



# Atmosfere in mostra

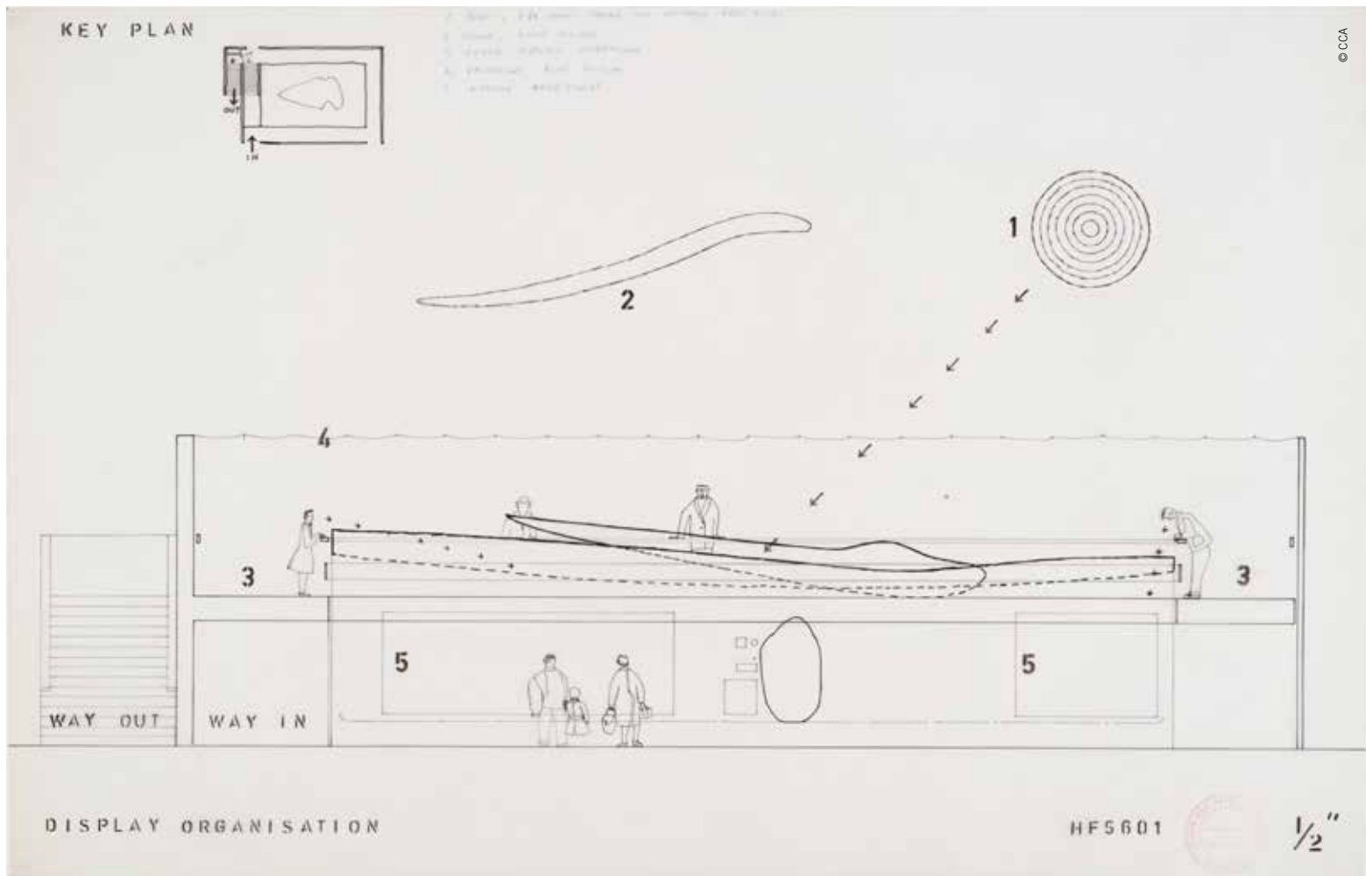
L'architettura degli ambienti effimeri

testo di/text by Stamatina Kousidi

## Atmospheres on display: The architecture of ephemeral environments

In the early 1970s, in the aftermath of the ephemeral architectures of Expo '67, centred on interventions in the atmosphere, 'everything was [interpreted as] environment', as the exhibition brief of *Total Environment: Montréal, 1965-1975* (CCA, 2009) points out. In that period, 'a series of changes catalysed by the earlier disciplinary provocations of conceptual art', together with the emergence of the professional figure of the curator, 'contributed to the transformation of the very idea of the exhibition - from a display of discrete and primarily representational objects to more immersive and experiential environments' (Brown & Szacka, 2019, p. 2) (1). This phenomenon would mark a paradigm shift, shifting the focus from the visitor as an observer to the visitor as an active participant within the exhibition environment. An emblematic example of this evolution is the exhibition *Les Immatériaux* (1985) at the Centre Georges Pompidou in Paris, curated by the French philosopher Jean-François Lyotard. The human body was conceived as 'an equipment, a device for transmitting and capturing messages' (Lyotard, 1985). Thierry Chaput, co-curator of the project, described how the objects and installations in the exhibition were presented between sight, feeling and hearing, creating a multisensory experience in which 'the polysemy of images, scenes and the associated polyphony formed a collage from which a new and singular third sense emerged' (Chaput 1985,

