REVISTA
ARQUITECTURA
& SOCIEDAD

50 AÑOS+
1975 | 2026

«Manifiestos del proyecto contemporáneo»

No. 25 | 2026

Facultad de Arquitectura y Urbanismo
Universidad Central del Ecuador
ISSN 2806-576X

La exposición como manifiesto: el caso de la XIV Trienal de Milán (1968)

The Exhibition as a Manifesto: The Case of the 14th Milan Triennial (1968)

Heidy González Gómez[1]
Universidad de Alcalá
heidy.gonzalez@gmail.com

CC BY

Recibido: 07/06/2026
Aceptado: 07/07/2026
https://doi.org/10.29166/as.v5i25.10321

[1] Arquitecta y Doctora en Arquitectura por la Universidad de Alcalá, España. Su tesis doctoral: Signs of Occupancy, Signs of Life, aborda la obra de Alison Smithson y de Denise Scott Brown como centrales en la transición de la modernidad a la posmodernidad. Ejerce como arquitecta con experiencia en el diseño de hospitales y de vivienda colectiva, incluyendo la gestión de promociones residenciales libres y en régimen de cooperativas. Ha participado como redactora en Un Día Una Arquitecta, proyecto de divulgación dedicado a visibilizar la contribución de las mujeres a la historia de la arquitectura. Desarrolla su trabajo desde Madrid.

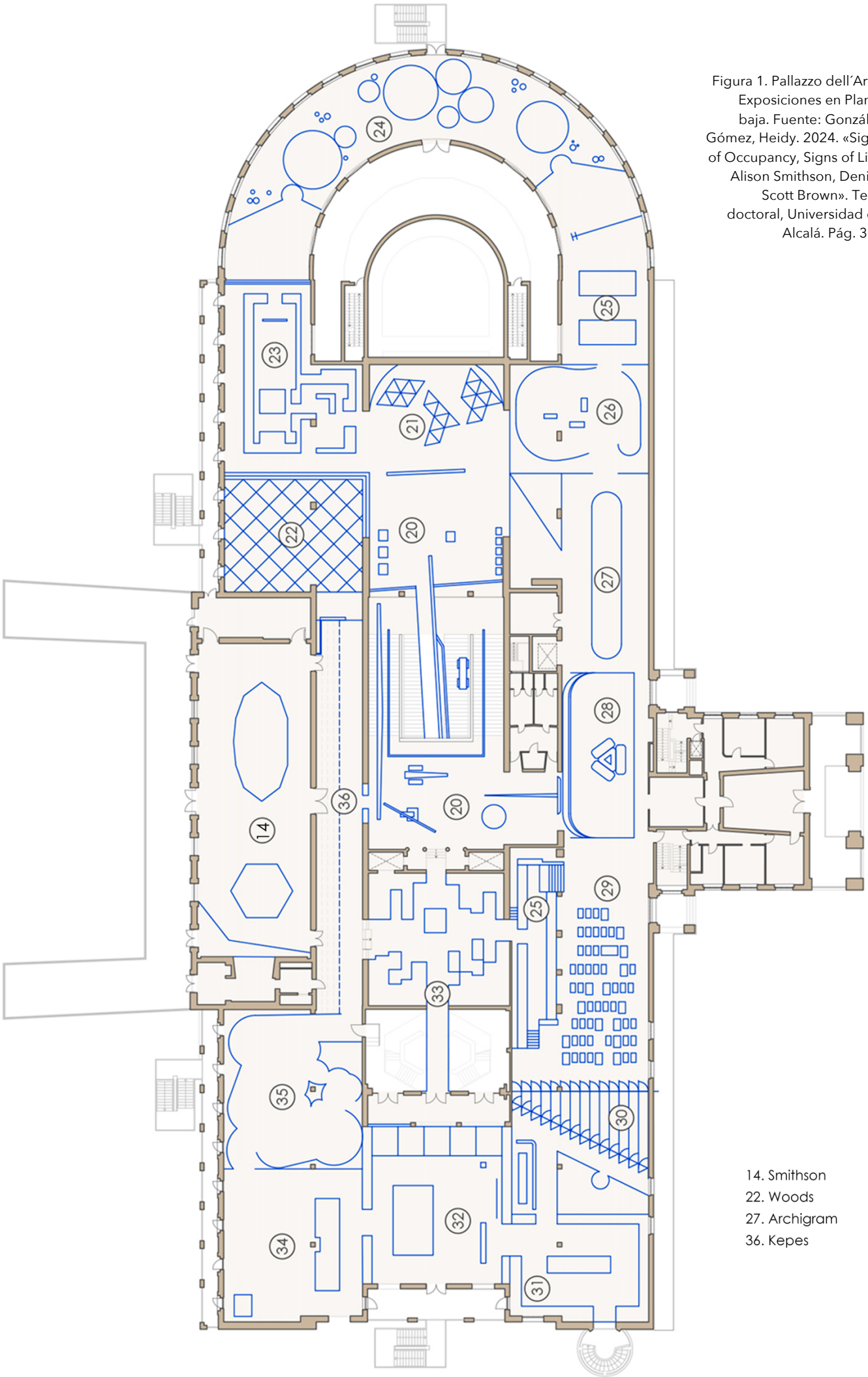


Figura 1. Pallazzo dell´Arte. Exposiciones en Planta baja. Fuente: González Gómez, Heidy. 2024. «Signs of Occupancy, Signs of Life. Alison Smithson, Denise Scott Brown». Tesis doctoral, Universidad de Alcalá. Pág. 303

14. Smithson
22. Woods
27. Archigram
36. Kepes

La exposición como manifiesto: el caso de la XIV Trienal de Milán (1968)

Este artículo examina las exposiciones de arquitectura como plataformas de debate y posicionamiento crítico, a partir del caso de la XIV Trienal de Milán (1968). Comisariada por Giancarlo De Carlo bajo el título Il Grande Numero, la muestra articuló un discurso crítico sobre el crecimiento exponencial de las cifras que caracterizaban la vida contemporánea. Investigaciones previas han señalado, sin centrarse en ello, una posible filiación entre este tema y los debates sobre el hábitat sostenidos en los CIAM durante la década de 1950 y continuados en el Team 10, pero ninguna ha reconstruido el proceso que vincula ambos episodios. A partir de documentación del Archivo Histórico de La Triennale di Milano y de fuentes primarias sobre los debates del CIAM y el Team 10, este artículo argumenta que Il Grande Numero constituye una reformulación de dichos debates. Por otro lado, sostiene que la propia exposición puede leerse como un manifiesto curatorial abierto: no un texto cerrado que declara una posición, sino un dispositivo espacial de construcción colectiva que aspira a habilitar su propia revisión por parte del público. El análisis muestra cómo De Carlo da continuidad a un tema central de debate interno y trasciende el hermetismo teórico del Team 10 al abrir la problemática en cuestión a profesionales de la arquitectura y de otras disciplinas, así como al público en general. En ese acto, comparte la problemática solicitando puntos de vista e hipótesis que favorezcan un análisis democrático.

Palabras clave: Decimocuarta Trienal de Milán, *Il Grande Numero*, *Team* 10, Hábitat, Ciudad, Exposición.

The Exhibition as a Manifesto: The Case of the 14th Milan Triennial (1968)

This article examines architectural exhibitions as platforms for debate and critical positioning through the case of the 14th Milan Triennial (1968). Curated by Giancarlo De Carlo under the title Il Grande Numero, the exhibition articulated a critical discourse on the exponential growth of numbers shaping contemporary life. Previous research has noted, without focusing on it, a possible link between this theme and the debates on habitat sustained within CIAM during the 1950s and continued by Team 10, yet none has reconstructed the process connecting both episodes. Drawing on documentation from the Historical Archive of La Triennale di Milano and primary sources on the CIAM and Team 10 debates, this article argues that Il Grande Numero constitutes a reformulation of those debates. It further contends that the exhibition itself can be read as an open curatorial manifesto: not a closed text declaring a position, but a spatial device of collective construction that seeks to enable its own revision by the public. The analysis shows how De Carlo continued a central theme of internal debate and moved beyond Team 10's theoretical insularity by opening this issue to other architecture professionals, to other disciplines, and to the general public. In doing so, he shared the issue at hand, inviting perspectives and hypotheses that would favor a democratic diagnosis

.***Keywords:*** *14th Milan Triennial, Il Grande Numero, Team 10, Habitat, City, Exhibition.*

Introducción

Las corrientes revisionistas surgidas con la segunda posguerra transformaron la concepción del espacio expositivo que pasó a funcionar como foro de debate y arena para la crítica. Un ejemplo paradigmático de esa vocación fue la XIV Trienal de Milán de 1968[2]. El tema de la muestra, *Il Grande Numero*, se gestó a partir de 1965[3] desde el Centro de Estudios de La Triennale[4] bajo la responsabilidad del arquitecto Giancarlo De Carlo, quien encabezaba el Comité Científico (Nicolin 2009, 88, 92).[5] Véase Figura 1.



