

## La recuperación de los pasados escénicos

Por Camila Miravalles

En el siguiente trabajo se analizarán las obras de los arquitectos italianos Aldo Rossi y Carlo Aymonino presentes en la exhibición *Arte en escena. Obras de la Colección MAXXI. Museo de Arte del Siglo XXI* en Fundación Proa. Se examinará su relación artística y generacional, en el contexto de la posmodernidad y sus influencias (o desencadenantes) en el campo de la arquitectura y en la cultura italiana en particular.

Uno de los principales problemas a la hora de puntualizar el movimiento posmoderno lo plantea Jameson cuando establece la pluralidad del concepto: "... habrá tantas formas diferentes de posmodernismo como de los altos modernismos, dado que las primeras son (...) reacciones específicas y locales contra esos modelos. (...) la unidad de este nuevo impulso, si la tiene, no se da en sí mismo sino en el propio modernismo que procura desplazar" (1999: 16). Otro rasgo que destaca seguidamente es la "erosión de la antigua distinción entre la cultura superior y la así llamada cultura de masas o popular". Esa dualidad también está presente en la concepción de Charles Jencks quien, por su parte, entiende a la posmodernidad como un fenómeno arquitectónico dado a partir de una doble codificación, que implica "... *the combination of Modern techniques with something else (usually traditional buildings) in order for architecture to communicate with the public and a concerned minority, usually others architects*"<sup>1</sup> (1989: 14), concluyendo que esta dualidad posmoderna, en síntesis, se reduciría a lo elitista y lo popular, lo nuevo y lo viejo.

El rasgo más generalizado en la lectura de los fenómenos posmodernos será un rescate del pasado y su apropiación por diferentes medios. En el campo de la arquitectura, la operatoria apropiacionista encuentra ya un manifiesto en la publicación de 1972, *Learning from Las Vegas*, del arquitecto estadounidense Robert Venturi. El crítico y curador Achille Bonito Oliva encuadra esta operatoria posmoderna en su concepción de la Transvanguardia, donde la recuperación de las diferentes tradiciones culturales y artísticas cobra una importancia que cambia drásticamente el panorama que arrastraba el siglo XX desde las vanguardias radicales. Así lo explica en el texto curatorial de la exposición de 1982, *Transvanguardia: Italia/América*: "Las transvanguardias italiana y americana han aplicado (...) una estrategia que pasa a través del internacionalismo de las vanguardias históricas y de las neo-vanguardias, así como a través

---

<sup>1</sup> "... la combinación de técnicas modernas con algo más, (usualmente edificaciones tradicionales), para que la arquitectura se comunique con el público y con una interesada minoría, generalmente otros arquitectos" [Traducción mía; en adelante, TM]

de los territorios de culturas nacionales y regionales. Lo cual implica que el artista actual no pretende perderse tras la homologación de un lenguaje uniforme, sino recuperar una identidad correspondiente al *genius loci* que habita su propia cultura” (2000: 36-37).

Nuevamente, hay un rescate del pasado que, en el corpus de obras que considerará el autor para delinear su teoría, adquiere una importancia fundamental en la forma de cita, una cita que podría parecer caprichosa o azarosa, pero que, al menos en el caso europeo, responde a un criterio estratégico. En la pintura del italiano Sandro Chia, mayor exponente de esta operatoria, el eclecticismo estilístico se vuelve una forma de apropiarse, de revivir el(los) pasado(s) de una tradición vasta y gigante.

En este entorno artístico, se desarrollarán las estéticas de Aymonino y Rossi, con características individuales, pero respondiendo al mismo tiempo a un fenómeno singularmente italiano.

Las obras que se exponen de ambos artistas son los vestigios de otras obras: en el caso de Aymonino, un vestigio posterior, de una obra que sigue en pie y funcionando; en el caso de Rossi, vestigios anteriores y contemporáneos sobre una obra ya desmontada.

