

UNIVERSIDAD DE MURCIA
FACULTAD DE LETRAS
DEPARTAMENTO DE HISTORIA DEL ARTE

*LOS MUSEOS DE ARTE MODERNO Y
CONTEMPORÁNEO: HISTORIA, PROGRAMAS Y
DESARROLLOS ACTUALES*

TESIS DOCTORAL
CARIDAD-IRENE DE SANTIAGO RESTOY

DIRECTOR:
PROFESOR D.FRANCISCO JARAUTA MARION

1999

“Vistas a escala de los milenios, las pasiones humanas se confunden. El tiempo no añade ni quita nada a los amores y odios experimentados por los hombres, a sus compromisos, a sus luchas y a sus esperanzas: tanto antaño como hoy, siempre son los mismos. Suprimir al azar diez o veinte siglos de historia no afectaría de manera sensible a nuestro conocimiento de la naturaleza humana. La pérdida irreparable sería la de las obras de arte que esos siglos vieron nacer. Pues los hombres difieren e incluso existen sólo por sus obras. Como la estatua de madera que dio a luz a un árbol, sólo ellas aportan la evidencia de que, en el transcurso de los tiempos, algo ha sucedido realmente entre los hombres.”

Claude Lévi-Strauss

Mirar, Escuchar, Leer
Ed. Siruela, Madrid, 1993.

Agradecimientos

En primer lugar deseo agradecer a la Comunidad Autónoma de la Región de Murcia, *Comisión del V Centenario*, por la concesión de la Beca que me permitió la estancia en el Centro de Documentación del *Museum of Modern Art* de New York, al profesor Don Juan Antonio Ramírez por haber apoyado la investigación, al personal de los Centros de documentación del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Instituto Valenciano de Arte Moderno, Centro Georges Pompidou, *Museum of Modern Art* de Nueva York, *Centre d'Art Contemporain* de Burdeos. A Doña Cristina Gutiérrez Cortines del Corral que mientras ha sido Consejera de Cultura ha apoyado mi trabajo en esta tesis concediéndome los permisos necesarios para llegar a la finalización de la misma; a mi tutora, María del Carmen Sánchez Rojas por la que siento gran admiración, a D. Cristóbal Belda por su paciencia, a Virginia Mergelina por su cortesía y, finalmente a Don Francisco Jarauta, sin el cual hubiera sido imposible esta tesis, por sus consejos, ánimos en momentos de desaliento, su constante interés por el proceso de investigación, sus correcciones y aportación de material imposible de conseguir sin su mediación.

No quiero olvidar a las personas que me han ayudado con su presencia y confianza, mis compañeros de trabajo: Manuela Casanoves, Miguel San Nicolás y Pedro Plaza, a mis colegas Elisa Franco, Ana Más Hernández y Consuelo García Trevijano, por la recopilación de material, a Teresa Jular y Jesús Ángel Cárcelos, por su apoyo informático, a Jurek Jackiewiczzy, quien me trajo noticias de Lodz; y sobre todo a mi magnífica familia, mis padres y mis abuelos, Emilio y Josefina, que además de ponerse a mi disposición en cualquier circunstancia, me han ayudado económicamente en mis estancias en el extranjero; a mis hermanos que me han dado algún “cachete moral”, a Luli y Vila por sus fantásticos *E-mails*, a Javier por la ayuda con los temas de arquitectura, a Jose María por los relajantes paseos en barco mientras aguantaba mis *speechs*, a Carlos y Felipe por venir cargados de libros de sus viajes, a Almudena García del Real y a Sofía y sobre todo a mi sufrido y maravilloso hijo Jose Manuel, que ha tenido una inmensa paciencia, a pesar de su edad, visitando museos y Bienales en nuestros viajes de estos últimos ocho años. Para terminar, permítaseme recordar alguna de sus frases, ya célebres entre nosotros: “pero mami, ¿dónde está el *Lúgubre?*”, o “¿no me digas que hemos venido hasta aquí sólo a comprar este libro?”. A todos, de todo corazón, muchísimas gracias y espero no defraudarles con el texto que aquí presento.

Cabo de Palos 18-9-1999

ÍNDICE

Agradecimientos-----	4
INTRODUCCIÓN-----	8

CAPÍTULO I- GENEALOGÍA DEL MUSEO DE ARTE MODERNO: HISTORIA Y PROYECTOS.-----20

1.-Perspectivas históricas del museo moderno -----	20
2.-La Grande Galerie du Louvre-----	33
3.-El museo revolucionario -----	46
4.- <i>Le Musée Central Des Arts</i> y el Museo Napoleón: origen del Museo de Artistas Vivos -----	53
5.-El Siglo XIX: Siglo de los Museos. -----	55
6.-El nacimiento de las pinacotecas nacionales.-----	63
7.-Los artistas vivos entran en el museo. -----	66
8.-El caso francés: el museo de Luxemburgo -----	68
9.-La historia del museo y la historia del arte-----	84
10.-Hacia una nueva tipología museística: las casas-museo y el museo de artista. -----	88
11.-Cambios hacia la modernidad del museo de Luxemburgo: el <i>Jeu de Paume</i> y el <i>Palais Tokyo</i> -----	90
12.-Reencuentro con el pasado y el futuro: la Gare d'Orsay y el Centro Pompidou. -----	106
13.-La herencia del Luxemburgo -----	111

CAPÍTULO II NUEVA YORK Y LOS MUSEOS DE ARTE MODERNO-----126

1.-Antecedentes. Museos americanos del siglo XIX El coleccionismo. -----	126
2.-La financiación de los museos americanos.-----	132
3.-La Escuela de París toma Nueva York -----	142
4.-Nacimiento del <i>Modern Art Museum of New York. (MoMA)</i> ---	157
5.-El MoMA durante la Segunda Guerra Mundial. -----	185
6.-La colección de Peggy Guggenheim. <i>Art of this Century</i> -----	201
7.-El MoMA como laboratorio -----	207
8.-Evolución arquitectónica del MoMA.-----	209
9.-Departamentos del MoMA. -----	221
9.1- <i>Departamento de Arquitectura y Diseño.</i> -----	221
9.2- <i>Departamento de fotografía</i> -----	228
9.3- <i>Departamento de Educación</i> -----	231
9.4- <i>Film library</i> -----	233

**CAPÍTULO III-LA INTERNACIONALIZACIÓN DEL
MODELO MoMA.** -----241

1.-El Museo de Arte Moderno de Nueva York, “ <i>at home and abroad</i> ” -----	241
2.-La apropiación del modelo Moma en Occidente.-----	258
3.-Las exposiciones -----	265
3.1- <i>Documenta . Kassel</i> -----	266
3.2- <i>Kunsthalle</i> -----	268
3.3- <i>Kunsthalle de Berna</i> -----	271
4.-Museos de arte moderno. -----	274
4.1- <i>Neue Nationalgalerie de Berlín1965-1968</i> -----	275
4.2- <i>Kunsthalle de Bielefeld. 1966.</i> -----	278
4.3- <i>Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen-Dusseldorf-1975-1986.</i> -----	280
4.4- <i>Wallraf-Richartz Museum-Ludwig Museum. Colonia. 1975-1986</i> -----	281
4.5- <i>Stedelijk Museum-Amsterdam</i> -----	286
4.6- <i>Städtisches Museum, Abteirberg Mönchengladbach- 1972-1982</i> -----	292
4.7- <i>Neue Staatsgalerie e Kammertheater- Stuttgart- 1977-1984.</i>	297
4.8- <i>Museum für Moderne Kunst Frankfurt am main- 1983-1991.</i>	303
4.9- <i>Tate Gallery- Londres</i> -----	307

**CAPÍTULO IV-EL EFECTO BEAUBOURG. NACIMIENTO DE
LOS CENTROS DE CULTURA CONTEMPORÁNEA.** ----- 315

1.-Los orígenes: el Museo nacional de arte moderno en el Palais Tokyo. Paris-1947-1976.-----	315
2.-El proyecto del Centro de Cultura Contemporánea Georges Pompidou. -----	332
2.1- <i>El debate teórico.</i> -----	332
2.2- <i>El proyecto museológico. La Colección inicial.</i> -----	336
2.3- <i>El proyecto arquitectónico.</i> -----	342
3.-Le Centre National d’Art et de Culture Georges Pompidou.Los primeros años. -----	346
4.-La remodelación de la colección.-----	357
5.-Las exposiciones -----	364
6.-Los departamentos -----	371
6.1- <i>Le Centre de Création Industrielle.</i> -----	372
6.2- <i>La Bibliothèque publique d’Information.</i> -----	374
6.3- <i>L’Institut de Recherche et de coordination Acoustique-Musique.</i> -----	376
6.4- <i>L’Atelier des enfants</i> -----	377
7.-Hacia el año 2000.-----	378
8.-Apoyo institucional a los Centros de Arte Contemporáneo. ----	386
CONCLUSIONES -----	404
ANEXOS -----	411

ANEXO I CARTA DEL MINISTRO DEL INTERIOR A LOS CONSERVADORES DEL <i>MUSÉE CENTRAL DES ARTS</i> (20-1-1797) -----	412
ANEXO II THE LILLIE P. BLISS BEQUEST -----	414
ANEXO III LISTADO DE EXPOSICIONES EN EL MUSEO DE ARTE MODERNO DE NUEVA YORK DESDE 1929 A 1979 ----	420
ANEXO IV EXPOSITIONS ORGANISÉES PAR LE MUSÉE NATIONAL D'ART MODERNE AU PALAIS DE TOKYO - 1957- 1976.-----	458
ANEXO V EXPOSITIONS ORGANISÉES PAR LE CENTRE NATIONAL D'ART CONTEMPORAIN CNAC 1968-1976 -----	463
ANEXO VI LISTE DES EXPOSITIONS ORGANISÉES PAR LE MUSÉE NATIONAL D'ART MODERNE AU CENTRE GEORGES POMPIDOU -----	466
ANEXO VII MUSEOS DE ARTE CONTEMPORANEO EN 1991	478
CENTROS DE DOCUMENTACIÓN -----	491
BIBLIOGRAFÍA -----	491
ALGUNAS DIRECCIONES EN INTERNET SOBRE LOS MUSEOS CITADOS -----	517

INTRODUCCIÓN

En 1937, se construye el primer edificio destinado a albergar una colección de arte exclusivamente moderno, este edificio se construirá en Nueva York y será el *Museum of Modern Art*, que concentrará su colección, en un principio, alrededor de los artistas de la Escuela de París. En el documento de la creación del MoMA, se cita que la relación entre este y el *Metropolitan Museum* de Nueva York, será similar a la existente entre el Louvre y el Luxemburgo de París o la *National Gallery* y la *Tate Gallery* de Londres¹.

El objetivo de este trabajo consiste en realizar un recorrido histórico, desde el nacimiento del "*desir de musée*" de la sociedad ilustrada francesa hasta, la construcción de los espacios destinados a museos de arte moderno y contemporáneo nacidos en el siglo XX y su transformación en Centros de Cultura Contemporánea. Ya que el MoMA, toma como referencia el Museo de Artistas Vivos francés, se decidió buscar las raíces de los museos de arte moderno desde los inicios del siglo XIX. Para ello se ha diseñado el árbol genealógico de los fenómenos culturales que han transformado el ámbito museístico en nuestra centuria. Consecuentemente, el primer capítulo desarrollará las causas que llevaron a la apertura del museo del Louvre, tomado este como ejemplo de museo público por excelencia. Para la toma de datos previa, se consultaron como obras de referencia las siguientes: Para acercarnos a la historia de los museos, *El tiempo de los museos* de Germain Bazin²; para la historia de las colecciones, *Artistas príncipes y mercaderes* de René Taylor³; para el nacimiento del museo de *Luxembourg*, *Les Musées a la*

¹ Barr,A.H., *Chronicle of the Collection of Painting and Sculpture en Painting and Sculpture en The Museum of Modern Art 1929-1967*, Museum of Modern Art, New York 1977

² Germain Bazin, *El tiempo de los Museos*, Daimon, Barcelona, 1969.

³ Taylor,F.H., *Artistas Príncipes y Mercaderes: historia del coleccionismo desde Ramsés a Napoleón.* Luis de Caralt, Barcelona 1960

veille de la Révolution , de Edouard Pommier⁴ y para el origen de los museos franceses en el siglo XIX contamos con el magnífico catálogo editado por el Museo de Orsay con motivo de la exposición titulada "*La jeunesse des Musées*"⁵.

El primer museo público nace como un logro social, académico, artístico y arquitectónico de vital importancia. Por una parte vemos que en el arte de la imitación de los maestros antiguos, el artista necesitaba contemplar las obras ejecutadas por los clásicos, y estas eran inaccesibles al estar colgadas de las paredes de los palacios. A la reivindicación social que exige que se abran a la visita pública las colecciones reales, la llamamos "*Desir de Musée*"⁶, que Pomian desarrollará magistralmente. Con posterioridad a la Revolución Francesa, el museo se abre al público y a los artistas, es entonces cuando los artistas no sólo quieren entrar en el museo a copiar o a contemplar las obras, sino que también albergan el deseo que sus obras sean contempladas por otros allí, como el autor teatral que hasta que no presenta públicamente su obra no tiene satisfechas sus esperanzas.

Pero, ¿qué circunstancia provoca la apertura de un museo dedicado exclusivamente a los artistas vivos?. ¿Por qué se decide que sus obras no pueden convivir con las de los maestros antiguos?. Es entonces cuando se discute la diferencia existente entre el "arte heredado", que sin duda alguna se instala en los grandes museos nacionales, y el arte "*en train de se faire*", que precisará de un tiempo de purgatorio, de depuración, antes de ser trasladado al *templo de la inmortalidad*. Es entonces cuando nace el museo *passage*⁷ y las reflexiones de los críticos de arte y los

4 Pommier, E., *Le Problème du Musée à la Veille de la Révolution*, éditions du musée Girodet, Montargis, 1989.

5 Georget, C.H. (dir), *La Jeunesse des musées. Les Musées de France au XIX siècle*, Catálogo de la exposición del Musée d'Orsay, 7 février-8 mai 1994, Réunion des Musées Nationaux, París, 1994.

6 Pommier, E., *Le Problème du Musée à la Veille de la Révolution*, éditions du musée Girodet, Montargis, 1989.

7 Lacambre, G., (dir) avec la collaboration de Jacqueline de Rohan-Chabot, *Le Musée du Luxembourg en 1874*, Catálogo de la exposición del Grand Palais, 31 mai-

académicos sobre qué obras deben ser adquiridas por el Estado y cuáles no, ya que la responsabilidad social de sus decisiones, es mayor que en el siglo anterior. Además, una vez en el museo, transcurridos cincuenta años, se debe decidir si se envían a despachos, a los museos de provincias⁸ o al Louvre. En este momento el mecenas por excelencia es el Estado y aparece el fenómeno del apoyo institucional al arte. Recordemos que ya en el siglo XVIII Francia decide lograr a toda costa ser la nueva capital cultural Europea, y la forma de conseguirlo es la de crear, escuelas, academias y ayudas para los artistas. Suspendida esta iniciativa por la Revolución y tras treinta años de aislamiento, París hace todo lo posible para que sus artistas sean conocidos en el mundo. El ambiente de los *Salons*⁹, se incluye como determinante para la vida del artista del XIX, ya que es a través de ellos que el Estado adquiere las obras. Los artistas se dedican a la febril actividad de los concursos aleccionados por la idea de que sus obras puedan, al menos, ser mostradas en el museo de artistas vivos, y alguna vez, aunque sea una vez fallecidos, se cuelguen en las paredes del Louvre.

Llega entonces, el momento destinado a los jurados de los salones y a las Academias. De todos es conocido que sólo se admitían obras de gusto académico, la pintura de historia o de imitación de los antiguos, pero no todos los creadores comulgaban con los criterios académicos, surgen los artistas rebeldes, los rechazados, los *refusés* y con ellos, los coleccionistas pioneros del arte moderno que los sustentan. Los *primitivos modernos* que llamaría Alfred H.Barr, nunca entrarían vivos en el Museo de Artistas Vivos. Para ampliar este momento con verdadera

18 novembre 1974, Ministère des Affaires Culturelles, Éditions des Musées Nationaux, Paris, 1974.

⁸ Recordemos que para formar la colección del Museo de Orsay, debieron vaciar muchos museos provinciales de las obras del siglo XIX. Esto mismo ocurriría en España si alguna vez se decidiera crear un verdadero museo del XIX, ya que las colecciones del XIX se encuentran en los museos provinciales.

⁹ Lemaire, G-G., *Le Salon, de Diderot à Apollinaire*, Henry Veyrier, Paris, 1986.

profundidad tenemos el magnífico trabajo de Jose Pedro Lorente titulado *Cathedrals of urban Modernity*¹⁰.

Se finaliza haciendo mención de los ancestros inmediatos de los museos de arte moderno, como son los museos rusos, el de Lodz en Polonia, la National Galerie de Berlín y el Museo de Grenoble, cada uno con las características que les son propias. El primero, fruto de la revolución Rusa y la nacionalización de las colecciones más vanguardistas; el segundo como iniciativa de los propios artistas ante el rechazo de los órganos públicos, y los dos últimos gracias a sus responsables, que se enfrentaron a la sociedad más conservadora de su tiempo.

En este periodo nacerían los catálogos, los primeros tratados de museografía, los edificios destinados exclusivamente a museos, los museos especializados, los criterios de iluminación y de exposición, las sociedades científicas que llenarían los museos de ciencias naturales y arqueología. Pero el arte moderno sólo será redimido por los coleccionistas y algunos críticos. Durante el siglo XX, Francia intenta recuperar el tiempo perdido y tras numerosos cambios y traslados de sus colecciones decide en los años setenta, dar por fin un albergue definitivo a sus colecciones de arte del siglo XIX y XX con la creación de los museos de Orsay y Pompidou.

Pero deberá ser el *Museum of Modern Art* de New York, fundado en 1929, por un grupo de coleccionistas americanos, el que haga justicia al arte moderno europeo. Para comprender la creación de este museo, también nos hemos aproximado al fenómeno del coleccionismo americano¹¹, la financiación de sus museos¹², y el estado del arte moderno en Nueva York antes de la creación del MoMA. Un ejemplo que nos puede dar idea general del

¹⁰ Lorente, J.P., *Cathedrals of Urban Modernity. The First Museums of Contemporary Art, 1800-1930*. Ashgate, Aldershot, Hampshire, 1998

¹¹ Saarinen, A.B., *I grandi collezionisti americani. Dagli inizi a Peggy Guggenheim*, Torino 1977

¹² Tobelem, J.M., *Musées et culture. Le financement à l'américaine*, W.MNES, Paris, 1990

momento artístico es el *Armory Show* de 1914¹³, la creación de la colección de arte no objetivo de Salomon R. Guggenheim, la colección de Arte Americano de la Sra. Whitney, como contrapunto a la moda de coleccionar sólo arte europeo, y las secciones de arte americano y arte moderno del *Metropolitan*. Pero el hecho que diferencia el MoMA del resto de las colecciones que nacen en el primer tercio del siglo XX en América, son los objetivos que se plantean. Estos objetivos se basan en educar, mostrar y coleccionar el mejor arte moderno que se produzca en el mundo, y tiene muy claro, gracias a su director, Alfred H. Barr, cómo conseguirlo. Las tres fundadoras del Museo, tienen motivos diferentes para apoyar el proyecto, snobismo, caridad, llamar la atención, pero será gracias a ellas que el proyecto salga adelante. En sus primeros años contaba con unas pocas obras, pero será la donación de la Sra. Bliss, la que incrementa la colección y gracias a su generosidad, se conseguirán adquirir auténticas obras maestras, como las "*Demoiselles d' Avignon*" de Picasso o "*La Noche Estrellada*" de Van Gogh. A través de la obra *Chronicle of the collection*¹⁴ de A.H. Barr, recorreremos, como si de un diario personal se tratase, los acontecimientos del museo desde su fundación hasta 1979. Gracias al apoyo del MoMA hacia el arte contemporáneo americano, sin olvidar otras muchas circunstancias, Nueva York logró robar la idea del arte moderno¹⁵.

El MoMA, es el modelo de museo de arte moderno por excelencia, ya que plantea desde su origen los criterios de adquisición de las obras, los criterios de exposición, los departamentos con que debe contar, la inclusión como dignos de estar representados en el universo artístico disciplinas como la arquitectura y el diseño, la fotografía y el cine. Otras novedades que serían imitadas por sus descendientes serían: la creación de departamentos de educación y talleres infantiles, las exposiciones itinerantes, los departamentos de exposiciones internacionales, la

¹³Hugues, R., *American visions. The Epic History of Art in America*, Alfred A.Knopf, New York, 1997.

¹⁴ Barr,A.H., *Chronicle of the Collection of Painting and Sculpture en Painting and Sculpture en The Museum of Modern Art 1929-1967*, Museum of Modern Art, New York 1977

¹⁵Guilbaut,S.,*How New York stole the idea of modern art, abstrac expressionism, freedom and the cold war*, Chicago University Press, 1983.

creación de un centro de documentación abierto al público, el jardín de escultura, la cafetería, la tienda. La mayoría de estas innovaciones fueron asumidas por los museos de arte moderno de nueva creación en todo el mundo.

Además de todo lo expuesto, que entra en el campo de la museología, encontramos otras novedades que afectan directamente a la institución con la vida política del país donde se instala. Durante la II Guerra Mundial, el MoMA participa organizando *soirées*, abriendo el jardín a los soldados, exportando exposiciones a los campos de batalla. En el espléndido ensayo de Jean Clair, *Consideration sur l'état des Beaux-Arts*¹⁶, plantea la cuestión de la exportación del Expresionismo Abstracto Americano y la Escuela de Nueva York, como fenómeno político; la abstracción símbolo de la libertad democrática frente a los realismos soviéticos, símbolo del yugo comunista. Es imposible recorrer la historia del MoMA sin adentrarse, aunque sea levemente, por la influencia de la caza de brujas en la cultura norteamericana¹⁷ durante la Guerra Fría y la influencia que este hecho tuvo sobre la proyección de algunos artistas en los años sesenta¹⁸.

Como ha ocurrido durante todas las colonizaciones, comenzando por la Romana, hasta la Napoleónica, EEUU provoca un fenómeno de aculturización, pero esta vez no es sólo en el Mediterráneo, o en Europa sino que es a nivel mundial. Uno de los ejemplos es la exportación del modelo MoMA a Europa, sobre todo a Alemania, cuyas infraestructuras culturales habían quedado desbastadas tras la II Guerra. De esta forma nos instalamos, nuevamente en Europa y la construcción de museos de arte moderno, según J.P. Lorente¹⁹, dada la uniformidad de los espacios y las colecciones, hay un momento en que no se

¹⁶ Clair, J., *Considérations sus l'État des Beaux Arts. Critique de la modernité*, Gallimard, Paris, 1983

¹⁷ David Halbertam, *The Fifties*, Villard Books, New York, 1993

¹⁸ Kimmelman, M., *Revisiting the Revisionists: The Modern, Its Critics, and the Cold War* in *Studies in Modern Art*, n° 4, Museum of Modern Art, New York, 1994

¹⁹ Lorente, J.P., *Cathedrals of Urban Modernity. The First Museums of Contemporary Art, 1800-1930*. Ashgate, Aldershot, Hampshire 1998

puede distinguir qué país o qué museo estamos visitando. Basta con consultar el anexo de los museos y centros de arte contemporáneo existentes en el mundo en 1991²⁰, para comprobar que los países con mayor número de estos centros son los que sufren mayor influencia de los EEUU tras la II Guerra, Japón(27), Alemania(59), Gran Bretaña (28), Francia(94); frente a los 108 de Estados Unidos, que se encuentra a la cabeza. Pero el hecho que Francia cuente con 94 centros de arte contemporáneo, es consecuencia de causas diferentes que se indicarán más adelante.

Alemania tenía una larga tradición de especialización museística. Cuando Barr concibe su museo comenta que quiere que sea al mismo tiempo una *Kunsthalle* y un *Kunstmuseum*²¹. Esta tradición se continúa en Alemania, pero los museos de nueva creación en los años sesenta y setenta se basan en el modelo de colección americano y en sus criterios museológicos, llegando incluso a invitar a arquitectos que trabajan en América para construir sus edificios, como pueden ser la *Neue National Gallery* obra de Mies van der Rohe o la *Kunsthalle* de Bielefeld, obra de Philip Johnson. Pero muy pronto despegas del modelo americano, y nos encontramos con obras maestras de la arquitectura y la museografía como son las colecciones de Stuttgart, Mönchengladbach y Frankfurt²². Pero el hecho que hizo cambiar radicalmente el espacio museístico fue la aparición de los movimientos artísticos anti-museo, obras de gran formato, el arte minimal, las *performances*, el *action painting*, que provocaron un replanteamiento tanto por parte de los arquitectos como de los directores de los museos del espacio y la colección.

Con el museo de Mönchengladbach, construido al mismo tiempo que el Pompidou pero inaugurado unos

²⁰ Ben Jakober, *Museev*, catálogo de la exposición celebrada entre abril y mayo de 1991, Centre Cultural de la Misericòrdia, Consell Insular de Mallorca, 1991.

²¹ Report to the Trustees, Ad hoc Planning Committee, The MoMA september, 1969. MoMA Archives

²² Peter J.Tange, *Museologie und Architektur. Neuer Museumsbau in Deutschland*, in *Museumbauten, Entwürfe und Projekte seit 1945*. Dortmund, 1979.

pocos años después²³, encontramos el modelo de “museo faro” alemán y el concepto de “obra de arte total”, uno de los primeros museos postmodernos en el que se considerará obra de arte tanto el interior como el exterior, y de esto tiene mucho que hablar su director Cladders²⁴. Alemania consiguió con la creación de los nuevos museos integrar el museo en el tejido ciudadano, que en muchas ocasiones había quedado completamente destruido tras la II Guerra. Este es el caso de Colonia o Frankfurt. Al igual que el *Plateau Beaubourg*, se construyen en el centro de las ciudades, en zonas asoladas y su presencia revitaliza la vida urbana y la cultura, sin contar que ya no son museos exclusivamente, sino que se convierten en grandes complejos culturales, independientemente de la colección que expongan, al ser faros culturales atraen al público por sí mismos. A partir de este momento, en Alemania no se construyen todos los servicios del museo en el mismo edificio, sino que procuran que se sitúen en otros inmuebles colindantes.

Pero el acontecimiento que hace cambiar por completo la museología contemporánea en relación al arte moderno, es la conocida como Factoría Beaubourg, heredero de los anti-museos de los años sesenta, no se conforma con recibir la cultura que se produce a su alrededor, sino que, entre sus misiones, se encuentra la de fabricar cultura, no ser sólo receptor sino también, emisor. El *Musée national d'art Moderne*, quiere ser como el Ircam, no sólo interpretar la música sino también componerla. Atravesaremos el desierto de la posguerra y la reordenación de la colección de arte moderno a partir del Palais Tokyo, visitaremos a André Malraux y Le Corbusier, que tienen mucho que contar sobre la creación de los museos de la segunda mitad del siglo XX, pero especialmente nos centraremos en la Era Pompidou. La decisión del Presidente de crear un Centro de Cultura Contemporánea en el centro histórico de París tuvo unas consecuencias que él mismo no se imaginaría. Baudrillard,

²³ Davis, D., *The Museum Transformed, Design and Culture in the Post-Pompidou Age*, New York, Abbeville Press, 1990

²⁴ Cladders, J., *El director i l'arquitecte: el museu de nova planta*, en *El Museu d'Art Contemporani en el Futur*, Acta Quaderns, nº 2, Barcelona junio 1989.

hablaría del *efecto Beaubourg*²⁵. En este momento las masas toman el museo, estamos en 1979 se han superado los terrores de la guerra, nos visitan los museos sin muros, el espacio flexible, la exposición de varios recorridos, los “poblados africanos” de Pontus Hulten²⁶, y en palabras de Maurice Besset, “*la contaminación recíproca de dos culturas: high (el arte de los conocedores, de las galerías, de los museos; Cage y Boulez; Beckett y Adorno) y low (los supermercados, la iconografía del Pub, Elvis y Marylin, el rock y el folk y las series televisivas). El arte concebido como encuentro personal del creador y el espectador a través de un objeto único, la obra; y la producción altamente tecnificadas destinadas al consumo de masas*”²⁷. Baudrillard pensaba que el éxito del Beaubourg terminaría devorándolo y así fue, porque con apenas veinte años de vida ya ha sufrido varias remodelaciones y en estos momentos se encuentra cerrado, teniendo prevista su re-inauguración para el año 2000.

Además de su impacto arquitectónico y social, el MNAM es, al contrario que el MoMA, un museo que parte con una colección heredada, pero que apenas tenía arte de vanguardia dados los gustos de los anteriores responsables de la colección. Será a partir de 1945, que comience a comprar obras a Picasso o Matisse; a Duchamp le llegó la oportunidad mucho más tarde, y sólo con la creación del *Centre National d'art Contemporain* por indicación de Malraux, se adquiría obra reciente. Pero Francia será, nuevamente, pero esta vez a partir de los años ochenta del siglo XX, el espejo donde se miraría Europa para establecer los criterios a la hora de adquirir obras a los artistas vivos. Se crean los *Fonds Regionaux d'Art Contemporain*

²⁵ Baudrillard, J., El efecto Beaubourg, in *Cultura y simulacro*, Kairos, Barcelona 1984.

²⁶Lawless,C.,*Musée national d'art moderne.Historique et mode d'emploi*, éditions du Centre Pompidou, Paris,1986.

²⁷ Besset, M., Obras, espacios, miradas. El museo en la historia del arte contemporáneo, en *Museos de Vanguardia, Monografías de Arquitectura y Vivienda* n° 39, 1993. El texto original se encuentra en Kahn-Rossi,M. y Francioli,M.(Curatori), *Museo d'arte e architettura*, catálogo de la exposición celebrada en el Museo Cantonale d'Arte,Lugano, 20-9 al 22-11de 1992. Edizione Charta/Museo Cantonale d'Arte, Lugano, 1992.

(FRAC), y un complejo sistema de educación a todos los niveles, público, artistas, galeristas y coleccionista, de esta forma consiguen, al menos ponerse a la altura del MoMA, uno de sus principales deseos.

Si se han escogido como modelos los museos de Luxembourg, MoMA, algunos de Alemania, el *Beaubourg* y el *CapcMusée* de Burdeos, es porque considero que ellos han sido los puntos de referencia para la creación del resto de museos de arte moderno o Centros de Arte Contemporáneo en el mundo y una vez leída la propuesta, creo que todos nos veremos reflejados en ellos de una manera u otra.

En definitiva, el objeto del presente estudio es comprobar que el Museo de Arte Moderno y Contemporáneo está condicionado por numerosos aspectos ajenos a la institución museal. Sería arriesgado intentar enumerar dichos aspectos por orden de importancia, pero vamos a intentarlo; en primer lugar la economía y la política, en segundo lugar la persona que se haga cargo de la institución, en tercer lugar los arquitectos y los artistas y finalmente el público. De sus interconexiones dependerá que surja un tipo de museo u otro, incluso que el proyecto consiga su objetivo con éxito. Comprobaremos que los problemas que surgieron en el siglo XIX, serán muy parecidos a los del XX, y que curiosamente, a finales del XX hemos de buscar otros espacios para los artistas aún no consagrados. El museo debe ser una institución en constante renovación si no quiere agotarse y envejecer, y para que esto no ocurra todas las variantes que hemos enumerado deben participar en el espacio museístico.

No hemos entrado en aspectos como el museo visto por la filosofía o el artista²⁸, ya que sería haberse entrometido en terrenos ajenos a nuestro objetivo y objeto de discusión permanente desde Quatremère de Quincy a Picasso, prefiero quedarme con el pensamiento de Levi Strauss que he escogido para presentar este trabajo.

²⁸ Pero sugerimos la lectura de los siguientes libros: para una aproximación estética, Jean Louis Déotte, *Le Musée, L'Origine de l'Esthétique*, L'Harmattan, París 1993. Y para la visión del museo por parte del artista, el estupendo catálogo editado por el MoMA bajo la dirección de Kynaston McShine, *The Museum as Muse. Artists Reflect*, Nueva York, 1999.



Marcel Duchamp , *Boîte en Valise*

CAPÍTULO I

GENEALOGÍA DEL MUSEO DE ARTE MODERNO: HISTORIA Y PROYECTOS.

CAPÍTULO I

GENEALOGÍA DEL MUSEO DE ARTE MODERNO: HISTORIA Y PROYECTOS.

1.-Perspectivas históricas del museo moderno

Desde la definición dada al Museo, en 1765, por el Caballero de Jaucourt²⁹ en el tomo X de la *Encyclopédie* de Diderot y D'Alembert, hasta la realizada por el ICOM, en la Sesión Plenaria de la IX Conferencia General de 1971 en Grenoble y de la que surgirían los estatutos redactados en 1974³⁰, han transcurrido más de 200 años de una institución que surge con espíritu de coleccionista para, tras la Revolución Francesa, convertirse en un instrumento de protección del patrimonio mueble, de investigación y sobre todo, en un instrumento didáctico³¹.

²⁹ Louis Chevalier de Jaucourt, (1704-1779) fue el autor más prolífico de la *Encyclopédie* con 17.000 artículos.

³⁰ La definición actual de Museo que da el ICOM es: "Institución permanente, sin fines de lucro, al servicio de la sociedad y de su desarrollo, que dará a conocer al público todo aquello que adquiera, conserve, investigue, comunique y exhiba para fines de estudio, educación o disfrute, incluyendo toda evidencia material del hombre y su entorno". El artículo 2, párrafo 1 de los Estatutos ha ampliado la calificación de museos a: "monumentos naturales, arqueológicos y etnográficos, así como sitios de naturaleza museística que adquieran, conserven y comuniquen la evidencia material de los pueblos y su entorno; instituciones que posean colecciones y muestras de especímenes vivos de plantas y animales tales como jardines botánicos, zoológicos, acuarios y viveros; centros científicos y planetarios; institutos de conservación y galerías de exposiciones financiadas por bibliotecas y archivos; reservas naturales; otras instituciones que el Consejo Ejecutivo, luego de resolverlo con el Consejo Consultivo, considere que posean alguna o todas las características de un museo, o dé apoyo a los profesionales de museos a través de la investigación museológica, educación y recreación".

Para ampliar el concepto de museo y sus acepciones véase: Luis Alonso Fernández, *Museología: Introducción a la Teoría y Práctica del Museo*, Ed. Istmo, Madrid, 1993, pp.28-33. Aurora León, *El Museo. Teoría, Praxis y Utopía*, ed. Cátedra, Madrid, 1978, p.91. VVAA, *La Muséologie selon Georges Henri Rivière, Cours de Muséologie. Textes et témoignages*, Ed. Dunond, Bordas, Paris, 1989.

³¹ Puede consultarse especialmente como resumen de los anteriores y otros el libro de Luis Alonso Fernández, *Museología...*, op.cit., p.31. El Reglamento de los Museos de titularidad Estatal y del Sistema Español de Museos (R.D. 620/1987, de 10 de abril de Desarrollo Parcial de la Ley 16/1985 del Patrimonio Histórico Español) donde se definen los Museos como: "las instituciones de carácter permanente que adquieren, conservan, investigan, comunican y exhiben para fines de estudio,

Será la misma *Encyclopédie*, la que nos remita al Museo de Alejandría y al *Ashmolean Museum* de la Universidad de Oxford de la siguiente manera³²:

“ Musée, lieu de la ville d’Alexandrie en Egypte, ou l’on entretenait, aux depens du public, un certain nombre de gens de lettres distingués par leur mérite, comme l’on entretenait à Athenes dans le Prytanée des personnes qui avaient rendu des services importants à la république. Le nom des muses.

Le mot de musée a reçu depuis un sens plus étendu et on l’applique aujourd’hui à tout endroit où sont refermées les choses qui ont un rapport immédiat aux arts et aux muses.

Le musée d’Oxford appelé musée Ashmoléam, est un grand bâtiment que l’Université a fait construire pur le progrès et la perfecction des différentes sciences. Il fut commencé en 1679 et achevé cree en 1683. Dans le même temps, Elie Ashmole, écuyer, fit présent à l’université d’Oxford d’une collection considérable de curiosités qui furent acceptées, ensuite arrangées et mises en ordre par le docteur Plott, qui fut établi premier garde du musée”³³.

Para llegar a las tipologías actuales de museos³⁴, y a la separación de los museos que contienen objetos artísticos

educación y contemplación conjuntos y colecciones de valor histórico, artístico, científico y técnico o de cualquier otra naturaleza cultural”.

³² *Encyclopédie*, tomo X, 1765, artículo "musée", pp. 893-894

³³ El primer gran museo organizado como institución pública de carácter pedagógico, fue el *Ashmolean Museum* de la Universidad de Oxford cuyo origen se encuentra en las colecciones científicas acumuladas por dos generaciones de una familia de viajeros, exploradores y aventureros. En 1714 se redacta el *Reglamento del Ashmolean Museum de Oxford*, donde se prevé la administración del museo, la formación del catálogo, la vigilancia, las horas de admisión y el derecho de entrada. La tarifa era progresiva, según el tiempo transcurrido, pero decreciente según el número de personas que se presentaban en grupo, dicho documento se conserva en el museo. Ver en O.Impey, A. MacGregor (dir), *Tradescant's Rarities, Essays on the Foundation of the Ashmolean Museum, Oxford*. Clarendon Press, Oxford, 1983.

de los científicos, así como de las bibliotecas, han debido de ocurrir acontecimientos culturales significativos de carácter artístico, histórico, científico, filosófico, arquitectónico y social.

El precursor del museo ilustrado nos lo describe André Chastel³⁵ al hablar de los distintos museos existentes durante el Quattrocento, Chastel establece la siguiente tipología: el Museo Natural, constituido por todos los vestigios “in situ”, sarcófagos que servían de fuente, relieves encastrados en los muros, mamposterías y fragmentos de toda clase; el Museo Privado, es el de los palacios que poseían objetos pequeños, estatuas o bronce y, sobre todo el museo de las iglesias, donde los “tesoros”³⁶ comprendían con curiosa de todos los géneros, vajillas, orfebrería y piezas antiguas; para terminar con el Museo Ideal, creado según una idea y constituido por las representaciones del mundo antiguo, de las descripciones de los libros de las listas de mirabilia, los recuerdos legendarios, las colecciones de dibujos y apuntes. Observamos como ya entran en el mundo de los museos los dibujos y apuntes, pero los objetos más demandados son los objetos arqueológicos.

Serán las Academias de Arte el núcleo teórico y práctico del que se nutrirán los museos de arte públicos. Asegura Nikolaus Pevsner que “la Academia de diseño de Vasari se sitúa en el comienzo de la evolución de las modernas Academias de Arte”³⁷. El cambio social producido durante el renacimiento, repercute tanto en la situación de los gremios, entre los que se encontraban los pintores, escultores y arquitectos, como en la sociedad que demanda el arte. El artista deja de ser un artesano y Vasari lo percibe con rapidez.

³⁴ Ver *La Muséologie selon G. H. Rivière*, op.cit.

³⁵ André Chastel, *Arte y Humanismo en Florencia en la época de Lorenzo el Magnífico*.Ed. Cátedra, Madrid, 1982.Capítulo Las Colecciones.

³⁶ El tesoro eclesiástico más renombrado fue el de la Catedral de San Marcos de Venecia. Sobre las colecciones de reliquias de la iglesia medieval, consultar: Louis Marin, Fragments d'histoires de musées, en *Cahiers du Musée National d'art Moderne*, nº 17/18. París, 1986.

³⁷ *Las Academias de Arte*. Cátedra 1982, p.43.

Bajo la protección de Cosme de Médici y Miguel Ángel, el 13 de enero de 1563 se presenta las “ Capitoli et Ordini dell’academia et Compagnia dell’Arte del Disegno, aprovati dall’ Illustriss et eccellentiss S. Duca Cosimo de Medici, Duca secondo di Fiorenza et di Siena”³⁸. En este código, se contemplan además de las reglas de los antiguos gremios sobre los enterramientos de los miembros de la misma, sus obligaciones para con la sociedad y la iglesia, unos aspectos completamente novedosos para la vida de los artistas. A partir del punto XXXI se empieza a vislumbrar el origen de las modernas Academias de Arte del siglo XVIII. Se crea una librería, que acogería donaciones, la enseñanza a los jóvenes pintores y escultores, con la presencia de maestros como visitantes.

Pero durante el reinado de Luis XIV, con la política “mercantilista” seguida por Jean-Baptiste Colbert (1619-1683), donde se formará el auténtico núcleo de las futuras Academias³⁹ y sus correspondientes en Roma, lugar donde irían a formarse los pintores y escultores elegidos a través de distintas fórmulas. La primera dirección de la Academia Francesa en Roma le fue ofrecida a Poussin, pero el ofrecimiento llegó tarde ya que falleció antes de que le llegara la oferta.

La idea primordial de Luis XIV era la de convertir a París en capital del Arte y en esta misión le ayudó el pintor Charles Le Brun (1619-1690), que acompañó a Poussin a Roma y decía ser su discípulo⁴⁰.

Respecto al funcionamiento de la Academia Frankstel nos dice: “ La Academia se convirtió, merced a Le Brun, en un rígido sistema de formación artística. Basada en la copia del natural, luego en las obras consideradas como normas inmutables de la belleza,

³⁸ Apéndice I de *Las Academias de Arte*.op.cit.

³⁹ Para conocer el origen y desarrollo de las Academias de Arte, ver Nicolaus Pevsner, *Las Academias de Arte*. Cátedra 1982.

⁴⁰ Para conocer las relaciones existentes entre Poussin y Le Brun consultar Pierre Frankstel, *Historia de la Pintura Francesa desde la Edad Media hasta Picasso*, Alianza Editorial, 1970, p. 141.

garantizada por un privilegio riguroso, concesionaria además, del derecho exclusivo de organizar exposiciones, es decir de asegurar la unión entre artistas y público, poseedora en la propia Roma de una sucursal, donde completaban su formación los mejores alumnos definitivamente seleccionados y que disponían luego de la garantía de recibir encargos. La Academia se convirtió entonces, en un terrible instrumento de dictadura intelectual”⁴¹.

En la *Encyclopédie*, Landois ensalza la política cultural de Luis XIV, así lo comprobamos en su artículo sobre las Academias⁴². Por su parte Voltaire, que contribuye con 48 artículos a la *Encyclopédie*, ataca a la institución de la Academia de Arte y reflexiona sobre la situación de los artistas esclavizados por ella⁴³. El aprendizaje de los artistas, las exposiciones organizadas por la Academia⁴⁴, que nos llevarán a los Salones, y la demanda de obras artísticas, que ya no sólo provendría de la Iglesia o de la aristocracia, sino también de la burguesía emergente, tendrá como consecuencia inmediata el requerimiento por parte de los nuevos coleccionista de textos y comentarios literarios sobre la valoración del arte⁴⁵.

⁴¹ Op.cit. p. 143.

⁴² Juan A. Calatrava Escobar, *La Teoría de la Arquitectura y de las BBAA en la Encyclopédie de Diderot y D’Alembert*, Diputación Provincial de Granada, 1992, p.326

⁴³ Juan A. Calatrava Escobar, op. Cit. p. 295

⁴⁴ En el Salón de 1699, la muestra estuvo acompañada de una declaración explícita sobre sus intenciones educativas y teóricas. El objeto de los académicos, señalaba la pequeña guía de mano “libret” que se vendía a los visitantes, era “renovar la anterior costumbre de exponer sus obras al público, a fin de recibir su juicio y fomentar esa digna competencia tan necesaria para el progreso de las bellas artes “.Albert Babeau, *Les Bourgeois d’autrefois*. París, 1886, citado por Thomas E. Crow en *Pintura y Sociedad en el París del Siglo XVIII*. Ed. Nerea, Madrid, 1989. p.57.

⁴⁵Recordar que los primeros escritos de Diderot sobre los Salones se los encargó Friedrich Melchior Grimm, para la *Correspondance Littéraire*, una revista quincenal manuscrita cuyos suscriptores, eran algunos príncipes alemanes, la reina de Suecia, el rey de Polonia, el gran duque de Toscana y la emperatriz de Rusia, Catalina II. Ver: Denis Diderot, *Escritos sobre Arte*, Edición a cargo de Guillermo Solana Díez. Ediciones Siruela, Madrid, 1994.

En la Francia de comienzos del siglo XVIII, se asiste a una vanalización de la colección⁴⁶, que consiste en adquirir, conservar, mirar, a veces estudiar las colecciones. Esta vanalización se manifiesta no sólo por el establecimiento y la densificación de una serie de instituciones y de personas especializadas (*marchands* expertos, ventas y exposiciones, catálogos y tratados) sino también por el reconocimiento formal y público de una actividad regular, para que una codificación sea propuesta. Tal es el hecho del polígrafo A.J. Dezallier d'Argenville, que publica en *Mercure* de junio de 1727 su "*Lettre sur le choix et l'arrangement d'un cabinet curieux*", donde el autor da una serie de consejos a un amigo sobre las pinturas que debería adquirir.

L'Encyclopedie toma posiciones en esta polémica desde 1751. Así leemos en el artículo "cabinet"⁴⁷:

"les pièces qui contiennent ce que l'on a de plus précieux en tableaux, en bronzes, livres, curiosités" en el que el orden reclama la simplicidad e indica una preocupación de poner las obras en valor por ellas mismas; del cabinet del hotel particular, se llega a la galería del palacio, "l'endroit d'un palais" dice la *Encyclopédie*,⁴⁸ unida más a reflejar magnificencia que belleza, sobre todo en la riqueza de los objetos relacionados con las Bellas Artes.

Los motivos de este movimiento son múltiples y complejos. La colección participa de un fenómeno importante en la sociedad del siglo XVIII, el de la acumulación por un grupo social que trasciende las distinciones jurídicas de los órdenes, los medios y los signos que permiten a sus poseedores manifestar una superioridad social inseparable de los instrumentos de conocimiento y el placer. La colección es una demostración perfecta de esta evolución, ya que en ella se unifican los símbolos de la fortuna (supone el acceso al mercado) y del saber (supone un discurso que reconoce, autentifica y clasifica las obras de arte, de acuerdo con sus

⁴⁶ Edouard Pommier, *Le Problème du Musée à la Veille de la Révolution* en *Les Cahiers du Musée Girodet*, n° 1. Montagnis, 1989.p.9

⁴⁷ *Encyclopédie*, T. II, 1751 art. "cabinet" pp.488-489.

⁴⁸ *Encyclopédie*, T. VII, 1757.p.441.

finalidades, esencialmente el desarrollo cultural y económico hacia el equilibrio mismo de la sociedad, una difusión que garantice al público su acceso permanente y fácil).

Estamos en la raíz misma de este " *désir de musée*" que cita Pommier⁴⁹ y que es importante descubrir para comprender la génesis de la institución, y registrar todas las reivindicaciones que el espíritu de las luces presentan a las autoridades. Es conocido el hecho que Luis XIV, abría las puertas del palacio de Versalles a todos aquellos que lo solicitaban con el fin de conocer sus obras de arte, pero no será hasta 1747 en que La Font de Saint Yenne, publica en la Haya, sus *Reflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France*, reivindicando un museo público y convirtiendo este tema en un asunto político⁵⁰. Reivindica el derecho de todo hombre cultivado a expresarse libremente sobre el estado de la Escuela francesa, sobre las obras expuestas en los Salons⁵¹, sobre las medidas a tomar para mejorar una situación artística que juzga decadente. Toma un principio establecido por la naturaleza: el de la necesidad indispensable de la comunicación de nuestros bienes, refiriéndose a los bienes materiales, donde los bienes culturales, los libros o los cuadros están incluidos. La Font de Saint Yenne comenta que todos tenemos derecho a la palabra y deben tener derecho también a la mirada y no se pueden contentar con la exposición de las obras de los pintores admitidos por la Academia, cada dos años, en el Salón Carré del Louvre. Pero este derecho a la mirada concierne particularmente a la pintura ,que es sobre todo para La Font de Saint Yenne la pintura de historia, la pintura del alma, aquella que nos cuentan hechos ejemplares de la historia sagrada, de la historia profana o de la historia mítica, "*seul*

⁴⁹ Edouard Pommier, Le problème du Musée à la Veille de la Révolution. *Les Cahiers du Musée Girodet*, op.cit., 1989.p.10.

⁵⁰Roland Desné, La Font de Saint Yenne, précurseur de Diderot en *La Pensée*,LXXIII,mayo-junio,1957, pp.82-97 . También H.Zmijewska, La critique des salons en France avant Diderot en *Gazette des Beaux-Arts*, 1970. pp.1- 144

⁵¹ El gran acontecimiento de la vida artística de París era el Salón, exposición de la Academia en la semana de 25 de agosto. Fue anual hasta 1737 y después bianual. Los críticos o "saloniers", oscilaban entre el panegérico, y las críticas más crueles: *Galimatías anticritique, Sans-Quartier au Salon o coup d'oeil sur le Salon par un aveugle*, serán los títulos de algunas de ellas. Ver Geneviève Bresc, *Mémoires du Louvre*. Gallimard /Reunion des Musées Nationaux, 1989.pp. 62 –63.

peut former des héros à la postérité, par les grandes actions et les vertus des hommes célèbres qu'il présente à leur yeux". sobre todo, el pintor de historia necesita de recursos y modelos y debe referirse a una tradición formal y temática: no se puede crear mas que después de haber estudiado las obras maestras del Renacimiento, de la escuela de Bolonia y los maestros franceses del *Grand Siècle*.

La Font de Saint Yenne hace la siguiente propuesta:

" Qui garantirait notre école d'un penchant prochain à sa ruine...par un rétablissement durable de la peinture: choisir dans le palais du Louvre un lieu propre pour placer à demeure es chefs-d'oeuvre de plus grand maîtres de l'Europe, et d'un prix infini, qui composent le cabinet des tableaux de Sa Majesté, entassés aujourd'hui et ensevelis dans de petites pièces mal éclairées et cachées dans la ville de Versailles, inconnus ou indifférent à la curiosité des étrangers, par l'impossibilité de les voir",

Él reclama pues, muy claramente al Rey, que ponga su colección a la disposición del público, en el Louvre, es decir en París. Esta audaz reivindicación va acompañada de una crítica virulenta de una política muy negligente, que abandona el Louvre a su estado inacabado incluso ruinoso y que expone las colecciones a la amenaza de un debilitamiento próximo e inevitable por falta de una correcta aireación e iluminación.

A esta denuncia por la despreocupación del poder real frente al estado en que se encontraban sus obras de arte, La Font de Saint Yenne opone la acción inteligente de los Orleans y en particular del Regente, que había instalado su magnífica colección en el Palacio Real, acondicionando una galería donde la luz se toma desde lo alto (primera alusión a un problema técnico que será vivamente debatido en adelante). Este mismo autor renueva su ofensiva en un panfleto publicado en 1753, *L'ombre du Grand Colbert, Le Louvre et la Ville de Paris*, dialogue. En la tradición de los diálogos de los muertos, los monumentos, y las instituciones, el Louvre gime por su estado de abandono en el que le han dejado y la inmensa y preciosa colección de cuadros de los mas grandes maestros, constituidos por Luis XVI aconsejado por Colbert, y ahora condenados a una oscura prisión en Versalles, donde perecen desde hace 50 años.

Los dos opúsculos de La Font de Saint Yenne pertenecen plenamente a toda esta literatura de crítica del poder real, que comienza a desarrollarse en la segunda mitad del siglo XVIII. Denunciando el doble escándalo que suponía el abandono del Louvre y el del exilio de las colecciones de la corona en lugares inaccesibles, el propone dos medidas: la restauración y el acabado del Louvre, para hacer allí un lugar de comunicación permanente de los cuadros del Rey y el público; erigiéndose de esta forma, en portavoz de la opinión general para el progreso de las artes y el interés de la Nación. La Font de Saint Yenne hacía del "*désir de musée*" un problema político. Su posición es apoyada en 1748 por el autor anónimo de *Observations sur les arts*⁵², donde se deplora que los bellos cuadros sean encerrados en gabinetes de curiosidades y que los del Rey sean "entassés dans des magasins". Sólo una decisión real podía contraponerse a la acumulación egoísta de las riquezas artísticas por algunos coleccionistas afortunados.

Ante el vigor de un ataque, que no es evitado por la Academia de pintura y escultura, el poder reacciona rápidamente y decide dar una satisfacción al menos parcial a una demanda presentada en nombre de los intereses superiores de la Escuela Francesa. El 14 de octubre de 1750 una selección de 110 cuadros del gabinete del Rey eran presentados en el Palacio de Luxemburgo y formarían el primer museo público abierto en París.⁵³

El Museo del Luxembourg es por tanto abierto al público los miércoles y los sábados, de octubre a abril por la mañana, y de agosto a octubre por la tarde, todo ello bajo la responsabilidad de un conservador, el guarda de los cuadros del Rey, Jacques II Bailly, que publica desde el primer año un catálogo del que aparece su séptima edición en el año 1759, y que tuvo un enorme éxito⁵⁴. En este documento se encuentra

⁵²*Observations sur les arts et sur quelques morceaux de peinture et de sculpture exposés au Louvre en 1748*, Leyde, 1748, pp.110-111. Citado por E.Pommier, *Le problème du musée*, op.cit.p.12.

⁵³James Connelly, *Forerunner of the Louvre*, Apollo, 1972, mayo, pp. 382-389

⁵⁴J.II.Bailly, *Catalogue des tableaux du cabinet du Roy au Luxembourg*, París 1750. Citado por E. Pomier. *Le problème du musée* Op.cit.p.13

la lista completa de los cuadros seleccionados para ser exhibidos, y su distribución en la antecámara, la petite galerie, la sala del trono, la grande galerie del palacio, de los cuadros que habían sido enviados de Versalles: 48 pertenecían a la Escuela italiana, 37 a la Escuela francesa y 15 a las escuelas del norte, esta selección refleja con bastante fidelidad el equilibrio de la colección real basada en la preeminencia de los italianos y la puesta en valor de la Escuela francesa. Los artistas mas significativos estaban representados: Rafael, Leonardo da Vinci, Corregio, Andrea del Sarto, Tiziano, Veronés, pintores de Bolonia y Roma como Caravaggio; Van Dyck, Rembrandt, Wouwerman, y todos los grandes pintores franceses de Vouet a Lemoyne pasando por Poussin y Claude Lorrain. Una docena de dibujos se mostraban en vitrinas y se cambiaban con frecuencia, y para demostrar la importancia dada a la restauración de las obras, la Caritá de Andrea del Sarto, que acababa de ser traspasada a tela por el célebre R.Picault, se exponía sobre un caballete acompañada del soporte de madera original. He aquí un hecho importante y muy pedagógico, para llamar la atención del público sobre lo que sería, en su momento, una proeza técnica.

Pero el carácter mas asombroso de este primer museo resulta del principio que presidió la presentación- hoy día se diría el criterio de exposición- de las obras en las cuatro salas afectadas. Se podría hablar de ausencia total de criterio. La lectura del catálogo muestra que los cuadros no se distribuían según escuelas, ni cronología, ni por autores, en la introducción del catálogo se habla de la disposición "tan útil para los artistas"⁵⁵, donde la formación queda dominada por un eclecticismo, que les propone investigar las bellezas en las que cada uno de los maestros de la tradición ha destacado y tentarlos a hacer una síntesis, que les llevaría a una perfección ilusoria. Se comprende pues la indiferencia hacia la historicidad del arte y el hecho de la confrontación aparentemente arbitraria que sitúa cara a cara a Rafael y Veronés, Van Dyck y Claude Lorrain, Rembrandt y Tiziano, permitiendo hacer saltar a la vista, por comparación y oposición, las características formales de unos y otros. Sólo los franceses tuvieron el derecho a un tratamiento de

⁵⁵. J.II.Bailly, ed.1751, *avertissement*, p. III.op.cit.p.13. Es necesario recordar que la visita se completaba con la galería de los rubens.

excepción, homenaje a una escuela, que desde hacía casi un siglo había hecho pasar de Roma a París la llama de la supremacía artística, hecho con el que se quería persuadir a los futuros artistas. Es así que nos encontramos ante el primer museo en que su discurso es casi exclusivamente Académico y destinado a la creación artística, discurso que se nutre de consideraciones estilísticas, obviando todas aquellas referentes a los contextos espaciales o temporales.

La primera información que encontramos sobre el museo de Luxembourg nos la ofrece Antoine N. Dezallier d'Argenville⁵⁶ en su *Voyage pittoresque de Paris ou description de ce qu'il y a de plus beau dans cette grande ville, en peinture, sculpture et architecture*. En el capítulo XIX de la quinta edición, fechada en 1770, se describe el palacio de Luxembourg y la galería de Rubens, después viene la lista completa de las obras allí expuestas del gabinete del Rey, una frase de la introducción explica el contexto de la operación realizada en 1750:

*"ces trésors avaient jusqu'a présent été enfermés dans les appartements de la surintendance à Versailles. S.M. a permis qu'ils fussent transférés à Paris, afin que les amateurs de la peinture et les artistes surtout fussent à portée de faire d'utiles remarques sus ces rares productions que nous devons à plusieurs siècles"*⁵⁷

Otra fuente de información es la constituida por los *almanachs* que se deben a J.B.P. Le Brun, personalidad central de la vida artística y política francesa durante unos treinta años, la publicación de un *almanach* especializado, *l'almanach historique et raisonné des architectes, peintres, sculpteurs, graveurs et ciseleurs*⁵⁸, del que sólo existen dos

⁵⁶Antoine N. Dezallier d'Argenville, *Voyage pittoresque de Paris, ou description de tout ce qu'il y a de plus beau dans cette grande ville en peinture, sculpture et architecture*, París 1770 . Fils d'Antoine Joseph. Citado por E. Pommier en *Le problème du musée*. op. cit. p. 14

⁵⁷Antoine N. Dezallier d'Argenville, *Voyage pittoresque de Paris, ou description de tout ce qu'il y a de plus beau dans cette grande ville en peinture, sculpture et architecture*, París 1770 . p.p.341-342. Citado por E. Pommier en *Le problème du musée*. op. cit. p. 14

⁵⁸ Jean-Batiste Pierre Le Brun, *Almanach historique et raisonné des architectes, peintres, sculpteurs, graveurs et ciseleurs, contenant des notions sur les cabinets*

ediciones: 1776 y 1777. En la edición de 1776, Le Brun explica que la visita a los gabinetes de pinturas son esenciales para el artista y para el aficionado:

" pour le premier une source de nouvelles idées, d'un faire plus parfait et mieux raisonné...pour le second un moyen d'examiner de comparer le faire des différents maîtres, de rectifier son jugement et ses connaissances".

Continuando con el ejemplo de Dezallier d'Angenville, expone una lista de estos "*sanctuaires des arts*", cuyos propietarios deben encontrar un gozo nuevo, en el placer de abrir a los aficionados y a los artistas sus gabinetes que no deben ser considerados como objetos de lujo sino de aprendizaje y utilidad ⁵⁹. Es así como da una veintena de nombres de galerías en la edición de 1776 y casi cuarenta en la de 1777. En ambas se comenta sucintamente del museo luxemburgués, su colección y su horario, pero esta información es ciertamente lacónica si se compara con la que aporta del Palais Royal, de la que Le Brun detalla las riquezas y la organización, que fueron la gloria de los Orleans "au lieu que la plupart des morceaux précieux, qui forment la collection de Sa Majesté, relégués dans des garde-meubles, attendent en silence qu'une main amie des arts vienne secouer la poussière que les cache à la curiosité des amateurs et à l'emulation des artistes"

Se puede observar por esta reflexión que la apertura del museo de Luxemburgo no había desarmado las críticas sobre el estado de abandono e inaccesibilidad de la colección real y que no podía considerarse mas que como una medida insuficiente. Le Brun sabía que la existencia misma del museo estaba amenazada. Desde 1770, el gobierno tenía el problema del alojamiento del que aún no era más que el Delfin. En 1772, el conde de Provence comienza a manifestar su codicia por el

des curieux du royaume, sur les marchands de tableaux, sur les maîtres à dessiner de Paris et autres renseignements utiles relativement au dessin, dédié aux amateurs des arts, Paris 1776 y 1777. Citado por Gilberte Emile-Mâle, "Jean Baptiste Pierre Le Brun, 1748-1813. Son rôle dans l'histoire de la Restauration des tableaux du Louvre" Paris en Ile-de-France. Memorias publicadas por la *Federación de Sociedades históricas y arqueológicas de París e d' Ile-de-France*, t. VIII, 1956, p.371-417.

⁵⁹Colin B. Bairley, "Conventions of the Eighteenth-Century Cabinets des tableaux: Blondel d'Azincourt's La première idée de la curiosité" en *The Art Bulletin*, LXIX, 3, 1987, pp. 431-447.

palacio de Luxemburgo que tras una larga negociación Luis XVI le atribuye finalmente como residencia en diciembre de 1778. En los meses siguientes los cuadros del Rey son descolgados y depositados en la galería de Rubens, que al mismo tiempo se cierra al público.

Es entonces cuando se regresa al punto de partida que denunciaba La Font de Saint Yenne en 1747. En efecto, una vuelta atrás era políticamente inadmisibile, en un momento en que la comunicación de las colecciones se consideraba como un deber social ligado al progreso de las artes. La clausura del museo de Luxemburgo implica la búsqueda de otra solución. En el almanach de 1777, Le Brun, evocando las importantes adquisiciones de obras de arte realizadas por el director general de los edificios de Luis XVI, el conde de Angiviller agrega: "*elles nous annoncent ce monument si désiré des artistes et de tous ceux qui s'intéressent à la gloire de la Nation et des Arts, ce museum royal... nous espérons pouvoir en doner la description l'année prochaine*"⁶⁰. El "almanach" de Le Brun no tuvo mas que tres ediciones, y el proyecto se realizaría en 1778, aunque tardó mas en ver la luz.

