



**Figura 8.** Exhibición “Living City”, 1963. **a.** Póster de la exhibición. **b.** Diario de la exhibición. **c.** Esquema de la planta de la exhibición. **d.** Esquema en corte de la exhibición.

**Figura 9.** Exhibición “Living City”, 1963. “Survival Kit”.

El aporte de Archigram al tema de la exhibición de arquitectura es clave, no solo en términos históricos sino por su contribución a una teoría de la disciplina que tiene que ver con la premisa de que la arquitectura debía servir como evento, factor actualmente abordado por todas las disciplinas del diseño desde la noción de la *performance*<sup>8</sup>. Concretamente, Archigram tomó del lenguaje popular de las últimas décadas del siglo XX la forma de dialogar o de referirse a un evento para luego trasladarla al ámbito arquitectónico y hacerlo más comprensible.

Mediante la experiencia de inmersión expositiva llevada a cabo con “Living City”, los miembros de Archigram pusieron en práctica la creencia de que el lenguaje y la situación debían ser los modelos para la ciudad (Sadler, 2005), donde la arquitectura tendría que ser perpetuamente provisional y las experiencias asociadas al momento. Taylor (1963) explicaba:

Debemos resistir la tentación de desarrollar una forma ideal para la Ciudad Viviente (...) La forma y la función del alfabeto cambian continuamente, tal como cambia el idioma. La jerga de ayer se convierte en la de hoy discurso común y el arcaísmo de mañana (...) Los edificios son permanentes, y las letras son transitorias, así va el pensamiento; pero en la ciudad viva todo estará sujeto a constantes cambios (Taylor, 1963, p. 78, citado por Sadler, 2005).

## Posmodernistas

Durante el Posmodernismo, se evidencia el poder de la arquitectura como lenguaje a través del resurgimiento de su dimensión estética y significativa. (O’Doherty, 1986, pp. 79-80) En el capítulo “El Hotel Buenaventura” de su libro “Ensayos sobre el Posmodernismo”, Jameson (1991) explica cómo la nueva arquitectura (refiriéndose en ese momento a la arquitectura posmoderna) no trataba de imponer un lenguaje “utópico” y “elevado” –como sí lo había hecho el Modernismo– sino que buscaba su expresión en el seno mismo de la ciudad posmoderna, es decir, hablando su mismo lenguaje, manejando los mismos códigos.

Así, el simbolismo aparece como uno de los factores más polémicos –y a la vez más determinantes– de lo que fue los albores del siglo XIX. La “contradicción entre lo que se decía y se hacía” (Venturi, 1978, p. 169), entre imagen y sustancia, reafirma el rol del simbolismo, porque hace explícita la separación entre símbolo y función. El Posmodernismo vino así a encarnar “la idea de la cosa”, no “la cosa” en sí.

Introduciendo la dimensión humana en la arquitectura, Adorno deja en claro su interés por la dimensión estética de la arquitectura como lenguaje, buscando descifrar lo que hay de expresivo, de significativo, de lenguaje en las formas arquitectónicas, en cuanto immanente a los mismos postulados de funcionalidad y adecuación del material. Adorno entiende que la arquitectura es funcional siempre y cuando permita activar una nueva subjetividad a través del individuo que la habita: “Espacios habitables y vivibles, por tanto, objetivos espaciales de relaciones comunicativas y de potencialidad de sentido” (Wellmer, 1985, p. 121).

En este sentido, los posmodernistas fueron los únicos en poner atención sobre este tema al punto de generar un efecto considerable. Es decir, la propuesta era entender la estética en tanto lenguaje, no como función. Charles Jencks<sup>9</sup> también señala a éste como el descubrimiento más importante del Posmodernismo:

Jencks critica la ‘univalencia’, la unidimensionalidad, la ahistoricidad y el racionalismo de los sistemas de signos de la moderna arquitectura; a los que opone la polivalencia, la complejidad semiótica, la contextualidad, y el pluralismo y eclecticismo estéticos de la arquitectura posmoderna (Wellmer, 1985, p. 122).

Durante la segunda mitad de los años 70s, el Posmodernismo se propaga como un momento de digestión del fin de la superabundancia. En su primera etapa, es comparable con una manera de concebir el duelo, “un largo episodio melancólico de la vida cultural” (Bourriaud, 2009, p. 215), consecuencia de la crisis petrolífera de 1973 y la noción del límite de los recursos. Esta etapa se caracteriza por una “intensificación de las citas de formas identificables de la historia del arte” (p. 215). Además, queda en claro la presencia del tema del “simulacro, en el que la imagen sustituye a la realidad en la realidad misma” (p. 216), y la aparición de los nuevos (neos) momentos del modernismo, acercándonos a un primer momento de reflexión acerca de la representación como fenómeno que será retomado décadas posteriores por los nuevos espacios de exhibición de arquitectura.