En la obra de Carlo Aymonino, (Roma, 1926-2010), *Il teatro di Avellino* (2009)<sup>2</sup>, nos encontramos con una composición que remite al proyecto arquitectónico que el artista realizó en conjunto con Gianmichele Aurigemma en 1987 para el nuevo edificio del teatro Carlo Gesualdo en la ciudad de Avellino. Fue construido en el centro de la ciudad, en consonancia con la Piazza del Castello, “conectado” por su forma hemicíclica. Pasando a la obra propiamente dicha vemos, frente a la fachada cóncava del teatro, a los personajes mitológicos de Atalanta e Hipómenes, en una disposición que remite al cuadro de Guido Reni (1620-1625). Esta ubicación los sitúa de tal forma que pareciera que están actuando en el teatro (*Arte en escena*, 2016: 82). Así, la doble espacialidad se establece desde el adentro y el afuera: el interior del teatro y el exterior también prestándose a sus posibilidades escenográficas, dado por la forma cóncava de la fachada. Este diálogo entre el contexto urbanístico, en su visión histórica, y el teatro como parte orgánica del mismo, establecido desde los comienzos del proyecto, remite fuertemente al corpus y al pensamiento estético del arquitecto.

En Aymonino, la función política, en su sentido literal – lo público - de la arquitectura, deviene de una interacción a partir de la lectura urbanística de la ciudad o el lugar donde se insertará

---

<sup>2</sup> Aguafuerte, impresión incisa sobre papel, 50x70 cm.

la edificación teniendo principalmente en cuenta su historia. Esto se explica con el fenómeno del posmodernismo como influencia teórica, pero también considerando la posguerra como factor decisivo en el cual se desarrolla su formación. La historia pasa a ser no sólo una referencia en la conformación de una identidad, sino también algo a reconstruir desde sus ruinas: de aquí, el paralelismo inmediato con la arquitectura como práctica política. Como afirman D'Alba y Maggiore en una lectura categórica de su obra: *"le sue forme geometriche (...) attingono al passato, divenendo 'archeologia del presente'"*<sup>3</sup> (2014: 43). Esta voluntad que une la historia con la arquitectura alcanza su mayor exponente con el proyecto, o al menos la idea, de eliminar la Via dei Fori para volver a unir el Foro Romano con los Foros Imperiales, como lo revela en diferentes entrevistas. *"Riuscire ad abolire via dei fori significherebbe riunire il foro romano e i fori imperiali, riportarli quindi nella loro originaria conformazione. Non ci riuscirò mai a vederlo, ma insomma ci provo"*<sup>4</sup> (D'Alba y Maggiore, 2011: 14). Se desprende entonces el anhelo de resucitar una ciudad, al menos una parte neurálgica, ya enterrada en el tiempo. La Roma Imperial coexistiendo con la ciudad cosmopolita y posmoderna (il.l). Ésta es la integración que busca Aymonino en cada uno de sus proyectos: una convivencia orgánica del entramado urbanístico, restaurando y aceptando el pasado, para primero releer y luego construir en función a esa lectura.

Con *Il Teatro del Mondo*<sup>5</sup> de Aldo Rossi (Milano, 1931-1997), que inaugura la exhibición, nos hallamos frente a los bocetos y fotografías de la edificación original, un teatro flotante construido para la Bienal de Arquitectura de Venecia en 1979. Apenas entrando, nos recibe la gigantografía que lo muestra amarrado frente a la Punta della Dogana, donde permaneció durante la Bienal. En la pared lateral de la sala, se exhiben planos, fotografías del teatro en diferentes lugares de la ciudad, y los bocetos del arquitecto.

