZKY, 1929. *La reconstrucción de la arquitectura en la U.R.S.S.*, Colección Arquitectura y Crítica, Gustavo Gili, Barcelona, 1970, p.117.

estimulado a recorrerlo"<sup>4</sup>. Se trata del "espacio imaginario"<sup>5</sup> al que el autor atribuye la capacidad de percibir el movimiento frente a lo estático y cuya referencia principal es la *Sinfonía Diagonal* de Viking Eggelin (1921), en la que el tiempo, la cuarta dimensión, toma forma a través de las secuencias. Lo innovador del Espacio Proun se pone de manifiesto en la gran repercusión que tuvo en propuestas de la época. Por ejemplo, los espacios expositivos del holandés Piet Zwart reflejan un antes y un después en su concepción a partir de esta propuesta.

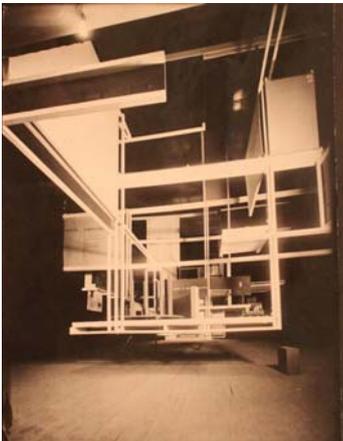


12 Proun, 1919

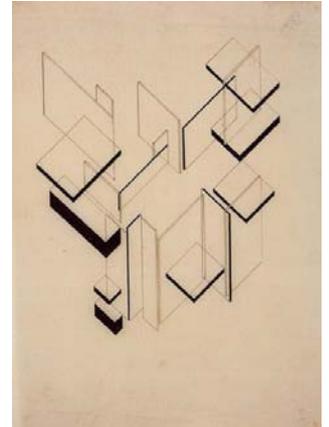
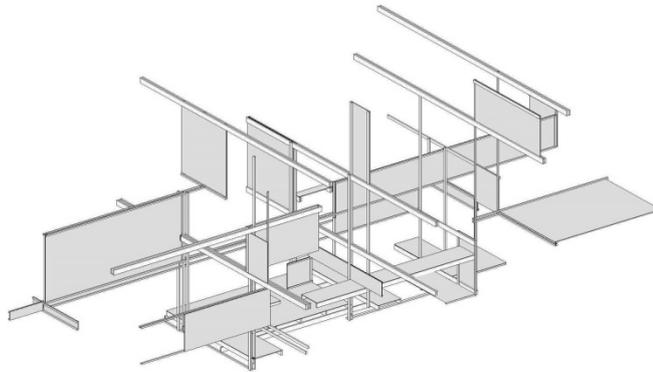


13 Espacio Proun (dibujo de la autora)

El espacio expositivo como manifiesto de ideas arquitectónicas



14 Ciudad en el Espacio (fotografía original Fundación Kiesler + dibujo de la autora)



15 Contra-construcción

Las cualidades específicas del espacio de exposición frente a la obra construida, en cuanto a rapidez en la ejecución, control total del proceso y, sobre todo, su potencialidad como lugar de visibilización de nuevos conceptos, le convierten en un magnífico escenario como manifiesto de nuevas ideas.

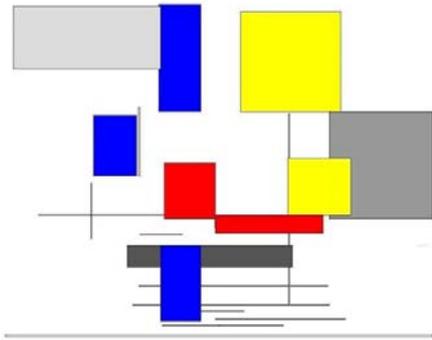
La Ciudad en el Espacio, un montaje realizado por Frederick Kiesler para la Exposición Internacional de las Artes Decorativas de París de 1925 formaba parte de la sección austríaca, comisariada en su totalidad por Hoffmann, y representaba las innovaciones en técnicas teatrales en el país. Kiesler, aprovecha este montaje para

<sup>4</sup> EL LISSITZKY, "Espacio Prounen. Gran exposición de arte. Berlín 1923", en: EL LISSITZKY, 1929. *La reconstrucción de la arquitectura en la U.R.S.S.*, Colección Arquitectura y Crítica, Gustavo Gili, Barcelona, 1970, p.121.