Figura 1. Ejemplar del catálogo de la XIV Trienal de Milán, con diseño gráfico de Albe Steiner. Fuente: Triennale di Milano 1968.

Los organizadores se interesaron en explorar el aumento exponencial de las cifras que caracterizaban a todos los aspectos de la vida contemporánea. Anticipándose al concepto de globalización (Nicolin 2011, 33) y a sus retos, con *Il Grande Numero* indagaban acerca de las implicaciones sociales de la explosión demográfica y su impacto en los núcleos urbanos, en la movilidad o en la producción; y sobre los efectos que la generalización de los medios de comunicación de masas imponía sobre la cultura.

[2] Exposición Internacional de las Artes Decorativas e Industriales Modernas y de Arquitectura Moderna. Celebrada en *Pallazzo dell´Arte*, edificio que aloja la institución cultural actualmente conocida como Triennale di Milano.

[3] Durante la Conferencia de Delegados de las Naciones participantes en Milán, celebrada los días 28 y 29 de septiembre de 1965. *(Incontro Internazionale sulle finalità e i modi di realizzazione delle future Triennali)*, cuyas conclusiones constituyeron la matriz del programa definitivo (Triennale di Milano 1968; Nicolin 2009, 92).

[4] Es preciso aclarar que en el marco del presente artículo aparecerán varias menciones a «La Triennale» o «Triennale di Milano» (en italiano, en relación con la institución) y «la Trienal» al evento, en este caso, la decimocuarta edición como objeto de estudio.

[5] El programa de la exposición fue elaborado por una comisión del Centro Studi della Triennale integrada por Giancarlo De Carlo, Pasquale Morino, Carlo Ramous, Alberto Rosselli, Albe Steiner y Marco Zanuso, con la participación inicial del arquitecto Aldo Rossi, quien se retiró en 1965. Es posible que esta comisión corresponda a una etapa previa de la Junta Técnica documentada en otras fuentes –donde ya no figuran Morino ni Ramous, y sí Viganò y Vittorini–, aunque no se ha podido confirmar si se trata del mismo órgano en una composición posterior o de dos cuerpos distintos. (Documento de archivo B; Documento de archivo D)

La ley de los Grandes Números[6] y la estadística habían tenido una importancia crucial en el desarrollo del tema (Triennale di Milano 1968, 25). No obstante, la exposición buscaba trascender el sentido técnico-estadístico y establecer reflexiones sobre las problemáticas globales que surgían con el advenimiento de la sociedad de masas, así lo reconoce el catálogo de la exposición (Triennale di Milano 1968). La documentación disponible en el Archivo Histórico de La Triennale sobre el desarrollo y concepción del evento, en cambio, muestra una idea de mayor alcance. Inicialmente, se dirigía una mirada crítica a la estandarización y a la producción industrial, señalando sus efectos sobre el medioambiente. Posteriormente se reformuló, ampliándola[7] a una exploración holística de las problemáticas que afectaban al entorno físico y social (al hábitat) de la sociedad de masas: la ciudad, en términos cuantitativos y en un sentido cualitativo, incluso fenomenológico.

Estado del arte

Pese a que el catálogo oficial no profundiza en el origen del tema, la figura de Giancarlo De Carlo como principal promotor[8] de *Il Grande Numero* y su enfoque acentuadamente urbano arrojan algunas pistas. Estas parecen señalar la influencia de los debates que el arquitecto había presenciado y reflexiones que fue desarrollando desde su primera participación en el *Congrès International d'Architecture Moderne* (CIAM), especialmente por la aparición de la frase «*Le plus grand nombre»* en diversos documentos[9] y encuentros, como una aproximación a los problemas urbanos.

---

[6] La ley de los grandes números, cuyos antecedentes se remontan a los preceptos iniciados por el italiano Gerolamo Cardano en el siglo XVI y de los que se nutren los fundamentos de la estadística moderna, fue conceptualizada en 1838 [sic] (existe un error en el catálogo, la fecha de la publicación del documento al que refiere es 1937) por el físico y matemático francés Siméon Denis Poisson en su investigación sobre probabilidades.

[7] Se ha revisado un borrador del programa de la Triennale, encabezado con el título «Il Grande Numero». El documento incluye correcciones y anotaciones manuscritas atribuidas a Giancarlo De Carlo, cuyo nombre consta en el encabezado.

[8] El acta de la comisión redactora, fechada el 24 de octubre de 1966, registra el compromiso personal de De Carlo de asumir la redacción del informe programático: «*El arquitecto De Carlo se compromete a redactar un informe programático sobre la próxima Trienal, dejando fuera, sin embargo, el punto de ordenamiento y organización*» [traducción propia]. Triennale di Milano. 1966. (Documento de archivo B). Mirko Zardini confirma, además, que pese a la pluralidad de nombres que figuran en el catálogo, «*es innegable que De Carlo desempeñó el papel principal en la concepción de la exposición y en su defensa*» [traducción propia] (Zardini 2005, 158). Si bien la concepción de la idea fue un desarrollo conjunto, inicialmente para abordar la industrialización a partir de ideas introducidas por Marco Zanuso, el concepto, Il Grande Numero y los matices fenomenológicos y cualitativos fueron realizados por De Carlo (Vannucchi, 2015).

[9] Alison Smithson atribuye la frase *«Le plus grand nombre»* a un documento presentado por André Wogenscky (André Wogenscky, arquitecto francés, colaborador y socio de Le Corbusier en varios proyectos.) ante el *Comité International pour la Résolution des Problèmes de l'Architecture Contemporaine* (Comité Internacional para la Resolución de los Problemas de la Arquitectura Contemporánea, CIRPAC) en la reunión extraoficial de Sigtuna, Suecia en 1952. En esta reunión, particularmente representada por nuevos miembros, el centro de la discusión fue la definición o formulación de la noción de hábitat. Otros documentos posteriores recogen la frase, entre ellos, podemos mencionar al panel (*Grille*) que presentaron Aldo Van Eyck y Sandy Van Ginkel en cuya memoria se expresaba («*a chaque un la droit de l´habitat.... le plus grand nombre»*, en español: El derecho al hábitat para cada individuo... [para] el mayor número). (Smithson 1991, 53)

Esta filiación ha sido reconocida en investigaciones dedicadas a esta edición de la Trienal, aunque se señala de manera tangencial. Paola Nicolin (2008, 88) sitúa el origen temático de la XIV Trienal en el debate sobre la vivienda obrera de los CIAM, con referencia a GAMMA, ATBAT-Afrique y al *Team* 10, y menciona literalmente al *Habitat for the Greatest Number*, atribuido a Candilis, Josić y Woods. Federica Vannucchi (2015, 109) profundiza en esta genealogía, rastreándola desde Michel Écochard hasta su centralidad en las discusiones del *Team* 10. Mirko Zardini (2005, 158) describe el tema como característico del *Team* 10, sin desarrollar la conexión. Estas lecturas confirman la pertinencia del vínculo, pero se detienen en su señalamiento: ninguna aborda la afinidad conceptual, el orden de acontecimientos ni los intercambios intelectuales que sostienen la influencia de los CIAM en el tema de la trienal.

Los fondos revisados en el Archivo Histórico de la Triennale tampoco hacen referencia a los CIAM o al *Team* 10. En ese sentido, este artículo propone, de manera argumentativa, una reconstrucción teórica que vincula ambos debates. Por otro lado, se detecta la oportunidad de resaltar la vocación crítica que la propuesta de la Trienal proyectó sobre el propio formato expositivo. La muestra fue concebida bajo la premisa de distanciarse de esquemas tradicionales y propuso tantear una problemática vigente, de interés general, con una aproximación sensible y abierta a la participación de quien la visitase, en lugar de plantear un discurso cerrado.