All'inizio degli anni Settanta, all'indomani delle architetture effimere dell'Expo '67, incentrate su interventi nell'atmosfera, "tutto era [interpretato come] ambiente", come sottolinea il brief della mostra *Total Environment: Montréal, 1965-1975* (CCA, 2009). In quel periodo, "una serie di cambiamenti catalizzati dalle precedenti provocazioni disciplinari dell'arte concettuale", insieme all'emergere della figura professionale del curatore, "contribuirono alla trasformazione dell'idea stessa di mostra - da un'esposizione di oggetti discreti e principalmente rappresentativi ad ambienti più immersivi ed esperienziali" (Brown & Szacka, 2019, p. 2) (1). Questo fenomeno avrebbe segnato l'inizio di un cambiamento paradigmatico, spostando il focus dal visitatore come osservatore al visitatore come partecipante attivo all'interno dell'ambiente espositivo. Un esempio emblematico di questa evoluzione è la mostra *Les Immatériaux* (1985) al Centre Georges Pompidou di Parigi, curata dal filosofo francese Jean-François Lyotard. Qui, il corpo umano è stato concepito come "un equipaggiamento, un dispositivo per trasmettere e catturare messaggi" (Lyotard, 1985). Thierry Chaput, co-curatore del progetto, ha descritto come gli oggetti e le installazioni in mostra fossero presentati tra la vista, il sentimento e l'udito, creando un'esperienza multisensoriale in cui "la polisemia di immagini, scene e la polifonia associata, formavano un collage, dal quale emergeva un nuovo e singolare terzo senso" (Chaput, 1985, n.p.). Attraverso questa mostra, nozioni filosofiche furono tradotte in esperienze spaziali, offrendo un mezzo per riflettere sulle relazioni tra materia, linguaggio, corpo umano e forma, nel contesto della condizione postmoderna e dei progressi tecno-scientifici dell'epoca. Un approccio analogo era stato adottato qualche anno prima nella mostra *MANtransFORMS* al Cooper-Hewitt Museum of Design di New York, curata da Hans Hollein. In questo caso, l'attenzione era rivolta agli aspetti dell'esperienza spaziale per affrontare temi legati all'ambiente costruito. Seguendo una "disposizione frammentaria" di componenti, spazi e artefatti, la mostra ha proposto "un atteggiamento curatoriale che richiedeva una nuova modalità di visita al museo, dove lo sguardo dell'osservatore veniva sostituito dalla possibilità di un vagabondaggio nomade e autarchico attraverso [una] molteplicità di ambienti" (Korn, 2019, p. 82). Oggi, nel contesto del cambiamento climatico, queste riflessioni si arricchiscono di una complessità e urgenza ancora maggiori. Allestimenti effimeri e installazioni temporanee continuano a rappresentare un potente terreno di esplorazione per indagare i legami tra il regno materiale e quello immateriale, oltre che per approfondire le intersezioni tra manufatti costruiti, visitatori e atmosfera. Quest'ultima, sempre più spesso, è concettualizzata come una sostanza dinamica e malleabile, profondamente influenzata dall'intervento umano. Il presente contributo presenta e discute momenti chiave nella storia delle esposizioni di ambienti effimeri in architettura, con l'obiettivo di tracciare come le molteplici definizioni di performance ambientale siano state rese esplicite attraverso allestimenti temporanei, immaginando, da un lato, nuovi possibi-



n.p.). This exhibition translated philosophical notions into spatial experiences, offering a means to reflect on the relationships between matter, language, the human body and form in the context of the postmodern condition and the techno-scientific advances of the time. A similar approach was adopted a few years earlier in the exhibition *MAN-transFORMS* at the Cooper-Hewitt Museum of Design in New York, curated by Hans Hollein. In this case, the focus was on aspects of spatial experience to address issues related to the built environment. By following a 'fragmentary arrangement' of components, spaces and artefacts, the exhibition proposed 'a curatorial attitude that called for a new mode of visiting the museum, where the viewer's gaze was replaced by the possibility of a nomadic, autarkic wander through [a] multiplicity of environments' (Korn, 2019, p. 82). Today, in the context of climate change, these reflections are enriched with even greater complexity and urgency. Ephemeral displays and temporary installations continue to represent a powerful field of exploration for investigating the links be-

li futuri ambientali e stimolando, dall'altro, la sperimentazione di forme di allestimento capaci di generare un discorso critico utile al progetto. Partendo dal presupposto che "uno dei compiti di un curatore è produrre atmosfera" – dove l'atmosfera di una mostra è intesa come qualcosa da vivere, sentire, abitare e ricordare" (Urbach, 2010, p. 14), il saggio esplora le implicazioni spaziali, metaforiche e disciplinari di tale pratica, indagando la sua rilevanza contemporanea nell'era dell'Antropocene e concentrandosi sul potenziale generativo delle mostre ambientali come strumento per accrescere la consapevolezza sulla sostenibilità ambientale in architettura. Queste esplorazioni non rappresentano un campo di indagine nuovo. Nella seconda metà del ventesimo secolo, numerosi progetti espositivi, come la *House of the Future* di Alison e Peter Smithson per la *Daily Mail Ideal Home Exhibition* del 1956, la *Casa Palestra* di OMA per la XVI Triennale di Milano del 1986 "Il Progetto Domestico" e *La casa che respira* ovvero *l'Eden* di Yves Klein per la XVII Triennale di Milano del 1992 "La vita tra cose e natura", hanno reso esplicita l'atmosfera come elemento centrale dell'allestimento, ridefinendo l'abitazione come ambiente. Nel progetto *House of the Future*, Alison e Peter Smithson concepirono la casa come un'opera d'arte totale, ispirandosi ai progressi tecnologici dell'epoca nei sistemi di controllo ambientale e nei materiali da costruzione. L'abitazione, articolata intorno a un giardino centrale, integrava un sistema di regolazione e purificazione dell'aria che, attraverso l'elemento della soglia architettonica, separava simbolicamente e fisicamente lo spazio esterno-pubblico da quello interno-domestico. L'enfasi progettuale era posta sulla dimensione fisiologica dello spazio, sul comfort termico e sull'igiene, anticipando l'idea che "la città del futuro è una città di polmoni artificiali" (Colomina, 2004, p. 50); questo approccio definì il controllo ambientale e la regolazione dell'aria come elementi essenziali per l'abitazione del futuro. Con *Casa Palestra*, OMA propose un'ibridazione tra due funzioni – la casa e la palestra – evidenziando il primato dell'ambiente e spostando il focus dalla definizione spaziale a quella atmosferica: "non tanto per definire uno spazio domestico quanto per stabilire le condizioni atmosferi-

a sinistra/on the left: Peter Smithson e Alison Margaret Smithson, Plan and a section for the circulation of exhibition viewers and a key, House of the Future, Daily Mail Ideal Homes Exhibition, Londra, Inghilterra, tra il 1955 e il 6 marzo 1956. Penna e inchiostro nero, matita blu e inchiostro rosso su carta da lucido. 66,0 x 102,6 cm. DR1995:0036.

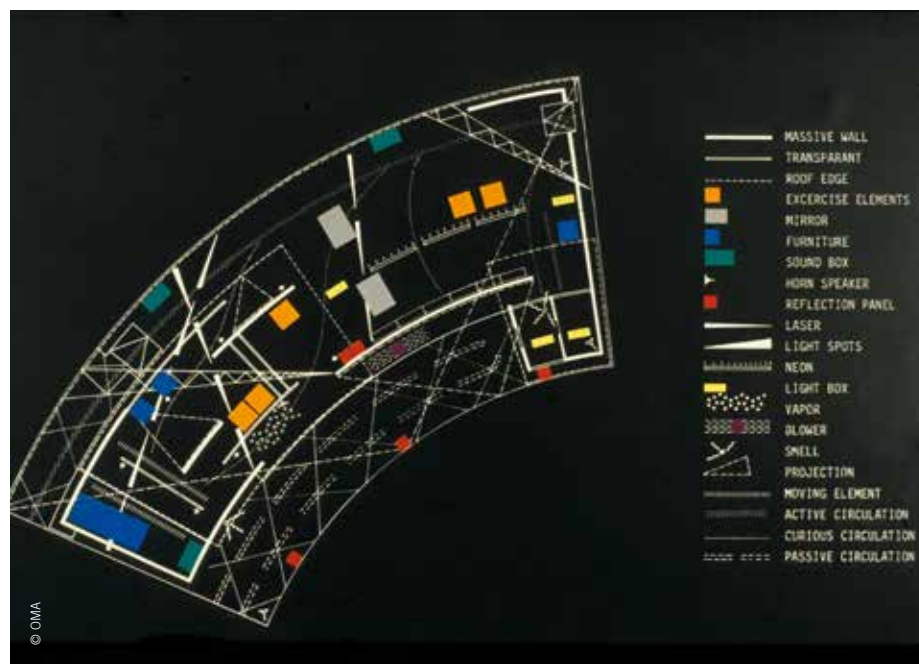
Canadian Centre for Architecture / Peter Smithson and Alison Margaret Smithson, Plan and a section for the circulation of exhibition viewers and a key, House of the Future, Daily Mail Ideal Homes Exhibition, Londra, England, Between 1955 and March 6, 1956. Pen and black ink, blue pencil and red ink on tracing paper. 66.0 x 102.6 cm.

