

LAS EXPOSICIONES DE LA VANGUARDIA EUROPEA DE PRINCIPIOS DEL SIGLO XX COMO PATRIMONIO CULTURAL, ARTÍSTICO E HISTÓRICO DE UNA ÉPOCA

Laura Lizondo Sevilla, Nuria Salvador Luján, Valeria Marcenac e Ignacio Bosch Reig
Instituto Universitario de Restauración del Patrimonio de la Universitat Politècnica de València

AUTOR DE CONTACTO: Laura Lizondo Sevilla, laulise@hotmail.com

RESUMEN: *Durante el siglo XX, las exposiciones han sido un medio totalmente significativo para permitir la renovación de la investigación histórica, promocionar las ciudades que la acogen y posibilitar la construcción de determinados edificios que han sido símbolo e icono cultural. Muchos han analizado las exposiciones como incluidas dentro de tendencias políticas sociales y estéticas; otros se han referido a ellas como arquitecturas, temporales o permanentes, creadas a partir de una circunstancia históricamente determinada. Sin embargo, en muchos casos es al contrario; las exposiciones no sólo han sido importantes por sus consecuencias estéticas sino que han influido relevantemente en la historia en general, afectando a la cultura, la sociedad, la política y la economía. Así pues, en el presente artículo va a analizarse, a través de ejemplos, cómo las exposiciones de arquitectura de la vanguardia europea de la primera mitad del siglo XX han sido importantes lugares donde la investigación y la innovación metodológica ha contribuido a novedosos e interesantes caminos para repensar el límite conceptual y disciplinario de la evolución de la arquitectura y la sociedad.*

PALABRAS CLAVE: exposición, montaje efímero, vanguardias, memoria, innovación, experimentación, Patrimonio Cultural.

Artículo:

“ Los diseños expositivos han evolucionado como una nueva disciplina, como el vértice de todos los medios de comunicación, los esfuerzos colectivos y sus efectos. La combinación de diferentes medios de comunicación visual constituye una complejidad muy considerable: el lenguaje como una impresión visible o como un sonido, las fotografías como símbolos, las pinturas, las esculturas, los materiales y superficies, el color, la luz, el movimiento (tanto de los montajes expositivos como del visitante), las películas, los diagramas y gráficos. La aplicación total de todos los medios psicológicos y prácticos (más que ninguna otra cosa) hace de los diseños expositivos un nuevo e intensivo lenguaje.” (BAYER 1961:257)

Las exposiciones investigan conceptos, espacios y materiales que, en muchas ocasiones, no permite la arquitectura de carácter permanente. La obra y el lugar se transforman en un laboratorio de intenciones espaciales que permite a los autores adentrarse en nuevos lenguajes arquitectónicos. Tal y como demuestra la historia, las propuestas más creativas e influyentes de la arquitectura moderna fueron construidas en el contexto de las exposiciones temporales; véase por ejemplo en los innovadores edificios construidos para las Exposiciones Universales o en los pabellones experimentales de las vanguardias europeas.

Las arquitecturas efímeras, desde finales del siglo XIX, han actuado como el mejor medio de transformación de la cultura arquitectónica; gracias a su proceso de representación, las exposiciones como grupo –tal y como hicieron los arquitectos futuristas en Milán en 1914, los expresionistas en Berlín en 1919 o los constructivistas en Moscú en 1921- pudieron ser consideradas como el primer paso que constituyó un nuevo movimiento. En paralelo a las muestras organizadas por los protagonistas de las vanguardias emergentes o por los críticos competentes capaces de detectar un diseño original y transmitirlo a la audiencia, las exposiciones se han convertido en los mayores vehículos de investigación histórica. Sin embargo, en muchas ocasiones parece que constituyen una historia paralela a la historia

del arte; este hecho no debería ser así. La arquitectura efímera debe reconocerse por la importancia que se merece puesto que ha formado parte de los escenarios en los que se ha producido el arte más importante capaz de mostrar experimentos y experimentación. Por todo ello, el presente artículo pone de manifiesto el poder de las exposiciones como acontecimientos capaces de transformar e influir en la imagen, memoria, cultura y sociedad de las ciudades en que se insertan.

Durante las primeras décadas del siglo XX, las vanguardias concibieron las exposiciones como parte de sus ideales culturales y sociales. Lejos de las exposiciones de arte realizadas durante del siglo XVIII y XIX, los movimientos de vanguardia comenzaron a inaugurar nuevas formas de percepción para el espectador, así como a transmitir contenidos estéticos que asociaran los nuevos planteamientos artísticos con la relación entre el objeto expuesto y el espacio expositivo. Participaron en exposiciones de carácter *industrial* asociadas a grandes naves expositivas -como ya sucediese en las Exposiciones Universales- y en instalaciones de índole *artístico* celebradas en salas expositivas. La manera de transmitir inquietudes y hallazgos fue mayoritariamente mediante el manifiesto en el campo teórico y a través de las exposiciones en el práctico. Los principios expositivos generales defendidos y puestos en práctica por las vanguardias, fueron varios. Uno de ellos se basó en las investigaciones sobre las nuevas relaciones entre obra-espacio y los nuevos códigos perceptivo-visuales. Ello conllevaba a un reto en la bidimensionalidad y estatismo del soporte tradicional del arte; la obra se trasladó del plano de la pared a la tridimensionalidad del espacio. Otro de los conceptos desarrollados suponía que la exposición se organizaba como un ‘ambiente’ creado para transmitir un mensaje artístico o estético. El artista no sólo reivindicaba su obra, sino también su forma de enseñarla. Un tercer objetivo, y no menos importante, era el papel del espectador dentro de la exhibición. Su actitud no se limitaba a ser meramente contemplativa; no era un individuo pasivo que se conformaba con ver la instalación sin

ningún tipo de responsabilidad, sino que ahora debía formar parte del espacio artístico. Las nuevas exposiciones aportaban movilidad e interactividad entre la obra, el espacio y el espectador.

Todas estas prácticas tuvieron sus comienzos en la primera mitad del siglo XX, en los trabajos de Marcel Duchamp y sus contemporáneos surrealistas, en los ambientes contruidos por Frederick Kiesler, Lissitzky y los constructivistas y en los diseños de los miembros de la Bauhaus como Mies van der Rohe, Lilly Reich, Walter Gropius, Moholy-Nagy o Herbert Bayer. Éstos, y los que les siguieron, hicieron de las exposiciones su medio de comunicación al mundo, transformándolo, expandiendo sus límites de experimentación y demostrando que la historia contemporánea es inseparable de la historia de las exposiciones. Las exposiciones se interpretaron como una serie de experiencias fenomenológicas y vivenciales que han constituido la base metodológica y experimental de toda la arquitectura expositiva del siglo XX y XXI.