Partiendo de los antecedentes señalados, el aporte específico de este artículo consiste en aportar al vacío detectado en los antecedentes teóricos de *Il Grande Numero* e indagar en qué sentido su conceptualización puede leerse bajo la categoría interpretativa de manifiesto.

Metodología

Para la elaboración de este texto se utilizan tres tipos de fuentes: documentación primaria de la XIV Trienal disponible en el Archivo Histórico de La Triennale di Milano (actas de reuniones, borradores del programa de la exposición, correspondencia y el catálogo oficial) [10], publicaciones sobre el debate del hábitat en los CIAM y el *Team* 10, y la literatura dedicada a este evento en concreto. A partir de este corpus, se reconstruye la gestación de dicho debate y se analiza el programa curatorial. El trabajo comenta un número acotado de instalaciones, excluyendo las preparadas por delegaciones de países. Además, por su pertinencia en el discurso se abordan únicamente instalaciones preparadas por profesionales de la arquitectura, seleccionadas bajo dos

[10] En el Archivio Storico della Triennale di Milano fueron revisados los fondos que se detallan en la bibliografía.

criterios principales: las presentadas por miembros del *Team* 10 y otras que también tratan aspectos fenomenológicos del ambiente físico.

Antecedentes. La crisis de los CIAM

A partir del año 1951, con la incorporación de una nueva generación[11] (Smithson 1982) en los CIAM, se evidenció una ruptura en la manera de abordar el concepto de hábitat entre los nuevos miembros y la denominada «vieja guardia». Figuras fundacionales como Le *Corbusier* lo definían en términos sobre todo funcionales[12]. Esta cuestión se debatió en varios encuentros de la primera mitad de la década de 1950, entre ellos el CIAM IX (1953)[13] [14], convocado para redactar una 'Carta del Hábitat' que actualizara los retos urbanos del momento. Durante las presentaciones de las delegaciones resaltaron los grupos de Marruecos, Argelia, Holanda e Inglaterra (Smithson 1991; Smithson y Smithson 1955) cuyos proyectos revelaron una marcada sensibilidad social.

En este contexto, los nuevos miembros redactaron colectivamente un borrador para la «Carta del Hábitat» (Bodiansky 1953)[15] –que nunca llegaría a concluirse por falta de consenso– en este documento queda expresada su afinidad ideológica. Centrándose en aspectos cualitativos, escriben: *«Hábitat no es solamente el refugio humano, sino una célula de un cuerpo socialmente organizado. (…) Cuando el contenido (el hombre y sus necesidades) y el contenedor (la vivienda y su prolongación en la influencia del medio ambiente) están unidos orgánicamente a su entorno social y productivo, se convierten en hábitat»*[16] (Dainese 2013). Coincidían además en la obsolescencia programática de los CIAM y dejaban en evidencia un momento de crisis interna y decadencia[17]. Ante estas emergentes líneas de pensamiento dentro de la institución, la preparación del décimo congreso fue encomendada a una comisión compuesta por miembros recién incorporados, oficialmente: Georges Candilis, Peter

[11] Retomando los congresos durante la posguerra, los miembros organizadores tenían la intención de renovar la institución, posiblemente como estrategia para evitar entrar en una fase de decadencia. Se crean secciones juveniles asociadas a las ramas nacionales. Entre las ramas nacionales participantes constan: MARS (*Modern Architectural Research Group*) de Inglaterra; los grupos holandeses DE 8 y OPBOW; el grupo ASCORAL (*Assemblée de constructeurs pour une rénovation architecturale*) de Francia; GAMMA (*Groupe d'Architectes Modernes Marocains*) de Marruecos, CIAM Alger de Argelia y el Grupo Italiano.

[12] Cita de Le Corbusier en (Smithson y Smithson 1955 286): «*Con la intención de evitar errores en la interpretación de las palabras: hábitat, habiter, habitation (en francés) y habitat, living, dwelling o home (en inglés), la siguiente concepción suprimirá todos los malos entendidos: El hábitat representa las condiciones de la vida (el alojamiento, las funciones) en el medio ambiente total».* [Traducción propia].

[13] Del 19 al 26 de Julio de 1953, en Aix-en-Provence, Francia.

[14] Otro encuentro fue la reunión «Hábitat; El futuro de los C.I.A.M.» del 25 al 30 de junio de 1952, realizada en Sigtuna, Suecia.

[15] El borrador fue presentado por Vladimir Bodiansky en el IX CIAM. Vladimir Bodiansky propuso un borrador al *Cercle d´Etudes Architecturales de París* (Círculo de Estudios de Arquitectura) como propuesta para la formulación de una «Carta del Hábitat» para ser presentado en el C.I.A.M. IX en Aix-en-Provence, Francia. (Bodiansky 1953).

[16] Extractos de la carta del hábitat, citado en (Dainese 2013, 51-54). Otro encuentro fue la reunión «Hábitat; El futuro de los C.I.A.M.» del 25 al 30 de junio de 1952, realizada en Sigtuna, Suecia.

[17] La aparición de los jóvenes desencadenó un proceso de transformación y, en última instancia, el fin de los congresos.

Smithson, Jaap Bakema, y Rolf Gutmann; a los que posteriormente se sumaron: Alison Smithson, Aldo Van Eyck, Bill Howell, Gill Howell, John Voelcker y Shadrach Woods. Este grupo empezaría a conocerse como *Team* 10[18].

El *Habitat du plus grand nombre*

Lo debatido en el CIAM IX pudo no haber cristalizado en el documento que se tenía previsto; no obstante, esta reunión es reconocida hoy como un hito de gran relevancia conceptual, especialmente por la aparición de la frase: *Le plus Grand Nombre* (Smithson 1991, 19). Comúnmente la autoría recae sobre Georges Candilis[19], ya que los documentos que con mayor profundidad desarrollaron la idea fueron producidos por un colectivo al que él pertenecía, el *Groupe des Architectes Modernes Marocains* (GAMMA) dirigido por Michel Ecochard, que es quien introduce la noción «*Urbanisme et construction pour le plus grand nombre*»[20] (Ecochard 1950) en los congresos. El grupo marroquí[21] preparó la *Grille de l´Habitat du Plus Grand Nombre* (Panel del hábitat para el mayor número, Véase Figura 2) en la que mostraban una serie de pautas para el diseño y desarrollo de viviendas asequibles basadas en teorías de Ecochard (Palacios Labrador y Alonso Romero 2019).

El trabajo presentado por Candilis y su equipo se ilustraba con las viviendas colectivas construidas por ATBAT-Afrique[22] para los Carrières Centrales de Casablanca en Marruecos. Un proyecto que ponía en valor la arquitectura informal de estos barrios, utilizándola como base de estrategias para nuevos planes –como el que documentaban–para que así la respuesta arquitectónica pudiera satisfacer al mayor número de usuarios. Georges Candilis continuó profundizando en el tema y contribuyó a forjar una nueva definición de hábitat colectivo dentro del *Team* 10, entendiéndolo como un entorno ideal que *«pudiera acomodar de manera total y armoniosa las necesidades espirituales, intelectuales y físicas* [de la mayoría] *de sus habitantes.»* (Pedret 2005, 20)

El panel *Habitat du Plus Grand Nombre* del GAMMA ilustraba fielmente estos ideales, y en este al igual que en los presentados por otros grupos– como el Panel *Urban Re-Identification* de Alison Smithson y Peter Smithson– el problema del hábitat fue tratado con un marcado acento sociológico.

[18] El *Team* 10 emerge de los CIAM como un grupo totalmente desvinculado, conformado por los que se habían encargado de preparar el décimo congreso.
[19] Alison Smithson comenta que esta era una frase típica de Candilis por muchos años. (Smithson 1991, 53)
[20] Ecochard era en aquel momento jefe del Departamento de Urbanismo y Arquitectura en Marruecos.
[21] Compuesto por dos futuros miembros del *Team* 10, Georges Candilis y Shadrach Woods–, y también por Henri Piot y Vladimir Bodiansky.
[22] Filial africana del *Atelier des Bâtisseurs* (Taller de los Constructores).