DR1995:0036. Canadian Centre for Architecture

sotto/below: OMA/Rem Koolhaas, Casa Palestra, XVII Triennale di Milano, 1985-86. Pianta / OMA/Rem Koolhaas, Gymnasium House, 17th Milan Triennale, 1985-86. Floor plan

tween the material and immaterial realms and delving into the intersections between constructed artefacts, visitors and the atmosphere. The latter is increasingly conceptualised as a dynamic and malleable substance profoundly influenced by human intervention. This contribution presents and discusses key moments in the history of exhibitions of ephemeral environments in architecture to trace how the multiple definitions of environmental performance have been made explicit through temporary exhibitions, imagining, on the one hand, new possible environmental futures and, on the other, stimulating the experimentation of forms of exhibition design capable of generating a critical discourse useful to the project. Starting from the assumption that 'one of the tasks of a curator is to produce atmosphere' - where the atmosphere of an exhibition is understood as something to be experienced, felt, inhabited and remembered' (Urbach, 2010, p. 14), the essay explores the spatial, metaphorical and disciplinary implications of this practice, investigating its contemporary relevance in the age of the Anthropocene and focusing on the generative potential of environmental exhibitions as a means to raise awareness about environmental sustainability in architecture. These explorations are not a new field of inquiry. In the second half of the 20th century, numerous exhibition projects, such as Alison and Peter Smithson's House of the Future for the Daily Mail Ideal Home Exhibition in 1956, OMA's Gymnasium House for the 16th Milan Triennale in 1986 'The Domestic Project' and Yves Klein's The Breathing House or Eden for the 17th Milan Triennale in 1992 'Life Between Things and Nature', made the atmosphere explicit as a central element of the exhibition, redefining the home as environment. In the House of the Future project, Alison and Peter Smithson conceived the house as a total work of art inspired by the technological advances of the time in environmental control systems and building materials. The house articulated around a central garden, integrated an air regulation and purification system that symbolically and physically separated the outdoor public space from the indoor domestic space through the element of the architectural threshold. The design emphasis was placed on the physiological dimension of space, thermal comfort and hygiene, anticipating the idea that 'the city of the future is a city of artificial lungs' (Colomina, 2004, p. 50); this approach defined environmental control and air regulation as essential elements for the dwelling of the future. With Casa Palestra, OMA proposed a hybridisation between two functions - the home and the gymnasium - emphasising the primacy of the environment and shifting

che dello spazio, di definire uno spazio a partire da un'atmosfera" (Mucciolo, 2022, p. 1748). L'installazione comprendeva fotografie che raffiguravano l'interazione tra le attrezzature messe in scena – tra cui specchi, attrezzi ginnici e altoparlanti – e il corpo umano, e “mirava a scuotere le persone in una consapevolezza delle possibili dimensioni ‘nascoste’ dell'architettura moderna” (OMA, 1985-86). L'interazione tra gli oggetti tangibili e statici dello spazio e gli elementi atmosferici intangibili e variabili, come il vapore e l'odore, veniva resa esplicita attraverso i disegni dell'installazione, che utilizzavano simboli per suggerire le diverse modalità con cui l'effimero oggetto esposto poteva ‘performare’. L'atmosfera, in questo contesto, diventa “un rivestimento (di segni) che comprime lo spazio della casa e ne regola i processi endogeni ed esogeni, condizionando così l'atto dell'abitare” (Mucciolo, 2022, p. 1749). Attraverso i riferimenti all'esercizio fisico, e in particolare al *bodybuilding*, Koolhaas tuttavia “si allontana dall'architettura moderna per trasformarla attraverso una fede cieca nella tecnologia, nell'economia di libero mercato e nella globalizzazione, così che diventi la rappresentazione costruita della nostra società attuale” (Castillo Villegas, 2015, p. 82). Nell'installazione La casa che respira ovvero l'Eden, Yves Klein esplorò il potenziale metaforico e performativo del processo fisiologico della respirazione, evidenziando il ruolo relazionale dell'architettura, attraverso l'integrazione tra “ambiente, condizioni climatiche, tecnologia applicata e finalizzata a 'creare e garantire un clima' di abitabilità totale e sensibilità personale dispiegata” (Restany & Schianchi, 1992, p. 92). Il progetto anticipava le installazioni contemporanee basate su interventi nel clima, nell'atmosfera e nell'ambiente dello spazio espositivo, invitando i visitatori a sperimentare uno spazio concepito come un organismo vivo. Elementi come pareti-specchio, vegetazione, acqua scorrevole e aria calda, proveniente da un “sottosuolo tecnologico”, rappresentavano gli elementi principali del progetto in un rapporto simbiotico tra materiale e immateriale. Come sottolineano Pierre Restany e Francesco Schianchi nel catalogo della XVII Triennale di Milano del 1992, l'installazione rappresenta “una proposta emblematica che rende concreto e sperimentabile, un concetto ormai acquisito nella scienza che sottolinea che l'atto stesso dell'osservare rende partecipe l'osservatore, che deve essere superata la concezione di un mondo che se ne sta lì fuori, per recuperare una reale interrelazione, una coesività” (Restany & Schianchi, 1992, p. 93). Oggi, mostre temporanee, padiglioni e installazioni continuano a esplorare l'ambiente naturale come un'entità simultaneamente vicina e distante, salubre e tossica, riproducibile e in via di estinzione. Un primo filone tematico si concentra su progetti che comprendono ibridi tra manufatti artificiali e componenti naturali mediante paesaggi integrati, concepiti come giardini, oasi, biomi naturali o foreste (Baracco+Wright Architects, in collaborazione con Linda Tegg, Padiglione Australiano, *Repair*, XVI Biennale Architettura di Venezia, 2018; Edelaar Mosayebi Inderbitzin, *Garden*, 2016; Olafur Eliasson, Günther Vogt, *The Mediated Motion*, 2001). Il rapporto tra architettura e mondo naturale emerge come un tema ricorrente nelle esposizioni contemporanee: “la natura, il paesaggio naturale, è un interesse ciclico” per la progettazione e le mostre in architettura, e “ogni volta che torna, e tornerà, fornisce la prova di una comprensione nuova e