Con el fin de la Guerra Fría en 1989, nace un segundo momento del Posmodernismo. Un período donde, según Bourriaud (2009), “el multiculturalismo se impone a la melancolía” (p. 216), la globalización al modernismo. Un camino histórico hacia lo altermoderno, donde el prefijo “alter” reemplaza a “post” (p. 220).

La ironía y la farsa están presentes para substituir a la clásica hostilidad entre el artista y la audiencia. “Ambas partes se muestran altamente vulnerables al contexto, y las ambigüedades resultantes desdibujan su discurso. El espacio de la galería muestra esto” (p. 76). Aún así, el espacio de la galería sigue percibiéndose como consecuencia de una forma de relación previa entre artista y espectador: “El espacio de la galería es exclusivo (...) El espacio de la galería es caro (...) El arte es difícil” (O’Doherty, 1986, p. 76). Un espacio que, según el autor, hace eco de los acuerdos modernistas entre el artista y la audiencia, donde el primero muestra un extremo respeto por su propia obra y la segunda, un cómodo deseo de posesión de la misma. Un espacio carente de carácter, que ofrece exclusivamente lo que sus dos actores sociales dejan allí dentro. Todo está controlado, nada más está en juego.

Esta podría ser, argumenta O’Doherty, la razón por la cual el arte en los setentas no construye sus nociones tanto a partir del arte mismo sino de su estructura heredada, en la cual la galería es el espacio por antonomasia (p. 77). En otras palabras, el arte posmoderno trata sobre el presente, no busca certezas, sino que convive con la ambigüedad característica del contexto. El interés por las nociones de “espacio” y “percepción” consisten en los principales objetos de investigación.

Esto ubica al espectador en un lugar, un espacio habitado:

Si el hombre de los años cincuenta era un sobreviviente de Vitruvio y el de los sesenta estaba compuesto por partes separadas solo unidas por sistemas, el

hombre de los setenta es una mónada posible: figura y lugar, una transposición de figura y terreno en una situación cuasi-social (O'Doherty, 1986, p. 78).

Una reflexión interesante respecto al tema de los espacios de exhibición explica que existió un interés en dialogar con un público no consumidor del arte, y que en función de eso se dio el

Crecimiento de espacios alternativos en todo el país fuera de la estructura formal del museo (...) Un cambio de audiencia, ubicación y contexto que hace posible que los artistas de Nueva York hagan lo que no pueden hacer en Nueva York (O'Doherty, 1986, p. 79).

Ahora bien, frente a esta nueva relación tan intrínseca entre arte y espacio, una pregunta sería: ¿cuánto de arte es propio del objeto y cuánto del contexto donde es exhibido? El contexto, explica O'Doherty (1986), es entonces clave en el arte posmoderno. Es, a la vez, contenido: "Con la posmodernidad, el espacio de la galería ya no es 'neutral'. La pared se convierte en una membrana a través de la cual los valores estéticos y comerciales se intercambian osmóticamente" (p. 79). Esta 'pared como membrana' a la cual hace referencia el autor configura el 'cubo blanco', la denominación que le otorga al espacio de la galería de arte de los años 70.

En su visión, el cubo blanco remueve la obra de arte de cualquier contexto estético o histórico. Y, dado que la obra de arte se vuelve sagrada debido a su contexto, es el contexto el que se convierte en la obra del modernismo tardío. Analizando la función del cubo blanco, O'Doherty declara que fue la competencia por el muro de la galería lo que convirtió a ese espacio en el lugar de las ideologías rivales, y al muro blanco en una fuerza estética que modificó cualquier obra de arte:

El cubo blanco (...) es el espacio del gueto, un kit de supervivencia, un proto-museo con una línea directa a lo atemporal, un conjunto de condiciones, una actitud, un lugar privado de ubicación, un reflejo, una sala mágica, una concentración de razón, tal vez un error (O'Doherty, 1986, p. 80).