Uno de los primeros documentos que recogen la ruptura del *Team 10* con los CIAM fue preparado un año después, en 1954, durante una reunión organizativa para el décimo encuentro que tuvo lugar en Doorn[23], Países Bajos. En ese momento, el grupo se encontraba insatisfecho ante la falta de consenso en torno a la «Carta del Hábitat». El escrito se presentaba en formato de Manifiesto, en el cual se oponían a la estructura urbana basada en la segregación por funciones que proponía la *Carta de Atenas* (1933) (Risselada y Van den Heuvel 2005, 43; Smithson y Smithson 1955). Como alternativa planteaban el estudio de diversas tipologías de agrupación de unidades habitables[24] en diferentes escalas urbanas, como posibles campos de investigación en favor de morfologías que propiciasen los vínculos vecinales y las asociaciones humanas. Con ello, el Manifiesto de Doorn reivindicaba ante el consejo del CIAM (Smithson y Smithson 1955) la dimensión eminentemente social del urbanismo.

La llegada de De Carlo al Team 10

A diferencia de otros miembros, De Carlo no participó en los encuentros fundacionales del *Team* 10 —el CIAM IX (1953) o el CIAM X (1956)—; su primer contacto con los congresos fue en La Sarraz (1955)[25], y solo volvió a intervenir en Otterlo (1959)[26], el último encuentro de la organización. Su integración en el círculo íntimo del grupo se consolidó después, a partir de Bagnols-sur-Cèze (1960) y Royaumont (1962), hasta organizar él mismo la reunión de Urbino en 1966. De Carlo se vinculó con los congresos en la etapa de disolución inminente y cuando la voz de la nueva generación era suficientemente solvente.

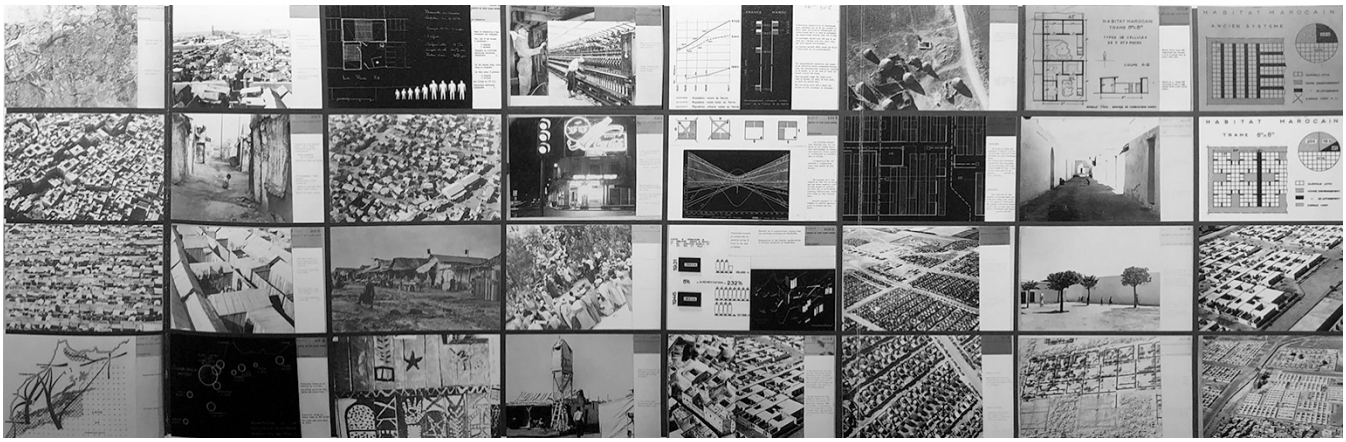


Figura 2. Grille (panel) «*Habitat du plus grand nombre*» del Grupo GAMMA. Fuente: Risselada y Van den Heuvel 2005, 26–28.

[23] Del 29 al 31 de enero 1954.
[24] Las unidades habitables tratadas en el Manifiesto de Doorn fueron: Vivienda aislada, pueblo, pequeña ciudad y gran ciudad multifuncional.
[25] Esta reunión fue organizada por el grupo de «jóvenes» en un momento convulso. Por entonces, la dirección del congreso revisaba retrospectivamente su trayectoria de 25 años y *Le Corbusier* anticipaba un necesario relevo generacional (Smithson y Smithson 1955). Además, el debate sobre el hábitat permanecía inconcluso y el *Team* 10 ya se había gestado.
[26] En ese encuentro De Carlo expuso su proyecto para residencias en Matera (1954)

Un año antes de la Trienal, preocupado por la cohesión del colectivo, De Carlo convocó en París una junta de emergencia para revisar las convicciones ideológicas, morales y políticas que justificaban la existencia del *Team* 10 (Risselada y Van den Heuvel, 157), a la que asistieron Alison Smithson, Peter Smithson, Shadrach Woods y John Voelker. A excepción de este último, todos terminarían preparando instalaciones para la XIV Trienal, cuyo programa se encontraba en pleno desarrollo.

Discusión

Antes de avanzar con los detalles de la propuesta curatorial, es fundamental repasar brevemente algunos aspectos del convulso contexto histórico en el que se desarrolló la XIV Trienal de Milán. Entre ellos, destacan el traslado de la producción cultural de Europa a EE. UU., la jerarquía económica de dicho país y su influencia en los modelos de mercado a nivel mundial. Paralelamente, la sociedad de consumo y los medios de comunicación de masas transformaron la sensibilidad estética. En este escenario surgió el Pop Art[27], que, entre otras cosas, propició que el espacio expositivo se aprovechara como herramienta de debate. A la vez, la reconstrucción de la posguerra puso en crisis la arquitectura moderna y las instituciones (como el CIAM) que la habían impulsado. Todo esto se combinó con tensiones políticas y sociales que desembocarían en las movilizaciones de los años 60.

La formulación curatorial de *Il Grande Numero*

Como se ha señalado, el tema se empezó a debatir en 1965[28]. Se abrió a discusión si el tipo de muestra sería compositiva (dedicada a edificios proyectados) o temática – conceptual. Este último planteamiento fue el aprobado, pese a la firme oposición de Aldo Rossi.[29] En ese mismo encuentro, Marco Zanuso sugirió abordar como línea temática los efectos de la producción masiva sobre el medioambiente. Giancarlo De Carlo reforzó la idea insistiendo en una aproximación holística sobre la «totalidad» y declaró como posible tema: «*arquitectura para los grandes números*» (Vannucchi 2015). Un año después, en el acta de la comisión del 24/10/1966[30], consta que De Carlo asumió personalmente la redacción del informe programático y conceptual de la muestra. Un documento titulado *Il Grande Numero*[31], corregido y anotado a puño y letra por Giancarlo De Carlo, revela el proceso mediante el cual él desplaza el

[27] El Pop Art surge en Londres por la actividad del *Independent Group*, un grupo de artistas de diversas disciplinas relacionados con el *Institute of Contemporary Arts*. Constituidos como una «asociación» informal que planteaba una visión antiacadémica del arte, innovaron en la divulgación teórica a través de temas novedosos sobre lo cotidiano, en formatos de conferencias periódicas y especialmente en exposiciones.

[28] En la Conferencia de Delegados de las Naciones participantes en Milán, septiembre de 1955, mencionada en la nota 2.

[29] Tras la aprobación de una muestra conceptual, Aldo Rossi abandonó la reunión y renunció a la comisión en el acto. (Nicolin 2009).

[30] (Documento de archivo B).

[31] Borrador (Documento de archivo A) con anotaciones autógrafas de De Carlo, cuya caligrafía se ha podido cotejar con otras notas suyas del mismo fondo.

«problema» del fenómeno de la producción y el medioambiente al problema del ambiente físico, social y político. En sus notas se puede leer: «*la ciudad se expande e invade la naturaleza, se convierte en metrópoli*»; «*nacen problemas de comunicación humana y física, de transporte, de ocasiones de encuentro*»; entre otras notas sobre democracia, añadiendo que «*la arquitectura y el urbanismo necesitan nuevas concepciones y nuevos instrumentos*».