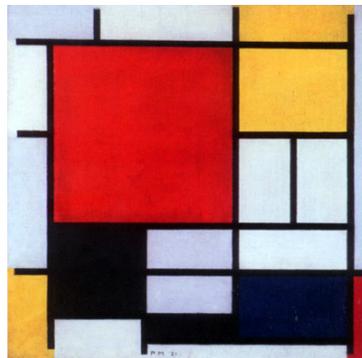
<sup>5</sup> EL LISSITZKY, "Pangeometría", en: EL LISSITZKY, 1929. *La reconstrucción de la arquitectura en la U.R.S.S.*, Colección Arquitectura y Crítica, Gustavo Gili, Barcelona, 1970.

realizar un doble manifiesto. Por una parte, publica el texto "La Ciudad en el Espacio", ligado a la exposición, en el que describe los puntos básicos de una propuesta urbanística en línea con los ideales neoplasticistas, y por otra, el propio montaje es una contra-construcción de Theo Van Doesburg y Van Eesteren a mayor escala.

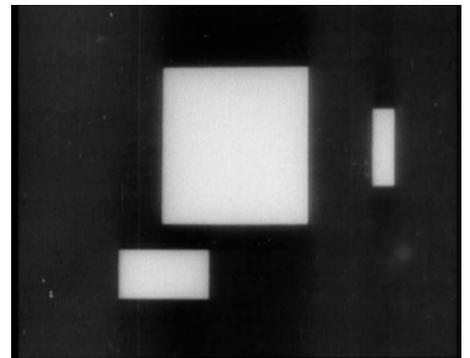
Las contra-construcciones son las maquetas conceptuales que Van Doesburg y Van Eesteren realizan para la primera exposición de arquitectura del Neoplasticismo en la Galería L'Éffort Moderne en París (1923) y que representan el paso de la pintura a la arquitectura. Sobre estas, Van Doesburg define los 17 puntos de la arquitectura, considerados el manifiesto de la Arquitectura Neoplasticista. Varios autores, como Bruno Zevi en *Poética de la Arquitectura Neoplástica*<sup>6</sup>, recurre a estas premisas como base para el análisis de obras de arquitectura vinculada a este movimiento, valorando su grado de pertenencia en función de su proximidad a estos puntos. Su estudio refleja la dificultad en señalar una obra que responda plenamente a los principios definidos por Van Doesburg. Sin embargo, siguiendo este mismo criterio, se puede afirmar que la propuesta de Kiesler representa de forma clara todos los puntos de la arquitectura neoplástica, suponiendo un manifiesto también en este sentido.



16 Alzado de Ciudad en el Espacio (dibujo de la autora)



17 Mondrian



18 Rythmus, Richter, 1921

---

<sup>6</sup> ZEVI, Bruno, *Poética de la Arquitectura Neoplástica*, Editorial Víctor Lerú S.R.L., Buenos Aires, 1960.



El montaje es el recurso principal del Cine-Ojo de Vertov, y en concreto, el concepto de "intervalo" que, en palabras de Deleuze, pone en relación dos imágenes lejanas. A partir de estas se crea una nueva realidad, acorde con los nuevos tiempos y en clara oposición al lenguaje clásico. El intervalo actúa de "nexo temporal" en la sucesión de imágenes, transformándola en secuencia.<sup>7</sup>

Pressa de El Lissitzky sigue los mismos planteamientos y utiliza recursos similares a los cinematográficos en el espacio, comenzando por el catálogo de la exposición, un fotomontaje denominado "Kino-show" que refleja el carácter de la propia exposición.<sup>8</sup> Cuando Vertov explica las características del Cine-Ojo, podría parecer que describe Pressa: "Soy el Cine-Ojo. Soy un constructor. Te he situado, a ti que te acabo de crear, en una habitación extraordinaria que no existía hasta ahora y que también he creado. En esta habitación hay doce paredes que he tomado de las distintas partes del mundo. Yuxtaponiendo las vistas de las paredes y los detalles he conseguido disponerlas en un orden que te gusta y edificar en la buena y debida forma, a partir de los intervalos, un cine frase que es precisamente esta habitación".<sup>9</sup>



22 Gabinete de Los Abstractos (fotografías de la réplica)



23 Gabinete de Los Abstractos (fotografías de la réplica)

<sup>7</sup> ARNHEIM, Rudolf, *Arte y percepción visual*, Alianza Forma. Alianza Editorial, SA, Madrid, 1984 (5ª ed).