Este edificio tenía una altura de 25 metros, estaba conformado por un cubo en la parte inferior de 9,5 metros de lado por 11 de alto, el cual soportaba un octágono de 6 metros de altura. La presencia de formas geométricas elementales es un sello característico del arquitecto, que buscaba así un reconocimiento inmediato para el usuario. Fue diseñado para albergar a 250 espectadores, con un escenario central con graderías, que podía adaptarse como escena frontal o como isabelina. Poseía tres galerías donde, en la última, se accedía a una terraza con

---

<sup>3</sup> *"Sus formas geométricas (...) refieren al pasado, deviniendo una 'arqueología del presente'"* [TM].

<sup>4</sup> *"Lograr abolir la vía de los foros implicaría reunir el foro romano con los foros imperiales, devolviéndolos así a su conformación original. No llegaré jamás a verlo, pero, en suma, trato"*. [TM].

<sup>5</sup> Fotografía blanco y negro, gigantografía en sala; lápiz sobre papel de seda, 50x40 cm; fotografía blanco y negro, 14,5x22,2 cm (1979-1981).

la ciudad de Venecia como telón de fondo: en esta acepción, la metáfora no es inocente, ya que así se instaura la dualidad espacial que Rossi quería crear con su obra. Por un lado, el *Teatro del Mondo* como edificio que alberga actuación en su interior, con vistas a una ciudad que hace a la vez de escenografía con un público que se entremezcla en ella; por otro, el *Teatro del Mondo* exterior, como embarcación y a la vez monumento veneciano, como un acontecimiento donde, sin importar, o en un segundo plano, lo que sucede en su interior, su exterior ya es digno de contemplación, más aún en un contexto expositivo como lo fue la Bienal en 1980.

Esta difuminación de la obra con la trama urbana de la ciudad de Venecia está intrínsecamente relacionada al pensamiento filosófico-estético del artista. Vinculado al movimiento neo-racionalista italiano de la década de los '70, Rossi responde a las operativas arquitectónicas modernas con una concepción marcadamente posmodernista: a la descontextualización en el planeamiento urbanístico, contesta con una recuperación de la historia como referente clave a la hora de concebir un nuevo proyecto edilicio (Andreu Lozano, 2007: 5). La lectura de los edificios más representativos de una ciudad pasa a ser imperativa, una interpretación de ellos con la consciencia de la actualidad histórica que se vive es la operatoria que defiende el arquitecto. La posmodernidad en Rossi abraza, acepta, relee, y transforma la herencia cultural de Italia, desde la entidad imperial que dominó Occidente a principios de la era cristiana, hasta las escuelas renacentistas y barrocas, para referenciar, así, una nueva producción artística en sintonía con su legado.

La trama en la que se inscribe la realización de esta obra se relaciona inherentemente con la concepción de la Bienal propuesta por su director, Paolo Portoghesi. El lema de ese año fue "El presente del pasado", con claras referencias al posmodernismo como encuadre histórico. Portoghesi idea la *Strada Novissima*, un proyecto que consistía en unas veinte fachadas, diseñadas por diferentes arquitectos y pensadas como "escenas teatrales" que *recuperaran* el pasado (Jencks, 1980) en una hipotética "calle" de edificios posmodernos (II. II). En este entretejido artístico, *Il Teatro del Mondo* adquiere su mayor relevancia y justificación: la aspiración de homenajear a los teatros flotantes de la Venecia carnavalesca del siglo XVIII se inserta así en un dispositivo mucho mayor que lo incluye y lo teoriza en la compleja ambientación histórica que es el posmodernismo. Como se afirma desde la Bienal misma, la *Strada Novissima* y el *Teatro del Mondo* son los exponentes que, a nivel arquitectónico, consagran al posmodernismo internacionalmente.