Estas anotaciones se alinean con la investigación de sus compañeros del *Team* 10, de Candilis y Woods y sus ideas para proyectos urbanos, las jerarquías de asociaciones humanas de los Smithson y con el Manifiesto de Doorn, previamente señalado. Como se ha sugerido, puede decirse que *Il Grande Numero* fue una reformulación – realizada por su promotor Giancarlo De Carlo –, de un ideal fundamental para el *Team* 10: la aproximación humanista al urbanismo que en 1953 había cristalizado en la expresión *Habitat du plus Grand Nombre*. Esta noción, como señala Alison Smithson (1991), fue uno de los puntos de encuentro clave para el, por entonces, naciente *Team* 10, tras la admiración compartida ante lo que el GAMMA había presentado bajo esa misma denominación.

Es posiblemente ese efecto catalizador que De Carlo buscaba provocar con el tema de la exposición *Il Grande Numero*: no la simple muestra de datos u objetos, sino una chispa de reconocimiento colectivo capaz de provocar nuevas sensibilidades, tal como ocurrió en torno al GAMMA.

Civilización de grandes números vs sociedad de masas.

Como proyecto curatorial*, Il Grande Numero* instaba a artistas, arquitectos y diseñadores a proponer reflexiones sobre las grandes metrópolis, el transporte rápido de personas y mercancías y la cantidad e inmediatez en la distribución de información visual; especialmente sobre cómo estas variables ponían en peligro la cultura, el sentido de vecindad o de continuidad; en última instancia, la identidad. también sobre cómo los centros urbanos corrían el riesgo de convertirse en escenarios vacíos de significado y físicamente inadecuados. De Carlo comenta retrospectivamente que planteó la convocatoria partiendo del supuesto de que, en ese momento, se perfilaban dos escenarios posibles y antagónicos. En sus propias palabras:

> «Entonces se abrieron dos alternativas: por un lado, la posibilidad de convertirnos en una civilización de masas, por otro lado, la posibilidad de convertirnos en una sociedad de "grandes números". En ese momento hice una gran diferencia entre el gran número que caracteriza a una sociedad pensante, en la que los individuos siguen siendo los protagonistas de los acontecimientos, y la civilización de masas, que es en cambio una civilización homogeneizada, compuesta por individuos validados por el poder, una civilización que no me interesa en términos de humanidad y que considero peligrosa en términos políticos y sociales. Por lo tanto, propuse llamar a una serie de protagonistas a la Trienal y componer una serie de eventos que en mi parecer podían representar tanto la oposición a la

> masificación como el triunfo de una inteligencia dirigida hacia una sociedad rica en múltiples participaciones» . (De Carlo 1998, 67)

En esa línea, De Carlo, propuso una exposición basada sobre todo en la democracia[32], que a la vez sea *«crítica y que esté abierta a la participación de sus visitantes»* (Nicolin 2009, 92). De manera que la visión disciplinar pueda sugerir las problemáticas latentes y que sea capaz de retroalimentarse de la opinión de la gente que la visitase. A diseñadores de diversas disciplinas se les solicitó *«seleccionar objetos y modelos, en relación con su capacidad de introducir nuevas hipótesis que puedan determinar la forma del entorno físico, y ofrecerlas al debate público, así, a través de esta acción de opción y crítica– en un contexto imparcial, libre de las constricciones profesionales– estimulen la formación de otras hipótesis más apropiadas»*. (Triennale di Milano 1968, 151)

Esta intención de formulación flexible, abiertamente receptiva a comentarios, que planteaba De Carlo era un fiel reflejo de su interés por la arquitectura participativa, un tema que abordó recurrentemente en su carrera (Charitonidou 2021). En textos como «*El público de la arquitectura*» (De Carlo 1970)[33] y «*Una arquitectura de la participación*» (De Carlo 1980)[34], el arquitecto defendía la conveniencia de involucrar a los futuros usuarios[35] en favor de un proceso riguroso que estuviera orientado a optimizar la calidad del diseño arquitectónico.

En la convocatoria, se aspiraba a que los autores explorasen empíricamente técnicas para generar inclusión. teniendo en cuenta que tanto el carácter individual como la escala colectiva eran necesarios para oponerse a la respuesta genérica que promovía la homogeneidad.

La exposición como manifiesto abierto

La noción convencional de manifiesto remite a un texto programático mediante el cual un colectivo declara públicamente una posición, denuncia un estado de cosas y propone una alternativa con voluntad de intervenir. En arquitectura, este género ha operado históricamente más allá del papel, en la propia obra, incluso en exposiciones (Colomina 2014).

En la exposición analizada se hace una declaración pública de una problemática vigente y con voluntad de aportar a su intervención. En esa línea, la intención curatorial puede encajar en la lógica del manifiesto, excepto en que no avanza hacia una propuesta o solución. La convocatoria aspira a lo opuesto. Ofrece un problema y un marco conceptual pendiente de recabar nuevos puntos de vista antes de cerrarse y presentar un diagnóstico. En ese

[32] De Carlo vincula el «Grande Numero» reiteradamente con la noción de democracia, esto aparece de forma dispersa en varias de sus anotaciones manuscritas sobre el borrador del programa sobre el borrador del programa (Documento de archivo A), y años más tarde en sus propias declaraciones (De Carlo 1998, 67).

[33] El texto proviene de una Conferencia dictada en Liège, Bélgica, en 1969.

[34] El texto del artículo proviene de una conferencia dictada en Melbourne, Australia, en octubre del 1971.

[35] Para De Carlo, la participación implica el acompañamiento en la toma de decisiones o la revisión realizada por todas las personas que utilizarán la arquitectura durante el proceso de diseño.

sentido, se podría decir que se trata de un manifiesto abierto, pendiente de conclusión. Es abierto también en su intención democrática. A través del espacio expositivo, De Carlo abrió a otros profesionales[36] y a la sociedad un debate presente en la agenda del *Team* 10, y en ese acto lo sometió al escrutinio público y multidisciplinar. Con ello, por un lado, trascendió la introspección que caracterizó al grupo y, por otro lado, dio continuidad a su estrategia de construcción intelectual conjunta. Consta que la convocatoria fue ambiciosa en su interés de que participara la mayor cantidad de voces posible[37], para ello, De Carlo emprendió un viaje a los Estados Unidos[38] durante el otoño de 1967 y se puso en contacto con una selección amplia de profesionales, que, desde su perspectiva, representaban lo mejor de la cultura artística a nivel global[39].

Por último, De Carlo vislumbraba la muestra como un dispositivo de intercambio, abierto a la participación activa de sus visitantes, cuestionando hasta qué punto una exposición puede operar sobre la base del diálogo y recibir retroalimentación. Quedan dudas de si la exposición cuestionaba también el propio concepto de manifiesto. En este caso, la alternativa o solución al problema se construiría como un proceso colectivo, deliberadamente abierto a su propia revisión.

Las Líneas expositivas

Las propuestas se articularon en tres líneas expositivas (Triennale di Milano 1968, 151): la **Muestra Internacional**, dedicada directamente al *Grande Numero* y que reunía arquitectura, urbanismo, producción y artes plásticas; la **Muestra de la Decoración**, concebida como prolongación de la anterior y centrada en los elementos que se superponen a la arquitectura con un ritmo de consumo más rápido –señalética, mobiliario urbano, entre otros–; y la **Muestra del Producto Individual de Alto Nivel Tecnológico**, que partía de la hipótesis de que el propio *Grande Numero* provocaría, por contradicción interna, una revalorización del producto hecho a mano. A continuación, se comentan algunas muestras relevantes para este texto, tomando como base el catálogo. Véanse las Figuras 3 y 4.

[36] Lista de participantes por países: **Estados Unidos:** Arquitectura y urbanismo (Hugh Hardy, Malcolm Holzman, Norman Pfeiffer, George Nelson, Shadrach Woods, Herb Rosenthal, David Crane) y diseño gráfico (Saul Bass). **Reino Unido:** Arquitectura (Alison y Peter Smithson, Archigram) y escultura (Lynn Chadwick). **Italia:** Arquitectura (Renzo Piano), cine (Marco Bellocchio), diseño gráfico y literatura (Bruno Caruso) y fotografía (Erminio Bottura). **Rusia:** Arquitectura (Alexei Gutnoff, Ilia Ledgiava). **Japón:** Arquitectura (Arata Isozaki). **Países Bajos:** Arquitectura (Aldo Van Eyck). **Hungría:** Pintura (György Kepes). **Perfiles transnacionales:** Joachim Pfeufer (arquitectura y pintura, Francia/EE.UU.) y Romaldo Giurgola (arquitectura, Italia/EE.UU./Australia).