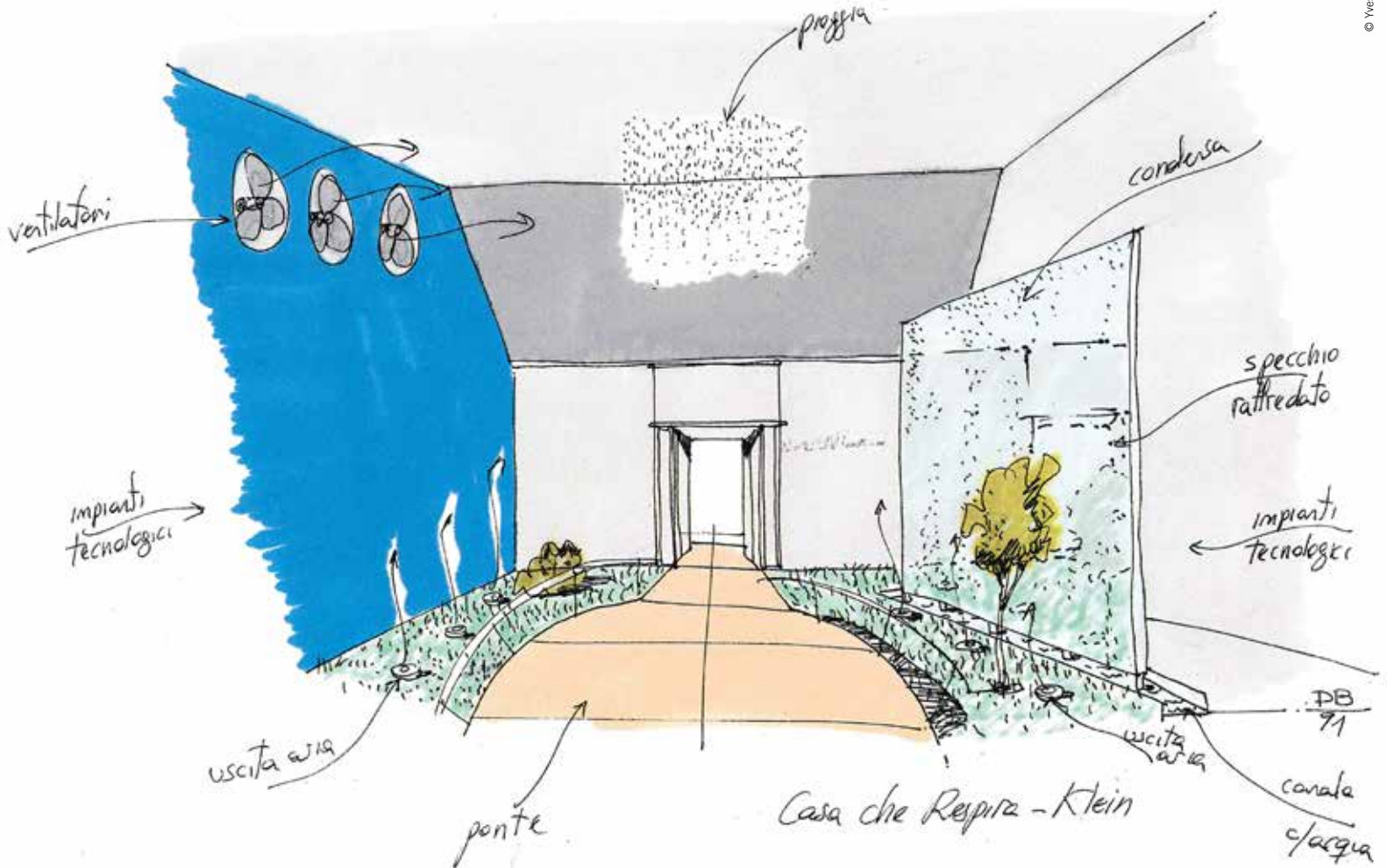
sotto/below: Yves Klein, La casa che respira. Natural-Mente. XVIII Triennale di Milano, Milano. TRN\_XVIII\_02\_0059; (in basso) Disegno/schizzo. Catalogo, p. 93 (Foto di Federico Brunetti) / Yves Klein, The Breathing House. Natural-Mind. 18th Milan Triennale, Milan. TRN\_XVIII\_02\_0059; (bottom)

Drawing/sketch. Catalogue, p. 93 (Photo by Federico Brunetti)

a destra/on the right: Linda Tegg con Baracco+Wright Architects, Grasslands Repair, 2018 e Baracco+Wright Architects with Linda Tegg, Skylight, XVI Biennale Architettura di Venezia, 2018

chitettura di Venezia, 2018 (Foto di Rory Gardiner) / Linda Tegg with Baracco+Wright Architects, Grasslands Repair, 2018 and Baracco+Wright Architects with Linda Tegg, Skylight, XVI Biennale Architettura di Venezia, 2018 (Photo by Rory Gardiner)

the focus from spatial to atmospheric definition: 'not so much to define a domestic space as to establish the atmospheric conditions of the space, to define a space from an atmosphere' (Mucciolo, 2022, p. 1748). The installation included photographs depicting the interaction between staged equipment - including mirrors, gymnastic equipment and loudspeakers - and the human body, and 'aimed to shake people into an awareness of the possible "hidden" dimensions of modern architecture' (OMA 1985-86). The interaction between the tangible and static objects of the space and the intangible and variable atmospheric elements, such as vapour and smell, was made explicit through the installation drawings, which used symbols to suggest the different ways the ephemeral object on display could 'perform'. In this context, the atmosphere becomes 'a covering (of signs) that compresses the space of the house and regulates its endogenous and exogenous pro-



cesses, thus conditioning the act of living' (Muciolio, 2022, p. 1749). Through the references to exercise, and in particular bodybuilding, Koolhaas, however, 'moves away from modern architecture and transforms it through a blind faith in technology, the free market economy and globalisation, so that it becomes the constructed representation of our current society' (Castillo Villegas, 2015, p. 82). In the installation *The Breathing House* or *Eden*, Yves Klein explored the metaphorical and performative potential of the physiological process of respiration, highlighting the relational role of architecture through the integration of 'environment, climatic conditions, applied technology aimed at "creating and guaranteeing a climate" of total habitability and exhibited personal sensitivity' Please add citation after the single quote (Restany & Schianchi, 1992, p. 92). The project anticipated contemporary installations based on interventions in the exhibition space's climate, atmosphere and environment, inviting visitors to experience a space conceived as a living organism. Elements such as mirror walls, vegetation, flowing water and warm air from a 'technological underground' were the project's main elements in a symbiotic relationship between material and immaterial. As Pierre Restany and Francesco Schianchi emphasised in the catalogue of the 17th Milan Triennale in 1992, the installation represented 'an emblematic proposal that renders concrete and experimental a concept now acquired in science that emphasises how the very act of observing makes the observer participate, that the conception of a world that is out there must be overcome, to recover a real interrelation, a cohesion' (Restany & Schianchi, 1992, p. 93). Today, temporary exhibitions, pavilions, and installations continue to explore the natural environment as a simultaneously close and distant entity, healthy and toxic, reproducible and endangered. The first thematic strand focuses on projects that include hybrids between artificial artefacts and natural components through integrated landscapes conceived as gardens, oases, natural biomes or forests (Baracco+Wright Architects, in collaboration with Linda Tegg, Australian Pavilion Repair, 16th Venice Architecture Biennale, 2018; Edelaar Mosayebi Inderbitzin, Garden, 2016; Olafur Eliasson, Günther Vogt, *The Mediated Motion*, 2001). The relationship between architecture and the natural world emerges as a recurring theme in contemporary exhibitions: 'nature — the natural landscape — is a cyclical interest, and every time it comes around — and it will again — it provides evidence of a new and pressing understanding' (Heymann 2010, n.p.). For David Heymann, this interest is not limited to