Otra asimilación, igualmente importante en Rossi, es el elemento teatral como disparador de la creación. Definido como una de sus grandes obsesiones, el teatro cobra una dimensión esencial en la obra del artista. Gina Oliva interpreta una dimensión trágica en la obra de Rossi, entendida sólo y a partir del teatro. Comprende esta dimensión como “... *quella della tragedia greca e del teatro e la scelta risulta tanto più appropriata se pensiamo a quanto quest’ultimo svolga un ruolo significativo in Aldo Rossi come metafora del progetto e della condizione dell’architettura*”<sup>6</sup>: la arquitectura como la escenografía, como la escena fija de la vida de los hombres (2007: 1-3). Lo trágico refiere a las profundas contradicciones de la existencia humana, irresolubles y a la vez necesarias, que en la obra de Rossi toman la forma de la arquitectura, al menos como escenario. De esta forma, el *Teatro del Mondo*, como mayor exponente de su pensamiento estético-arquitectónico, deviene, a partir de su dualidad espacial externa e interna, fragmento de una realidad más compleja, pero como una parte integral de la urbanística de Venecia.

Ambos artistas construyen una teatralidad a partir de la dualidad o ambigüedad de sus obras, en su dimensión exterior. Tomando la noción de Josette Feral, la teatralidad, en el uso específico que realizan ambos arquitectos, sería “la constitución (...) de este espacio [otro del cotidiano] diseñada por la mirada del espectador” (2003: 95). De este modo, la acción de contemplar una escena en un espacio que sería el afuera, constituye la paradoja y operatoria que hacen tan particulares a estas obras: ambos artistas dan el llamado de atención de esta teatralidad remitiendo a diferentes tradiciones históricas, pero siempre haciendo referencia a un pasado (común por ser italianos): en Rossi, el *Teatro del Mondo* como homenaje a los teatros flotantes de los carnavales venecianos del siglo XVIII; en Aymonino, colocando a dos figuras mitológicas en el centro de la (nueva) escena. El carnaval por un lado y la mitología por otro son elementos que se relacionaron históricamente con el teatro, de formas más o menos directas, pero sirviendo, muchas veces, de excusa para el acontecer de lo teatral.

Estas excusas son las que toman ahora los artistas. Recuperación, reconstrucción, contextualización, teatralidad, nostalgia, resucitación. Con dos teatros como desencadenantes, el recorrido teórico de estos poetas del espacio se evidencia en las más mínima, si cabe el adjetivo, de sus obras (II. III). El predominio del *disegno*, del trabajo manual, artesanal del

---

<sup>6</sup> “... *aquella de la tragedia griega y del teatro, y la elección resulta tanto más apropiada si pensamos cuánto esto último despliega un papel significativo en Aldo Rossi como metáfora del proyecto y de la condición de la arquitectura*” [TM]

espacio se sintetiza en la ya célebre definición de Vittorio Gregotti de una generación de arquitectos “*nati con la penna in mano*”<sup>7</sup>.

#### Bibliografía

ANDREU LOZANO, Miquel (2007). “Il Teatro del Mondo de Aldo Rossi”. *Laboratori d’architettura teatrale i espais de potencial escènic*, Publicacions aperiòdiques N° 9. Barcelona.

AUTORES VARIOS (2016). *Arte en escena. Obras de la Colección MAXXI. Museo de Arte del Siglo XXI*. Buenos Aires: Fundación Proa.

BONITO OLIVA, Achille (2000). “Transvanguardia: Italia/América”. GUASCH, Anna María (ed.) *Los manifiestos del Arte Posmoderno: Textos de exposiciones, 1980-1995*. Madrid: Akal, pp. 34-43.

D’ALBA, Vincenzo y MAGGIORE, Francesco (2011) Entrevista a Carlo Aymonino. *Up!* N°3, pp. 52-55.

D’ALBA, Vincenzo y MAGGIORE, Francesco (abril-mayo, 2014). “Carlo Aymonino: un percorso di ricerca attraverso gli Archivi e le Collezioni”. *Segno*, Año XXXIX, Vol. 248, pp. 42-47.

D’ALBA, Vincenzo y MAGGIORE, Francesco (marzo-abril, 2008). “Aldo Rossi”. *Segno*, Año XXXIII, Vol. 218, pp. 32-33.