1.1. LOS NUEVOS MODOS DE REPRESENTACIÓN DE FREDERICK KIESLER

Las innovaciones tecnológicas, los medios de comunicación, los distintos emplazamientos específicos y la interactividad visual, fueron los principales intereses de las instalaciones durante las primeras década del siglo XX. La experimentación en la técnica expositiva reconfiguró en gran medida el concepto expositivo anterior e influyó considerablemente en el desarrollo futuro de la arquitectura expositiva moderna. Con todo ello, las instalaciones de arte y de objetos industriales diseñados por las vanguardias internacionales pueden ser vistos como la antesala de una de las prácticas dominantes de la cultura visual contemporánea.

En Europa, los parámetros de los montajes expositivos fueron establecidos en los años 20 y 30. Durante este mismo período también se establecieron los fundamentos de los medios de comunicación; los artistas fascinados con la posibilidad de crear espacios expositivos públicos encontraron en las exposiciones los nuevos escenarios propagandísticos con los que podían transformar la vida moderna. Artistas, diseñadores y arquitectos vieron en este tipo de arquitecturas una nueva frontera entre el arte y la propaganda. Uno de los primeros proyectos que se percibió como un novedoso y excitante método expositivo fue la instalación realizada en 1924 por Frederick Kiesler para la *Internationale Ausstellung neuer Theatertechnik* (La Exposición Internacional de la Nueva Técnica Teatral) en el *Konzerthaus* de Viena. La exposición, organizada para restablecer el liderazgo de las artes vienesas, fue un evento de gran repercusión que trajo consigo el trabajo de más de un centenar de escenógrafos, escritores teatrales, cineastas y artistas.

Kiesler fue el encargado de comisionar la exposición además de participar en calidad de artista a través de varios ejemplos de su propio trabajo. Precisamente, lo que más transcendencia ha tenido en la historia del arte contemporáneo fue su presentación de un nuevo método expositivo, denominado "*Leger and Trager*", o lo que es lo mismo "*L y T*", concebido como una alternativa a lo que él consideró las rígidas constricciones de las exposiciones tradicionales. El sistema "*L y T*" creó un nuevo lenguaje de composición formal de muros libres a partir de dos elementos principales, materializados en negro y blanco, con alguna excepción en rojo, que tenían la virtud de poder ser desmontados y vueltos a montar con relativa facilidad. El tipo "*T*" consistía en marcos o vigas de madera horizontales y verticales que soportaban los objetos que iban a ser colgados. El tipo "*L*", predominantemente horizontal, era la base de los modelos apoyados. Los dibujos y pinturas fueron atornilladas en los huecos existentes en los listones de las superficies del tipo "*T*"; asimismo, las maquetas se disponían sobre las plataformas generadas en el tipo "*L*". Bajo este método organizativo se mostraron más de seiscientos dibujos, pósteres, fotografías y maquetas del teatro de vanguardia. Adicionalmente, las estructuras tipo "*T*" tenían voladizos que permitían además que el espectador ajustara las imágenes y los objetos al nivel de su ojo y a su placer visual.

En relación al método, destacar en primer lugar cómo los elementos interactivos establecían un marco para la visualización del arte que potenciaban intrínsecamente la actitud y movilidad del espectador para dotar de significado al espacio expositivo: de este modo, las unidades "*L y T*" llevaban las obras de arte al espacio y tiempo del público. En segundo lugar es interesante cómo con esta técnica, el material gráfico no se asociaba a los muros existentes del edificio contenedor, sino que estaba físicamente separado de la sala expositiva y su estilo no tenía nada que ver con la arquitectura o decoración preexistente. La separación entre las obras de arte y la arquitectura que envolvía el espacio permitió salir del convencionalismo expositivo y las prácticas museísticas, donde situaban los objetos de arte en montajes relativamente densos y estratificados conocidos como el "*estilo salón*". En tercer lugar, la estructura de muros independientes brindó a Kiesler la posibilidad de lo que él denominó la "*transparencia variada*", esto es, que las unidades flexibles pudieran organizarse tanto de modo independiente como agrupadas entre sí, creando una especie de instalación collage. Las propiedades abiertas y transparentes del sistema "*L y T*" evocaban un sentido del espacio infinito y expansible relacionado con los conceptos del espacio y tiempo que promovían los movimientos contemporáneos de *De Stijl*, los Suprematistas y los Constructivistas y que abolían el espacio encerrado y con el punto de vista de la perspectiva clásica. Este trabajo se complementó con una investigación en el campo de los sistemas de iluminación. La estructura expositiva incorporó bombillas eléctricas dispuestas para remarcar los trabajos individuales o los de grupo. El color de la instalación también podía cambiar como conviniera de modo que las unidades concebidas como estructuras temporales se pudiesen adaptar a las demandas específicas de un espacio expositivo determinado.

Años más tarde, Kiesler demostró la flexibilidad y versatilidad de sus sistemas transportables en la muestra expositiva *City in Space* realizada para el Teatro Austriaco de la *Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes* en París. El proyecto consistió en una maqueta de una ciudad futurista compuesta por vigas horizontales y verticales de color rojo, blanco y negro, junto a paneles que tenían una doble función: además de formar parte de la estructura de la maqueta servían como sistema expositivo de los objetos expuestos. Inicialmente Kiesler quería construir un modelo descriptivo en el que se expresara la construcción neoplasticista de rascacielos horizontales fuera de la sala expositiva, situada en el *Gran Palais* de París, pero desgraciadamente las autoridades de la exposición no estuvieron de acuerdo con esta idea y el escenógrafo tuvo que combinar la maqueta urbana de la ciudad con las necesidades y requerimientos de la nave contenedor. El sistema "*L y T*" y la maqueta de *City in Space* compartieron conceptos compositivos de la arquitectura De Stijl –el léxico formal de vigas y los planos en las dos direcciones del espacio, la utilización de una gama de colores reducida y, por supuesto, el entendimiento del espacio desde el concepto de espacio abierto y expandible. Todos estos elementos fueron vistos como una realización de la visión utópica del mundo moderno bajo la óptica de De Stijl. [FIGURA 1]