El deseo evocado por La Font de Saint Yenne de que fuera instalado un museo en el palacio del Louvre (que ofrecía vastos espacios y se encontraba mucho mas céntrico que el Luxemburgo) había sido recogido, mientras tanto, por la prestigiosa *Encyclopédie*, en la que en 1765 aparece un artículo titulado "Louvre",⁶¹ que preconiza la liberación y el acabado de este majestuoso edificio, sino también la instalación de un verdadero complejo museográfico, en la parte sur,

"on pourrait placer les tableaux du roi, que sont présentement entassés et confondus ensemble dans les garde-meubles où personne n'en jouit".

En otros lugares se establecerían los gabinetes de historia natural y los de medallas, mientras que los pórticos acogerían las estatuas mas bellas del reino.

⁶⁰ Geneviève Bresc, *Mémoires du Louvre*, ed. Gallimard/ Reunion des Muées Nationaux, 1989, p 69.

⁶¹*Encyclopédie*, t. IX, 1765, p.707.

2.-La Grande Galerie du Louvre

En el momento en que termina la historia del Luxemburgo comienza la historia del Louvre como museo. Charles-Claude de la Billarderie, conde de Angiviller ⁶² fue llamado por Luis XVI en el mes de agosto de 1774. Este antiguo oficial toma la decisión de instalar el Museo real en la gran galería del Louvre, como solución a la previsible clausura del Luxemburgo que vendría cinco años más tarde.



Joseph-Siffrède Duplessis, retrato de Le Comte d'Angiviller, con el plano de la Grand Gallerie- 1774

⁶² J. Silvestre de Sacy, *Le comté d'Angiviller, dernier directeur des Bâtiments du Roi*, Paris, 1953.

Este proyecto se confirma en una carta dirigida a J.B.Pierre, primer pintor del Rey, el 12 de noviembre de 1776 en la que comenta su proyecto de reunir los cuadros del Rey y depositarlos en la gran galería del Louvre. El proyecto tenía como objeto erigir un gran monumento nacional, concebido para conceder la supremacía a la Escuela Francesa y ponerla al servicio del progreso y la reforma de las ideas⁶³. Se podría decir que la acción de Angiviller está inspirada por la voluntad de favorecer el conjunto de la creación y del patrimonio. Lanza, desde el comienzo de su gestión, una serie de mensajes a los pintores y escultores, con un programa temático muy explícito: se trata de restablecer la preeminencia tradicional del "gran género", la pintura de historia, en la medida que ella realiza plenamente el ideal de un arte "útil", es decir un arte que contiene un mensaje y constituye una enseñanza moral individual y cívica. El sentimiento nacional y nacionalizado: se trata de mostrar en los cuadros y en las estatuas, en las que los temas se reparten entre los jóvenes artistas, tratados de historia propios para reanimar la virtud y los sentimientos patrióticos, recordar los gloriosos episodios de los anales de una monarquía que se representa como garantía de la unidad y la cohesión nacional.⁶⁴

No es suficiente dar a los artistas estos temas de composición con el fin de restaurar " el noble y severo género de la historia", D'Angiviller conoce la influencia de las instituciones que se podrían llamar "mediadoras" y se dispone a reforzarlas. Existen instituciones como la Academia Real de pintura y escultura, la Academia de arquitectura, la Academia de Francia en Roma, a las que Angiviller asegura más

⁶³Andrew L. Mc. Clellan, "The politics and aesthetics of display: Museum in Paris 1750-1800" en *Art History*, T.VII,4,1984,pp.438-464; y James L. Connelly, "The grand gallery of the Louvre and the museum project: architectural problems en *Journal of the Society of architectural historians*, XXXI,1972, pp. 120-132.

⁶⁴ James A. Leith, "Nationalism and the fine arts in France, 1750-1789" en *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, LXXXIX, 1972,pp.919-937. Marc Sandoz,"La peinture de l'histoire comme trait marquant du siècle des lumières finissant", *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century* CXCIX, 1981, pp.263-283.

que nunca la supremacía, la autoridad y el prestigio. Sobre todo se las considera instituciones morales que, en palabras de Pommier⁶⁵, se llamarían los "templos de la memoria": las obras ejemplares de la Antigüedad, del Renacimiento y del Clasicismo, de los Griegos a Poussin, pasando por Rafael, dicho de otra forma, las colecciones que los jóvenes artistas no enriquecerán si no se pueden inspirar en los modelos inagotables que existen en las colecciones reales para el estudio y la imitación.

D'Angiviller trabajará metódicamente para formar el "Museum" en la *Grande Galerie* del Louvre y retoma la política de adquisiciones regulares, abandonada desde Luis XIV, y con un espíritu verdaderamente "museológico", orienta sus compras con el fin de rellenar las lagunas que tenían las colecciones reales, y mostrar al público un recorrido completo por las escuelas de pintura. Bajo el efecto de la reacción neoclásica, el gusto por la pintura de Historia se compran tablas italianas del seiscientos, Guido Reni, Procaccini, Crespi, Solimene, Fetti, etc. En 1786, el miniaturista inglés Richard Cosway ofrece al rey los cuatro inmensos cartones de Giulio Romano que hiciera para los tapices del *Fuget Belli* y la Historia de Escipión, pintados en ténpera sobre papel, estos cartones del Renacimiento son comparables a los Triunfos de Mantegna de Hampton Court y a los Actos de los Apóstoles de Rafael del Victoria and Albert Museum.

Las colecciones del siglo XVII francés fueron inteligentemente completadas por a través de la compra que el gusto académico de Luis XIV había despreciado: la *Forge* de Le Nain, la *Cena* de Philippe de Champaigne, la serie de la Vida de San Bruno de Le Sueur, del mismo artista la Habitación de las Musas y el Gabinete del Amor.

⁶⁵ Edouard Pommier, Le problème du musée à la veille de la Revolution, Musée Girodet, 1989.p.21.

D'Angiviller deseaba completar las colecciones reales a través de una política sistemática de adquisiciones, orientada en dos direcciones: corregir el déficit de la colección en obras maestras de la escuela flamenca del siglo XVII y recuperar las principales obras de la gran época de la pintura francesa clásica: la compra de los Rubens en Austria, con motivo de la secularización de los conventos por José II, y los cuadros de Le Sueur, salvados de la degradación a la que estaban abocados en la clausura de Chartreux de París, son ejemplos de esta política.

El Museo es el punto de confluencia de estas acciones complementarias. Este museo que es lugar de comunicación permanente de modelos, intermediarios del ideal para los artistas; Museo que es también destino de las obras contemporáneas, gracias a la mediación real se erige como modelo de la virtud individual y cívica para todos los ciudadanos. Estos datos no los había inventado d'Angiviller; Marigny había comenzado a reanimar la tradición de la gran pintura de historia ⁶⁶; y el contacto directo con los originales de los maestros de otros tiempos era un imperativo reconocido, como lo recordaba E.Jeaurat, guardián de los cuadros del Rey en Versalles, en una nota de finales de 1773 previendo la próxima clausura del Luxemburgo donde preconizaba la solución del Louvre que une

*"l'utilité à la magnificence. On doit d'autant plus s'ocuper de l'utilité, c'est-à-dire de l'étude des jeunes élèves, que les étrangers dépouillent successivement la France et qu'il ne reste de grands modèles rassemblés que chez le Roi ou au Palais Royal"*⁶⁷.

⁶⁶ Jean Locquin, *La peinture d'histoire en France de 1747 à 1785*, Paris 1912, Citado por Pommier en *Le problème du musée...* op.cit.p.22.

⁶⁷ Marc Furcy-Raynaud, *Correspondance de M.D'Angiviller avec Pierre en Nouvelles archives de l'art français*, 3^a serie,XXI, 1905. Paris 1906 p.109.

En 1779 la Academia real de arquitectura, que se hizo eco del movimiento a favor de crear un museo público donde se pudiera contemplar la colección real, por primera vez en su historia, convoca un concurso:

" un édifice destiné à former un museum, contenant les productions et le dépôt des sciences, celui des arts liberaux et celui des objets de l'histoire naturelle"

El programa precisa que el depósito de las artes comprenderá salas y galerías para la pintura, la escultura y la arquitectura. Por otra parte se especifica que el museo deberá contar con salas técnicas, laboratorios e imprenta, y salas de estudio, para las personas destinadas al servicio público. No siendo el lugar adecuado para ser ocupado por las academias⁶⁸.

En la colección de grabados sobre los grandes premios conservados en la Escuela nacional superior de Bellas Artes, se encuentran los proyectos remitidos por los dos jóvenes arquitectos que compartieron el primer premio y fueron enviados a Roma posteriormente: Jacques P. Gisors y Fr.J. Delannoy.

El museo entra desde entonces en el repertorio de construcciones a tener en cuenta por la Academia real. El concurso de 1779 no fue un fenómeno aislado. En la Biblioteca Nacional de París se conserva un dibujo a pluma que representa un proyecto de museo; no se sabe su autor, la inscripción dice así: *"museo francés, proyectado, conservando las obras maestras de las artes de todo género, tanto antiguas como modernas, igualmente estatuas en mármol de los hombres célebres de la nación y las del rey Luis XVI"*, no se llama *"Musée Royal"* sino *"museaum gallicanum"*, lo que señala su carácter nacional: es el lugar destinado a las obras maestras y es también un

⁶⁸ Jean Marie Pérouse de Montclos, *Les prix de Rome. Concours de l'Academie royale d'architecture au XVIII siècle*, París 1984 p.162.

lugar para la memoria de Francia. Una gran sala de acogida, en rotunda soportada por columnas acanaladas terminados con trofeos con los atributos de las artes, se abre con una gran escalera que parece conducir a una galería.

Los fondos Boullée del gabinete de estampas contienen una serie de dibujos, que datan de 1783, y que tienen como tema un proyecto de museo en el que conjuga la conservación de las obras maestras del arte y la memoria de los hombres ilustres.

Cuatro años más tarde de la convocatoria del primer premio de la Academia de Arquitectura, Boullée diseñó un proyecto "en cuyo centro hay un templo de la fama". Muros ciegos, planta cuadrada dividida en cuatro patios y un enorme "pantheon" central. El museo-templo de Boullée anticipaba un tipo de edificio que sería sistematizado después por Durand y Shinkel⁶⁹

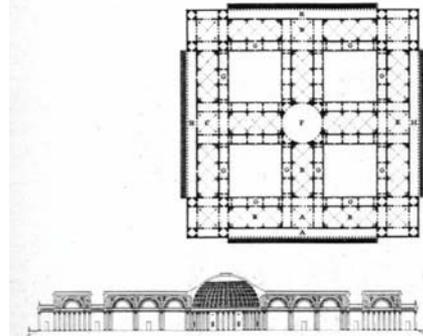


Etienne-Louis Boullée (1728-1799). Vista interior de un museo. Bibliothèque Nationale, Cabinet des estampes, París.

Más tarde encontramos el modelo de Durand fechado en 1802 y que estaba formado por galerías abovedadas un torno a patios, una rotonda central

⁶⁹Antony Vidler, *El espacio de la Ilustración*. Alianza forma, 1997, p. 244. Es interesante consultar el capítulo dedicado a la Arquitectura en el Museo, donde narra la necesidad de los arquitectos ilustrados franceses de contar con un museo de arquitectura, bien en maquetas, bien con dibujos y diseños de todos los tiempos, con el fin de mostrarlos a los estudiantes de arquitectura.

con cúpula y columnata en la fachada, el proyecto de Durand se impondría en numerosos museos del siglo XIX y no pocos de comienzos del XX sobre todo en América ⁷⁰.



Project pour un musée. Durand 1802.

Si durante el siglo XVIII se establecen las bases del futuro museo público será durante el siglo XIX que este fin sea conseguido. Durante el siglo XVIII se crearían tres museos a los que se les podría llamar prototipos de las futuras instituciones museísticas. El primero es el museo de Kassel, que el arquitecto de origen francés, Simón Louis du Ry,⁷¹ construye para el soberano entre 1769 y 1779 el conocido como Museum Fridericianum. Este grandioso palacio, ya plenamente neoclásico, fue sin duda el primer edificio construido específicamente para fines museográficos. En él se disponían las esculturas antiguas y modernas, colecciones de arte y de historia natural así como una biblioteca en el primer piso. Se le podría llamar el primer museo enciclopédico. Es curioso anotar que el programa de Du Ry sufrió una interferencia, tal vez beneficiosa; cuando el edificio estaba muy avanzado Federico II invitó en 1775 al arquitecto Claude Nicolás Ledoux a ir a Kassel con el fin de que diera su opinión sobre las obras del museo.

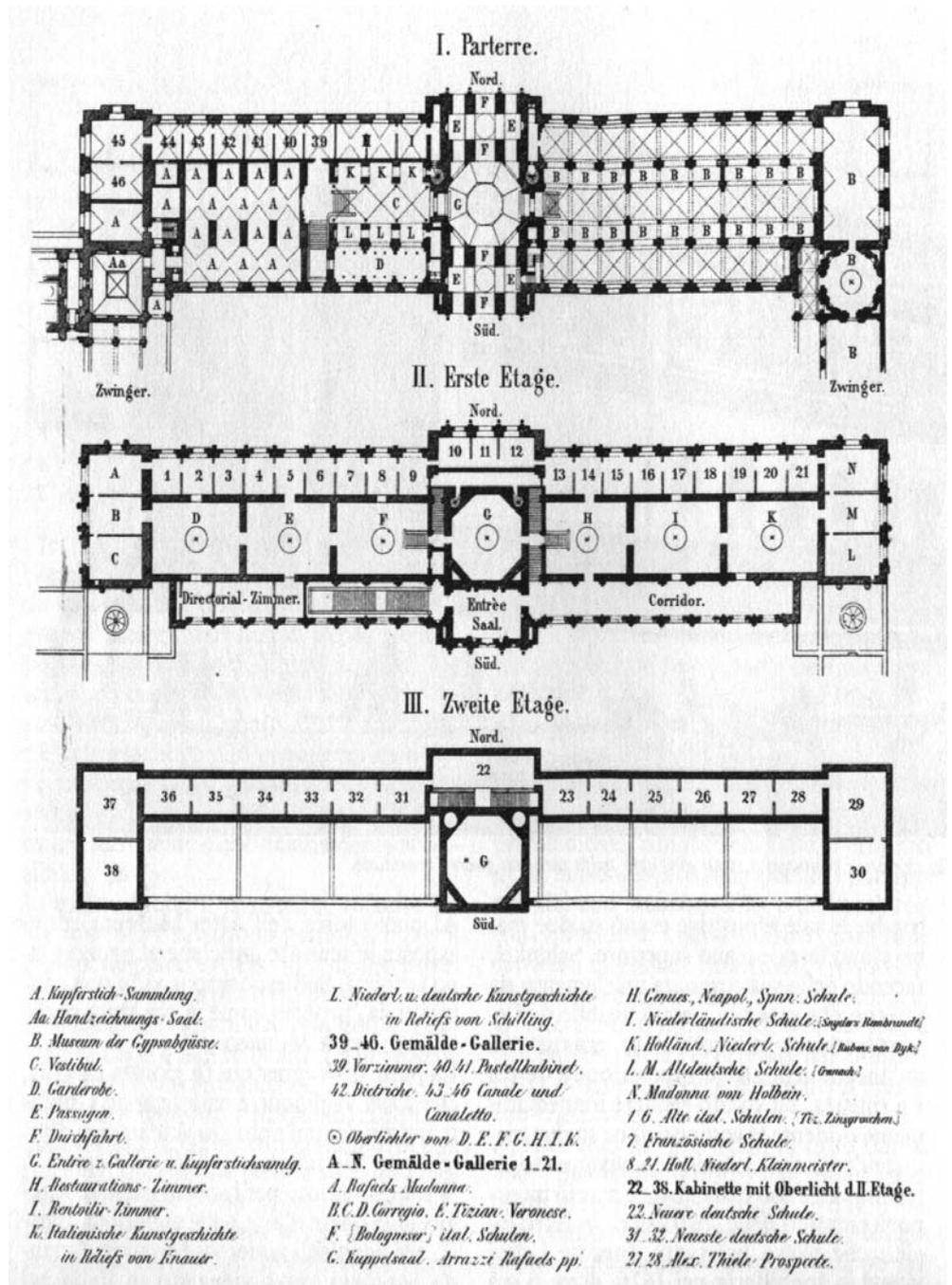
⁷⁰Luis Fernández Galiano, *El Arte del Museo*, en *AV Monografías: Museos de Arte*, nº 71, 1998. Aquí se cita el primer museo español construido como tal que fue la actual Biblioteca Nacional y Museos Nacionales de Francisco Jarreño en 1865 como ejemplo de la influencia del modelo de Durand.

⁷¹Pierre du Colombier, *L'architecture française en Allemagne au XVIIIe siècle*, T.1º. París 1956. pp. 231-243. Simon Louis Du Ry (1728-1799) nieto de Paul Du Ry (1640-1724), arquitecto protestante que emigra a Hesse después de la Revocación del Edicto de Nantes.

En el transcurso de su visita, el arquitecto francés entregó los planos que modificarían sensiblemente los de su colega, pero no fueron seguidos por razones financieras⁷². Es así como Ledoux podría haber sido el primer arquitecto francés en construir un museo bajo los auspicios de un príncipe alemán. Esta confrontación de Ledoux⁷³ con el problema del museo en Kassel, en 1775, es todo un símbolo de la situación del museo en la Europa de las Luces.

⁷²Este episodio es evocado por P. Colombier, op.cit. pp.236-238, y Michel Gallet, *Claude Nicolás Ledoux, 1736-1806*, París, 1980, pp. 135-138. Ver también: Antony Vidler, *Ledoux*. Ed. Akal, Madrid, 1994, p.150.

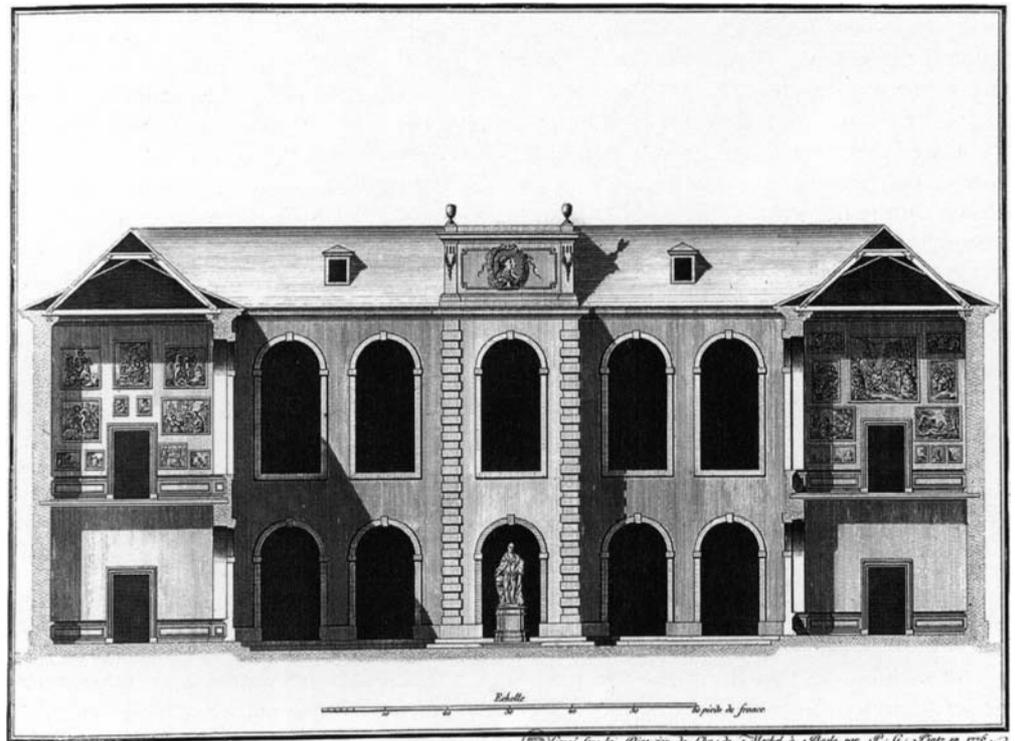
⁷³ Delfin Rodríguez, *Claude Nicolás Ledoux*, en *Historia de las Ideas Estéticas y de las Teorías Contemporáneas*. Vol. I, colección. La Balsa de la Medusa. Ed.Visor, Madrid, 1996, p. 123.



Gemäldegalerie, Dresde (G. Semper, 1847-1855), Planta con el orden de las salas)

El segundo caso es el de Düsseldorf. Si en el primero encontrábamos una actuación museológica desde el punto de vista arquitectónico, en Düsseldorf, podemos hablar del primer catálogo razonado de un museo. En 1778 se edita un libro titulado, *La Galerie électorale de Dusseldorf ou catalogue raisonné et figuré de ses tableaux dans lequel on donne une connaissance exacte de cette fameuse collection et de son local, par des descriptions détaillés, et par une*

suite de 30 planches, contenant 365 petites estampes, rédigées et gravées d'après ces mêmes tableaux, par Chretien de Mechel ouvrage composé dans un goût nouveau par Nicolas de Pigage ⁷⁴, arquitecto francés establecido en Alemania. Se trata de un catálogo muy detallado, que comparado al del Luxemburgo le hace parecer un simple folleto. Cada cuadro es objeto de una noticia, dando además fecha y dimensiones y una descripción. El catálogo muestra que los cuadros estaban repartidos en cinco salas en función de las escuelas a las que pertenecían. Pero el carácter mas innovador de esta obra es su ilustración: a cada una de las cuatro paredes de cada sala le corresponde una plancha donde están grabados los cuadros según su colocación con su número y en un formato que permite reconocerlas. El catálogo de Düsseldorf es un hecho sin precedentes en la historia del libro de arte .



Fachada y sección de la Galería Electoral de Düsseldorf. Cristian de Mechel, 1776. (Biblioteca Nacional de Francia)

⁷⁴Roland Schaer, *L'invention des musées*, Reunion des Musées Nationaux, Gallimard, Paris 1993 p. 48

El tercer caso es el del museo Belvedere de Viena⁷⁵, la política artística del emperador Carlos IV proporcionó el impulso barroco que Viena necesitaba, esta política no solo se manifestó en las construcciones sino que ejerció una gran influencia en las colecciones. El emperador contó con el conde de Althann, a quien nombró arquitecto general, encargándole especialmente que realizara una nueva presentación de las colecciones de pintura de la Corona (provenientes de Rodolfo II y del archiduque Leopoldo Guillermo) en el edificio de Stallburg, antiguo arsenal⁷⁶.

Para comenzar el conde Althann encarga un inventario ilustrado con las copias de todos los cuadros, en miniatura, sobre pergamino y realizados por el pintor Fernando Storffer; este inventario consta de tres volúmenes, terminados en 1720, 1730 y 1733 respectivamente⁷⁷. Los cuadros se enmarcaron con orlas negras adornadas con rocallas doradas; es de destacar que los cuadros son considerados como simples elementos decorativos, dándose más importancia al marco que al cuadro. De esta forma, todas las escuelas se encontraban mezcladas y la elección de los cuadros a situar en un lugar o en otro, se hacía más en función del formato o el tema que en función de su calidad, dominaban los retratos y las composiciones barrocas incluso se llegó, para obtener efectos simétricos, a cortar o a ampliar las telas.

Cuando 40 años más tarde el museo se instaló de nuevo, todo lo anterior provocó numerosas críticas. José II ordenó la reagrupación de la colección y en 1776-1778, el pintor Rosa se dedica a esta

⁷⁵ En la actualidad Kunsthistorisches Museum, museo denominado en español de "historia del arte", ver: Wilfried Seipel, Kunsthistorisches Museum, Viena, en *Los Grandes Museos Históricos*, Ed. Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, Barcelona 1995.

⁷⁶ Díaz Padrón, M. y Royo-Villanova, M., La Colección de Pinturas del Archiduque Leopoldo Guillermo y David Teniers en *David Teniers, Jan Brueghel y Los Gabinetes de Pinturas*, Museo del Prado, Madrid, 1992.

⁷⁷ Roland Recht, La mise en ordre. Notes sur l'histoire du Catalogue, en *Les Cahiers du Musée national d'art moderne, Du catalogue*, n° 56/57, été -automne, 1996, Centre Georges Pompidou. pp.21-37.

reinstalación en otro local más adecuado, el castillo de Belvedere, antigua residencia de verano del príncipe Eugenio. Como se achacara a Rosa el no poseer suficientes conocimientos para tal cometido, el canciller Kaunitz, en 1778, confió esta misión a Chrétien de Mechel, que publicó el catálogo en Basilea en 1784.



David Teniers El Joven, La galería de pinturas del archiduque Leopoldo Guillermo (III), Munich, Alte Pinakothek.

En el prólogo de Mechel se exponían las ventajas de una presentación metódica, los cuadros estaban distribuidos por escuelas, las obras de un mismo maestro estaban agrupadas, la sucesión de las salas seguía un orden cronológico, del tal manera ,que a simple vista se aprendía mucho más que contemplándolos sin orden ni concierto, sin ninguna relación respecto al tiempo en que habían sido pintados. Mechel insiste en el carácter pedagógico de su nueva representación: una gran colección pública de este género se destina preferentemente a la

instrucción antes que a los placeres efímeros"⁷⁸. En el prefacio del catálogo citado escribe textualmente: ·

*"il doit être intéressant pour les artistes et les amateurs de tous les pays de savoir qu'il existe actuellement un dépôt de l'histoire visible de l'art"*⁷⁹.

Tal afirmación en 1784, tenía un tono casi profético, ya que el arte no tenía otra historia que la que Winckelmann le había dado veinte años antes al arte de la antigüedad en sus *Historia del Arte desde la Antigüedad*⁸⁰.

Esta iniciativa encuentra sin embargo un numeroso grupo de vieneses que prefieren los "placeres efímeros", creen que el "arreglo es de un efecto sorprendente cuando pinturas de diferente género se presentan en conjunto" y defienden los "efectos de contraste".

En 1785 Von Rittershausen publica una requisitoria en sus *Betrachtungen über die Kaiserlich-königliche Bildergalerie zu Wien*, llegando a decir: " *el que desee escribir una historia del arte, puede entrar; pero el hombre sensible debe permanecer fuera*". La finalidad de una galería no es divulgar conocimientos históricos, " *sino desarrollar el gusto y despertar los más nobles instintos del corazón. Por lo cual debe fundarse según los principios estéticos*". Y Von Rittershausen propone que los cuadros se repartan en cuatro grupos, según

⁷⁸ Crétien de Méchel, *Catalogue de la Galerie Impériale et Royale de Vienne d'après l'arrangement qu'il a fait de cette Galerie en 1781*, Basilea, 1784. Citado por Germain Bazin en *El Tiempo de los Museos*. Daimon, 1969, p. 156.

⁷⁹Crétien de Méchel, *Catalogue de la Galerie impériale et royale de vienne d'après l'arrangement qu'il a fait de cette galerie en 1781*, Basilea, 1784 páginas XIV-XV.op.cit.Reproducida la introducción del catálogo por Louis Marin en Fragments d'histoires de musées en *Cahiers du Musée National D'art Moderne*, n° 17/18, París 1986, p. 15.

⁸⁰ Sobre la figura de Winckelmann es interesante leer el prefacio que a la traducción española de sus *Reflexiones sobre la imitación del Arte griego en la pintura y la escultura* realiza Vicente Jarque.Editada por Nexos en 1987.

predominase en ellos el dibujo, el colorido, la composición o la expresión espiritual y, dentro de estos grupos una nueva distribución según los motivos o asuntos. Un “sancta sanctorum” cobijaría las mejores obras de la pintura.

En menos de veinte años, el museo ha conquistado su autonomía arquitectónica, inventado el libro de arte y se ha reconocido al arte el privilegio de ser mirado en función de su propia historia, y no solamente como un repertorio de normas o testimonio del poder de los soberanos.



Caspar Friedrich Neickelius. *Museographia oder anleitung zum rechten begriff...*, Frontispice Leipzig/Breslau, M.Hubert 1727. Biblioteca Nacional y Universitaria de Estrasburgo.

3.-El museo revolucionario

Como consecuencia de la Revolución de 1789, se crean dos patrones culturales que tendrán una gran repercusión hasta nuestros días: el museo y el monumento histórico. Los defensores del patrimonio cultural francés, trataron de eliminar el contenido simbólico de los objetos y los edificios y, confiriéndoles un sentido eminentemente cultural, desligarlos de la figura de sus propietarios para entroncarlos con la historia del pueblo francés, de esta

forma, intentaron que el arte francés se considerara propiedad de todos⁸¹. Es importante tener en cuenta que los bienes requisados a la nobleza y al clero el 2 de noviembre de 1789 y que fueron puestos a disposición de la nación iban a ser destruidos. Por toda Francia se arrasa o mutila todo aquello que podría recordar el poder de la iglesia o de la monarquía⁸².

El 14 de agosto de 1792, se condenan a muerte los monumentos erigidos al orgullo, y a la tiranía, pero se exceptuaron los objetos que podían interesar esencialmente a las artes. Estos objetos deberían ser registrados en una lista con el fin de estar protegidos. Tras esta disposición se plantea el debate sobre qué monumentos debían ser conservados y cuales no. Un ejemplo sería el de la Puerta de Saint-Denis, de la que un diputado dijo: “ merece toda la aversión de los hombres libres, pero esta puerta es una obra maestra”⁸³. Paulatinamente, se va pasando de considerar las obras de arte como ejemplos de tiranía a ser consideradas signos culturales.

Ante la imposibilidad de realizar el inventario y clasificación de las obras, en octubre de 1793, Charles Gilbert Romme, considera necesario conservar todo y Jean-Baptiste Mathieu, estudiar, inventariar, poner en valor los monumentos y las antigüedades, “tout ce qui donne une sorte d’existence au passé..”. De esta forma el decreto de 24 de octubre de 1793 se dispone que:

“les monuments publics transportables, interessant les arts ou l’histoire, qui portent quelques-uns les signes proscrits, qu’on ne purrait faire disparaître sans leur causer un dommage réel, seront transformées dans le musée le plus voisin pour être conservés pour l’Instrucction nationale”⁸⁴

⁸¹ Edouard Pommier, Naissance des musées de province, en *Les Lieux de la Mémoire*(dir. P.Nora), Tomo II. Ed. Gallimard, 1986, pp. 451-459.

⁸² *Patrimoine: État et Culture*, La Documentation Française, París 1992, p.13.

⁸³ *Patrimoine. État e Culture...* Op.cit.

⁸⁴ Citado por Roland Schaer en *L’invention des musées*. Gallimard, Reunion des Musées Nationaux, 1993, p. 56.

Sin embargo, la destrucción continuará, sobre todo en provincias, y es entonces, en 1794, que el Abad Grégoire, defensor de la instrucción pública, acuña el término “vandalismo” al tiempo que deja en el aire la idea que los hombres libres aman las artes y *“les barbares et les esclaves détestent les sciences et détruisent les monuments des arts”*. Mas tarde y conforme transcurre el tiempo revolucionario, se dará lugar a la estimación de las artes y a percatarse que de la libertad de destruir se extrae la libertad de conservar. Los objetos artísticos se convierten en bienes fundamentales de la nación. En palabras de Michel Vernes, “resulta una paradoja la coexistencia en la era de la Revolución de una encarnizada lucha popular en destruir símbolos del Antiguo Régimen y un respeto legislativo creciente por vestigios o pruebas de nuestra historia”⁸⁵.

El periodo revolucionario traerá un concepto fundamental en la historia de los museos, su consideración como bienes donde reside la identidad nacional de los pueblos⁸⁶. Serán lugares para justificar las diversas formas del poder y, en el caso francés, se trataba de “enfriar las obras de arte”, darles un valor ajeno a su función y origen, de valorarlas como obras de la historia de Francia y los franceses. Este hecho les diferenciará de los museos surgidos en Inglaterra (British Museum), España (Prado) o Rusia (Ermitage⁸⁷),

⁸⁵Michel Vernes, *Le Musée Pittoresque d'Alexandre Lenoir en Architecture Interieur*, número especial Musées, nº 246, diciembre 1991. p.68. De agosto a diciembre de 1794 l'abbe Grégoire presenta a la convención tres informes sobre el vandalismo.

⁸⁶ Robert Lumley, *L'Industria del Museo, Nuovi Contenuti, Gestione, Consumo di Masa*, Costa e Nolan, Génova 1989, p. 6.

⁸⁷Alla Beliakova nos cita en su libro *Relatos sobre el Ermitage*, Ed. Agencia de Prensa Nóvosti, Moscú 1990 que en un principio, solamente los cortesanos podían admirar los cuadros del Ermitage. Las recepciones en el palacio y en el Teatro del Ermitage eran frecuentes. Al Ermitage se invitaba únicamente a un reducido círculo de amigos de la Emperatriz. En el archivo se guarda un documento curioso: la placa con las “Normas de conducta en el Ermitage Menor” redactadas por la propia Catalina II. Se debía:

- 1 Dejar afuera todos sus rangos, al igual que la espada y el sombrero.
- 2- Hacer otro tanto con el engreimiento.
- 3- Ser alegre y no destruir nada, como tampoco estropearlo ni darle mordiscos.
- 4- Estar de pie o sentarse como se le antoje a cada uno.
- 5- Hablar en voz baja y con moderación, para no causar dolores de cabeza a los demás.

contemporáneos pero de origen bien diferente y funciones distintas⁸⁸.

De esta forma nacen los siguientes museos: El Museum d'Historie Naturelle, el 10 de junio de 1793, en el antiguo Jardin des Plantes. El *Musée des Monuments Francais* en 1795, dirigido por Alexander Lenoir, en el depósito de obras creado en Convento des *Petits Augustins* el 27 de julio de 1793. Se crea el *Musée Central des Arts*, inaugurado en la Grande Galerie del Louvre el 10 de agosto del mismo año y el *Conservatoire des Arts et Metieres*, para la revalorización las artes mecánicas, facilitar la comunicación de las invenciones y procesos de fabricación así como la difusión de las artes tradicionales.

El 20 de marzo de 1794 se dictan "*L'instructions sur la manière d'inventorier et de conserver, dans toute l'entendue de la république, tous les objets que peuvent servir aux arts, aux sciences et à l'enseignement*⁸⁹", firmadas por Thomas Lindet, presidente de la comisión de las artes y que habían sido redactadas por el médico y profesor del Jardin du Roi, el académico Felix Vicq d'Azyr. Estas instrucciones se presentan como un volumen de recomendaciones muy precisas sobre el trabajo de inventariar y de clasificar las obras y abordaban todos los

6- Discutir sin encolerizarse.

7- No dar suspiros ni bostezar.

8- No molestar a otros en sus quehaceres.

9- Comer con gusto y placer, pero ser moderado en la bebida con tal de que cada cual pueda salir de la sala por sus propios pies.

10- No sacar los trapos sucios a relucir y estar siempre alerta.

Si uno falta a una norma, deberá beber un vaso de agua fría y leer una página de la "Telemahida", tres mandamientos infringidos se castigan con seis páginos, y a quien cometa diez infracciones se le prohíbe la entrada. (Telemahida, versión de las aventuras de Telémaco del escritor francés Francois Fénelon, que adaptó como poema épico Vasili Trediakovski, poeta ruso del siglo XVIII- Por su estilo y lenguaje pesado, fue objeto de parodias y burlas).

⁸⁸ Existe numerosa bibliografía sobre estos museos que se inserta en su correspondiente apartado, pero para tener una visión general de ellos recomendamos el libro coordinado por la Asociación de Amigos del Museo del Prado y titulado *Los Grandes Museos Históricos*, edición conmemorativa del 175 aniversario del Museo del Prado. Ed. Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, Barcelona 1995.

⁸⁹ Reproducidas por E. Pommier, *L'Art de la liberté, doctrines et débats de la Revolution française*. Gallimard, París, 1991.

problemas de restauración, etiquetaje y transporte, entre otros⁹⁰.

Entre las personas designadas por el Directorio para cumplir con las instrucciones destaca Alexander Lenoir⁹¹, encargado del depósito de los Petits-Augustins, fundador del primer museo de Los Monumentos Franceses, reconocido como tal el 21 de octubre de 1795, ya que el museo tuvo su origen en 1791 como depósito de las estatuas, mármoles y objetos metálicos provenientes de las fundaciones religiosas. Este depósito era temporal ya que estaba a la espera de ser vendido o redistribuido. Pero Lenoir organiza un verdadero museo, cuyo fin primordial era mostrar las diferentes etapas de la historia de Francia⁹².

Alexander Lenoir fue ayudante de Gabriel-François Doyen en el depósito de los Petits Augustins. Doyen se exilió aceptando la invitación de Catalina la Grande para trabajar en la Academia Imperial de artes de San Petesburgo. Lenoir debió conciliar su celo revolucionario y su amor a las artes. Consiguió reunir una gran colección de esculturas, casi todas de origen francés, cuya principal intención fue la de recrear cronológicamente la historia de Francia a través de los estilos artísticos, desde los “primitivos” hasta la “decadencia”. Su enfoque estaba influenciado, según F.Haskell⁹³, por la obra de Winkelmann; de hecho Lenoir lo

⁹⁰ En 1792 se creó la *Comission pour la conservation des Monuments de Sciences et des Arts*, interesada principalmente en bienes muebles. Esta Comisión fue remplazada por la *Comission temporaire des Arts*, bajo la responsabilidad del pintor Louis David, amigo de Lenoir, en dicha comisión se encontraba el arquitecto David Leroy y fue la que redactó la Instrucción..., tal vez por encontrarse un arquitecto en dicha comisión se contemplaron las obras de arquitectura como objetos dignos de ser conservados. Véase: Chantal Georgel, Premièrs muséums, premiers hommes: la formation initiale des collections, en *La Jeunesse des Musées*. París 1994, pp. 24-25. La autora hace un breve recorrido sobre las personas encargadas de realizar el inventario de las piezas artísticas en los distintos museos franceses del momento.

⁹¹ Alexander Lenoir, alumno de la Academia de Pintura, fue recomendado por Bailly en la Asamblea Constituyente para ocupar el puesto de Guarda del depósito de los Petits-Augustins. Ver Michel Vernes, Le Musée Pittoresque d'Alexander Lenoir, en *Architecture Interieur*, n° 246, diciembre 1991-enero 1992, n° especial *Musées, Temple et Forum*.

⁹² Francis Haskell, *La Historia y sus Imágenes: el arte y la interpretación del pasado*. Ed. Alianza Forma 1994, p.224 y siguientes. El libro tiene un capítulo dedicado al Musée des Monuments Français.

reconoce y encarga expresamente un busto del historiador alemán para su museo.

Mas tarde, en 1794, Lenoir diseñó en los jardines del Convento una sala al aire libre “Elysée”, donde se recordaban a los ilustres personajes de Francia, un intento de escribir otra historia de Francia, lejos de la oficial. Entre estos monumentos podemos citar las tumbas de Abelardo y Eloisa, Descartes, Nolier y Pascal. El intento de hacer un Museo de Historia, el primero de su género, se trunca por el celo del artista y sobre todo por su competencia con el que se estaba creando en el Louvre. La ambientación dada por Lenoir al museo, fue pintoresca y recreaba las distintas épocas del arte francés a través de los objetos recuperados, montó con fragmentos de monumentos y estatuas verdaderos “engendros” para unos o la auténtica historia de Francia, para otros. Podríamos considerar que sus salas son el origen de las “*Period Rooms*” de los museos americanos.



Hubert Robert, *L'Elisée de Musée des Monuments Français*, 1803.

⁹³ *La Historia y sus Imágenes*. Op.cit. p.230.

Entre los que consideraban una aberración el museo de Lenoir, encontramos a Quatremère de Quincy⁹⁴, quien escribe en 1815 sus “*Considerations morales sur la destruction des ouvrages de l’art*”, donde considera que el museo es de alguna forma la consagración monumental de la muerte del arte:

*“Ne nous dites plus que les ouvrages de l’art se conservent dans ces dépôts. Qui, vous y en avez transporté la matière; mais avez-vous pu transférer avec eux ce cortège de sensation tendres, profondes, mélancoliques, sublimes ou touchantes, que les environnait?”*⁹⁵.

Pero las primeras quejas de Quatremère las encontramos en las cartas que escribe al General Miranda⁹⁶ tras presenciar el saqueo de Italia por las tropas napoleónicas. Según Jean-Louis Déotte⁹⁷, la crítica de Quatremère es la

⁹⁴ Antoine Crystofore Quatremère de Quincy (1755-1849), arqueólogo e historiador del Arte, considerado como escultor, fue miembro de los Quinientos, amigo personal de David y co-fundador con él de la Comuna de los Artistas. En 1816 fue nombrado secretario perpetuo de la Academia de Bellas Artes, cargo que desempeñaría durante 23 años.

⁹⁵ citado por Louis Marin en *Frangments d’histoires de musées*, op.cit. p. 17

⁹⁶ *Lettres a Miranda sur le déplacement des monuments de l’art de Italie*, Paris 1989, introducción de Edouard Pommier titulada, La Révolution et le destin des oeuvres d’art. A la carta dirigida al General Miranda le siguen otras, esta vez dirigidas a Lord Elgin sobre estudio científico que se estaba realizando en el Museo Británico sobre los mármoles del Partenón, por lo tanto para la historia del arte. De estas cartas se concluye que no se podía estudiar a Fidias sin extraer sus esculturas del monumento. En 1816 año fue a Londres, para contemplar los mármoles de Elgin, quedó impresionado y modificó en parte sus ideas. (Robin Midleton y David Watkin, *Historia Universal de la arquitectura: Arquitectura Moderna 1*. Aguilar /Asuri Madrid 1989.p.97.

⁹⁷ J.L.Déotte, *Le Musée, l’origine de l’estetique*. L’Harmattan, Paris 1993. Sobre el saqueo de Italia ver el capítulo dedicado al mismo por Francis Henry Taylor,

misma que veremos en sus sucesores los románticos, y tendrá un sentido platónico de la obra, una vez trasladada desde su destino original se encuentra huérfana.

Los argumentos de los que defendían a Lenoir consistían en considerar que el mayor efecto que dichos monumentos causaban sobre quienes los estudian reside precisamente en su acumulación, puesto que somos incapaces de juzgarlos si no es en relación y comparación a otros. “El sentimiento de la belleza, el más independiente y libre de todos procede sólo de un juicio comparativo que se forma dentro de nuestra inteligencia... De este modo, la preciosa minoría de estatuas antiguas debe su superioridad al infinito número de inferiores sobre las que se contrastan y brillan de manera tan espléndida”⁹⁸.

La inauguración del Musée Central des Arts fue sólo simbólica ya que hubo de cerrarse por el mal estado del palacio. Se volvió a abrir el 18 de noviembre de 1793. De los diez días que constituían la década, unidad que sustituyó a la semana, cinco estaban reservados a los copistas, tres al público y dos a limpieza.

4.- *Le Musée Central Des Arts* y el Museo Napoleón: origen del Museo de Artistas Vivos

El *Musée Central des Arts* se nutre, en primer lugar, de las obras de la colección real, pero el principal proveedor de piezas será Napoleón, que durante la campaña de Italia impone una cláusula de cesión de obras de arte, que una comisión elegiría entre todas las existentes en las colecciones públicas o privadas de Italia. De esta forma se firma el Tratado de Tolentino en 1797; más tarde vendrían Mantua, Verona o Venecia. Este mismo sistema de tratados lo

Artistas Príncipes y Mercaderes: historia del coleccionismo desde Ramsés a Napoleón. Ed. Luis de Caralt, Barcelona 1960. pp 537-541.

⁹⁸ Francis Henry Taylor, *Artistas Príncipes y Mercaderes: historia del coleccionismo desde Ramsés a Napoleón.* Ed. Luis de Caralt, Barcelona 1960.p.539

continuaría haciendo en todos los países ocupados. En otros casos simplemente requisaba las obras⁹⁹.

El palacio del Louvre comienza a tener problemas de espacio conforme Napoleón va enviando obras de los países ocupados, en el Louvre se encontraban 1390 cuadros de escuelas extranjeras, 270 de la escuela francesa antigua, más de 100 de la escuela francesa moderna, 20.000 dibujos, 400 grabados, 30.000 estampas, 1500 estatuas antiguas. Estos son los datos que el ministro del Interior, Chaptal informa a los Cónsules. Como consecuencia de este informe se decide repartir en 15 capitales de provincia lotes de obras de todos los géneros y todas las escuelas. Estos lotes serán los embriones de los futuros museos de Provincia. Así pues cerca de 600 obras son enviadas en 1802 y otras en 1805¹⁰⁰.

Por otra parte, un decreto de 24 de noviembre de 1793, había instituido el *Musée Special de l'École Française Moderne*, con el fin de satisfacer los deseos de la municipalidad de París y de los propios artistas. El municipio no estaba conforme con el desmantelamiento del Palacio de Versalles en favor del Louvre y los artistas querían estar representados en el Museo¹⁰¹. Los miembros de La Administración del *Musée Central des Arts*, se reunieron, entre enero

⁹⁹ Germaine Bazin, en su libro póstumo, *L'Exode du Louvre (1940-1945)*, ed. Somogy, París, 1992, dice que la concentración de obras había sido admitida por los Aliados. El tratado de París de 3 de julio de 1815, admitía que todo lo que había sido adquirido por medio de tratados, era una adquisición legítima, de esta forma Luis XVIII estaba facultado para decir ante la Cámara que las obras Maestras les pertenecían por Status. Lo que ocurrió fue que los Aliados entraron en el Louvre y se fueron llevando las obras que les habían pertenecido sin preguntarse si fueron adquiridas por los tratados o no. El Louvre quedó prácticamente vacío. En este mismo libro, dedicado al exilio de las obras de arte durante la II Guerra Mundial, Bazin hace una reflexión sobre los imperios y su deseo de concentración de obras maestras, comienza por los Romanos, continúa por Napoleón y termina por Hitler (aún se están intentando recuperar obras). De Napoleón dice que consideraba que el mejor lugar para albergar las obras maestras de la Humanidad era París, ya que allí vivían hombres libres e ilustrados para saberlas apreciar, mientras que en el resto de Europa no ocurría esto. (pp. 125-131).

¹⁰⁰ Edouard Pomier, *Naissance des musées en province*, coll. "Les Lieux de Mémoire" (dir. P. Nora). Tomo II. Gallimard 1986.

¹⁰¹ Germain Bazin, *La peinture au Louvre*. Somogy, París 1957, p. 51.

de 1797 a junio de 1798 unas treinta y seis veces “assemblées”, en estas reuniones, “Procès-verbaux”, se debía decidir el futuro de las colecciones de arte de Francia. El ministro de Interior Bénézech, aconsejado por Ginguené, director general de Instrucción pública, decidirá que a partir del 20 de enero de 1797, el museo tomará el nombre de *Musée Central des Arts*, y sería dirigido y administrado por un consejo de artistas, un administrador y un adjunto, que formaran una asamblea de administración del Museo. En la carta que dirige en, enero de 1797, a los administradores del Musée Central, el ministro expone los motivos de esta nueva organización que se mantendría hasta el 22 de noviembre de 1802, fecha en la que Vivant Denon sería nombrado Director General del Museo¹⁰².

5.-El Siglo XIX: Siglo de los Museos.

Durante el siglo XIX, tomando como modelo el Museo del Louvre y los criterios iniciales del nuevo Estado Francés, se extienden los museos por toda Europa y América, nacen los debates de cómo deberían ser los edificios y cómo mostrar las colecciones así como qué funciones deberían de tener.

Francia contaba con todos los palacios requisados a la nobleza y los nuevos museos utilizaron dichos edificios, de esta forma podemos decir que el primer país en plantear el debate museístico desde el punto de vista arquitectónico fue Alemania. Por otra parte, dado el espíritu científico de los centroeuropeos, ya en 1830 nace la polémica entre los partidarios de los museos intensivos, de

¹⁰² Podemos encontrar el texto completo de la carta en el Anexo 1 del libro de Yveline Cantarel-Besson: *Musée du Louvre (janvier 1797-juin 1798) Procès-verbaux du Conseil d'administration du Musée central des Arts*. Réunion des Musées Nationaux, París 1992.

carácter artístico y los promotores de los museos extensivos de contenido científico¹⁰³.

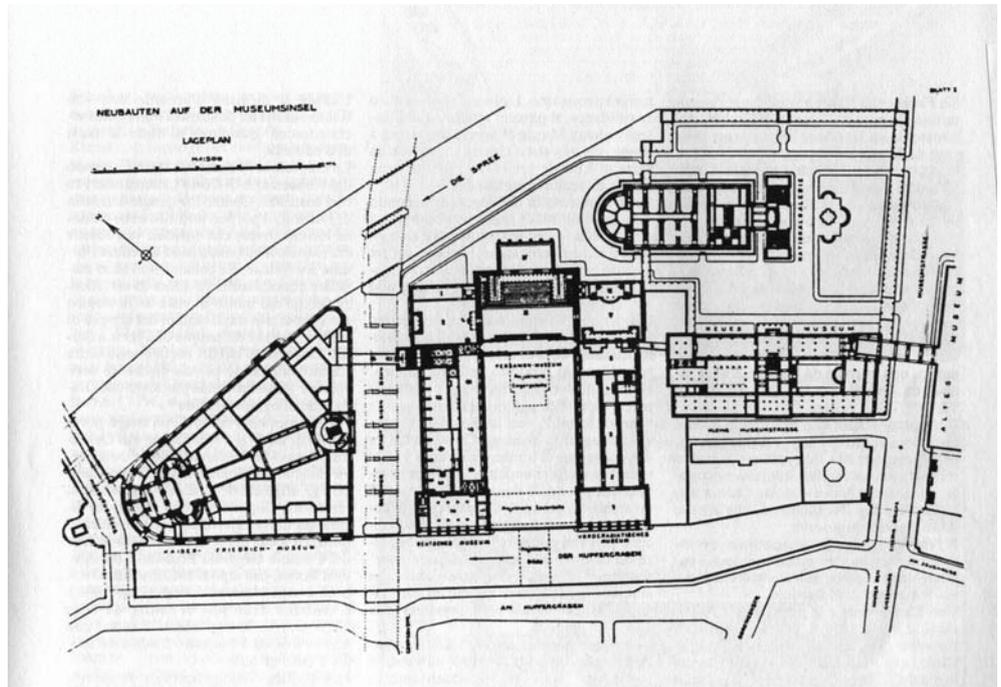
Pero, la concepción fundamental para la evolución de las colecciones prusianas, que se tradujo en unas instituciones de investigación y cultura de rango nacional, y que ha perdurado hasta los años 30 de nuestro siglo, se debió a Wilhelm von Humboldt (1767-1835), jefe del Departamento de Cultura del Ministerio del Interior de la Prusia Real. Humboldt dirigió a los museos hacia un camino basado en el cientifismo que hoy caracteriza estos museos alemanes.

El Rey Federico Guillermo III crea en 1810 la colección de arte pública cuyo objeto principal era mostrar las culturas de todas las épocas y pueblos mediante ejemplos representativos. Desde 1830 todos los esfuerzos se encaminaron a crear en Berlín un gran museo equiparable a los del resto del mundo. Los partidarios de los museos intensivos se agrupaban entorno a la figura de Wilhelm Von Humboldt y consideraban que los museos debían alojar obras maestras del arte, que a su vez pensaban que reuniendo en un gran museo las obras maestras del arte alemán conseguirían crear un sentimiento nacional, al estilo francés, que lograra la unidad del imperio. Mientras que los partidarios de la vocación científica, se agrupaban en torno a Leopoldo von Ledeburt, conservador del museo de etnografía, que defiende la vocación universal del museo. En realidad la disputa se establece entre el museo enciclopédico o el museo especializado. En un informe que envía en 1830 al rey de Prusia, Wilhelm von Humboldt propone que los cuadros del museo de Berlín sean expuestos según un principio regido por el placer estético y por la educación artística. El orden cronológico y el reagrupamiento por escuelas deberán permitir la puesta en valor de una o otra obra considerada como de más interés. En la inauguración

¹⁰³ Germain Bazin, *El tiempo de los Museos*, Daimon, 1969, p.195.

del Museo real de Prusia, Von Humboldt quiere poner a disposición del público un catálogo que ha encargado al director del departamento de Pinturas, Gustav Waagen. Cada obra deberá figurar con la mención a su primer propietario, el nombre de su autor y, sino se conociera su atribución¹⁰⁴.

Siguiendo el modelo de Humboldt, se ampliaron las colecciones y todo ello produjo que el distrito XVI de Berlín se convirtiera en el mayor complejo museológico coherente del mundo.



Plano Museumsinsel de Berlín

Durante 100 años se fue construyendo la famosa *Museumsinsel* berlinesa. Entre 1823 y 1833 surgió como primer edificio el *Altes Museum* de Schinkel¹⁰⁵, encargado por Guillermo III¹⁰⁶. Entre

¹⁰⁴ Roland Recht, *La mise en Ordre. Note sur l'Histoire du catalogue*, en *Les Cahiers du Musée national d'art moderne, Du catalogue*, 56/57, été-automne, 1996, p.29.

¹⁰⁵ La interesante figura de Schinkel como arquitecto de Museos la podemos seguir en el libro de David Watkin y Tilman Mellinghoff, titulado *German Architecture and de clasical ideal 1740-1840*. Ed.Thames and Hudson 1986.p. 85 y ss.

¹⁰⁶ En las pinturas (hoy destruidas) realizadas para la decoración de su gran Altes Museum de Berlín, hizo hincapié mas palpablemente en la relación entre música y arquitectura. Y más sintomático aún, a la entrada de su serena Escuela de Arquitectura de Berlín, colocó relieves que representaban a Orfeo hechizando las piedras y a Anfión construyendo Tebas con su lira, un mito mencionado tanto por

1840 y 1855 se construyó el *Neues Museum* de A.Stüler; mientras que la *Nationalgalerie*, de A.Stüler y J.M.Strack fue contruida entre 1867 y 1876; el *Kaiser Friedrich Museum* de E.E. von Ihne lo fue entre 1897 y 1904 y finalmente, el *Pergamon Museum* de A.Messel y L. Hoffman, entre 1906 y 1930. Paralelamente, desde 1877 surgió un segundo núcleo museístico formado por los edificios destinados a Museo de Artes Aplicadas, el Museo Etnográfico y la Biblioteca de las Artes, terminados en 1905. Un tercer centro, concebido como gran Museo Asiático, fue comenzado en 1913 fuera del centro de la ciudad, pero que no fue concluido hasta 1970.¹⁰⁷



Altes Museum Berlín, Shinkel.

Los museos de antigüedades fueron los primeros en ser construidos de nueva planta como el *Altes Museum* de Berlín. En el Louvre se crea el museo egipcio con las piezas traídas por Champolion, mientras que el *British Museum* de Londres exhibe

Schelling como por Goethe al referirse a la música congelada. Schelling, fue el primero en formular la idea romántica de que la arquitectura era “erstarrte musik” música congelada o petrificada al referirse a la arquitectura griega. Esta alegoría se difundió rápidamente por Europa y sirvió para denominar el nuevo ideal arquitectónico del primer tercio del siglo XIX. De este modo Shinkel se ve atrapado por la “música congelada” y ésta se ve reflejada en su Altes Museum, tal vez sea la rotonda, inspirada en el Patheón de Roma y en la de Durand. H.Honour, *El Romanticismo*. Alianza Forma, Madrid 1981. p. 155.

¹⁰⁷ Carole Vantrois, *Rêves d'empires*, en *Muséart* n° 29, abril 1993, pp. 66-71
<http://www.smb.spk-berlin.de/m.html>

las piezas del Partenón. La creación de estos museos va paralela a los avances de la arqueología y la prehistoria como ciencias al mismo tiempo nacen los museos etnográficos en Alemania.

Sin embargo los museos de Bellas Artes son considerados como el destino de las obras que servirán de modelo a los artistas. Las salas de los “maîtres anciens”, son invadidas por los copistas y los estudiantes. Los reglamentos de los museos nos indican que en general el “gran público” sólo accede los domingos y a veces otro día de la semana¹⁰⁸.

El *British Museum*, el *Altes Museum* de Berlín y el Louvre se dotan de talleres, donde se fabrican moldes que se destinarán a otros museos y escuelas de Bellas Artes para sus talleres de dibujo.¹⁰⁹

Los primeros museos españoles serán los de antigüedades, tal como nos comenta María Bolaños, *“En muchas ocasiones, y en lo referente al periodo clásico, el modelo periodizador y científico es el de Winckelmann que ya había inspirado la colocación de numerosas colecciones europeas, las que querían presumir de mayor rigor, como la gliptoteca bávara”* ¹¹⁰. Bolaños cita las consideraciones de Quatremère sobre el erudito alemán de la siguiente forma *“El sabio Winckelmann ha sido el primero en darse cuenta de dividir la Antigüedad, de analizar*

¹⁰⁸ Roland Schaer, *L'invention des musées*, Gallimard, 1993.op.cit. p. 86

¹⁰⁹ Violet-le-Duc, poco antes de morir, pudo realizar un viejo sueño, al obtener una sala del Trocadero construido para la Exposición Universal de 1878 para instalar el museo de escultura comparada, ejercicio de museología comparativa donde se incluían moldes tomados de iglesias y monumentos de Francia, fue concebido como un lugar de trabajo para los artistas, los arquitectos y los historiadores del arte.

La primera Exposición Universal (1851) conocida como la “Gran exposición”, fue un proyecto personal del Príncipe Alberto, marido de la reina Victoria de Inglaterra, allí se presentaron mas de 14.000. objetos de carácter industrial. Pero en la exposición de 1878 que se desarrolló en París, se presentaron los artistas franceses, reivindicando su aportación a la ciencia y la cultura europeas.

¹¹⁰ María Bolaños, *Historia de los Museos en España., Memoria, Cultura , Sociedad.* Ediciones Trea Gijón 1997,p.210

los momentos, los pueblos, las escuelas, los estilos y los matices de estilo; ha sido el primero que, clasificando las etapas, ha acercado la historia de los monumentos y ha comparado estos entre sí, descubriendo rasgos definidos, principios de crítica y un método...., él ha conseguido hacer un cuerpo de lo que no era más que un amasijo de ruinas”¹¹¹.

Pero si no fuera por la desamortización de Mendizábal, España no contaría con la mayoría de sus museos Provinciales y de Bellas Artes. Este proceso fue iniciado en 1836 y los fondos de los mismos se nutrieron principalmente de los bienes eclesiásticos nacionalizados.

Estos museos fueron puestos bajo la tutela de las academias de bellas artes, que lograron el rango de Reales Academias bajo el protectorado de Fernando VI en 1752 cuyo objeto fue el de promover el estudio y el cultivo de la pintura, la arquitectura y la escultura, así como difundir el buen gusto artístico, con su ejemplo y su doctrina.¹¹²

Durante la segunda mitad del siglo XIX, la situación de los museos de Bellas Artes va cambiando. La gran acogida popular dada a las Exposiciones Universales, revela el interés que el ciudadano no experto en arte sentía hacia el arte. Comienza a madurar la idea de la utilidad social de los museos públicos. Las donaciones se multiplican, y se convierten en la principal fuente de ingresos de obras de arte en los museos¹¹³. Este mismo hecho, que se produce durante el siglo XIX en las principales ciudades europeas, provocará que, en palabras de

¹¹¹ María Bolaños, *Historia de los Museos en España. Memoria, Cultura, Sociedad*. Ediciones Trea Gijón 1997. p., 223

¹¹² Para conocer el origen y el desarrollo de las Academias Española ver: F. Calvo Serraller, “Las Academias artísticas en España” en N. Pevner, *Las Academias de Arte*, Madrid. Ed. Catedra, 1982.

¹¹³ B. Shiele, L’invention simultanée du visiteur et de l’exposition, en *Publics et musées*. Presses Universitaires de Lyon, n° 2, 1992. Pags 71-98.

R.Schaer, “*el museo se convierta en un elemento indispensable del paisaje urbano*”¹¹⁴.

En realidad, tal como escribe L.Binni¹¹⁵, *La macchina del museo si presta straordinariamente all'organizzazione del nuovo sapere borghese*. En el paisaje de la sociedad burguesa, con una diversidad social mucho mayor que en épocas precedentes, el museo desarrolla funciones complementarias a otras instituciones y se utiliza como medio de comunicación de masas. De esta forma podemos leer en el *Grand Dictionnaire Universel du XIXe siècle*, editado por Larousse la definición dada al museo y que, a su vez, estaba firmada por M.Lasteyre:

“Les Musées de Paris sont un lieu de pèlerinage favori pour la classe ouvrière qui s’y porte en foule à ses moments de loisir. Pour beaucoup, dira-t-on, le Louvre n’est qu’un lieu de promenade banale. L’intelligence artistique n’occupe pas une grande place dans le cerveau du soldat, de la petite ouvrière ou de l’enfant que vont y dépenser une heure de liberté. Non, sans doute, ceux-là ne vont pas au Louvre pour étudier..C’est surtout chez l’ouvrier parisien que se fait sentir l’effet de cette fréquentation habituelle des grands chefs-d’oeuvre de l’esprit humain. Dirigé le plus souvent dans ses travaux par des artistes habiles dont il est appelé à traduire manuellement les conceptions, nul n’a mieux que lui le sentiment de la forme et n’est mieux préparé à mettre à profit cette nationale vulgarisation de l’art. Nos musées sont en quelque sorte l’école supérieure de l’industrie”

¹¹⁴ *L'invention des Musées*, op. cit.p.87.