urgente" (Heymann, 2010, n.p.). Per David Heymann, questo interesse non si limita all'attuale stato di fragilità dei mondi naturali, ma è indicativo di "una considerazione relativamente nuova, problematicamente stratificata su una preoccupazione paesaggistica preesistente, già presente nella produzione culturale: l'ascesa del sito — che non è esattamente la natura — divenuta fonte primaria di significatività" (Ibid.). Un secondo filone tematico comprende progetti che hanno ridefinito concettualmente, materialmente e fisicamente l'ambiente espositivo attraverso interventi sul clima, sull'aria e sull'illuminazione dello spazio espositivo, replicando i cambiamenti di temperatura, evidenziando i contrasti di colore o enfatizzando la riflessione della luce (Philippe Rahm, *Hormonorium*, 2002; Philippe Rahm, *Digestible Gulf Stream*, 2008; Sean Lally, *Amplification*, 2006). Questi progetti effimeri riflettono il crescente interesse architettonico verso lo spazio espositivo come fertile campo di sperimentazione, dove esplorare nuove intersezioni tra artificio e natura. L'installazione *Blur Building* (2002) di Diller Scofidio + Renfro, ad esempio, ha evidenziato l'inestricabile ed essenziale legame tra il corpo umano e l'atmosfera, richiamando l'attenzione sui fragili ecosistemi da cui dipende la nostra vita. In particolare, l'installazione ha creato un nuovo ambiente respiratorio supportato meccanicamente, ponendo l'accento sulla relazione critica tra il corpo e la qualità dell'aria, poiché "filtrare l'acqua del lago prima che venisse atomizzata era una questione di vita o di morte" per i visitatori (Diller, 2013, p. 24). I progetti espositivi basati sul clima o sull'energia mettono in primo piano il loro potenziale generativo, sensibilizzando l'opinione pubblica sulle problematiche ambientali e, al contempo, "servono a dimostrare al mondo i cambiamenti in atto nell'identità stessa dell'architettura, che è progressivamente meno limitata alla sola 'arte del costruire' e sempre più aperta a procedimenti artistici, azioni critiche e incursioni in territori ed espressioni generalmente riservati ad altre discipline" (Ciorra, 2023, p. 121). Entrambe le traiettorie tematiche mirano ad affrontare criticamente la crisi climatica, dove la distinzione tra natura e tecnologia sta diventando sempre più sfumata, richiamando l'attenzione sulle sue implicazioni architettoniche, sociali, culturali, economiche e politiche. Tuttavia, sottolineano anche il potenziale del concetto di "ambienti-mondi", evidenziando che entrambi i regni rappresentano "domini in cui possono essere esplorati approcci creativi alla pratica" (Frichot, 2018, p. 41), in relazione alla progettazione di allestimenti temporanei. L'esposizione effimera, in questo contesto, sollecita nuove definizioni del medium espositivo, reinterpretando la relazione tra l'artefatto esposto e lo spazio, interno ed esterno, edificio e contesto. Le nozioni dell'ambiente naturale trovano una crescente risonanza nel pensiero trasmesso attraverso l'esposizione architettonica, che si configura sempre più come un medium privilegiato per indagare la dimensione ambientale del progetto di architettura. Numerose mostre monografiche sul lavoro di architetti contemporanei sono concepite in relazione alle narrazioni ambientali intrinseche ai loro progetti. I visitatori attivano e mettono in scena gli ambienti architettonici, esplorando nuove interazioni tra corpi, oggetti esposti e caratteristiche immateriali dello spazio. Così facendo, trasmettono l'immaginazione ambientale incorporata nelle opere teoriche, costruite o progettate, intrecciando questioni architettoniche quali immaterialità, transitorietà e prestazione. Ad esempio, la mostra *Herzog & de Meuron: Archaeology of the Mind* (CCA, 2002-03), curata da Philip Ursprung, si è articolata attorno a una "mostra archeo-



the fragile state of the natural world. However, it indicates 'a relatively new consideration problematically layered over a pre-existing landscape concern already present in cultural production: the ascendance of site — which is not exactly nature — as a primary source for meaningfulness' (Ibid.). A second thematic strand includes projects that have conceptually, materially and physically redefined the exhibition environment through interventions in the climate, air and lighting of the exhibition space, replicating temperature changes, highlighting colour contrasts or emphasising light reflection (Philippe Rahm, *Hormonarium*, 2002; Philippe Rahm, *Digestible Gulf Stream*, 2008; Sean Lally, *Amplification*, 2006). These ephemeral projects reflect the growing architectural interest in the exhibition space as a fertile field of experimentation where new intersections between artifice and nature can be explored. For example, the installation *Blur Building* (2002) by Diller Scofidio + Renfro highlighted the inextricable and essential link between the human body and the atmosphere, drawing attention to the fragile ecosystems on which our lives depend. In particular, the installation created a new mechanically supported respiratory environment, emphasising the critical relationship between the body and air quality, as 'filtering the lake water before it was atomised was a matter of life and death' for visitors (Diller, 2013, p. 24). Climate- or energy-based exhibition projects emphasise their generative potential, raising public awareness of environmental issues and, at the same time, 'serve to demonstrate to the world the changes taking place in the very identity of architecture, which is progressively less limited to the "art of building"