Kiesler consideró que los proyectos e ideas surgidos durante este período fueron los fundamentos de su trabajo posterior. En su sistema "*L y T*" engendró el principio de la "*continuidad y multiplicidad de una idea*" que fue explorada en todas sus pinturas y esculturas, así como en sus arquitecturas, diseños teatrales y proyectos expositivos. Desarrolló el sistema "*L y T*" durante gran parte de su carrera profesional, y así, en 1942 realizó para la galería Peggy Guggenheim de Nueva York su instalación titulada "*Dieciocho funciones de una silla*" incluida dentro de la exposición *Art of This Century*. Kiesler creó cuatro áreas de exposición: una zona biblioteca de pintura con un área de estudio, -*Painting "Library"* and *Studio Area*- una galería Surrealista, -*Surrealist Gallery*- una galería de arte abstracto -*Abstrat Galery*- y una galería cinética -*Kinetic Galery*. De principio a final, estas galerías estuvieron llenas de las sillas diseñadas por Kiesler, las cuales eran usadas como unidades simples o combinadas a partir de idénticas unidades que creaban variaciones tales como distintos pedestales de pinturas y esculturas,

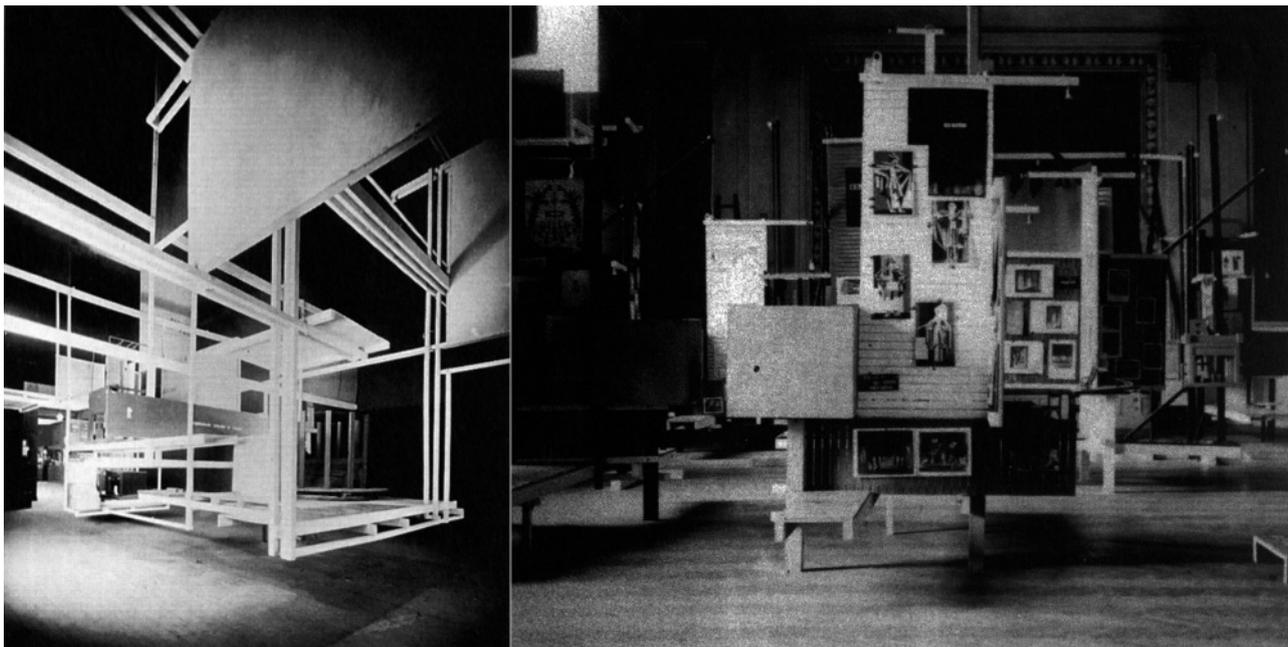


Figura 1. Kiesler. *Internationale Ausstellung neuer Theatertechnik* (1924). *City in Space* (1925)

sillas, sofás y mesas. El significado específico de las unidades estuvo determinado por su uso, contexto y sintaxis. Esta innovación múltiple, mucho más explícita que en cualquier otro proyecto de Kiesler, demostró su interés en la creación de sistemas abiertos, en los cuales los significados fueran formados por las determinaciones específicas del tiempo, el lugar y la función. Tanto el mobiliario múltiple como los elementos “L y T” funcionaban como letras de un alfabeto cuyas diferentes combinaciones creaban multitud de palabras de diferentes significados. [FIGURA 2]

1.2. LAS INSTALACIONES DEL LANDESMUSEUM DE HANOVER. EL LISSITZKY Y LÁZLÓ MOHOLY-NAGY.

El director del *Landesmuseum* de Hanover, Alexander Dornen, encargó a Theo van Doesburg el diseño de lo que iba a ser la primera galería permanente para arte abstracto. No quedó satisfecho con el esquema del neoplasticista, basado en un muro opaco perforado y otro transparente en los cuales colgarían las obras de arte, Doner decidió invitar a Lissitzky para que instalara una versión del *Raum für konstruktive Kunst* (La Habitación para el Arte Constructivista) realizada en 1926 para la *Internationale Kunstausstellung* (Exposición de Arte Internacional) en Dresden. La instalación consistía en una serie de tablillas de madera fijadas sobre muros independientes de las paredes de la sala, pintadas en blanco en uno de sus lados y en negro en el otro. Lissitzky ya había trabajado la madera en 1923 en la *Grosse Berliner Kunstausstellung* (La Gran Exposición de Berlín) para la que realizó su *Prounenraum* o Espacio Proun. Allí los tableros de madera pintada de proporción notoriamente longitudinal y de ancho variable estaban anclados a los muros de la sala de un modo poco convencional, como si estuviesen flotando. Mediante los relieves generados el espectador tenía una percepción tridimensional del espacio, una sensación muy diferente de la bidimensionalidad típica de las exposiciones coetáneas. Aun así, en esta instalación el montaje todavía formaba parte del volumen contenedor establecido.