¹¹⁵ Binni, Pinna: *Museo...*op.cit. p. 54

Durante este periodo asistimos a la creación de los grandes museos “nacionales” que cita Pomian¹¹⁶ y subdivide en dos tipos: unos ven la nación como parte de la universalidad; los otros quieren ver lo excepcional del país, lo que le diferencia de los demás. Los primeros insisten en una nación común con las otras y los segundos en marcar las características específicas de cada país. Unos contienen obras llamadas “clásicas” o “winckelmanianas” (*winckelmanien* en palabras de Pomian), antigüedades egipcias, griegas, romanas; mientras que los otros muestran antigüedades locales y étnicas. Después de la Revolución Francesa la segunda opción se subordina a la primera ya que la historia griega y romana es común para todas las naciones, el arte antiguo debe ser imitado por todos los artistas de todos los países. Estas ideas se traducen sobre todo en el British Museum y en el Louvre.

En el transcurso del siglo XIX, y sobre todo durante su segunda mitad, la corriente clásica de los museos nacionales se va inclinando hacia la corriente “nacionalista”. Pomian¹¹⁷ justifica este cambio por la democratización del museo, la facilidad del acceso a ellos por un público que más tarde será elector o soldado. La corriente educativo-ideológica de los museos, que viene desde Napoleón, no cesará. Se

¹¹⁶ Krzysztof Pomian, Musée, nation, musée national, en *Le Debat*, nº 65, mayo-agosto, 1991.p.171

¹¹⁷ Krzysztof Pomian, Musée, nation, musée national, op.cit.p.174. Pomian finaliza su artículo partiendo de la diversidad de museos “nacionales” existentes y distingue cuatro estratos entre ellos: en el primero, que se remonta al siglo XVI, está representado por el British Museum y el Louvre respectivamente una colección particular y una colección real convertidas en museos nacionales. En el segundo estrato, aparecen los museos de antigüedades nacionales y de historia nacional que se comienzan a formar a partir de la revolución francesa. En el tercero, los museos de etnografía o de artes y tradiciones populares que se multiplican a partir de las últimas décadas del siglo XIX. Para finalizar con la cuarta, con la creación de museos que se centran en la vida en las sociedades industriales y urbanas. El hecho que un estrato se superponga a otro no significa que el anterior desaparezca. Pomian dice que es imposible prever cual será el próximo estrato, pero se puede suponer que el futuro de los museos nacionales dependerá de las transformaciones que afectará las formas de estudiar, pensar y visualizar la historia y las formas que tomará la conciencia nacional de los diferentes pueblos a medida en que se avanza en la integración europea.

utilizan para conocer el pasado, reivindicar el presente y de esta forma defender el futuro de las naciones

6.-El nacimiento de las pinacotecas nacionales.

Durante este siglo también se crean o enriquecen las grandes pinacotecas europeas:

El museo del Prado se convirtió en la mejor pinacoteca de arte español en 1870, cuando se unieron las colecciones del Museo de la Trinidad, que se fundó con las piezas procedentes de las iglesias y conventos, confiscadas durante la desamortización de Mendizábal, con las obras de la colección real, que fue expuesta por Fernando VII en 1819 mediante la creación del Real Museo del Prado.¹¹⁸

El caso de la National Gallery de Londres es único en Europa, mientras que en el resto de Europa se estaban abriendo al público las colecciones reales, en Gran Bretaña, en 1824, el Rey se negó, tanta ha sido la resistencia de la Corona británica a mostrar sus colecciones, que estas comenzaron a mostrarse al público en época muy reciente, 1970. Por ello, un grupo de amantes del arte quisieron que en Londres se pudiera disfrutar de una colección de pintura de carácter público parecida a la del Louvre, así pues se fueron comprando las obras una a una tras convencer al gobierno. La primera compra que se realizó fue la de la colección del banquero John Julius Angerstein, que contaba con 38 cuadros pero contaba con obras de Rafael, Miguel Ángel, Sebastiano del Pombo, Claude Lorrain. La primera muestra de la National Gallery se inauguró en el mismo Palacio Angerstein.

¹¹⁸ C. Luca de Tena, M.Mena: *La Llave del Prado*, Ed. Silex 1982. Ver también el artículo de Jose María Luzón titulado "El Museo del Prado", en *Los Grandes Museos Históricos*, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 1995.op.cit.

El parlamento quedó sorprendido ante la gran afluencia de visitantes que tuvo, y por primera vez en Europa, una colección de origen no real se abrió al público con los siguientes propósitos: uno académico y erudito y el otro eminentemente político: “brindar solaz a los pobres lo mismo que a los ricos”, y, en palabras de quien fue primer ministro en la década de 1830, sir Robert Peel, *“reforzar los lazos de unión entre los estamentos más ricos y más pobres del estado”*¹¹⁹

El Museo del Hermitage adquirió el *status* de museo público de acceso restringido en 1852, durante el reinado del zar Nicolás Pavlóvich. La inauguración del nuevo Hermitage fue en gran éxito en la vida cultural de San Petersburgo. El edificio fue encargado a Leo von Klenze, autor también de la pinacoteca de Munich¹²⁰. Para las colecciones del nuevo museo sirvieron de base los lienzos ubicados en su tiempo en el Hermitage de Catalina, pero una de las salas del segundo piso fue destinada a la pintura rusa. Si bien el Nuevo Hermitage se había concebido como museo público, el emperador Nicolás I, que presumía de gran conocedor de arte, no quiso renunciar al papel de ser su dueño. En las normas del museo aprobadas en 1851 figuran estas líneas, escritas de su puño y letra: *“La ubicación primaria depende de la voluntad de Su Majestad el emperador”*.

Antes de que se inaugurara el museo, en 1849, todos los cuadros del museo (más de 4.500), fueron divididos en cuatro grupos, incluyendo en el primer grupo los que deberían estar ubicadas en las salas del nuevo museo (815); en el segundo, los destinados a adornar otros palacios (804); en el tercero los destinados a depósitos (1.369); y en el cuarto, los de poco valor artístico (1.564). Nicolás I se reservó el derecho de seleccionar los cuadros, y ordenó vender los del cuarto grupo, lo que se hizo en la subasta de 1854, a un precio medio de 14 rublos por cuadro. Esta venta

¹¹⁹ Neil Mac Gregor: *The National Gallery, Londres*, en *Los Grandes Museos Históricos*, op. cit. p. 35. También se puede consultar de Homan Potterton: *The National Gallery of London*. Thames and Hudson 1990.

¹²⁰ Leo von Klenze y C.F. Sinckel fueron los grandes arquitectos de los museos del siglo XIX, establecieron tipologías y lenguajes arquitectónicos seguidos en todo el mundo para estos edificios hasta el primer tercio del siglo XX sobre todo en EEUU.

de cuadros fue calificada como una de las equivocaciones más grandes del Zar. El Nuevo Hermitage se podía visitar sólo con una invitación personal del Zar. El museo contaba con 31 especialistas en museología y otros 90 empleados.

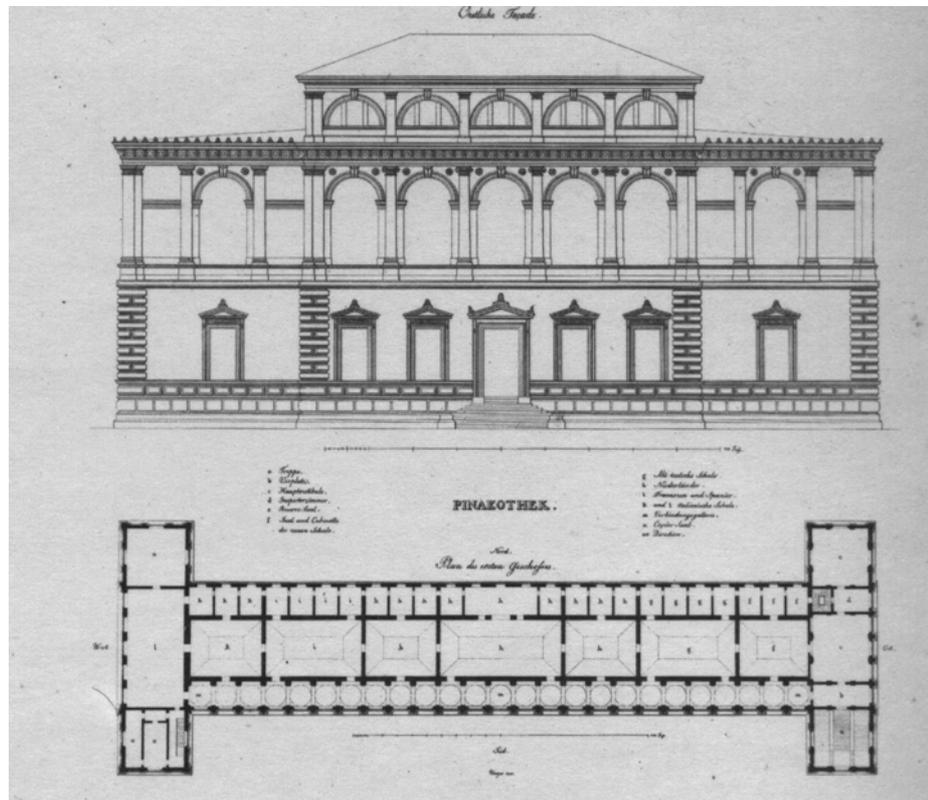
Con la subida al trono, en 1855, de Alejandro II, la situación mejoró. El museo dejó de someterse a la Oficina de la Corte y tuvo cierta autonomía. En su pinacoteca trabajaban “diletantes, cultos y entendidos”, pero se necesitaba gente capaz de ocuparse de un estudio científico de las colecciones. La única salida fue la de invitar a Petesburgo a consultores extranjeros competentes. Así, G.Waagen, director de la pinacoteca del Museo de Berlín y fundador de la historia científica del arte, estuvo dos veces, en 1861 y 1862, en el Hermitage. Redactó el catálogo de los cuadros y se ocupó de las pruebas periciales de las obras. Waagen dio también recomendaciones de cómo componer las colecciones, ubicarlas y conservarlas, qué clase de iluminación y calefacción debía haber en las salas¹²¹.

El *Kunsthistoriches Museum* de Viena fue concebido como un auténtico museo de la historia del Arte, basado en la colección imperial y tras la transformación urbanística del centro de Viena producida a mediados del siglo XIX, se decidió crear el Museo. En 1876 se presentó al emperador el programa general del museo. En dicho programa se exponían los criterios científicos y la estructura interna del museo. La colección fue presentada en público el 17 de octubre de 1891. Constaba de Antigüedades egipcias, europeas, colección de monedas y Medallas, obras de la Edad Media, Renacimiento y Edad Moderna, Galería de Pintura y Gabinete de Estampas. La apertura de este museo provocó una enorme afluencia de público que se refleja en los visitantes que entre el 18 de octubre y el 31 de diciembre de 1891 entraron en el edificio, que fue de 211.335 personas¹²².

¹²¹ Alla Beliakova: *Relatos sobre el Ermitage*. Editorial de la Agencia de Prensa Nóvosti, Moscú, 1990.

¹²² Datos citados por Wilfried Seipel en su artículo *Kunshistoriches Museum, Viena*, en *Los Grandes Museos Históricos*, op. cit. p.135.

Entre otras colecciones reales que se convirtieron en pinacotecas abiertas al público durante el siglo XIX, podemos citar la *Alte Pinakothek* de Múnich.



Alte Pinakothek, Munich, Leo von Klenze, 1826.

En Italia no pudieron resistir la tentación de renovar los museos otorgándole unas zonas especializadas a la pintura, la Galería de la Academia en Venecia, los Museos Vaticanos, la Galería de los Uffici y la Pinacoteca de Brera en Milán, son casos bien conocidos y de gran interés.

7.-Los artistas vivos entran en el museo.

Durante los siglos XVIII y XIX, fueron creándose los museos más importantes que conocemos en la actualidad, pero en ellos no estaban representados los artistas que trabajaban en ese momento. Este hecho hizo que se formara un estado de opinión entre estos artistas que más tarde provocaría la fundación del primer museo de artistas vivos de la historia.

Ya hemos visto que en la primera etapa, los museos de arte, sólo acogían el arte proveniente de colecciones reales, adquisiciones en almonedas o el originario de las iglesias y conventos. Según K. Pomian, *“en el arte occidental, desde los siglos XIV-XV, las obras de pintura y escultura tienen una cuádruple finalidad en origen: decorativa, conmemorativa, cognitivo-educativa y litúrgica. Estas finalidades definieron las funciones que las obras cumplían según su condición de haber sido emplazadas en un contexto apropiado a su finalidad...”*¹²³.

Con el paso del tiempo, estas funciones se han transformado. Hasta el siglo XIX, estas cuatro funciones han sido pensadas por los teóricos y los mismos artistas. Por prioridades, la primera fue la función litúrgica (pintura religiosa realizada para formar parte del culto); la siguiente fue la función cognocitivo-educativa que contaba con la gran pintura de historia profana, es decir pagana o mitológica; el tercer lugar lo ocupaba la pintura conmemorativa (escenas de batallas y otros episodios de historia reciente así como retratos), mientras que la finalidad decorativa se dejaba para el último lugar.

Para entrar en la cuestión del arte moderno al que nos referimos, debemos dejar bien claro que es necesario distinguir entre el arte heredado que entra en los museos y el arte que se realiza expresamente para que se instale en ellos, que es el caso de la pintura que se produce a partir del primer tercio del siglo XIX. El primero es fruto del coleccionismo, el segundo del mecenazgo ejercido por entidades privadas o públicas.

Ya hemos visto que en un principio, los museos sólo acogieron arte heredado, es decir obras que originariamente no estaban destinadas a los lugares donde finalmente se contemplaban. Por lo tanto las funciones para las que fueron concebidas no se cumplen, recordemos las consideraciones de Quatémère de Quincy, esas obras que fueron creadas como objetos litúrgicos, conmemorativos, decorativos o didácticos se convierten en

¹²³ Krzysztof Pomian: *Le musée face à l'art de son temps*, en *Les Cahiers du Musée National D'art Moderne: L'art contemporain et le Musée*, Hors-Série 1989. p. 6.

objeto de culto en sí mismo (Museo Templo), la obra se convierte en un objeto privilegiado del conocimiento. De esta forma, entrando a formar parte de un museo, pinacoteca, colección de bellas artes, la obra de arte pasa a convertirse en un fin en sí mismo de ahí la definición de Maurice Denis:

*“Se rappeler toujours qu’un tableau, avant d’être un cheval de bataille ou une femme nue ou une quelconque anecdote, est essentiellement une surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées”*¹²⁴. Esta es la definición dada por Denis a un cuadro de una colección museística, ya que según el autor, los cuadros han perdido su significado al entrar en el museo y pasan a ser una superficie plana cubierta por colores dispuesta en un cierto orden.

Las relaciones de los museos con los artistas contemporáneos eran indirectas, éstas se limitaban al aprendizaje; los pintores se nutrían en estos espacios de modelos o inspiración. Recordemos que la estética neoclásica se basaba en la imitación de los “maestros antiguos” y para ello los museos eran básicos para obtener toda la información necesaria¹²⁵. Los reglamentos de los museos dan a esta categoría de visitantes todo tipo de facilidades para que trabajaran en las mejores condiciones.

8.-El caso francés: el museo de Luxemburgo

Como ya hemos visto el Museo Real de Luxembourg, es el espacio museístico considerado como el más antiguo del mundo

Tras el periodo revolucionario y con la restauración de la monarquía, a nadie se le escapaba que estar a bien con los artistas y los intelectuales era contar con una ayuda extraordinaria para el desarrollo de la política, por ello Luis

¹²⁴ Citado por K. Pomian en *Le musée face a ...*Op. cit . p. 7.

¹²⁵ Marie-Anne Dupuy: *Les copistes à l’oeuvre* en el catálogo de la exposición *Copier/Creer*, Réunion des musées nationaux, París 1993, pp. 42-51

XVIII quiso ser el primero en inaugurar los Salones y crear un espacio exclusivo para los artistas vivos.¹²⁶

Como consecuencia de ello el 24 de abril 1818 Luis XVIII inaugura el *Musée d'artistes vivants* en el Palacio Luxembourg. La fecha de la inauguración fue fijada en el calendario general de las manifestaciones artísticas de los comienzos del reinado de Luis XVIII, marcado por una gran actividad recuperadora de los artistas por el gobierno. Los artistas fueron solicitados para reafirmar con sus producciones el régimen real recién restaurado. Por eso un Museo donde estuvieran representadas sus mejores obras no podía hacer otra cosa mas que adularles y contentarles. Esta fecha, que coincide con la del aniversario de la entrada del rey en suelo francés, había sido elegida para inaugurar el Salón de 1817 y como no se pensaba organizar ningún otro hasta 1819, no había duda que la manifestación cultural del año 1818 iba a ser la inauguración del nuevo museo en el Palacio Luxemburgo.

La decisión de la apertura no radica exclusivamente en el deseo Real, ya en el año 1815 Lavallée, secretario general encargado de la administración de los Museos tras la dimisión de Denon, hizo al conde Pradel, director general de la Casa del Rey la siguiente proposición:

“Je pense, Monsieur le Comte, qu'il faut reprendre au Luxembourg les tableaux de la galerie Rubens, la suite des ports de France de Vernet, et les remplacer par les ouvrages de nos artistes vivants que le Gouvernement possède ou serait dans le cas d'ordonner ou d'acquérir aux Salons. Par cette mesure, la Galerie de la Chambre des Pairs, loin de se trouver dépouillée, deviendra un lieu d'exposition continuelle où le public et les étrangers iront examiner les ouvrages des artistes qui honorent en ce moment l'École française. Cette exposition, Monsieur le Comte attirerait une grande affluence

¹²⁶ Para conocer los antecedentes de los Salones, su gestación como espacio público y la influencia estos con la política, ver el libro de Thomas E. Crow titulado *Pintura y Sociedad en el París del siglo XVIII*. Ed. Nerea, Madrid 1989. El autor concreta sobre la diferencia existente entre las figuras de los “Amateurs”, *Curiosos y Coleccionistas*.

dans ce quartier, elle procurerait aux artistes le moyen de se fait connaître et deviendrait pour eux un puissant véhicule, puisque l'honneur d'avoir un tableau dans cerre galerie sera une preuve aux yeux de leurs compatriotes et des étrangers de l'estime que l'on fait de leurs talents. Pris est rempli d'hommes de mérite dans la peinture, la sculpture et la gravure, et on ne les connaît Pas en Europe, parce que les guerres ont éloigné depuis 25 ans de cerre capitale tous le ètrangers. Ils ne peuvent actuellement faire voir leurs travaux que tous les deux ans aux expositions publiques et, passé ce temps, leurs ouvrages retournent dans leurs ateliers ou vont dans les magasins ou palais éloignés de la capitale rester ignorés.

Le proposition que j'ai l'honneur de vous faire est donc favorable aux artistes. Je dirai même qu'elle intéresse la gloire nationale..."¹²⁷

En esta propuesta se puede observar el estado del arte francés a comienzos del siglo XIX, en primer lugar los artistas franceses no tenían ningún medio de darse a conocer ante sus conciudadanos fuera de los Salones, éstos se celebraban cada dos años y sus obras terminaban en sus propios estudios, las tiendas o en colecciones alejadas del conocimiento general. En segundo lugar, no se les conocía en Europa, ya que tras 25 años de guerras y aislamiento, la ciudad no recibía visitas de extranjeros. Finalmente la propuesta favorecía a los artistas y a gloria nacional. El hecho de crear una colección estable de arte moderno donde los artistas vivos pudieran exponer su obra sería un honor para los elegidos y una prueba de la estima que el Estado sentía por ellos.

El nuevo museo se crea como una extensión especializada del Louvre, con un inventario común. El Luxemburgo se reserva a la Escuela Francesa Moderna y a las técnicas más nobles: la pintura y la escultura. Mas tarde

¹²⁷ Archives des musées nationaux, AA.10 p.53. Citado por Geneviève Lacambre, Pourquoi un musée des artistes vivants?.Le Musée du Luxembourg en 1874. Peintures, París, Gran Palais, en *Le Petite Journal des grandes Expositions*, Nouvelle série, n° 13, Paris 1974

admitiría dibujos y grabados. Las obras se compraban en los Salones y las obras permanecían allí 10 años después de la muerte del autor. Posteriormente eran trasladadas al Louvre.

Para Geneviève Lacambre¹²⁸ el arte francés del siglo XIX, a partir de este momento deberá ser estudiado haciendo referencia a este museo, a las obras que fueron presentadas en él, a su programa y los reglamentos de los Salones. Estos hechos tendrían considerables consecuencias para el futuro de los museos franceses así como para el ambiente artístico del momento.

En una organización racional de la sociedad artística, tal como era concebida en 1818, este museo según lo citaba *Le Moniteur Universel*, debe formar un espacio intermedio entre el Salón, donde el alumno se sitúa junto al maestro, y el Museo Real (Louvre) donde Francia acoge las obras maestras de los grandes artistas del mundo entero y que la opinión universal, tras su muerte, consolida su gloria¹²⁹. Vemos que el museo del Louvre adquiere la talla de un museo de la *inmortalidad*. Aquellos artistas que están representados en él nunca morirán y serán recordados en todo el mundo.

Conforme va pasando el tiempo, el museo de Luxemburgo se va saturando, de la misma forma lo hace el Louvre y algunas obras del Luxemburgo tras la muerte del artista son trasladadas a museos de provincias, a las reservas del Louvre o a despachos oficiales. Este hecho provoca innumerables protestas ya que los artistas tenían la esperanza de que su obra, tras pasar por el museo “*passage*” llegaran a entrar en el museo del Louvre. Los criterios de exposición de la escuela moderna en el Luxemburgo estaban constantemente puestos en cuestión, las mejores obras de los artistas vivos debían ser expuestas.

¹²⁸ *Le Musée du Luxembourg en 1874, peintures*, catálogo de la exposición del Gran Palais (31 de mayo - 18 de noviembre de 1974). Ministère des Affaires Culturelles, Éditions des Musées Nationaux. p. 7.

¹²⁹ *Le Moniteur Universel*, 7 de junio de 1818, p. 696.

El museo se inaugura con 74 pinturas de artistas franceses entre los que se encontraban David, Girodet, Proudhon. Ingres y Delacroix entrarían en 1822¹³⁰. Hasta Luis Felipe, se había admitido que el rey era una especie de regente de las artes. Será bajo el reinado de este soberano donde se abre el conflicto entre el mecenazgo real y la administración. En la sesión de 1832, los diputados serán contrarios al Rey y a sus pretensiones de gobernar sobre los artistas. De esta forma dependerá de la lista civil, ayudada por la Escuela de Bellas Artes y por el Instituto de las Artes. Así, en 1848 el museo cambia de *estatus*, hasta entonces dependiente del rey, y pasa a ser asumido por la dirección de los museos de Francia que dependía del ministerio del Interior. Se enriquece el museo con obras adquiridas por los sucesivos conservadores del museo. En 1864 entran las primeras obras de artistas extranjeros que se situaban junto a las de los artistas franceses que más tarde en 1922, por falta de espacio serían trasladadas al Jeu de Paume.

Comenzará entonces un largo periodo de perturbaciones que durará desde 1870 hasta 1930¹³¹. Los conservadores de este museo, durante más de medio siglo sólo podrán comprar obras en los salones y estos salones eran organizados por los miembros del Instituto que dependían directamente de la Academia de Bellas Artes.

El museo de Luxemburgo había atravesado una situación ambigua para sus adquisiciones por depender a la vez del real patrimonio con el régimen monárquico, del presupuesto de Bellas Artes y, en menor proporción, de los créditos de los museos. Durante la Tercera República, la adquisición de nuevas obras incumbía principalmente a la administración de Bellas Artes. A principios del siglo XX el Consejo de Museos adoptó la firme resolución de no comprar cuadros de artistas vivos. En tales condiciones, el gusto de los conservadores de los museos nacionales, generalmente más acertado, se encontraba en la impotencia ante la doble hostilidad del Consejo de Museos y la administración de Bellas Artes.

¹³⁰ Louis Hautecoeur, *Peintres et sculptures*, catalogue guide, 1931.

¹³¹ Genevieve Lacambre, catálogo *Le Musée du Luxembourg ...* op.cit. p. 8

Pomian¹³² tiene su propio criterio sobre el tipo de obra que se exhibía en el museo de artistas vivos (nacionalista y fiel a la hierática de las artes). Este autor dice que el estado francés introducía las obras que compraba en los Salones. Estas obras permanecían en el museo durante un periodo probatorio, previsto para 10 años después de la muerte del artista, prolongado más tarde hasta cincuenta y al fin fijado en 100 años desde el nacimiento. Al final de este plazo, se decidía su destino, haciendo entrar las mejores en el Louvre, y enviando las menos buenas a los museos de provincia y utilizando las de tercera categoría para decorar los palacios nacionales. El museo de artistas vivos parecía finalmente un museo de colecciones de arte heredado.

Pero las relaciones del museo con el arte que se estaba haciendo en Francia es ese momento eran muy complicadas. Los artistas sabían que sus obras, si eran admitidas en los Salones, podrían ser compradas por el estado y expuestas en el Museo aportándoles la consagración suprema, que era ser expuestos junto a los más grandes maestros del pasado. De esta forma los artistas se veían forzados a elegir los temas, formas de representación y técnicas que gustasen a los académicos¹³³.

Como consecuencia de estos hechos, se establece una diferencia entre los artistas, aquellos que trabajaban para que sus obras se contemplaran en los museos, y los que sólo querían vender su obra en el mercado. Los primeros pintaban según los gustos académicos de los miembros del jurado de los Salones y los segundos para los gustos de los compradores burgueses donde esperaban encontrar un público que reconociera, de alguna manera, su arte.

Unos buscaban la inspiración en el arte heredado, en la religión, la mitología, en la literatura y en la historia. Los otros en el paisaje a "plein air", en las escenas banales de la vida cotidiana, en la ciudad. Los unos pintaban desnudos académicos, estilizados a la antigua o a la oriental, los otros

¹³² Krzysztof Pomian, Le musée face à l'art de son temps, en *Les Cahiers du Musée National d'art Moderne*, 1989.p. 8

¹³³ Francis Haskell, Le peintre et le Musée en *Le Debat* n° 49, 1988, pp.47-56

las mujeres de su tiempo. Unos pintaban obras de tamaño tan grande que sólo se podrían colocar en edificios públicos, los otros, en general se adaptaban a las dimensiones de los apartamentos burgueses. En palabras de Pomian *“el museo - sobre todo el museo de pintura- de la segunda mitad del siglo XIX, se convierte en un depósito de obras que sólo eran recientes por sus fechas, salvo raras excepciones, las obras ya nacen muertas...El museo de la segunda mitad del siglo XIX y el de comienzos del siglo XX ha perdido el contacto con el arte moderno”*¹³⁴

Para ilustrar esta apreciación de Pomian, contamos con los estudios realizados por Geneviève Lacambre sobre las compras del Estado a los artistas vivos¹³⁵ durante el siglo XIX y comienzos del XX. Lacambre coincide con Pomian en considerar que la existencia de un museo para los artista vivos, hacía que estos trabajaran con el único fin de ser admitidos en él. Los artistas se las ingenian para adelantarse a los gustos de la administración realizando sus obras en grandes formatos, como por ejemplo la *Scène de naufrage* de Gericault, mas conocida como La Balsa de la Medusa, que sólo fue adquirida por el museo en la venta póstuma del artista en 1824, entrando directamente al Louvre, mientras que la Olimpia de Manet, o *L’Atelier* del artista de Courbet, fueron adquiridas por suscripción popular y donadas al Louvre, ya que en el momento de su presentación fueron consideradas obras impropias de ser adquiridas por el Estado. Efectivamente, en 1863 se produce una gran perturbación en el mundo del arte llamado oficial, la inauguración de Salón Anexo, llamado el Salón des Refusés

Pero antes de avanzar sobre este asunto, debemos buscar el antecedente más directo del estado de la opinión sobre el arte oficial y no oficial en la Francia de mediados del siglo XIX. Este hecho lo protagoniza la Exposición Universal de 1855, concebida como una confrontación del

¹³⁴ *Le musée face a l’art des son temps...op cit. p.8*

¹³⁵ *Les achats de l’Etat aux artistes vivants: le musée du Luxembourg en La Jeunesse des Musées*, catálogo de la exposición *Les Musées de France au XIX siècle*, sous la direction de Chantal Georgel, Paris Musée d’Orsay 7 de febrero al 8 de mayo de 1994.

arte europeo y mundial en este momento nace el paradigma de todos los grandes eventos artísticos que se desarrollarían a finales de siglo como la *Biennale* de Venecia.

El jurado, a la vista de la trascendencia del hecho, es nombrado directamente por el gobierno y constaba de sesenta y cuatro miembros. Se reunieron el 21 de marzo de 1855 y debieron juzgar casi cinco mil obras. Casi setecientos artistas fueron elegidos para que sus obras se mostraran en la Exposición, Gran Bretaña envió ciento cincuenta, Bélgica ciento quince, Prusia setenta y cinco, España treinta y cinco y los Estados Unidos once. En total mas de cinco mil esculturas, pinturas, grabados que ilustraban el estado de las artes.

Théophile Gautier diría sobre esta iniciativa: “*Grande idée que notre siècle seul pouvait réaliser avec ses prodigieux moyens de communication*” y comenta en su libro dedicado a esta espectacular puesta en escena titulado *Les Beaux Arts en Europe: “On va maintenant à Paris comme autrefois on allait à Rome: c’est, personne ne le conteste, la métropole de l’art”*¹³⁶.

En la exposición se enfrentaban Ingres y Delacroix, de los que Gautier diría: “*M. Ingres, le dessin suprême, M. Delacroix, la couleur absolue*”. Estaba el orientalista Descamps con 45 obras. También, Cabanel, Meissonier, Benouville, pero de estos, ninguno con tantas obras como Courbet que presentó 11 obras.

Entre los pintores extranjeros que marcaron posteriormente el arte francés se encontraban Holme Hunt, Millait con su Ofelia, Willens, Pierre Cornelius o Gillaume Kaulbach. Gautier escribiría sobre la pintura inglesa:

“Elle ne doit rien aux autres écoles quel que soit son mérite, la peinture anglaise se fait reconnaître à l’instant même par l’oeil le moins exercé- l’invention, le goût , le dessin, la touche, le sentiment, tout

¹³⁶ Citado por Gérard-Georges Lemaire en *Le Salon: de Diderot à Apollinaire*, ed. Henri Veyner, París 1986. p. 41.

*diffère- on se sent transporté dans un aoutre monde très lointain et très inconnu...L'antiquité n'a rien à y voir.Un tableau anglais est moderne comme un roman de Balzac: la civilisation la plus avancée y lit jusque dans les moindres détails, dans le brillan du vernis, dans la préparation du panneau et des couleurs- tout est parfait. Au premier aspect l'on est plus étonné que séduit: mais bientôt l'oeil se fait."*¹³⁷

De todos es conocida la influencia que la pintura inglesa ejerció sobre los pintores franceses de la segunda mitad de siglo. Pero hay otro hecho, que aunque sólo sea reseñarlo debemos dejar constancia, pues aunque se produce en el año 1837, también ejerce su influencia sobre algunos artistas, sobre todo en Courbet, Millet y Manet, éste es el de la creación del Museo Español de Luis Felipe, que a pesar de la controversia generada por la elección del Barón Taylor (400 cuadros de muy distinta calidad) y la existencia o no de una escuela española, hizo que la pintura española fuera estudiada, criticada y, según se pudo observar en el Salón de 1838, imitada¹³⁸.

Respecto al Museo Español Baudelaire escribiría: *"Burgueses- rey, legislador o negociante- habéis instituido colecciones, museos, galerías. Algunas de las que hace dieciséis años estaban abiertas tan sólo a los acaparadores, han ensanchado sus puertas para dar cabida a la multitud..."*

Lo que habéis hecho por Francia, lo habéis hecho por otros países. El Museo español ha venido a aumentar el volumen de ideas generales que debéis poseer sobre arte; porque sabéis perfectamente que, como un museo nacional es una comunión cuya dulce influencia enternece los corazones y ablanda las voluntades, asimismo un museo extranjero es una comunión internacional en la que dos pueblos, observándose y estudiándose con mayor desahogo, se penetran mutuamente y fraternizan sin

¹³⁷ Op.cit. p.42.

¹³⁸ María de los Santos García Felguera, *Viajeros, eruditos y artistas. Los europeos ante la pintura española del Siglo de Oro*. Alianza Forma, 1991.

*discusión*¹³⁹. Baudelaire, es el primero en darse cuenta de la importancia de contar con museos especializados en artes de distintos países, si bien el Louvre contenía obras maestras de todas las nacionalidades, un museo monográfico podría abrir las puertas hacia investigaciones mas profundas.

El año 1863 significa el fin del Salón único, el estado renuncia a sus antiguas prerrogativas, reconoce los abusos del pasado y reforma la Academia de Bellas Artes, retirando el monopolio de la organización del Salón y lo confía a los pintores. A lo largo del siglo XIX, cada vez que se organizaba un salón, la selección realizada por el jurado era protestada por los artistas no admitidos. Pero en 1863, la protesta es particularmente dura, de las cinco mil obras presentadas sólo se eligen dos mil. Manet y Gustave Doré escribieron al conde Walewki, ministro de Estado. Napoleón III quiso hacerse una opinión personal y se presentó en el Palacio de la Industria, antes de la apertura oficial del Salón. Cuatro días después de esta visita, el 24 de abril aparece en *le Moniteur*, diario oficial de la época, un decreto imperial que permitía la exposición de las obras de arte rechazadas por el jurado del Salón:

*De nombreuses réclamations sont parvenues à l'Empereur au sujet des oeuvres d'art qui ont été refusées par le jury de l'Exposition. Sa Majesté voulant laisser le public juge de la légitimité de ces réclamations a décidé que les oeuvres d'art refusées seraient exposées dans une partie du Palais de l'Industrie. Cette exposition sera facultative et les artistes qui ne voudront pas y prendre part n'auront qu'à en informer l'administration qui s'empressera de leur restituer leurs oeuvres*¹⁴⁰

¹³⁹ Charles Baudelaire, *El Salón de 1846*, Fernando Torres, editor, Valencia 1976, p.95

¹⁴⁰ Citado por Gérard-Georges Lemaire en *Le Salon: de Diderot à Apollinaire*, ed. Henri Veyner, París 1986. pag 51.

La reacción de los artistas ante el anuncio de la apertura del Salón la podemos leer en L'Artiste¹⁴¹:

*“Ni el edicto de Milan que, después de dos siglos de proscripciones y martirios, que puso fin a las angustias de los primitivos cristianos. Ni el edicto de Nantes que después de cuarenta años de masacres devolvió la libertad a los Hugonotes, han aportado tanta alegría al corazón de los oprimidos como las tres líneas insertadas en el Moniteur. Cuando el público parisiense tuvo conocimiento de esta nota, en los talleres el alivio y un delirio universal. Se reían, lloraban se abrazaban. Tras la calma después de la primera emoción, comenzaron los conciliábulos, ¿qué iban a hacer?, desde el Observatorio al Molino de la Galette, toda la gente artística estaba en ebullición”*¹⁴²

Tras esta ruptura, vendrán muchas más que ya entran en la historia de la crítica y los Salones y sobre todo tendrán consecuencias en el mundo de la historia del arte. La importancia de los Salones en el mundo del arte parisino empezó a decaer, por una parte la crítica de los comentaristas y por otra parte la apertura paralela de galerías de arte y la creación de los salones independientes como el de los Impresionistas¹⁴³.

¹⁴¹ Durante este periodo florecen las revistas de arte: *Art et Industrie au XIX siècle, Les Beaux Arts, Le Courriere artistique, La Gazette des Beaux Arts, Le Moniteur des Arts, Le Moniteur de la Photographie, l'Orchestre*.. La más importante de estas publicaciones era l'Artiste, que aparece en 1831 y desaparece en 1904, en ella escriben Champfleury, Baudelaire, Banville, Gautier, Mallarmé.

Sobre la importancia que la crítica de arte adquiere en este momento consultar: Francisco Calvo Serraller, *Orígenes y desarrollo de un género: la crítica de arte*, en *Historia de las Ideas Estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, Vol I, Colección La Balsa de la Medusa, nº 80, Ed. Visor, 1996. Lionello Venturi, *Historia de la Crítica de Arte*, Gustavo Gili, Barcelona, 1979. VVAA., *La promenade du critique influent, Antologie de la critique d'art en France 1850-1900*, CIEREC, Saint-Etienne, 1990.

¹⁴¹ Editorial. Skira, 1974

¹⁴² Publicado en *les Pages del Museo de Orsay*, nº 17.

¹⁴³ Francisco Calvo Serraller, *El Salón*, en *Historia de las Ideas Estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, Vol I, Colección La Balsa de la Medusa, nº 80, Ed. Visor, 1996,

Pero lo que nos interesa es saber qué hace el estado francés, tras la anulación del monopolio de los salones, para adquirir obras y continuar con el proyecto del museo de artistas vivos. A la vista del comentario de Gaëtan Picon, en su obra titulada *Naissance de la peinture moderne*¹⁴⁴ escribirá: *Oui, à Paris en 1863, sur la scene de la peinture, quelque chose comence vraiment*, podemos observar que el carácter de museo “passage” y la ausencia en el museo de artistas vivos de prácticamente todos los maestros contemporáneos, Degas, Manet, Pissarro, Puvis de Chavannes nos dé la idea de qué tipo de museo se estaba realizando, ya en 1886, Félix Feneon realiza una crítica salvaje del museo luxemburgués, emitiendo su veredictos sobre el museo y la época en la que se vive ¹⁴⁵:

“ Los maestros de la pintura actual están ausentes. Y nosotros aplaudiríamos un incendio que asesinara en el hangar luxemburgués, si no se acumularan allí documentos indispensables para las monografías futuras de la estupidez del siglo XIX”

Respecto a los gustos de los miembros de la administración del museo de artistas vivos, y con motivo de la inauguración del Museo de Orsay, Pierre Vaisse, rompe una lanza en su defensa, en su artículo titulado *“L’estetique XIX siècle: de la légende aux hypothèses”*¹⁴⁶, Vaisse nos hace pensar que la historia del arte del siglo XIX ha sido escrita de una forma “maniqueista” y debe de ser repensada estudiando todas las circunstancias históricas, políticas y filosóficas que dieron lugar al enfrentamiento entre el arte oficial y el arte llamado “moderno”. También, dice, que se debe estudiar el Reglamento del Museo de Luxemburgo en el que se limitaba el número de obras de un mismo artista¹⁴⁷. Como consecuencia de las innumerables

¹⁴⁴ Editorial. Skira, 1974

¹⁴⁵ Felix Feneon, *Le Musée du Luxembourg..oeuvres*, 15 octubre 1886, p.112

¹⁴⁶ En *Le Débat*, n° 44, marzo/mayo 1987.

¹⁴⁷ P.Vaisse nos remite a las siguientes obras: Jeanne Laurent, *Arts et Pouvoirs*, Université de Sain-Etienne, 1982 y Léonce Bénédite, *Le Musée des artistes contemporains* en *La gazette des Beaux Arts*, mayo 1892.

críticas, el museo de Artistas Vivos que pasa a llamarse Museo de Luxemburgo, comienza a perder el interés del Estado. En 1886 la colección es relegada a La Orangerie del Luxemburgo, y en el palacio se sitúa el Senado. El local sería provisional, pero quedarían allí las colecciones mas de cincuenta años¹⁴⁸.

Como las compras del Estado a finales del siglo XIX eran considerables por razón del gran número de artistas, el Comité de Conservadores decidió que no se admitirían en el Luxemburgo mas de tres obras firmadas por el mismo autor¹⁴⁹.

En relación con las donaciones, en 1895 fue creada la Junta de Museos Nacionales, organismo dotado de personalidad civil y moral. Su administración se puso en manos de un Consejo llamado Consejo de Museos, que empezó a funcionar en enero de 1896 bajo la dirección del conde de Laborde. El 5 de abril de 1897, el ministro dispuso que las donaciones y legados en especie dependerían igualmente del Consejo de Museos. La junta estaba integrada por los conservadores de los Museos Nacionales, funcionarios de los que había un número muy reducido con anterioridad a 1914. La presidencia del Consejo de Museos fue desempeñada por Léon Bonnat desde 1899 hasta 1922, su influencia fue *persistente y nefasta*¹⁵⁰ para la integración del arte moderno en los museos franceses.

Mientras que la colección va aumentando se van realizando numerosos proyectos de reubicación: Seminario San Sulpicio, Ministerio de Finanzas, Hotel des Monnaies. Para hacernos una idea de la cantidad de obras que se agolpaban en el escaso espacio de la Orangerie tomamos el dato de que existían en 1899 mas de 517 obras, sólo de pintura.

¹⁴⁸ L'Orangerie del Luxemburgo, estaba provista de vidrieras cenitales y constituía un edificio museológico moderno para la época. Ofrecía una superficie mural de exposición de 2.177 metros para los cuadros y 432 para esculturas.

¹⁴⁹ Germain Bazin; *Les Impressionistes au Jeu de Paume*, Somogy , París, 1962. Edición Española, *Impresionismo en el Louvre*. Daimon, Barcelona, 1981. p.58.

¹⁵⁰ *Les Impressionistes au Jeu de Paume*, op.cit. p. 59

Michael Py, el 14 de febrero de 1895 escribía:

*Oui, Monsieur, faite de cent mille francs pour bâtir, on en vient à dire: Merci, de grâce, gardez vos tableaux! Aux peintres anglais, norvégiens, suédois, etc., qui, pour la gloire, nous font cadeau de leurs oeuvres. Si vous avez un Bonnat, un Bouguereau o un portrait de Carolus Duran, allez, y, on fourrera quelque chose au grenier ou à la cave pour faire de la place. Mais eussiez vous le plus magnifique des jeunes ou des étrangers, un Carrière ou Whistler, un Turner ou un Burne Jones, oh! Conserver-le soigneusement, ou vendez-le un bon prix, mais gardez-vous d'en faire cadeau à l'État. L'État ne saurait où le mettre!*¹⁵¹

En este contexto se debe recordar que el legado Caillebotte¹⁵², fue donado al estado francés en 1894. Sesenta y seis pinturas de artistas, que hoy en día son los más famosos de la época, Manet, Renoir, Monet Pissarro, Degas, Sisley, Cézanne, pero que en su momento no eran precisamente los mejor considerados, el legado se hizo con la condición de que entrara en el museo de Luxemburgo, pero se suscitó una gran polémica, Jean-Léon Gérôme, aseguraba que aceptar el legado sería un signo de desprestigio moral y el fin de la nación. Se tergiversa esta aceptación invocando la falta de espacio en el museo, pero se firma finalmente un acuerdo en el que se aceptaban treinta y ocho telas de las sesenta y siete iniciales¹⁵³. Tras la exposición del legado en 1897, continúan las críticas y la Academia de Bellas Artes escribe al ministro de Instrucción Pública para manifestarle su desacuerdo:

¹⁵¹ VVAA, *Musée National d'Art Moderne Historique et mode d'emploi*. Editions du Centre Pompidou, Paris 1986.p. 17

¹⁵² Germain Bazin, cita en su obra *Les Impressionistes au...*, una tesis sobre Gustave Caillebotte, su obra y su colección presentada en la Escuela del Louvre por Marie Bérhaut, conservadora entonces del Museo de Rennes.

¹⁵³ Entre las obras donadas se encontraban: "El Balcón" de Manet, "El Molino de la Galette", "Torso de mujer al sol", "la Lectora" o "el Columpio" de Renoir; "La Estación de San Lázaro" y "Regatas en Argenteuil" de Monet; "Los tejados rojos" o "La Costa del Hermitage" de Pissarro, y el "Estanque" de Cezanne.

“...en voyant une collection de tableaux indigne à tous égards d’une pareille hospitalité, figurer depuis quelques jours sur les murs du musée du Luxembourg¹⁵⁴

Según Bazin¹⁵⁵: *la forma en que está hecha la selección deja adivinar las tendencias del gusto de los conservadores de la época. Por lo que respecta a Moner, Sisley y sobre todo Pissarro, no se estima prudente dejarse “invadir” por el un número excesivo de cuadros de ellos; Pissarro fue la víctima principal, con once cuadros rechazados; en realidad, era menos estimado que Monet, qa quien se juzgaba más creador. Se comprende que no quisieran aceptar las Bañistas de Cézanne; fue necesario el cubismo para que se las apreciara. Por lo demás, Cezànnne fue el pintor que se tardó más tiempo en estimar debidamente, éste sufrió la amputación máxima: tres cuadros de cinco. De Manet, nos preguntamos qué se le podía reprochar al encantador lienzo de Los jugadores de croquet. En fin el hecho de que se aceptaran todos los Degas, confirma que en los medios oficiales se exceptuaba aún a este pintor de la reputación de revolucionarios que tenían los impresionistas. Léonce Bénédite, conservador del Luxemburgo, valoraba la totalidad de la colección en 140.000 francos, lo que equivale a subestimarla abiertamente si se tiene en cuenta el precio que alcanzaban entonces los Manet y los Monet. Era más justa la valoración de 500.000 francos hecha por la familia.*

Los problemas de espacio y las presiones del Instituto para que se compraran sólo obras académicas suscitan numerosas reacciones, el fin era evitar que el museo de artistas vivos se convirtiera en un museo de artistas

¹⁵⁴ Stéphanie Grégoire, Caillebotte peintre, collectionneur, jardinier et navigatur, en *Beaux Art magazine*, Hors Série 1994. Ver también el comentario que Pierre Vaisse realiza sobre el legado Caillebotte haciendo constar que la administración de Bellas Artes aceptó el legado íntegramente y los problemas que surgieron no eran exclusivamente de gusto sino de espacio y legales, ya que sólo se admitían tres obras de cada autor en el museo. Por otra parte Caillebotte exigía que todas las obras se conservaran en el Luxemburgo o el Louvre y no fueran enviadas a Provisncias. *L'estetique*.op.cit. p. 93.

¹⁵⁵ *Les Impressionisttes...*op.cit. pag 66.

muertos de passage, museo de transito, “*ce musée fluctuant donne l'impression de l'immobilisme*”¹⁵⁶

A comienzos del siglo XX, ocurrieron dos hechos de vital importancia para la aceptación del arte moderno en la sociedad Francesa. Por una parte, se expuso la colección Caillebotte, y el público se fue acostumbrando al arte nuevo de los impresionistas y por otra, la Exposición Universal que no pudo eludir dejar un espacio para estos artistas. Finalmente la *Olimpia* de Manet, por fin, entra en el Louvre¹⁵⁷.

Durante la Exposición Universal, André Melliro en un folleto titulado *La Exposición de 1900 y el Impresionismo*, sostiene que hubiera debido hacerse una exposición general de todo el Impresionismo: “*De este modo, saltaría a la vista la aportación exacta y definitiva de la escuela francesa a finales de dicho siglo, que no ha sido solamente el del vapor y de la electricidad, sino también un siglo de arte, al menos en cuanto a pintura...Es decir entre tantos palacios se echa de menos el palacio del Impresionismo*”¹⁵⁸

Pero si los impresionistas encontraron el reconocimiento de la sociedad en este siglo, este hecho no sirvió para que otros artistas más jóvenes se vieran afectados por la misma permisividad. Un caso, entre otros muchos, es el de Gauguin. En 1897, pinta en Tahití, el cuadro titulado: “¿De donde venimos? ¿Qué somos? ¿A dónde vamos?”. Un cuadro con unas grandes dimensiones 1,37 x 3,69, considerado como su testamento filosófico, como su *summa artis*, antes de su intento de suicidio. Enfermo, casi en la miseria, espiritualmente deprimido y

¹⁵⁶ E. Schlumberger, *Conaissance des arts*, nº 268, 1974.

¹⁵⁷ El acontecimiento de la entrada de la *Olimpia* en el Louvre es comentada en numerosos artículos, el que más nos ha interesado es el que encontramos en: John Milner, *The Studios of Paris: The Capital of Art in the Late Nineteenth Century*. Yale University Press, 1988, p. 102. Esta obra nos ofrece un amplio espectro sobre la vida y la enseñanza artística en el París del Siglo XIX, nos ofrece una perspectiva interesante sobre las escuelas de Bellas Artes y los estudios de los artistas en los que se enseñaba en algunos casos el Arte oficial y en otros las nuevas ideas. Al mismo tiempo nos introduce en el mundo urbano de los artistas en Momparnase, Montmatre y el Barrio Latino, con interesante material gráfico.

¹⁵⁸ Citado por Pomier, *les Impresionisttes...*p. 69.

presa del pesimismo , Gauguin trabajó febrilmente en el cuadro y lo acabó en un mes. Tras la frustración del suicidio, el cuadro fue enviado a París exponiéndose en la Galería Vollard. Su amigo Charles Morice abrió una suscripción pública para comprarlo y donarlo al Luxemburgo, pero fracasó. El cuadro fue comprado por Ambroise Vollard dos años antes de la muerte del autor y más tarde por un coleccionista americano, Arthur Gordon Tompkins, a quien se lo adquirió el Museo de Bellas Artes de Boston¹⁵⁹, donde hoy se conserva.

En septiembre de 1902, poco antes de su muerte, Gauguin escribiría sobre el Luxemburgo¹⁶⁰:

“Une vaste prison, mais aussi un lupanar obligatoire. A Sain-Denis poursuit-il, les rois ont leur tombe. Les peintres ont le Luxembourg. Donateurs, Inspecteurs avec la permission du Directecteur des Beaux-Arts et du Conseil d’État, ont introduit en quelques annés Daumier, Puvis de Chavannes, Manet, collection Caillebotte avec triage. Je comprends leurs bonnes intentios, mais je ne surai leur donner raison . Le Luxembourg était une maison de passe. Ou on voulait, saisi de honte, effacer cette viliane tache. Il fallait alors le détruire de fond en comble et non y introduire d’honnêtes gens comme mélange”.

9.-La historia del museo y la historia del arte

Como hemos observado en la cita de Gauguin, el pintor se enfurece con la mezcolanza que empieza a reinar en el museo. En cierta manera se comienza a percibir un cambio en el gusto de la sociedad francesa, Francis

¹⁵⁹ El museo de Bellas Artes de Boston posee una de las mejores colecciones de arte francés del siglo XIX del mundo. El museo adquirió en 1918, el primer Coubert llegado a Norteamérica, la *Curee*. El museo posee 60 pinturas y pasteles de Millet, 34 de Monet, 8 pissarros, 6 de Sisley, 9 de Degas, (uno de ellos, *el jinete*, adquirido en 1903). El pintor preferido fue Renoir del que el museo posee 19 obras.

¹⁶⁰ Geneviève Lacambre, *Le Musée du Luxembourg en 1874*. Op.cit. p. 11.

Haskell¹⁶¹, propone una revisión de la crítica del arte del siglo XIX: “ *no podemos aceptar nada como seguro, ni siquiera las palabras de los críticos contemporáneos: pues a la luz de un examen retrospectivo, el auténtico reproche que se le puede hacer a gran parte de la crítica de arte del siglo XIX no es que fuera demasiado burguesa, sino que era demasiado aristocrática; con ello quiero decir que constantemente optaba por juzgar el arte nuevo con los niveles de un gran estilo que había sido promovido (así se supuso siempre, y siempre se supuso equivocadamente por la nobleza prerevolucionaria)*”. Haskell observa que los críticos de comienzos del siglo XX, tratan con cautela el mundo del arte, ya que han podido ver los fallos de las críticas de sus antepasados hacia Ingres o Delacroix, que ya se consideraban “maestros”, y estaban inmortalizados en el Louvre. Esta misma cautela a la hora de valorar a los nuevos artistas se vendrá aplicando en adelante.

Por su parte los historiadores del arte no son ajenos a los cambios en el gusto y los estilos que se producen. La evolución del concepto de arte y sobre todo del de Historia del Arte, como materia de investigación y enseñanza¹⁶², pretende que alejarse del terreno de la crítica y el gusto de los aficionados al arte.

A los primeros estudios de Winckelmann, el positivismo de Taine, la proclamación de la muerte del Arte de Hegel y el intento de sistematización de Riegl, le sigue, a comienzos del siglo XX una obra fundamental para la historiografía del arte: “Conceptos fundamentales en la Historia del Arte” de Heinrich Wölfflin, a la que él llama en el prólogo de 1915, “Historia del Arte sin nombres”.

Ya en 1903, Alois Riegl, al que Wölfflin conoció personalmente, comienza a relativizar el “valor artístico

¹⁶¹ Enemigos del arte moderno, en *Pasado y Presente en el Arte y en el Gusto*. Alianza Forma, Madrid 1989, p. 296.

¹⁶² En la Universidad de Berlín se fundó la primera cátedra de Historia del Arte en 1844 en 1852 entraba en la Universidad de Viena. Mientras que en España, hasta 1901 no existió en nuestras Facultades de Letras aquella enseñanza bautizada con el complicado nombre de Teoría de la Literatura y de las Artes. Para desarrollar este punto recomendamos la lectura de: Enrique Lafuente Ferrari, *La fundamentación y los problemas de la Historia del Arte*, ed. Instituto de España, Madrid, 1985.

absoluto” de esta manera : “ *A comienzo del siglo XX hemos llegado ya mayoritariamente al convencimiento de que no existe tal valor artístico absoluto y quem por lo tanto, es pura ilusión el que m en los casos de rescate de maestros anteriores, reivindicemos para nosotros el papel de jueces más justo de lo que fueron los contemporáneos de los maestros incomprensidos. El que a veces valoremos obras de arte antiguas de un modo superior a las contemporáneas ha de explicarse en por otra razón que por la norma de un ficticio valor artístico absoluto. Lo que la obra de arte antigua tenga en común con la voluntad de arte contemporáneo sólo pueden ser algunas facetas, junto a ellas, en la obra de arte antigua deben existir siempre otras que difieran de la voluntad de arte contemporánea, pues se presupone que es imposible que la voluntad de arte antigua sea completamente idéntica a la actual y esta diferencia ha de revelarse en determinados rasgos. El que estas últimas facetas, con las que no sintonizamos, no nos destruya la impresión general, solo se puede explicar, por el hecho de que los rasgos de la obra de arte con los que sintonizamos destacan de un modo tan intenso y vigoroso, que los demás nos parecen superados y vencidos por ellos.*”¹⁶³.

Por su parte Wölfflin, en la elaboración de los “conceptos fundamentales”, según nos comenta Lafuente Ferrari¹⁶⁴: - trata de explicar lo que él llama las razones de la transformación del estilo, con lo que viene a situarse de lleno en la cuestión del cambio, en el arte, punto capital de toda consideración histórica. La primera y rotunda afirmación es par él una axioma que no necesita de justificación: ¿por qué nace un nuevo estilo?, Wölfflin responde: por una necesidad. La primera explicación consistía en que las formas cambian por necesidad subsiguiente al cansancio que provoca la repetición, es una concepción vitalista que admite la realidad de que las formas deban morir. En cuanto a la explicación psicológica de los cambios en el arte, trata de poner el acento, no en la forma, sino en su contenido espiritual, y apoyarse, como en

¹⁶³ Aloïs Rielg, *El culto moderno a los monumentos*. Ed. Visor, Coll. La Balsa de la Medusa, Madrid 1987, p. 92.

¹⁶⁴ Op.cit. p.97

cierto modo ya hizo Taine, en la exposición del estado social y cultural. Wölfflin confiesa su desconfianza de este tipo de generalizaciones porque, en fin de cuentas- dice- no se llega a localizar el vínculo real que sirve de puente entre ese estado social, cultural o histórico y el repertorio de formas con que un estilo se define.-

Al final del prólogo de su libro Wölfflin, dice: *“nada hay que denote más claramente el contraste entre el arte antiguo y el arte actual que la unidad de forma óptica de aquél y la multiplicidad de formas ópticas en éste. En un modo único hasta hoy en la historia del arte, parece ser posible la avenencia de los más grandes contrastes. Hay entusiasmo por escenas en relieve y al mismo tiempo se construye con efectos barrocos profundos. El arte lineal plástico rige lo mismo que el pictórico, que se basa en la simple impresión de los ojos. En cualquier revista de arte recorre el diseño casi todas las posibilidades. ¡Qué significa a su lado las tendencias divergentes aisladas, del pasado! Sólo una edad, histórica en su esencia, ha podido producir esta tolerancia. Mas la pérdida de vigor, comparada con la energía unilateral de épocas pasadas, es inmensa. Es un problema magnífico de la historia científica del arte, conservar vivo al menos el concepto de semejante visión uniforme, dominar la conduzca mezclanza y acomodar el ojo a una firme y clara proporción de visualidades”*¹⁶⁵.

En opinión de Herman Bauer: “las etapas del desarrollo del museo son etapas del concepto de arte y de la historia del Arte”¹⁶⁶. A partir de la segunda mitad del siglo XIX, el museo sufre una transformación, de museo eminentemente cultural pasa convertirse en un museo científico, de esta forma, el museo que conserva obras de arte, como el de Viena, pasa a llamarse “museo histórico-artístico”. En este punto es donde Bauer sugiere que se inicia la creación de los grandes museos nacionales, y pone como condición para que estos museos, y otros más especializados, tengan una conciencia historiográfica, que

¹⁶⁵ *Conceptos Fundamentales en la Historia del Arte*. Ed. Espasa-Calpe, 1924, reeditado en 1985

¹⁶⁶ *Historiografía del Arte*. Ed. Taurus, Madrid, 1983, p.34.

se desarrolló en esta misma época, de características tales que origine el que estos años en que se fundan los museos sean también los años en que se fundamenta una nueva Historia del Arte¹⁶⁷.

10.-Hacia una nueva tipología museística: las casas-museo y el museo de artista.

En palabras de Jesús-Pedro Lorente¹⁶⁸, “una Casa Museo es un ámbito doméstico abierto al público como testimonio ejemplar de la decoración de interiores de una época o como homenaje a alguien que por alguna razón está relacionado con ella”. Durante el siglo XIX, se crearon numerosas Casas-Museo dedicadas a artistas o literatos famosos, como por ejemplo la Casa-Museo Buonarroti fundada en 1859 en Florencia, la Casa Durero en Nuremberg que se convierte en museo en 1871, la Casa Rembrandt (1911). Pero lo que nos ocupa es intentar comprender la razón por la que numerosos artistas del siglo XIX deciden donar a los municipios o al estado sus obras y sus casas para la creación de su propia Casa-Museo. El ejemplo que nos pone Genevieve Lacambre¹⁶⁹ es la Casa-Museo de Gustave Moreau, pero también existen los ejemplos de Rodin, Ingres, Thorswalden, que está enterrado en el jardín de su museo en Copenague, Canova...

Ingres donó su colección particular a su ciudad natal, Mountauban y en la actualidad podemos contemplarla en el “Museo Ingres”. Por su parte Turner, llegó incluso a

¹⁶⁷ Para conocer las relaciones actuales del historiador del arte y el museo se pueden consultar los artículos que bajo el título genérico de *Où en est l'histoire l'art en France?*, escriben: Jean Paul Bouillon, Francois Cachim, Philippe Dagen, Hubert Damish, Pierre Georgel, Stéphane Guégan, Élisabeth Lebovivi, François Loyer, Alain Mérot, Pierre Rosenberg, Antoine Schnapper, y Pierre Vaise en *Le Débat* mayo-junio 1991, n° 65, pp. 182-234.

¹⁶⁸ J.P.Lorente-Lorente, *¿Qué es una Casa-Museo? ¿Por qué hay tantas Casas-Museo decimonónicas?* en *Revista de Museología* n° 14 (pp. 30-32), junio 1998.

¹⁶⁹ Genevieve Lacambre, *Consideraciones sobre los museos monográficos. El ejemplo de Gustavo Moreau*, en *Revista de Museología* n° 14, año IV, junio 1998, (pp 33-35). El texto está traducido por Jesus-Pedro Lorente, del libro de la autora titulado: *Maison d'artiste, maison-musée Gustave-Moreau*, París, 1997.

comprar su propia obra y abrir en vida una exposición permanente de su obra. Su colección después de muchos avatares terminó en la Tate Gallerie.

Casi todos los pueblos y ciudades escasos de museos, admiten sin dilación una colección donada, pero el caso de Moreau, parisino de nacimiento, es diferente. Él quería donar su obra al estado francés pero desconfiaba del trato que le dispensara en la posteridad. Por otra parte, dado que en Luxemburgo sólo se admitían tres obras del mismo artista, el artista pensó que la mejor solución era donar, además de su colección, su casa. De esta forma y con la condición de que no se dispersara la colección y se mantuviera en su casa de La Rocefoucauld, pagó los preparativos para la empresa y encargó a su albacea testamentario la musealización de las salas. El museo fue abierto en 1903.

Otro ejemplo de Casa-Museo, diferente al anterior es el de Rodin. El escultor vivía en el “hotel Biron”, cedido por el estado para que pudiera vivir allí con la condición de que a su muerte donase toda su obra a la nación. Cuando el artista muere en 1917 el hotel se reacondiciona como museo¹⁷⁰.

Finalmente, encontramos el caso de Anders Zorn en Mora. Este artista polifacético legó al estado su casa, su taller de leños y su fortuna. Poco después en 1920 fue construido el Museo Zorn con la particularidad de que no sólo se conservan sus obras sino también el paisaje que fue la fuente de su inspiración¹⁷¹.