logica" che intendeva "rendere il pensiero fisicamente tangibile" (Ursprung, 2002, p. 22), con l'obiettivo di stimolare nuove associazioni tra elementi che evocavano "tutte quelle cose che resistono alla rappresentazione e che sono tuttavia parte della 'realtà dell'architettura': odori, temperature, memorie spaziali, sogni ad occhi aperti, tutte cose transitorie" (Ursprung, 2002, p. 35). La mostra era incentrata su modelli disposti secondo criteri formali, morfologici, tematici e associativi, tra cui i modelli in legno di tiglio e i campioni di rete metallica per lo *Schaulager* di Basilea (1998-2002), i modelli in legno, cartone e carta per il lucernario-tetto della piscina del REHAB di Basilea, Centro per lesioni spinali e cerebrali (1998-2005), e i plastici di studio in schiuma e acrilico per Prada Tokyo (2000). Attraverso i modelli, "le mostre consentono agli architetti di coinvolgere i visitatori in esperimenti che altrimenti non potrebbero realizzare, [focalizzandosi] sul contatto immediato tra un pubblico interessato e determinati oggetti" (Ursprung, 2002, p. 21). Il modello architettonico diventa centrale nelle mostre monografiche che esplorano le intersezioni tra edificio e contesto naturale. La mostra itinerante *How Small? How Vast? How Architecture Grows* di Junya Ishigami ha indagato "il potenziale dell'architettura espandendone la scala, alla scala dei pianeti e dell'architettura, delle particelle subatomiche e dell'architettura, dell'architettura e di tutto ciò che non è architettura" (Ishigami, 2014, n.p.). La mostra era concepita attorno alla questione della scala e presentava modelli architettonici che esploravano ibridazioni tra elementi artificiali e naturali, dissolvendo i confini tra architettura e paesaggio. Il progetto *Big Patio* percepiva come uguali le scale dello spazio urbano e dell'ambiente naturale; il *Park in a Building* concepiva l'arterefatto costruito come un parco in cui ogni stanza "ha l'atmosfera meno di una stanza e più di un cortile" e la natura penetra ovunque, mentre le *Small Valleys* immaginavano una nuova topografia in cui il paesaggio e l'edificio sono co-modellati in un'unica composizione, poiché "gli interni degli edifici e gli spazi formati da queste valli si sovrapporrebbero per formare un ambiente unificato" (Ibid.). Se il modello fisico, nella progettazione moderna, è stato adottato come strumento fondamentale per dirigere "le relazioni di massa delle parti e le loro proporzioni, mostrare le necessità di luce, ombra e colore e la deferenza dell'edificio all'ambiente" (Mindrup, 2019, p. 146), oggi, nel contesto dell'allestimento effimero, si afferma come un mezzo centrale per generare nuove esperienze spaziali. Modelli, *mock-up* e oggetti in scala reale mettono in discussione sia le definizioni concrete sia quelle concettuali dell'esposizione architettonica. Da strumento essenziale per visualizzare l'interazione tra edificio e ambiente naturale, il modello si evolve in un dispositivo capace di creare atmosfera all'interno del contesto espositivo. Riconsiderare gli strumenti, i media e i processi attraverso cui si rappresenta l'architettura diventa cruciale per coinvolgere i visitatori in una lettura immediata e immersiva dello spazio espositivo. Come osserva Henry Urbach, "le mostre atmosferiche avvolgono i loro spettatori, che ora sono tanto partecipanti quanto osservatori o spettatori, in spazi di qualità particolari", suggerendo la possibilità di creare esperienze collettive e collettivizzanti (Urbach, 2010, p. 16). Questo approccio risulta particolarmente significativo oggi, quando gli allestimenti effimeri si confrontano con la crisi ambientale e il compito di produrre, rappresentare e comunicare la conoscenza sul cambiamento climatico. Tale conoscenza, infatti,

a sinistra/on the left: Philippe Rahm Architectes, Hormonorium - Swiss Pavilion, VIII Biennale Architettura, Venezia, 2002 (Foto di Jean-Michel Landecy) / Philippe Rahm Architectes, Hormonorium - Swiss Pavilion, 8th Architecture Biennale, Venice, 2002 (Photo by Jean-Michel Landecy)

sotto/below: Herzog & de Meuron: Archaeology of the Mind. Exhibition view, Canadian Centre for Architecture, 2002 (Foto di/Photo by Michel Legendre)

and increasingly open to artistic procedures, critical actions and incursions into territories and expressions generally reserved for other disciplines' (Ciorra, 2023, p. 121). Both thematic trajectories aim to critically address the climate crisis, where the distinction between nature and technology is becoming increasingly blurred, drawing attention to its architectural, social, cultural, economic and political implications. However, they also highlight the potential of the concept of 'environment-worlds', pointing out that both realms represent 'domains in which creative approaches to practice can be explored' (Frichot, 2018, p. 41) about temporary exhibition design. The ephemeral exhibition, in this context, solicits new definitions of the exhibition medium, reinterpreting the relationship between the exhibited artefact and the space, interior and exterior, building and context. The notions of the natural environment find increasing resonance in the thinking conveyed through the architectural exhibition, which is increasingly configured as a privileged medium for investigating the environmental dimension of architectural design. Numerous monographic exhibitions on the work of contemporary architects are conceived about the environmental narratives intrinsic to their projects. Visitors activate and stage architectural environments, exploring new interactions between bodies, exhibits and intangible features of space. They convey the environmental imagination embedded in theoretical, constructed or designed works, interweaving architectural issues such as immateriality, transience and performance. For example, the exhibition Herzog & de Meuron: Archaeology of the Mind (CCA, 2002-03), curated by Philip Ursprung, was articulated around an 'archaeological display' that intended to 'make thought physically tangible' (Ursprung, 2002, p. 22), to stimulate new associations between elements that evoked 'all those things that resist representation and yet are part of the "reality of architecture": odours, temperatures, spatial memories, daydreams, all things transient' (Ursprung, 2002, p. 35). The exhibition focused on models arranged according to formal, morphological, thematic and associative criteria, including the lime-wood models and wire mesh samples for the Schaulager in Basel (1998-2002), the wood, cardboard and paper models for the skylight-roof pool of the REHAB in Basel, Centre for Spinal and Brain Injuries (1998-2005), and the foam and acrylic study models for Prada Tokyo (2000). Through models, 'exhibitions allow architects to involve visitors in experiments they would otherwise not be able to carry out, [focusing] on the immediate contact between an interested audience and specific objects' (Ursprung,



"non può essere disincarnata come informazione astratta"; al contrario, deve essere ricca di sentimento, intuizione e connessa a contesti sociali, storici ed ecologici più ampi" (Cameron et al., 2012, p. 17). Gli allestimenti effimeri evidenziano la necessità di adottare approcci interdisciplinari per mettere in luce i modi in cui gli ambienti e le società interagiscono, poiché "la pianificazione, la progettazione e la modifica di mostre ed esposizioni devono essere informate da molte voci organizzate come triloghi" (Ibid.). Questi allestimenti devono mettere in evidenza le connessioni tra progetto, natura, scienza e tecnologia – connessioni che devono essere ridefinite per riconoscere le intricate interdipendenze tra questi ambiti. Le questioni ambientali pongono le istituzioni museali di fronte a una nuova serie di sfide, mentre queste si impegnano a rimanere rilevanti e incisive in un mondo caratterizzato dalle molteplici ambiguità, complessità e incertezze che tale fenomeno comporta. Ciò che è richiesto è un approccio aperto, affinché le mostre possano offrire riflessioni critiche su questi fenomeni. Ogni volta che il cambiamento climatico viene reinterpretato nel contesto di ambientazioni, installazioni e mostre temporanee, esso fornisce testimonianza di una nuova e più profonda comprensione della consapevolezza ambientale nell'architettura. Numerosi progetti curatoriali recenti enfatizzano, in questo ambito, l'importanza di uno "stato di incompletezza che apre il potenziale per nuove scoperte e uno scambio attivo con il pubblico" privilegiando una curatela esplorativa piuttosto che dimostrativa (Watson, 2021, p. 18). Nel contesto delle esposizioni effimere, "produrre esperienze spaziali ha una qualità ideologica che non dovrebbe essere trascurata se vogliamo illustrare come le strategie curatoriali siano responsa-