[37] Pese a que no llegaron a participar, en el programa inicial también figuran: Charles Eames, Ray Eames, Yona Friedman; Yūsaku Kamekura; Stanley Spencer; Alexander Calder; Louis Kahn, Jaap Bakema, George Candilis, Fumihiko Maki, Maurizio Sacripanti, Cedric Price. En algunos manuscritos de Giancarlo De Carlo dirigidos al comité científico durante un viaje de captación que realizó a los Estados Unidos (1967) en busca de contactos constan: Eduard Kienholz, Robert Indiana, Craig Kauffman, Charles Hinman, Nicolas Schöffer y Nicholas Krushenick.

[38] (Documento de archivo C).

[39] Por la alta participación de artistas internacionales el comité llegó a ser señalado por cierta xenofilia.

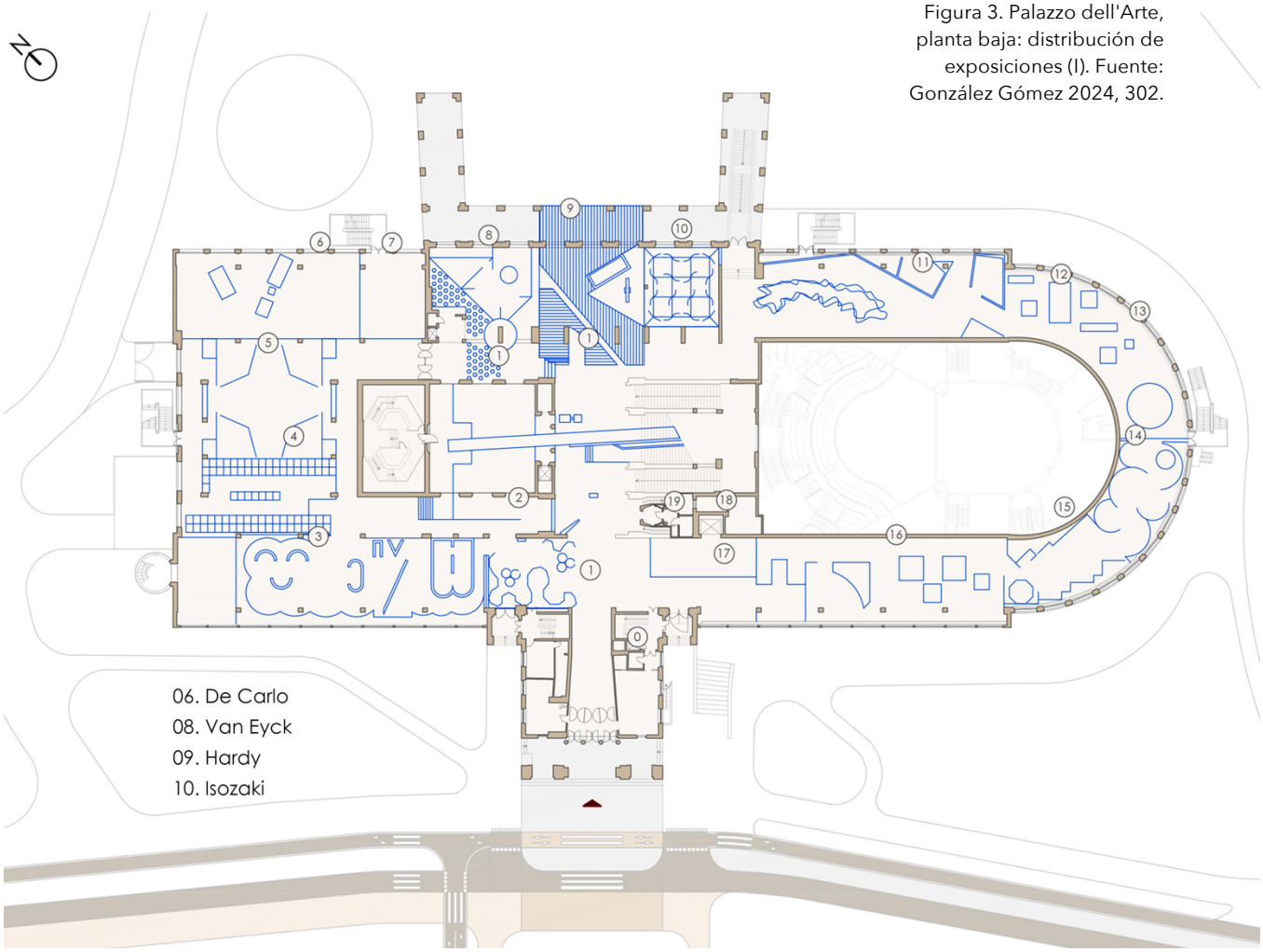


Figura 3. Palazzo dell'Arte, planta baja: distribución de exposiciones (I). Fuente: González Gómez 2024, 302.

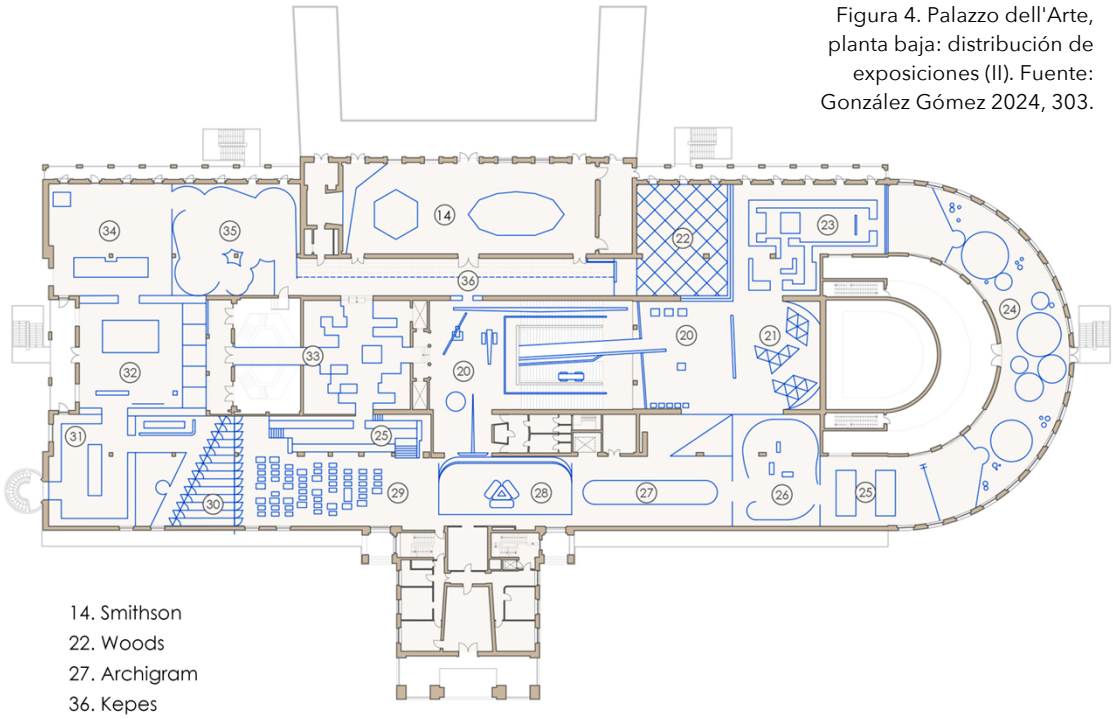


Figura 4. Palazzo dell'Arte, planta baja: distribución de exposiciones (II). Fuente: González Gómez 2024, 303.

Introducción (De Carlo, Zanuso, Steiner, Rosselli, Viganò, Tovaglia, Castiglioni). Preámbulo conceptual dividido en «los errores», «las informaciones» y «las perspectivas», que introduce al visitante en la escala del problema —el uso inadecuado del ambiente contemporáneo— y anticipa el tono crítico de toda la muestra. Combinó proyecciones suspendidas, estructuras reticulares con cifras estadísticas y una cinta transportadora sonorizada, envolviendo físicamente al visitante.