<sup>8</sup> LISSITZKY-KÜPPERS, Sophie, *El Lissitzky. Life-letters-texts*, Thames and Hudson, Londres, Nueva York, 1967.

<sup>9</sup> VERTOV, Dziga, *Memorias de un cineasta bolchevique*, Capintán Swin Libros, SL, Madrid, 2011, p. 179.

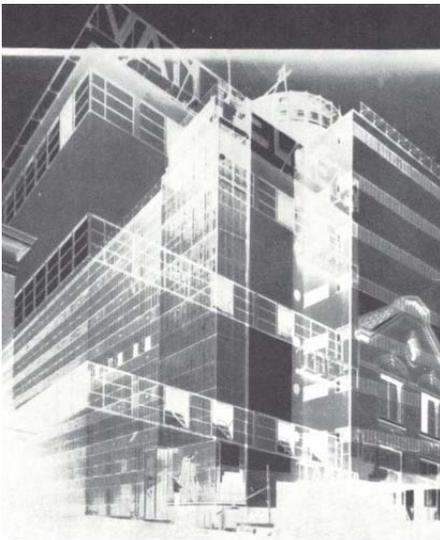


24 Fotomonaje en Prensa



25 Base para la elaboración del catálogo ki no-show

El espacio de los nuevos medios. El espacio-luz.



26 Imagen en *La Nueva Visión*



27 La Sala del Presente, Hanover

La Sala del Presente de Moholy-Nagy es una síntesis de los trabajos de la Bauhaus de Dessau bajo la dirección de Gropius y la transposición al espacio de las ideas que Moholy plantea en su libro *La Nueva Visión (Del Material a la Arquitectura, originalmente)* unos años antes. Ambas propuestas se basan en la interpretación de los nuevos medios como recursos creativos y no sólo como reproductores de la realidad. En la Sala, el ojo del espectador actúa como una cámara fotográfica y experimenta el espacio a través del recorrido secuencial.

Los nuevos medios ocupan un lugar destacado en la exposición: a través de dos secuencias fotográficas que se reproducen en loop se muestran imágenes de la vida moderna; se reproducen imágenes de arquitectura, pintura, escenografías, etc; se exhibe por primera vez cine en un museo y se muestran objetos industriales diseñados en Bauhaus como obras de arte. Se trata de una muestra paradigmática del ensayo que años más tarde escribiría Walter Benjamin: *La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica*.

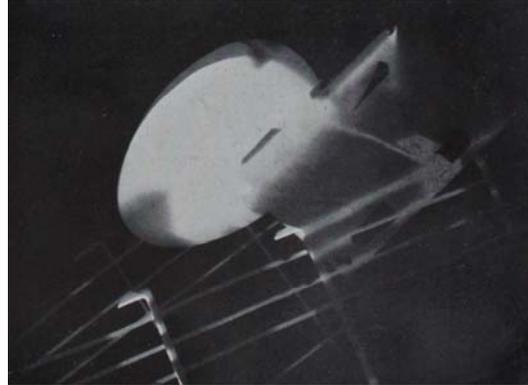
La pieza central de la exposición es el *Modulador de espacio-luz*, la escultura-máquina creada para una escenografía por Moholy-Nagy y que genera espacio a partir del movimiento y los cambios de luz y de color. Estos efectos "mágicos", en palabras de Moholy, fueron registrados secuencialmente en la película "Efectos luminosos, blanco, negro y gris". El autor trabaja con la luz como material. Comienza a experimentar con los fotogramas, o impresiones de luz en el negativo, y continúa con

La generación de espacio a partir de la sobreexposición fotográfica o las cualidades cambiantes de la luz.