En estos casos encontramos un punto de unión, el deseo del artista moderno de permanecer, el deseo de inmortalidad. Dado que los museos de su momento no

¹⁷⁰ Se da la coincidencia que Bénédite, conservador del Luxemburgo, deseaba instalar allí el museo, pero por las circunstancias citadas no lo consiguió. Dos años más tarde se convirtió en su primer conservador. Ver J-P. Lorente: *Cathedral of Urban Modernity, The First Museums of Contemporary Art, 1800-1930*. Ed. Ashgate, 1998. p.79.

¹⁷¹ Genevieve Lacambre, Consideraciones sobre los museos monográficos. El ejemplo de Gustavo Moreau, en *Revista de Museología* nº 14, año IV, junio 1998, (pags 33-35). El texto está traducido por Jesus-Pedro Lorente, del libro de la autora titulado :*Maison d'artiste, maison-musée Gustave-Moreau*, París, 1997.

estaban capacitados para recrear su actividad artística, fueron ellos mismos los que decidieron pasar a la posteridad a través de los museos monográficos o las Casas-Museos que ahora conocemos¹⁷².

11.-Cambios hacia la modernidad del museo de Luxemburgo: el *Jeu de Paume* y el *Palais Tokyo*

El museo Luxemburgo se había convertido en el “Museo Purgatorio”¹⁷³ de los artistas vivos. Pero será sólo en 1892, cuando Léonce Bénédite, conservador del museo, considerará que éste no debe continuar siendo un museo de “passage”, sino que él cree que esperar a diez años tras la muerte del artista no es práctico. Y considera que artistas de similar estilo y a veces miembros del mismo movimiento artístico deben ser expuestos juntos, independientemente de la fecha de su muerte o nacimiento, ya que unos pueden morir antes y otros pueden ser muy longevos.

De esta forma propone olvidarse de los antiguos protocolos y transformar el Luxemburgo en una “galería” como la existente en Munich (*Neue Pinakothek*), un museo con una colección permanente que comience en una fecha determinada. En el año 1900 en un informe enviado al Director de los Museos Nacionales dice:

D'après la règle qui a été instituée, il ne faut pas l'oublier, exclusivement dan l'intérêt du Louvre, comme il est expressément expliqué dans les notices

¹⁷² En la actualidad existen en todos los países Casas-Museos o Museos Monográficos de gran interés, unos creados a partir de legados o el cobro de impuestos de sucesión como el museo Picasso de París o el Museo Dalí. Otros en vida del autor como el Museo Gaya de Murcia, otros con obras cedidas por los artistas a cambio de algo de dinero o inversiones por parte de la administración, Vostel en Malpartida. Por no hablar de los museos que se crean de nueva planta gracias a las donaciones o cesiones de colecciones privadas, el ejemplo más interesante en España es el de la colección Tyssen en Madrid y el Instituto Valenciano de Arte Moderno de Valencia a partir de la donación de Julio González.

¹⁷³ Término esgrimido por primera vez por L.Lutece en 1912 en su artículo publicado en *Notes d'Art et archéologie* titulado “Promenades au Musée du Luxembourg pp. 181-203.

anciennes, aucun ouvrage d'artiste moderne ne peut être admis par le Musée du Louvre, si ce n'est après un délai de dix ans depuis sa mort. Ce délai a été établi sagement pour éviter les instances inévitables des héritiers et des admirateurs, pressés de faire donner à tel parent ou tel maître une consécration définitive. Mais il n'y a aucun délai pour être retiré du Luxembourg. Tout ouvrage peut et doit y rester tant qu'il est dévolue à ce musée...C'est à dire que le Luxembourg au lieu d'être un établissement de passage, toujours intable et constamment dépareillé, deviendra un musée définitif au même titre que les musées similaires étrangers et que, de ce fait, le Louvre sera mis à l'abri de l'engorgement que lui fera subir bientôt l'envahissement des collections modernes.¹⁷⁴

Así, muerto o vivo, cuando un artista es considerado como un “Maestro Moderno”, su lugar se encuentra en la galería del Luxemburgo, no en el Louvre. El origen de esta teoría está inspirada directamente en el nacimiento de la Historia del Arte como materia científica, las obras se debían disponer en los museos de acuerdo con las escuelas y la cronología a las que pertenecían.

El problema planteado continuará estando vigente hasta nuestros días. Recordemos las funciones del museo al que llamamos “burgués”: la conservación del legado del pasado y la enseñanza, a través de los clásicos, a los jóvenes artistas. Sin embargo, el museo donde se exponen las obras de artistas vivos, ni conserva arte del pasado, ni tampoco era ejemplo para los futuros artistas (sobre todo poniéndonos en el lugar de los académicos del siglo XIX y principios del XX), de ahí, la dificultad que se le presenta a Bénédite para convencer a los responsables de los museos franceses de la necesidad de crear un museo con colección estable del arte que se estaba realizando en el momento, de los artistas vivos o de los “maestros modernos”, como a él le gustaba denominarlos.

¹⁷⁴ L. Bénédite, *Ce que doit être un Musée d'Arte Contemporain*, en *Magasin Pittoresque*, 1-25- marzo. (citado por J. Pedro Lorente en *Cathedrals of Urban Modernity: The first Museums of Contemporary Art, 1800-1930*, Ed. Ashgate, 1998, p. 86)

En otro de sus escritos, esta vez fechado en 1892, intenta explicar lo que él quisiera que fuera el museo de Luxemburgo. Dice que los museos no son simples depósitos, lugares de paseo para *nurses* o militares, sino establecimientos para la enseñanza superior que deben dar una tabla sintética y completa de la historia del arte para cada época a la que están consagrados, y el Louvre como el Luxemburgo, no deben escapar a esta regla¹⁷⁵.

Los problemas de espacio que tenía el Luxemburgo se resuelven temporalmente cuando en 1912¹⁷⁶ como acto de “desagravio” en palabras de Bazin o de “rehabilitación”, como le llama Pierre Vaisse¹⁷⁷, se habilita un pabellón anexo a *L’Orangerie* para acoger la donación del pintor G. Caillebotte y en 1922, la colección de obras extranjeras se traslada al Jeu de Paume, con el fin de poder exponer las adquisiciones más recientes. La colección contaba con unas 600 obras, teniendo en cuenta que no se contabilizan ni la colección Caillebotte ni la colección de Impresionistas, que se trasladarán al Louvre en el año 1927.

En 1929, Louis Hautecoeur es el nuevo conservador del Museo y continua reivindicando más espacio para el mismo. Por otra parte se plantea la necesidad de dar un giro en la forma de exponer las obras:

“profitant des travaux que rendait nécessaire l’enlèvement des Gobelins du XVII siècle qui ornaient les murs et qu’il était urgent de réparer, nous avons fait diviser la grande salle de sculpture par des épis, nous l’avons fait peindre d’un ton clair; nous avons distribué les statues, autant que possible,

¹⁷⁵ L.Bénédite, *Le Musée des artistes contemporains*, en *Gazette des Beaux-Arts*, 1892, tercer periodo, VII, pp.401-415. (citado por J.Pedro Lorente en *Cathedrals of Urban Modernity: The first Museums of Contemporary Art, 1800-1930*, Ed. Ashgate, 1998, p. 89.

¹⁷⁶ En 1912, se podían ver aún 45 obras de finales de 1874; en 1924, había 24 obras de 20 artistas muertos desde hacía más de 10 años, a excepción de Gervex. Entre las piezas expuestas encontramos: obras de Wyld (muerto en 1899), Delaunay (muerto en 1891), Henner, Ribot, Vollon y Chenavard nacidos en 1808, hacía más de 114 años. De esta forma se puede observar la tendencia del museo de contener obras de un periodo cada vez más amplio. Datos recogidos de Genervève Lacambre, *Le Musée du Luxembourg en 1874*. Op. cit. p.10.

¹⁷⁷ Pierre Vaisse, *L’esthétique XIX siècle...* op. cit. p. 93.

dans chaque travée, suivant leur stile...Nous avons essayé, tout en composant des panneaux harmonieux par les masses et par les couleurs, de classer les peintures depuis les artistes qui se réclament de la tradition jusqu'aux peitres les plus modernes.”



Museo de Luxemburgo hacia 1930.

Entre las novedades que introduce Hautecoeur destaca la de volver a darle al museo un sentido de *passage*, pero esta vez no en el sentido anterior, “antesala de la inmortalidad”, sino como un museo “laboratorio”, más que de “artistas vivos”, se debería convertir en un Museo vivo, en el que se pudiera conocer las obras de los artistas mas novedosos: “*Le musée du Luxembourg est un musée vivant*”, por ello vuelve a mandar a la Administración de bellas artes las obras de los artistas muertos nacidos hacia más de 80 años. No sabemos si era por intentar recuperar algo de espacio o porque, no podemos olvidar que nos encontramos en un periodo de la historia del arte de gran variedad creativa, el primer tercio

del siglo XX con el nacimiento de las Vanguardias a las que ahora llamamos “históricas”. Nos inclinamos a pensar que ambas circunstancias le preocupaban. Al final del artículo que escribe para presentar el Catálogo Guía de los pintores y escultores presentes en el Luxemburgo en 1931 dice:

“Ces remaniements ne sauraient résoudre de manière définitive le problème de notre Musée. Le nombre grandissant des artistes, la richesse de notre École moderne, rendent plus que jamais sensible l'exiguïté de cette demeure et imposent de fréquents changements. C'est pourquoi le présente catalogue ne saurait être définitif. Avant même qu'il ne soit épuisé, les salles auront subi bien des modifications”

Mientras tanto, en las revistas de la época se comienza a reivindicar la construcción de un museo especial para el arte contemporáneo y al mismo tiempo que en él se expongan los auténticos artistas del movimiento contemporáneo. La revista *L'Art Vivant*, en su número de octubre de 1925 realiza una encuesta entre los artistas, coleccionistas y conservadores titulada, “*Pour un musée d'Art moderne*”. Una de las cuestiones que se plantea en las conclusiones es la de la dificultad que hay en 1925, de encontrar un verdadero cuadro del movimiento artístico contemporáneo. En la encuesta que prepara en el año 1927 titulada “*L'Art et l'Argent*”, esta misma publicación plantea la necesidad de separar el arte y el estado.

Por su parte, la revista *Cahiers d'art*, en su número 6, publicado en 1930, retoma la polémica sobre la necesidad de la construcción de un nuevo museo de arte contemporáneo, tal y como lo estaban haciendo numerosas capitales europeas y americanas. En este número, Christian Zervos lanza un manifiesto titulado “*Pour la création a Paris d'un musée des artistes vivants*”. En este manifiesto dice:

“Va-t-on renouveler avec l'art contemporain l'erreur qu'on renouveler avec la peinture impressionniste?. Les plus belles oeuvres de la génération qui nous précède ont quitté la France.. Il est urgent de créer un musée d'art contemporain qui

permettrait desauvegarder au moins une part importante de la création artistique actuel”.

A pesar de las propuestas innovadoras de Hautecoeur respecto al Museo de Luxemburgo, exigiendo la presencia de pintura cubista, para entender el momento artístico en el que se movía el arte de comienzos del siglo XX como lo muestran sus palabras:

“Le conservateur du Luxembourg doit donc se charger d’enregistrer les nuances diverses de l’art. Il est des oeuvres sans lesquelles on ne comprendrait plus une époque. Le Luxembourg, par exemple, ne possède pas un seul tableau cubiste”¹⁷⁸.

El museo no poseía obras de autores recientes, ya que sus gustos personales en cuanto a pintura y escultura se dirigían hacia el arte tradicional. Louis Hautecoeur era profesor en la Escuela de Bellas Artes y en la lectura de sus “Considerations sur l’art d’aujourd’hui, publicado en 1929, muestra sus gustos personales que se dirigían hacia el academicismo¹⁷⁹.

No podemos olvidar que el siglo XX comienza con las muertes de Gauguin y Cézanne y la desaparición de los Salones oficiales. La hostilidad a la que se enfrentaron los Impresionistas la reciben ahora los Fauvistas y los Cubistas. Ahora serán, entre otros, el Salón de Otoño y las galerías de arte privadas, los que ofrezcan la posibilidad de exponer sus obras a los artistas más innovadores. A pesar de todo, las obras de arte moderno sólo entran en el museo gracias a las donaciones o los legados. En 1930, el Estado aún no había comprado ningún cuadro de Dufy, Lèger, Roualut o Picasso así como ninguna muestra del arte de los grandes movimientos artísticos del momento¹⁸⁰. La única excepción que se puede hacer del panorama francés del

¹⁷⁸ Catherine Lawless, *Musée National d’Art Moderne, Historique et mode d’emploi*, Editions du Centre Pompidou, Paris, 1986.p. 19.

¹⁷⁹ Citado por Dominique Bozo, en *La Colection du Musée national d’art moderne*, Centre Georges Pompidou, 1987, p.31.

¹⁸⁰ Catherine Lawless, *Musée National...Op.Cit.* p.19.

momento es el caso del **Museo de Grenoble**, creado en 1796, considerado como uno de los más importantes museos franceses tanto por sus obras de pintura antigua como moderna. Gracias a la presencia en él de Andry-Farcy¹⁸¹, nombrado en 1919 director del museo logra ser pionero en la adquisición y exposición de arte moderno. Farcy escribió sobre su ideal de museo:

“Mes projets sont simples: continuer en faisant le contraire de ce qu’ont fait mes prédécesseurs...”

J’ouvre la porte aux jeunes, à ceux qui apportent une forme neuve dans une écriture que je n’ai jamais encore vue!... Voilà la règle qui permettra de réaliser le seul musée moderne qui soit en France”¹⁸²

El establecimiento se convierte en el primer museo de arte moderno de Francia. Su historia está marcada por la entrada del famoso legado Agutte-Sembar en 1923 que incorporaba obras de Signac, Matisse, Marquet, Vlaminck, Van Dogen, Rouault o la obra titulada *L’intérieur aux aubergines* ofrecida por Matisse en 1922.¹⁸³ De esta forma, se convierte, a los ojos de los artistas y de los coleccionistas, en el único museo que se preocupa por las obras de los nuevos talentos.

¹⁸¹ Hélene Vincent, Le Musée de Grenoble de 1919 à 1949 en *Catalogo André-Farcy, un conservateur novateur*. Grenoble, 1989

¹⁸² Roland Schaer, *L’invention des musées...* op.cit.p.101.

¹⁸³ La política innovadora de este museo ha continuado hasta nuestros días. De manera ejemplar fue adquiriendo obras de todas las tendencias, desde el Pop Art americano hasta el Arte Minimal y el Conceptual. En 1987 entraron 22 obras de la Abstracción Geométrica donadas por la Fundación *Abstraction et Carré* y en 1989 el conjunto del taller de Jean Gorin. En 1992 se construirá un nuevo museo para albergar esta importante colección.



Musée et Bibliothèque de Grenoble

Otra forma innovadora de acceso de las obras al museo Luxemburgo, es mediante las adquisiciones realizadas por la Sociedad de Amigos del Museo del Museo Nacional de Arte Moderno, llamada en su fundación en 1903, Sociedad de Amigos del Luxemburgo, formada por una serie de aficionados al arte moderno, que pretendían llevar a cabo con los artistas vivos, aquello que realizaban los amigos del Louvre desde 1897 con los maestros del pasado. En 1924 fue reconocida como de utilidad pública.

Las obras más interesantes que se adquirieron mediante donaciones o las contribuciones económicas, son: "*Femmes dans un jardin*" de Claude Monet, en 1921; "*Paysage à Saint-Tropez*" de Dunoyer de Segonzac, en 1926, "*Formes circularires soleil*" de Robert Delaunay, en 1961; "*Danseuse et picador*" de Picasso, en 1961. De esta forma se adquirieron también obras de Braque o Matisse¹⁸⁴.

¹⁸⁴ Tras la creación del Centro Georges Pompidou, la Sociedad decidió crear un fondo para comprar obras de jóvenes artistas contemporáneos. Las obras que adquieren son depositadas y puestas a disposición del Pompidou. Así mismo participan activamente en la vida del museo. Ver Catherine Lawless, *Musée National...Op.Cit.* p. 187.

En 1922 la colección de obras extranjeras del museo de Luxembourg se traslada al **Jeu de Paume** en las Tullerías. El Luxembourg poseía unas 500 obras de artistas extranjeros. Durante 10 años el museo servirá también como sala de exposiciones temporales. Al depender de un acuerdo entre el Ministerio de Asuntos Exteriores y la Dirección de los Museos de Francia, poseía un estatuto diferente al de los Museos Nacionales. De esta forma, sus adquisiciones se realizarán de forma diferente, mucho más libres que las del Luxemburgo. El museo goza de libertad total desde 1930, año en que se convierte en autónomo, sobre todo por la insistencia de su conservador, André Dézarrois. Gracias a él se empieza a tener una política activa de adquisiciones.

Sin embargo las quejas de los conservadores respecto al hecho de tener que colgar y descolgar las obras cada vez que se proyectaba una exposición temporal, provocó innumerables quejas, al tiempo que era imposible exponer la colección en su totalidad, debiendo mantenerse, la mayor parte en las reservas.

La situación estratégica del museo en el corazón de París, en las Tullerías, hizo que se convirtiera en uno de los museos mas visitados y por otra parte en el centro de la actividad social de los “Felices años veinte” franceses. En el primer catálogo del museo publicado por Léonce Bénédite en 1924¹⁸⁵, éste reconoce las grandes lagunas que tiene el museo, tan sólo se salvaba la colección de artistas belgas. Pero el dinamismo de las adquisiciones dado por André Dézarrois hace que pocos años después ya contenga obras de Picasso, Juan Gris, Modigliani, De Chirico, Dalí, Paul Klee, Kupka, Kandinsky.

El status del museo cambió cuando se inaugura el 23 de diciembre de 1932, como “**Musée des Écoles Étrangères Contemporaines**” dependiente del Museo del Louvre. La colección contaba con mas de 600 pinturas y un centenar de esculturas. Para poder exponerlas el edificio sufrió una importante transformación, se subdividió

¹⁸⁵ Le Musée du Luxembourg (Musée annexe du Jeu de Paume, aux Tuileries), peintures, pastels, aquarelles et dessins des écoles étrangères, París. *Musées et Collections de France*, pp 15-16.

interiormente en dos pisos, ya que el inmueble había sido sala de juegos, “jeu de paume”, y tenía una altura de 10 metros; se abrieron ventanas en la planta baja, pues al quedar las vidrieras en la planta alta faltaba luz en la baja, y finalmente, se demolieron las pequeñas habitaciones interiores¹⁸⁶.

En la revista *Mouseion* escribe Jeanje Lejeaux¹⁸⁷: “*la arquitectura interior es muy sobria y no distrae la atención de las obras de arte*”. El principio que presidió la reorganización fue el de “*la separación neta entre las obras descendientes de las tradiciones del pasado y aquellas que han roto con éste para ir hacia delante*”¹⁸⁸

A la entrada del museo se encontraban los fondos antiguos de la colección, mientras que en el piso se encontraba la sala de pintura japonesa tradicionalista y una pequeña sala de dibujo, el resto estaba destinado a los artistas innovadores. Los que ocupaban la sala XIV eran objeto de curiosidad ya que se agruparon obras de la llamada “Escuela de París”¹⁸⁹: Modigliani, Van Dongen, Picasso, Juan Gris, Marc Chagall...

Desde el punto de vista museológico, el museo se convierte en un ejemplo para toda Francia: “*el Museo de las escuelas extranjeras contemporáneas se crea en un momento en que la museografía se convierte en ciencia al orden del día, un museo modelo*”¹⁹⁰. Podemos observar que la repercusión que tuvo en la prensa la nueva forma de

¹⁸⁶ Olivier Lahalle, *Nouveaux Aménagements du Musée du Jeu de Paume*, en *Architecture française*, n° 233-234, enero 1962, pp 76-77.

¹⁸⁷ “*Le musée des Écoles étrangères contemporaines à Paris*, n°21-22 enero-febrero 1933. p.226.

¹⁸⁸ Auguste Marguillier, *Mercur de France* 1-3-1933,p. 449.

¹⁸⁹ Cuando vemos la denominación dada a los pintores que trabajaron en París sin ser originarios de Francia, podemos imaginar la dificultad que tuvo la distribución de obras en el Museo. Resulta curioso que un museo dedicado a las escuelas extranjeras tuviera una sala dedicada a la “Escuela de París”. Pero la idea de un museo en el que se pudiera contemplar el arte producido en Francia tanto por artistas nativos como residentes se desechó y no pudo hacerse realidad hasta su traslado al Palacio Tokyo.

¹⁹⁰ Pierre Ladoué, *Le Musée des Écoles étrangères contemporaines au Jeu de paume des Tuileries*, en *Bolletín des Musées de France*, janvier 1933, pp. 10-13.

exponer el arte en el Jeu de Paume, fue muy favorable. La novedad de introducir la luz eléctrica para iluminar los cuadros, supuso un hito museográfico. Este sistema de iluminación es empleado por primera vez en París en un museo, el conservador y los arquitectos del Palacio Nacional han “equipado todo a lo moderno” todo el edificio: *“cette inauguration ne porte pas seulement sur les collections organiques du Musée, mais sur les procédés d’éclairage artificiel qui furent étudiés et mis au point par le conservateur”*¹⁹¹

Pierre Ladoué en un artículo publicado en el *Bulletin des Musées de France* en 1933 dice: *“el museo tiene los muros pintados de ocre claro, y reina un espíritu de orden bello y clara representación, la altura es la adecuada y hay “aire entre los cuadros”. La impresión general es la de claridad y proporción”*.

Sólo el hecho de estar tan separado este museo del de artistas franceses atrajo ciertas críticas,” *Tous ceux qui s’intéressent à l’art moderne souhaitent toutefois l’établissement à Paris d’un musée national d’art moderne, où prendrait place l’ensemble des oeuvres d’art contemporaines*¹⁹².

Para paliar la carencia de ciertas obras de artistas contemporáneos en el museo se organizan una serie de exposiciones temporales que repercutieron en el mundo artístico francés. De ella podemos destacar: *L’Art suisse contemporain depuis Holder, en 1934; L’Art belge contemporain, en 1935; L’Art espagnol contemporain*, con obras de Picasso, Juan Gris, Dalí, y un catálogo presentado por Jean Cassou, en 1936. En el año 1935 se organiza una exposición digna de ser reseñada, *“L’art italien des XIX et XX siècles”* presentada conjuntamente con el arte italiano medieval y clásico en el Petit Palais. De esta forma se dio una visión amplísima del arte italiano nunca mostrada en Francia.

¹⁹¹ Guillaume Janneau, *Art et Industrie*, febrero 1933, p.27.

¹⁹² Jeanne Lejeaux, *“Le musée des Écoles étrangères contemporaines à Paris, n°21-22 enero-febrero 1933,p.226.*

Pero entre todas las exposiciones temporales destacan por su novedad museográfica del periodo entre guerras las siguientes¹⁹³: la que se organizó en 1937 bajo el título “*Origines et Développement de l’art international indépendant*”¹⁹⁴, preparada la Exposición Universal de París, y la de 1938 titulada “*Trois Siècles d’art aux États-Unis*”, organizada conjuntamente con el MOMA de Nueva York. Esta fue la última gran exposición organizada por el museo antes de la II Guerra Mundial¹⁹⁵.



Sala XIV del Museo de las Escuelas Extranjeras, en el Jeu de Paume.

Tras la guerra, se abre sólo una vez como museo de artistas extranjeros ya que en 1947, René Huyghe, entonces conservador jefe del departamento de pinturas del museo del Louvre, hace instalar allí la colección de impresionistas,

¹⁹³ Las exposiciones se mostraban en el Petit Palais.

¹⁹⁴ Con muchas obras de los artistas que estaban presentes en esta exposición se organizó otra en Munich bajo el nombre de “arte degenerado”.

¹⁹⁵ Para conocer con detalle los acontecimientos en el museo durante la ocupación nazi ver:VVAA, *Jeu de Paume, Histoire*, ed. Réunion des musées nationaux, 1991

creando el **museo de los impresionistas**¹⁹⁶ en el Jeu de Paume, lugar que él considera predestinado para ellos¹⁹⁷, por sus numerosas ventanas y su gran iluminación que hace que recobremos a estos pintores “gozando del contacto entre la naturaleza y estas telas que son su reflejo”.¹⁹⁸.

A comienzos de los años treinta, todos estaban de acuerdo en que era absolutamente necesario crear en París un museo de arte moderno digno de este nombre. El pretexto que se buscó, fue la organización de la *exposición internacional de artes y técnicas en la vida moderna*. Estas manifestaciones siempre dejaban infraestructuras que luego se convertían en equipamientos para la ciudad. El 16 de enero de 1933, un decreto decidía que la Exposición tendría lugar en 1937¹⁹⁹ y que comprendería las siguientes secciones: artes decorativas e industriales, cooperación intelectual, vida obrera y campesina. Dos meses más tarde el Consejo de París, decidía su ubicación: en el centro de París, al borde del Sena, desde el puente de Alejandro III al de Léna. En la cláusula nº 6 del convenio entre el estado y la ciudad de París, se fijaba la construcción no de un museo, sino de dos en el **Quai Tokyo**, uno para el estado y otro para el municipio. El primero iría destinado al de los artistas vivos y el segundo a las artes decorativas²⁰⁰. Para elegir el arquitecto que construiría los museos se organiza un concurso entre los arquitectos franceses²⁰¹.

¹⁹⁶ A raíz de la primera Guerra Mundial, la colección de cuadros impresionistas se encontraba dispersa entre el Louvre (colección Camondo), el Museo de Artes Decorativas (colección Moreau-Nélaton) y el museo de Luxemburgo (colección Caillebotte).

¹⁹⁷ René Huyghe, prefacio del primer catálogo de la *colección de la escuela impresionista en el Museo de Jeu de Paume*, 1947.

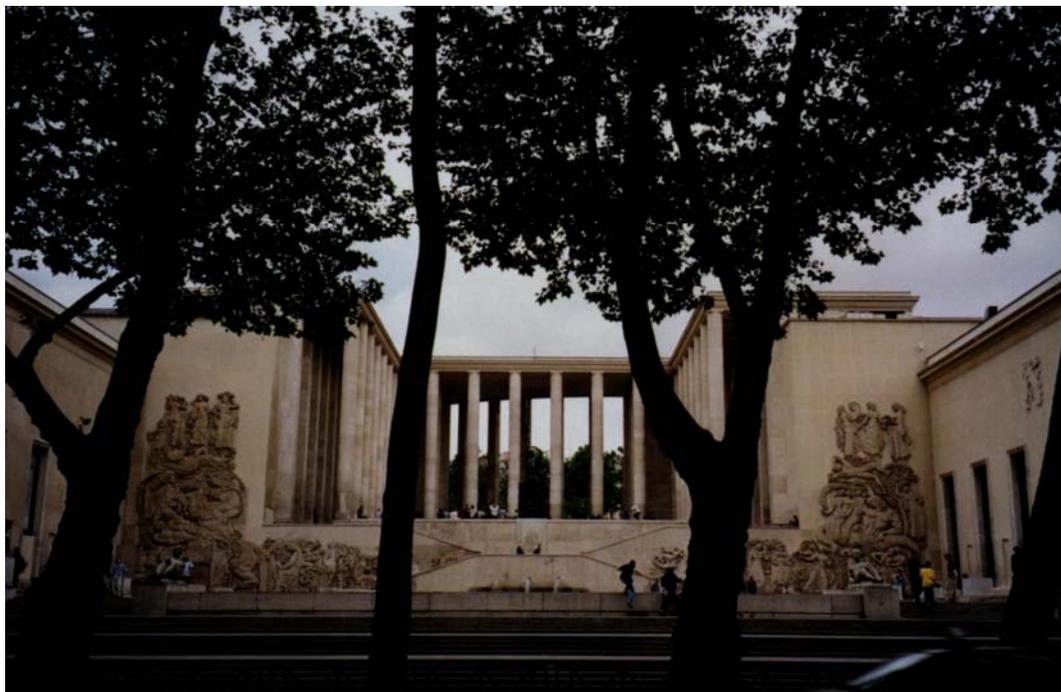
¹⁹⁸ En 1991, el Jeu de Paume se convierte en galería nacional al haber sido traspasada la colección impresionista al museo de Orsay.

¹⁹⁹ En esta exposición, en el Pabellón español se expondría el Guernica de Picasso.

²⁰⁰ Jean Luis Andral, Suzanne Pagé, *Histoire d'un Musée À Travers son Bâtiment en Musée D'Art Moderne de la Ville de Paris*, Guida Général, París-Musées, 1998, pp. III-IV.

²⁰¹ Un concours est organisé en vue des deux musées que Paris aura en 1937, en *Comodia*, 10 août 1934.

A partir del 30 de noviembre, los proyectos que se debían presentar sin nombre, fueron estudiados por un jurado de cincuenta y siete miembros, siendo los ganadores dos jóvenes arquitectos, Jean–Claude Dondel y André Aubert entre los ciento veintiocho proyectos presentados.



Palais Tokyo desde el Sena en la actualidad.

El proyecto elegido, es de una claridad clásica y monumental. Las irregularidades del terreno fueron salvadas a través de escalinatas y una gran plaza rodeada de grandes columnas que separaba los museos desde la que se divisa París y la torre Eiffel. Para el interior se eligió la luz cenital que difuminaba la luz de forma homogénea.

Como era de imaginar, Le Corbusier²⁰², que también se había presentado al concurso, protesta violentamente contra la elección de una arquitectura convencional para un

²⁰² En el libro de Le Corbusier titulado *L'Art décoratif d'aujourd'hui*, editado editions Crès, en 1925, Le Corbusier expone los que debe contener un museo, “un museo de hoy con contenidos de hoy”. Él intentó proyectar el recipiente arquitectónico adecuado a esta idea, en primer lugar diseñó el Mundaneum (1928) en este proyecto sugirió la espiral tridimensional o zigurat. Posteriormente para el Museo de Arte Moderno de París (1931) y el de Crecimiento ilimitado (1939) propuso una espiral cuadrada sobre pilotes. La espiral era un modelo natural que explicaba el crecimiento orgánico conforme unas series crecientes de proporciones relacionadas con la media áurea, o sea que revela la presencia de un sistema coherente en la variedad de la naturaleza..

museo de arte contemporáneo, *On a primé non pas des musées, mais une rue, une pauvre petite rue de cent mètres de long, trachant das sa rigole, semblande aux milliers d'autres rigoles qui sillonnent Paris*²⁰³

Pero las críticas no llegaron sólo por el proyecto arquitectónico, sino también por el hecho de construir dos museos en el mismo espacio²⁰⁴. Se dió la circunstancia que el conservador del museo de artistas vivos, Louis Hautecoeur no fue consultado sobre el edificio ni sobre el programa museográfico, pero el edificio se construyó y fue inaugurado por el presidente de la República Lebrum el 24 de mayo de 1937. En el ala reservada al estado, se organizó una exposición congradada a las “*Chefs-D’oeuvre de l’art français*”. Ésta fue organizada por Georges Huisman, director general de Bellas Artes. En total se presentaron 430 pinturas, 170 esculturas, 280 dibujos, 75 tapices, 150 grabados, 55 manuscritos y 115 “*objects d’art*”, panorama del arte francés desde el Renacimiento.

En cuanto al pabellón municipal, se presentaron numerosas exposiciones, entre ellas destaca la dedicada a la museografía con tres tipos de museos. Para el de arte, una exposición dedicada a la vida y obra de Van Gogh, concebida por René Huyge. Para el museo de historia, dirigida por Gustave Cohen, dedicada a la historia del teatro medieval y, finalmente, el museo científico, a cargo de Georges-Henri Rivière, mostraba la casa rural francesa. Una sección llamada “popularisation”, exponía los medios de desarrollar el atractivo de los museos hacia el gran público²⁰⁵.

²⁰³ Le Corbusier, *Les Arts Plastiques*, janvier, 1935.

²⁰⁴ Le bâtiment posait plus de problèmes qu’il n’en résolvait. Construit d’une façon provisoire et tape-à-l’oeil pour l’exposition de 1937, c’était plus un bâtiment d’expositions qu’un musée véritable”, veáse: Bernard Dorival, entretien avec Pierre Descargues, France Culture, 21 octobre 1985.

²⁰⁵ Jean Luis Andral, Suzanne Pagé, Histoire d’un Musée À Travers son Bâtiment en Musée D’Art Moderne de la Ville de Paris, Guida Général, París-Musées, 1998, pp.VIII/IX.



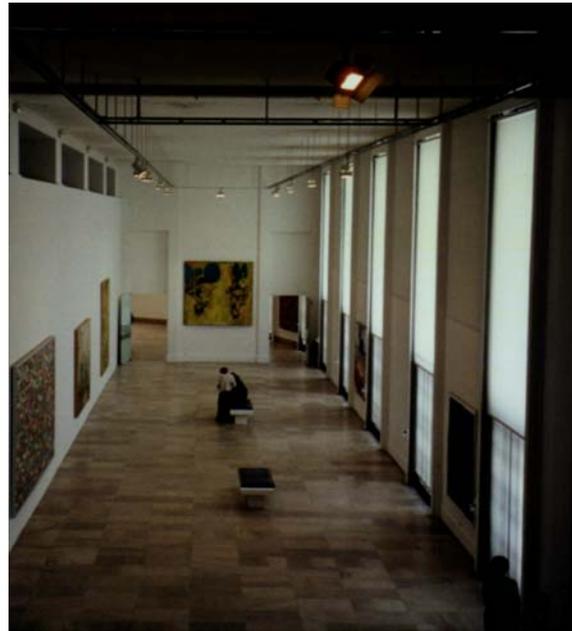
Raoul Dufy, *La Fée électricité*(1937). Conservado en el actual Museo Moderno de la Villa de París, Palais Tokyo tras su donación por la Compañía Electrica Francesa que a su vez se lo había encargado para la entrada de su pabellón en la Exposición del 37 (*Palais de la électricité*).

Con la apertura del museo de forma provisional en 1937 bajo la dirección de Jean Cassou, su primer conservador, se termina la etapa del museo del Luxemburgo, más tarde, Artistas Vivos y comienza la del **Museo nacional de arte moderno**.

Louis Hautecoeur, al que no le habían dado ocasión de exponer sus criterios sobre el museo, escribe un interesante artículo en 1938, *Programme architectural des Musées*²⁰⁶, reivindica la presencia del conservador en el proyecto arquitectónico, ya que el programa determina la planta del museo, la forma de las salas, la distribución de los espacios, la circulación. La forma arquitectónica depende de las necesidades técnicas, materiales y económicas. El problema de la decoración se resuelve de varias formas, es cuestión del gusto y éste es susceptible de tener varias respuestas. También depende de los objetos que vayan a ser mostrados, diferencia entre los museos arqueológicos, etnográficos o a la obra de un solo artista.

²⁰⁶ Louis Hautecoeur, *Programme architectural des Musées*, en *L'Architecture d'Aujourd'hui*, Boulogne-sur Seine, Junio 1938, pp.5-12.

El programa es el resultado de la concepción general que se tenga del museo. Dicha concepción puede cambiar a lo largo del tiempo. Relaciona cinco cuestiones fundamentales que se han de tener en cuenta a la hora de construir un museo: la planta, la circulación, la forma de las salas, la posibilidad de ampliación y la construcción y los materiales.



*Interior del Museo de Arte Moderno de la Villa de París ,
Palais Tokyo, en la actualidad.*

Entre 1938 y 1940, tras la exposición internacional las colecciones del Luxemburgo se transfieren al Palacio Tokyo pero la II Guerra Mundial, hace que se retrase su apertura.

12.-Reencuentro con el pasado y el futuro: la Gare d'Orsay y el Centro Pompidou.

En la década de los años setenta de nuestro siglo, Francia toma la decisión de crear dos museos que significarán la revisión del arte del siglo XIX y del XX. Estos museos serán el Museo del siglo XIX, que se situará en la Gare d'Orsay, edificio destinado a la demolición pero se salvó en última instancia y el museo del arte del siglo XX o *Musée National d' Art Moderne* en el Centro Pompidou, a éste último le dedicaremos un capítulo aparte, ya que será el modelo de museo de arte moderno que se reflejará en el último tercio del siglo XX.

Se reordenan las colecciones del Tokyo, Louvre, Jeu de Paume y se estudian las obras cedidas a provincias para cubrir los vacíos creados por la dispersión de la colección, sobre todo para la creación del Museo de Orsay.

En una entrevista realizada por Krzysztof Pomian a François Cachin (director del museo de Orsay)²⁰⁷, Pomian expone que tras la desaparición del museo de Luxemburgo en el año 1937 y la creación del museo del Jeu de Paume centrado en los impresionistas, el arte académico desaparece del paisaje parisino y con la apertura del museo de Orsay se quiere dar una nueva visión sobre el arte del siglo XIX. A esta cuestión responde Cachin, que no es una nueva visión teórica del siglo XIX sino que desean que se pueda mostrar en un mismo espacio lo acontecido durante ese siglo bajo un hilo cronológico más largo y un contexto más amplio.

Desde 1978 un equipo de conservadores reunidos en torno a Michel Laclotte discuten sobre el contenido del museo e intentan resolver los problemas fundamentales.²⁰⁸ El primer problema que se planteó fue el de reestudiar la cronología del arte de estos años y darle coherencia expositiva. Entre el Louvre y el Jeu de Paume, y entre estos y el museo de Arte Moderno, se encontraba una generación de post-impresionistas que no estaban representados en ningún museo, en particular la escuela de Port-Aven, los néo-impresionistas, los simbolistas y las escuelas extranjeras. Las salas del Louvre donde estaban presentes la Escuela de Barbizon, Millet, Whistler, Puvis de Chavannes y las colecciones como la Chauchard, estaban cerradas tres cuartas partes del tiempo por falta de guardianes. Por otra parte los visitantes veían Ingres y Delacroix en el Louvre, los impresionistas en el Jeu de Paume y el resto en el museo de arte moderno, como si no hubiera un punto de encuentro entre ellos. Por lo tanto el

²⁰⁷ Krzyztof Pomian: entretien avec François Cachin, *Orsay tel qu'on le voit* en *Le Débat*, n° 44, mars/mai 1987, n° 44 pp. 55-73.

²⁰⁸ Para conocer el desarrollo museográfico y arquitectónico del Museo de Orsay, recomendamos la consulta del siguiente libro: Jean Jenger, *Orsay de la gare au Musée, histoire d'un gran projet*, Ed. Electa Moniteur, 1986.

Museo de Orsay quiso revisar el contenido del museo de Luxemburgo y después de casi medio siglo, en que las tesis de Féneon habían ganado y el arte oficial había sido proscrito. Los que perdieron en el año 1886 habían ganado en el año 1947 tanto en los museos como en la crítica y sobre todo en la historia del arte.

El objetivo del Museo de Orsay en palabras de su director, era el de hacer un “museo sereno”. Un museo que no toma partido por la calidad y la invención en el arte, en las imágenes fuertes como en las formas nuevas. *“Alors nous avons très honnêtement essayé de mettre à plat les collections de l’ancien Luxembourg.”*²⁰⁹

Además de exponer la pintura con criterios cronológicos pero con la intención de no hacer un museo exclusivamente de carácter didáctico²¹⁰, también se decidió exponer la escultura ya que no tenía un lugar en París para ella. También se incluyó la arquitectura del siglo XIX, la Ópera, tampoco había un museo que expusiera el *Art Nouveau* internacional en muebles u objetos de artes decorativas. Finalmente, la fotografía y el cine, nacidos en Francia tiene su lugar en este museo. En fin, el Museo de Orsay se concibe como el museo de una época.

En cuanto a la elección del periodo a representar en el museo (1848-1914), tanto Michel Laclotte, Jean Jenger como François Cachin, entre otros²¹¹, coinciden en la dificultad de elegir un periodo que por una parte no afectara a las colecciones “históricas” del museo del Louvre, ni a la base (el cubismo) del museo Pompidou”. Con la presencia de una historiadora, Madeleine Rebérioux, que se incorpora al equipo en 1981, se anuncia un cambio en la museografía del momento, ampliando los equipos

²⁰⁹ Krzytztof Pomian: entretien avec François Cachin, *Orsay tel qu'on le voit* en *Le Débat*, n° 44, mars/mai 1987, n° 44 p.59.

²¹⁰ Se renunció a exponer la venus de Cabanel frente a la Olimpia de Manet a pesar de haber sido presentadas en el mismo momento (1863)

²¹¹ Michel Laclotte, *Le projet d'Orsay*. Jean Jenger, *une mutation architecturale paradoxale*. Madeleine Rebérioux, *L'histoire au musée*. Todos estos artículos en *Le Débat*, n° 44, mars/mai 1987

pluridisciplinarios que deben trabajar para la creación del museo.

De esta forma la colección del Museo de Orsay, inaugurado en diciembre de 1986, quedó de la siguiente manera:

MUSEO DE ORSAY

PERIODO HISTÓRICO. 1848-1914.

- Escultura,1850-1870. Carpeaux
- Ingres. Delacroix ,Chassériau, Pintura Histórica y retrato 1850-1880.
- Daumier, Millet, Rousseau, Corot, Realismo, Coubert.
- Puvis de Chavannes, Gustave Moureau,Degas antes de 1870.
- Manet antes de 1870, Monet, Bazille, Renoir antes de 1870, Fantin-Latour, Whistler, Paisaje al aire libre, Realismo ,Orientalismo.
- Artes decorativas,1850-1880.
- Sala de la Ópera.
- Arquitectura 1880-1900, Violet-le-Duc, Pugin, Morris, Webb, Mackmurdo, Jeckyll, Gowin, Sullivan.
- Impresionismo, Monet, Renoir, Pissarro, Sisley antes de 1880, Degas, Manet después de 1870, Monet, Renoir después de 1880, Guillaumin, Monet, Pissarro, Sisley, Van Gogh, Cézanne.
- Pinturas al pastel: Degas.
- Neo-impresionismo: Seurat, Signac, Cross, Luce, Redon, Toulouse-Lautrec, Rousseau, El Aduanero. Escuela de Pont-Aven: Gauguin, Bernard, Srusier. Los Nabíes: Bonnard, Vuillard, Denis, Vallotton.
- Prensa.
- Recorrido histórico a través de las fechas.
- Artes decorativas de la III República, Monumentos públicos.

- Barrias, Coutan, Fremiet, Gérôme, Rodin, Desbois, Rosso, Bartholomé, Bourdelle, Maillol, Joseph Bernard.
- La pintura del Salón 1880-1900. Escuelas extranjeras, Simbolismo.
- Art Nouveau: Francia, Bélgica, Guimard, Escuela de Nancy, Gallé, Carabin, Charpentier, Dampier.
- Guimard, Art Nouveau internacional, mobiliario de arquitectos y mobiliario industrial,
- Viena, Glasgow, Chicago.
- Después de 1900: Bonnard, Denis, Vallotton, Vuillard, Roussel.
- Nacimiento del cinematógrafo.

Las obras se exponen por orden cronológico excepto las colecciones que son fruto de donaciones que se exponen en el mismo espacio: colección Chauchard, Colección Mollard, colección Moureau-Nélaton, colección Personnaz, Colección Gachet, colección Max y Rosy Kaganovitch²¹². Estas colecciones particulares están expuestas independientemente del contexto, ya que fueron donadas expresamente con esa condición, sin embargo, en el museo se conservan obras fruto de otras donaciones o legados, que al no imponerse esta condición se exhiben en el lugar que les corresponde, por ejemplo la donación de Julitte Coubert, el legado Caillebotte, el legado Camondo, la donación Rodin, legado de John Quinn, legado Doucet.

En cierta forma, con la exposición en el Museo de Orsay de las colecciones y legados pretenden demostrar la labor del coleccionista como “pionero” y “mecenas” del arte moderno. Esta exposición es un homenaje a su labor en pro de las nuevas tendencias artísticas que sin ellos hubiera sido casi imposible que sobrevivieran.

²¹² Para realizar un recorrido panorámico por la colección se recomienda la lectura de: Caroline Mathieu, *Musée d'Orsay, Guía*, Ministère de la Culture et de la Communication. Editions de la Réunion des musées nationaux, Paris 1988, Edición española.



Gare d'Orsay

13.-La herencia del Luxemburgo

Como ya hemos visto el museo de Luxemburgo se erige en el museo pionero en cuanto a la exposición de obras de artistas vivos. El hecho de que se adquirieran y expusieran obras de un gusto determinado no le quita su mérito de museo pionero. Si Francia se había convertido en el espejo donde se miraron todos los países en cuestión museográfica para crear sus museos nacionales, no debemos olvidar el caso del Louvre o los museos de provincias, también a la hora de crear los museos destinados al arte nacional vivo fue un punto de referencia innegable.

De esta forma surgen dos tipos de museos de iniciativa pública o semipública, que podríamos llamar de arte moderno: Por una parte los destinados a albergar las escuelas nacionales, que con el tiempo se complementaron (como el Luxemburgo) con la presencia de artistas de todos

los países, y por otra los museos de arte de vanguardia, que comienzan a partir de un movimiento artístico determinado, usualmente nacido en ese país. Finalmente no debemos olvidar las adquisiciones que las grandes pinacotecas realizan de obras de artistas vivos con el fin de no perder el desarrollo cronológico de su colección (Hermitage, Galería Nacional de Washington, Museo de Bellas Artes de Boston...)

Como herederos más legítimos del Luxemburgo, ya que son museos que se instalan en edificios diferentes a las pinacotecas serán: La Tate Gallery en Londres, Nationalgalerie de Berlín, y el Museo Español de Arte Contemporáneo.

Entre los segundos, los museos de arte de vanguardia, nos encontramos con los museos rusos dedicados al constructivismo y el museo de Arte Abstracto de Lodtz, Museo Sztuki. Este último es una excepción ya que surge a iniciativa de los artistas comandados por Wladyslaw Strzeminski, para formar una colección internacional de artistas vivos de pintura abstracta influenciados por el constructivismo ruso. Una colección que se definió como un instrumento crítico al servicio de la cultura plástica.

La aparición de la **Tate Galery** tiene su origen dos hechos fundamentales, el primero la falta de espacio de la *National Gallery*, y el segundo en las donaciones que se venían realizando de arte británico. Por una parte la *National Gallery* contaba con una importante colección de arte internacional clásico y por otra, Sir Henry Tate de Streatham había ofrecido donar cerca de sesenta de sus pinturas modernas de la escuela inglesa, con la condición de que deberían pasar sin demora a exhibirse en la Galería Nacional. Todos estas circunstancias unidas a las reivindicaciones de los artistas y los críticos sobre la necesidad inminente de crear una galería de arte británico.

Cuando se conoce el ofrecimiento de Tate, el Times, que al parecer conocía ya el ofrecimiento formal de Tate a la Galería Nacional, el 23 de octubre de 1889, se pronunció inmediatamente a favor de la tesis del pintor James Orrock, sobre la exigencia de que hubiera una mayor representación de arte británico en la galería Nacional. El

Times, lanza una nueva propuesta: la creación de una galería especial, en lugar céntrico y apropiado para el arte británico. Esta galería sería, con respecto al arte inglés “lo que el Luxemburgo es para el arte francés”²¹³. Según el artículo había llegado la hora de la creación de una Galería Británica.

Tras numerosas vicisitudes y una vez encontrado el lugar adecuado la galería Tate de Londres fue inaugurada oficialmente el 21 de julio de 1897 y puesta bajo el control de la Galería nacional. En la galería sólo podían entrar cuadros de artistas nacidos después de 1790, con dos solas excepciones Constable y Wilkie. Esta decisión le vedaba la entrada a Turner lo que dice mucho de los gustos del momento.

En 1915 un grupo de síndicos de la Galería Nacional hace público un informe que entre otras recomendaciones realizaba las siguientes para la galería Tate: formación de una galería de arte moderno extranjero, que debía ser construida en un solar vacante, detrás de la Tate y anejo a ella. No poner limitaciones temporales al arte británico. Independizar parcialmente la administración de la Tate de la Galería Nacional.

“La formación de una Galería de Arte Moderno Extranjero - añadía el informe - no es solamente un deber que nos impone por el ejemplo juicioso de otros países, es también esencial para el desarrollo artístico de nuestra nación”²¹⁴. El documento también consideraba que se debían agregar a la dirección de la Galería Tate, algunas personas expertas en arte moderno.

El 27 de marzo de 1917, una Carta de Hacienda y Nota de esa fecha, daba carácter legal a la decisión del Primer Ministro Británico que ordenaba que la Galería Tate se constituyera como una Galería General de Arte Británico, sin límites de tiempo, pero con responsabilidades

²¹³ Citado por Norman Reid en la *Galería Tate*, colección el Mundo de los Museos, ed. Codex, Madrid, 1969, p. 26.

²¹⁴ Citado por Norman Reid en la *Galería Tate*, colección el Mundo de los Museos, ed. Codex, Madrid, 1969, p.28.

especiales para el arte moderno británico, y también como Galería Nacional del Arte Moderno Extranjero²¹⁵.

Respecto a la **Nationalgalerie**²¹⁶ de Berlín, ésta tiene su origen en una demanda hecha en 1848 de algunos artistas de Düsseldorf en la que pedían que se creara un lugar donde exponer el arte contemporáneo. Sus esperanzas fueron cumplidas cuando en 1861 J.H.W. Wagener dona al Rey de Prusia su colección que constaba de doscientas sesenta y dos obras, la mayoría de ella de artistas alemanes y también alguna de pintores extranjeros. Entre las obras donadas se incluían de Karl Friedrich Schinkel y Caspar David Friedrich. Para administrar esta colección se crea un comité dependiente del poder real en el que estaban representados los artistas y coleccionistas privados.

La primera ubicación de la *Nationalgalerie*, fue un edificio diseñado por August Stühler, inspirado en el estilo de Schinkel. El edificio comenzó a construirse en 1866 y terminado tras la guerra franco-prusiana en 1876. El primer conservador-jefe fue Max Jordan (1876-1896), su trabajo principal consistió en establecer las bases científicas del museo, creó una biblioteca y realizó un gran esfuerzo en mejorar la colección, pero todo su empeño lo puso en la catalogación de la colección.

²¹⁵ Citado por Norman Reid en la *Galería Tate*, colección el Mundo de los Museos, ed. Codex, Madrid, 1969, pag 29.

Para ampliar la información sobre la Galería Tate se recomienda la lectura del capítulo 3 :London Gallerie founded by private sponsors of Victorian art del libro de J.P.Lorente *Cathedrals of Urban Modernity*, op cit. Pp.97-145.
También: *Tate Gallery Reports an Catalogues of Acquisitions*.HMSO (1954-1967), Tate gallery,1968.

²¹⁶ Dieter Honisch, *National Gallery, Berlin*, Staatliche Museen, Preubischer Kulturbesitz, 1980,pp7-12



Nationalgalerie en la Museumsinsel-Berlín

A Jordan le sucede Hugo von Tschudi (1896-1909). A este conservador se le debe la entrada de los pintores impresionistas en Alemania, aún antes de que entraran en los museos franceses. Recién tomada posesión del cargo, Tschudi junto a su amigo del pintor Max Liebermann, visitó la galería Durand-Ruel en París y le gustó tanto lo que estaba expuesto que decidió adquirir algunos cuadros para la Nationalgalerie, como el presupuesto que tenía era bajo, consiguió que algunos pintores como Manet, Monet, Renoir y Cézanne, le donaran obras e incluso que también lo hicieran coleccionistas privados, principalmente banqueros judíos. Este hecho repercutió en la orientación de muchas otras galerías alemanas del momento. Tal vez Alemania fue el país europeo que mejor acogida le profesó al arte francés no académico de finales del siglo XIX²¹⁷.

Las reacciones en contra de la entrada de pintores extranjeros en la *Nationalgalerie*, no se hicieron esperar y llegaron a rayar en la violencia. Se promulgó una Real Orden en la que se requería que todas las adquisiciones incluso las donaciones debían ser autorizadas. Tschudi fue relevado de su cargo en 1909 por el emperador Guillermo II.

²¹⁷ G.Bazin, *El impresionismo en el Louvre*, op.cit.p. 81.

Su sucesor fue Ludwig Justi (1909-1933) a quien se le debe la separación de la antigua colección de la nueva. La primera quedó en la *Nationalgalerie* en la Museumsinsel y la nueva galería instalada en 1919 en *Kronprinzenpalais Unter den Linden* dedicada al arte moderno. Justi adquirió obras de Marées y Böcklin. Reabrió la galería a los expresionistas Munch y van Gogh.

Con la llegada del Nacional Socialismo Justi fue retirado del cargo, y comenzó la cruzada contra el “arte degenerado” de Eberhard Hanfstaengl, director de la galería desde 1933 hasta 1937. Ciento treinta y cinco obras fueron confiscadas y vendidas al extranjero, incluso algunas destruidas.

Tras la Segunda Guerra Mundial la colección se diseccionó y se decidió construir un nuevo edificio para albergar la colección antigua y moderna. El arquitecto elegido fue Mies van der Rohe último director de la Bauhaus. La *Neue Nationalgalerie* se inauguró en 1974²¹⁸.

El 4 de agosto de 1894, se creaba, por Real Decreto, **el Museo de Arte Contemporáneo Español**, que debía ser, según el preámbulo de dicha disposición, *“síntesis del estado actual de nuestras manifestaciones estéticas, que, andando el tiempo, habrán de convertirse en bellas páginas históricas del arte español”*²¹⁹

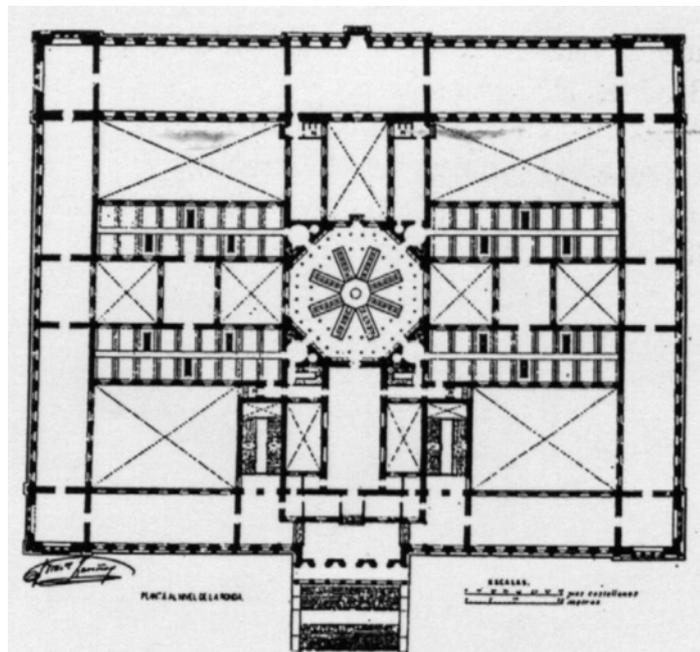
En el año 1895, es nombrado director del museo Pedro de Madrazo y Kuntz, cuya primera disposición fue la de proponer el cambio de nombre del museo por el de Museo de Arte Moderno, lo cual fue aceptado oficialmente el 25 de octubre de 1985, justificándose de la siguiente manera:” pues, si bien los conceptos de arte moderno y contemporáneo son relativos, conviene cambiar la denominación para evitar el error en que podía incurrirse

²¹⁸ J.P.Lorente, en su libro *Cathedrals or Urban Modernity*, op.cit.también le dedica un interesante capítulo a los museos alemanes, eslavos e italianos. pp. 145-199.

²¹⁹ Citado por Alvaro Martínez-Novillo, *Historia del Museo*, en VVAA, *Museo español de Arte Contemporáneo. Madrid, Guía-Catálogo*, Ministerio de Educación y Ciencia, 1975.p.43.

de asimilar el nuevo museo a los artistas contemporáneos, que, como el de Luxemburgo, de París, reúnen obras que sólo permanecen en ellos mientras viven sus autores” Al mismo tiempo se procedía a organizar la colección para que comenzara con Madrazo y “demás discípulos de David” y de la escultura con las estatuas y bajorrelieves de Alvarez y Sola²²⁰.

El Museo abrió sus puertas el uno de agosto de 1898 en el Palacio de Bibliotecas y Museos en la calle Recoletos de Madrid. Madrazo murió 20 días después de su inauguración y fue sustituido por Alejandro Ferrant, pintor y profesor de la Academia de San Fernando. Tras su fallecimiento le sustituye Mariano Belliure en 1917²²¹



F. Jarreño, Museo y Biblioteca. Madrid.

Sobre la evolución del Museo Español de Arte Moderno, sus adquisiciones y el gusto de la época, no queremos extendernos ya que contamos con una magnífica

²²⁰ A. Marín-Novillo, *Historia del Museo*. Op.cit. p. 43.

²²¹ En 1917 ya funcionaban en España dos museos importantes de Arte Moderno: el de Barcelona y el de Bellas Artes de Bilbao, que en 1924 pasó a llamarse de Bellas Artes y Arte Moderno. Citado por A. Marín-Novillo, *Historia del Museo*. Op.cit. p. 44.

monografía escrita por María Dolores Jiménez Blanco²²² que hace un recorrido desde su inauguración hasta el traslado al Centro de Arte “Reina Sofía”.

La entrada del arte moderno en los museos de **Rusia** está marcada por la Revolución de 1917, por una parte al nacionalizarse las colecciones privadas, sus obras pasan a los museos del Hermitage en San Petesburgo y el Puskin y la Galería Nacional Trétiakov en Moscú. Y por otra, en esa misma fecha se crean los museos monográficos sobre la vanguardia constructivista Rusa.

Para la pintura francesa, las dos colecciones más importantes fueron las de Ivan Abramovitch Morozov y la de Sergueï Ivanovitch Chtchoukine. Ambos industriales rusos unidos a coleccionistas y “marchands” como Volard, Durand-Ruel, Bernheim-Jeune, a través de sus consejos y los de artistas, críticos, escritores y poetas rusos y visitando sistemáticamente los talleres de los pintores en sus visitas a París, consiguieron unas de las mejores colecciones de arte francés moderno de su tiempo. Ivan Morozov, aconsejado por Chtchoukine, consiguió tener en su colección 17 Cézannes, 16 obras de Derain y 50 de Picasso y 38 de Matisse.

La penetración de la obra y el pensamiento de Matisse en Rusia comienza a partir de 1907 a través de la revista mensual *La Toison d'or* dirigida por Nikolai Riabouchinski, también pintor. El número 6, publicado en 1909 y consagrado a Matisse, reproducía 16 obras. La revista organizó dos salones, 1908 y 1909 que confrontaron a los nuevos pintores rusos impresionistas o simbolistas a los franceses post-impresionistas y *fauves* con una gran participación de Matisse²²³²²⁴.

²²² M.D. Jiménez Blanco Carrillo de Albornoz, *Arte y Estado en la España del Siglo XX*, Alianza Editorial, Madrid, 1989.

²²³ M.A. Bessonova y I.A. Kuzntsova, *The Pushkin Museum, Moscow*, en *French Paintings from The USSR, Watteau to Matisse*, catálogo de la exposición organizada por la National Gallery of London 15 junio al 18 septiembre, 1998, pp. 10-14

²²⁴ Victoria Markova, *La vera storia della dispersione in Russia di due straordinarie collezioni di impressionisti e postimpressionisti* in *Il Giornale Dell'Arte*, n° 124, julio-agosto 1994.

Si Morozov se resistía a mostrar su colección, la casa-museo de Chtchoukine podía visitarse los domingos y fue sede de una verdadera “academia” para los protagonistas de la vanguardia rusa que la frecuentaron todos sin excepción: Kandinky, Larionov, Malévich, Tatline, Filonov. A la casa Chtchoukine se le podría denominar el primer museo Matisse-Picasso de Rusia. Ambas colecciones fueron nacionalizadas después de la Revolución de 1917 y fueron unidas bajo el nombre de Nueva Pintura Occidental. En 1948, se cierra el Museo de Arte Occidental Moderno de Moscú²²⁵, donde se conservaba lo esencial de las colecciones y éstas fueron repartidas entre el Museo Puskin de Moscú y el Ermitage de Leningrado²²⁶.



Salón Matisse de la casa de Ivan Morozov

Los primeros museo de la *cultura pictórica* consagrados al arte moderno se fundaron en Moscú y Leningrado en el

²²⁵ Youri Kouznetsov, *Peinture d'Europe occidentale, Musée de L'Ermitage - Leningrad*, Ed. D'art Aurora, Leningrad, 1988.

²²⁶ Datos recogidos del artículo de Jean-Claude Marcadé, *Un musée Matisse à Moscou en Matisse 1904-1919, Hors Serie Beaux Arts*, 1992. Pp.22-31

1919²²⁷. La figura de Tatlin fue decisiva en la puesta en marcha del ideal marxista en las artes. El 21 de noviembre de 1917 fue delegado por la Unión de Pintores de Moscú para trabajar en la Sección Artística del Soviet de Diputados Soldados y Trabajadores de Moscú.

Después de la revolución muchos de los artistas consideraron la organización de nuevas formas para nuevos ordenamientos artísticos como su prioridad y su deber social, poniéndola por delante de sus propias actividades creativas. Tatlin trabajó entre 1917 y 1918 en la Comisión para la protección de Monumentos de Arte y Antigüedad, participó en el trabajo de nuevas organizaciones creadas por el Comisariado de Educación del Pueblo (Narkommpros), cuya tarea era asumir el control sobre las artes. En este período los artistas participaron en la administración de las artes, cuyo precedente más significativo es el de la Revolución Francesa.

En esta época se pusieron los cimientos de los museos soviéticos, tarea en la que Tatlin tuvo una especial responsabilidad. En uno de sus informes sobre el tema, enfatiza en la necesidad de crear museos para el “arte vivo. Estos se establecieron en Moscú, Petrogrado, Vitebsk, Nijni Novgorod (Gorki), Kostroma y Barnaul y se llamaron Museos de Cultura Artística. Siendo los primeros museos del mundo especializados en arte moderno, y *debían servir al estudio serio de la especificidad formal y técnica de las bellas artes y su evolución*²²⁸.