Gyorgy Kepes, Thomas y Mary McNulty — Nightscape. Explora la transformación nocturna de la ciudad, sugiriendo cómo la iluminación artificial oculta el caos diurno. Recreó la atmósfera lumínica urbana mediante una galería con proyecciones en paredes y techo, neón y efectos sonoros ambientales. Véase la Figura 5.

Arata Isozaki — Macrotransformación del territorio. Aborda los cambios drásticos del territorio a partir de la devastación de Hiroshima y Nagasaki, vinculando las mutaciones urbanas a la fragilidad del entorno construido. Empleó paneles giratorios de aluminio con imágenes superpuestas, activados por los visitantes mediante impulsos infrarrojos. Véase la Figura 6.

Alison y Peter Smithson — Decoración urbana. Desarrolla la segunda línea expositiva, mostrando que la imagen cambiante de la ciudad resulta de la superposición de elementos con distintos ciclos de camcio —edificios, letreros, luces, clima, personas—. Reconstruyó escenográficamente una celebración en el espacio público, situando al visitante en la escala de una plaza. Véase la Figura 7.

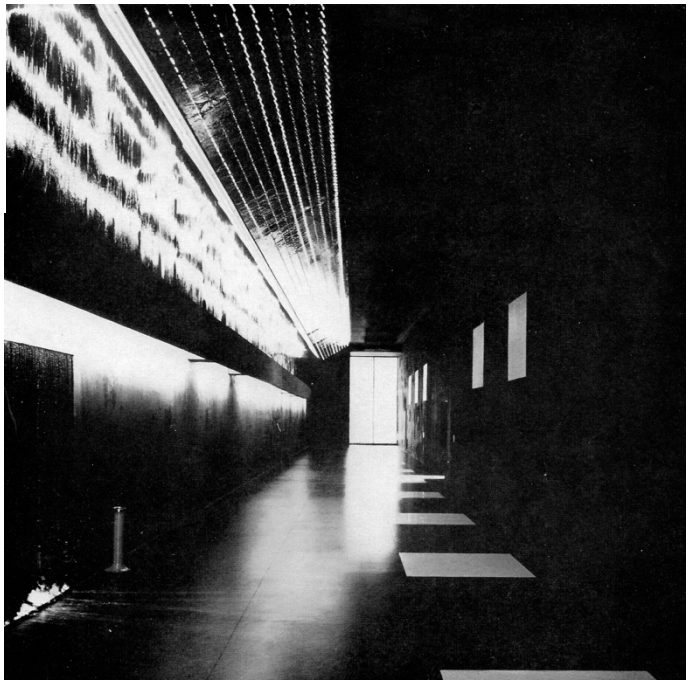


Figura 5. Muestra «Nightscape», de György Kepes, Thomas y Mary McNulty. Fuente: Triennale di Milano 1968, XVII.

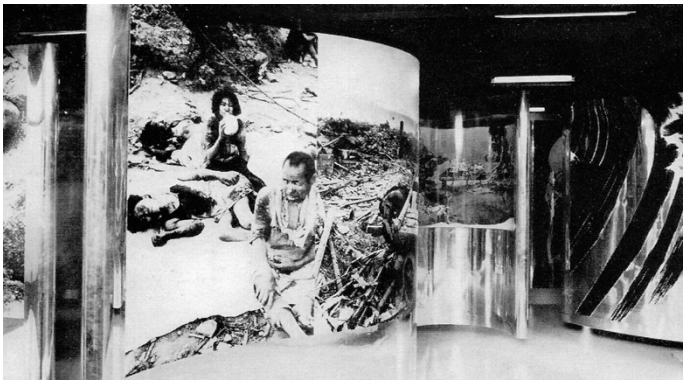


Figura 6. Muestra «Macrotransformación del territorio», de Arata Isozaki. Fuente: Triennale di Milano 1968, IX.



Figura 7. Figura 7. Muestra «Decoración urbana», de Alison y Peter Smithson. Fuente: Archivo Histórico de la Triennale di Milano (Archivo digital).

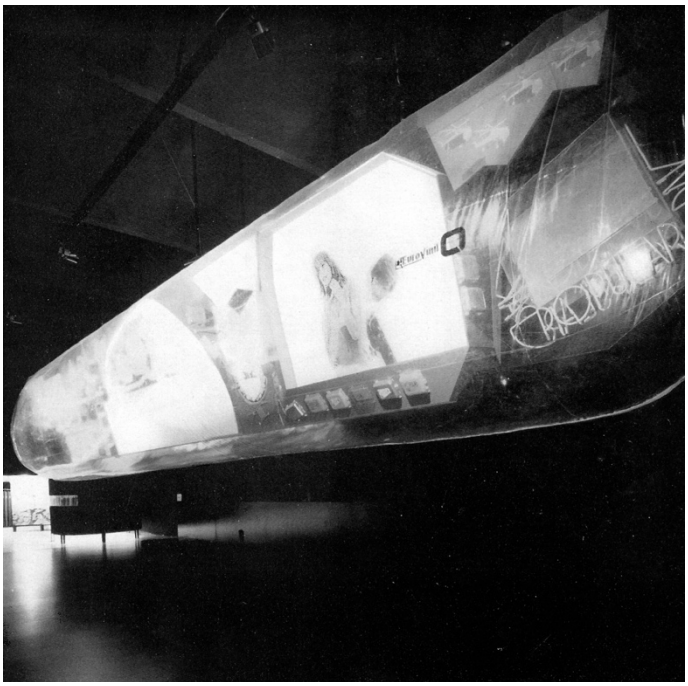


Figura 8. Muestra «Milanograma», de Archigram. Fuente: Triennale di Milano 1968, XIV.

Grupo Archigram – Mutaciones del ambiente en la época del «gran número» (Milanograma). Instalación provocadora que explora gráficamente escenarios futuros del entorno construido: un gran tubo transparente suspendido, denominado «Milanograma», con proyecciones, películas y efectos lumínicos sobre espejos, convertido en un espectáculo multimedia envolvente. Véase la Figura 8.

Shadrach Woods y Joachim Pfeufer – El urbanismo es interés de todos. Montaje didáctico sobre los recursos y la distribución poblacional, que subraya el efecto antrópico sobre el medioambiente. Empleó una estructura metálica de dos pisos con paneles ilustrados con fotografías, diagramas y citas, en formato pedagógico y acumulativo. Véase la Figura 9.

Hugh Hardy, Malcolm Holzman y Norman Pfeiffer – La nueva percepción visible del ambiente urbano. Analiza cómo la urbanización incesante altera la percepción del territorio, mediante escaleras cruzadas y un telón de espejos intermitentes entre objetos y fragmentos arquitectónicos dispersos, generando una experiencia inmersiva que replicaba el caos visual urbano. Véase la Figura 10.

Aldo van Eyck – La pequeña escala dentro de las grandes dimensiones. Reflexión sobre la persistencia de lo individual y lo artesanal frente a la civilización del «gran número», cuestionando la capacidad de la sociedad moderna para conciliar tecnología y humanidad. Confinó al visitante en un recinto poligonal forrado de espejos rotos que deformaban su imagen, con textos poéticos en las paredes. Véase la Figura 11.



Figura 9. uestra «El urbanismo es interés de todos», de Shadrach Woods y Joachim Pfeufer. Fuente: Triennale di Milano 1968, XVIII.



Figura 10. Muestra «La nueva percepción visible del ambiente urbano», de Hugh Hardy, Malcolm Holzman y Norman Pfeiffer. Fuente: Triennale di Milano 1968, X–XI.

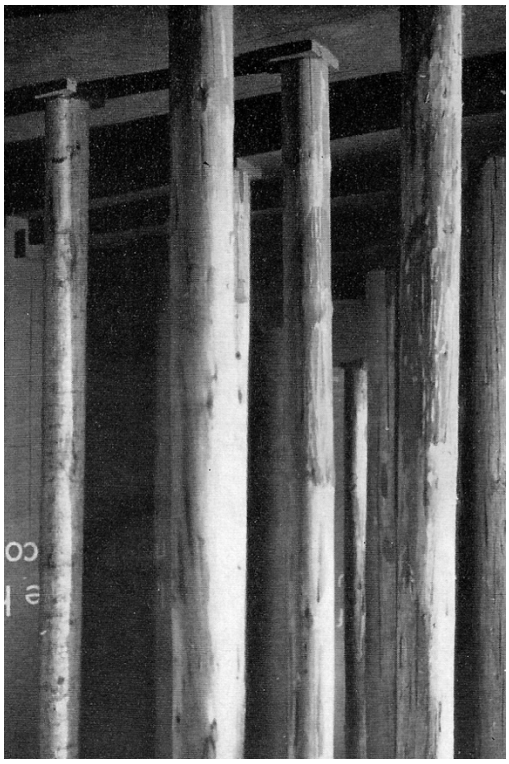


Figura 11. Muestra «La pequeña escala dentro de las grandes dimensiones», de Aldo van Eyck. Fuente: Triennale di Milano 1968, XI.