La experiencia del espectador en el espacio se potencia a través de la integración en el recorrido y el accionamiento de diversos mecanismos, eliminando barreras entre unos y otros y materializando la idea con la que Sibusy Moholy-Nagy tituló en los años sesenta la biografía del autor: "Experimento en la totalidad".



28 Espacio con Luz



29 Fotograma (imágenes en *La Nueva Visión*)



30 Modulador de Espacio-Luz, 1922-30

### PARTE III. EL ESPACIO CONTINUO

El concepto de espacio continuo está presente en los proyectos de Frederick Kiesler desde sus primeras propuestas. Las ideas en las que trabaja a lo largo de su vida van evolucionando hasta configurar lo que él acuñó como *endless space*, el espacio sin fin.

A partir de los trabajos escenográficos y las propuestas para montajes expositivos va tomando forma su teoría del *Correalismo* que, finalmente, culminará en la Endless House.

Marcel Duchamp, a su vez, desarrolla en sus notas el concepto del *continuum* como teoría del espacio. Se apoya en las ideas del matemático francés Henri Poincaré y el tratado "Traité de géométrie" de Jouffret, para definir el espacio con criterios topológicos frente a un entendimiento geométrico. Esta idea forma parte, de una manera más intuitiva que científica, de sus planteamientos en relación al espacio expositivo.

En los montajes de las exposiciones surrealistas celebradas en París en el año 1938 y en Nueva York en el 1942, los recursos usados por Duchamp en la configuración del espacio se enmarcan en esta idea de continuum, también experimentada anteriormente en obras como el Gran Vidrio.

La relación personal entre ambos autores determina diversas colaboraciones e influencias mutuas en sus propuestas, fundamentalmente en los espacios de exposición.

#### El espacio psicológico



31 Exp Int del Surrealismo, París, 1938



32 Art of This Century, Sala Surrealista

La Endless House (1948-59) es la culminación del concepto de "endless" de Kiesler, que va evolucionando en sucesivos proyectos desde sus primeros trabajos. La Space-House de 1933, una maqueta a escala real construida para una exposición de mobiliario en Nueva York es un precedente en el que el autor plantea una crítica al Movimiento Moderno, aproximándose en cierta medida al concepto de "raumplan" de Adolf Loos y renunciando a la fórmula única del funcionalismo: "Funcionalismo es determinación y por lo tanto nació muerto. El funcionalismo es la normalización de la actividad rutinaria. Por ejemplo, un pie que camina (pero que no baila), un ojo que ve (pero no mira), una mano que agarra (pero que no crea)"<sup>10</sup>. El espacio del cuerpo y la mente se va definiendo fundamentalmente en los proyectos expositivos, en los que la integración del espectador en el ambiente determina su manera de percibir el objeto artístico y la arquitectura. En la Galería de Peggy Guggenheim, Art of This Century (Nueva York, 1942), diseñó ambientes diferenciados para el arte

<sup>10</sup> MARÍ, Bartomeu, "Frederick Kiesler. Una introducción a la ruptura", en: AA.VV., *Frederick Kiesler 1890-1965. En el interior de la Endless House*, IVAM Centre Julio González, Valencia, 1997, p. 29.

abstracto y el surrealista. En esta última sala, deudora del montaje de la Exposición Internacional del Surrealismo de París de 1938, de Marcel Duchamp, pone en práctica las ideas fundamentales de la Vision Machine, una teoría de la percepción que desarrolla en el Laboratorio del Correalismo de la Universidad de Columbia entre los años 1938 y 1941, enfocada a entender la relación entre la manera de percibir y el proceso creativo. Mediante la integración de arquitectura, arte y espectador, crea una envolvente con paneles curvos de madera en los laterales y planos en el techo y diseña el mobiliario correalista basado en formas antropomórficas para situar al espectador en la posición más idónea para la contemplación de las obras de arte. Esta envolvente discontinua de la Sala Surrealista de Art of This Century se transforma en una membrana biomórfica en la Sala de las Supersticiones de París cinco años más tarde y es la base para la definición de la Endless House en el Manifiesto del Correalismo publicado en el año 1949.