Avanzando hacia tiempos más contemporáneos, encontramos rasgos estéticos que resuenan a los tiempos posmodernos, donde la imagen se tornaba protagonista y era dotada de una abundancia de significados. Y con la noción de imagen, viene aquella de representación. Debord (2010) sostiene que todo lo que en la vida moderna se vivía directamente, se vive actualmente a través de una representación, y con ello introduce la noción de "espectáculo". Su énfasis radica en los aspectos intangibles del fenómeno de la sociedad del espectáculo, que son precisamente los que la definen como tal y le permiten dominar la escena cultural contemporánea. Así, Debord (2007) afirma que el espectáculo "no es un conjunto de imágenes, sino una relación social entre personas, mediatizada a través de imágenes" (p. 32). El espectáculo es entonces una visión del mundo, expresa lo que la sociedad puede hacer, pero no en el sentido de lo posible sino precisamente de lo prohibido. Es la inconsciencia en su máxima expresión. Es representación y existencia al mismo

tiempo, y se genera en el preciso lugar de esta escisión. El espectáculo es pura imagen en su aspecto más tangible y a la vez más abstracto.

En este sentido, Devalle (2009) coincide con la descripción de una cultura visual contemporánea cuyas características resuenan a aquellas posmodernistas. Una cultura que “incorporó una nueva dimensión a la historia del arte tradicional al incluir en su horizonte imágenes y objetos que no eran considerados artísticos. Al proponer la articulación de la historia del arte con otros discursos como las historias del diseño, de la fotografía, del cine, de las nuevas tecnologías no alentó la extensión del canon para redefinir todos los artefactos culturales como artísticos; se interesó más bien en la circulación e imbricación de aquellos con los objetos artísticos en el espacio de la cultura (p. 170). Es una sociedad contemporánea interesada en nuevas prácticas y discursos la que propone a la imagen como pieza fundamental de la época de la comunicación. Un intercambio que se aleja de las definiciones del arte tradicional y se nutre de los nuevos fenómenos circundantes para darle significados más diversos.

## Notas

1. Traducción al español realizada por la autora de la tesis. Todas las subsiguientes traducciones provienen de textos en inglés que fueron realizadas también por la autora.
2. A modo de ejemplo, el autor cita el “Teatro Olímpico” de Andrea Palladio y Vincenzo Scamozzi y la representación de la artista rusa Lyubov Popova para “The Magnanimous Cuckold”.
3. Entre ellos, podemos mencionar al estudio austríaco Coop Himmelb(l)au, una cooperativa de arquitectos con sede en Viena. Fue fundada por Wolf Prix, Helmut Swiczinsky y Michael Holzer y ganó aclamación internacional junto a Peter Eisenman, Zaha Hadid, Frank Gehry, Daniel Libeskind, Bernard Tschumi y Rem Koolhaas con la exhibición de 1988, “Deconstructivist Architecture” en el MoMA de Nueva York.
4. Ver al respecto: Barthes, Roland (1968), “El susurro del lenguaje”, Barcelona: Paidós, y Barthes, Roland (1973), “El grado cero de la escritura seguido de Nuevos ensayos críticos”, Buenos Aires: Siglo XXI.
5. Tres textos emblemáticos abordan la problemática de la disolución del concepto de autor: “La muerte del autor” de R. Barthes, “¿Qué es un autor?” de M. Foucault, y “Entre el autor y el texto” de U. Eco.
6. Estas exhibiciones alcanzan la reconstrucción tanto de edificios auténticos o réplicas, tanto en el interior o exterior. Algunos ejemplos se encuentran en el Pergamon Museum de Berlín y en el Museo Británico de Londres desde la década del 30.
7. “Archigram” deriva de las palabras “Architecture” + “Telegram” y es el nombre que llevaba la revista que el grupo editó desde 1961.
8. Según Fiorini y Schilman (2009) y Schechner (2006), la performatividad del lenguaje en las disciplinas del diseño está relacionada con la capacidad de accionar, de hacer, de producir cambios, argumentando que una imagen, más que describir, “hace cosas”, en el sentido de generar sensaciones. Llevada al ámbito de la arquitectura, la *performance* sugie-

re diferentes posibilidades y dimensiones para construir cultura que usualmente no son consideradas por una práctica que trabaja con convenciones. La arquitectura en su rol de *performance*, puede cuestionar las convenciones de cómo y para qué construir, y bajo qué circunstancias transformarse en un producto coherente al momento de ejecutarse (Tisi, 2011).

9. La historia de la arquitectura posmoderna estuvo en gran medida vinculada al nombre de Charles Jencks, quien desempeñó un papel operativo en la promoción del movimiento. Jencks fue un escritor prolífico y protagonista de un cambio radical en la dirección de la arquitectura. En el período de treinta y cinco años desde la aparición de su primer libro en 1971, Jencks publicó más de veinticuatro obras. Sus teorías posmodernistas se presentan en “The Language of Post-Modern Architecture” de 1977.