Frederik Antal, en su artículo sobre los museos de la Unión Soviética ²²⁹ expone la primera impresión que tuvo al visitar los museos soviéticos, el arte no estaba expuesto según criterios estilísticos sino adaptados al materialismo

²²⁷ Anatoli Anatolevich Strigalev, De la Pintura a la Construcción de la Materia en Constructivismo ruso, en *Sobre la arquitectura de las vanguardias ruso-soviéticas hacia 1917*. Selección e introducción de Ton Salvadó. Ed.del Serbal, 1994. Pp119-179

²²⁸ Anatoli Anatolevich Strigalev, *De la Pintura...*op.ci. p.. 141.

²²⁹ Frederik Antal, I musei in Unione Sovietica (1932) en *La Difesa della razza*, n° 7, Roma 1940. Citado como anexo en L.Binni-G.Pinna, *Museo ...*op.cit. p.p.197-208

histórico, se partía de la producción y de la ideología de clase. Respecto a los museos de arte ruso moderno, se representa como arte burgués anacrónico, el futurismo ruso desde su evolución, el dadaísmo, es considerado pequeño burgués, idealista, individualista, *snob* que no se enfrenta al sistema capitalista. Mientras que el neo primitivismo se considera nacionalismo

Antal, también nos retrata la exposición en el Museo de Arte Europeo Occidental (Museo Puskin). Dice que es “una gigantesca colección de artistas franceses modernos, la más importante del mundo conservada en un museo”. En este museo se relata la relación del Expresionismo con la ideología religiosa de la burguesía decadente, indicada a través de fotografías, revistas e ilustraciones. El Neoclasicismo italiano como fascismo. También había una sala dedicada al arte revolucionario, con obras de Masereel, Uitz, Grosz, Nagel.

Las críticas que Antal realiza a este tipo de exposición es su excesivo contenido intelectual, sin tener en cuenta la disparidad de la calidad de la obra expuesta: “...*la parte valida dell’arte di un epoca, quella che è soggetta a uno sviluppo, non deve essere soffocata da una preoccupazione eccessiva di esplicazione sociologica. Per esempio, Delacroix non deve essere soffocato da Delaroche e Ary Scheffer...*”²³⁰

Por otra parte, comenta, la extrema limitación que tiene una exposición basada exclusivamente en el materialismo histórico. Se debe encontrar el punto intermedio entre el arte por el arte y la concepción marxista del arte. Antal considera finalmente, que la exposición de la colección no debe ser rígida sino elástica, dinámica, susceptible de evolucionar. La concepción técnica de la exposición debe ser *constructivista y moderna*, disfrutando de la posibilidad de la publicidad y los montajes, es necesario realizar paneles de buena calidad gráfica.

²³⁰ Frederik Antal, *I musei in Unione Sovietica...* op. cit. p. 202.

En la Unión Soviética, asistimos a la aparición de los museos “ideológicos”, el artista entra a formar parte de una colectividad laboral, sus obras se exponen en tanto son útiles a la sociedad y la principal función de los museos es casi exclusivamente didáctica y más que didáctica ideológica. Si en los museos de artistas vivos que hemos estudiado anteriormente predominaba la reivindicación del artista como clase que exigía sus derechos a ser expuestos, en los museos soviéticos, el artista vuelve a tener la consideración de artesano, un concepto medieval, él es el artesano y los museos son los claustros y las catedrales en los que se instruye al pueblo iletrado con imágenes. Tal vez los museos rusos fueran los primeros en admitir el arte de las Vanguardias pero los fines eran bien diferentes a sus predecesores y a sus sucesores²³¹.

El nacimiento del museo de Sztuki de **Lodz** en Polonia, se debe al pintor Wladyslaw Strzeminski²³² quien había visitado las salas de Picasso en el Museo de Arte Moderno Occidental en Moscú y a su vuelta a Polonia crea un pequeño núcleo de artistas denominados *artysci rewolucyjni - awangarda rzeczywista* (artistas revolucionarios-la verdadera vanguardia) “a.r.”. Ayudados por Przemyslaw Smolik, que tenía un cargo en el departamento de educación y cultura del Ayuntamiento.

La idea de Strzeminski unida a la donación de una importante colección de obras de arte y manuscritos por parte de un historiador local Kazimierz Bartoszewicz, hizo que el ayuntamiento considerara la idea de crear un museo donde se pudiera exponer la colección recibida y las obras más vanguardistas traídas por Strzeminski.

²³¹ Resulta de enorme interés para conocer el estado en que se encontraban los museos soviéticos, leer el *Diario Ruso* escrito entre 1926-1927, por Alfred H. Barr, antes de ser director del Museo de Arte Moderno de Nueva York. Traducido al español en el libro titulado: *La Definición del Arte Moderno*, Alianza Forma, Barcelona 1989, pp.115-155

²³² Sobre el origen del museo y la vida de Wladyslaw Strzeminski, consultar el catálogo de la exposición que con motivo del centenario de su nacimiento realizó en Museo Sztuki, Lodz. VVAA, *Wladyslaw Strzeminski, (1893-1952), On the 100th Anniversary of His Birth*, Museum Sztuki, Lodz, 25-11-1993 a 16-1-1994. Publicación del museo- 1993.

Cuando se tenía el permiso para la fundación del museo los artistas del “a.r.” empezaron a mandar cartas a todos los artistas abstractos que estaban trabajando en ese momento en Europa.

El 13 de abril de 1930 se inaugura el Museo Municipal de Historia y Arte J. Y K. Bartoszewiczow, pero la sección de Arte Moderno llamada colección Internacional de Nuevo Arte, no fue abierta hasta febrero de 1931. Los artistas de la “a.r.” donaron sus obra al museo que fueron complementadas con obras cedidas por Jean Arp, Alexander Calder, Sonia Delaunay, Max Ernst, Juan Torres García, Fernand Leger, Pablo Picasso, Kurt Schwitters y Michel Seuphor²³³.

²³³ Otros datos del museo de Lodz han sido consultado en : J.P. Lorente-
*Cathedrals of Urban Modernity...*op.cit.p.p.175-177



Muzeum Sztuki W Lodzi-Polonia, Sala Neoplastica, 1945

CAPÍTULO II
***NUEVA YORK Y LOS MUSEOS DE ARTE
MODERNO***

CAPÍTULO II

NUEVA YORK Y LOS MUSEOS DE ARTE MODERNO

1.-Antecedentes. Museos americanos del siglo XIX El coleccionismo.

A diferencia de los museos europeos, los museos americanos ya nacen burgueses. Fueron fundados por ciudadanos con una economía saneada que, casi en su totalidad, habían viajado por Europa, y desearon para sus ciudades un edificio donde se concentraran las artes, sirviera de escuela para los artistas y enseñanza para los ciudadanos. De esta forma a partir de 1860, se implantan los museos de arte en los Estados Unidos creados y gestionados, en su mayoría, por los *Trustees*.

A finales del siglo XIX y comienzos del XX, nos vamos a encontrar en Estados Unidos, con un ambiente museístico completamente diferente al europeo. En primer lugar los museos se instalan en las universidades o se construyen de nueva planta, inspirados en el estilo clasicista que, por otra parte era el predominante en Europa. En segundo lugar, la financiación, que es en su mayoría privada, frente a la financiación pública europea; apareciendo el fenómeno del “coleccionista americano”; y en tercer lugar, encontramos una serie de novedades museográficas, tales como los museos ambientados - *periods rooms*-, la investigación en museología, las novedades en iluminación y la innovación en el campo de la admisión de todo tipo de contenidos.

Entre los primeros museos encontramos el museo de *Fine Arts* de Boston que se inaugura en 1870. Ya en 1835 fueron trasladados a Boston los primeros monumentos egipcios vistos en Norteamérica. El Museo organizó viajes para enriquecer sus colecciones especializándose en el

mundo oriental. Mas tarde entrarían obras de pintura y escultura europeas.²³⁴

Por su parte el *Art Institute of Chicago* en 1882 nace tras la formación de la *Chicago Academy of Design* creada en 1866 y transformada en el año 1879 en la *Chicago Academy of Fine Arts*. Posee en la actualidad una interesante colección, de las llamadas bellas artes, procedentes de todo el mundo y dedicada a todas las épocas de la historia del Arte²³⁵.

El *Metropolitan Museum* de Nueva York fue creado en 1870 por un grupo de filántropos americanos encabezados por John Jay, quien en 1866 estaba en París junto a grupo de compatriotas y decidieron crear una “Institución y Galería de Arte Nacional”. Esta sugerencia fue seguida, una vez en Nueva York, por la Union League Club y logró ilusionar a numerosos neoyorquinos. Finalmente, tras cambiar de ubicación en tres ocasiones, el nuevo Museo fue inaugurado en su actual ubicación del Central Park el 30 de marzo de 1880.

La fachada neoclásica en la 5ª Avenida se erigió durante los primeros años de este siglo. El Pabellón Central lo diseñó Richard Morris Hunt en 1902. Las alas Norte y Sur fueron erigidas entre 1911 y 1913 y fueron obra de McKim, Mead y White²³⁶

Entre todos los museos creados en esta época nos interesa el *Isabella Stewart Gardner Museum*, en Boston, que por una parte es el primer *museo ambientado* de los Estados Unidos, y por otra nos atrae la figura de su fundadora como el tipo de coleccionista americana de finales del siglo XIX²³⁷, interesada principalmente en el arte

²³⁴ Perry Townsend Rathbone, *El Museo de Bellas Artes de Boston*. Ed. Argos Vergara, Barcelona, 1990

²³⁵ John Maxon. *The Art Institute of Chicago*. Thames and Hudson, 1990.

²³⁶ Kathleen Howard, *The Metropolitan Museum of Art*. Ed. Mondadori, 1993. El edificio ha sido ampliado sucesivamente en los años 1975 (ala Robert Lehman), 1978 (Ala Sackler), 1980 (Ala Norteamericana), 1982 (Ala Michael C. Rockefeller), 1987, (Ala Lia Acheson Wallace), 1991 (Ala Henry R. Kravis)

²³⁷ A.B. Saarinen, *I grandi collezionisti americani. Dagli inizi a Peggy Guggenheim*, Torino 1977. En la página 48 nos relata, a modo de ejemplo, de cómo

europeo. En el espacio de 25 años Isabella Gardner, junto a su esposo, había amasado una colección de mas de 2.500 objetos que databan desde el antiguo Egipto hasta Matisse, incluyendo pinturas, escultura, dibujos, grabados, muebles históricos, cerámicas, cristales, libros y manuscritos. Para exponerlos diseñó un palacio veneciano en Fenway Court.

Gardner, sugirió exponer las grandes obras maestras en un ambiente palaciego y dedicó su museo *“for the education and enjoyment of the public forever”*²³⁸ . En su testamento se contemplaba la creación de una fundación y que el edificio debía ser un Museo y ninguna obra podría cambiar de sitio o modificar las instalaciones creadas por ella, tampoco admitía la compra de ninguna otra pieza. Por lo tanto la visita al Museo *Isabella Stewart Gardner* supone un viaje al pasado a través de una colección artística muy personal.

Isabella podría ser perfectamente el prototipo del coleccionista americano, rico, aventurero, excéntrico, culto y filántropo. La prensa del momento se hacía eco de sus viajes, un reportero local escribiría en 1875:

*“ Mrs.Jack Gardner is one of the seven wonders of Boston. There is nobody like her in any city in this country. She is a millionaire bohémienne. She is eccentric, and she has the courage of eccentricity. She is the leader of the smart set but she often leads where none dare follow...She imitates nobody; everything she does is novel and original”*²³⁹

eran recibidos los coleccionistas americanos en Europa a comienzos de siglo, que en 1913, a la edad setenta y cinco años, Pierpont Morgan se encontraba en su hotel de Roma, y en la puerta se agolpaba la gente con obras para vender y la aprensión del coleccionista sobre la autenticidad de las obras que le presentaban.

²³⁸ Hilliard T.Goldfarb, *The Isabella Stewart Gardner Museum. A Companion Guide and History*, Yale University Press, 1995.p.3.

²³⁹ Hilliard.T.Goldfarb, op.cit. p.8. Isabella viaja por toda Europa, Egipto, Japón, China, India y escribe un diario de viajes ilustrado con dibujos y fotografías muy interesantes. El del viaje a Egipto (1875)es especialmente emotivo y el de Japón (1883) contiene interesantes fotografías.

Ayudada por Bernard Berenson, que fue el consejero de su colección, se compraron obras por toda Europa. Entre las obras más importantes con las que cuenta la colección se encuentra el autorretrato de Rembrandt pintado en 1629, también compró, entre otros, obras de Tiziano, Velázquez y Boticelli. En 1896 viaja a Venecia para conseguir piezas arquitectónicas originales para adaptarlas a su palacio en Boston. Las obras fueron dirigidas por el arquitecto Willard Thomas Sears. Finalmente el museo se inaugura en 1903.

En 1911, Denman Ross, pintor y lector de Arte en la Universidad de Harvard escribió este retrato de Isabella con el que podemos ilustrar su figura, el discurso fue escrito con motivo de la celebración del cumpleaños de la Sra. Gardner:

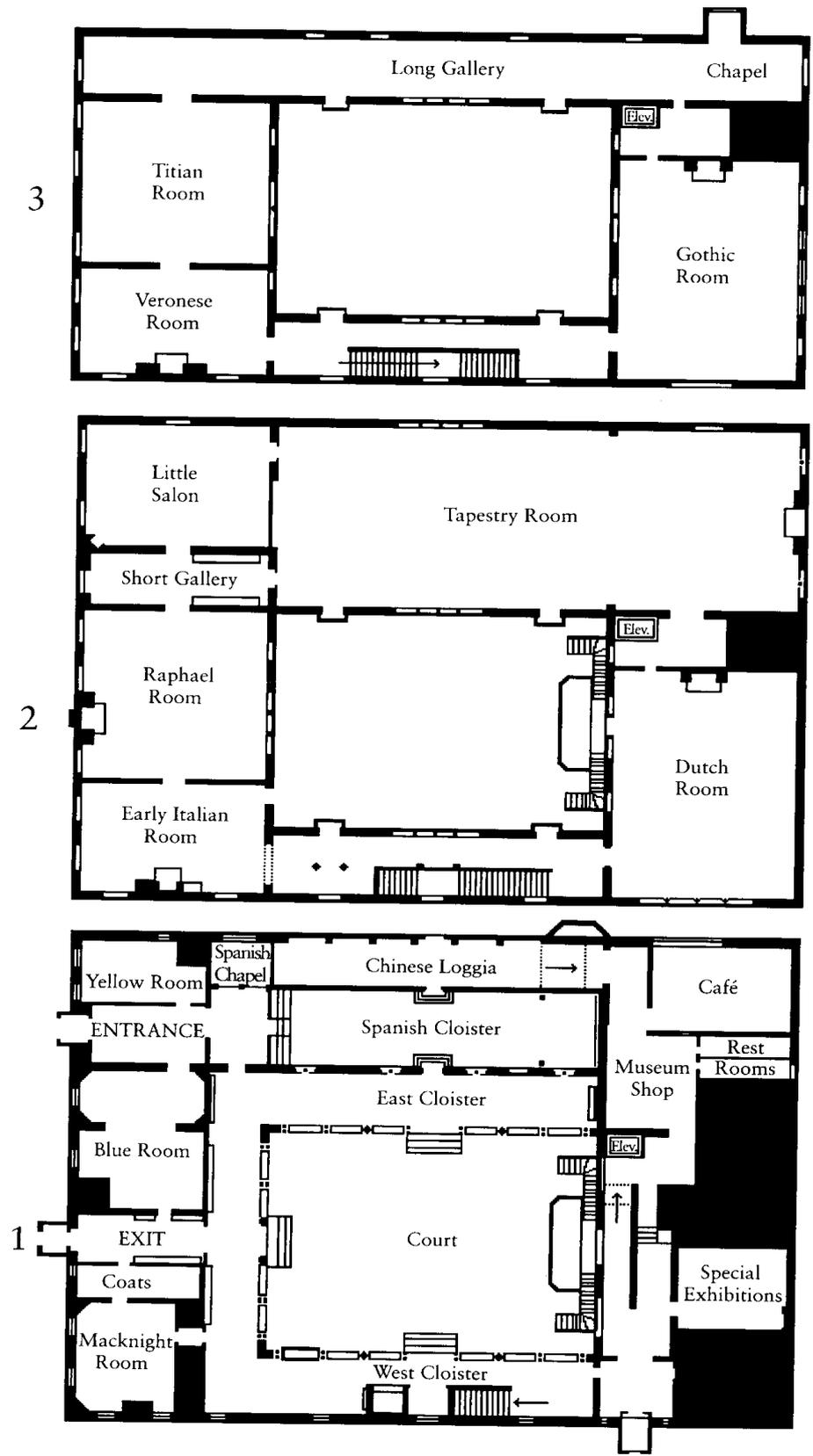
There is no one of the Fine Arts in which you have not taken serious interest; no one of them to which you have not given a generous patronage. We have seen your devotion to the arts of Dancing and Music, to the Drama and to Literature. As for the arts of Sculpture and Painting you have illustrated them in a Collection of masterpieces which is known all over the world. You have built this beautiful house, yourself the Architect, and have filled it full of Treasures. You are, not only the lover of Art, and the Collector, but the Artist, having built the house and having arranged all the objects which it contains in the order and unity of a single idea- an idea in which you have expressed you whole life with all its many and varied interests ²⁴⁰.

En la planta primera del museo se exhiben piezas arquitectónicas, reintegradas a la obra general del edificio, como el claustro español, la logia china o la capilla española, junto a las habitaciones azul y amarilla que contienen obras de Manet, Matisse o Degás, sin olvidar que se exponen el Sarcófago Farnese y un mosaico romano.

En la planta segunda se puede visitar la *Dutch Room* donde se expone el autorretrato de Rembrandt y El Concierto de Vemeer; la *Early Italian Room*, con obras de

²⁴⁰ Hilliard.T.Goldfard, op.cit. pp 19-20

Piero della Franchesca o Simone Martini; *Raphael Room* y *Traspestry Room*. Ya en el tercer piso nos encontramos ante las salas *Titian Room*, *Veronese Room* y *Gothic Room*. En ellas disfrutamos de obras de Botticelli, Tintoretto, Tiziano, Verones, Guardi, Tiépolo, Velázquez y B.Cellini.



Plano del Museo Isabella Gardner en Boston

2.-La financiación de los museos americanos.

Existe en la actualidad una diferencia sustancial entre los museos europeos y americanos: el sistema de financiación. En primer lugar, es imprescindible contar con el espíritu filantrópico de la sociedad americana, universidades, hospitales, centros de investigación y por supuesto, museos. Todos ellos, en buena parte, dependen de la generosidad de la sociedad. Según J.M. Tobelem²⁴¹, en cierta medida en Europa la intervención directa del Estado en estos Centros está justificada por que los ciudadanos, al pagar sus impuestos, consideran que con ellos financian indirectamente estos organismos.

Una firma de consultores de Connecticut (Brakeley, John Price Inc.)²⁴² ha establecido una tipología de las principales motivaciones de los donantes:

1. El reconocimiento público y el honor.
2. La lealtad a una causa o una institución.
3. Puro altruismo.
4. Satisfacción personal.
5. Los usos sociales, aura social y prestigio.
6. La ambición de ser reconocido en los eventos y publicaciones con placas, citas y publicaciones.
7. La deducción fiscal.

Para Tobelem, aún existen otras razones además de las expuestas.

La responsabilidad ante la comunidad, los individuos, las empresas y las fundaciones se sienten responsables del bienestar de la comunidad donde viven o están implantadas.

La noción del mérito: los individuos y las empresas recompensan a las instituciones cuyos resultados le parecen dignos.

²⁴¹ Jean-Michel Tobelem, *Musées et Culture, le financement à la américaine*, coll.museologia, éditions MNES,1990.p.32.

²⁴² Jean-Michel Tobelem, *Musées et Culture..op.cit.p.35.*

La presión, a veces se acepta ayudar a una institución por presiones locales.

Es un medio de conseguir respetabilidad.

Para manifestar su reconocimiento a los donantes, los museos disponen de una serie de instrumentos adaptados que les permite demostrar su reconocimiento de una forma satisfactoria.²⁴³

En cuanto a las Fundaciones²⁴⁴, existen cuatro grandes categorías:

Las fundaciones independientes (*independent foundations*), cuyo origen está, generalmente, ligado a un individuo o una familia, su objetivo principal es la atribución de donativos o subvenciones. Estas fundaciones constituyen el 80% de las existentes en EEUU

Las fundaciones constituidas por empresas (*company-sponsored foundations*), al igual que la anterior tienen como objeto la concesión de subvenciones y donativos, pero con una toma en consideración de los intereses de la empresa. Por ejemplo se pueden dedicar a investigar sobre asuntos relacionados con las actividades de la empresa (química, medicina...) pero constituyen una actividad aparte. Representan un 5% de las existentes pero distribuyen casi el 15% de las subvenciones.

Las *operating foundations* tienen un objetivo bien definido, puede ser la investigación, una actividad social o un programa definido por su consejo de administración. Pueden destinar algo para subvenciones pero

²⁴³ La reforma fiscal de Reagan (1986), hizo temblar la política de deducciones fiscales que en relación con las donaciones a las fundaciones existía en EEUU. Los particulares se pueden deducir el 28% frente al 50% anterior y las empresas el 34 % frente al 46 %.

²⁴⁴ Según el *Foundation Directory* de 1987, una fundación es una organización no gubernamental, no lucrativa, que dispone de sus propios recursos, provenientes de una sola fuente de financiación, una empresa, un individuo, o una familia; en la que los programas están dirigidos por un consejo de administración independiente, y que se pone como meta mantener o ayudar a actividades educativas, sociales, religiosas, de caridad u otras de interés general.

principalmente se centran en la gestión de sus programas, por ejemplo la Fundación Paul Getty Trust.

Las fundaciones comunitarias (*community foundations*) son las más frecuentes, sus activos provienen de una gran cantidad de donantes, no sólo de una familia o una sola persona, los donativos son generalmente concedidos a organizaciones de carácter local.

Durante décadas, una gran parte de la financiación de las instituciones culturales no lucrativas ha estado asegurada por las fundaciones, antes que la aportación pública o de las empresas. Según el análisis de la Fundación Ford²⁴⁵ sobre el apoyo a la cultura en los Estados Unidos, los programas culturales de las fundaciones que se concentran en objetivos precisos y bien formulados tienen la capacidad de ejercer una influencia que va más allá de los propios donativos. De esta forma, a veces, el impacto social de las fundaciones en el ámbito cultural, es superior al montante de sus aportaciones económicas.

El papel de las empresas en la financiación de la cultura, se puede valorar desde el punto de vista del *marketing*, de hecho el fenómeno de las grandes exposiciones temporales e itinerantes financiadas por grandes empresas, se toma en consideración desde el punto de vista de la publicidad para un público culto y que valora las aportaciones de las grandes empresas en el ámbito cultural.

Asimismo las empresas han entrado a formar parte recientemente del grupo de “fundadores” de los museos a cambio de una determinada cantidad de dinero. Sería interminable citarlas: ATT, Philips Morris, Nestlé, Midland Bank, Xerox...Todas ellas y muchas más las podemos ver financiando por todo el mundo exposiciones y actividades culturales. Este es un fenómeno que se ha exportado a todos los países del mundo.

Por su parte, el sector público comenzó principalmente a intervenir en el mundo de la cultura

²⁴⁵ Citado por Tobelem, op.cit. pp.54-55.

después de la *Gran Depresión* de 1929, con la creación del proyecto *Works Progress Administration*, por medio del cual Jackson Pollock u Orson Welles realizaron sus primeras obras y lograron darse a conocer²⁴⁶.

La WPA (*Works Progress Administration*²⁴⁷), que duró sólo un año, empleó a más de 3.700 artistas y entre todos realizaron mas de 15.000 obras. Otro programa más ambicioso fue el del Departamento del Tesoro que consistía en asignar el 1% de los costes de las obras públicas a la ornamentación de los edificios con pinturas murales. Este programa fue dirigido por Edward Bruce, cuyo interés iba mas dirigido a la idea de servicio público, en el que se incluía a los artistas. Entre sus comentarios a dicho programa comentó:

*“La recepción de un cheque del gobierno de los Estados Unidos significaba mucho más que la cantidad que él libraba: por primera vez en América, el artista no se veía a sí mismo como un trabajador solitario. Simbolizaba el interés de un pueblo en sus logros. Ya no estaba, por así decirlo, hablando consigo mismo”*²⁴⁸

Los primeros programas se mostraron insuficientes y en 1935 había 1499 trabajadores en el proyecto de los que 1090 estaban en la ciudad de Nueva York. En 1936 había mas de 6000 artistas contratados por la WPA.

Las consecuencias de los programas federales no fueron simplemente económicas, los artistas mas vanguardistas (Pollock, Gorky) se enfrentaron con una sociedad que consideraba que sus obras no eran auténticas obras de arte, por otra parte los artistas se crecieron frente

²⁴⁶ Para conocer las actividades de Pollock en la Nueva York de la New Deal, recomendamos la lectura del libro de Steven Naifeh y Gregory White Smith titulado *Jackson Pollock*, ed. Circe, Barcelona 1991, especialmente el capítulo 18.

²⁴⁷ Irving Sandler, *El triunfo de la pintura norteamericana. Historia del expresionismo abstracto*, Alianza Forma, 1996. P. 34.

²⁴⁸ William F. McDonald, *Federal Relief Administration of the Arts* (Columbus, Ohio State University Press, 1969), citado por Dore Ashton, *La Escuela de Nueva York*, Ed. Cátedra 1988, pp 69-70.

a la sociedad y tomaron conciencia de clase. Por su parte, los políticos de derechas consideraban que no era necesario financiar a los artistas, y ello creó un debate sumamente interesante sobre las artes en Estados Unidos en cuyo centro se encontró Roosevelt. En palabras de Dore Ashton:

“La continuidad de la vida artística, que muchos experimentaron por primera vez en el proyecto, resultó ser el catalizador que convertiría al tímido pintor americano en un profesional que finalmente se considerase a sí mismo como un igual en el mundo del arte moderno”²⁴⁹

*La WPA de la administración Roosevelt había concedido ayudas a los artistas durante muchos años. Pero en 1939, después de la derrota de la propuesta Coffe-Pepper²⁵⁰ que proponía la constitución de un fondo de ayuda permanente a las artes y a los artistas, parecía que la ayuda federal se iba a hacer más difícil. Este hecho produjo malestar en los artistas y sus asociaciones, como la Federación de Bellas Artes, que se quejaba que la administración obligaba a hacer trabajos burdos y mediocres, rechazando la libertad individual del artista.*²⁵¹

En relación con los museos, no existen en EEUU, otros museos nacionales que aquellos que están ligados a la “*Smithsonian Institution*”²⁵².

El origen de la *Smithsonian* es digno de reseñarse. En 1846, el Congreso de los Estados Unidos acepta la donación de 508.318 dólares realizada por James Smithson, hijo natural del duque de Northumberland, quien se había visto

²⁴⁹ Dore Ashton , *La Escuela de Nueva York*, op.cit.p77.

²⁵⁰ El *Coffe-Pepper Bill*, proponía incorporar los cuatro programas artísticos en un solo programa de ayuda federal permanente.

²⁵¹ Serge Guilbaut, *Comment New York Vola l'Idée d'Art Moderne*, editions Jacqueline Champon, París 1996, p.57. En español, *Cómo Nueva York robó la idea del Arte Moderno*, editorial Mondadori, Madrid, 1990.

²⁵² La Smithsonian garantiza la administración del Programa denominado NMA (National Museum act) desde 1966, año de su creación. Su objetivo es favorecer el estudio de los problemas de los museos, sostener los proyectos de investigación museológicos y colaborar con la formación de los profesionales de los museos. La conservación y la restauración figuran en el ámbito de la formación y la investigación.

privado de su rango por lo irregular de su nacimiento. Gran admirador de la Revolución Francesa se negó a dejar su fortuna a Inglaterra y, en el caso de que su sobrino no tuviera descendencia, Estados Unidos se haría con su fortuna con la condición de crear la *Smithsonian Institution*. Esta institución es, en la actualidad, la organización mundial, más importante para el avance de las ciencias y la difusión de la Cultura.²⁵³

En 1904, Charles F. Freer, amigo de Whistler, legó su colección de objetos de arte del Extremo Oriente a la Institución, la cual para exponerla hizo construir un museo junto a su sede social. Sin embargo, el arte occidental estaba muy mal representado en la ciudad de Washington y por ello en 1923, se nombró una comisión encargada de crear una *National Gallery*, y se reunió por suscripción pública un fondo de diez mil dólares. Esta iniciativa no tuvo el éxito esperado y hubo que esperar a que Mr. Andrew W. Mellon, secretario de Estado del Tesoro entre 1921 y 1932, acusado de fraude fiscal y absuelto finalmente, hiciera la donación de toda su colección de arte y una suma suficiente para iniciar la construcción de la nueva galería nacional en 1936. Entre las condiciones impuestas por Mellon, estaba que la galería no debía llevar su nombre sino el de *National*

El 22 de diciembre de 1936 Mr. Mellon escribió al Presidente Franklin Delanor Roosevelt:

“ Mi querido presidente: Después de un período de muchos años he logrado reunir un conjunto importante de pinturas y esculturas con la idea de que finalmente fueran propiedad del pueblo de los Estados Unidos, y de que se exhibieran den forma permanente en una galería nacional de arte a crearse en la ciudad de Washington; de esta manera quedará cumplido mi propósito de desarrollar y

²⁵³ La Institución ha creado magníficos museos de Ciencias pero no tuvo tanta suerte con los de Arte, ya que el poco aprecio de los Americanos por este tipo de instituciones durante el siglo XIX contribuyó muy poco a su formación. Germain Bazin, *El tiempo de los Museos*, Daimon, 1969 pp. 258-259

*estimular en el pueblo el estudio de las artes plásticas*²⁵⁴.

Mediante un decreto de 24 de marzo de 1937, se aceptó la oferta de Mellon y el *A.W.Mellon Educational and Charitable Trust* fue autorizado por la *Smithsonian Institution* para construir la galería. La *National Gallery* de Washington se inauguró finalmente el 17 de marzo de 1942.

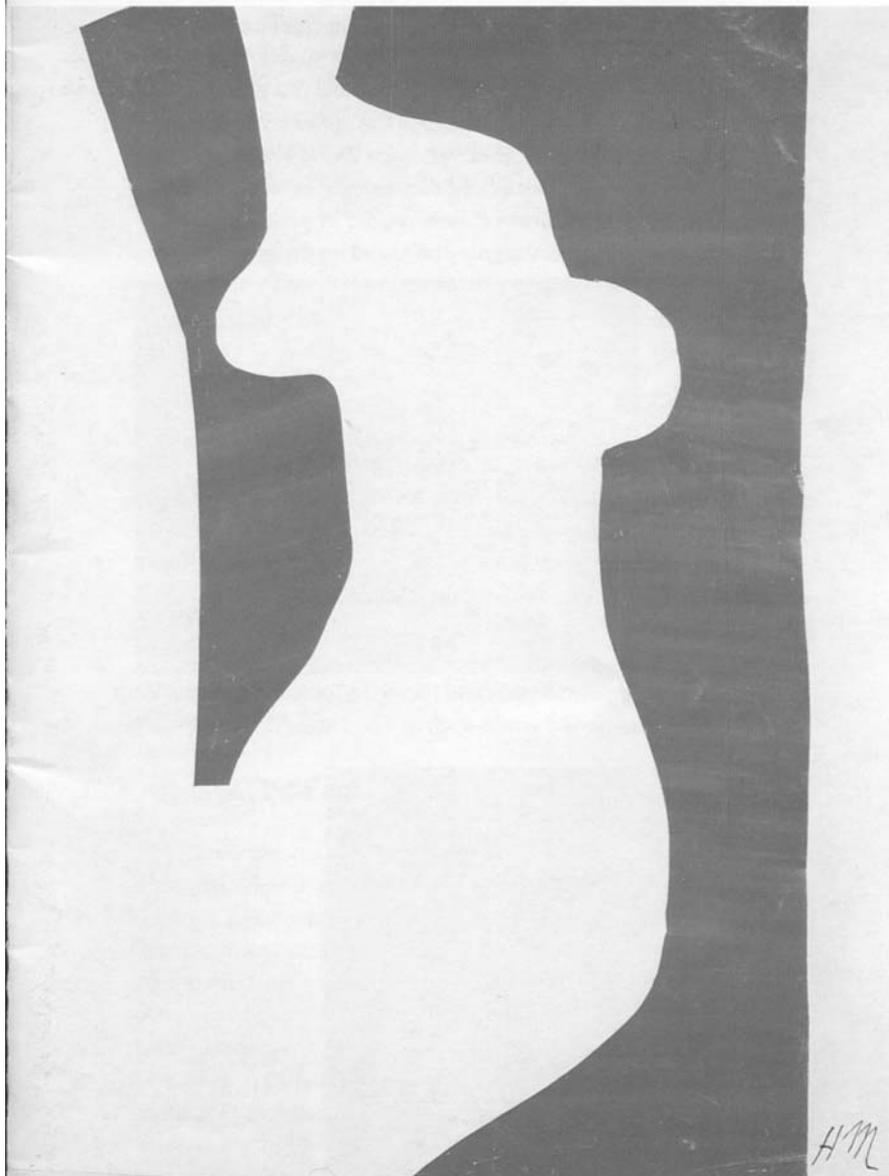
El edificio fue construido en el estilo clasicista predominante en la capital norteamericana y sus arquitectos fueron: John Russell Pope y posteriormente Otto Eggers y Daniel Higgins. Al contrario de otros museos americanos que reservan unas salas para la pintura del siglo XX, la *National Gallery*, presenta las obras de los artistas según su nacionalidad, recorriendo todas las etapas históricas. Cuenta con pintura francesa, italiana, holandesa, inglesa, flamenca, alemana, española y estadounidense. Además, posee una estupenda colección de Artes Decorativas y Artes Gráficas, muy del gusto de los grandes museos americanos, y porcelanas chinas²⁵⁵

²⁵⁴ John Walker, *Galería Nacional de Washington*, ed. Codex,1966.p25

²⁵⁵ John Walker , *Galería Nacional de Washington*, ed.Argos Vergara.1990.pp 9-15.

Twentieth- Century Art

Selections
for the
Tenth Anniversary
of the
East Building



National Gallery of Art, Washington
December 13, 1988–December 31, 1990

*The installation is made possible by a grant
from American Express Company*

Por su parte, las Agencias Federales dedicadas al mundo de la cultura son la ilustración del principio de colaboración o de partenariado entre el Estado Federal y el Sector Privado en los EEUU. De hecho éstas parten de un doble papel, por una parte se encargan de aquellos sectores en los que la inversión privada aún no tiene mucho éxito como son la investigación, la gestión de las colecciones, constitución de donaciones en capital. Por otra parte, esta inversión se utilizan como tarjeta de visita a la hora de solicitar donaciones privadas ya que se parte de una subvención federal, de un montante insuficiente pero útil para estos fines.

The National Endowment for the Arts (NEA), es parecido a los Ministerios de Cultura europeos. Se creó en 1965 y marca un hito cultural en la historia de los EEUU, su papel consiste principalmente en fomentar “la excelencia, la diversidad y la vitalidad” del sector artístico y contribuir a su difusión. La NEA no debe imponer una estética única o entrar en los contenidos artísticos de los proyectos Sólo pueden recibir ayuda los sectores artísticos no lucrativos, no incluyendo el sector artístico comercial.

The National Endowment for the Humanities (NEH), fue creada paralelamente al NEA en 1965 para favorecer a las ciencias humanas como la literatura, la filosofía, la historia o la lingüística. La NEH no subvenciona adquisiciones de obras para las colecciones, ni los costes de conservación o la realización de catálogos de las colecciones.

Sin embargo, sí ayuda a la investigación previa para la realización de una gran exposición a través de los llamados *planning grants*. La agencia insiste en la capacidad de comunicar con el público de forma eficaz a través de procesos interactivos. Estas subvenciones pueden ir destinadas a la financiación de proyectos piloto destinados a la presentación de las colecciones o investigar sobre métodos inéditos de comunicación en las exposiciones.

Otro tipo de subvenciones que otorga la NEH se llaman *implementation grants*, que tienen por objeto financiar proyectos tales como exposiciones temporales o

permanentes, fijas o itinerantes o de presentación de novedades en sitios históricos.

También son subvencionados los programas destinados a los minusválidos, programas de enseñanza en los museos, conferencias y *simposios*, presentación de audiovisuales, guías de los museos o programas para los niños.

El *Institute of Museum Services* (IMS), fue creado en 1976 y se dedica a financiar sólo los proyectos presentados por los museos²⁵⁶. Entre las actividades de esta agencia se encuentra el GOP (*General Operating Support*) que consiste en aportar un máximo del 10% de los gastos de funcionamiento de los Museos. Otro programa es el de *Conservation Project Support*, destinado a la conservación y restauración de las obras a través de estudios destinados a evaluar las necesidades de restauración y conservación en el ambiente en el que se encuentran. También ayuda a la realización de actuaciones de emergencia.

Entre las funciones más destacadas del IMS se encuentra el programa MAP (*Museum Assessment Program*) que tiene por objetivo asesorar a los museos en materia financiera y de administración de personal, así como sobre la programación. También les asesora sobre la forma de conseguir subvenciones, ya que se encuentran en un ambiente muy competitivo dada la gran cantidad de museos existentes en Estados Unidos y la amplitud de contenidos que se pueden acoger a dichas ayudas.

Tobelem²⁵⁷ pone como ejemplo de la financiación americana a la ciudad de Nueva York, ya que se ha convertido en la capital cultural de Estados Unidos. Dice que existe una formidable alianza entre el sector público y el sector privado para promover las instituciones y las actividades culturales. Los responsables de la ciudad, saben que las actividades culturales y los museos son una compensación a los desastres de la ciudad como el tráfico o

²⁵⁶ Recordemos que en EEUU se consideran también museos los zoológicos, planetarios, jardines botánicos y los acuarios.

²⁵⁷ Tobelem, op.cit. pp 125-131.

su excesivo tamaño. Entre las actividades culturales más cuidadas están las de los museos, no en vano el MET es el museo más visitado del Mundo.

El *Department of Cultural Affairs* (DCA) financia la mayor parte de los museos de Nueva York, excepto los que son totalmente privados como el MoMA, el Whitney, el Guggenheim o la Frick Collection. La explicación la encontramos tanto en la historia de estos museos, como en la voluntad de independencia de las instituciones frente a la intrusión de la municipalidad en sus intereses, programas o propuestas.

3.-La Escuela de París toma Nueva York

A partir de los años veinte, primero en Rusia más tarde en Nueva York y un poco después en todo el Mundo, se comienzan a elevar edificios destinados exclusivamente a exponer las manifestaciones de un tipo nuevo de arte al que se le llamará “moderno”²⁵⁸

El que se hubiera pensado consagrar a estas obras lugares distintos a los museos que ya existían, es un efecto de la crítica hegeliana a la muerte del arte. Según Jean Clair²⁵⁹, la naturaleza del arte moderno es radicalmente diferente al arte que le precede, y los museos americanos son para L.Binni una “*macchine spettacolari ed educative dotate di consistenti mezzi finanziari, i musei americani diventano il modello dei musei del XX secolo, in tutto il mondo*”²⁶⁰

²⁵⁸ Angelica Zander-Rudenstine, *L'Institunnalisation du Moderne. Quelques observations historiques*, CIMAM, Düsseldorf, 1981.

²⁵⁹ J.Clair, *Considérations sur l'état des Beaux Arts*. Op.cit. p.54

²⁶⁰ L.Binni-G.Pinna, *Museo. Storia e funzioni di una macchina culturale dal cinquecento a oggi. Profilo storico, elementi di museologia, documenti, bibliografie*. ed.Garzanti,1989.p.59. Ver también N.Burt, *Palaces for the People: A Social History of the American Art Museum*, Boston 1977.

En Nueva York surge una corriente de artistas que se enfrentan al academicismo, como ocurriera en Europa. La proliferación de galerías, escuelas, academias o museos, no significa que el arte que estaban realizando los artistas llamados “Modernos”, fuera aceptado en esos círculos culturales, excepto si se adaptaban a los gustos puritanos y clasicistas de la sociedad estadounidense del primer tercio del siglo XX.

Nueva York es considerada en EEUU la ciudad por donde han entrado las corrientes más vanguardistas. La pintura moderna y la escultura llegan mucho más tarde que en Francia o Alemania, y su voz fue sofocada por la indiferencia y la mofa. En las discusiones que se planteaban los artistas académicos (Kenyon Cox o Edwin Blashfiel) preferían ser imitadores del pasado, que no de una moda pasajera.

A finales del siglo XIX, las galerías de arte se multiplicaron por todo el territorio de los Estados Unidos, en ellas se vendían y exponían obras de maestros europeos antiguos y cuando no podían tener ciertas obras, se encargaban reproducciones. Entre ellas destacó la *Albright Art Gallery* en Búfalo, que se convierte en la más avanzada de las existentes. Organizó exposiciones de Arte Contemporáneo alemán o de Impresionismo francés. En 1905 se traslada a Delaware Park y se convierte en Academia de Bellas Artes.

Entre 1925 y 1928, aconsejados por A.Conger Goodyear, que fue vicepresidente de dicha Academia, se compran obras muy *modernas*, pero cuando quiso comprar “*la Toilette*” de Picasso, fue expulsado, más tarde se convertiría en Presidente del Museo de Arte Moderno de Nueva York²⁶¹.

Un papel importante en el cambio de orientación en los gustos del arte en Nueva York durante los primeros años del siglo XX, lo tiene los artistas que viajaron a París. Hasta el comienzo de la Primera Guerra Mundial, alrededor de la casa que tenían en el nº 27 de la Rue des

²⁶¹ J.B.Townsend, *The Buffalo Fine Arts Academy, 1962-1962*, Buffalo New York, 1962

Fleurs en París, Gertrude y Leo Stein²⁶², se creó un núcleo de artistas americanos que darían un giro decisivo a la apreciación del arte moderno a su regreso a América. Estos artistas fueron: Artur Dove, John Marin, Max Weber, Marsden Hartley, Alfred Maurer, Patrick Henry Bruce, Morgan Russel, Stanton MacDonald-Wright y Elie Nadelman y , como le llama Robert Hughes el “*Juan Bautista*”²⁶³, del desierto americano, Alfred Stieglitz”.

La casa de los Stein, se convirtió en el principal lugar de encuentro entre los artistas americanos y los de la escuela de París. En las paredes de su casa colgaban obras de Matisse o Picasso. Maurer conoció a Matisse cuando estaba en plena etapa *fauve* y Max Weber fue uno de los muchos que trabajaron en el estudio que había abierto Matisse²⁶⁴.

En 1905, Alfred Stieglitz junto a su amigo, el también fotógrafo Edward Steichen, iniciaron la “*Photo-Seccession Group*”, el nombre lo tomaron de la Seccession vienesa y principalmente estaban en contra de la academia y a favor de todo lo nuevo. El grupo, al que se unieron varios fotógrafos más, se instaló en una pequeña galería situada en el n° 291 de la Quinta Avenida. En 1909 empieza a perder el interés por la fotografía y comienza a presentar obras de pintura y escultura.

²⁶² Picasso pintó en 1906 el retrato de Gertrude Stein, obra que se considera como la primera manifestación del cubismo que se estaba incubando en su obra. Esta obra, que en la actualidad se encuentra en el Museo Metropolitano de Nueva York, fue uno de los disputados por Barr, del MoMA, y Taylor, del MET, ya que el primero consideraba que al ser una obra maestra del arte moderno debía de conservarse en el MoMA, pero Gertrude Stein dejó bien claro en su legado que el retrato debía estar en el MET, ya que no consideraba al MoMA un auténtico museo Mrs Stein dijo: “*one could either be a museum or be modern, but could not be both*” (Calvin Tomkins , *Merchats and Masterpieces The Story of the Metropolitan Museum of Art*, New York, 1989, p.307.

²⁶³ Robert Hugues, *American Visions, The Epic History of Art in America*, Ed.Alfred A. Knopf, New York, 1997 p.338.

²⁶⁴ Cuando Matisse preguntó a una de sus alumnas qué era lo que buscaba allí, ella contestó “*Monsieur, je cherche le neuf*”. Matisse se sorprendía de la cantidad de alumnos que tenía. La prensa se burló de la gran afluencia de estudiantes que tenía su estudio con un artículo titulado *¿Y de donde viene toda esa gente? Y contestaba “De Massachusetts”, Matisse se sintió muy humillado.... Allí había muchos norteamericanos*. Nota extraída del libro de Gertrude Stein titulado *Autobiografía de Alice B. Toklas*, ed. Lumen, 1992. Pp.100-101

La *291*, como se le llamó posteriormente, presentó en 1908 los dibujos de Rodin, más tarde se presentaron obras de Matisse, y pronto se exhibieron obras de Picasso, Cezanne, Toulouse-Lautrec, Picabia, Gino Severini. Brancusi exhibió ocho obras en 1914. Los primeros artistas que expusieron en solitario sus obras en la *291*, fueron John Marin, Alfred Maurer, Marsden Jarley, Artud Dove, Mac Weber y en 1916 una joven desconocida Georgia O'Keeffe.

Este grupo de artistas, llamados *The Eight*, tuvieron la idea de organizar en 1913 la *International Exhibition of Modern Art*. Al principio quisieron presentarla en el Madison Square, pero resultaba demasiado caro, entonces eligieron el *Armory*, que estaba situado en Lexington Avenue entre las calles Veinticuatro y Veinticinco. El *Armory* era un espacio con techos muy altos y suelos de madera, construido sin muros intermedios²⁶⁵.

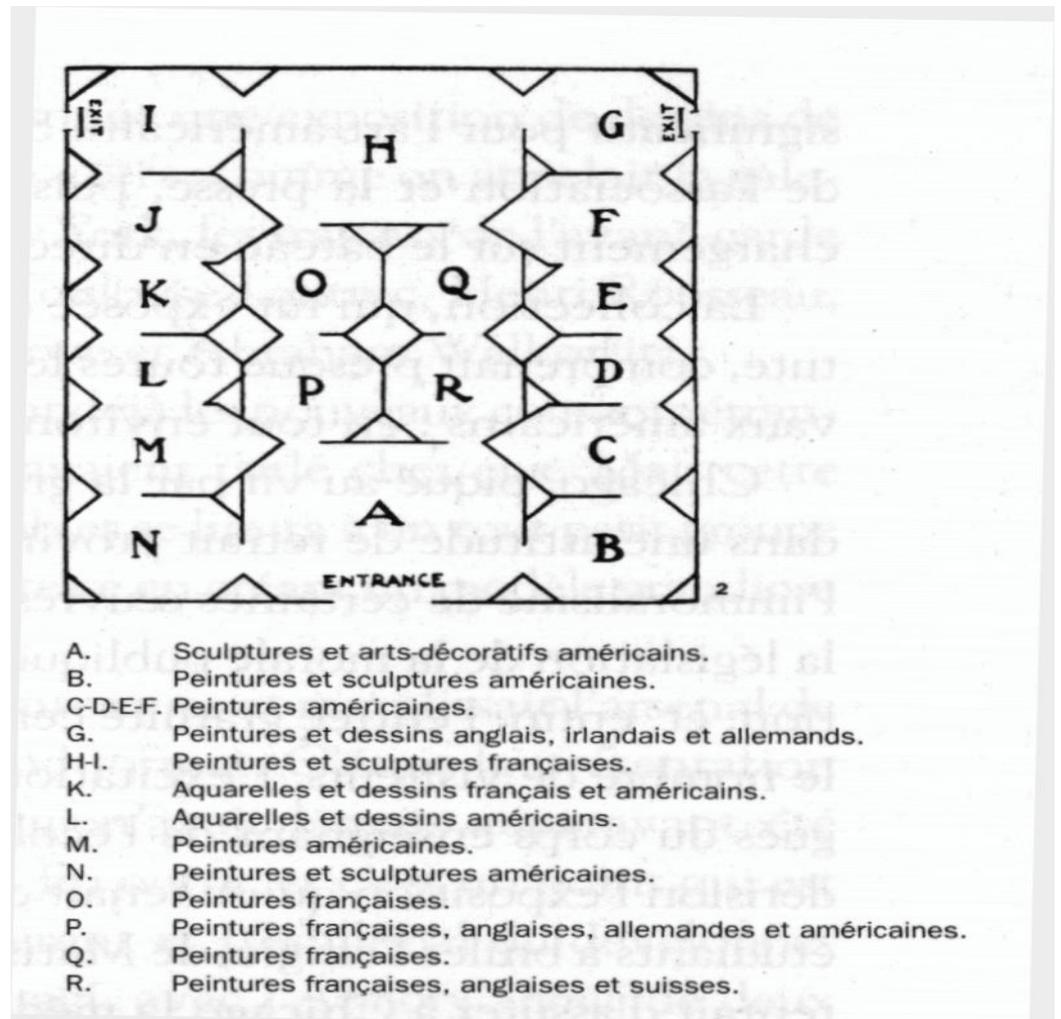
El objetivo de organizar esta exposición fue el de dar al arte moderno un *slpashy debut*, frente al ignorante público neoyorkino²⁶⁶. Por otra parte, el Armory Show, entró en la historia del arte americano como su principal fuente de transformación, pasando del arte académico que se estaba produciendo al arte moderno que se vio reflejado en sus paredes gracias a la presencia de la pintura europea.²⁶⁷ Los organizadores lo dividieron en ocho espacios octogonales y utilizaron el pino que era el símbolo

²⁶⁵ Entre el 18 y el 23 de febrero del año 1999, se ha desarrollado en el mismo espacio del Armory Show, una nueva feria de arte contemporáneo en Nueva York. La nueva feria ha reunido a 75 expositores de reputación internacional y ha sido organizada por el equipo que creó la Gramercy Park Hotel Art Fair en mayo de 1994. El motivo de la reapertura de este emblemático espacio, que aún se conserva, ha sido en palabras de unos de los organizadores, el banquero Tom DeLann, ha sido "la necesidad de hacer una feria donde las galerías pudieran disponer de una mayor libertad en la gestión de su espacio y fueran libres de atrglar sus stands a su gusto. Nueva York necesitaba una feria que no fuera ni cara ni selectiva". (Un Nuevo Armory Show para Nueva York. Sobre los pasos de Duchamp, en *El Periódico del Arte*, nº 20 marzo de 1999.)

²⁶⁶ Robert Hugues, *American Visions, The Epic History of Art in America*, op.cit. p.553. En 1910, *The Eight*, ya habían organizado una exposición de independiente frente a la *National Academy Spring Exhibition*

²⁶⁷ Milton Brown, *The Armory Show. Un Événement Médiatique*, New York-Chicago 1913 en *L'Art de L'Exposition, une documentation sur trente exposition exemplaires du XX siècle*, Editions du Regard, Paris, 1998, pp 91-105.

de la libertad en Massachusetts durante la revolución americana. Con ello proclamaban la libertad frente al pasado y la continuidad de la tradición americana.



Plano de distribución de las salas del Armory Show

En el *Armory Show*, estaban representados más de trescientos artistas, la mayoría vivos y algunos ya fallecidos. En el catálogo había más de un millar de obras. Alrededor de un tercio de los artistas eran americanos y el resto provenían de Europa, principalmente franceses. Las piezas más antiguas eran unas obras de Ingres, Delacroix y un pequeño Goya. La corriente mejor representada fue la de los Impresionistas. Las obras europeas fueron escogidas por Arthur Davies que adoraba a los simbolistas empezando por Puvis de Chavannes y Odilon Redon que tenían cerca de treinta y dos telas. También había telas de Van Gogh, Gauguin, y Cézanne. Los cubistas estaban

representados por Picasso, Braque, Léger, Picabia y por primera vez Marcel Duchamp. Los pintores europeos que quedaron fuera de la exposición eran los representantes del Expresionismo Alemán, excepto una pintura del *Blau Reiter* de Kandinsky. El futurismo italiano estaba ausente por completo.

La pintura europea representada no era precisamente la mejor, pero el esfuerzo por llevarla a Nueva York mereció la pena. Los pintores americanos más vanguardistas de la época presentaron obras realmente buenas como las de Joseph Stella, Stanton MacDonald y Morgan Russel.

La reacción de la prensa y de los visitantes no fue buena, los artículos que se publicaron como fruto de la exposición, fueron realmente hostiles y satíricos. El Century Magazine, en un artículo titulado “*What drew crowds*”, escribía:

Were certain widely talked of eccentricities, whimsicalities, distortions, crudities, puerilities and madnes, by wich, though a few were nonplussed, most of the spectators wew vastly amused...The exploitation of a theory of discords, puzzles, ugliness, and clinical details, is to art what anarchy is to society, and the practitioners need not so much a critic as an alienist ²⁶⁸.

Meyer Schapiro, en su artículo sobre el Armory Show²⁶⁹, dice que “*durante meses los periódicos y las revistas estuvieron llenos de caricaturas, libelos, fotografías, artículos y entrevistas sobre el arte europeo de vanguardia. Los estudiantes de arte quemaron la efigie del pintor Matisse, se desataron en las escuelas violentos incidentes, y en Chicago, ante la denuncia presentada por un ultrajado defensor de la moral, la Comisión contra el Vicio abrió una investigación de la muestra artística.*

²⁶⁸ Robert Hugues, *American Visions, The Epic History of Art in America*, op.cit. pp 353-357.

²⁶⁹ Meyer Schapir *El Armory Show* en, *La introducción del Arte Moderno en América*: (1952), en *El Arte Moderno*, Alianza Forma, Madrid, 1988. P.114. El artículo abarca desde la página 113 hasta la 145.

Tales problemas causó la exposición a la sociedad artística patrocinadora, que muchos de sus miembros acabaron por repudiar la vanguardia y se dieron de baja en la entidad, entre ellos los pintores como Sloan y Luks.”

Independientemente de lo expuesto, el mundo artístico de América era, por lo general más liberal que en Europa, donde el antagonismo entre el arte oficial y el independiente seguía siendo muy acusado. Schapiro²⁷⁰ dice que en el *Armory Show*, fueron adquiridas más de 300 obras, que teniendo en cuenta el gusto americano es una proporción muy elevada, si la comparamos con la controversia generada. Ello nos ilustra sobre el espíritu innovador de la sociedad americana.

Según Hugues, la estrella del Armory Show, fue Marcel Duchamp con su *Desnudo descendiendo la escalera n°2* (1912). Los principales beneficiados por el Armory Show fueron los artistas europeos, entre ellos Francis Picabia, quién a su regreso a París vio la ciudad como un *vieux jeu*, y al volver a Nueva York en 1915 dijo:

*“Your New York is the cubist, the futurist city, it expresses modern thinking in its architecture, its life, its spirit. You have passed through the old schools, and are futurist in word and deed and thought. I see much, more, perhaps than you are used to it see”*²⁷¹

²⁷⁰ Meyer Schapiro, *La introducción del Arte Moderno en América en El Arte Moderno*, op.cit.p.130

²⁷¹ Robert Hugues, *American Visions, The Epic History of Art in America*, op.cit. p. 360

**International Exhibition Modern Art
New York**

To our Friends and Enemies of the Press

The Association of American Painters and Sculptors, Inc.

BEEFSTEAK DINNER 1913
Healy's—66th St. and Columbus Ave.

MENU

ALL YOU CAN EAT AND DRINK

For the Press Booth
Association of American
Painting and Sculptors

Signatures:
Arthur B. Davies
Edith Jones Guff.
John Quinn
Walter Pach
John Mowbray Clark
Royal Cortissoz
Aepfd. Strieglitz
J. E. Spensarn
Byronie Burroughs.
Thomson
Guy Peiss Auboin
Franklin
Alfred G. J.
James B. Townsend
W. Davidson
Byronie P. Stephenson
W. G. K.



Signatures:
Arthur Hecker
E. J. Meyer
E. J. Meyer
Edward G. B. B.
Henry Mc Bride
Robert
Henry Fitch Taylor
H. C. Carruth.
Frank A. M. M.
William B. B. B.
E. J. B. B.
Allen
E. J. Meyer

Invitación para asistir al Armory Show, con la ilustración de Duchamp, *desnudo descendiendo la escalera*.

Para los artistas americanos el *Armory Show* fue un desastre, tras el triunfo de la escuela de París, ellos aparecían aún más provincianos que nunca. Pero la presencia de los europeos no cayó en saco roto. Según Meyer Schapiro²⁷², *“debido a la tremenda conmoción provocada por las obras de factura extranjera, no es difícil exagerar el impacto que tuvo la Armory Show sobre el arte americano. El curso posterior del arte y del gusto*

²⁷² Meyer Schapiro, *La introducción del Arte Moderno en América*, op.cit.p.114.

del público obedeció sin duda a una serie de factores más, sin bien no sea fácil estimar con precisión en último término en qué medida contribuyó cada uno de ellos. Es muy posible que de no haberse celebrado la Armory Show, el arte actual y nuestras ideas y fuesen muy similares”.

Bryson Burroughs, responsable del departamento de pintura del Museo Metropolitano de Nueva York (MET), desde 1906 hasta 1934, era un pintor bastante clásico. Sin embargo, recomendó en 1913, adquirir en el *Armory Show* una pintura de Cezanne titulada “*Colline des Pauvres*”, que comparada con el “*Blue Nude*” de Matisse o el “*Nude Descending a Staircase*” de Duchamp, parecía una obra clásica mucho más asequible a los gustos de los *Trustees*. Forest y otros miembros se opusieron a la compra pero la mayoría votó a favor de la recomendación de Burroughs, ya que, en palabras textuales, dijeron: “*It would be a popular purchase...and would make valuable friends for the museum*”²⁷³. De esta forma se convirtió en la primera obra de Cézanne adquirida por un Museo americano.

Uno de los principales argumentos de los fundadores del MET, había sido la necesidad de hacer algo por los Artistas Americanos, facilitar los viajes a Europa para conocer la Gran Pintura y su adquisición para exponerla en el Museo para procurar, “*to our rude artisan with models to imitate and excel*”²⁷⁴.

Los pintores americanos de finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX, exigían que el MET les comprara las obras, pero los *Trustees* se negaron “*The New York artists considered our Museum to have been established for their own pecuniary benefit*”²⁷⁵

Los *Trustees* publicaron una lista de los artistas americanos cuyos trabajos eran particularmente

²⁷³ Calvin Tomkins, *Merchants and Masterpieces*, op. Cit. p. 168.

²⁷⁴ Calvin Tomkins, *Merchants and Masterpieces*, op. cit. p. 295.

²⁷⁵ Calvin Tomkins, *Merchants and Masterpieces*, op. cit. p. 295

interesantes y al crearse la fundación Hearn²⁷⁶ para el arte americano, se creó un departamento de pintura dotado con 250.000 dólares en 1911. Con ese dinero se compró una buena colección de obras de Winslow Homers.

Tras la muerte de Hearn, en 1913, Forest, reinterpreta las condiciones de su legado e intenta dar una nueva orientación a la norma de adquirir sólo pintura americana contemporánea, con el fin de que se tomaran también en consideración las obras de los artistas americanos vivos en el año de la creación de la fundación, o sea, en 1906. Como ya hemos dicho gracias a él se compró un cuadro de Cézanne en el *Armory Show*, pero las críticas de los *Trustees* a dicha manifestación artística fueron demolidoras.

“The ash can realism of Robert Henri, Hohn Sloan, Everett Shinn, and other young insurgents who made up the group known as The Eight seemed a deliberate affront to good taste, and the 1913 Armory Show had been altogether unforgivable. Hideous and unspeakable tendencies had been let loose upon the land- blue nudes that descended staircases, wild beast and other Parisian monstrosities had invaded the genteel uplands of painting and sculpture, turning them into dangerous breeding grounds of Bolshevism and gross sexuality. How much better to ignore such tendencies, which would surely disappear soon enough in any case”²⁷⁷

De esta forma el MET continúa comprando obras de artistas americanos ultraconservadores miembros de la *Society of American Artist*.

Ignorados por la *Society of American Artist*, el MET y la Academia Nacional de Diseño, los artistas más jóvenes, se unen para organizar sus propias exposiciones y fundan

²⁷⁶ La Fundación Hearn se estableció en 1906 siendo el fundador George A. Hearn, con una donación inicial de 125.000 dólares. Hearn fue uno de los Trustees del Museo Metropolitano desde 1903 hasta su muerte en 1913, y estipuló que el dinero de su fundación se dedicaría a la compra de obras de artistas americanos vivos o a otros que, aunque no hubieran nacido en los Estados Unidos, hubieran adquirido su nacionalidad.

²⁷⁷ Calvin Tomkins, *Merchants and Masterpieces*, op. Cit. p. 296

la *Society of Independents Artists* (SIA). Una de sus benefactoras más reconocida, fue la Señora Gertrude Vanderbilt Whitney. En 1909, su estudio del n° 19 de la calle Macdougall Alley, se convierte en el lugar de reunión de *The Eight* y otros espíritus liberales.

En 1914 Mrs. Whitney compra una casa antigua en el n° 8 de West Eight Street y se convierte en el *Whitney Studio* (1914-1918), un lugar para artistas no académicos que tenían denegada la entrada en los círculos y exposiciones oficiales. Más tarde, entre 1918-1928 se transforma en el *Whitney Studio Club*²⁷⁸ y más tarde, entre 1928 y 1930 en el *Whitney Studio Club Galleries*.