33 Vision Machine. Esquema de la exposición

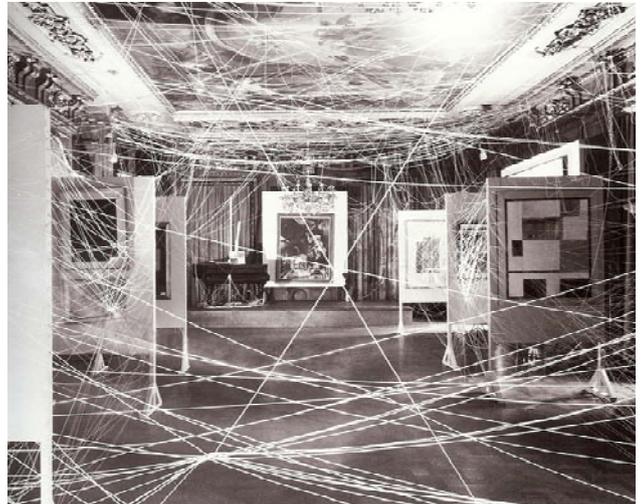


34 Endless House

### La materialización del espacio efímero



35 Exp Int Teatro de Viena



36 First Papers of Surrealism

La Exposición Internacional del Teatro de Viena de 1924 de Kiesler presenta un montaje innovador en la muestra de piezas con los sistemas L y T construidos a base de barras de madera. Las obras se separan de los muros y "flotan" en el espacio, contrastando lo efímero del montaje con la arquitectura pétreo de la Casa de Concursos de Viena.

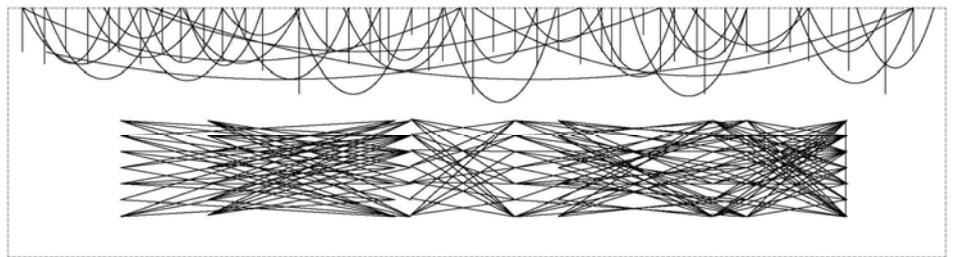
En el año 1942, Duchamp realiza el montaje de First Papers of Surrealism en la Maison Whitelaw Reid en Nueva York. Construye unos paneles ligeros para colgar las pinturas, pero lo realmente insólito era la maraña de cuerda blanca que cruzaba de unos paneles a otros y colgaba del techo, transformando completamente el ambiente suntuoso y monumental de la sala. La cuerda dificultaba el recorrido libre del espectador e imposibilitaba el acercamiento a parte de las pinturas.

Duchamp lleva al extremo la crítica institucional y la puesta en cuestión de las convenciones, materializando el espacio vacío. La disposición azarosa de la cuerda, que llamó "16 millas de cuerda" nos recuerda a una de las obras más significativas para el autor. En "Tres Patrones de zurcido" construye tres patrones de medida a partir de la caída libre de sendos hilos de 1 m sobre un tablero, creando nuevas unidades basadas en el azar y lo informe. A partir de estas, realiza "Red de zurcidos", con los hilos sobre un tablero.

Se pueden hacer múltiples lecturas conceptuales sobre la instalación: la cuerda actúa como plano previo a la visualización de la obra de arte, un filtro que prolonga la visión y descompone la perspectiva en lo que algunos autores han definido como la "blossoming perspective" en el Gran Vidrio y en su obra póstuma *Étant Donnés*. Por otra parte, hace táctil el espacio. La cuerda proviene del "juego de la bruja", que Duchamp escenifica en la película de Maya Deren *"Witch's Cradle"* rodada en el espacio de *Art of This Century*. Pero uno de los aspectos más relevantes en la creación del espacio efímero es la búsqueda de la interacción con el espectador, la creación de la "situación". En la inauguración de la exposición de París de 1938, la actriz Helene Vanel realiza una performance en la que hace partícipe a los espectadores, las fotografías de la época muestran el pasillo de los maniqués con visitantes interactuando con estos y en la sala principal los espectadores participan de una experiencia colectiva en la que tienen que iluminar ellos las piezas para poder verlas en la oscuridad de la sala. En la inauguración de *First Papers*, Duchamp pidió a varios niños que jugaran al fútbol en la sala, para sorpresa de los visitantes. Lo insólito del montaje genera una reacción colectiva que no deja indiferente a ningún visitante.