2002, p. 21). The architectural model becomes central in monographic exhibitions that explore the intersections between buildings and natural context. The touring exhibition *How Small? How Vast? How Architecture Grows* by Junya Ishigami investigated 'the potential of architecture by expanding its scale, to the scale of planets and architecture, subatomic particles and architecture, architecture and everything that is not architecture' (Ishigami 2014, n.p.). The exhibition was conceived around the question of scale and presented architectural models that explored hybridisations between artificial and natural elements, dissolving the boundaries between architecture and landscape. The *Big Patio* project perceived the scales of urban space and the natural environment as equal; the *Park in a Building* conceived of the built artefact as a park in which each room 'has the atmosphere less of a room and more of a courtyard' and nature penetrates everywhere; whereas the *Small Valleys* imagined a new topography in which landscape and building are co-modelled into a single composition, as 'the interiors of the buildings and the spaces formed by these valleys would overlap to form a unified environment' (Ibid.). If the physical model, in modern design, was adopted as a fundamental tool to direct 'the mass relationships of the parts and their proportions, to show the needs of light, shadow and colour and the deference of the building to the environment' (Mindrup, 2019, p. 146), today,

in the context of ephemeral staging, it is asserted as a central means of generating new spatial experiences. Models, mock-ups and full-scale objects challenge concrete and conceptual architectural display definitions. From an essential tool to visualise the interaction between the building and the natural environment, the model evolves into a device capable of creating an atmosphere within the exhibition context. Reconsidering the tools, media, and processes through which architecture is represented becomes crucial to engaging visitors in an immediate and immersive reading of the exhibition space. As Henry Urbach notes, 'atmospheric exhibitions envelop their viewers, who are now as much participants as they are observers or spectators, in spaces of particular qualities', suggesting the possibility of creating collective, collectivising experiences (Urbach, 2010, p. 16). This approach is particularly significant today when ephemeral installations are confronted with the environmental crisis and the task of producing, representing and communicating knowledge about climate change. Such knowledge, in fact, 'cannot be disembodied as abstract information'; on the contrary, it must be rich in feeling and intuition and connected to broader social, historical and ecological contexts' (Cameron, et al., 2012, p. 17). Ephemeral displays highlight the need for interdisciplinary approaches to highlight how environments and societies interact, as 'the planning, design, and modifica-

tion of exhibitions and displays should be informed by many voices organised as dialogues' (Ibid.). These displays need to emphasise the connections between design, nature, science and technology - connections that need to be redefined to recognise the intricate interdependencies between these domains. Environmental issues present museum institutions with new challenges as they strive to remain relevant and incisive in a world characterised by its many ambiguities, complexities and uncertainties. An open approach is required so that exhibitions can offer critical reflections on these phenomena. Whenever climate change is reinterpreted in the context of temporary settings, installations and exhibitions, it provides evidence of a new and deeper understanding of environmental awareness in architecture. Several recent curatorial projects emphasise the importance of a 'state of incompleteness that opens up the potential for discoveries and an active exchange with the public' in this context, favouring exploratory rather than demonstrative curation (Watson, 2021, p. 18). In ephemeral exhibitions, 'producing spatial experiences has an ideological quality that should not be overlooked if we are to illustrate how curatorial strategies are responsible for the production of architectural culture' (Casarini, 2022, p. 28). Exhibition spaces, understood in their broadest sense, are valuable places to stimulate and enrich debate on environmental issues. However, one of the main

a sinistra/on the left: Carlo Ratti Associati con Italo Rota, *Feeling the energy*, Salone del Mobile Milano, 2022 (Foto di Marko Beck Peccoz) / Carlo Ratti Associati with Italo Rota, *Feeling the energy*, Salone del Mobile Milano, 2022 (Photo by Marko Beck Peccoz)

challenges these spaces face in response to growing climate concerns lies in the fact that 'understanding the climate crisis means understanding our fragility, not only or rather not simply through the rationality of data and documents, but through an emotional experience' (Quinz, 2023, n.p.). This perspective also involves 'taking art out of a museum, or rather "making a museum" elsewhere, in situ, allowing one to escape the rhetoric of the climate crisis to engage directly with the natural elements' (Quinz 2023, n.p.); recent examples of this approach include Carlo Ratti and Italo Rota's *Feeling the energy* installations (Salone del Mobile Milano, 2022) and the Austrian Pavilion *Breathe* (Expo Milano, 2015). The aforementioned examples embody a methodological approach: 'The exhibition does not merely replace a work found elsewhere, but comments on an architectural idea about the generation of knowledge through design' (Gigliotti, 2012, p. 458). Through such interventions, architecture explicitly confronts its environmental agency, redefining the environmental context and making it visible. In this framework, the environment is assimilated into an exhibition project, going beyond a purely technical interpretation of environmental performance to explore the complex connections between building and place, experience and movement, and intention and temporality. As Giovanna Borasi notes regarding the functioning of architecture exhibitions, 'exhibition design does not merely reproduce or represent architecture but constructs a relational and narrative context in which architecture can be "verbalised", translated and mediated to create a discourse not only of architecture but for and about architecture' (Borasi, 2015, p. 32, cited in Casarini, 2022, p. 26). The focus is thus on the physical, immersive and direct experience of the exhibition space, aimed at generating an empathic connection between the visitor and the observed object, similar to the process through which we understand the built environment. In this sense, the exhibition becomes a medium that allows the environmental imagination to manifest itself, to be perceived and understood; through the language of the exhibition, the exhibition space is configured as a field of action in which the project can become a vector of awareness and transformation.