Durante la Primera Guerra Mundial, empezó a organizar una exposición anual de miembros bajo el lema de *No Prices, No Juries*, el grupo fue aumentando y de los 20 que lo formaban al comienzo, pasaron a ser más de 200, estando representadas casi todas las corrientes artísticas del momento.

En 1930, Mrs. Whitney quiso ceder su colección, que contaba con más de 600 obras de artistas americanos al MET. Esta oferta fue rechazada y ella, junto a Julia Force, fundó el *Whitney Museum of American Art* en 1931²⁷⁹: *to preserve the heritage of American Art and continue her unequivocal support of living American Artist*²⁸⁰.

Como museo de arte contemporáneo dedicó sus programas a identificar el cambio de las condiciones del mundo del arte y a ayudar a los artistas. La participación directa de un museo en el mundo del arte de su tiempo, fue

²⁷⁸ Aquí tuvieron la oportunidad de darse a conocer pintores como Hopper o John Sloan, sin tener que pasar por los rigurosos procedimientos de selección que se exigían para exponer en los círculos académicos.

²⁷⁹ El museo se instaló en un edificio colindante al del futuro MoMA. El solar fue vendido al MoMA para una de sus ampliaciones y el Whitney se trasladó a su lugar actual en el n° 945 de la Avenida Madison a 75th Street en 1966. El edificio fue diseñado por el arquitecto Marcel Breuer.

²⁸⁰ Bruce Lineker, *The Annual and Biennial Exhibitions at the Whitney Museum of American Art, 1932 to 1989. A History and Evaluation of their Impact Upon American Art*, Sound View Press- 1991, p.11.

<http://whitney.artmuseum.net/>

un hecho sin precedentes y supuso un desarrollo extraordinario del arte americano de su tiempo.

Las exhibiciones anuales continuaron y supuso que otros museos americanos también las realizaran, como el *Art Institute of Chicago* o la *Pennsylvania Academy of the Fine Arts*. Cambió de anual a bienal según fuera pintura o escultura, ya que un año se hacía la exposición de pintura y otro la de escultura, hasta que se decidió en 1937, pasar la de escultura a la primavera. Desde 1959 hasta 1973 fueron exposiciones anuales hasta que en 1974 comenzaron las conocidas Bienales de arte de la Whitney.



nº 945 de la Avenida Madison a 75th Street en 1966. El edificio fue diseñado por el arquitecto Marcel Breuer. Whitney Museum of American Art en la actualidad.

Desde 1927 hasta 1943, en la biblioteca de la Universidad de Nueva York, existió el *Museum of Living*

*Art de Albert Gallatin*²⁸¹. El museo era accesible a los artistas locales, allí contemplaron por primera vez obras de Cézanne, Seurat, Picasso, Braque, Léger o Juan Gris. También estaban representados los constructivistas como Mondrian o Lissitzky. Irving Sandler considera que, “*debido a la concentración de obras abstractas, la colección Gallatin tuvo más importancia en la evolución artística de muchos artistas locales que el Museo de Arte Moderno*²⁸²”. Este museo cerró en diciembre de 1942 cuando el rector de la Universidad de Nueva York decidió disolver el museo para dedicar el espacio a centro bibliotecario. Gallatin, que había pensado donar la colección a la Universidad, fue rápidamente convencido por el arquitecto Fiske Kimball, director del *Philadelphia Museum of Art*, a donar su colección a dicho museo. La colección constaba de más de ciento sesenta obras y fueron expuestas en una nueva ala construida al efecto con el nombre del benefactor²⁸³.

²⁸¹ Max Ernst a su llegada a Nueva York en 1940, lo llamó *Bore's House: Casa del Aburrimiento*, decía que era realmente aburrida y aunque el Sr. Gallatin tenía algunos cuadros abstractos buenos, los demás era poco interesante y quedaban apagados. El Sr. Gallatin había mandado descolgar sus cuadros porque ya no los consideraba suficientemente abstractos. Peggy Guggenheim, *Una vida para el arte*, Parsifal ediciones, Barcelona, 1990, p. 261.

²⁸² Irving Sandler, *El Triunfo de la Pintura Norteamericana*. Op.cit. p.43

²⁸³ J.Pedro Lorente, *Cathedrals of Urban Modernity....op.cit. p.227.*



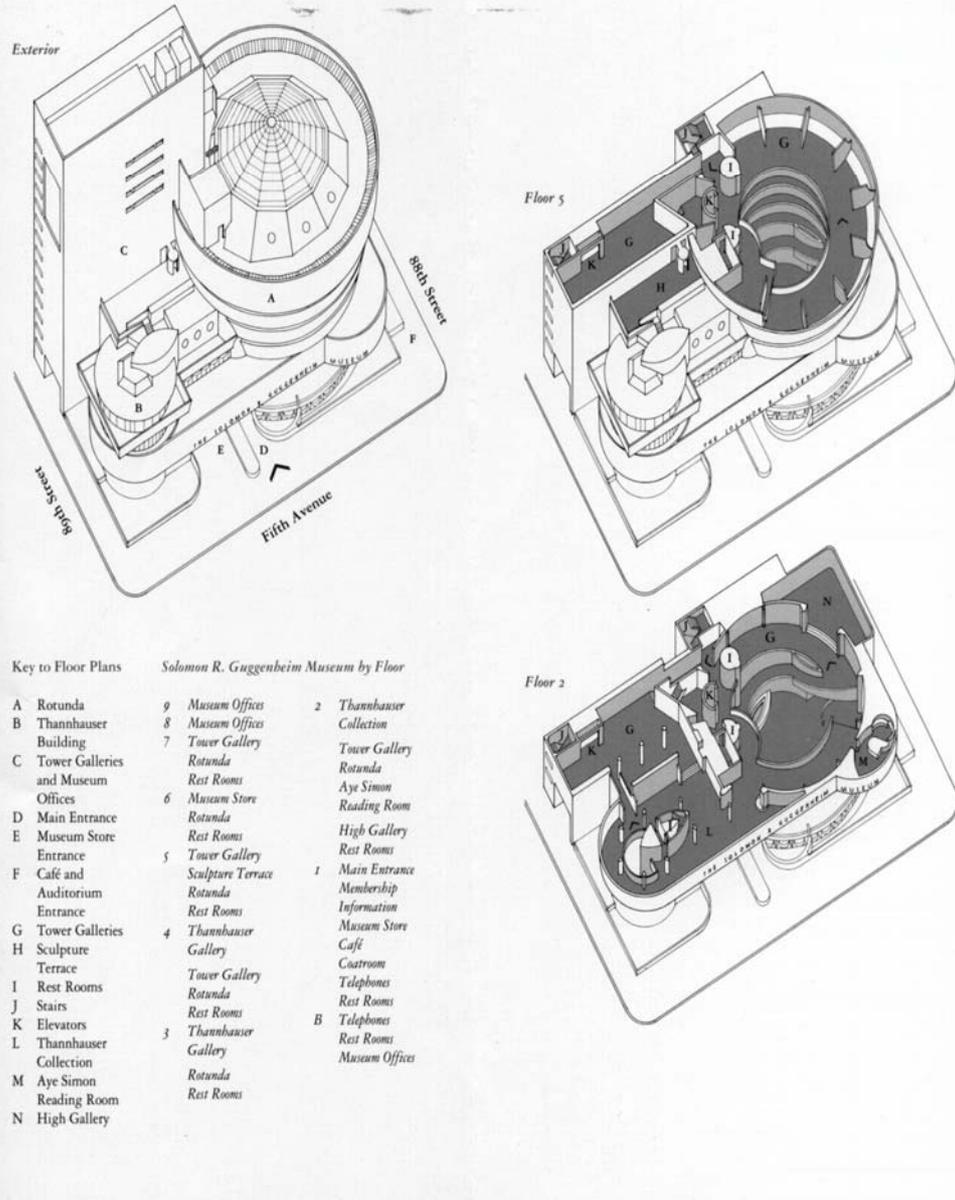
Museum of Living Art, Nueva York, 1938

Solomon R. Guggenheim, con la ayuda de Hilla Rebay, que ejercía de consejera artística, fue adquiriendo obras de artistas modernos en sus viajes a Europa. En 1937, creó la *Solomon R. Guggenheim Foundation*, con el objeto de instituir un museo. La nueva institución, originalmente denominada *Museum of Non-Objective Painting*, estaba situada en una antigua sala de automóviles en East 54th Street en Nueva York.

El museo en la actualidad se encuentra situado en un edificio diseñado por Frank Lloyd Wright en 1943. El museo comenzó a construirse en 1956 y se concluyó en 1959²⁸⁴.

²⁸⁴ En 1976, Justin K. Thannhauser, legó al museo obras maestras de Cézanne, Degas, Gauguin, Manet, Picasso, van Gogh y otros. Este legado se expone en las galerías ampliadas de la rotonda con el nombre de galería Thannhauser. También en 1976, la colección de “arte objetivo” (cubistas, surrealistas y expresionismo abstracto) de Peggy Guggenheim fueron transferidos al Museo al tiempo que se creó la primera “sucursal” del Guggenheim en el Gran Canal de Venecia.

Solomon R. Guggenheim Museum
1071 Fifth Avenue, New York City



Plano del Museo Guggenheim de Nueva York en la actualidad.

4.-Nacimiento del *Modern Art Museum of New York. (MoMA)*

El hecho de que el Museo de Arte Moderno de Nueva York (MoMA), se considere como un acontecimiento en el mundo del arte contemporáneo, viene dado por dos razones fundamentales. En primer lugar, es el primer museo que considera que el arte moderno debe exponerse en espacios diferentes al del arte heredado, ya que él mismo es una ruptura con el pasado. Y en segundo lugar por el carácter interdisciplinar e innovador en sus diferentes departamentos. Por ello, Gaudibert dice:

“Mais la conscience de la rupture radicale introduite dans l’histoire de l’art se cristallisa peu à peu dans la volonté de construire des bâtiments séparés. Ce furent des collectionneurs et des artistes qui, tant à New York (le MoMA ouvert en 1929) qu’en Pologne dans la ville industrielle et socialiste de Lodz, se réunirent pour parvenir à ce résultat. Il s’était écoulé de nouveau vingt-cinq années depuis la naissance de cet art moderne, qui disposait ainsi des premiers musées véritablement et uniquement consacrés à l’art moderne²⁸⁵”

En 1928, Lillie P. Bliss, Mrs. Cornelius J. Sullivan (Mary Quinn) y Mrs. John D. Rockefeller Jr. (Abby Aldrich), se unen con la intención de cambiar el gusto de los americanos e intentar cambiar las políticas conservadoras de los museos tradicionales. De esta forma deciden crear un museo dedicado exclusivamente al arte moderno.

Miss Bliss, se inició en el coleccionismo del Arte Contemporáneo de la mano del pintor Arthur B. Davies, uno de los organizadores del *Armory Show*, donde, asesorada por él, compró cinco pinturas y varios dibujos con los que comenzó su colección. En 1921 intentó convencer al MET para organizar una exposición de arte moderno que cubriera desde los impresionistas hasta Picasso Pre-Cubista. La reacción adversa de la prensa sobre esta exposición, hizo que el MET no volviera a intentarlo. Este hecho la convenció de la necesidad de crear un Museo de Arte Moderno en Nueva York. En el *Armory Show*

²⁸⁵ Pierre Gaudibert, *Modernité, Art Moderne, Musée d’Art Moderne*, en *Les Cahiers du Musée National d’Art Moderne, Hors Série, L’Art Contemporain et Le Musée*, Centre Georges Pompidou, 1989. P.11.

también compró obras Mrs. Sullivan y éstas formaron el núcleo de su colección²⁸⁶.

Mrs. Rockefeller desarrolló el gusto por el arte de la mano de su padre el Senador Nelson W. Aldrich, coleccionista de arte europeo a quien acompañó en sus visitas a las galerías parisinas. Cuando volvió a América estaba convencida de que era necesario crear un museo dedicado al Arte Moderno. Su hijo Nelson Aldrich Rockefeller, en la introducción del libro sobre su propia colección dijo:

“Mother used to illustrate the need for the new museum by citing the tragedy of Vincent van Gogh, one of the great pioneers of Post- Impressionism, who died at age thirty-seven in an institution for the destitute, unable to sell his paintings to buy bread, only to have the greatness of his work recognized years after his death. Mother’s objective for the new museum was to reduce dramatically the time lag between the artist’s creation of and the public’s appreciation of great works of art”²⁸⁷

En mayo de 1929, las tres fundadoras invitaron al señor A. Conger Goodyear a ser el presidente del comité que creara el nuevo museo. Aceptó y se unieron Mrs. W. Murray Crane, Frank Crowninshield y Paul J. Sach.

Durante el verano de ese mismo año buscaron un lugar donde instalar el museo y contrataron como director de la colección a Alfred H. Barr Jr.²⁸⁸. El Museo tuvo su primera ubicación en el piso doce del Heckscher Building, 730 de la Quinta Avenida.

²⁸⁶ En los archivos del MoMA se encuentra un dossier completo sobre el Armory Show, con carteles y fotografías.

²⁸⁷ Sam Hunter, *The Museum Of Modern Art New York (Introduction)*, New York, 1984.p. 11.

²⁸⁸ Irving Sanler, Introducción en Alfred H. Barr, *La Definición del Arte Moderno*, Alianza Forma, 1989. En esta Introducción podemos consultar una breve pero magníficamente documentada biografía de Barr.

Mientras tanto los siete fundadores del MoMA publicaron un folleto titulado *A New Art Museum*, en el que decían:

“Their immediate purpose is to hold...some twenty exhibitions during the next two years.

The ultimate purpose will be to acquire. from time to time, either by gift or by purchase. the best modern works of art...

For the last dozen years New York’s great museum—the Metropolitan—has often been criticized because it did not add the works of the leading “modernists” to its collections. Nevertheless the Metropolitan’s policy... is reasonable. As a great museum, it may justly take the stand that it wishes to acquire only those works of art which seem certainly and permanently valuable. It can well afford to wait until the present shall become the past...But the public interested in modern art does not wish to wait...nor can it depend upon the occasional generosity of collectors and dealers to give it more than a haphazard impression of what has developed in the last half century.

The Museum of Modern Art would in no way conflict with the Metropolitan Museum of Art, but would seek rather to establish a relationship to it like that of the Luxembourg to the Louvre. It would have many functions. First of all it would attempt to establish a very fine collection of the immediate ancestors, American and European, of the modern movement; artists whose paintings are still too controversial for universal acceptance.

Other galleries of the Museum might display carefully chosen permanent collections of the most important living masters, especially those of France and the United States. though eventually there should be representative groups from England, Germany, Italy, Mexico and other countries. Through such collections American students and artists and the general public could gain a consistent idea of what is going on in America and the rest of the world—an important step in contemporary art education. Likewise, and this is also very important, visiting

foreigners could be shown a collection which would fairly represent our own accomplishment in painting and sculpture. This is quite impossible at the present time.

It is not unreasonable to suppose that within ten years New York, with its vast wealth, its already magnificent private collections and its enthusiastic, but fold yet organized interest in modern art, could achieve perhaps the greatest museum of modern art in the world”²⁸⁹.

Cuando Barr preparaba el borrador del folleto, propuso:

“In time the Museum would probably expand beyond the narrow limits of painting and sculpture in order to include departments devoted to drawings, prints, and photography, typography, the arts of design in commerce and industry, architecture (a collection of projects and maquettes), stage designing, furniture and the decorative arts. Not the least important collection might be the filmotek, a library of films.”²⁹⁰

El ambicioso prospecto fue editado por los *Trustees*, pero finalmente se leía: *“In time the Museum would expand to include other phases of modern art”²⁹¹.*

En esta introducción, podemos observar que se le da la mayor importancia al hecho de organizar exposiciones, veinte en dos años (tiempo que se habían puesto de prueba y duraba el alquiler del local). También pretendían adquirir, mediante compras o donaciones las mejores obras del arte moderno. El documento, continua con las relaciones que iba a mantener con el MET, que sin acusarle por el escaso interés que tiene por el Arte Moderno, lo justifica por ser

²⁸⁹ Alfred H. Barr Jr, *Chronicle of the Collection of Painting and Sculpture* en *Painting and Sculpture* en *The Museum of Modern Art 1929-1967*, Museum of Modern Art, Nueva York 1977, p.620. La traducción al castellano del folleto completo lo encontraremos en Alfred H. Barr Jr., *Un Nuevo Museo de Arte* en *La definición del arte moderno*, Alianza Forma 1986. Pp.75-78

²⁹⁰ Alfred H. Barr Jr, *Chronicle of the Collection of Painting...* op.cit.p.620. El original titulado *“A New Art Museum: an institution in New York which will devote itself solely to the masters of modern art*, 1ª edición, se encuentra en los archivos del MoMA: Alfred H. Barr Jr. Papers .

²⁹¹ Alfred H. Barr Jr, *Chronicle of the Collection of Painting...* op.cit.p.620

un museo del tipo del Louvre. Por lo tanto ellos tienen espacio para ubicar su museo en el ámbito cronológico del Luxemburgo de París o la Tate Gallerie de Londres, situando sus límites estilísticos entre ambos museos de arte moderno²⁹². Se percatan de la existencia de numerosas galerías y museos que poseían obras modernas, pero ninguno de ellos hacía un recorrido histórico desde el origen del arte moderno hasta nuestros días. El MoMA podría llegar a ser el museo más grande del mundo en el ámbito del arte moderno

Por ello Thomas West²⁹³, dice que al principio, el MoMA, se planteaba una política “evangélica” ya que su fin era “propagar un arte casi ignorado”. Según West, gracias a la forma de exponer el arte y el hecho de evitar la altivez y el prestigio, consigue acercar el arte moderno al pueblo y logra hacerlo “popular”, un arte creado por individuos que se expone en forma de “*living rooms*” a diferencia de las exposiciones de arte en “*period rooms*”, como en el MET.

El 19 de septiembre de 1929 se le concede al MoMA un estatuto provisional “... *for the purpose of encouraging and developing the study of modern arts and the application of such arts to manufacture and practical life, and furnishing popular instruction*”²⁹⁴

En octubre los siete fundadores se constituyen como Trustees. Mr. Goodyear fue elegido Presidente; Miss Bliss, Vicepresidenta; Mrs. Rockefeller, Tesorera y Mr. Crowninsheld, Secretario. Jere Abbott fue elegido como Director Asociado. A finales de ese mismo mes, fueron elegidos siete más, incluyendo los coleccionistas, Stephen C. Clark, Sam A. Lewisohn, y Duncan Philipps. Se eligió un *Committee on Gifts and Bequests*, responsable de las

²⁹² Para profundizar sobre el tipo de relaciones que se estableció entre el MET y el MoMA en el ámbito del arte contemporáneo, ver: Kirk Varnedoe, *The envolving Torpedo: Changin Ideas of the Collection of Painting and Sculpture of The Museum of Modern Art* en *Studies in Modern Art* n° 5, Museum of Modern Art, New York, 1995, pp. 12-74

²⁹³ Thomas West, *Circe dans les Musées* en *Les Cahiers du Musée national d'art moderne. L'oeuvre et son accrochage*, París 1986. P.22.

²⁹⁴ Alfred H.Barr Jr, *Chronicle of the Collection of Painting...*op.cit.p.620.

adquisiciones de obras de arte y sus miembros fueron: Goodyear, Sachs y Barr. El día 9 de noviembre de 1929, el museo abre sus puertas al público con su primera exposición que estuvo expuesta hasta el 7 de diciembre: Cézanne, Gauguin, Seurat y Van Gogh, Un catálogo ilustraba seis de las 101 obras con las que contaba. En ese mismo mes los Trustees aceptaron su primera gran obra de arte, el bronce de Aristide Maillol, *Ile de France*, regalo del Presidente Goodyear. Un poco después el Profesor Sachs compró varios dibujos y ocho grabados para el museo, sus primeras adquisiciones²⁹⁵.

Exposiciones de la primera temporada: 1929-1930 fueron²⁹⁶:

8-11 al 7-12 de 1929- Cézanne, Gauguin, Seurat y van Gogh²⁹⁷.

12-12-1929 al 12-1-1930- Pinturas de 19 artistas americanos vivos, se incluían obras de Burchfield, Demuth, Preston Dickinson, Lyonel Feininger, "Pop art", Hopper, Karfiol, Kent, Kuhn, Kuniyosi, Lawson, Marin, Miller, O'Keeffe, Pascin, Sloan, Speicher, Maurice Sterne, Weber.

18-1 al 2-3 de 1930- Pintura en París, incluyendo obras de Bonnard, Braque, Chagall, de Chirico, Delaunay, Derain, Dufresne, Dufy, Fautrier, Forain, Friesz, Gromaire, Kisling, Laurencin, Léger, Lurçat, Matisse, Miró, Picasso, Rouault, Segonzac.

12-3 al 2-4 de 1930- Weber, Klee, Lehbruck, Maillol.

²⁹⁵ Archivo del Moma. Early History of founding of MoMA, Early Moma Shows, American and European Shows, 1930-, critical reviews, en *Sepe. Coll.* XXX I.F.15, Artículos recopilados por Aline Farrelly y donados a la Biblioteca del MoMA .

²⁹⁶ Russell Lynes, *Good old Modern: An Intimate Portrait of the Museum of Modern Art*, New York, Atheneum, 1973. pp 447-469.

²⁹⁷ *The Museum of Modern Art. First Loan Exhibition*, Nueva York, noviembre 1929.

Se expusieron 13 obras de Cézanne, 21 de Gauguin, 18 de Seurat y 28 de van Gogh. En los agradecimientos se cita al Art Institute de Chicago, Detroit Institute of Arts, Philips Memorial Gallery de Washington y al Worcester Museum. Entre los propietarios de las obras expuestas se encontraban los que serán los grandes coleccionistas de comienzos del siglo XX: Jacques Doucet (París), Flechtteim Gallery (Berlín), Paul Guillaume (París), Joseph Hessel (París), Julius Oppenheimer (Nueva York), John D. Rockefeller (Nueva York) , Justin Thannhauser (Londres), Ambroise Vollard (París).

En un artículo publicado por Edward Alden Jewell, The New Museum of Modern Art en el *New York Times*, 10-11-1929, comenta que la exposición es de los pioneros del arte moderno y que el museo será llamado el Luxemburgo Americano. " *The Luxembourg of New York, a permanent Museum of Modern Art.* "

27 de abril- Charles Burchfield: acuarelas recientes: 1916-1918 y 46 pintores y escultores menores de 35 años.

6-5 al 4-6 de 1930- Homer, Ryder y Eakins.

15-6 al 28-9 de 1930: *Summer Exhibition: Painting and Sculpture*.

En 1930, el museo adquiere su primera pintura: *House by the Railroad* de Edward Hopper, y se compran tres obras de artistas americanos en la exposición “19 Living Americans”.

Pero el hecho más relevante de ese año consiste en la creación del *Junior Advisory Committee*, que estaba compuesto, entre otros, por: Nelson A. Rockefeller, Philip Johnson, Lincoln Kirstein.

En 1931, fallece Miss Lillie P. Bliss, vicepresidenta y una de las fundadoras del MoMA. Ella lega al museo, con algunas condiciones, la mayor parte de su colección, para el que supuso un acontecimiento de gran importancia²⁹⁸. Según nos relata Alfred J. Barr en su *Chronicle* de la colección en el editorial de la revista *The Arts* (abril de 1931), Forbes Watson escribió:

*“The bequest is a nucleous round wich to build; a magnet for other collections; a continuing living reply to de doubters; a passing on of the torch; a goodly heritage. It begins the transition of the museum from a temporary place of exhibitions to a permanent place of lasting activities and acquisition”*²⁹⁹.

²⁹⁸ La única condición era que su colección fuera suficientemente dotada económicamente, como para convertirse en un auténtico museo. Durante tres años los Trustees hicieron lo que le pedía. La colección fue estudiada y como había dejado libertad para vender o ceder obras a cambio de otras necesarias para el museo (algunas obras sólo podrían cederse al Museo Metropolitano). En las páginas 651-653, de la *Chronicle* de Alfred H. Barr, op.cit. encontraremos la relación completa de las obras legadas por Lillie P. Bliss y las que se adquirieron con su legado desde 1939 hasta 1967, entre ellas las Señoritas de Avignon de Picasso o la Noche Estrellada de van Gogh.

²⁹⁹ Op.cit. p.621.

En marzo de 1931 se consigue el Estatuto definitivo del Museo, que no supone cambio alguno del conseguido en el estatuto provisional de 1929. De todas formas el museo continúa siendo más una galería de exposiciones que un auténtico museo con colección permanente. Las razones son varias, en primer lugar porque no tienen espacio para exponer las obras, y en segundo lugar, porque no pueden aceptar importantes donaciones ya que no es posible garantizar su correcta exposición.

En abril del mismo año, Barr intenta responder a la pregunta que todos se hacían: “*What is Meant by Modern Art?*”, él contesta que es un término relativamente elástico y sirve para designar la pintura, escultura, arquitectura y aquellas artes visuales originales y progresistas producidas especialmente en las últimas tres décadas, pero incluyendo también a los “*pioneer ancestors*” del siglo XIX³⁰⁰.

En 1932 el museo se traslada al nº730 de la Quinta Avenida. Alquila cuatro pisos del edificio y en 1933, en el piso tercero expone por primera vez su colección que constaba de doce pinturas y diez esculturas, en total. Al mismo tiempo se expuso la colección Bliss en el segundo piso. Pero las donaciones no iban todo lo bien que los *Trustees* se habían planteado, si en 1930 habían recibido doce obras, en los últimos tres años sólo habían conseguido nueve.

En 1931, Barr había propuesto a los *Trustees* el siguiente planteamiento de la colección permanente:

La colección permanente debe formarse durante los próximos años gracias a los legados y donaciones. Sólo algunos deberían ser aceptados con la condición de que pueden ser retirados de la exposición cuando los *Trustees* lo estimen conveniente. De esta forma, algunas obras podrían ser vendidas o regaladas (intercambiadas) con otros museos de arte o historia de Nueva York o de los Estados Unidos.

³⁰⁰ MoMA Archives: Barr Papers: Official Statement, The Museum of Modern Art, New York, 30 abril 1931 “*An effort to Secure \$3,250,000.00 for The Museum of Modern Art*”, p.5.

*The Museum of Modern Art should be a feeder, primarily to the Metropolitan Museum, but also to museums generally throughout the country. There would always be retained for its own collection a reasonable representation of the great masters, but where yesterday we might have wanted twenty Cézannes, tomorrow five would suffice*³⁰¹.

Barr comenta en su *Cronica del Museo* que la frase, considerada como ambigua, de *Colección Permanente*, se cambió por *Museum Collection*, ya que, tal como él tenía pensado, el museo debía fluir con agilidad y no encasillarse en una serie de obras que mas tarde dejarían de ser “modernas”.

Por otra parte, no podían tener previstas las obras que iban a engrosar la colección, pues dependían de los legados o las donaciones, y en ellas podría haber una inflación de un autor y faltar otros artistas para completar el repertorio cronológico. Por ello quiere dejar la puerta abierta a los posibles intercambio de obras o la venta de las mismas para adquirir algunas que, estando disponibles en el mercado, sean interesantes para el Museo.

Para Barr, la colección deberá incluir las siguientes divisiones:

1-Pintura en tres periodos:

- a- Los pioneros del arte moderno del siglo XIX, desde el Impresionismo (éstos deberán estar representados sólo con dos excelentes ejemplos)

- b- Los antecedentes inmediatos de la pintura contemporánea incluyendo pintores tales como Gauguin, van Gogh, Toulouse Lautrec, Cézanne y Seurat, (con cinco o seis obras cada uno).

- c- Pintura contemporánea que incluya una cuidada selección de trabajos de pintura y escultura de

³⁰¹ Alfred H.Barr, *Chronicle...*op.cit. p.622.

Francia, América, Alemania, Méjico, Italia y otros países en una proporción apropiada para el público en general³⁰².

2-Escultura contemporánea desde Rodin.

A finales de 1931, el presidente Goodyear publica un artículo en *Creative Art* donde clarifica la política del museo que se le estaba demandando. La cuestión se basaba en la permanencia de la colección de Arte Moderno y su ubicación³⁰³.

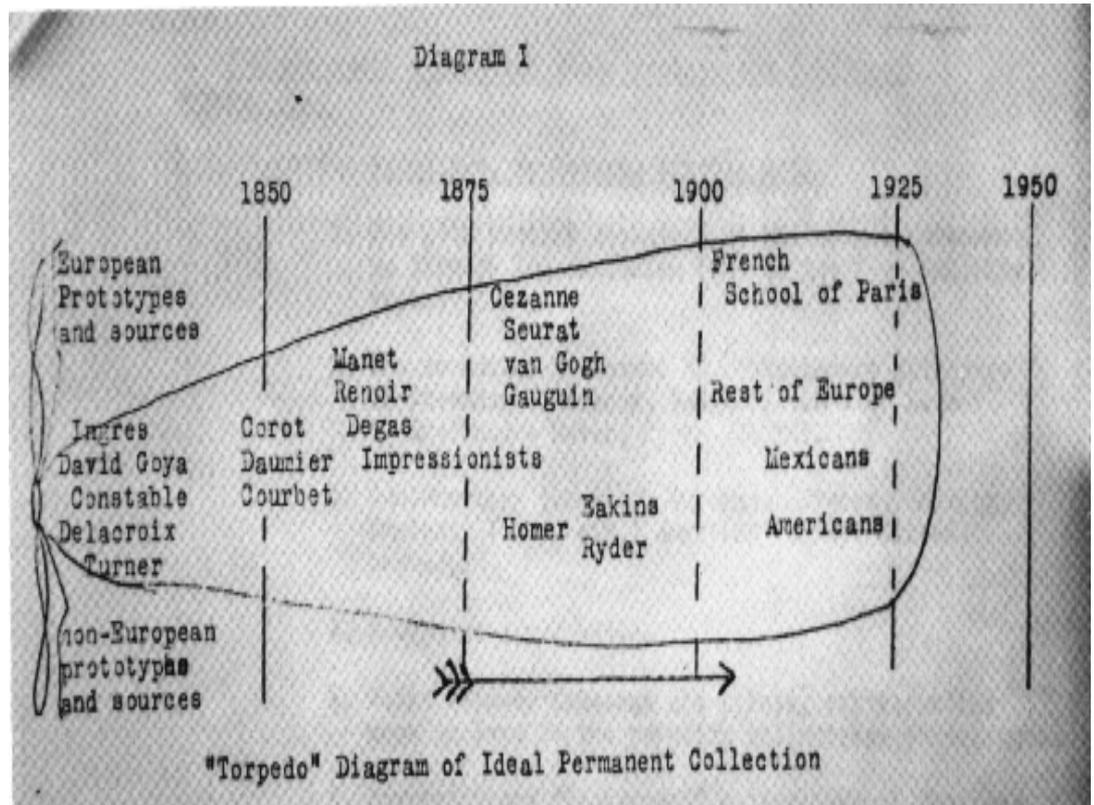
En el memorando que Goodyear presenta al Comité ejecutivo del museo en septiembre de 1931, comenta las conversaciones que ha mantenido con el director del MET, Mr. Coffin, proponiendo que algunas obras estén en el MoMA durante diez años y después pasen al MET o sean vendidas a otras instituciones. Esta propuesta no era definitiva y la ponía en consideración del Comité, pero comenta que era una propuesta muy interesante³⁰⁴. Lo que en realidad se buscaba era un tipo de relación parecida a la del Louvre con el Luxemburgo en París.

El Director del museo realiza en 1933, un informe a los *Trustees* de veintidós páginas que contenían tres diagramas sobre lo que debería ser el edificio del museo y su colección. Hemos de tener en cuenta que los *Trustees* del museo sólo pensaban en la colección como “coleccionistas” no como responsables de un museo y no tenían nociones de cómo se debía plantear la Historia del arte moderno de una forma científica y didáctica al mismo tiempo. Por ello Barr realiza estos diagramas, a los que llamará *Torpedos*:

³⁰² Kirk Varnedoe, The envolving torpedo, en *Studies in Modern Art n° 5*, Modern Art Museum and Thames and Hudson, Ltd. Nueva York 1995.p.16.

³⁰³ El asunto venía provocado por una serie de conversaciones con el director del Museo Metropolitano, en las que éste le pedía que definiera el ámbito del MoMA. Ver en los Archivos del MET las cartas enviadas por Goodyear del 28 de agosto, 8, 13 14, 28 de octubre, y 6 de noviembre de 1931.

³⁰⁴ MoMA archives, correspondencia personal de Alfred H.Barr, filling unit 3.



The Permanent Collection may be thought of graphically as a torpedo moving through time, its nose the ever advancing present, its tail the ever receding past of fifty to a hundred years ago. If painting is taken as an example, the bulk of the collection, as indicated in the diagram, would be concentrated in the early years of the 20th century, tapering off into the 19th with a propeller representing "Back ground" collections.³⁰⁵

Esta cita estaba incluida en el apartado III del Memorando "Theory and Contents of an Ideal Permanent Collection". Pero, antes ya había comentado que el museo no había conseguido sus propósitos fundamentales en los primeros dos años, considerados como de rodaje. Por una parte se había conseguido interesar al público en el Arte Moderno, pero aún no habían conseguido proporcionar al público neoyorquino verdadero arte moderno, excepto en las exposiciones de verano.

³⁰⁵ Alfred H. Barr, *Chronicle* op.cit. p.622.

El punto IV estaba dedicado a “*Practical Formation of Permanent Collection*”, con tres puntos básicos, el primero en sus relaciones con otras instituciones culturales; la segunda en cuestión de las adquisiciones para la Colección Permanente; y la tercera sobre la Exposición y Conservación de la Colección Permanente. El desarrollo de estas cuestiones era el siguiente:

IV-A- Relaciones con otras instituciones:.

IV-A-1- La Sociedad Anónima³⁰⁶, La Galería de Arte Vivo y la Colección de Solomon Guggenheim deberían ser agrupados. Sólo la Galería de Artistas Vivos es fácilmente accesible al público, sin embargo, si se combinases las tres colecciones, se podría formar la colección de arte de vanguardia europea más completa de América y posiblemente del Mundo.

Por esta razón, las relaciones con ellas deberían ser amistosas y cultivadas por los Trustees, el Advisory Comitee y el Staff, con el fin de inducirles a donar sus colecciones al Museo de Arte Moderno.

IV-A-2- El Metropolitan Museum. La colección del MET, concluía su recorrido cronológico en pintores Impresionistas, o sea, hacía unos cincuenta años, y Barr consideraba que comenzar la colección del MoMA con los post-impresionistas era una buena opción para comenzar a comprender la historia del arte moderno.

Barr, comenta que Cézanne podría ser la transición entre los dos museos. “*Nuestra colección europea podría comenzar con Van Gogh, Gaugin, Toulouse-Lautrec,*

³⁰⁶ La colección de la *Sociedad Anónima* formada en 1920 por Marcel Duchamp y Katherine Dreier, para promover el estudio del arte moderno y de sus ideas en Estados Unidos, organizó alrededor de cien exposiciones así como conferencias y simposios, antes de 1943, año en que sus fondos fueron cedidos a la Universidad de Yale. Constaba de obras de vanguardia abstracta, dadás y surrealistas. En 1952 (fecha en la que fallece), Katherine S. Dreier, dona al MoMA noventa y nueve obras, incluyendo obras de Archipenko, Duchamp, Ernsts, Kandinsky, Klee, Léger, Lissitzky, Miró, Mondrian, Pevner. La señora Dreier, fue pintora y expuso en el Armory Show. Una de sus obras más conocidas es el *Retrato Abstracto de Marcel Duchamp*, pintado en 1918 y que fue comprado por el MoMA en 1959.

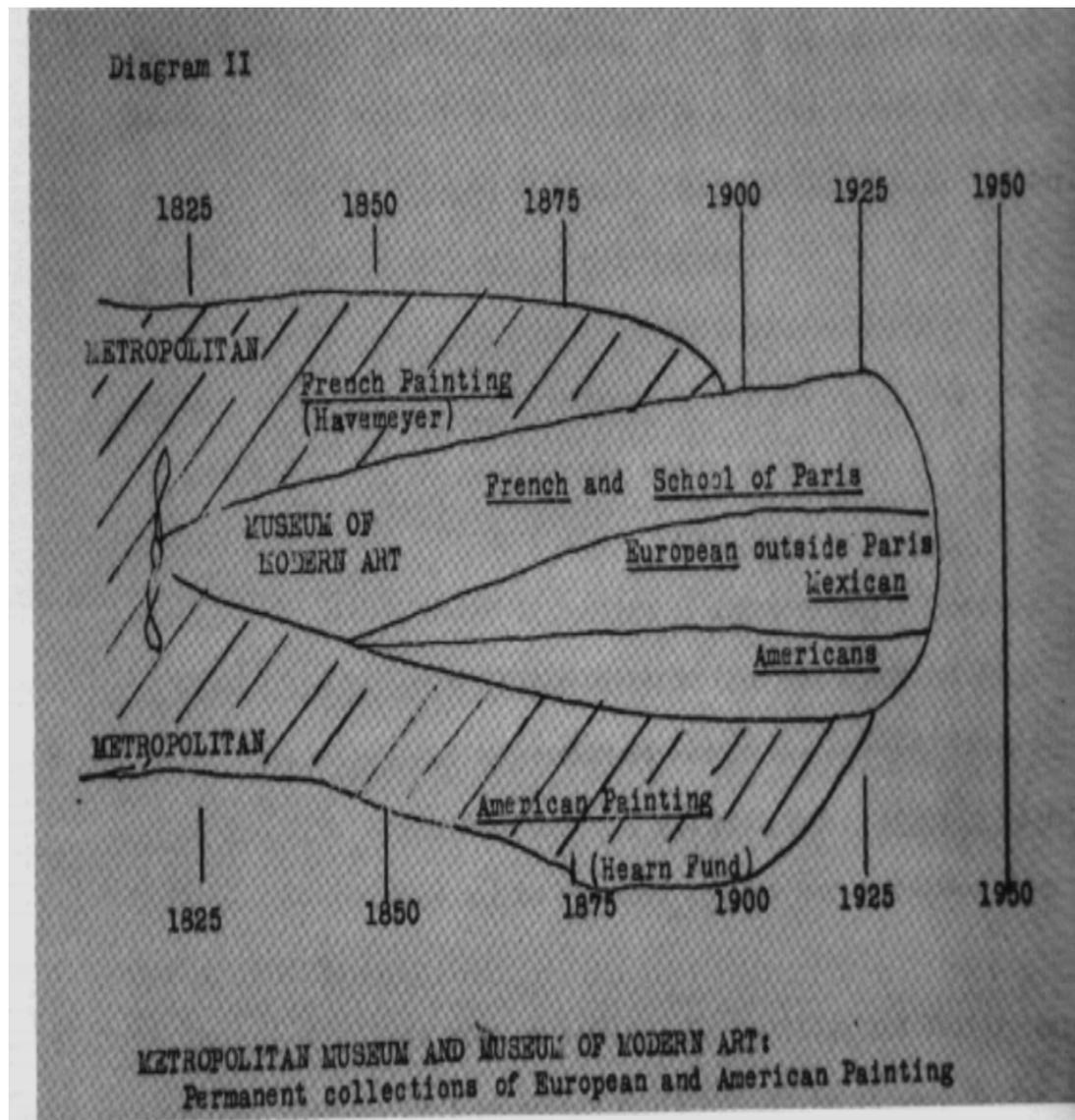
*Redon, Rousseau, ya que ninguno de estos pintores está representado en el MET*³⁰⁷.

Estimaba que era de gran importancia llegar pronto a algún tipo de acuerdo con el MET, para delimitar el ámbito cronológico de las dos colecciones, en vista a ajustar las futuras donaciones a las instituciones: *“Si llegamos a un pacto y nuestro museo estará en una posición fuerte sólo si la colección de nuestros Trustees es considerada que tiene tanta importancia como la colección de los Trustees del MET*³⁰⁸.

IV-A-3- El Problema de la colección americana. La pintura de los tres museos (MET; Whitney y MoMA) eran competentes para adquirir obra de pintura americana contemporánea. Por lo tanto, Barr propone que debería haber una colaboración inteligente y eficiente económicamente entre ellos. El MET, con la fundación Hearn y el Whitney podían gastar mas de 25.000. dólares al año en trabajos de artistas americanos vivos mientras que el MoMA no tenía fondos para estas adquisiciones desde 1933.

³⁰⁷ Alfred H. Barr, *Chronicle...* op.cit, p.623

³⁰⁸ Helaine Messer, *MoMA: Museum in Search of an Image*, Ph. D. Thesis, Columbia University, New York, 1979, p. 87. La tesis se encuentra fotocopiada en la Biblioteca del MoMA, entre los documentos reservados.



Colección del MET que coincide con la colección del MoMA. 1933

Barr decide que la política del MoMA sobre la colección permanente de pintura y escultura americana debería cristalizar inmediatamente. Tal vez la Fundación Hearn debería ponerse bajo el control del museo y la actividad del Whitney ser mas restringida, entonces, la política del MoMA encontraría su lugar. Mientras tanto el trabajo del museo se concentraría en enfatizar la Arquitectura Americana y las artes industriales y comerciales.

Si, a pesar de todo, se decidía formar a toda costa una colección americana, la política del museo debería ser

atrevida y exclusiva: “ *En este momento no tenemos ni dinero ni tiempo para formar una colección representativa, por lo tanto esto debe ser dejado en manos de las otras dos instituciones*”.³⁰⁹

Basándose en el aprendizaje y la difusión de los nuevos artistas americanos, se pensó que exponer en el mismo museo, incluso en la misma pared, obras de artistas europeos consagrados y americanos podía ser una ventaja para ellos, ya que mucha gente, especialmente extranjeros, veían pintura inglesa contemporánea en la *Tate Gallery* y alemana en el Palacio *Kronprinzen*, porque en ambas galerías había expuesta pintura francesa. De esta forma darían a conocer los pintores americanos ³¹⁰.

IV-B- Adquisición de la Colección Permanente.

IV-B-1-Los tres canales de adquisición de obras eran, a juicio de Barr: Compra, Donaciones y Legados.

El dinero para la compra podría llegar por los siguientes canales:

- a) Una renta fija de un fundador dejada para adquirir obra (como por ejemplo la fundación Hearn del MET)
- b) La llegada de una ocasional suma de dinero, como el donativo de Samuel Courtland, a la Tate Gallery en 1923.
- c) Una suma de dinero entregada para una compra específica, procedente de uno o varios donantes.

Las donaciones pueden ser el resultado accidental del poder de atracción del Museo. Normalmente son el resultado de la generosidad de las personas ligadas a la vida del Museo.

³⁰⁹ Alfred H. Barr, *Chronicle...* op.cit, p.623.

³¹⁰ Henry Rankin Poore, What Europe Thinks of American Art, eminent opinions compiled by Henry Rankin, en *National Arts Club*, Nueva York 1931.

Los legados deben ser considerados como imprevistos. Éstos provienen de los Trustees o de aquellos en los que se ha cultivado el interés por el Museo.

De estos tres canales de adquisición, el más recomendable, para Barr, era el de la compra ya que podía ser controlado por el Museo.

IV-B-2- Inducción de donaciones para la Colección Permanente.

Las donaciones debían ser inducidas indirectamente haciendo énfasis en la colección permanente, recientemente formada. Para inducir las donaciones se recomendaba que la colección permanente se mostrara en las mejores galerías y las obras más importantes debían estar siempre expuestas.

La colección permanente debía estar bien catalogada.

Las nueva donaciones debían ser tratadas con honor y ser publicitadas y exhibidas dentro de un razonable espacio de tiempo.

IV-B-3- La aceptación de las donaciones para la colección permanente se debe realizar con las siguientes condiciones:

Las donaciones deben ser, preferiblemente, incondicionales.

Los *standars* de la colección permanente deben estar claramente expresados y delimitar entre lo que tiene que estar expuesto y lo que debe ser adquirido. Es mejor afrontar, desde el principio, el hecho que un compromiso con un donante pueda cuestionarse cuando el museo no tenga fondos para comprar, cuando lo decida el comité de adquisiciones. Había que tener en cuenta que en las donaciones muy extensas había piezas muy interesantes para el museo y otras que no lo eran tanto.

Finalmente Barr reconoce que existen muy distintas opiniones relativas a la importancia de las obras de arte

moderno. Pero debía existir una política de adquisiciones para mantener el alto estándar que se había planteado para la colección del MoMA. Las decisiones que se tomen a la hora de adquirir obras se pueden convertir en un “*Boomerang*”³¹¹, era mejor errar al comprar una obra que por no comprarla ya que las obras maestras no adquiridas podrían estar perdidas para el museo definitivamente.

IV-C-1-Exposición y conservación de la colección permanente.

El edificio en el que exponía la colección era considerado como completamente inadecuado para la exposición y conservación de la colección permanente y la colección que se ha depositado en él para su exposición.

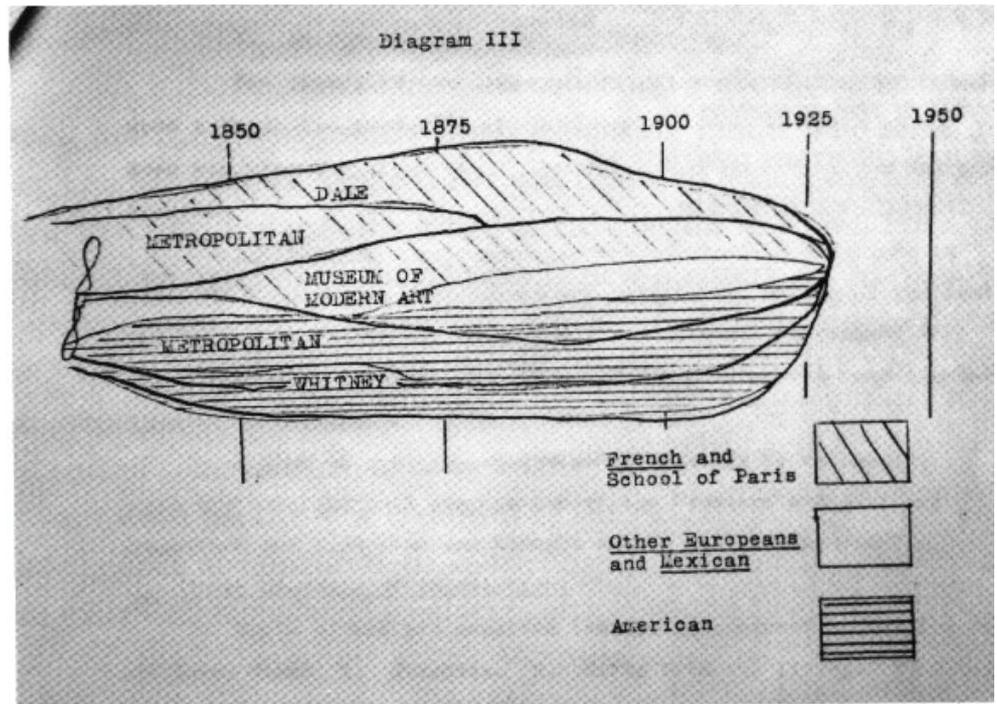
El punto V, estaba destinado a la “*Provisional Museum Collection*”.

Desde el punto de vista de Barr, el museo poseía grandes lagunas como para poder recrear la historia del arte moderno, pero este hecho no debía desanimar a los *Trustees*, y debían ponerse a trabajar convenciendo a sus amistades, no tanto por el dinero que tenían como por las colecciones de arte moderno que poseían en sus casas. Barr consideraba que la colección Bliss y la actual colección permanente formaban un núcleo que podría ser complementado con cesiones de colecciones privadas que harían una colección muy representativa. Proponiendo que la colección provisional del museo fuera expuesta en su totalidad al menos durante cuatro meses al año (dos meses en invierno y otros dos en verano).

Para concluir el *Reporter*, Barr dice que si se llega al quinto aniversario del museo (temporada 1934-1935) y no se han conseguido los propósitos antes expuesto el museo debería dejar de llamarse de *Museum of Modern Art* y cambiar su denominación por “*Exhibition Gallery*”³¹².

³¹¹ Alfred H. Barr, *Chronicle...* op.cit, p.624.

³¹² Alfred H. Barr, *Chronicle...* op.cit, p.624.



"Torpedo" Diagram III, outlining The Museum of Modern Art's ideal permanent collection as it related to other New York collections

Colección permanente ideal en relación con las otras instituciones. Diagrama III. Obsérvese que la mayor parte de la colección es de la Escuela de París, mientras que los americanos y otros europeos y mejicanos están igualados en cuanto a su representación.

En 1934, se organiza la exposición en memoria de Lillie P. Bliss³¹³, año en que se escritura definitivamente su colección a nombre del museo, ya que se habían cumplido las condiciones que ésta había establecido en su testamento.

El 21 de noviembre de ese mismo año se inaugura la exposición titulada "*Modern Works of Art: Fifth Anniversary Exhibition*". Se expuso como una afirmación de la persistencia del museo en el mundo artístico neoyorquino y como una declaración de intenciones de lo que el museo pretendía llegar a ser. La exposición comenzaba con grandes piezas post-impresionistas cedidas por los *Trustees* (las cuales deseaba Barr que más tarde fueran donadas al Museo) y terminaba con obras abstractas y surrealistas. Ambas se expusieron al mismo tiempo junto

³¹³ *Memorial Exhibition: The Collection of Miss Lizzie P. Bliss*, 17 mayo –6 de octubre, MoMa, 1931.

con las recientes adquisiciones de obras de Brancusi, Calder, Dalí, Grosz. También se encontraban obras que fueron posteriormente donadas al museo como algunas de Chirico, Duchamp, Mondrian, Pevsner y los “*Tres Músicos*” de Picasso que no fue adquirida hasta 1949

Después de cinco años la colección del museo constaba de unas 24 pinturas y 18 esculturas, donadas por ocho *Trustees* y 8 donantes que no pertenecían a los *Trustees*, estas obras unidas a las 49 del legado Bliss comprendía una colección de 91 obras de 17 donantes. La vanguardia de los últimos 45 años estaba bien representada: un Gauguin y un Seurat, 11 obras de Cézanne y unas doce acuarelas de Degas y Renoir, un pequeño Rousseau, tres excelentes obras tardías de Redon y una de las primeras obras de Vuillard.

La mayoría de las pinturas del siglo XX estaban fechadas después de 1917 y eran bastante conservadoras, dos óleos de Matisse, un modigliani, tres derains y la “Mujer de Blanco” de Picasso, todas ellas pertenecientes al legado de L.P.Bliss. A estas obras se unieron dos pequeños braques y dos obras alemanas de Grosz y Otto Dix. Los pintores americanos estaban representados por Hopper, Burchfield y Sheeler. Las esculturas, también consideradas como “*conservadoras pero admirables*”³¹⁴ por Barr, eran del siglo XX y sus autores Maillol, Lehmbruck y Lachaise.

Las obras tenidas por “*radical innovations of the twenty century*”³¹⁵, eran dos pinturas cubistas de Picasso (1909 y 1914), una de Brancusi, un móvil de Calder y un temprano Dalí.

La figura de Abby Aldrich Rockefeller³¹⁶, se manifiesta como valedora del museo y de su director al darle en el

³¹⁴ Alfred H. Barr, *Chronicle...* op.cit, p. 624.

³¹⁵ Alfred H. Barr, *Chronicle...* op.cit, p. 624

³¹⁶ Jason Edward Kaufman, Un envenenado legado al Moma. Hágase su voluntad.en *El Periódico del Arte* nº 17, diciembre 1998: *El moma ha transferido al Metropolitan Museum y al Art Institute of Chicago, en cumplimiento del peculiar legado de 1948 de Abby Aldrich Rockefeller. En su testamento dejaba dos dibujos de Van Gogh el MET y dos de Serurat al Art Institute, pero estipulaba que el Moma, una institución que ella ayudó a fundar , podía retenerlos durante 50*

verano de 1935 1.000 dólares para hacer compras para el museo en Europa. Así mismo, en un gesto de confianza, cedió su colección de pinturas al museo que consistían en treinta y seis óleos y 105 acuarelas y pasteles, la mayoría de artistas americanos contemporáneos. Mrs. Rockefeller estableció que algunos podrían ser vendidos y cambiados por otras obras más interesantes para el museo.

También, en esas fechas, llegó a Nueva York, invitado por el Museo, Le Corbusier, quien, en su libro titulado: *Cuando las Catedrales eran Blancas*, comenta con entusiasmo el ambiente artístico americano, y ensalza la labor del MoMA, al promover el arte francés, y comenta:

Al desembarcar en Nueva York, encontré a Fernand Léger en medio de su propia exposición, la mejor que se haya realizado de su obra, junto con la de la Kunsthaus de Zurich. Una exposición admirablemente presentada, sin aderezo ni lujo, con una decencia impresionante. Mi exposición de arquitectura sucedió a la de Léger. Luego, inmediatamente, se realizó la de Van Gogh. Un público asiduo sigue estas manifestaciones. A mi regreso, a bordo del La Fayette, un francés me decía: "Su exposición tuvo un millón de visitantes". "¡Atención!-contesté!-: la Exposición de Van Gogh, éxisto sin precedentes, sumó, en quince días, cincuenta mil visitantes. ¿Es formidable! Si la mía tuvo tres mil, me considero honrado. En París, estimado señor, Van Gogh habría conseguido dos mil y yo...¿quizá treinta y tres visitantes!³¹⁷

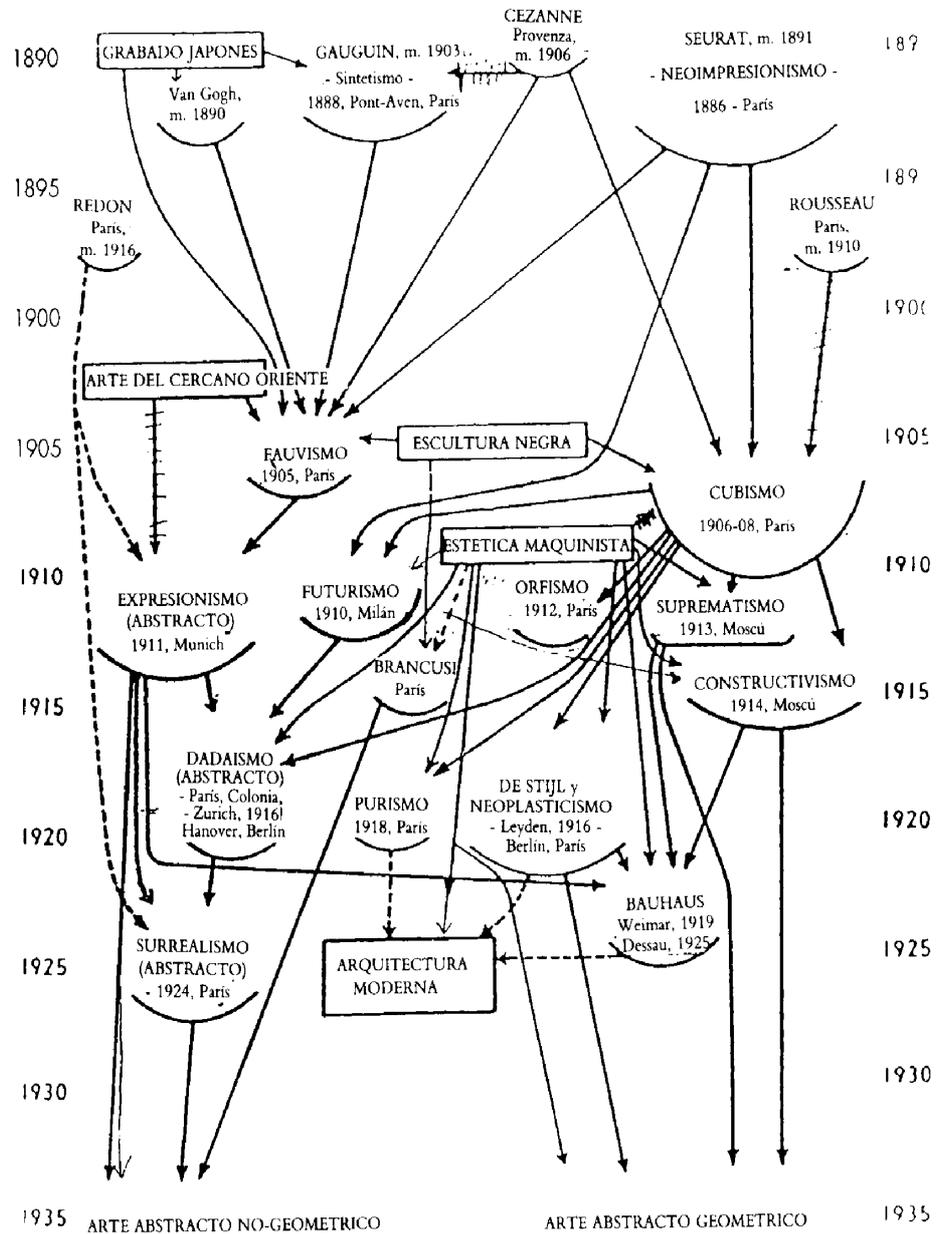
En ese mismo libro, Le Corbusier, elogia la labor didáctica de los catálogos del MoMA, haciendo especial referencia al de la exposición titulada *Cubism and Abstract Art*³¹⁸: *"el catálogo, un libro magnífico redactado por el director del museo, Mr. Barr, es la puntualización up to*

años. Tras medio siglo, argumentaba, dejarían de ser modernos y podrían residir más apropiadamente entre la pintura antigua, en museos con colecciones históricas. El inusual tiempo de transferencia consistía en fomentar las relaciones entre los museos de Nueva York durante un periodo en que el inexperto Moma estaba sufriendo una crisis de identidad.

³¹⁷ Le Corbusier, *Cuando las Catedrales eran Blancas*, Ed. Poseidon, Barcelona,1979. Pp 177-178.

³¹⁸ A.H.Barr, *Cubism and Abstract Art*, Museum of Modern Art, Nueva York, 1936

date de la documentación sobre el arte plástico de vanguardia de los últimos cuarenta años, documento que constituye la historia misma- no por los hechos intrínsecos, sino por su reacción sobre el usuario- del arte de este alto período revolucionario y creador”³¹⁹.



³¹⁹ Le Corbusier, *Cuando las Catedrales eran Blancas*, Ed. Poseidon, Barcelona, 1979, p. 178. Es realmente recomendable la lectura del capítulo. Búsquedas y manifestaciones del espíritu, donde Le Corbusier va realizando una comparación entre el ambiente artístico americano “que ya ha superado la época de los falsos Rembrandts” y el ambiente francés que rechaza el arte moderno.

*"La versión original de esta tabla apareció en la sobrecubierta del catálogo Cubismo y Arte Abstracto de 1936. Las revisiones fueron realizadas posteriormente. En 1941, Barr escribió que tales correcciones deberían hacerse del modo siguiente: Omitase la fecha que va desde escultura negra a Fauvismo. Añádase una flecha roja desde estética maquinista hasta futurismo. Las tres líneas de puntos que conducen hasta arquitectura moderna partiendo de purismo, de Stijl y neo plasticismo y Bauhaus, no deben ser punteadas sino continuas. Debe haber una flecha negra desde expresionismo abstracto hasta dadaísmo abstracto y otra desde expresionismo abstracto hasta surrealismo abstracto. Debe omitirse la línea punteada que une Redon con surrealismo abstracto."*³²⁰

El 28 de mayo de 1936 fue aprobado por los *Trustees* el documento sobre la política del museo en cuanto a la colección permanente³²¹. En este documento se establecía que la colección de obras de arte pertenecientes al MoMA, estará compuesta por obras producidas en los últimos cincuenta años, con un pequeño número de obras de los periodos anteriores para ilustrar las fuentes que inspiraron a los artistas contemporáneos y así ayudar al mejor entendimiento del arte contemporáneo.³²²

La colección será exhibida en galerías públicas destinadas a tal efecto. Por otra parte, las obras de la colección permanente serán distribuidas por otras instituciones públicas por medio de préstamos o intercambios, con el voto favorable de los *Trustees*. Las obras podrán ser vendidas siempre que dicha acción no fuera contraria a los términos en que fueron transferidas dichas obras al museo.

En 1937 el Museo se traslada al *Rockefeller Center* en 14 West de la calle cuarenta y nueve, para permitir la construcción de un edificio nuevo y mucho mayor en el n° 11 West de la calle cincuenta y tres. El edificio se concluyó en 1939.

En 1938, el comité de los *Trustees*, presenta para su aprobación, unas recomendaciones para adquirir pintura americana. El museo tomaba en consideración las políticas de otros museos de Nueva York partiendo de la base que el

³²⁰ Mapa del Arte Moderno, publicado por Irvin Sandler y Amy Newman en la Edición española de *La Definición del Arte Moderno*, Alianza Editorial, 1989, p.101. El documento original se encuentra en *MoMA Archives, Barr Papers*.

³²¹ *Policy of the museum with regard to the status of permanent collection*. MoMA Archives, Alfred H. Barr. Documents.

³²² Marcel Duchamp, consideraba que la visión de Barr hacia el arte moderno era "limitada y doctrinaria" y de acuerdo con Katherine Deier, "carecía de amor e inteligencia para el arte". Calvin Tomkins, *Duchamp*, Ed. Anagrama, 1999, p336.

MoMA pretende tener un carácter nacional, dado que posee una fuerte colección de arte europeo.

Sin querer ser dogmáticos, el museo, cuando sea posible, deberá comprar obra de artistas americanos que vivan fuera de Nueva York. Entre las obras que deben ser compradas siempre tendrán preferencia las auténticamente americanas frente a las de influencia europea. Y, finalmente, se adquirirán antes obras de los artistas jóvenes que la de aquellos ya establecidos.