## Bibliografía

- Blau, E. (1998). Exhibiting Ideas. *Journal of the Society of Architectural Historians*, 57, 3, 256-366.
- Bourriaud, N. (2006). *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- Bourriaud, N. (2009). *Radicante*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- Carter, J. (2012). Architecture by design: exhibiting architecture architecturally. *Media Tropes*, Vol. III, no. 2, 28-51.
- Debord, G. (1958/1999). Teoría de la Deriva. En Varios Autores (1999), *Internacional Situacionista. Textos íntegros en castellano de la revista Internationale Situationniste (1958-1968), vol. I: La realización del arte, Internationale Situationniste, #1-6* (pp. 50-53), Madrid: Literatura Gris. Texto originalmente publicado en *Internationale Situationniste #2*.
- Debord, G. (2010). *La sociedad del espectáculo*, Buenos Aires: Pre-textos.
- Devalle, V. (2009). *La travesía de la forma. Emergencia y consolidación del Diseño Gráfico (1948-1984)*, Buenos Aires: Paidós.
- Fiorini, D. y Schilman, L. (2009). Apuntes sobre el sentido de la imagen en L. Arfuch y V. Devalle (comp.). *Visualidades sin fin. Imagen y diseño en la sociedad global*. Buenos Aires: Prometeo.
- Jameson, F. (1991). *Ensayos sobre el posmodernismo*. Buenos Aires: Imago Mundi.
- Kossak, F. (2009). Exhibiting architecture: the installation as a laboratory for emerging architecture. En S. Chaplin y A. Stara (Eds.) *Curating architecture and the city* (pp 117-128) Londres y Nueva York: Routledge.
- Miller, W. (2007). Cultures of Display: Exhibiting Architecture in Berlin, 1880-1931. En T. Anstey, K. Grillner y R. Hughes (Eds.). *Architecture and Authorship*. (pp 98-107) London: Black Dog Publishing.
- Pinta, M. F. (2012). Performance. En C. Kozak (Ed.), *Tecnopoéticas argentinas. Archivo blanco de arte y tecnología* (pp. 180-182). Buenos Aires: Caja Negra Editora.
- O’Doherty, B. (1986). *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.

- Robert, M. (1964), The 'Living City' exhibition at the ICA. En T. Crosby y J. Bodley (Eds.). *Living Arts*, no. 3 (pp 98-100). London: Institute of Contemporary Arts and Tillotsons.
- Sadler, S. (1999). *The Situationist City*. Londres: The MIT Press.
- Sadler, S. (2005). *Archigram. Architecture without architecture*. Londres: The MIT Press.
- Sadler, S. (2003). The Living City Survival Kit: a portrait of the architect as a young man. *Art History*, Vol. 26 No. 4, September, 556-575.
- Taylor, P. (1963). "Words at Liberty. Alphabetic Communication in the Living City. En Crosby T. y Bodley J. (Eds.). *Living Arts*, 2 (p 78), Londres: Institute of Contemporary Arts and Tillotsons.
- Venturi, R.; Izenour, S. y Scott Brown, D. (1978). *Aprendiendo de Las Vegas. El Simbolismo olvidado de la forma arquitectónica*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Wellmer, A. (1985). *Sobre la dialéctica de modernidad y postmodernidad. La crítica de la razón después de Adorno*. Madrid: Visor.

**Abstract:** This work explores the place that had the exhibition of architecture as a phenomenon linked to the notions of experience, perception, and language. This historical path passes through some important milestones for the subject, such as the creation of the Situationist International movement, the legacy of the Archigram group, and the new debates in the light of post-modernist paradigms. The article is the result of a postgraduate thesis that raises the importance of analyzing the production of architecture –usually materialized through “architectural making”– by addressing its meanings outside the materialization of the work.

**Keywords:** Architecture - Exhibitions - Postmodernity - Situationism.

**Resumo:** Este trabalho explora o lugar que teve a exposição da arquitetura como um fenômeno ligado às noções de experiência, percepção e linguagem. Este caminho histórico passa por alguns marcos importantes para o assunto, como a criação do movimento Situationista Internacional, o legado do grupo Archigram e os novos debates à luz dos paradigmas pós-modernistas. O artigo é o resultado de uma tese de pós-graduação que levanta a importância de analisar a produção da arquitetura –usualmente materializada através do “fazer arquitetônico”–, abordando seus significados fora da materialização da obra.

**Palavras chave:** Arquitetura - Exposições - Pós-modernidade - Situationismo.

[Las traducciones de los abstracts fueron supervisadas por el autor de cada artículo]