37 Red de Zurcidos, 1914



38 Alzado de First Papers of Surrealism (dibujo de la autora)



39 Witch's Cradle, Maya Deren, 1943



40 E Int Surrealismo París 1938

## VI GENCIA CONTEMPORÁNEA

A partir de los ejemplos estudiados, se puede concluir que el espacio de exposición del período de entreguerras actúa como laboratorio de ideas arquitectónicas en el que se generan nuevos conceptos. En este momento se inicia un camino de experimentación para la arquitectura que sigue vigente en propuestas contemporáneas. Los límites entre disciplinas artísticas son difícilmente identificables en propuestas de autores actuales como Olafur Eliasson o Philippe Rahm. El primero, desarrolla proyectos artísticos que transforman completamente el espacio. Por ejemplo, la *Inverted Berlin Sphere*, en la que utiliza un objeto que introducido en la sala, actúa a través del movimiento y los cambios de luz generando un ambiente cambiante, con una actuación conceptualmente próxima a la propuesta de Moholy-Nagy. El trabajo de Philippe Rahm parte de la arquitectura, pero encuentra en el espacio de exposición el lugar para la experimentación y visibilización de sus propuestas. Diller&Scofidio trabajan con varios de estos recursos en sus numerosos proyectos expositivos, pero también en las propuestas arquitectónicas. La *Slow House*, no construida en su totalidad, es una vivienda en la que la forma viene determinada por el enfoque de las vistas y el recorrido secuencial desde el inicio hasta la gran apertura final. Cada plano de la secuencia se marca con un corte en el recorrido y la vista principal se reproduce en paralelo a la real en una pantalla con unos segundos de retardo. Se trata, sin duda, de un experimento perceptivo. El Pabellón Blur, construido para la Exposición en el Lago en Suiza, es un ejemplo paradigmático de la materialización del espacio efímero. Para Diller&Scofidio la influencia de Marcel Duchamp en toda su obra es fundamental. En este proyecto, a partir de una estructura metálica ligera y la generación de vapor de agua se crea un ambiente en el que la experiencia colectiva de los espectadores es la cualidad que define el espacio.

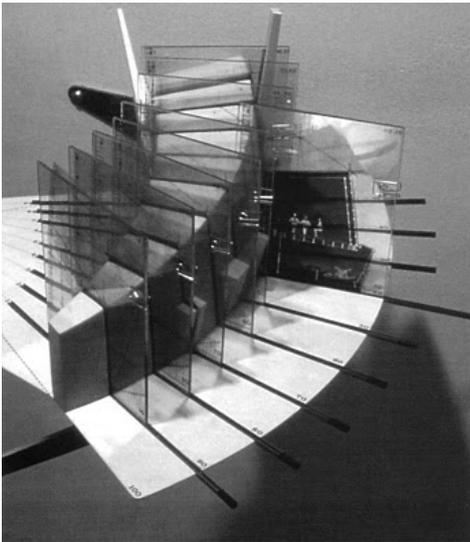
Esta tesis quiere poner en cuestión la asunción común de que el lugar de actuación convencional de la arquitectura es el de la construcción. El período temporal estudiado muestra una época de intensa creatividad que se extiende a todas las disciplinas. En la actualidad, la crisis ha sumido en un futuro incierto el trabajo habitual del arquitecto, lo que lleva a replantearse cuál es el ámbito de nuestro trabajo y recuperar las áreas de creatividad que nos son propias. Por otra parte, esta tesis es una reivindicación del carácter experimental de la arquitectura y su valor en el proceso del proyecto arquitectónico.