FERAL, Josette (2003). “La teatralidad”. *Acerca de la Teatralidad*. Buenos Aires: Nueva Generación.

JAMESON, Fredric (1999). “El Posmodernismo y la Sociedad de Consumo”. *El Giro Cultural: Escritos seleccionados sobre el Posmodernismo 1983-1998* (trad. H. Pons). Buenos Aires: Manantial.

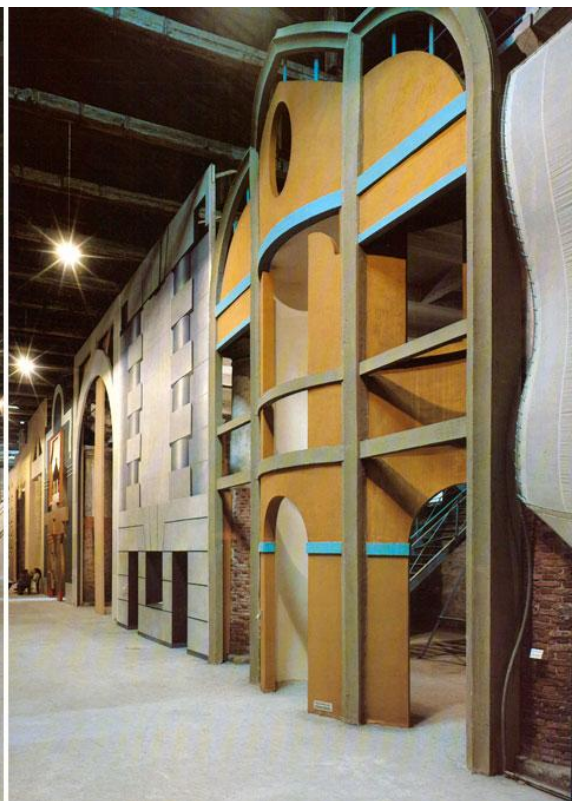
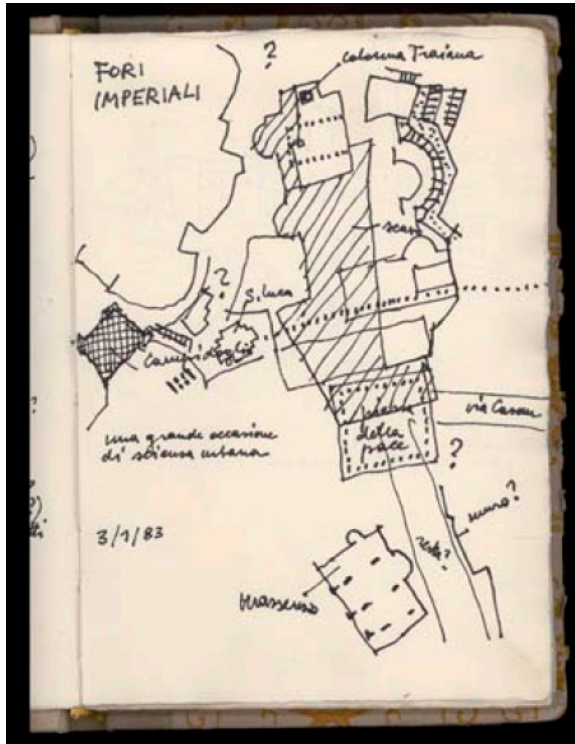
JENCKS, Charles (1989). *What is Post-Modernism?* (3ª ed.). Nueva York: St. Martin’s Press.

JENCKS, Charles (octubre, 1980). “The Present of the Past”. *Domus* 610, Milán. Publicación electrónica: <http://www.domusweb.it/it/dall-archivio/2012/08/25/biennale-di-venezia-1980-la-strada-novissima.html> (acceso 28/06/16).