La galería de arte abstracto proyectada por Lissitzky, conocida como *Abstraktes Kabinett* o *Abstract Cabinet*, sigue siendo el espacio más famoso del grandioso plan de Doner para la reestructuración del *Landesmuseum*. Cuando Doner comenzó a ser director del museo en 1922, los espacios expositivos existentes eran el reflejo de los museos tradicionales del siglo XIX y principios del XX. Las galerías estaban organizadas a partir de las prácticas tradicionales

de acuerdo a la simetría estipulada en el *estilo salón*. El plan de Doner abandonaba la mayor parte de estos estándares: rechazó la disposición simétrica, armoniosa y abigarrada de las obras de arte e introdujo lo que consideró moderno e innovador. Su estrategia fue crear lo que él denominó “*salas de atmósfera*”, espacios que intentaban evocar el espíritu de cada época e introducir al espectador, en la mayor medida posible, en cada una de las culturas específicas. Mostraban una evolución progresiva, históricamente diferenciada, que representaba el arte de cada cultura. Así, las galerías del Renacimiento eran blancas o grises enfatizando el carácter cúbico de las salas y el interés de la época en el espacio geométrico y la perspectiva. En las galerías del Barroco, los muros estaban cubiertos con terciopelos rojos y las pinturas se enmarcaban en marcos dorados. Los esquemas de color del Rococó eran rosas, dorados y blanco-ostra. Una de las últimas etapas de esta progresión sería la galería de arte abstracto diseñada por El Lissitzky y construida entre 1927 y 1928.

El objetivo del *Abstract Cabinet* era romper con la experiencia que el espectador tenía en la exposición tradicional. Para conseguir esto, sustituyó las tablillas de madera utilizadas en Dresden por tablillas de acero inoxidable de nuevo pintadas en color blanco y negro. Este tipo de superficie mural brillaba y cambiaba de color dentro del espectro del blanco, gris y negro, mientras el espectador se movía alrededor de la sala. Los muros parecían completamente distintos según el punto de vista que el espectador tuviese en cada momento. Adicionalmente a las variaciones cromáticas, las pinturas de arte abstracto se disponían en marcos deslizantes de modo que el público podía moverlas e interactuar ajustando su punto de visión óptimo. Aunque los principios de De Stijl y los fundamentos teóricos del Constructivismo Soviético difiriesen el uno del otro, Kiesler y Lissitzky, en líneas generales, trabajaron temas similares. Del mismo modo que el sistema “L y T”, el *Abstract Cabinet* fue concebido como un ambiente dinámico de interactividad con el espectador, con partes móviles, con un sistema de iluminación innovador y completamente desligado de los paramentos que componían el volumen de la galería. Ambas instalaciones requerían la presencia de un espectador que tuviese un papel dinámico y con unos plazos de tiempo definidos. Del mismo modo que en el diseño expositivo de Kiesler, el *Abstract Cabinet* llegó a ser conocido en las vanguardias internacionales como una de las contribuciones históricas y creativas más importantes de la época. En este espacio



Figura 2. Kiesler. *Art of This Century*. Galería Peggy Guggenheim, Nueva York. (1942)

dinámico, en constante evolución se mostraron las obras de arte más contemporáneas de la década de 1920: obras de Heckel, Kirchner, Nolde, así como de Schlemmer, Kandinsky, Lissitzky, Moholy-Nagy, Baumeister y Malevich.

Doner también encargó a Lázló Moholy-Nagy que diseñara una instalación dentro del museo. Esta fue la *Raum der Gegenwart* (Sala de Nuestro Tiempo), que estaría próxima al *Abstraktes Kabinett* y sería la última galería de la secuencia evolutiva. Moholy-Nagy comenzó a trabajar en ella en 1930 utilizando los más recientes desarrollos de la cultura visual; incorporaba fotografía, películas, así como reproducciones de arquitectura, técnicas teatrales y de diseño. En el centro de la galería estaba la *Light Machine* (Máquina de la Luz) que proyectaba patrones de luz abstracta cuando el espectador presionaba un botón. Fotografías y textos documentaron el desarrollo del diseño industrial desde el Werkbund hasta la Bauhaus y desde la arquitectura de Louis Sullivan hasta la de Mies van der Rohe. Pulsando otro botón funcionaba un proyector de diapositivas que mostraba las nuevas técnicas y diseños teatrales -como por ejemplo el diseño del *Teatro Total* de Walter Gropius o el *Ballet Triádico* de Oskar Schlemmer. En uno de los muros había una pantalla de doble vidrio en la que tenían que haber sido mostradas dos películas; un documental de naturaleza y otro de temática abstracta. El equipo de proyección de las diapositivas, la película y los botones de encendido no funcionaron correctamente por lo que la habitación se inauguró en un estado inacabado. La sala se distinguió por la completa ausencia física de cualquier trabajo de arte; a excepción de la *Light Machine* de Moholy-Nagy todo era pura reproducción.

1.3. LAS EXPOSICIONES SURREALISTAS Y DADA

La sala diseñada por Moholy-Nagy fue representativa de las vanguardias, tanto por la existencia de los diversos aparatos que interactuaban con el espectador como por los avances tecnológicos y de medios de comunicación que contenía. Kiesler ya había experimentado con este tipo de ideas pero nunca había llegado al extremo que se alcanzó en esta instalación. Así, *La Habitación de Nuestro Tiempo* ha sido considerada por algunos críticos como la precursora de las instalaciones que posteriormente Kiesler realizó en la exposición *Art of This Century* a finales de los años treinta. *Art of This Century* consistió en cuatro galerías en donde el espectador tenía la posibilidad de tener una experiencia interactiva y comprometida con el arte a partir de una serie de dispositivos mecánicos y manuales de interacción con el público. Cuando el espectador entraba en la *Galería Cinética* un haz de luz provocaba que se activara una rueda giratoria que mostraba siete obras de Paul Klee. A través de un botón, el espectador podía examinar una de las pinturas con un intervalo de tiempo más largo. Además el visitante podía mirar a través de una mirilla mientras giraba otra rueda más grande que ponía en marcha una serie de reproducciones del *Box-in-a-Valise* de Marcel Duchamp. La *Galería Surrealista* fue una puesta en escena de gran sensibilidad que afectaba al visitante en su visión, audición y tacto. Visualmente, cada trabajo tuvo su propio foco de luz, el cual se apagaba y encendía cada dos o tres segundos. La iluminación

se diseñó de modo que la mitad de las pinturas se encendían en la mitad del tiempo. A nivel auditivo cada dos minutos una grabación del ruido de un tren sonaba. Las pinturas montadas sobre bisagras de pared permitían al visitante inclinarlas en función del ángulo de visión deseado, por lo que también se requería la movilidad táctil del espectador. En la *Galería Abstracta* muchas de las pinturas y esculturas se suspendieron en el aire mediante delgadas columnas triangulares construidas en tela, que permitían inclinar las pinturas y subir o bajar las esculturas en función del espectador.