41 Inverted Berlin Sphere, Eliasson, 2005



42 Météorologie d'intérieur, Rahm, 2007



43 Slow House, Di Iler&Scofi di o, 1990



44 Blur Pavilion, Di Iler&Scofi di o+Renfro, 2002

## PROCESO DE REELABORACIÓN

--



Fig. 1. Slow House. Concepto arquitectónico. 1990



Fig. 2. Slow House. Estructura finalizada. 1990

Las propuestas de Marcel Duchamp han supuesto un antes y un después en el arte del S. XX. Hoy no podemos entender el arte contemporáneo sin hacer referencia a este artista. En arquitectura, sin embargo, siempre ha resultado más complicado rastrear sus aportaciones. Se ha planteado la lectura de sus montajes de exposiciones sumariadas usando criterios propios del espacio, con el objetivo de entender su propuesta en términos arquitectónicos.

Si en el análisis detallado que presentará el estudio de este proyecto, la propuesta de la Ciudad Situacionista, New Babylon (1966-76) de Constant Nieuwenhuis (Holanda, 1920-2005)<sup>1</sup> formula una ciudad nómada con elementos afines, ligeros y con estructuras en tensión, conceptos que forman parte de las propuestas analizadas de Duchamp. La creación de la situación es lo que da sentido al espacio. En el Manifiesto del Situacionismo se define Situación construida como: "Momento de la vida construido concreta y deliberadamente para la organización colectiva de un ambiente urbano y de un juego de acontecimientos"<sup>2</sup>. La relación conceptual con las ideas de Duchamp parece bastante clara.

Diller & Scofidio<sup>3</sup> sitúan a Marcel Duchamp como una de las influencias más importantes en su obra. En muchas de sus propuestas encontramos aspectos conceptuales que lo demuestran. Limítándose a las ideas analizadas en este texto, podemos hacer referencia al montaje escultórico *Activist Painting* (2000), realizado para la Fundación suiza Bayeler sobre la obra de Jackson Pollock. En el montaje de *Activist Painting*, los arquitectos invierten el sentido convencional de la muestra. Sitúan una pantalla en vertical, suspendida en el espacio y vista en horizontal, en el suelo y el techo. En estas últimas, se proyectan imágenes de Pollock profundiando el cuadro sobre el suelo, tal como lo había producido, pero se cambia el punto de vista del espectador cuando se sitúa esta proyección en el techo, invirtiendo las leyes convencionales como recurso duchampiano para activar el espíritu crítico del espectador con lo percibido.

El *Blur Pavilion*, construido en un lago en Yverdon-les-Bains en Suiza en 2002, responde fielmente a los planteamientos de Duchamp analizados anteriormente. Se trata de una estructura ligera tensionada constituida con acero y vidrio rechazando cualquier forma tradicional de edificación y de asentamiento. Se sienta en el propio lago. Cuando el edificio se abre al público, se transforma en una nube, ya que se pulveriza agua que se convierte en niebla e invade todo el espacio. Los espectadores entran en un ambiente en el que se siente la humedad, la conciencia del espacio generado por un elemento afines e informe. El verdadero interés del pabellón, en el que no se muestra ningún objeto, es la interacción entre los visitantes, la creación del acontecimiento y la situación. La realización del *Blur Pavilion* con la propuesta de New Babylon es muy próxima y los conceptos que la definen corresponden con las aportaciones al espacio de los montajes escultóricos de Duchamp.

La generación del acontecimiento como objetivo y materialización del espacio arquitectónico es un concepto muy contemporáneo. En una entrevista concedida al diario *El País* con fecha 26 de marzo de 2011<sup>4</sup>, David Adjaye (Dar es Salaam, 1960) afirma que para él "la arquitectura es una performance" y que su mayor interés radica en "su poder de medidor social, por ser un instrumento que permite que las cosas sucedan". Por otra parte, el *Movimiento del 15M* en España tuvo lugar en el espacio de las redes sociales y se asentó físicamente sobre una estructura efímera de autoconstrucción situada en un espacio público de referencia, usando recursos propios de un espacio de exposición: la generación del acontecimiento y la vivibilización.



Fig. 3. Blur Pavilion. Estructura finalizada. 2002

45 Maquetación original de la tesis

<sup>1</sup> HABER, S. (2005). *Constant Nieuwenhuis*. Ed. Taschen. 192 p. ISBN: 3 03910 311 0.