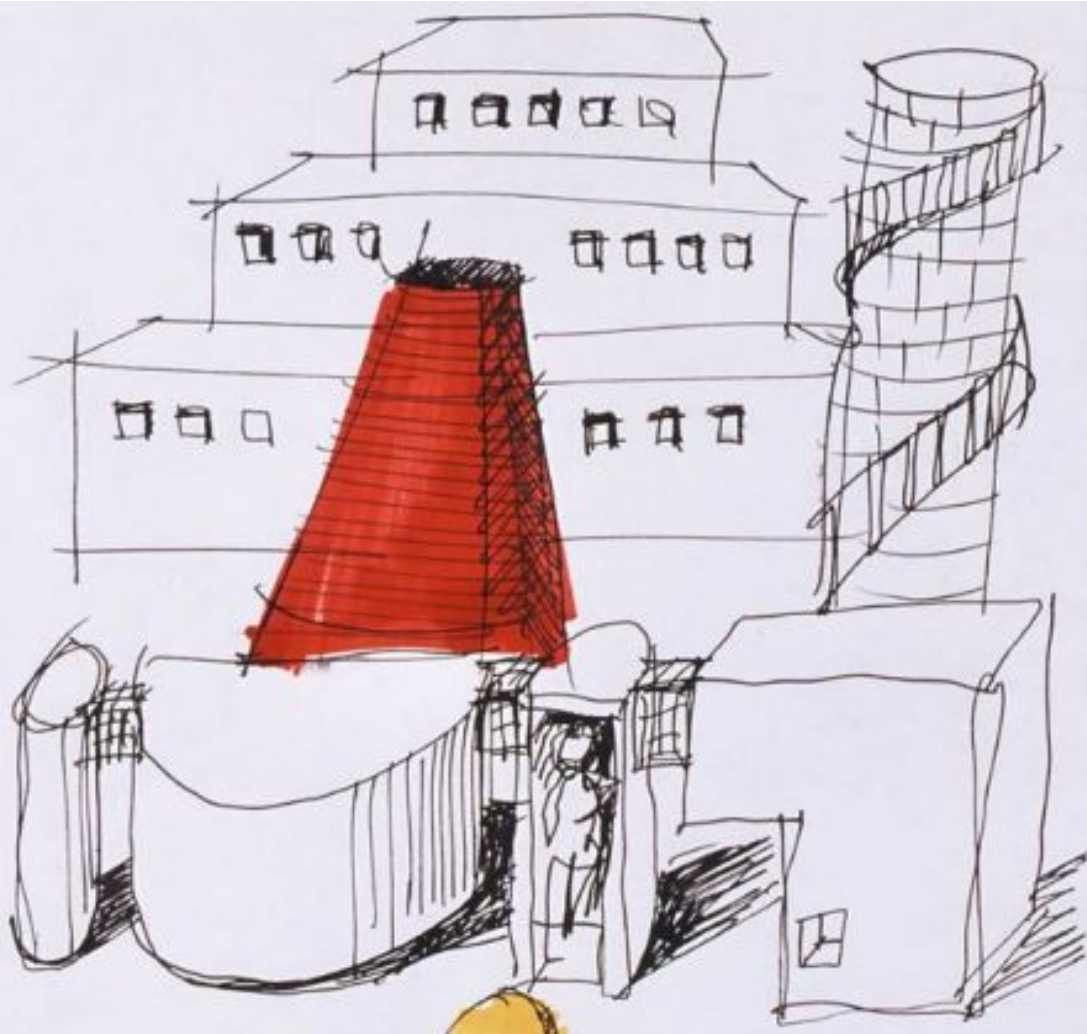
OLIVA, Gina (diciembre, 2007). “Da “L’Architettura della Città” al Teatro del Mondo: La dimensione tragica dell’ architettura di Aldo Rossi tra razionalità e pathos”. *Hortus*, Vol. 3, pp. 1-3.

---

<sup>7</sup> “*Nacidos con la pluma en la mano*”. [TM].







A Francesco  
Carlo  
&  
Hideo  
nella stessa Roma  
4 luglio 1986