Las instalaciones de Kiesler para el *Art of This Century* pueden ser entendidas en relación con las actividades Dadaístas y Surrealistas que normalmente se basaban en exposiciones temporales de gran creatividad. Las instalaciones caóticas y nada convencionales eran el sello de muchas de estas exposiciones. Ejemplo de este tipo de exhibiciones fueron la *Erste Internationale Dada-Messe* (Primera Feria Internacional Dada) celebrada en la Galería Burchard de Berlín en 1920, en la se mostraron carteles y pósters propagandísticos junto al memorable "*Prussian Archangel*" -donde la figura de un alemán vestido con uniforme del ejército y una cabeza de cerdo colgaba del techo de la instalación. *Art of This Century* fue creada en los años cuarenta, cuando las exposiciones surrealistas eran comúnmente entendidas como ambientes irracionales de ensueño. La única diferencia radicó en que mientras las exposiciones Dada y Surrealistas eran siempre instalaciones temporales, *Art of This Century* fue distinguida por su carácter permanente. Entre los ejemplos más notables de las exposiciones surrealistas figuran las instalaciones de Duchamp para la *Exposition internationale du Surréalisme* (Exposición Internacional de Surrealismo) celebrada en París en 1938 y la exposición de *Firts Paper of Surrealism* (Primeros Documentos de Surrealismo) celebrada en la Whitelaw Reid Mainson de Nueva York en 1942. [FIGURA 4]

1.4. LAS TÉCNICAS EXPOSITIVAS DEL WERKBUND Y LA BAUHAUS

El encargo de Doner a Moholy-Nagy para crear *La Habitación de Nuestro Tiempo* en el verano de 1930, fue consecuencia de haber visto su contribución en la *Sección Alemana* de la *Exposition de la Société des Artistes Décorateurs* de París de 1925. La aportación de Alemania fue sorprendentemente diferente del resto de exposiciones, diseñadas en gran medida en un estilo Deco-Modernista. Bajo la jurisdicción del *Deutscher Werkbund*, la sección fue un escaparate de promoción de la obra del *Werkbund* donde mostraban la modernidad e innovación del diseño de la arquitectura germana. Walter Gropius, quien había abandonado la Bauhaus dos años antes, fue el responsable de supervisar la sección en colaboración con tres antiguos miembros de la Bauhaus: Herbert Bayer, Marcel Brauer y Lázló Moholy-Nagy. La instalación más paradigmática de la exposición fue la realizada por Bayer con el título "Instalación de Arquitectura y Mobiliario". En ella, intentó demostrar la integración entre diseño y producción industrial. Estas muestras incluían paneles fotográficos inclinados mostrando imágenes de edificios, sillas de producción masiva colgadas en filas en las paredes de la sala y maquetas de arquitectura. Concibió la exposición a partir de su "*Diagrama de*

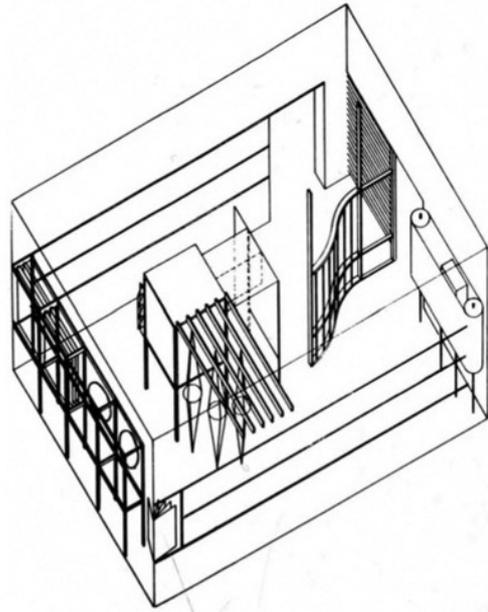


Figura 3. Lissitzky. *Abstract Cabinet* (1927). Lázló Moholy-Nagy *Raum der Gegenwart* (1930)

Campos de Visión”, convirtiéndose en uno de los fundamentos de enfoque de los diseños de sus instalaciones futuras. De particular importancia son los diagramas de inclusión del espectador dentro del espacio expositivo y la disposición de los paneles y objetos en relación a los campos de visión del espectador. Así pues, en lugar de disponer las imágenes contra la pared, inclinó los paneles arriba y abajo del nivel del ojo.

En 1935, Bayer volvió a colaborar con Gropius, Breuer y Moholy-Nagy en otra instalación realizada para el *Baugewerkschafts Ausstellung* (La Exposición de los Sindicatos de la Construcción) en Berlín. Expandiendo el concepto de *Diagrama de Campos de Visión*, creó el *Diagrama de Campo de visión de 360 Grados*. En este diagrama situó la figura humana en una plataforma a unos cuantos metros del plano de suelo, una posición que aumentaba la habilidad del espectador para explorar el plano de techo, suelo y paramentos verticales. La fórmula del campo de visión de Bayer compartía ciertos conceptos con las técnicas expositivas de Kiesler y el Lissitzky. En primer lugar todos ellos exploraban las relaciones entre el espectador y el objeto a percibir, en segundo lugar ninguna de sus instalaciones estaban completamente ancladas a los límites físicos de la sala expositiva y en tercer lugar la totalidad de la instalación estaba creada para ofrecer una experiencia expositiva dinámica. La mayor diferencia radicaba en que las formulaciones de Bayer suponían que el individuo tenía una altura ideal. En la *Baugewerkschafts Ausstellung*, Bayer creó una exposición de gran dinamismo donde las fotografías se conformaban por lamas que podían rotarse automáticamente mostrando imágenes variables, los textos alternaban cromatismo negro-blanco con sus bases de madera y ciertas fotografías sólo podían verse a través de siete mirillas a las que el espectador debía asomarse. Además, guiaba al visitante a través de la muestra situando en el suelo recortes de fotografías impresas en forma de pisadas, que en términos de representación funcionaban como trazos visibles de por donde el espectador debía moverse dentro de la instalación.