Los Trastees daban a entender que estaban de acuerdo con la política general del Museo, pero en el ámbito del arte americano estaba un poco retrasado y debía ponerse al día, sobre todo teniendo en cuenta que se pretendía ser el museo más representativo del arte moderno de los Estados Unidos. Esta sugerencia se enfrenta a la ya comentada por Barr, que tenía para el museo un fin mucho más ambicioso, no ser el mejor de los Estados Unidos, sino del Mundo. Por ello, él consideraba que si ya existían otros museos dedicados al arte americano, el MoMA no se debía preocupar mucho por el mismo.

En 1939, es inaugurado el nuevo museo diseñado por Philip L. Goodwin y Edward D. Stone. Este nuevo edificio tenía casi tres veces el espacio expositivo que el edificio antiguo y, además, un jardín de esculturas diseñado por John McAndrew. Por cuarta vez en una década, el museo abre sus puertas en un nuevo espacio. Al mismo tiempo que celebraba la apertura del museo en el lugar que sería el definitivo, organizaba la exposición titulada *Art in Our Time* con motivo de su décimo aniversario. En esta exposición estaban representados todos los departamentos. Pintura y Escultura, dibujos y grabados, Arquitectura, Diseño Industrial, Cine y Fotografía.

En el banquete que precedió a la inauguración de la exposición, Paul J. Sachs, se dirigió a sus compañeros los Trastees animándolos a continuar arriesgándose en la consecución del fin primordial del museo, que era el de completar la colección de arte, evitando la timidez, tal vez

corriendo el riesgo de comprar obra de artistas completamente desconocidos³²³.

Barr rechazó la idea de exponer en el aniversario obras de artistas cubistas y abstractos americanos, que se encontraban representados en la corriente conocida como “geometría abstracta americana” (Barr no encontraba su arte digno de ser expuesto y, además, habían ya habido exposiciones sólo un año antes en una exposición del *Whitney Museum* bajo el título de Pintura Abstracta Norteamericana³²⁴)

Pero en la exposición del Whitney se contempló una pintura que no era totalmente abstracta, y los pintores más radicales, los geométricos, no fueron expuestos³²⁵. Para Irving Sandler: “los jóvenes norteamericanos se sentían doblemente rechazados- por el Whitney y por el Museo Moderno- y ello les hizo reunirse para considerar el modo de presentar su obra y sus ideas ante el público. El resultado fue la organización de la asociación de Artistas Abstractos Americanos (AAA), que pronto llegó a contar con más de cincuenta miembros”³²⁶.

Tras la exposición celebrada en el MoMA sobre Cubismo y Arte Abstracto, el grupo de artistas de la AAA la aplaudió pero, dicha exposición era considerada demasiado *exclusiva e histórica*³²⁷, se exponían las tradiciones cubistas como ya terminadas y se consideraba al arte abstracto como desaparecido, al tiempo que manifestaba demasiado abiertamente su preferencia por los maestros europeos³²⁸.

³²³ MoMA Archives, Alfred H. Barr. Documents.

³²⁴ *Abstrac Painting in America*, Whitney Museum of American Art, 26 de marzo al 25 de abril de 1935

³²⁵ George L.K. Morris, *American Abstract Artists 1939*, Nueva York, 1939.

³²⁶ Irving Sandler, Introducción a *La definición del Arte Moderno*, de Alfred H. Barr, Alianza Forma, 1986, p.29.

³²⁷ Irving Sandler, Introducción a *La definición del Arte Moderno*, de Alfred H. Barr, Alianza Forma, 1986, p.29.

³²⁸ Irving Sandler, *El triunfo de la Pintura Norteamericana, Historia del Expresionismo Abstracto*, Alianza Forma, 1996, p. 44.

Por ello, la reacción a la exposición se manifestó a través de la publicación de un folleto con tipografía de Ad. Reinhardt titulado *How Modern is the Museum of Modern Art*³²⁹, acompañado por una manifestación frente al edificio del MoMA.

En el folleto, montado a modo de *collage* y con una tipografía realmente original, se cuestionaba el título de la exposición, ¿Arte de nuestro tiempo?. ¿El tiempo de quién?. ¿De Sargent, Homer, La Farge y Harnett?, o, el museo de Picasso, Braque Leger y Mondrian. ¿Qué pasa con los descendientes de Picasso y Mondrian?, ¿Qué pasa con el Arte Abstracto Americano?.

También se cuestionaban el significado de la palabra “Moderno”: ¿Significa todo el gran arte de todos los tiempos?, ¿Significa el arte popular producido en nuestro tiempo?, ¿Significa el Metropolitano unido al Whitney?. Entonces, ¿para qué hace falta el Museo de Arte Moderno?. También cuestionaban si se consideraba el museo como un negocio, continuaban preguntándose el porqué de un museo que presenta el arte de hoy pero promociona el arte de ayer. Finalizaba preguntándose el porqué no se exponían en el museo obras de la abstracción inglesa, o los jóvenes artistas experimentales europeos, o los artistas “no-objetivos” americanos³³⁰.

El folleto estaba firmado por mas de 40 artistas, entre los que encontramos a Joseph Albers, Moholy-Nagy, Ard Reinhardt o David Smith.³³¹

³²⁹ *How Modern is the Museum of Modern Art*, Nueva York, edición privada 15 de abril de 1940. El grupo *American Abstract Artist*, fue fundado en Nueva York en 1936

³³⁰ McNeil, *American Abstractionist Venerable at Twenty*, Nueva York, 1940, p.65.

³³¹ En una carta al Director de la Revista Art News, septiembre de 1957, Barr se defiende de las críticas que durante años, y sobre todo en la editorial aparecida con motivo del 55 aniversario de la revista. En dicha carta, Barr, hace mención a la historia de las adquisiciones y exposiciones que se han realizado en el MoMA desde su inauguración en relación a los pintores americanos. Recuerda que la primera exposición de Gorky fue en 1930. El cuadro titulado Número 1 de Pollock se compró en 1950. Motterwell en 1944. Recuerda Barr, que la revista Art News, en numerosas ocasiones, rechazó las exposiciones de artistas americanos y ni siquiera fueron objeto de la crítica de dicha revista.

En los años cuarenta los artistas modernos que no formaban parte de la AAA, se aglutinaban en tres grupos: *The Ten*³³², que contaba entre sus fundadores con Rothko; otro grupo que giraba entorno a la figura de Hans Hofmann y el tercero, que se reunía en la zona de Greenwich Village, y entre sus miembros contaba con figuras como Davis, Gorky, De Kooning, John Graham y David Smith³³³.

El jardín de esculturas, que lleva el nombre de Abby Aldrich Rockefeller, se completó con la donación de Mrs. Rockefeller de su colección de treinta y seis obras³³⁴, que en la actualidad es la base de la colección de esculturas que se exponen en dicho espacio emblemático del MoMA.

Poco antes de que se cerrara la exposición inaugural del nuevo MoMA: *Art in Our Time*, comenzó la Segunda Guerra Mundial.

La carta completa está editada en español en: *La Definición del Arte Moderno*, op.cit. pp. 259-262.

³³² The Ten, grupo liderado por Rothko fundado en 1935, que pretende combinar la conciencia social con la herencia abstracta y expresionista.

³³³ John Graham, *System and Dialectics of Art*, Delphic Studios, Nueva York, 1937, pp 75-76. Graham fue el primer crítico en alabar la pintura de Davis, Milton Avery, Max Weber, De Kooning, Smith Pollock y Gorky

³³⁴ Otras adquisiciones de los primeros diez años se pueden consultar en A. Conger Goodyear, *The Museum of Modern Art: The First Ten Years*, Moma, Nueva York, 1943.

HOW MODERN is THE MUSEUM of MODERN ART



Lets look at the record

In 1939 the Museum professed to show ART IN OUR TIME—
Whose time Sargent, Homer, La Farge and Hartnett?
Or Picasso, Braque, Lager and Mondrian? Which time?
If the descendants of Sargent and Homer, what about the descendants of Picasso
and Mondrian? What about American abstract art?
If he had been in America, what dizzy successes for Rapin? Even for Meissonier?
Or J. L. Gerome? What about Towne and Ward—British cattle painters—
turned loose on a Missouri farm? A Minnesota grain elevator painted by
Daubigny? Bellows' 'Stage at Sharkey's' done by Henri Regault? The Nebraska
prairies by Eugene Boudin? The Bowery by Eugene Carriere?

And MODERN MASTERS (to counterbalance the Italian Masters, as this feeble demonstration
from a great period was advertised) Eakin, Homer, Ryder, Whistler—died in 1916,
1910, 1917, 1903. Those are the only Americans included. Are they the
grandfathers of the Europeans they are shown with? Seurat, Van Gogh,
Gauguin, Lautrec—died in 1886, 1890, 1903, 1881. These are the older
Europeans represented.

ITALIAN MASTERS! — Caravaggio, Raphael, Bronzino! And such examples!
How easy to justify a Praxiteles show! How revolutionary the Egyptians!
And an Eighteenth Century JAPANESE!

WHAT DOES "MODERN" MEAN?

Does it mean ALL THE GREAT ART OF ALL TIME?
Then why the hundreds of living Americans?
Does it mean the POPULAR ART PRODUCED IN OUR TIME?
Then why the old masters?
Does it mean METROPOLITAN PLUS WHITNEY MUSEUM?
Then why a Museum of Modern Art?

and now the art of the three alarm fire!

Is the Artist a Reporter?

IS the MUSEUM a BUSINESS?

What about the P.M. contest and exhibition? What is journalistic art? Why should
this evening tabloid P.M. try to revive it? What is the Museum trying to
revive? Will the Museum sponsor the Police Gazette? What about Eastman,
Loica, and Pathe News?
Why and when does a modern museum depart from presenting 'the Art of Today'
to promoting the art of yesterday?
Why not day-before-yesterday? Why not Resurrections, Adorations and Madonnas?
Why not build Pyramids? Why not tear down the Museum and build a pyramid!
As big as Radio City! With 100,000 slaves! Think of the publicity!

What is this - a three ring CIRCUS?

ART DEPT: Nelson Rockefeller, head
of the Museum of Modern Art, told a
group that the Museum is spending more
money than it is receiving—that this was
the first time he ever was engaging in
show-business, but that the off-balance
wasn't worrying him . . . "It's all right,"
Rockefeller assured. "The Greatest Show-
man of our time—a man in Washington
—works on the same principle."

Leonard Lyons
MARCH 21, 1940
NEW YORK POST

How about Billy (Aquacade) Rose as the next trustee?

Shouldn't "modern" conceivably include the "Avant Garde"?
Why not a show of the English Abstractionists?
How about the younger European experimenters:
Hartung, Gorin, Magnelli, Helion, Eggeling, Taeuber-Arp, Riemer, Seuphor,
Schwab, Nebel, Sims, Max Bill, Staszewski, Erni, Tutundjian, Prinster?
What about the hundreds (literally) of modern and non-objective artists in America?

April 15, 1940

American Abstract Artists 13 West 17th Street, New York City

- | | | | |
|----------------------|-------------------|---------------------|--------------------|
| JOSEF ALBERS | A. E. GALLATIN | AGNES LYALL | FLORENCE SWIFT |
| ROSALIND BENGELSDORF | FRITZ GLARNER | GEORGE McNEIL | ALBERT SWINDEN |
| ILYA BOLOTOWSKY | BALCOMB GREENE | ALICE MASON | E. O. SCHNIEWIND |
| BYRON BROWNE | GERTRUDE GREENE | GEORGE L. K. MORRIS | R. D. TURNBULL |
| JEANNE CARLES | HANANIAH HARARI | L. MOHOLY-NAGY | VACLAV VYTLACIL |
| GEORGE CAVALLON | HARRY HOLTZMAN | I. RICE FERREIRA | RUDOLPH WEISENBORN |
| A. N. CHRISTIE | CARL HOLTY | MARGARET PETERSON | WARREN WHELOCK |
| ANNA COHEN | DOROTHY JORALEMON | RALPH M. ROSENBERG | FREDERICK WHITEMAN |
| WERNER DREWES | RAY KAISER | A. D. F. REINHARDT | HARRY WILDENBERG |
| ELEANOR DE LAITRE | FREDERICK P. KANN | LOUIS SCHANKER | ROBERT JAY WOLFF |
| HERZL EMANUEL | PAUL KELPE | CHARLES G. SHAW | BECKFORD YOUNG |
| JOHN FERREN | LEO LANCES | ESPHYR SLOBODKINA | JANET YOUNG |
| SUSIE FRELINGHUYSEN | IBRAM LASSAW | DAVID SMITH | W. M. ZOGBAUM |



5.-El MoMA durante la Segunda Guerra Mundial.

A los dos años de abrir el nuevo museo, los Estados Unidos se incorporan a la Segunda Guerra Mundial. Durante los años que duró la guerra, el museo modifica su programa trabajando para apoyar el esfuerzo de la guerra y preparando programas especiales, carteles, películas, exposiciones para el gobierno, las fuerzas armadas y los futuros veteranos³³⁵.

El museo realizó treinta y ocho contratos con agencias gubernamentales, incluidas la *Office of War Information*, *The Library of Congress* y *The Office of the Coordination of Inter-Américas Affairs*. En el extranjero fueron exhibidas 19 exposiciones organizadas por el Museo, el departamento de cine analizó las películas de propaganda enemigas. También se estableció un servicio a las fuerzas armadas enviando material y exposiciones a éstas. Se realizaron programas terapéuticos para veteranos que habían quedado discapacitados. En el jardín se instaló una cantina para soldados de servicio, llegando a ser el centro de recreo favorito de las fuerzas armadas³³⁶.

Mientras tanto, Barr se propuso organizar exposiciones, tal vez con el objetivo de atraer las vanguardias europeas a América, prueba de ello son las exposiciones dedicadas a Paul Klee (1941) y Joan Miró (1941-42). Fue el primer museo en organizar muestras de arte primitivo fuera del contexto de los museos de antropología o etnografía, de esta manera se organizaron las exposiciones de Arte Indio de los Estados Unidos (1941) Arte Negro Africano (1935) o la primera de todas titulada *Fuentes norteamericanas de Arte Moderno (Aztecas, Mayas, Incas)* en 1933.

³³⁵ A la vista de las exposiciones preparadas por el MoMA, el museo se ha comprometido con los acontecimientos históricos de Norteamérica como la Guerra de Camboya o Vietnam.

³³⁶ Sam Hunter, *The Museum of Modern Art, New York. History and the Collection*, *The Museum of Modern Art*, Nueva York 1991, pp 20-22.

El Museo actúa como refugio de los artistas europeos perseguidos por el nazismo enviándoles billetes de barco o avión e invitándoles a dar conferencias o a organizar exposiciones³³⁷.

Como consecuencia de la persecución nazi al “arte degenerado” y a la Segunda Guerra Mundial, Nueva York se convirtió en la “Capital Artística de Occidente”³³⁸, esta ciudad fue el lugar de encuentro de las principales figuras artísticas del momento, en 1939, llegaron Matta, Dalí y Tanguy, al año siguiente Breton, Chagall, Ernst, Wilfredo Lam, Lipchitz, Masson y Zadkine, y en marzo de 1942, la galería Pierre Matisse de Nueva York organiza una importante exposición titulada: *Artistas en el Exilio*.

En 1943, la Federación de Pintores y Escultores Modernos, señaló el paralelo entre el nuevo papel político internacional de los Estados Unidos y su creciente poderío en las artes. *“Como nación, ahora nos vemos obligados a superar nuestra tendencia al aislamiento político. Ahora que Norteamérica está reconocida como el centro donde se encuentran el arte y los artistas, es hora de que aceptemos los valores culturales en un plano realmente global.”*³³⁹

Los siete años transcurridos desde 1940 hasta 1946 fueron muy difíciles para el Museo de Arte Moderno. En 1941 Barr, realiza un nuevo informe para el Comité Consultivo de la Colección. En él manifiesta la necesidad de adquirir trabajos de verdadera importancia histórica. *“Probablemente sólo la mitad de nuestra colección de óleos pudieran ser expuestos si hubiera espacio suficiente, y quizás, sólo una octava parte pueden ser considerados*

³³⁷ Peggy Guggenheim, *Una vida para el arte*, Parsifal Ediciones, Barcelona, 1990, pp257-258. Título original: *Out of this Century* (1979). En estas páginas cuenta Peggy Guggenheim, cómo logró entrar Max Ernst en nueva York. Cuando se encontraba en la Isla de Ellis, en espera del interrogatorio, llegó un enviado del MoMA con una carta de recomendación y lo dejaron salir inmediatamente.

³³⁸ A.Arakil y D.Rodríguez, *El Siglo XX, entre la muerte del Arte y el Arte Moderno*, ed. Istmo, 1998,p. 347.

³³⁹ Anthony Everitt, *El Expresionismo Abstracto*, ed. Labor, Barcelona, 1984, p.11.

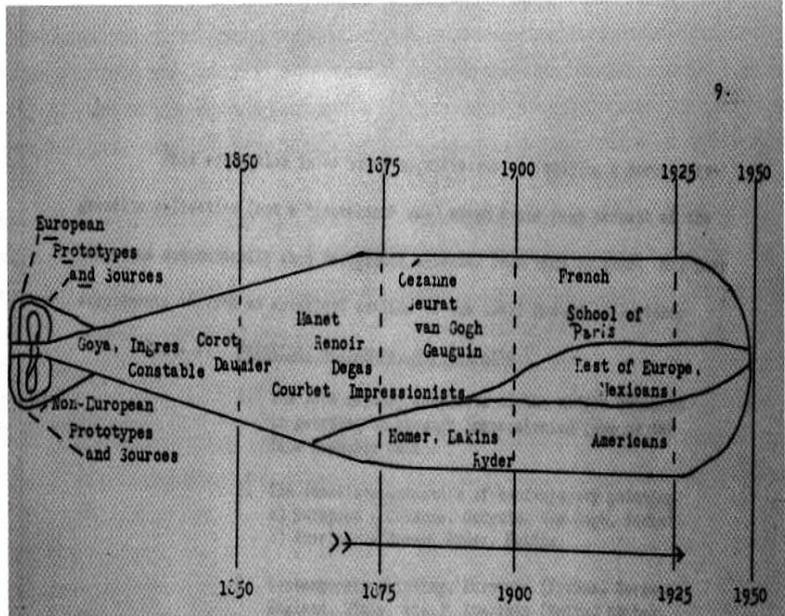
*como dignos de una colección ideal. Aún quedan muchos vacíos que llenar*³⁴⁰". Continuaba diciendo, que no existía en el mundo una colección de arte moderno como la que se había ideado para el museo, y que otras colecciones tenían mejores o trabajos más numerosos de alguna escuela determinada o de algunos países, pero, ningún otro museo poseía, en ese momento, una colección tan extensa en la que se pudiera combinar, recreación, educación y una desafiante aventura estética. El museo tenía una oportunidad única, además de la responsabilidad, a la que se había obligado desde su creación, en el ámbito del Arte Moderno.

Entre abril y septiembre de ese año, 1941, el comité de adquisiciones- *Advisory Committee Report of the Museum Collections*- sugiere que el término *Permanent Collection* sea reemplazado por el de *Museum Collection* y realiza una serie de recomendaciones respecto a la colección y los departamentos del Museo³⁴¹. La sección Americana, debería cubrir la mayoría del territorio americano y ser más representativa de los avances de la pintura y escultura americana. La sección Francesa, necesitaba mejores trabajos y algunos de las generaciones más jóvenes ya que el siglo XIX estaba sobre-representado. Los vacíos en la representación de ciertas escuelas de arte modernos deberían ser llenados. El Futurismo, el Expresionismo Alemán, el Fauvismo y el Cubismo Analítico eran las últimas escuelas representadas convenientemente. La Colección debería ser convenientemente catalogada. Sólo conociendo, en realidad, las obras de las que disponía el museo se podría hacer una valoración de las obras que se necesitaban. En el Comité de Adquisiciones, deben estar representados más puntos de vista que en el presente.

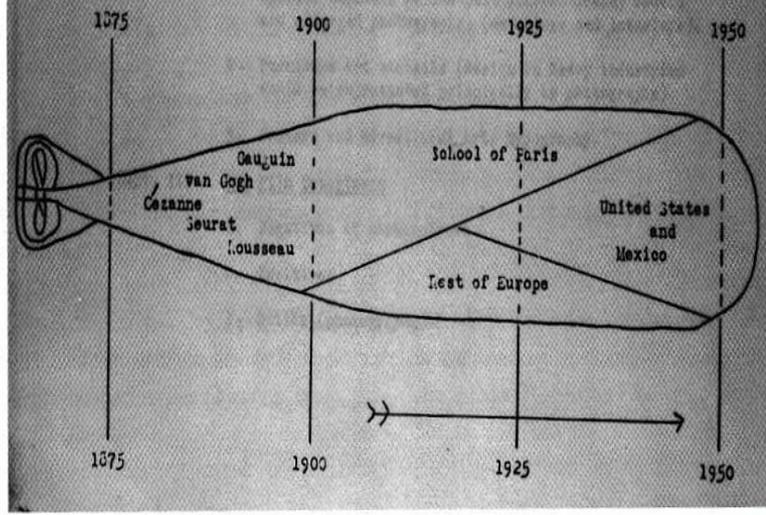
³⁴⁰ Alfred H. Barr, *Chronicle of the Collection*, op.cit. p. 628.

³⁴¹ El 10 de abril de 1941, Barr escribe a William a.M. Burden, entonces responsable del Advisory Committee, un texto que titula (MoMA Archives: Barr Papers,I.9 A) , en él dice que el museo es competente para el "*The Collection of The Museum of Modern Art*" Arte Moderno, y entonces sus colecciones no pueden ser permanentes y deben cambiar gradualmente sustituyendo las más antiguas. Ahora, en su segunda década debe disponer de las obras que no son imprescindibles, entre estas obras se encuentran: Obras demasiado antiguas como para ser utilizadas, las obras que están más o menos duplicadas y las obras que están por debajo de los estándares que se han establecido para las exposiciones itinerantes y las exposiciones didácticas.

Deberían conocerse con más profundidad tanto el mercado del arte como el trabajo que están realizando los artistas en sus talleres. La relación del museo con los artistas debería realizarse con mas tacto y cuidado. Ya que se pretendía comprar obra de artistas vivos para el Museo, el Comité sugiere que se conozca mejor el mundo del arte y de los artistas, ya que la única relación era la que se mantenía mientras que se realizaban las exposiciones y las conferencias que impartían en el museo a invitación del mismo.



In the past nine years the torpedo has moved a little farther and the Committee would sketch it today in the following form:



La colección permanente ideal en 1933 (arriba) comparada con la colección permanente ideal de 1941 (abajo). Preparado por Alfred H. Barr Jr. Para el Advisory Committee Report on Museum Collections 1941. Observe como ha aumentado el espacio dedicado al arte de los EEUU y Méjico. Se han trasladado a la base del "torpedo" los precursores del arte moderno y se ha centrado la colección del museo en la Escuela de París. La colección comienza con obras de los últimos 25 años del siglo XIX y pretende continuar adquiriendo obra de artistas americanos.

En 1942, se edita el primer Catálogo General de la Colección de Pintura y Escultura³⁴². Por primera vez se utiliza la palabra *Caleidoscopio* para definir el programa del museo en sus exposiciones temporales e itinerantes.

“Even though the collection may seem transitory in comparison with those of other museums it takes on a certain air of permanence in relation to the Museum’s kaleidoscopic program of temporary and circulating exhibitions..It is one of the functions of the Museum Collection to give a core, a spine, a background for study an comparison, a sense of relative stability and continuity to an institution dedicated to the changin art of our unstable world”³⁴³.

Al presentarse la colección de pintura y escultura, se quería dar a conocer la línea de adquisiciones y exposiciones del museo. Continúa con su programa “mesiánico” de mostrar el arte moderno al público menos especializado. La Colección debía ser el centro, la espina dorsal y la base para el estudio, dando una continuidad al arte moderno a través de una institución, que si bien su colección podía cambiar, la institución permanecía como tal.

Como consecuencia de ciertas desavenencias personales entre Barr y el entonces presidente del MoMA, Stephen Clark, en 1943, Barr fue apartado de la dirección del Museo. Se le encargó la redacción de un libro sobre el arte moderno y continuó con la dirección de la colección de Pintura y Escultura. El problema principal no se encontraba en el sistema de gestión de la colección del museo, sino, en las exposiciones temporales que Barr organizaba³⁴⁴.

³⁴² *Painting and Sculpture in the Museum of Modern Art*, MoMA, Nueva York, 1942. Introducción de Alfred.H.Barr y presentación del Presidente John Hay Witney. En él se defiende el ámbito internacional del museo.

³⁴³ John Hay Witney, presentación del catálogo, *Painting and Sculpture in the Museum of Modern Art*, op.cit. p.3.

³⁴⁴ La gota que colmó el vaso, fue una exposición organizada por Barr en 1942, de un artista folk, llamado Joe Milone, que consistía en zapatillas decoradas. De todos era conocida la afición de Barr hacia los artistas “modernos primitivos”, artistas del

En 1943, James Johnson Sweeney, presidente del subcomité de la colección del museo realiza un informe en el que incide en la importancia de elaborar una definición de los intereses del museo en cuanto a las adquisiciones. El subcomité recomienda que se realicen adquisiciones destinadas a la educación más que a la aventura de las novedades artísticas. “ *A museum has its duty toward a wide public and the general education of that public*”

Las razones que el subcomité encontraba en la descompensación de la colección eran las siguientes:

1. La ausencia de fondos provenientes de etapas anteriores, ya que era un museo de muy reciente creación.
2. La ausencia por parte del Comité de adquisiciones de hacer ciertas compras a causa de antipatías personales hacia ciertas formas de expresiones artísticas contemporáneas, las cuales, sin embargo, tienen un lugar en la historia.
3. La sensación de, que a pesar de todo, el vacío de la colección era muy serio, y las obras susceptibles de ser compradas, aún no eran ejemplares³⁴⁵.
4. La sensación de que los precios de las obras eran desproporcionados.
5. La impotencia al saber que un artículo atractivo y deseable para el museo, estaba disponible, pero la ausencia de conocimiento del mercado del arte, por parte de los miembros del Comité, hacía que se perdiera. La falta de tiempo de para realizar el estudio del mercado y la ausencia de especialistas en el “staff” del museo.

pueblo, a los que consideraba autodidactas y dentro de su política de no perder oportunidades de adquisición de posibles “maestros”, no cerraba ninguna puerta a la hora de organizar exposiciones. Los Modernos Primitivos, Artistas del Pueblo en *The Bulletin of the Museum of Modern Art*, octubre de 1941.

³⁴⁵ En este punto comprobamos la obsesión de los responsables del museo, en su primera etapa, de comprar sólo obras maestras.

En el año 1944, Alfred H. Barr Jr. realiza un breve informe sobre las que deberían ser las auténticas funciones del museo³⁴⁶. En el informe recuerda cual era el fin primordial del museo en el momento de su fundación: “*to encourage and develop the study of the modern arts and the application of such arts to manufacture and practical life*”³⁴⁷.

Barr, decía en su informe, que el propósito principal del museo era ayudar al público a disfrutar, entender y usar las artes visuales de su tiempo. De esta forma definía cada una de los fines: Por disfrute, entendía que era el placer y la recreación que ofrecía la experiencia directa con la obra de arte. Por ayudar a entender, entendía que era ayudar a responder las preguntas que surgían al contemplar una obra de arte como, ¿por qué?, ¿cómo?, ¿quién?, ¿dónde?, ¿para qué?.

Finalmente, el hecho de ayudar a utilizar el arte moderno, significaba para Barr, el enseñar el cómo las artes visuales tienen cada vez más importancia en la vida cotidiana desde el punto de vista material y espiritual³⁴⁸.

El segundo propósito del museo, además de la enseñanza, consistía en poner en valor su colección. Barr consideraba en su *reporter*, que el valor de la colección del museo se podía entender con más claridad si se comparaba con las obras cedidas para las exposiciones temporales, que el museo organizaba durante el periodo de guerra.

³⁴⁶ *The Museum Collections: A Brief Report*, , MoMA Archives: Barr Papers, 1944

³⁴⁷ Recordemos que el año anterior Barr había sido obligado a dejar su cargo de director del museo precisamente por intentar cumplir ese objetivo: desarrollar el estudio de las artes modernas y la aplicación de dichas artes a la vida práctica. Los zapatos pintados de un artesano de barrio.

³⁴⁸ Este hecho lo podemos comprobar con las exposiciones organizadas sobre todo por el departamento de arquitectura y diseño, así como por el de fotografía y cine. (ver anexo de las exposiciones del MoMA)

Las condiciones que le exigía a la colección del museo eran las siguientes: calidad, concentración, extensión, continuidad, autoridad, valor educativo e interés público³⁴⁹.

En este mismo documento, Barr se plantea la cuestión sobre la que se venía discutiendo encarecidamente en el seno del *Trustee*, la disyuntiva entre si la colección del museo debía ser un conjunto de las mejores obras de arte o una muestra histórica sobre el arte moderno. A esto Barr se contesta, que no existe ningún problema en intentar compaginar ambas, es posible mostrar la evolución del arte moderno desde el punto de vista histórico, mostrando como ejemplos las mejores obras producidas por los artistas y no obras mediocres, porque “*the excellence of the works of art contributes not only to the public’s enjoyment but also to the educational effectiveness of the Museum*”.³⁵⁰

En mayo de 1944, los *Trustees* del Museo deciden realizar una subasta en la Galería Parke-Bernet, de Nueva York, de algunas de sus obras pertenecientes al siglo XIX, con el fin de proveer fondos para adquirir obras del siglo XX.

Con el fin de que los donantes de las obras que iban a ser subastadas no se sintieran molestos por la decisión, el Museo se comprometió a hacer perdurar su nombre, adquiriendo obras del siglo XX tan importantes como las del XIX que habían sido donadas.³⁵¹ Se subastaron obras de Cézanne (cuatro oleos y cuatro acuarelas), Seurat (dos dibujos) y un matisse, todos ellos provenientes del legado de Lillie P. Bliss³⁵².

³⁴⁹ *The Museum Collections: A Brief Report*, Moma Archives , Barr papers, 1944. En ese mismo año, 1944, el Instituto de Arte y la Universidad de Chicago organizan una reunión sobre el tema “ el futuro del museo de arte como institución docente”, A.H. Barr da una conferencia titulada “la investigación y publicación en los museos”, transcrita literalmente en el libro: *La definición del arte moderno*, Op.Cit. p.p.231-241.

³⁵⁰ *The Museum Collections: A Brief Report*, Moma Archives :Barr Papers, 1944

³⁵¹ Thomas West, Circe en les Musées en *Cahiers du Musée National d’art Moderne*, nº 17/18 p. 23 se explica cómo hizo el museo para adquirir las Señoritas de Avignon de Picasso o la Noche Estrellada de van Gogh.

³⁵². Según nos relata Barr en su *Chronicle of the Collection*, financieramente, la subasta no dio buenos resultados y, además, puso en duda la política de adquisiciones del museo. Op.cit. p.630.

El desarrollo futuro de la Colección podría ser financiado casi en su totalidad con la venta de obras de la Colección. Una gran parte de las obras del siglo XIX, particularmente de Cézanne, podrían ser vendidas³⁵³.

**NOTABLE MODERN
PAINTINGS & SCULPTURES**

Including Important Works by
COROT, CÉZANNE, PICASSO AND MATISSE

Property of
THE MUSEUM OF MODERN ART

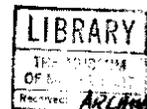
*With Additions from Members
of the Museum's Board of Trustees and
Advisory Committee*



Public Auction Sale
Thursday, May 11 at 8:15 p.m.

PARKE-BERNET GALLERIES · INC
30 EAST 57 STREET · NEW YORK 22

1944



Poco después de la subasta el Museo recibe una carta de Sam. A. Lewisohn, antiguo *Trustee* del Museo y que poseía una vasta colección. En esta carta se queja de la venta de obras del siglo XIX, sobre todo de las impresionistas, y *a cambio, se dedica a comprar obras de*

³⁵³ En 1944 se realizó una subasta pública de obras procedentes del MoMA, con obras de Corot, Cézanne, Picasso y Matisse. La subasta la realizó la Galería Parke-Bernet de Nueva York. *Notable Modern Paintings and Sculptures Including Important Works by Cotot, Cezánne, Picasso and Matisse: Property of The Museum of Modern Art, With Additions from Members of the Museum's Broad of Trustees and Advisory committee . Public aution Sale, Parke-Bernet Galleries INC, Nueva York, 1944.*

*Pollock, Motherwell o Matta*³⁵⁴. Además, se plantea una seria discusión sobre la función del museo como centro de estudio y educación o lugar de contemplación, “*EL museo no debe ser solamente un aula, debe ser también un santuario donde la gente pueda tener un placer místico o sensual. La apreciación del arte se crea, me parece, a partir exponiendo a la gente lo mejor del arte más que los ejemplos de éste arte para el aprendizaje de los estudiosos*”³⁵⁵

Poco después de recibirse este escrito, Barr propone a los *Trustees* la compra de las siguientes obras:

³⁵⁴ Moma Archives: Barr Box, 1944.

³⁵⁵ Moma Archives: Barr Papers, 1944. Esta es una polémica que se planteó, principalmente después de la Segunda Guerra Mundial en los museos europeos, el modelo americano es, principalmente didáctico, su origen ya lo hemos estudiado, mientras que el origen de los museos europeos, se centraba en la protección de las obras maestras y el recreo estético del visitante.

IMPORTANT EUROPEAN WORKS OF ART RECOMMENDED FOR
CONSIDERATION BY THE DEPARTMENTAL COMMITTEE ON
PAINTING AND SCULPTURE

Artist	Work	Owner	Insurance valuation	Price
Brancusi	<i>The Miracle (Seal)</i> (1938)	Artist	\$ 6,000	\$ 7,000 (1939)
Braque	<i>L'Homme à la guitare</i> (1911)	Collector	6,732	?
Chagall	<i>I and the Village</i> (1911)			
	\$1,500 (1936)	Coll.		2,500 (1939)
Duchamp	<i>The Large Glass</i> (1915-23)	Coll.	20,000	?
La Fresnaye	<i>The Conquest of the Air</i> (1913)			
	\$6,000 (1936)	Coll.		16,666 (1939)
Lipchitz	<i>Mother and Child</i> (1941)			
	\$3,600 (1941)	Artist		4,500 (1944)
Matisse	<i>Women at the Spring</i> (1917?)	Dealer		6,000 (1940)
Modigliani	<i>Portrait of Jean Cocteau</i> (1917)	Coll.	7,500	7,500
Picasso	<i>Woman Ironing</i> (1904)	Dealer	25,000	?
Picasso	<i>Girl with a Mandolin</i> (1910)	Coll.	5,000	12,000 (1940)
Picasso	" <i>Ma Jolie</i> " (1912?)	Coll.	8,976	?
Picasso	<i>The Race</i> (1922)	Artist	5,000	?
Picasso	<i>Three Dancers</i> (1925)	Artist	20,000	?
Picasso	<i>Guernica</i> and at least 20 drawings and studies (1937)	Artist	25,000	?

En último lugar de las preferencias de compra encontramos el *Guernica* de Picasso, obra que fue depositada en el MoMA gracias a la intervención de Mr. Janis, benefactor del Museo que organizó en 1939 una exposición sobre la Guerra Civil Española a beneficio de los refugiados. La obra nunca fue vendida al Museo por pertenecer al Estado Español, siendo devuelta al finalizar la Dictadura española. En la actualidad se conserva en el Museo Centro de Arte Reina Sofía en Madrid.

Esta es una lista de obras que se recomendaba adquirir. En palabras de Barr: algunas de ellas eran obras maestras, pero otras no; de todas formas eran las mejores que se podían adquirir en el mercado en este momento, y estaban a buen precio. Algunas de ellas las tenía "*in mind for years*", otras estaban depositadas en el museo por sus propietarios y no habían podido ser adquiridas a causa de la Guerra. Los precios deberían ser revisados, pues la Guerra ha cambiado el mercado. Pero, a pesar de todo, creía que era el momento oportuno de adquirir las piezas ³⁵⁶.

³⁵⁶ El braque, chagall y "*Ma Jolie*", de Picasso, fueron adquiridas en 1945, el la fresnaye, en 1947, la obra de Lipchitz en 1951 y "*la muchacha de la mandolina*", de



Alfred.H.Barr frente al Guernica, 1961

En octubre de 1944, se presenta al *Broad of Trustees* un informe realizado por el Comité de Política, el informe va firmado por Henry Allen Moe³⁵⁷, presidente del comité. En dicho informe se cuestiona la política de adquisiciones del museo y plantea la divergencia que existe entre el hecho de adquirir sólo obras maestras y la finalidad didáctica del museo, que debe contar también con obras de menor importancia pero que forman parte de la historia del arte moderno. Por lo tanto el Trustees debe decidir qué tipo de museo desea y obrar en consecuencia

En 1945, T. Soby dimite como Director de Pintura y Escultura, éste fue sustituido por James Johnson Sweeney. Poco después de su dimisión, Soby escribe su respuesta al

Picasso fue comprada por un coleccionista privado, quien en 1958 prometió donarla, posteriormente, al Museo.

³⁵⁷ MoMA Archives, Henry Allen Moe Papers.

Comité de Política, *Report to the Trustees in Connection with a Review of the Museum Collection*. A esta se une otra de Barr titulada *Notes on Museum Collection Policy*³⁵⁸. Ambos, junto con Sweeney firman en enero de 1945, una carta dirigida al *Trustee*, en la que exponen cual es su concepto de calidad. La calidad de las obras es primordial, pero esta calidad puede encontrarse en una gran variedad de trabajos, grandes y pequeños, a través de diferentes medios y en escuelas diametralmente opuestas. La calidad es el principal factor que hace que una obra sea de importancia histórica o valiosa para la educación. Una política de adquisiciones equilibrada es necesaria, como hasta el momento, la mayor proporción de los fondos para adquirir obras, se han gastado en obras de importancia y, en mucha menos proporción, en trabajos menores de calidad realizados por artistas establecidos y en la exploración de nuevos talentos.

El Trustee del museo organizará, en respuesta al informe del Comité de Política, una exposición privada donde se podría contemplar experimentalmente, su concepto de calidad. Se expuso al público una colección de 60 piezas con un folleto explicativo, en el que se explicaban las razones por las que unas obras se elegían para ser colgadas en las paredes del museo y otras no, que si bien no eran, por el momento, obras maestras sí tenían: importancia histórica (Braque), interés como documento (Lawrence), originalidad técnica (Dove), la importancia de ser el único ejemplo en la colección (Duchamp) y finalmente, el interés como una obra muestra del talento excepcional de los jóvenes americanos (Bloom, Graves, Pollock, Sharrer)³⁵⁹

Es importante reseñar el *Report to the Trustees in Connection with a Review of the Museum Collection* de enero de 1945 firmado por Soby, en el capítulo titulado *The Collector and Museum Acquisition*, explica muy gráficamente la diferencia existente entre los puntos de vista para adquirir obras de arte de un coleccionista privado y de un *curator* de la colección. Expone los siguientes contrastes entre esos puntos de vista:

³⁵⁸ MoMA Archives, Barr Papers I.9A

³⁵⁹ A.H.Barr, *Chronicle of The Collection*, op.cit. p 631

1	<p><i>Collector:</i> The gratification of private taste and love of the arts.</p> <p><i>Curator:</i> The broad educational program of a public instruction.</p>
2.	<p><i>Collector:</i> Absolute freedom of choice within financial limits.</p> <p><i>Curator:</i> The necessity for covering all significant aspects of a given field.</p>
3.	<p><i>Collector:</i> Expenditure of one's own money.</p> <p><i>Curator:</i> Expenditure of somebody else's money, given in faith and confidence to a public institution.</p>
4	<p><i>Collector:</i> A free hand in changing the contents of a collection through sale, disposal or trade, following the dictates of personal taste.</p> <p><i>Curator:</i> A professional responsibility in making sure that personal changes in taste do not lead to elimination which will:</p> <p>A) Be hasty and perhaps a mistake</p> <p>B) Break the continuity of a public collection, which should <i>illustrate</i> changes in taste within reasonable limits, rather than be reconstituted entirely according to these changes.</p>
5	<p><i>Collector:</i> Freedom from public pressure and from responsibility toward living artists.</p> <p><i>Curator:</i></p> <p>a) The need to consider carefully pressure from public groups, to refute it if ill-founded, to weigh it if it appears fair.</p> <p>b) A tremendous moral responsibility toward living artists whose careers and fortunes can be drastically affected by the Museum's support or lack of it.³⁶⁰</p>

En este interesante documento, podemos observar la intención de Soby por intentar limar las asperezas que se habían producido entre el comité de política y los Trustees del museo, con los *Curator* a la cabeza. Intentaba que observaran la diferencia que existía entre coleccionar por “amor al arte” y coleccionar para otros con criterios didácticos. El coleccionismo de una institución pública debe ser responsable y no dejarse llevar por los gustos personales de los responsables de las colecciones.

³⁶⁰ A.H.Barr, Chronicle of The Collection, op.cit. p 632

Se debe tener en cuenta que el dinero que se gasta en la adquisición de las obras no es dinero propio, como en el caso de los coleccionistas, sino dinero dado a la institución con buena fe y confianza en dicha institución. El coleccionista puede cambiar en cualquier momento el contenido de su colección pero, el *Curator* tiene una responsabilidad profesional, sabe que las obras expuestas en un museo pueden cambiar el “gusto”, y no debe eliminar una obra con prisas, no puede romper la continuidad de una colección pública que está destinada a ilustrar los cambios del gusto en la sociedad moderna.

Finalmente, el coleccionista no tiene las presiones y las responsabilidades hacia los artistas más jóvenes que tiene el responsable del museo. La responsabilidad moral del curator hacia los artistas más jóvenes, sus decisiones pueden hacer cambiar la vida de estos artistas, por ello deben comprenderse las cautelas de un *curator* hacia la colección permanente del museo.

Durante el periodo 1940-46, además del problema de las adquisiciones, se plantea el de qué hacer con los artistas jóvenes. Como ya hemos visto, éstos no dejan de protestar por la política de adquisiciones del MoMA y el abandono hacia los artistas americanos. Por ello en el Boletín del Museo del año 1949 se realiza un esquema en el que se muestra las obras existentes de cada una de las nacionalidades o escuelas: 274 pinturas estadounidenses frente a 181 de la escuela de París. En el catálogo de Pintura y Escultura de 1942, se muestra que estaban representados 142 artistas americanos frente a 79 artistas de la Escuela de París. Por ello los *Trustees* consideraban, que no era cierto que los artistas americanos estuvieran abandonados por el museo.

Por su parte, James T. Soby, *advisor* del Comité de la Colección del Museo y director del Departamento de Pintura y Escultura, escribe un artículo para la revista *Museum News*³⁶¹ en dicho artículo, defiende la política del museo y recuerda que no es misión del museo el

³⁶¹ J.T.Soby, Acquisitions Policy of The Museum of Modern Art en *Museum News*, 15 de junio de 1944.

mecenazgo de jóvenes artistas, y si se pudiera contabilizar en dólares, el museo ha hecho muchas inversiones para el sustento de los artistas jóvenes, pintores y escultores, a través del programa educativo, mucho más importante que lo que se podría haber hecho mediante un patronazgo directo³⁶².

En 1944, para el decimoquinto aniversario del museo, Soby organiza una exposición titulada *Art in Progress*³⁶³. Esta consistía en mostrar la actividad de cada uno de los departamentos del museo, de esta forma se exhiben durante todo el año las siguientes: *Painting and Sculpture; Design for Use, Built in USA; Dance and Theatre Design; Posters, Photography; Circulating Exhibitions, Educational Services y Film Library*.

Aunque la figura de Soby(1906-1979) ha sido eclipsada por la personalidad de Barr, su trabajo en el Museo fue de gran importancia para éste en los momentos más difíciles de la Segunda Guerra Mundial. Continuó estando ligado al museo hasta su muerte, y legó al museo una importantísima colección de arte y su autobiografía está siendo publicada por el MoMA³⁶⁴.

6.-La colección de Peggy Guggenheim. *Art of this Century*

³⁶² La mayoría de los artistas americanos que se dan a conocer en los años cuarenta, reconocen la influencia directa, en sus obras de esa época, de los pintores europeos, que en muchos casos vieron expuestos por primera vez en el Museo de Arte Moderno de Nueva York. Ver: Robert Hughes, *The Empire of Signs*, en *American Visions... op.cit.pp465-469*. Mientras que Soby estuvo en el Comité se adquirió, "The She-Wolf" de Pollock (1943) adquirida en 1944 y "Painting" de Bacon (1946), adquirida en 1948

³⁶³ *Art in Progress: A Survey Prepared for the Fifteenth Anniversary of The Museum of Modern Art*, The Museum of Modern Art, New York, 1944. La introducción a la Pintura y Escultura fue escrita por James Thrall Soby.

³⁶⁴ J.T.Soby, *The Changing Stream* en *The Museum of Modern Art at Mid-Century. Continuity and Change*, The Museum of Modern Art, Nueva York 1995, pp183-228. En esta publicación, se incluye el legado al Museo, y la recopilación de artículos publicados por él. Ver también en este mismo libro el artículo de Rona Roob titulado *James Thrall Soby: Author, Traveller, Explorer*. Pp 174-182.

Durante la Segunda Guerra Mundial se instaló en Nueva York Peggy Guggenheim, rica heredera americana, que estaba viviendo en París cuando se desató la contienda. Desde el otoño de 1942 a la primavera de 1947, dirigirá en Manhattan la galería de arte conocida como *Art of this Century*, lugar que funcionaría al mismo tiempo como museo y como galería³⁶⁵.

Antes de llegar a Nueva York, había conseguido una interesante colección de pintura y escultura adquirida a los artistas contemporáneos que conoció en París o Londres, donde había fundado sendas galerías de arte³⁶⁶. Casada con Max Ernst y como consecuencia de la Guerra, viajó a Nueva York llevándose con ella la mayor parte de su colección³⁶⁷. Una de las primeras actividades que realizó al llegar fue la de visitar el Museo de Arte Moderno anotando lo siguiente: *“Cuando llegamos a Nueva York, en el Museo de Arte Moderno había una exposición de Picasso. Penrose había mandado todos sus cuadros a Nueva York para la exposición, y reconocí enseguida los que mejor conocía. El museo poseía muchos cuadros y collages de Max (Ernst) porque Alfred Barr le había comprado catorce. Pero siguiendo la costumbre del Museo de Arte Moderno, muchos de ellos estaban en los sótanos. Recuerdo haber bajado a las profundidades y ver una escultura de Brancusi, The Miracle, encontrarla allí fue eso exactamente, un milagro. En el piso superior tenían expuesto uno de sus Pájaros en el espacio, muy similar al mío aunque Brancusi lo hubiera hecho veinte años antes. La colección del museo era muy buena. Tenía obras espléndidas de Picasso, Braque, Léger, Dalí Rousseau, Arp, Tanguy y Calder, pero ningún Kandinsky. En el*

³⁶⁵ Melvin P.Lader, *Peggy Guggenheim's Art of this Century: The Surrealist Milieu and the American Avant Garde, 1942-1947*. Delaware, 1981, pp 90-91

³⁶⁶ El 24 de enero de 1938 inauguró en Londres su primera galería “Guggenheim Jeune”. Después de varios años de pérdidas económicas decidió sustituirla por un museo. Para su creación se asesoró por Herbert Read y Nellie van Doesberg, viuda de Theo, y de Howard Putzel. Y empezó a adquirir obra para el museo “al ritmo aproximado de uno al día”. Steven Nifeh y Gregory White Smith, *Jackson Pollock*, ed. Circe, Barcelona 1991, p. 367.

³⁶⁷ Antes de irse intentó que el Louvre custodiara sus cuadros, pero los funcionarios del museo decidieron que “no merecían la pena”. Cuando embolsó su colección le puso el cartel de “artículos domésticos”. Steven Nifeh y Gregory White Smith, *Jackson Pollock*, ed. Circe, Barcelona 1991, p. 368.

*jardín estaban expuestas algunas esculturas. La atmósfera de aquel lugar, me recordaba la de las universidades para chicas de mi juventud, aunque también podía haber sido un club náutico para millonarios: a Humphrey Jennings le hubiera entusiasmado*³⁶⁸. La idea que ella tenía para una galería de arte era bien diferente, y por ello decidió mostrar su propio concepto del arte moderno a través de su galería³⁶⁹. Sobre todo le interesaba la forma de exponer las obras.

En 1939, su tío Salomón R. Guggenheim³⁷⁰ había inaugurado el *Museum of Non Objective Paintig*, pero la colección de Peggy estaba basada en obras principalmente abstractas y surrealistas. El local que eligió Peggy para su galería estaba situado en el séptimo piso del n° 30 de la calle 50th West, entre las galerías comerciales. La galería abrió sus puertas el 20 de octubre de 1942, consiguiendo gran afluencia de público. La exposición inaugural estaba acompañada por un catálogo muy bien documentado, con comentario de los artistas y sus manifiestos. En esta publicación estaban reseñados 68 artistas y 171 trabajos³⁷¹.

³⁶⁸ Peggy Guggenheim, *Una vida para el arte*, op. Cit. pp 260-261.

³⁶⁹ En el anuncio de la galería, editado por Peggy, se refería a ella como: *una antología del arte no-realista desde 1910 a 1942, con manifiestos y artículos de, Breton, Ernst, Arp, Chirico, Pevsner, Gabo, Kandinsky, Mondrian, Nicholson, Braque, Picasso, Bella y otros. Este libro puede servir de catálogo de la colección permanente de ART OF THIS CENTURY, el nuevo centro de arte que será abierto al público en Nueva York. Nueva York, 15 de mayo de 1942. En realidad, Peggy Guggenheim no la denomina "galería" sino "Centro de Arte", término que será muy utilizado en Europa a partir de los años 80 para aquellos lugares donde se expone obra permanente y al mismo tiempo se realizan exposiciones temporales, todo ello unido a la organización de debates sobre el arte y la cultura contemporánea.*

³⁷⁰ En su libro *Una vida para el arte*, op.cit. comenta sobre el museo de su tío Salomón: *fuiimos a ver el museo de mi tío; un desastre. Había por lo menos un centenar de cuadros de Bauer, con inmensos marcos plateados, que no dejaban ver los veinte Kandisky. También había un maravilloso Léger de 1919, un Juan Gris, muchos Domelas, un John Ferren, un Calder, un Delaunay y unos cuantos pintores más de poca importancia cuyos nombres he olvidado. De las paredes salía música de Bach -un contraste bastante extraño- El museo era un pequeño edificio muy bello aunque totalmente desaprovechado con aquella colección,pp 260-261.*

³⁷¹ Más de la mitad de estas obras se encuentran actualmente en la colección Peggy Guggenheim de Venecia que es administrada desde 1976 por el Salomón R. Guggenheim Museum de Nueva York. Los artistas más importantes representados fueron: Archipenko, Calder, Chagall, Chirico, Duchamp, Ernst, Giacometti, Kandinsky, Klee, Malevich, Miró, Mondrian, Ozenfant, Picasso, Tanguy...

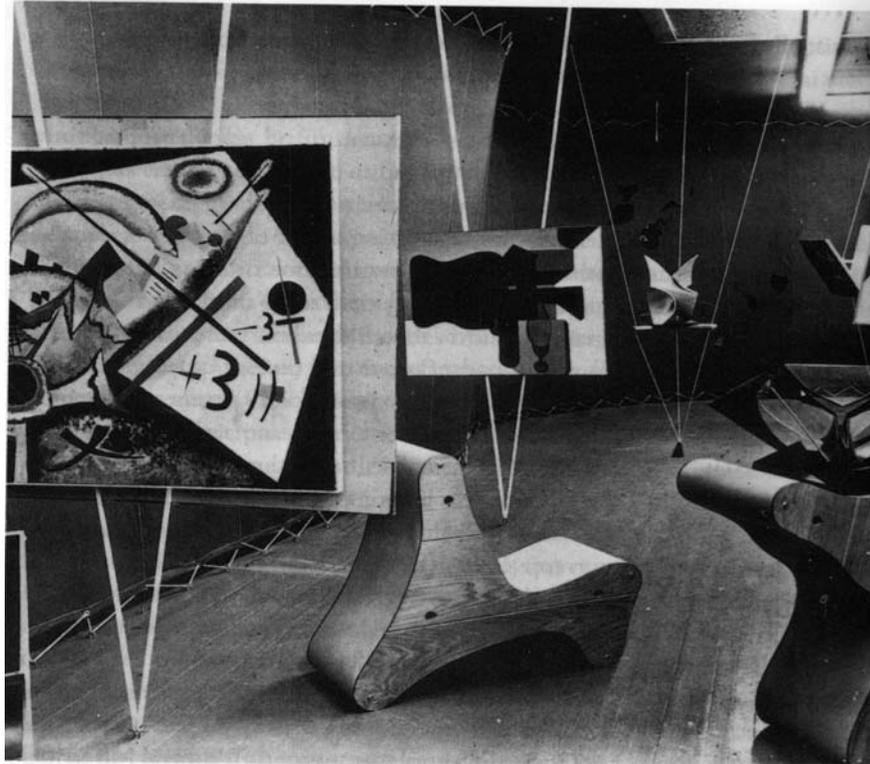
El catálogo de la Galería era una idea que ya había madurado en Inglaterra, pero no se llegó a realizar, Peggy pensaba hacer una historia del arte moderno desde 1910 a 1939 con el que deseaba acompañar una exposición que fuera síntesis del arte moderno³⁷². Esta exposición fue la que finalmente inaugurara su galería neoyorkina.

La colección se presentó en tres salas: una consagrada al arte cubista y abstracto y las otras dos dedicadas al arte surrealista y cinético. Una cuarta sala estaba dedicada a exposiciones temporales en constante renovación³⁷³. Para realizar el diseño de la exposición, Peggy contó con el asesoramiento del arquitecto-diseñador vienés Frederick Kiesler *“el cual concibió un entorno surrealista con paredes curvas de madera, falsos techos, iluminaciones puntuales sobre cada una de las obras que se presentaban liberadas de sus marcos y montadas en ajustables brazos de madera”*³⁷⁴

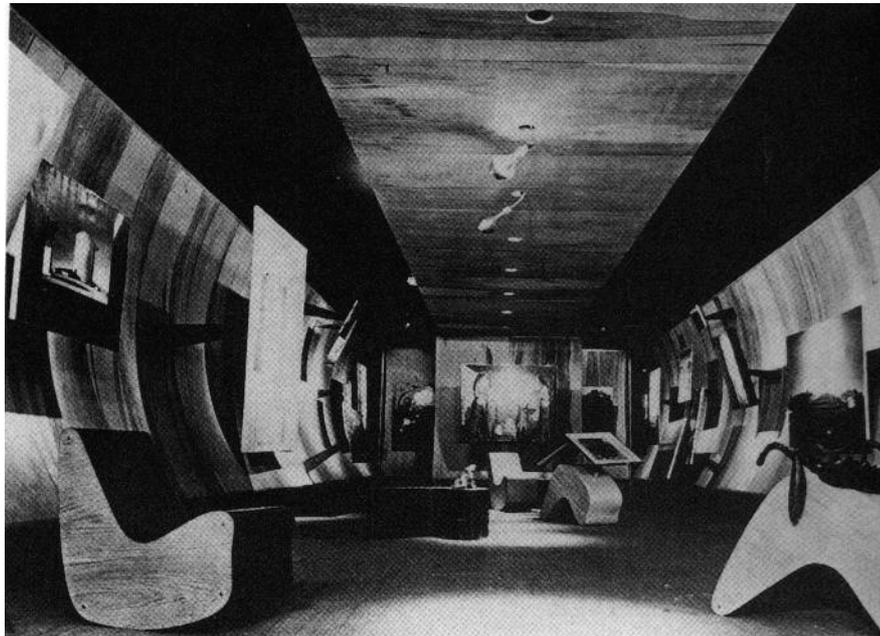
³⁷² Peggy Guggenheim, *Una vida para el arte*, op. Cit pp 272-273. *“Mi catálogo estaba prácticamente terminado y cada vez que compraba un cuadro nuevo, me precipitaba a casa de la señora ferren, la editora, con una fotografía de la nueva adquisición y una biografía del artista. Max (Ernst) diseñó una cubierta preciosa para el catálogo. Yo estaba muy insegura con mi nueva criatura y decidí que no me gustaba. Le pedí a Breton que me ayudara con el catálogo porque desde el principio siempre me había dicho que era catastrophique, probablemente lo hubiera sido si él no hubiera intervenido. Se pasó horas investigando y logró recoger declaraciones de todos los artistas, las incluimos, junto a las fotografías de sus ojos. El prefacio de Bretón era excelente y contemplaba toda la historia del Surrealismo. Logré que Mondrian escribiera otro prefacio, traducido al inglés por Charmian Wiegand, y añadía el que Arp me había hecho en Europa. Luego Breton me aconsejó reproducir los manifiestos de los diferentes movimientos artísticos de los últimos treinta años y añadimos unas declaraciones hechas por Picasso, Max, de Chirico y otros. Terminó siendo un libro muy bueno, y más que un catálogo era una antología de arte moderno. Lo llamamos, Art of This Century”.*

³⁷³ Thomas M. Messer, *Peggy Guggenheim Art of this Century*. New York, 57th Street du 20 octobre 1942 À May 1947 en *L'Art de L'Exposition. Une documentation sur trente expositions exemplaires du XX siècle*, éditions du Regard, Paris, 1998. P.192.

³⁷⁴ Anna María Guasch, *El arte del siglo XX en sus exposiciones. 1945-1995*, ediciones del Serbal, Barcelona 1997, p. 19.



Art of This Century- Sala de Abstractos



Art of This Century-Surrealistas.

Las exposiciones organizadas por la galería de Peggy Guggenheim tuvieron mucho eco en la prensa neoyorkina³⁷⁵, pero lo más destacable de esta galería, fue el

³⁷⁵ *El arte del siglo XX en sus exposiciones..op.cit.pp 19-21*

hecho de haber dado una oportunidad a los artistas americanos menores de 35 años, que luchaban, como ya hemos visto, por abrirse paso entre la preminencia de la “escuela de París”. De esta forma, en 1943, la galería dejó de ser exclusivamente el lugar donde se reunían los artistas europeos exiliados y emigrados. En el *Spring Salon for Young Artist*, organizado por P. Guggenheim en 1943, y con un jurado del que formaban parte, A.H.Barr, P.Mondrian, H. Putzel, J.Thrall Soby y J.J. Sweeney, fueron seleccionados 43 artistas entre los que se encontraban: R. Motherwell, Baziottes, Ad Reinhardt y Pollock. Peggy se convertiría en la “galerista” de Pollock y quien organizó su primera exposición individual³⁷⁶.

La galería cerró en 1947 con una exposición del pintor holandés Theo van Doesburg. Más tarde volvería a Europa y terminaría instalándose en Venecia donde moriría. En este lugar, ejerció casi, como comisaria de la Bienal en el pabellón norteamericano. En 1947, fue invitada a exhibir su colección en la Bienal de Venecia en el pabellón Griego, los griegos estaban aún en guerra y no tenía uso. Este hecho supuso una gran satisfacción para Peggy ya que según sus propias palabras, fue la primera vez que se reconocía públicamente su labor por el arte moderno³⁷⁷.

³⁷⁶ James Johnson Sweeney fue el crítico que realizó la intrdoducción a la primera exposición individual de Pollock realizada en ese mismo año, 1943. Para obtener una visión general del papel del arte abstracto en el arte del siglo XX, consultar el inmejorable catálogo publicado con motivo de la exposición titulada: *Abstraction in The Twentieth Century: Total Risk, Freedom, Discipline*, con un exhaustivo texto de Mark Rosenthal. Solomon R. Guggenheim Museum, 12 de febrero al 12 de mayo de 1996.

Para conocer las relaciones entre Peggy Guggenheim y Jackson Pollock, recomendamos la lectura de los libros ya citados: *Una vida para el arte* y *Jackson Pollock*. Donde encontramos referencias cruzadas de los mismos hechos, pero bajo puntos de vista bien diferentes.

³⁷⁷ Peggy Guggenheim, *Introduccion a The Peggy Guggenheim Collection*, exposición organizada por el Arts Council en la Galería Tate del 31 de diciembre de 1964 al 7 de marzo de 1965, Londres, 1964, p.11.



Palazzo Venier dei Leoni, Venecia. Sede de la Colección Peggy Guggenheim.³⁷⁸

7.-El MoMA como laboratorio

Cuando en 1979, se celebra el cincuenta aniversario de la fundación del Museo de Arte Moderno, se escoge como lema las palabras que Barr utilizó para la inauguración de la muestra de 1939:

*“The Museum of Modern Art is a laboratory: in its experiments the public is invited to participate”*³⁷⁹

Desde 1945 hasta 1979, el museo continua con una ferviente actividad expositiva, se consolidan los distintos departamentos y se trabaja fuertemente en la proyección exterior del Museo. Soby es sustituido en 1945 por James Johnson Sweeney, hasta que en 1947, vuelve A.H.Barr, quien ocupará su cargo de director de la Colección hasta su retiro en 1967.

³⁷⁸ En la actualidad, los nietos de Peggy Guggenheim, fallecida en 1979, han entablado un pleito con la Fundación ya que consideran que no se han respetado los términos de la donación, no se ha conservado tal como estaba el palacio en vida de Peggy, y se han trasladado algunas obras a New York. Quieren que la colección y el palacio revierta a su familia directa.