#### NOTE

(1) Le traduzioni delle citazioni riportate in italiano, salvo diversa indicazione, sono a cura dell'autore. / *Translations of quotations in Italian, unless otherwise indicated, are by the author.*

bili della produzione di cultura architettonica" (Casarini, 2022, p. 28). Gli spazi espositivi, intesi nella loro accezione più ampia, rappresentano luoghi preziosi per stimolare e arricchire il dibattito sulle questioni ambientali. Tuttavia, una delle sfide principali che questi spazi affrontano, in risposta alle crescenti preoccupazioni climatiche, risiede nel fatto che "comprendere la crisi climatica significa comprendere la nostra fragilità, non solo o meglio non semplicemente attraverso la razionalità dei dati e dei documenti, ma attraverso un'esperienza emotiva" (Quinz, 2023, n.p.). Questa prospettiva invita anche a "portare l'arte fuori da un museo, o meglio 'fare un museo' altrove, in situ, consente di sfuggire alla retorica della crisi climatica per impegnarsi direttamente con gli elementi naturali" (Quinz, 2023, n.p.); esempi recenti di questo approccio includono le installazioni *Feeling the energy* di Carlo Ratti e Italo Rota (Salone del Mobile Milano, 2022) e il Padiglione Austriaco *Breathe* (Expo Milano, 2015). Gli esempi sopra menzionati incarnano un approccio metodologico in cui "la mostra non sostituisce solo un'opera che si trova altrove, ma commenta un'idea architettonica sulla generazione di conoscenza attraverso il progetto" (Gigliotti, 2012, p. 458). Attraverso tali interventi, l'architettura si confronta in modo esplicito con la propria agency ambientale, ridefinendo il contesto ambientale e rendendolo visibile. L'ambiente, in questo quadro, viene assimilato a un progetto espositivo, superando un'interpretazione puramente tecnica della performance ambientale per esplorare le connessioni complesse tra edificio e luogo, esperienza e movimento, intenzione e temporalità. Come osservato da Giovanna Borasi, in relazione al funzionamento delle mostre di architettura, "l'allestimento non si limita a riprodurre o rappresentare l'architettura, ma costruisce un contesto relazionale e narrativo in cui l'architettura può essere 'verbalizzata', tradotta e mediata per creare un discorso non solo di architettura, ma per e sull'architettura" (Borasi, 2015, p. 32, citato in Casarini, 2022, p. 26). L'attenzione si concentra così sull'esperienza fisica, immersiva e diretta dello spazio espositivo, mirata a generare una connessione empatica tra il visitatore e l'oggetto osservato, simile al processo attraverso il quale comprendiamo l'ambiente costruito. In questo senso, la mostra diventa un medium che permette all'immaginazione ambientale di manifestarsi, essere percepita e compresa; attraverso il linguaggio dell'esposizione, lo spazio espositivo si configura come un campo d'azione in cui il progetto può divenire vettore di consapevolezza e trasformazione.

#### References

- AA.VV. (1992). *La vita tra cose e natura: il progetto e la sfida ambientale: esposizione internazionale della XVIII Triennale*. Milano: La Triennale di Milano; Milano: Electa.
- AA.VV. (2019). *Broken Nature: esposizione internazionale della XXII Triennale*. Milano: Triennale di Milano; Milano: Electa.
- Benetti A. (2018). *Grasslands Repair porta un intero ecosistema nel padiglione Australia, Domus*. Accessed Oct 02, 2024. <https://www.domusweb.it/it/speciali/biennale/2018/grasslands-repair-porta-un-intero-ecosistema-nel-padiglione-australia.html>
- Blau, E. (2018). *Agire nell'atmosfera*. In: AA.VV. *Freospace: Biennale architettura*. Venezia: La Biennale di Venezia, 38–45.
- Brown, A., & Szacka, L.-C. (2019). *The Architecture Exhibition as Environment*. *Architectural Theory Review*, 23(1), 1–4.
- Cameron, F., Hodge, B., & Salazar, J. F. (2012). *Representing climate change in museum space and places*. *Wiley Interdisciplinary Reviews Climate Change*, 4(1), 9–21. <https://doi.org/10.1002/wcc.200>
- Casarini, A. (2022). *Space in Mediations. Re-Situating Architectural: Experience in the Exhibition*. In: G. Gelmi, A. Kozachenko-Stravinsky, A. Nalesso, *Space Oddity: Exercises in Art and Philosophy, Quaderni di Venezia Arti 6*, Venezia: Edizioni Ca' Foscari, 23–40.
- Castillo Villegas, L. (2015). *Modernism on steroids. Casa palestra, The Domestic Project*. *OASE Journal*, 94, 79–83.
- Clement, G., & Rahm, P. (2006). *Environ(ne)ment: manieres d'agir pour demain*. Milano: Skira; Montréal: CCA.
- Colomina, B. (2004). *Unbreathed Air 1956*. *Grey Room*, 15, 28–59.
- Diller, E., & Vidler, A. (2013). *Architecture is a technology that has not yet discovered its agency*. *Log*, 28, 21–26.
- Heymann, D. (2010). *Nature-ization Takes Command*. *Places Journal*. Accessed 02 Oct 2024. <https://doi.org/10.22629/101206>
- Frichot, H. (2018). *Creative Ecologies: Theorizing the Practice of Architecture*. London: Bloomsbury Publishing.
- Gigliotti R. (2012). *Experiencing built worlds – Atmosphere in the contemporary practices of architecture exhibition*. *Ambiances in action / Ambiances en acte(s)*, Montreal: International Congress on Ambiances, 455–460.
- Hollein, H. (1976). *MANtransFORMS*. New York: Smithsonian Institution.
- Ishigami, J. (2014). *How Small? How Vast? How Architecture Grows*. Tokyo: TOTO Gallery; Berlin: Hatje Cantz.
- Korn, S. (2019). *An Environment of Environments: MAN transFORMS – Curatorial Modes, Designs, Structures*, *Architectural Theory Review*, 23(1), 59–89. <https://doi.org/10.1080/13264826.2019.1616659>
- Lyotard, J.-F. (1985). *Les Immatériaux*, Paris: Centre Pompidou.
- McDowell, T. (2014). "Les Immatériaux: A Conversation with Jean-François Lyotard and Bernard Blistène," *E-flux Criticism*.
- Mindrup, M. (2019). *The Architectural Model: Histories of the Miniature and the Prototype, the Exemplar and the Muse*, Cambridge, Mass.: MIT Press.
- Mucciolo, L. (2022). *Accumulazioni su Casa Palestra: abitare un'atmosfera*. 43° Convegno Internazionale dei Docenti delle Discipline della Rappresentazione. Congresso della Unione Italiana per il Disegno.
- Quinz E. (2023). *Is the new environmental awareness emerging in museums? Domus*. Accessed 02 Oct 2024. <https://www.domusweb.it/en/art/2023/06/20/is-the-new-environmental-awareness-emergin-in-museums.html>
- Robinson, J. (2023). *The City on Display. Architecture Festivals and the Urban Commons*. London: Routledge.
- Ciorra, P. (2023). *Form Follows Weather*. In: D. Roelstraete, *Everybody Talks About the Weather*. Milan: Fondazione Prada, 118–121.
- Ryan, N. (2024). *Permeability and the Urban Interior*. In: G. Marinic, *The Interior Urbanism Theory Reader*. London: Routledge.
- Urbach, H. (2010). *Exhibition as atmosphere*, *Log* 20, 11–17.
- Ursprung, P. (2002). *Herzog & de Meuron: Natural History*. Montréal: Canadian centre for architecture; Baden: Lars Müller Publishers.
- Van den Heuvel, D., & Risselada, M. (eds.) (2004). *Alison and Peter Smithson – from the House of the Future to a house of today*. Rotterdam: 010 Publishers.
- Watson, F. (2021). *The New Curator: Exhibiting Architecture & Design*. In Routledge eBooks. <https://doi.org/10.4324/9781351029827>