Ésta, junto a otras muchas exposiciones organizadas por el *Deutscher Werkbund* son importantes ejemplos de cómo las exposiciones presentaban y difundían las innovaciones de la vanguardia internacional, y cómo influían en el personal asociado a otras instituciones como pudiera ser la escuela de la *Bauhaus*. Aunque



inicialmente la Bauhaus no tuvo un taller específico de técnicas de exposición, el diseño para exposiciones estéticas y comerciales fue desarrollado desde 1925 a 1928 como un área de experimentación dentro del taller de imprenta dirigido por Bayer. Después de la renuncia de Gropius como director de la Bauhaus y el subsiguiente abandono de Bayer, Joost Schmidt fue el nuevo encargado del taller de imprenta de la escuela dirigida por Hans Meyer. Durante el mandato de Meyer la Bauhaus se alejó de priorizar la creatividad estética e individual y se dirigió hacia una orientación más colaborativa, social y funcionalista. De hecho Meyer reestructuró la escuela entorno a cuatro departamentos básicos: arquitectura, arte comercial, diseño interior y textiles. El departamento de arte comercial comprendía las áreas de fotografía, escultura, pintura y diseño de exposiciones y su énfasis residió en torno a la publicidad y la técnica expositiva. Durante estos años en los que Meyer fue director de la Bauhaus, el departamento de arte comercial llevó a cabo algunos encargos expositivos. Cuando Mies van der Rohe entró de director de la Bauhaus las exposiciones continuaron bajo la tutela de Schmidt. Sin embargo, dentro de la escuela Mies no se preocupó demasiado de este área, sino que en paralelo y al margen de su labor docente, experimentó las arquitecturas efímeras en colaboración con Lilly Reich como parte del trabajo de su despacho de arquitectura en absoluta vinculación con el *Deutscher Werkbund*. Así pues, las exposiciones y exhibiciones fueron una parte de gran relevancia del trabajo de Mies y Reich durante la segunda y tercera



Figura 4. *Erste Internationale Dada-Messe* (1920). Kiesler. *Art of This Century*. Galería Surrealista (1942)

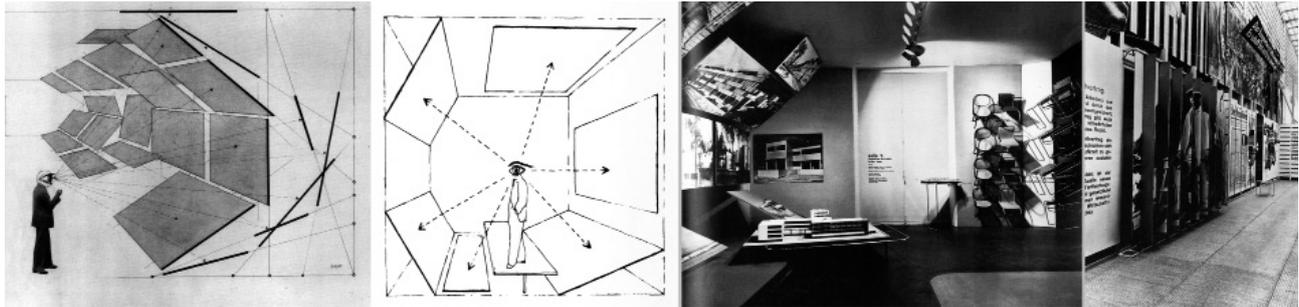


Figura 5. Bayer. *Diagrama de Campo de visión. Diagrama de Campo de visión de 360 Grados. Exposition de la Société des Artistes Décorateurs. Instalación de Arquitectura y Mobiliario (1925). Baugewerkschafts Ausstellung (1935)*

década de siglo. La obra más conocida del arquitecto en este ámbito fue el Pabellón Alemán para la *Exposición Internacional de Barcelona de 1929*, convirtiéndose en la arquitectura expositiva alemana que más honores a recibido a lo largo de la historia y que incluso ha acabado siendo reconstruida. El uso de materiales nobles y reflectantes crearon una visión de Alemania moderna, higiénica, tecnológica y exquisita a partir de un edificio de naturaleza temporal. El tratamiento del espacio miesiano fue de gran influencia para la arquitectura del siglo XX y fue representativo de los problemas que preocuparon a los arquitectos afiliados a las vanguardias internacionales. Como en las exposiciones de Kiesler, Lissitzky y Bayer, sus disposiciones espaciales asimétricas y articuladas con muros exentos y pilares, reforzaban el movimiento interior del espectador dentro y a través de la estructura. También, al igual que en los espacios de sus coetáneos, los paramentos de sus instalaciones se despegaban de las paredes de la nave contenedor, un concepto que ya practicó Reich en 1926 en la exposición *Von der Faser zum Gewebe* (De la Fibra al Tejido) y que ya formaba parte de sus premisas incluso en la exposición realizada en 1920 bajo el título *Kunsthandwerk in der Mode* (Arte y Artesanía en la Moda). En ambas muestras la diseñadora creó un ambiente independiente de la nave expositiva e introdujo el muro-panel como base de los objetos a exponer.

Así pues, aunque Mies y Reich también concibieran sus instalaciones con el libre recorrido del espectador y la configurasen a partir de la autonomía de la instalación con respecto al edificio que las contenía, sus espacios expositivos no utilizaban recorridos dirigidos y señalizados como Bayer o Moholy-Nagy, ni tampoco estaban basados en experiencias visuales e interactivas de Kiesler o Lissitzky. Mies y Reich experimentaron con el movimiento libre y fluido del espectador considerando el espacio expositivo como una pieza de arquitectura que el visitante inspeccionaba a partir de un recorrido particular y dinámico. Las exposiciones eran experiencias espaciales, no visuales, que invitaban a investigar y en donde la relación de los elementos mostrados era tan importante como el propio objeto a exhibir. Se caracterizaron por ser disposiciones limpias, ordenadas, nada caóticas, racionales, fluidas, con los productos y materiales organizados en series que enfatizaban su carácter de producción en masa en donde los verdaderos protagonistas eran ellos mismos. Este método no sólo ponía en relieve a los objetos sino que la manera de exhibirlos hacía que el espectador los entendiese en esencia y aplicabilidad. Eran el lenguaje formal de la exposición; materiales y espacio expositivo funcionaban como continente y contenido de la exposición.

1.5. LA FOTOGRAFÍA COMO EXPOSICIÓN

Durante los años veinte y treinta los diseños expositivos de la Bauhaus y de las vanguardias internacionales en general, fueron una de las muchas áreas en las que tuvo lugar la experimentación fotográfica. Sin embargo, en la Bauhaus la fotografía no fue establecida como materia de enseñanza hasta 1929. Durante el período en que Walter Gropius fue director, la única manera de alicenciar a los alumnos a utilizar la fotografía como técnica fue a través de las clases impartidas por Moholy-Nagy quien investigó y

promovió el nuevo arte de la fotografía. Lo que él denominó como “*Nueva Visión*” se conseguía a partir de combinar la experimentación de nuevas perspectivas, las técnicas más modernas junto con los medios de comunicación. A partir de 1929 y hasta 1932, Walter Peterhans fue quien se encargó del departamento de fotografía aunque de una manera más práctica y realista, poniendo un mayor énfasis en el uso eficiente de los procesos técnicos. Así pues, aunque los puntos de vista entre Peterhans y Moholy-Nagy divergiesen, la integración de la fotografía en los diseños expositivos siempre fue un aspecto a tener en cuenta dentro de las enseñanzas de la Bauhaus.