<sup>2</sup> SITUACIONISMO (1965). *Manifiesto del Situacionismo*. Ed. La Lucha Continua. 10 p. ISBN: 0 00 000 000 0.

<sup>3</sup> DILLER, S. & SCOFIDIO, R. (2000). *Activist Painting*. Ed. The Museum of Modern Art. 10 p. ISBN: 0 870 70 000 0.

<sup>4</sup> ADJAYE, D. (2011). *Entrevista a David Adjaye*. Ed. El País. 10 p. ISBN: 0 00 000 000 0.

Para la publicación de la presente tesis y su adaptación a la línea editorial de la Colección Arquia/Tesis de la Fundación Caja de Arquitectos, se propone lo siguiente:

1. En algunas partes de la tesis, como en el apartado de "Metodología", se ha usado un tono y un formato muy académico, detallando pormenorizadamente los archivos consultados, la metodología de trabajo, etc. Se propone que, para la publicación, esta información no forme parte del relato, sino que se indique en forma de Anexo o aclaraciones puntuales en notas.
2. Mantener la ESTRUCTURA general de la tesis, salvo en el Anexo Documental final, que se suprimirá para la publicación. Se trata de información aclaratoria para un ámbito académico, pero no aporta nada nuevo al relato de la tesis ya que el contenido está recogido en diversas notas a lo largo de los capítulos.
3. PARTE I, PARTE II, PARTE III: En el cuerpo fundamental de la tesis, se mantendrá el contenido actual pero se hará una relectura en la que se dará prioridad a algunos conceptos considerados más relevantes en cada tema, de forma que se planteará la posibilidad de reducir algunos aspectos para dar más consistencia al discurso. A continuación cito algún ejemplo: En la Parte III, en el Capítulo 7, se ha dedicado un apartado específico a rastrear en textos publicados y en la correspondencia existente en archivos, los vínculos personales entre Kiesler y Duchamp. Se ha considerado importante aclarar las vicisitudes de esta relación, dada la importancia que finalmente ha tenido en la evolución de la obra de ambos autores. Se considera, sin embargo, que en una publicación puede resultar un poco excesiva la información aquí expuesta y puede reducirse a una explicación de contexto en la introducción titulada: "La idea de *continuum* de Duchamp y el *endless* de Kiesler". En el capítulo siguiente, el 8, titulado "El espacio del cuerpo y la mente", el de mayor extensión en la tesis, se ha analizado la *Vision Machine* de Kiesler, apoyándose en documentación original de una forma pormenorizada. Se ha considerado oportuno para la tesis llegar a este nivel de documentación dado el desconocimiento existente sobre esta propuesta. Se considera, sin embargo, que en una publicación sería conveniente reducir el desarrollo de los dos primeros apartados, más descriptivos, para hacer más asequible su lectura. Al final de cada parte se ha redactado un pequeño resumen que engloba las ideas fundamentales y que forman parte también del capítulo final de conclusiones. Dado el formato de la tesis, parecía conveniente mantener en ambas partes estos textos, pero para la publicación se propone que formen parte sólo del capítulo de conclusiones finales.
4. Con respecto a las imágenes, se propone un proceso similar de relectura y jerarquización, de manera que se dé prioridad al material original no publicado y en relación directa a los espacios estudiados. Este criterio ya se ha usado en la maquetación original, de manera que las pautas ya están establecidas. El material de los archivos cuenta con permiso para temas académicos y la totalidad de las fotografías de las réplicas son de la autora.
5. CONCLUSIONES: Las conclusiones finales se mantienen pero se propone el cambio del título, "Conclusiones", por "Vigencia contemporánea", tal como se ha hecho en este resumen.
6. ANEXO GRÁFICO: El Anexo Gráfico se reelaborará dando prioridad a los planos realizados frente a la aportación de documentación y criterios de base, fundamentales en el documento académico pero excesivos para una publicación.
7. MAQUETACIÓN: La maquetación original de la tesis ha seguido criterios muy próximos a los de la Colección Arquia/Tesis, tanto en formato como en disposición de textos, notas e imágenes, por lo que se seguiría un patrón similar.