La Trienal del gran público

En el borrador mecanografiado, previamente mencionado, se expresó «*La Triennale del 'Gran Número' quiere ser, por tanto, también la Triennale del "Gran Público"*».[40] Y lo fue, aunque no de la manera programada. La

40 Borrador «*Il Grande Numero*», pág. 6 (Documento de archivo A).

inauguración del evento, prevista para el 30 de mayo de 1968, se vio abruptamente interrumpida por una ocupación de diez días protagonizada por artistas y estudiantes en el contexto del convulso «Mayo del 68». Hasta hace relativamente poco (Nicolin, 2008, 2009, 2011), se conocía más de la ocupación que del trasfondo de su programa. Véase la Figura 12.

Paradójicamente, la protesta tuvo como blanco un evento que intentaba dar voz a los mismos reclamos sociales que los manifestantes enarbolaban. Giancarlo De Carlo se contrarió al ver cómo el movimiento estudiantil desarticulaba un evento que en gran medida incluía y celebraba sus motivaciones (De Carlo 1998). Prueba de esto es que dos semanas antes de la apertura se improvisó una instalación[41] que se titulaba *La protesta de los jóvenes*. Esta sección, preparada por De Carlo y sus colaboradores,[42] documentaba las oleadas de revueltas estudiantiles en curso en la Universidad de Columbia, un gesto que sumaba los problemas sociales señalados por la lucha estudiantil a los que la exposición abordaba. Véase la Figura 13.

Como consecuencia de la ocupación, la relevancia mediática y política de esta edición quedó supeditada a las imágenes de la revuelta, relegando su ambiciosa conceptualización —una de las más rigurosas de la historia de la Trienal[43]— al archivo histórico durante décadas.



Figura 12. Giancarlo De Carlo (comisario de la exposición) debatiendo con los manifestantes en la entrada de la Triennale. Fuente: revista Domus, portada de 1968 (Domus 866), reproducida en nota publicada el 21 de enero de 2004 en el sitio web de la revista.

[41] En una correspondencia revisada, el 18 de mayo de 1968, La Triennale solicitaba al Liberation News Service, 20 imágenes de las protestas en Columbia para incluirlas en la exposición.
[42] En colaboración con Marco Bellocchio y Bruno Caruso.
[43] Tomasso Tofanetti, coordinador de la Biblioteca y del Archivo Histórico de la Triennale di Milano, considera, por su vasto conocimiento de los eventos pasados del centro, que esta sería posiblemente la edición más profundamente conceptualizada.



Figura 13. Instalación improvisada «La protesta de los jóvenes», de Giancarlo De Carlo, Marco Bellocchio y Bruno Caruso. Fuente: Archivo digital de la Triennale di Milano

Conclusiones

Ya se ha expuesto en la introducción que diversas investigaciones han sugerido, aunque sin centrarse en ello, que la propuesta temática de la XIV Trienal de Milán heredó un debate recurrente en la historia del *Team* 10. En efecto, el tema revisitó una investigación sobre ciudad, metrópoli, espacio público y relaciones humanas que los pensadores y proyectistas asociados a este colectivo habían sostenido en el tiempo. En ese sentido, este análisis señala que la XIV Trienal de Milán no fue un evento aislado, sino que daba continuidad a una inquietud disciplinar que comenzó a gestarse en los años cincuenta durante la crisis de los CIAM y que persistió en el ejercicio individual de sus miembros.

No obstante, De Carlo reformuló el concepto más de una década después, dotándolo de un carácter interdisciplinar y democrático, y disponiéndolo para ser explorado en un contexto sociopolítico significativamente distinto y más extremo. El paso del tiempo no ha hecho más que confirmar la vigencia de una preocupación compartida por muchos profesionales de mediados del siglo XX, en especial por Giancarlo De Carlo. El debate revisitado en la XIV Trienal sobre la arquitectura, la ciudad y la vivienda urbana sigue presente en los retos de la actualidad, donde la tendencia hacia cifras cada vez mayores no ha hecho sino acentuarse.

En relación con la categoría de manifiesto, este artículo sostiene que *Il Grande Numero* traslada la lógica performativa y discursiva —utilizada también por el *Team* 10 (el Manifiesto de Doorn, 1954; incluso el *Team 10 Primer*, 1962)— a un dispositivo espacial que, a diferencia de la tradición del manifiesto, no declaraba una posición, sino que la sometía a revisión pública. En ese acto democrático, la estrategia curatorial podría estar cuestionando la unidireccionalidad del manifiesto.

Cómo citar este artículo
González Gómez, Heidy. "La exposición como manifiesto: el caso de la XIV Trienal de Milán (1968)." *Arquitectura y Sociedad*, no. 25 (2026): 50-71. https://doi.org/10.29166/as.v5i25.10321

Bibliografía

Bassi, Alberto, Raimonda Riccini y Cecilia Colombo, eds. 2004. *Design in Triennale, 1947-68: Percorsi fra Milano e Brianza*. Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale.

Bodiansky, Vladimir. 1953. «Notes on the Subject of a Habitat Charter». *Annals of Public and Cooperative Economics* 24: 289-294. https://doi.org/10.1111/j.1467-8292.1953.tb00686.x

Bodiansky, Vladimir. 1955. «The Charter of Habitat [extractos]». *Architectural Design* 25 (9): 286-289.

Charitonidou, Marianna. 2021. «Revisiting Giancarlo De Carlo's Participatory Design Approach: From the Representation of Designers to the Representation of Users». *Heritage* 4 (2): 985–1004. https://doi.org/10.3390/heritage4020054.

Colomina, Beatriz. 2014. *Manifesto Architecture: The Ghost of Mies*. Berlín: Sternberg Press.

Dainese, Elisa. 2013. «The Concept of 'Habitat': The Cellular Design Reformulation of the Post-War Modern Movement». En *Landscape and Imagination. Towards a new baseline for education in a changing world*, editado por C. Newman, Y. Nussaume y B. Pedroli, 51–54. Florencia: UNISCAPE / Pontedera: Bandecchi & Vivaldi.

De Carlo, Giancarlo. 1970. «Il pubblico dell'architettura». *Parametro* 5: 4–13.

De Carlo, Giancarlo. 1980. «An Architecture of Participation». *Perspecta* 17: 74–79. (Texto de una conferencia dictada en Melbourne, Australia, en octubre de 1971 y posteriormente publicada en *Melbourne Architectural Papers*).

De Carlo, Giancarlo. 1998. «Cronaca di un'occupazione annunciata. Intervista a Giancarlo De Carlo. A cura di Stefano Boeri». En *Il '68 e Milano*, editado por Giovanna Calvenzi, 66–69. Milán: Leonardo Arte.

Écochard, Michel. 1950. «Urbanisme et construction pour le plus grand nombre». *Annales de l'Institut Technique du Bâtiment et des Travaux Publics*, no. 148: 1–12

Franchini, Alberto. 2023. «Giancarlo De Carlo: Participation Depends». Architectural Theory Review 27 (2): 161–87. doi:10.1080/13264826.2023.2244610.

Franco, David. 2018. «El Arquitecto Como Mediador político: Giancarlo De Carlo En La Triennale De Milán De 1968». Constelaciones. Revista De Arquitectura De La Universidad CEU San Pablo, no. 6 (May): 163-75. https://doi.org/10.31921/constelaciones.n6a10.

González Gómez, Heidy. 2024. «Signs of Occupancy, Signs of Life. Alison Smithson, Denise Scott Brown». Tesis doctoral, Universidad de Alcalá.

Hernández Martínez, Landa. 2025. «Giancarlo De Carlo - El público de la arquitectura». *Zarch*, no. 24: 273. https://doi.org/10.26754/ojs_zarch/zarch.20252512440