Los proyectos de Herbert Bayer, Gropius y Moholy-Nagy para el *Baugewerkschafts Ausstellung* fueron concebidos como paisajes interiores que proporcionaban primeros planos muy detallados o perspectivas a vista de pájaro. Ambas instantáneas se conseguían a partir de la teoría de los *Campos de Visión* de Bayer que posibilitaba puntos de vista que en situaciones normales el ojo humano no podía captar. Las pasarelas planteadas por Walter Gropius para este montaje, similares a las que ya había construido en 1930 para la exposición del *Wekbund* en París, le daban al espectador una vista cenital del conjunto. Intencionadamente, algunos de los elementos expuestos sólo podían ser vistos desde este nivel; en ocasiones el espectador debía apoyarse en las barandillas para poder leer determinados títulos, y en otras veces debía asomarse a través de mirillas que le proporcionaban puntos de vistas de fotografías completamente inusuales. Tanto la exposición como la fotografía ofrecían una nueva y excitante forma de ver el nuevo mundo a partir de dramáticas perspectivas.

Existieron otras exposiciones que trabajaron el tema de la fotografía, pero tratando específicamente con la prensa y la publicidad. Éstas se celebraron principalmente por motivos de propaganda política o como fruto de exposiciones celebradas bajo la tutela del Estado. Es el caso de las exposiciones soviéticas bajo el régimen de Lenin y Stalin y las exposiciones italianas encargadas de ensalzar la figura de Mussolini.

La *Sección Soviética* de la exposición *Der Internationalen Presse-Ausstellung* (Exposición Internacional de la Prensa) celebrada en la ciudad alemana de Colonia en 1928 tuvo una gran importancia histórica por su carácter innovador. El Pabellón Soviético de “*Prensa*” introdujo dramáticamente los diseños expositivos como una nueva disciplina dentro del campo de la comunicación visual. Diseñado por Lissitzky junto con treinta y ocho miembros de un colectivo que incluía artistas, diseñadores gráficos, escenógrafos y publicistas, trató la historia y el poder revolucionario de la prensa dentro de la Unión Soviética en forma de recorrido dinámico por etapas. El trayecto introdujo a la audiencia en una especie de espectáculo configurado por gigantes fotografías, fotomontajes y nuevos materiales como el celofán o el plexiglás. El pabellón estaba dividido en veinte secciones que contenían un total de más de doscientas veintisiete exposiciones, así como un enorme mural fotográfico titulado “*La Labor de la Prensa es la Educación de las Masas*”. Además del mural, Lissitzky diseñó muchas de las exposiciones situadas en la primera sala, entre las que destacó “*Transmisiones de la Prensa*”. En ella trató el tema de la prensa soviética exhibiendo ejemplos de periódicos y pósters montados sobre seis cintas transportadoras de



Figura 6. Mies van der Rohe y Lily Reich. *Café de Terziopelo y Seda* (1927). Muestra de los Materiales de la exposición *Deutsche Bauausstellung* (1931). Muestra del Vidrio de la exposición *Deutsche Volk/ Deutsche Arbeit* (1934)

suelo a techo que enrollaban los papeles en cilindros rotacionales. El visitante tenía que andar por delante de ellos hasta llegar a la pieza central que era la “*Constitución de los Soviéticos*”. Este montaje estaba compuesto por andamios en forma de estrella junto a seis globos que giraban sobre una superficie elíptica que contenía un texto corrido y que estaba iluminado por focos eléctricos. De acuerdo con el catálogo de la exposición, que también diseñó Lissitzky, la elipse representaba la masa de tierra soviética y los seis globos las seis repúblicas, conectadas entre sí por el texto que envolvía la estructura y que decía “*¡Trabajadores del mundo, Uníos!*”. Los tres focos situados en el interior de la estructura proyectaban una luz roja que magnificaba el efecto expositivo y creaba un dinámico juego de sombras en el techo de la elipse.

Las instalaciones realizadas por Lissitzky, al igual que las proyectadas por Herbert Bayer, Moholy-Nagy, Mies van der Rohe y Lilly Reich implicaban el reconocimiento del papel del espectador en la creación del significado. Su principal diferenciación radica en que mientras que las muestras realizadas por los miembros pertenecientes a la Bauhaus tenían un mensaje con un argumento racional en donde los espectadores, guiados o no, podían estar en acuerdo o desacuerdo, en las exposiciones del Lissitzky el mensaje era el producto de un esfuerzo por inculcar sus puntos de vista. Esto fue principalmente consecuencia de su implicación política; de hecho, su trabajo en esta exposición fue homenajeado y reconocido por su gobierno soviético. A diferencia de Mies, quien tomó una postura apolítica en sus diseños expositivos, Lissitzky fue un individuo políticamente declarado que consideraba las exposiciones como responsabilidades políticas, como un servicio que brindaba al estado.

Los soviéticos no fueron los únicos que emplearon sus diseños expositivos como instrumento político sino que durante los años veinte y treinta también se desarrolló en Italia un movimiento a favor de la ideología fascista que tomó forma en 1932 en la exposición de Roma *Mostra della Rivoluzione Fascista* (Exposición de la Revolución fascista) celebrada en el *Palazzo delle Esposizioni*. Los arquitectos racionalistas Adalberto Libera y Mario De Renzi encerraron el exterior del palacio dentro de un oscuro cubo rojo de treinta metros de longitud sostenido por cuatro pilares de cobre bruñido de veintidós metros de longitud dispuestos en la fachada principal. De esta manera, transformaron el exterior del *Palazzo* en un llamativo símbolo arquitectónico del régimen dictatorial junto con los cuatro pilares representativos del partido fascista. En la primera planta del *Palazzo* habían veinte salas expositivas diseñadas por artistas y arquitectos en colaboración con escritores e historiadores, en donde se hacía un recorrido de la historia del fascismo italiano desde 1914 hasta 1932. En la segunda planta habían otras tantas salas expositivas. En el centro del conjunto Libera proyectó el *Sacrario*, un montaje circular de gran oscuridad en donde únicamente destacaban seis rasgaduras de luz, perimetrales y continuas en toda la sala, en las que se repetía la palabra “*Presente*” en un blanco luminoso. En el centro colocó una gran cruz de metal sobre un pedestal en el que también con letras luminosas el espectador podía leer “*Per la Patria Immortale*”. Muy distinta de la austeridad clásica de esta sala fue la

proyectada por Giuseppe Terragni, la llamada *Sala 0*, en la que sí se pusieron en práctica las técnicas expositivas de las vanguardias internacionales. Dedicada a Mussolini y al momento en el que tomó el poder en Roma en Marzo de 1922, configuró un dinámico espacio interior cubierto con murales que explotaban las innovaciones Cubistas y Futuristas, así como las técnicas tipográficas y del fotomontaje. Una gran foto-fresco diseccionaba ortogonalmente la sala configurando la sigla “X” pintada en el techo y representativa de los diez años del fascismo en Italia. En la parte inferior de la gran foto-fresco había una imagen de multitud de personas; en su parte media se formaba una construcción tridimensional en forma de turbinas de máquinas; en la parte superior habían siluetas en tres dimensiones de miles de manos; en la parte izquierda una imagen de Mussolini junto a un mensaje. La diagonalidad de la instalación, el dinamismo del mural, la fragmentación combinando elementos bidimensionales y tridimensionales y el significado metafórico de lo allí mostrado crearon un explosivo espectáculo visual animado por las palabras inscritas de Mussolini.

EPÍLOGO

Tal y como se ha documentado en el presente artículo las exhibiciones sirvieron de plataforma de muchos artistas, diseñadores y arquitectos para lanzar a la luz pública sus trabajos. Aunque son muchos los escritores, críticos e historiadores de arte que han hablado de la historia sin otorgar demasiada importancia a los proyectos expositivos, no se puede pasar por alto la importancia cultural, económica, política, social y arquitectónica que han supuesto a lo largo de la historia y, especialmente, durante los últimos doscientos años. Muchos han analizado estos trabajos como incluidos dentro de tendencias políticas, sociales y estéticas; otros se han referido a ellos como arquitecturas, temporales o permanentes, creadas a partir de una circunstancia históricamente determinada. Sin embargo, puede decirse que en muchos de los casos ha sido al contrario: las exposiciones no sólo han sido importantes por sus consecuencias estéticas sino que han influido relevantemente en la historia, afectando a todos los ámbitos posibles. Las



Figura 7. Lissitzky. *Der Internationalen Presse-Ausstellung* (1928). Terragni, *Sala 0* (1932)

exposiciones de arquitectura han sido importantes lugares donde la investigación y la innovación metodológica ha contribuido a novedosos e interesantes caminos para repensar el límite conceptual y disciplinario de la historia de la arquitectura y de la arquitectura en sí misma. Las exposiciones, por tanto, fueron, son y serán fundamentales para entender a fondo la historia, comportándose como medios de experimentación material, tecnológico y de los medios de comunicación. Por todo ello, deben ser consideradas como patrimonio cultural que, aunque en la mayoría de los casos no permanece vivo por su evidente naturaleza efímera, si se conserva en la historia literaria y visual de las fuentes que las documentaron así como en el recuerdo de las ciudades y las sociedades que les vieron nacer...y morir.

BIBLIOGRAFÍA

- Altshuler B. (1994): *The Avant-Garde in Exhibition: New art in te 20th Centurt*, Harry N. Abrams, Inc., Publishers, New York.
- Bayer, H. (1961): "Aspects of design of Exhibitions and Museums", *The Museum Journal*. 4 (3).
- Benevolo, L. (1972): *Historia critica de la Arquitectura Moderna*, Gustavo Gili, Barcelona.
- Campbell, J. (1978): *The German Werkbund: the Politics of Reform in the Applied Arts*, Princenton University Press, New Jersey.
- Canogar, D. (1992): *Ciudades efímeras. Exposiciones Universales: Espectáculo y Tecnología*, Julio Otero, Madrid.
- Curtis, W. (1982): *Modern Architecture since 1900*, Phaidon Press, Londres.
- Ferguson, B.W. (1996): "Exhibitions Rethorics. Material Speech and utter sense", in *Thinking About Exhibitions*, Routledge, New York, 175-181.
- Giedion, S. (1952): *Space, Time and Architecture; the growth of a new tradition*, Harvard University Press, Cambridge.
- Puente, M. (2000): *Pabellones de Exposición. 100 años*, Gustavo Gili, Barcelona.
- Rico, J.C. (2001): *Montaje de Exposiciones. Museos, Arquitectura y Arte*, Ediciones Silex, Madrid.
- Rowe, C. (1978): *Manierismo y arquitectura moderna y otros ensayos*, Gustavo Gili, Barcelona.
- Staniszewski, M.A. (1998): *The power of display: a history of exhibition installations at the Museum of Modern Art*, MIT Press, Cambridge.
- Staniszewski, M.A. (1999): "The power of display: a history of exhibition installations at the Museum of Modern Art", *Archis September* 9, 87-88.
- Ward, M. (1996): "What's imptrtant about the History of Modern Art Exhibitions?", in *Thinking About Exhibitions*, Routledge, New York, 462-464.
- Wild, D. (2005): "Albers and Moholy-Nagy: from the Bauhaus to the New World", *Arq: architectural research quarterly*, 9 (3-4) 297-298.
- Zevi, B (1980): *Espacios de la Arquitectura Moderna*, Editorial Poseidón, Madrid.

English version

TITLE. *The exhibitions of the european avant-garde of the early twentieth century as a cultural, artistic and historical heritage of a era.*

ABSTRACT. *During the twentieth century, the exhibitions have been a meaningful medium with which to allow the renewal of historical research, the construction of buildings that have become a cultural symbol and the promotion of the city. Many critics have analysed the exhibition as an inclusion within the aesthetic, social and political tendencies. Some have referred to them as architecture, temporary or permanent, created from historically determined circumstances. Nevertheless, it can be said that in many cases the opposite is true in that, these exhibitions have been important not only for its aesthetic consequences but also because they have had an influence on history, affecting the culture, society and economics. This article will discuss, by providing examples, how the avant-garde exhibitions of architecture have been important places where research and methodological innovation have contributed to new and interesting ways to rethink the disciplinary and conceptual boundaries of the evolution of architecture and society.*

KEY WORDS: *exhibitions, ephemeral display, avant-garde, memory, innovation & cultural heritage.*