³⁷⁹ A.H.Barr, introducción al catálogo *The Museum of Modern Art 10th Anniversary*, Museum of Modern Art, New York, 1939, p. 4.

La exposición, realizada en 1941 sobre Arte Indio de los Estados Unidos, organizada por René d'Harnoncourt³⁸⁰, entonces miembro del *Gubernement's Arts and Crafts Board*, supuso una gran novedad, ocupó casi la totalidad del espacio museístico y tuvo una gran aceptación, se intentaba descubrir el arte de los primitivos americanos. Tal fue el éxito, que en 1944, Nelson Rockefeller, sugiere que se contrate a Harnoncourt como director del *Curatorial Departments*, cargo que ocupa entre 1946 y 1949. Fue director del Museo desde 1949 hasta 1968.

La novedad que d'Harnoncourt introduce en el museo, son sus instalaciones entre las que destacan: *Arts of the South Seas* (1946), *Ancient Arts of the Andes* (1954) y una serie de exposiciones de escultura como *Henry Moore* (1946), *Elie Nadelman* (1948), *Gabo and Pevsner* (1948), *Jacques Lipchitz* (1954), *Rodin* (1963) y *The Sculpture of Picasso* (1967). Su método de trabajo consistía en dibujar cada objeto por separado, después pensaba las relaciones que había entre ellos y finalmente los colocaba en un plano a escala sobre el suelo, estableciendo yuxtaposiciones y secuencias. Respecto a la luz, evitaba los efectos dramáticos, él mismo escribió sobre las instalaciones:

*Installation is a very complicated and exciting sujet, and it requires humility ...your job is to help the vissitor see for himself and judge for himself what the object has to offer.*³⁸¹

En 1953, se describe el museo en la prensa neoyorkina como un “circo de nueve pistas”³⁸², resalta que la función

³⁸⁰ René d'Harnoncourt, nació en 1901 en Viena, en 1925 emigra a Méjico, donde se convierte en un especialista en arte pre-colombino y arte folk. Durante los años veinte y treinta organza exposiciones itinerantes sobre arte indio para el gobierno mejicano y el Metropolitan Museum. En 1937 se une al Indian Arts and Crafts Board en los Estados Unidos y en 1943, colabora con Nelson A. Rockefeller en la Oficina de Asuntos Inter-Americanos, colaborando con el Museo de Arte Moderno en una serie de intercambios con Latino América.

³⁸¹ Waldo Rasmussen, *The Museum of Modern Art, : A Half Anniversary, Dossier*, en Moma Archives, p.20.

³⁸² Dwight Macdonald, *What is this, a three-ring circus?* en *New Yorker Magazine*, 6-7-1953. Recordemos que en el Manifiesto de los American Abstract Artist, titulado *How Modern is The Museum of Modern Art*, de 1940, se hacía la misma pregunta, entre otras: *What is This. A three ring Circus?* op.cit.

tradicional del museo de preservar y mostrar sus obras de arte suponen sólo una de las pistas. Añadidas a ésta, se encuentran el mayor club social de la ciudad, un cine, una biblioteca, una escuela, una editora, una proveedora de espectáculos para otras instituciones, un árbitro del gusto, una empresa que organiza más de veinte producciones anuales. El artículo ensalza la figura de Harnoncourt como director del circo de las nueve pistas, como un gran ejecutivo y experto en recursos diplomáticos.

Debemos hacer hincapié en la importancia de lo que Macdonald describe como “Club Social”, los *membership* del museo, que eran 16.000 en 1953, llegan a ser en 1978 más de 39.000. Estos pagaban unos 35 dólares al año, a cambio tenían la entrada gratuita al museo, invitaciones a los eventos más importantes y tenían descuentos en las publicaciones del museo. También podían acudir al Penthouse, restaurante reservado sólo a los miembros del museo. Las ayudas de los miembros del museo supusieron en 1978 más de un millón de dólares³⁸³.

Otra de las “pistas del circo”, era el departamento de publicaciones, que es en la actualidad una de las editoriales de arte más importantes del mundo, entre sus características destaca el estilo que Barr imprimió a dichas publicaciones, siendo de las más didácticas y ricas en datos de las existentes hasta los años 80, fecha en la que los museos europeos comienzan a trabajar más seriamente en este tipo de publicaciones³⁸⁴.

8.-Evolución arquitectónica del MoMA.

³⁸³ En la actualidad se han diversificado las categorías de Membership: estudiantes, nacional e internacional (para personas que viven alejados de Nueva York o extranjeros), Individuales, Familiares o Duales. Finalmente se ha incluido la categoría de Contributing Memberships, con ayudas al museo que van desde los 250 dólares anuales a los 2.500 de los socios benefactores.

³⁸⁴ Solamente con consultar la página WEB del MoMA, comprobamos la diversidad y calidad de sus publicaciones actuales las cuales están a la venta en la “Red”.

Para comprender la escisión con el pasado- e incluso con las corrientes contemporáneas que se aplicaban en ese momento a los edificios dedicados a centros museísticos- que supuso el diseño del nuevo edificio del Museo de Arte Moderno en 1937, hemos elegido como ejemplo el artículo de Clarence S. Stein, titulado *The Art Museum of Tomorrow*³⁸⁵.

En dicho artículo, Stein establecía las cinco cuestiones fundamentales que debe resolver un museo de arte:

La primera era que el público pudiera acceder a las zonas que le interesaran sin tener que pasar por otras. La segunda, era que se debía dar al visitante profano una idea del valor de la obra de arte del pasado, mostrándole pocos objetos y bien expuestos. La idea fundamental era que primero se viera, después se contemplara para que finalmente, la obra fuera comprendida. La tercera se refería a los estudiosos del arte, para los que el acceso a los materiales y las obras existentes en el museo, debería facilitarse. La cuarta cuestión era relativa a la accesibilidad a los distintos espacios del museo. Se debería poder conectar la parte del museo dedicada al público con la dedicada a la investigación, de tal forma que el visitante interesado en profundizar en algo pueda acceder directamente de la sala de exposición principal a la sala dedicada al estudio. La última cuestión consistía en la necesidad de crear una máquina museal lógica y relacionada.

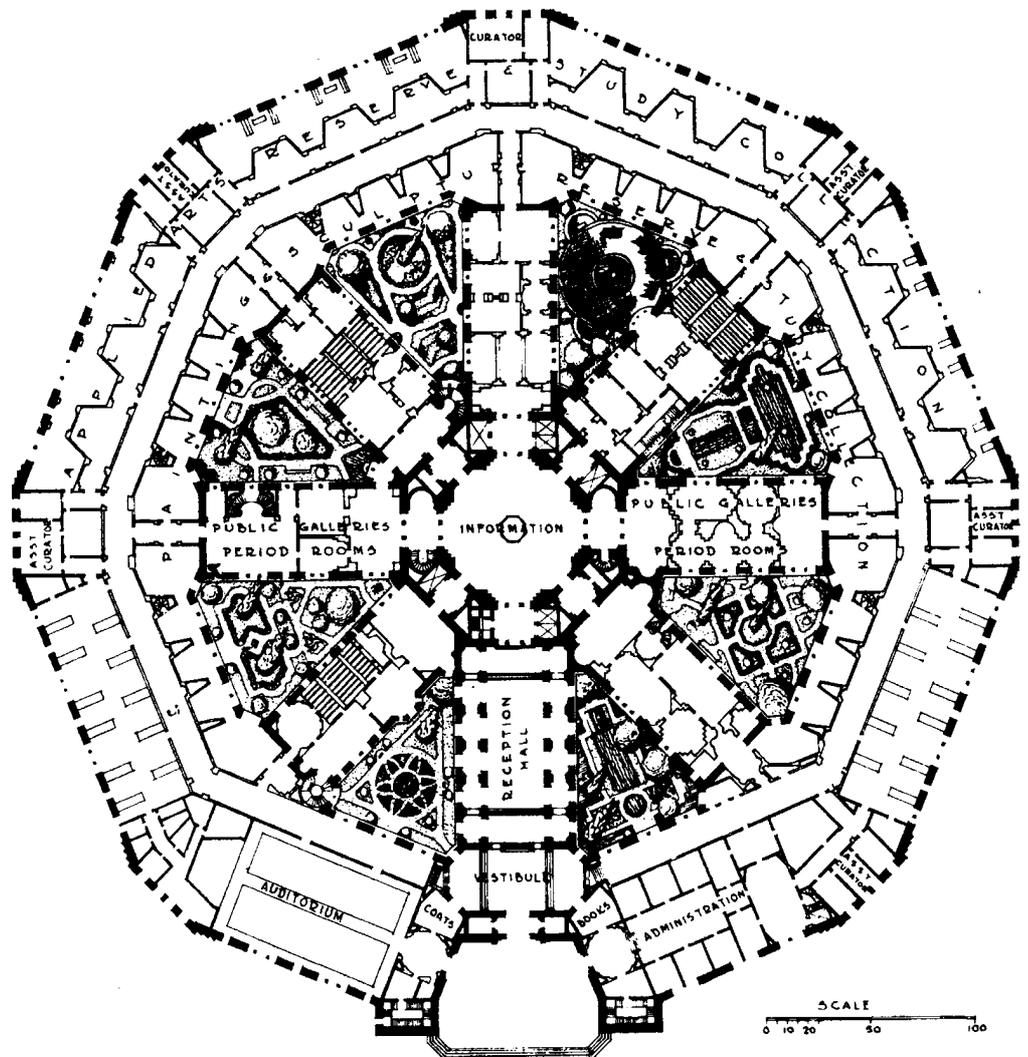
Para conseguir el funcionamiento del museo tal como lo había ideado, dibujó una planta de forma octogonal, cuyo centro estaba ocupado por una oficina de información y a su alrededor se disponían las salas diseñadas como *period rooms* tras ellas en los extremos del polígono se encontraban las salas de estudio. El edificio tendría siete plantas, de las que cuatro serían de exposición por orden cronológico y dos de estudio. Sobre ellas, terminado en

³⁸⁵ Clarence S. Stein, *The Art Museum of Tomorrow*, en *The Architectural Record*, New York, enero 1930, pp 5-12

forma de pirámide se ubicarían zonas de estudio, oficinas y la biblioteca.

Por otra parte, Stein escribía que el museo debía prestar varios servicios además del expositivo y didáctico, pensaba que el sector de servicios del museo debía ser planificado integralmente como un establecimiento moderno. Debía tener servicios de fotografía, catalogación y laboratorio de restauración.

Finalmente, decía que la mayoría de los museos estaban anticuados por culpa de la rigidez expositiva, por eso él proponía que las paredes fueran flexibles y móviles, para poder cambiar fácilmente las exposiciones.



Stein: *El museo del Mañana*, planta baja. 1930

Desde el punto de vista museológico, no se alejaba demasiado de las ideas de Barr, pero el lenguaje arquitectónico utilizado se diferencia del propuesto por el MoMA para su nueva sede. Según Carol Duncan y Alan Wallach, el MoMA es el *prototipo de museo de arte moderno*, porque fue el primero en encontrar las formas arquitectónicas que comunicaran la ideología que caracteriza el desarrollo del capitalismo corporativo. La peculiaridad del museo, distinta a los “*ceremonial monuments*”, consiste en que el interior y el exterior están preparados para albergar obras de arte de su tiempo³⁸⁶. Continúan diciendo que en este momento (1978) el museo está rodeado por vecinos “megalíticos”, pero en el momento de su construcción, los años 30, su diseño contrastaba enormemente con sus vecinos “*retóricos y victorianos*”.

Como abogado de la nueva arquitectura, Barr propuso en 1936 para la construcción del futuro edificio definitivo del MoMA, a Walter Gropius o Mies van der Rohe, recibiendo el visto bueno de Goodyear y Nelson Rockefeller, para entrevistarse con ellos. Pero, por otra parte, el comité de selección había contactado con Philip Goodwin, uno de los administradores del museo, quien, a su vez había entrado en conversaciones con Edward Durell Stone. Barr intentó convencer a Goodwin para que aceptara a Mies como arquitecto de la nueva sede del MoMA, pero no lo consiguió, el arquitecto del museo debería ser americano³⁸⁷. El edificio definitivo sería diseñado, en el más puro Estilo Internacional, por Philip L. Goodwin y Edward Durell Stone en el n° 11 de la 53rd.

³⁸⁶ Carol Duncan y Alan Wallach, *MOMA: Ordeal and Triumph on 53rd Street* en *Studio International*, vol 194, n° 988, Londres, 1978

³⁸⁷ Irving Sandler, *Introducción a El Arte Moderno*, op.cit. p.22. Aquí reproduce Sandler la carta que Barr envió a Goodwin para intentar convencerle de contratar a Mies para el diseño del nuevo museo, en su carta, exponía que el museo había hecho todo lo posible por formar una nueva generación de arquitectos americanos, pero que éstos aún no estaban preparados para asumir un encargo de la importancia del MoMA, por eso pedía que se tomara en consideración su propuesta, *Se que algunos de nuestros administradores albergan sentimiento fuertemente nacionalistas pero me parece que no dudan en comprarse ropa inglesa y sombreros franceses ni se oponen seriamente a que el Museo posea pintura extranjera. ¿Por qué, pues, deberíamos sentir prejuicios ante un arquitecto extranjero?*

La labor mesiánica de Barr por el arte moderno no se limitó a la pintura y escultura, sino que abarcó todas las manifestaciones culturales. Entre éstas destaca la creación del Departamento de Arquitectura y Diseño en 1932. De esta forma se convierte en el primer museo que incluía estas disciplinas entre sus fondos.

El departamento se inauguró con una exposición titulada: *Arquitectura Moderna: Exposición Internacional*. Con esta exposición se pretendía mostrar al público americano la existencia de otro tipo de arquitectura que no fuera la eminentemente decorativa. Era la que venía realizando en Europa con la Bauhaus o los edificios de Le Corbusier, un estilo “el internacional”³⁸⁸, que según Barr, debía ser conocido en los Estados Unidos.

Tafury y Dal Co, exponen que “el proceso de renovación de la arquitectura estadounidense encuentra a posteriori una ocasión de recapacitar y comprobar en la Exposición organizada en 1932 en el Museum of Modern Art de Nueva York, por Henry-Russel Hitchcock y Philip Johnson, quienes en ese mismo año, publican el afortunadísimo libro *The International Style: Architectura since 1922*. La exposición presenta una detallada comparación entre la producción europea y la americana, el conjunto ilustrativo de libro, en cambio, relega a posición secundaria la aportación estadounidense, solo recordada por el McGraw-Hill Building y el Philadelphia Saving Found Building. El intento didáctico de la publicación es evidente, como deja intuir Alfred Barr en su presentación. Pero el tipo de lectura conseguido en tal operación, es como máximo, aleatorio en el plano histórico: queriendo aislar en la producción arquitectónica contemporánea algunos “principios generales”, se realiza un análisis simplificador y reductivo, artificiosamente unitario y de fácil asimilación, mientras, en el intento de individualizar una especie de lenguaje común suprahistórico, se violenta el carácter extremadamente articulado de la búsqueda contemporánea...

³⁸⁸ Philip Johnson, *Declaration*, en *A Memorial Tribute: Alfred H. Barr, Jr.*, Museum of Modern Art, New York, 1981.

...De nuevo, como ya en 1893 en la Feria de Chicago, la América de la gran crisis necesita valores estables a los que aferrarse: la balsa a la que subirse proviene, una vez más de Europa” ³⁸⁹.

En 1966, el MoMA publica el primer estudio dedicado a los fundamentos teóricos de la arquitectura moderna, el texto elegido fue de Robert Venturi, *Complejidad y Contradicción en la Arquitectura*. Estos estudios no estarían ligados a las exposiciones del museo, son publicaciones eminentemente teóricas, “*tratarán sobre conceptos demasiados complejos para poder ser presentados en forma de exposición, y los autores pertenecerán a diversos grupos profesionales*”³⁹⁰. En este ensayo, Venturi critica severamente la arquitectura propuesta por el MoMA en sus comienzos, pero ha de entenderse el momento histórico que se estaba viviendo en los Estados Unidos en esta década, la crisis provocada por el *Crac del 29* y el *New Deal* alentado por Roosevelt cuando se convierte en presidente de los Estados Unidos en 1933. Este cambio radical en el lenguaje arquitectónico, promovido por el Museo de Arte Moderno ya en 1932, significaba también que se abogaba por la necesidad de realizar un cambio ideológico en la sociedad americana³⁹¹

³⁸⁹ Manfredo Tafuri/Francesco Dal Co, *Arquitectura y ciudad en Estados Unidos: La Progressive Era y el New Deal, 1910-1940*, en *Arquitectura Contemporánea*, 1, Aguilar/Asuri, Madrid 1989, p.214. ver también: Emily D. Stone, *The Museum of Modern Art Builds. A Building-Endowment Fund Drive* en *Museum News*, vol 41, nº 10, junio 1963, p.11

³⁹⁰ Arthur Dexler (Director del Departamento de Arquitectura y Diseño del MoMA), *Advertencia a Complejidad y Contradicción en la Arquitectura* de Robert Venturi Edición española, ed. Gustavo Gili, Barcelona 1978, p.7. Primera edición *Complexity and Contradiction in Architecture*, Museum of Modern Art, New York, 1966.

³⁹¹ En una conferencia dada por Johnson en la Universidad de Columbia el 24 de septiembre de 1975, titulada *Lo que me hace vibrar*, publicada en Ph.Johnson, *Escritos*, editorial Gustavo Gili, Barcelona 1981, pp.263-270, recuerda el autor la estricta disciplina impuesta por el Estilo Internacional diciendo: *de este periodo hacia el cual puedo volver la vista con menos odio que ustedes, o, mejor, con menos odio que Robert Venturi, nuestro brillante gurú del anti-Movimiento Moderno. Casi soy el último-quizá Breuer y yo lo seamos- de la generación formada en la estética Le Corbusier-Bauhaus, en la estética de los años veinte, de la cual Breuer es uno de los fundadores y yo mismo uno de los epígonos.(...) Nosotros realmente creíamos en la perfeccionabilidad de la naturaleza humana, en el papel de la arquitectura como arma de reforma social, en la simplicidad como panacea (lo menos es mas), Creíamos en la honesta expresión de la estructura del edificio, creíamos con Laugier, Ruskin, Viollet-Le-Duc y Emerson, en la utilidad como criterio estético. ¿Se acuerdan de aquella temprana exposición*



Museum of Modern Art en 1939

en el Museo de Arte Moderno llamada "objetos útiles". No Objetos Hermosos; Objetos Útiles.



MoMA en 1967

Chronology of the Museum Site

- | | |
|------|--|
| 1929 | The Museum of Modern Art opens in the Heckscher Building (corner of Fifth Avenue and 57th Street). Six rooms rented for galleries and offices. |
| 1932 | Museum moves to townhouse at 11 West 53rd Street (part of present site). |
| 1939 | “International Style” building, designed by Philip L. Goodwin and Edward Durell Stone, opens at 11 West 53rd Street location. The building is the Museum’s first permanent home. |
| 1951 | Grace Rainey Rogers Annex, designed by Philip Johnson, opens at 21 West 53rd Street, adjacent to the original 1939 building (razed in 1979 to make room for the new west wing). |
| 1953 | The Abby Aldrich Rockefeller Sculpture Garden, designed by Philip Johnson, is dedicated. Acquisition of building at 27 West 53rd Street. |
| 1956 | Acquisition of building at 23 West 53rd Street for use as offices. The Museum Bookstore 2 later located there (1972). |
| 1960 | Two townhouses, Nos. 5-7 West 53rd Street, donated to the Museum (later razed to make room for the east wing). |
| 1963 | Acquisition of the Whitney Museum building at 20 West 54th Street (now called the north wing). |

- 1964 Opening of east wing and garden wing and enlarged sculpture garden. Project designed by Philip Johnson.
- 1980 Construction begins on the west wing and apartment tower, built over parcel formerly occupied by Nos. 2 1-35 West 53rd Street.
- 1984 New west wing, designed by Cesar Pelli & Associates, and renovated and improved Museum facilities open. West wing doubles exhibition space and adds a new film theater and two floors of offices. Other improvements include a four-story, glass-enclosed garden hall overlooking the sculpture garden and housing Museum circulation; two new restaurants in the expanded garden wing; and a completely refurbished sculpture garden.
- 1995 Acquisition of the Dorset Hotel at 30 West 54th Street and two adjacent townhouses at 42 West 54th Street and 41 West 53rd Street.



Torre de apartamentos y escalera sobre el jardín de esculturas 1984

El 8 de diciembre de 1997, el arquitecto japonés, Yoshio Taniguchi fue elegido como el diseñador para el *MoMA's expansion and renovation*. El proyecto es el más ambicioso desde la creación del museo hacía 68 años. Actualmente sólo se puede exponer el 10% de la colección al mismo tiempo, y gran número de obras contemporáneas no pueden ser expuestas³⁹². En palabras de su director, Glen D. Lowry, que se pueden consultar en la página WEB del Museo, <http://www.moma.org>: *The expansion and*

³⁹² Herbert Muschamp, El futuro moderno. Concurso para la ampliación del MoMA, en *Arquitectura Viva* n° 54, mayo-junio 1997, p.73.

renovation is key to this process, and will help ensure that MoMA continues to be the foremost museum of modern art in the world throughout the next century”.

Pero el MoMA, como otros museos de este final de siglo, ha decidido crear un espacio diferenciado para los artistas más jóvenes, en realidad volvemos a la polémica del Luxemburgo francés que ya analizamos en el capítulo anterior. De esta forma durante el mes de febrero de 1999, el MoMA anunció un plan de convergencia con el PSI *Center for Contemporary Art* de Long Island City en Queens, la Kunsthalle de 28 años de antigüedad conocida por sus avanzados programas de arte contemporáneo. *”Encaja perfectamente en lo que buscamos. Las dos instituciones se mantendrán como dos entidades artísticamente independientes. Esta fusión mejora drásticamente el programa y el interés por el arte contemporáneo del Moma. Nos proporciona una ventana hacia la comunidad de artistas contemporáneos y una ventana hacia Queens* ³⁹³”

Esta fusión es un ejemplo de los movimientos de acercamiento hacia el arte más reciente que se vienen realizando en la ciudad de Nueva York. Muchos le imputaban al MoMA su alejamiento de las últimas corrientes del arte, y este nuevo espacio, le permitirá tener un lugar adecuado para poder exponerlo, ya que supone un compromiso con el arte contemporáneo. Al mismo tiempo construirá residencias para los artistas. Sólo el Whitney y el PSI contaban con espacios destinados a estudios de artistas. El Moma, se suma a la *“indisimulada competición comercial con sus vecinos Guggenheim y Whitney donde la capacidad de las muestras se mide por los ingresos de taquilla* ³⁹⁴”.

³⁹³ Declaraciones de Glenn D. Lowry, director del MoMA, a *El Periódico del Arte* nº 20, Marzo 1999, en el artículo de Daniel Pinchbeck, Fusiones de museos en Nueva York: Todo lo que sube, converge.

³⁹⁴ El MoMA lucha contra la vejez a golpe de Talón. Adquiere el Museo PSI, un innovador espacio en los suburbios de Nueva York, en *Boletín Informativo de la Asociación Española de Museólogos*, nº 10, marzo 1999, p.8.

Legend

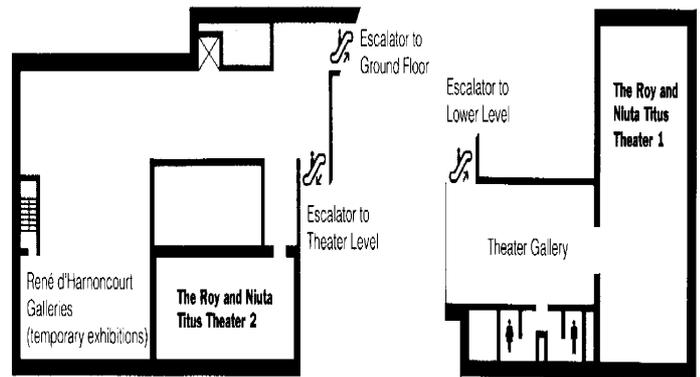
-  Men's Room*
-  Ladies' Room*
-  Telephone
-  Elevator*
-  Escalator
-  Stairs
-  Fire Stairs
-  Access for Disabled Visitors
-  Nonpublic Area
- *Accessible to Disabled Visitors

Lower Level

- The Roy and Niuta Titus Theater 2**
- René d'Harnoncourt Galleries (temporary exhibitions)**

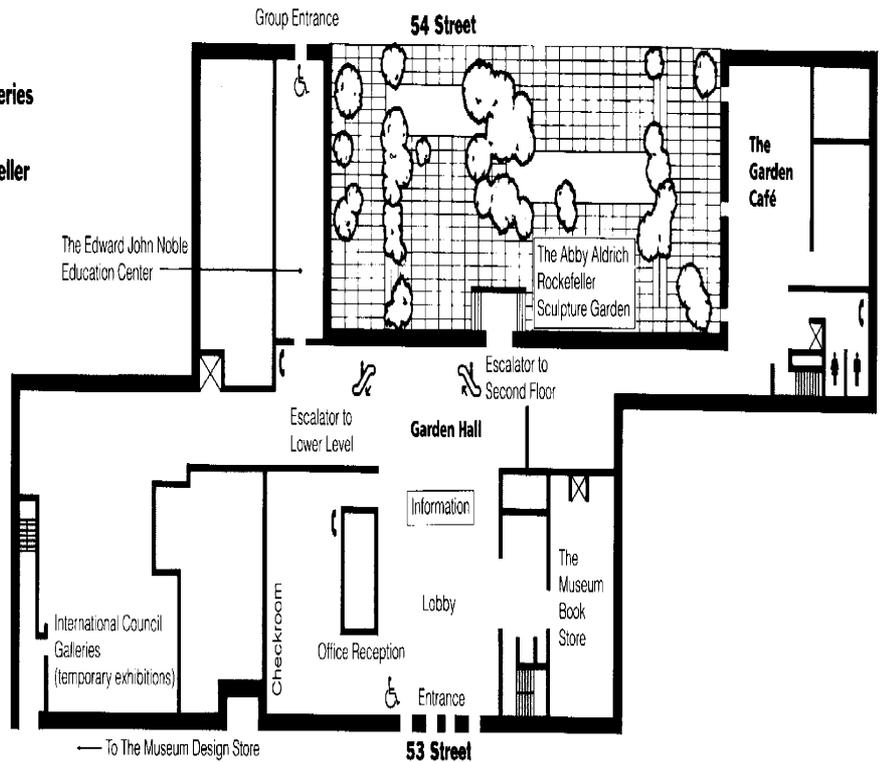
Theater Level

- The Roy and Niuta Titus Theater 1**
- Theater Gallery**



Ground Floor

- International Council Galleries (temporary exhibitions)**
- The Abby Aldrich Rockefeller Sculpture Garden**
- The Edward John Noble Education Center**
- The Garden Café**
- The Museum Book Store**
- Museum Lobby**
- Checkroom**



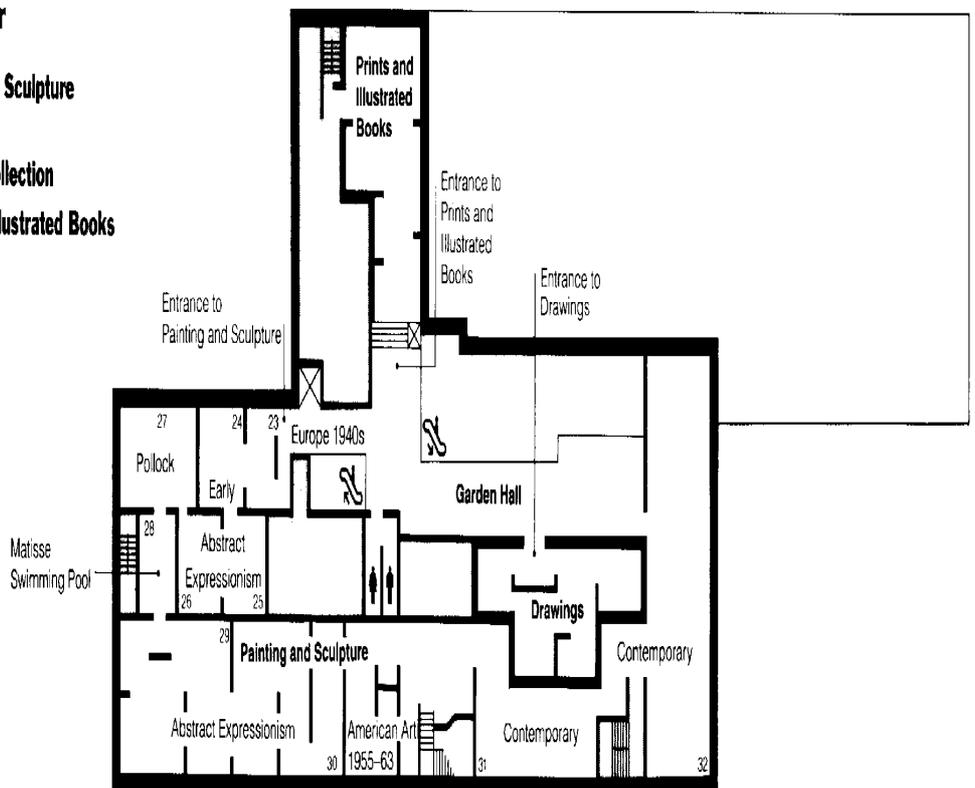
Second Floor

- Painting and Sculpture Collection
- Photography Collection
- The Members Dining Room



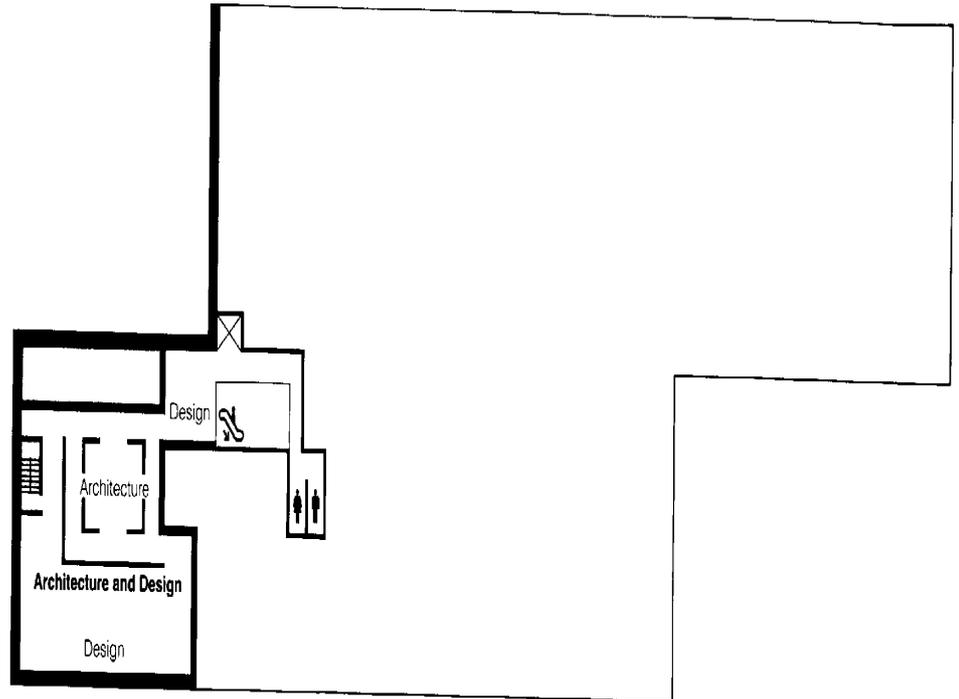
Third Floor

- Painting and Sculpture Collection
- Drawings Collection
- Prints and Illustrated Books Collection



Fourth Floor

Architecture and Design Collection



9.-Departamentos del MoMA.

9.1-Departamento de Arquitectura y Diseño.

En el verano de 1932, Philip Johnson se convierte en el primer responsable de la colección de Arquitectura y Diseño del MoMA. En 1931 Barr le había encargado organizar la primera exposición de arquitectura, entonces contaba 24 años y estaba recién graduado en arquitectura por la Universidad de Harvard³⁹⁵. Sus conocimientos sobre la arquitectura contemporánea europea se basaban en los viajes a Europa que había realizado junto a su amigo, el joven historiador del arte, Russell Hitchcock. Ambos fueron

³⁹⁵ Para recaudar fondos para la exposición, el MoMA edita un folleto escrito en marzo de 1931 por Johnson titulado Construir para habitar, en *Philip Johnson*, *Escritos*, editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1981, pp.30-33

los encargados de preparar la exposición, ya citada, *Modern Architecture-International Exhibition*³⁹⁶. La exposición comenzaba con los *Modern Architects* (Howe y Lescaze). Desde la entrada se podía observar una maqueta del Chrystie-Forsyth St.Housing. La siguiente galería estaba dedicada a la Bauhaus y Walter Gropius; en otra sala se encontraba Le Corbusier, Mies van der Rohe y Wright, entre los arquitectos más importantes. Las maquetas de Villa Savoya y la Tugendhat House fueron iluminadas con pequeñas luces situadas sobre ellas. Todas las salas estaban repletas de fotografías de los edificios más famosos. Estas fotografías debían tener unas condiciones técnicas determinadas, así como mostrar principalmente, una perspectiva, a ser posible, aérea, entre ellas debía haber una misma distancia y estar colocadas a la misma altura.³⁹⁷ Decide el número de fotografías que se debían exhibir, la finalidad de la exposición era para Johnson, que fuera *simple y comprensible*³⁹⁸

³⁹⁶ Frank Schulze, *Philip Johnson: Life and Work*, Alfred A. Knopf, New York, 1994, p.445. Ver también: Ph.Johnson, Epílogo en *Philip Johnson, Escritos*, editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1981, pp.273-277, en este artículo recapacita sobre la exposición y explica las numerosas dudas y críticas que se plantearon a partir de dicho evento.

³⁹⁷ El tipo de exposición que Barr pretendía, era la más parecida a la organizada por H.Th.Wijdeveld para la Preussische Akademie der Kunst en Berlín para mostrar la obra de Frank Lloyd Wright, exposición organizada en el verano de 1931 y a la que Barr asistió. Pero Johnson prefirió diseñar su propia exposición, en la que reinaba el orden y la proporción entre los distintos elementos, frente a la ruptura de la exposición alemana. Terence Riley, Portrait of The Curator as a Jounng Man en *Studies in Modern Art*, MoMA, 1998. P.41.

³⁹⁸ Terence Riley, Portrait of The Curator as a Jounng Man en *Studies in Modern Art*, MoMA, 1998. P.42.



Vista de la instalación de la obra de Frank Lloyd Wrigt, en la exposición Modern Architecture-International Exhibition, 1932.

La segunda exposición organizada por Johnson fue la titulada *Early Modern Architecture: Chicago, 1870-1910*³⁹⁹, aunque Hitchcock no llegó a formar parte del *Staff* del Museo, continuó colaborando como historiador del arte junto a Johnson en la organización de exposiciones. De esta forma, ambos se trasladan a Chicago, después de la apertura de la exposición sobre el Estilo Internacional, para estudiar los edificios que van a ser representados en la muestra que estaban preparando. Ambos se ponen en contacto con estudiosos de los rascacielos y expertos en técnicas constructivas. De esta forma recopilan una exhaustiva cronología y de técnicas y estilos de los edificios. En Chicago contactan con Thomas E. Tallmadge, arquitecto que había escrito sobre los rascacielos para el *Architectural Record*; Tallmadge era también un *amateur* de la historia, asesor del Gobernador de Illinois para la arquitectura histórica y ayudó a establecer la *Burnham Library of Architectural History* en el *Art Institute of Chicago*⁴⁰⁰.

Dos de los edificios elegidos, como pioneros de la arquitectura moderna, el *Tacoma* de Holabird y Roche y el *Home Insurance Company* de William Le Baron Jenney, fueron demolidos entre 1929 y 1931, según Tallmadge, aún

³⁹⁹ *Early Modern Architecture: Chicago 1870-1910*, The Museum of Modern Art, New York, 1933

⁴⁰⁰ Riley, *Portrait of The Curator as a Young Man*..op.cit. p.45.

no se conocía la importancia que estos edificios habían tenido para la arquitectura moderna, por eso los escogió para la exposición. Pretendía que el público se percatara de la importancia de los pioneros, y que esto sirviera para que se exigiera su conservación ⁴⁰¹.

En la demolición del *Home Insurance Building* (1883-1885), se encontraba presente una comisión de expertos, entre los que estuvieron allí encontramos a Tallmadge. Esta comisión confirmó que éste edificio fue el primero construido con el método conocido como “*skeleton construction*”, descubrimiento que planteó una seria controversia con la ciudad de Nueva York, ya que se consideraba la primera en haber utilizado éste método para la construcción de los rascacielos.

Si bien esta exposición no fue tan exhaustiva como la primera, dedicada al Estilo Internacional, sí planteó una seria controversia entre las ciudades de Chicago y Nueva York a la hora de establecer a cual de las dos ciudades se les otorgaba la paternidad de los rascacielos. Henry Mc Bride, escribió para el *New York Sun* lo siguiente: *“Philip Johnson, mucho me temo, está destinado a morir joven. Algunos neoyorquinos querrán probablemente matarlo, y pronto. ¿Saben ustedes que es lo último que ha hecho?. Ha organizado una exposición en el Museo de Arte Moderno que pretende demostrar que Chicago inventó los rascacielos. Roba la única gloria estética que nos han legado y se la da a Chicago”* ⁴⁰²

La multidisciplinariedad que defendía Barr para el museo se demuestra en la exposición que en 1934⁴⁰³, Johnson organiza, se trata de la primera exposición de

⁴⁰¹ Thomas E. Tallmadge, *Architecture in Old Chicago*, University of Chicago Press, Chicago 1941, pp195-196.

⁴⁰² Henry McBride, *Philip Jonson's Architectural Show Presents the Case Fully* en *The Sun*, 21 de enero, Nueva York, 1933

⁴⁰³ Desde 1932 a 1934, ya había organizado otras siete exposiciones, entre las más interesantes se encuentran, además de las citadas, *Objects 1900 and Today*, *Work of Young Architects in the Middle West*, *Project for a House in North Carolina*, *A House by Richard C. Wood*.. Johnson abandona el MoMA en este año, y volverá en 1945, como asesor del departamento de arquitectura.

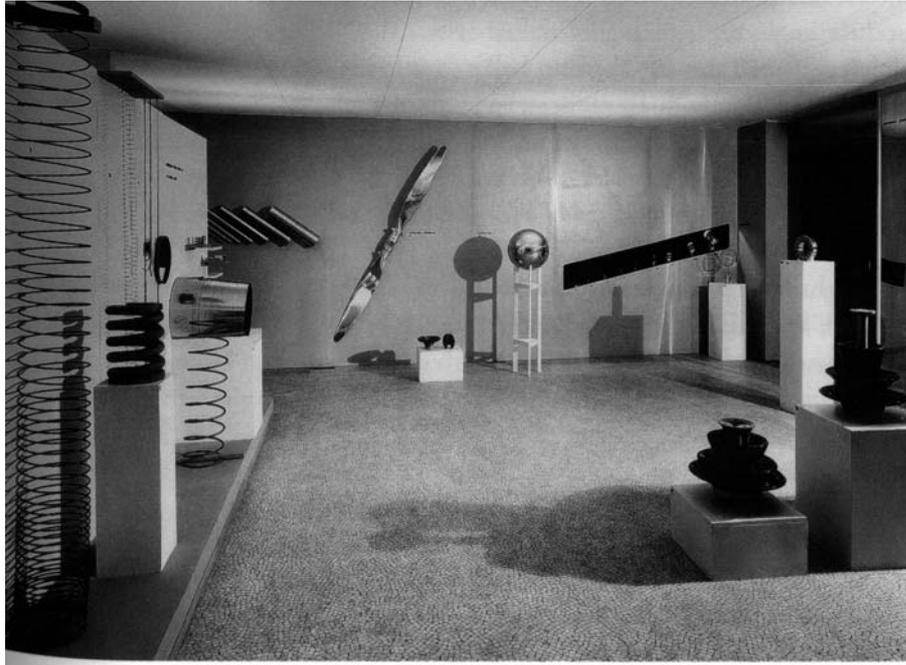
diseño de la historia, *Machine Art*, en esta exposición se pretendía entrelazar el diseño moderno, con la arquitectura de estilo Internacional. Barr escribiría en el prólogo del catálogo editado al efecto que: “*si queremos poner fin al divorcio entre nuestra industria y nuestra cultura, debemos asimilar la máquina no sólo desde un punto de vista económico sino estético*”⁴⁰⁴. A partir de este momento el Museo organizaba muestras sobre el diseño contemporáneo, en realidad se trataba de incluir la cultura de masas en el museo.

Los objetos presentados, algunos bien conocidos al haber sido diseñados por arquitectos y diseñadores como Marcel Breuer, Le Corbusier o Gilbert Rohde, eran esencialmente, muebles y objetos utilitarios, manufacturados. Se trataban de objetos que no entraban en la categoría de las “artes decorativas”⁴⁰⁵ sino en la de “diseño industrial”. La exposición fue presentada a la prensa como “*Beauty-mathematical,mechanical and utilitarian- has determined their selection for dsplay in the Exhibition, regardless of whether their fine design was intended by artist or engineer or was merely the unconcious result of the efficiency compelled by mass production*”⁴⁰⁶

⁴⁰⁴ Alfred H.Barr, Prólogo del catálogo *Machine Art*, The Museum of Modern Art, New York, 1934, p.10

⁴⁰⁵ Recordemos la polémica creada en la Exposición de Artes Decorativas de París de 1925, con la protesta de Le Corbusier con su publicación *Les Arts Décoratif d'Aujourd'hui*, 1925 y la ausencia de obras de la Bauhaus o De Stijl . Pierre Cabanne, Las Exposición de Artes Decorativas: eclecticismo e imitación en *El Arte del Siglo Veinte*, Ed. Polígrafa, 1983, p127

⁴⁰⁶ MoMA Archives, Press Release n° 26, sin fecha (Marzo 1934?).



Vista de la instalación de *Machine Art*, 1934.

Es importante, tener en cuenta el momento histórico que se estaba viviendo en el mundo de la arquitectura, el problema de la forma y la función, que eran unos de las principales preocupaciones de Johnson, la combinación de lo estético y lo funcional en la arquitectura moderna. Esta preocupación venía desde los comienzos del siglo, Frank Lloyd Wright escribió en 1901 una severa crítica hacia el movimiento de las *Arts and Crafts* y su rechazo hacia la cultura de la industrialización de los que eran promotores William Morris y Ruskin⁴⁰⁷

El mismo Johnson, en el catálogo de la exposición define lo que él considera como “diseño moderno”, tras describir la sensación que los arquitectos americanos tuvieron al visitar la exposición de Artes Decorativas de 1925 en París, *The problem in America has not been the conflict against a strong handicraft tradition but rather against a “modernistic” French machine-age aesthetic(...)* (...) *Conscious design and the development in machine building gave fused at the twentieth century restores the art of making machines and useful objects to its place, as a*

⁴⁰⁷ Bruce Brooks Pfeiffer (Ed), *Frank Lloyd Wright: Collected Writings*, Rizzolli /Frank Lloyd Wright Foundation, Nueva York 1992, VolII, 1894-1930,p.64.

*technic of making rapidly, simply and well the useful objects of current life*⁴⁰⁸. El diseño moderno es la técnica de hacer rápidamente, simplemente y bien los objetos de uso cotidiano. Se debía encontrar una idea para terminar con el divorcio entre la industria y la cultura.

Tal vez la mejor exposición donde se pudo apreciar el fin del divorcio entre industria y cultura, fue la encargada a finales de 1949 a Edgar J. Kaufmann, Jr. El trabajo consistía en preparar la exposición más extensa de artes aplicadas al diseño. El programa se llamó *Good Desing*, se trataba de introducir la relación entre arte y comercio. *Good Desing, a Joint Program to Stimulate the Best Modern Desing o Home Furnishings*⁴⁰⁹. La meta de esta exposición conjunta era informar a los consumidores y a los fabricantes sobre los productos de diseño moderno y conseguir que estuvieran disponibles en el mercado. Para ello se organizaron simposios, mesas redondas, programas de radio y se realizaron publicaciones. Según Riley y Eigen, *Good Design* buscaba la expansión y la transformación del diseño en el ámbito comercial en los Estados Unidos⁴¹⁰. Las exposiciones tituladas *Good Desing*, fueron realizadas junto con el Merchadise Mart, de Chicago desde 1950 hasta 1955,

La colección de arquitectura y diseño del MoMA, posee, en la actualidad, más de tres mil objetos de uso cotidiano que representan elementos presentes tanto en las casas como en las oficinas o en las fábricas, máquinas de escribir, vajillas, automóviles, muebles, radios y hasta un helicóptero.

⁴⁰⁸ Philip Johnson, History of Machine Art en *Machine Art*, Museum of Modern Art, Norton, 1934, p.7.

⁴⁰⁹ *Goog Design, A Joint Program to Stimulate the Best Modern Desing of Home Furnishings*, folleto editado por el Museo de Arte Moderno y *The Merchandise Mart* de Chicago, 1950.

⁴¹⁰ Terence Riley y Edward Eigen, Between The Museum and the Marketplace: Selling Goo Desing en *Studies in Modern Art*, 4, The Museum of Modern Art, New York, 1994, p.154



Entrada al Departamento de Arquitectura y Diseño, 1998

También se muestran, maquetas de edificios, fotografías y dibujos de los edificios más interesantes del movimiento moderno del siglo XX. Posee el Mies van der Rohe Archive, con más de doscientos dibujos⁴¹¹.

La selección de los objetos expuestos se basan fundamentalmente en dos criterios: calidad y significación histórica. Las manifestaciones populares del *Art Decó* o las *Modernistas*, no se encuentran representados⁴¹².

9.2-Departamento de fotografía

En el catálogo de la exposición *Art in Progress*, Barr introduce el departamento de fotografía, recordando que hasta hace poco tiempo se ha aceptado a la fotografía como una de las Bellas Artes⁴¹³. El MoMA organiza su primera

⁴¹¹ Ver Arthur Drexler, *Architecture and Design* en *The Museum of Modern Art New York. The history and the Collection*, Harry Abranms Inc/MoMA, New York, 1991, pp.384-388

⁴¹² El Departamento continúa básicamente con los mismos criterios de admisión desde su fundación. El origen de la colección se encuentra en la exposición "Machine Art" de 1934.

⁴¹³ A.H.Barr, *Photography* en *Art in Progress*, op.cit. p.146.

exposición de fotografía en 1932, se organizó junto a la exposición de pintura, con murales y foto-murales y se tituló “*Murals by American Painters and Photographers*”. Un poco más tarde se organizó la exposición titulada *Photography 1939-1937*, en la que Beaumont Newhall enfocó la atención en la historia de la fotografía como arte.

El Departamento de Fotografía fue fundado en 1940, con Beaumont Newhall como responsable. Barr⁴¹⁴ reconoce que la fotografía jugaba un importante papel en la civilización occidental. La fotografía es un instrumento esencial de investigación y documentación, pero también es importante desde el punto de vista estético. La colección de fotografía creativa se dividió durante la exposición *Art in Progress*, en tres categorías: Imagen abstracta, imagen lírica e imagen objetiva⁴¹⁵.

Desde la fundación del museo hasta la creación del departamento de fotografía, las fotografías que entraron a formar parte de la colección lo hicieron a través de donaciones, tan sólo se compró una de Man Ray. Newhall fue director del departamento durante sólo dos años, ya que en 1942 partió a la guerra. En 1947 la dirección del departamento pasa a Edward Steichen, fotógrafo de gran prestigio. Durante el periodo que dirigió la colección se organizó la memorable exposición de fotografía titulada *The Family of Man*, con más de 273 fotografías de más de 68 países, ligadas inteligentemente entre ellas por el formato y el tema.

⁴¹⁴ Barr, *Photography* en *Art in Progress*, op.cit. p.146

⁴¹⁵ Nancy Newhall, *Photography* en *Art in Progress*, op. cit. p. 148.



El actual director del departamento, John Szarkowski, que lo es desde 1962, disiente de la opinión generalizada sobre la colección, la que considera que es la más importante del mundo, él no cree que sea la mejor del mundo, dice que “*The Museum’s photography collection is in relative terms superb, and in absolute terms inadequate*”⁴¹⁶. Es muy buena desde la Primera Guerra Mundial en adelante, adecuada para las primeras dos décadas de este siglo e irregular para los primeros sesenta años de la historia de la fotografía.

⁴¹⁶ John Szarkowski, *Photography*, en *The Museum of Modern Art, The history and the Collection*, op.cit. p465.

9.3-Departamento de Educación-

En 1937, Alfred H. Barr eligió a Victor E. D'Amico para poner en funcionamiento el *Educational Project*, D'Amico, profesor de secundaria, desarrolla técnicas de enseñanza absolutamente innovadoras en el campo de la didáctica del arte moderno. El programa comenzó como experimento, organizando exposiciones temporales rotativas con actividades especiales por todas las escuelas de Nueva York. Más tarde se convierte en un centro con sede en el Museo que organiza cursos para niños y adultos.

D'Amico era fiel seguidor de las teorías educativas de Dewey⁴¹⁷. El *Child-Centered School*, era la oposición al academicismo y, de la misma forma que el arte moderno se planteaba como una alternativa al arte académico, la nueva escuela se enmarcaba perfectamente en las actividades que planteaba el MoMA. La nueva escuela y el MoMA, nacen al mismo tiempo, y el museo, considera necesario el enseñar a ver y valorar el arte moderno.

En 1938, se termina el conocido como *Artemas Packard Report: A Report on the Development of The Museum of Modern Art*⁴¹⁸, en él se puede leer las conclusiones que, después de casi dos años, llega el Sr. Artemas C. Packard, jefe del departamento de arte del Dartmouth College, para conseguir que el museo tenga mucha más influencia en la vida americana, ya que el futuro del museo depende de la asistencia del público al mismo. La cuestión se planteaba a la hora de conseguir que el público se acostubrara a ir al museo.

La cuestión básica que planteaba Packard, era si el museo quería mantenerse como museo para unos pocos o

⁴¹⁷ Las teorías del John Dewey's Laboratory School, creado en 1896, fueron las que iniciaron el movimiento participativo de los niños en la escuela. Estas teorías fueron publicadas por Harold Rugg y Ann Shumaker, *The Child-Centered School: An Appraisal of the New Education*, World Book Company, Hudson, New York y Chicago, 1928. La teoría se basa principalmente en la tolerancia y la autoexpresión creativa, fomentar el espíritu aventurero, perder el miedo a los trabajos pesados, la finalidad es conseguir de los niños americanos un espíritu creativo, que se pueda expresar a través del arte, la inteligencia o las emociones.

⁴¹⁸ MoMA Archives, Reports and Pamphlets, Box 3.

para todos. Poco después entraría D'Amico en el museo para diseñar e implementar los programas educativos, de acuerdo con los programas que el público demandaba. En los primeros años trabajó en las escuelas privadas de Nueva York diseñando ocho exposiciones como por ejemplo: *Modern Architecture, Modern Poster, Material and How the Artists Chage Them*⁴¹⁹. En 1939 crea el Young People's Gallery en el museo, para: "*provide a place for children in an adult museum, to communicate the ideas and activities of the Department, and to bring new experiments in art education to parents, teachers and the general public*"⁴²⁰

Una de las principales innovaciones de este departamento consistió en la creación del *National Committee on Art Education*, destinado a profesores. El *Children's Art Carnival*, que consistía en una serie de talleres para niños, fue mostrado en numerosos países como una experiencia educativa. Los programas educativos del museo fueron exportados a Europa y en 1954, se envió una exposición de éstos a Alemania. Más tarde se enviaron estas exposiciones a otras zonas del mundo. Según Otto Wittman, existía un enorme interés en Europa por los programas educativos de los museos estadounidenses, a los que considera como pioneros en estas tareas⁴²¹.

En 1969, el MoMA abrió un centro educativo en Harlem, que finalmente se convirtió en centro autónomo bajo el nombre *Children's Museum of Manhattan*, situado en el *Tisch Building* en 212 West y 83 Street. En la actualidad se publicita bajo el lema "cinco pisos dedicados al entretenimiento y el aprendizaje de la familia"⁴²².

⁴¹⁹ Victor D'Amico, *Report on the Educational Project of The Museum of Modern Art, 1937-1940*, The Museum of Modern Art, 1940.

⁴²⁰ Victor D'Amico, *Creative Art for Children, Young People, Adults and Schools*, en *The Bulletin of The Museum of Modern Art*, n° 19, 1951, p.12.

⁴²¹ Otto Wittmann, *The Museum and Art Education* en *Museum News*, vol 41, n° 10, junio 1963, p.20. Wittmann fue el encargado por la *United States Information Agency* para la preparación de la exposición en Alemania.

⁴²² Para conocer la evolución del Departamento de educación del MoMA, ver Carol Morgan, *From Modernist Utopia to Cold War Reality: A Critical Moment in*



Children's Creative Center-US Bruselas 1958

9.4-Film library

En mayo de 1935, los Trustees del museo, anuncian la creación de la Film Library, “to trace , catalog, assemble,exhibit and circulate a library of film programs so trat the motion picture may be studied and enjoyed as any other of the arts in studied and enjoyed.”⁴²³. El

Museum Education, en *Studies in Modern Art*, nº 5, Museum of Modern Art, New York, 1995.

⁴²³ Iris Barry, Film Library, 1935-1941 en *The Bulletin of The Museum of Modern Art* 8 nº5 junio-julio 1941,p.8.

departamento fue dirigido por Iris Barry, una de las fundadoras de la Film Society de Londres en 1925, cuando llega a Nueva York a comienzos de los años treinta, se convierte en bibliotecaria del museo hasta su nombramiento como directora de la *Film Library*.

Cuando toma posesión de la dirección del departamento, reconoce que se ha perdido la oportunidad de recuperar películas históricas, que una vez exhibidas han sido retiradas, y por falta de mantenimiento o deficiente almacenamiento se han destruido. Barry reconoce que sólo le quedaba restaurar las que quedaban y lamenta la pérdida de la Comedia del Arte o la danza de Nijinsky⁴²⁴.

La primera actividad que realiza en 1935, junto a Joh Abbott, es la de enviar cartas a Hollywood, las cartas estaban presentadas por Whitney, con el objeto de garantizar la cooperación de las industrias cinematográficas. De esta forma y gracias a la colaboración de las industrial más importantes como Harild Lloyd, Douglas fairbanks, Mary Pickford, Samuel Goldwyn, William S. Hart, david Wark Griffith, Walt Disney y David O. Selzinck, entre otros, pudo comenzarse la colección de películas del Museo. Al año siguiente envían cartas a Europa, Berlín, Londre, París, y obtienen gran colaboración y comienzan un intercambio de materiales e información.

Cuando Barry viaja a Europa a final de los años treinta, compra películas mudas de Francia, Alemania, suiza y la Unión Soviética. También adquiere una importante colección de cine de vanguardia de los años veinte como los de Man Ray, Marcel Duchamp, René Clair, Alberto Cavalcanty o Walter Ruttmann.

En la actualidad el museo posee mas de ocho mil películas y ha introducido el video en la colección, se ha creado el departamento de restauración y han hecho copias de los que se estaban deteriorando, en la actualidad, se nutre

⁴²⁴ Iris Barry, *Film Library, 1935-1941* en *The Bulletin of The Museum of Modern Art* 8 n°5 junio-julio 1941,p.8.

de donaciones de las distribuidoras y de los donantes privados⁴²⁵.

10.- La explosión del fenómeno del museo de arte moderno en américa.

En 1960, se inaugura finalmente el edificio que Frank Lloyd Wright, había diseñado entre 1943 y 1946, para Solomon R.Guggenheim en Nueva York. El edificio, que tiene forma de zigurat invertido, optaba más por el interés arquitectónico que por las obras que se iban a exponer en el interior, “*suelos inclinados, muros curvos, balaustradas descorcentadamente bajas y los limitados ángulos de visión causan multitud de problemas a la hora de instalar las obras; unos problemas que no se resuelven colgando los cuadros ligeramnte inclinados, como sugería Wright*”⁴²⁶. Probablemente, este sea el primer caso del arquitecto estrella, que construye un edificio para uso museístico sin contar con la colección. De hecho Wright tuvo innumerables problemas con Solomon Guggenheim, Hilla Rebay y el director del futuro museo, James Johnson Sweeney, quien dimite cuando se inaugura el museo.

En 1953, el *Museum of Non-Objective Painting* cambia su denominación por Solomon R. Guggenheim Museum. El objetivo del Guggenheim era crearse una personalidad alternativa respecto al MoMA, una rivalidad que hizo que Nueva York se convirtiera en la capital de la Vanguradia. Así encontramos que las primeras exposiciones de Joseph Beuys, Robert Ryman y Eva Hesse, se realizaron en el Guggenheim⁴²⁷. Pero el problema de la colección era que, al haberse especializado en arte no-objetivo, no poseía obras de otros movimientos, esta

⁴²⁵ Mary Lea Brandy y Eileen Bowser, *The Film Library*, en *The Museum of Modern Art. The History and the Collection* op.cit. p.527

⁴²⁶ John Recharadson, *Museos de franquicia. La Saga de los Guggenheim*, en *Monografías de Arquitectura y Vivienda, Museos de Vanguardia*, n° 39 , 1993, p 26.

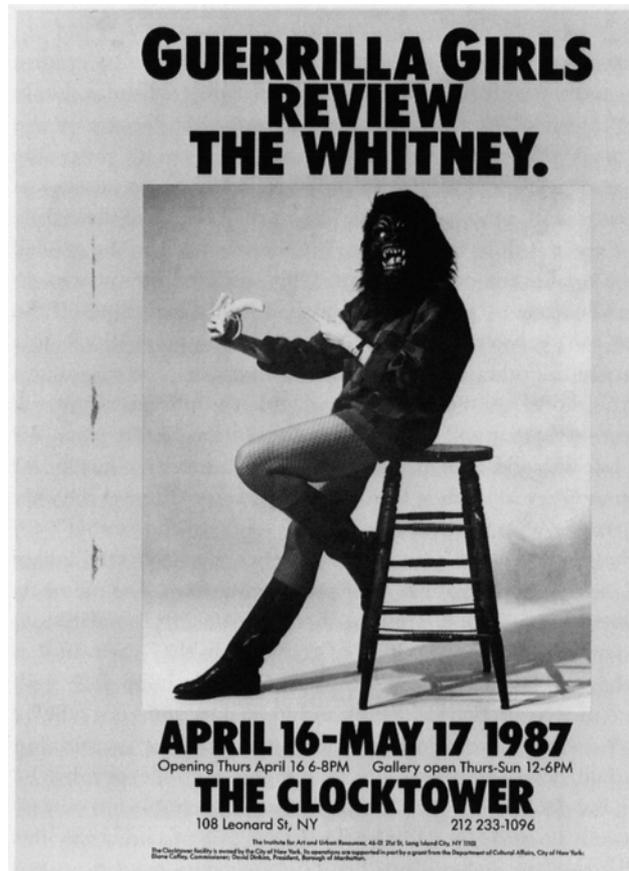
⁴²⁷ Thomas M.Messer, *Grandi Collezionisti, I Guggenheim*, Art e Dossier. Giunti, Firenze, 1988.

carencia se subsanó parcialmente con la llegada de la colección de Peggy Guggenheim, especializada en Surrealismo y Cubismo; y la donación de la colección de Justin Thannhauser, marchante de pintura francesa impresionista. Por ello, la Fundación, bajo la dirección de Thomas Messer, vendió entre la década de los sesenta y setenta más de cien obras de Kandinsky para financiarse o comprar nuevas obras. Pero a pesar de que su antecesor fue seriamente atacado por ello por la venta de los kandinskys, el actual director Thomas Krens, a raíz del programa de expansión diseñado por el museo en 1988, vendió en 1990 “*La Fuga*” de Kandinsky; “*El muchacho con chaqueta azul*” de Modigliani; y “*El cumpleaños*” de Chagall, para comprar una amplia colección de obras de arte minimalista y conceptual perteneciente al conde Panza di Biumo. La colección minimal iría destinada al edificio que la Fundación había comprado en el Soho⁴²⁸. Más tarde vendrían los proyectos de Salzburgo, que aún no se ha realizado, el de Berlín y Bilbao. El proyecto de expansión de la *factoría Guggenheim* pensado en 1988, y dirigido por un economista como es Krens, se está llevando a cabo con éxito.

Seis años después de la inauguración del Guggenheim, se abre la nueva sede del Whitney en el nº 945 de la Avenida Madison a 75th Street. El edificio fue diseñado por el arquitecto Marcel Breuer. Como ya hemos comentado con anterioridad, el Whitney es el museo destinado al arte moderno y contemporáneo americano. En 1970 recibió el legado de Edward Hopper, que constaba de más de 2.500 objetos. En 1978, el *Planning Committee* emite un informe sobre el museo, y especialmente sobre el papel de la colección permanente. En dicho informe se indica que el museo debe exponer el mejor arte americano del siglo XX, ya que es un museo nacional para una audiencia internacional. La importancia de las obras debe estar basada tanto en su interés histórico como en su calidad. Se debían buscar estrategias para recibir más

⁴²⁸ Thomas Krens, *La génesis de un museo: la historia y el legado del Guggenheim*, en *Obras Maestras de la colección Guggenheim*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Catálogo de la exposición realizada entre el 17 de enero al 13 de mayo de 1991, Solomon R. Guggenheim Foundation/ Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1990.

donaciones y financiación para comprar las obras deseadas⁴²⁹.



Guerrilla Girls Review the Whitney (1987).
Del potfolio Guerrilla Girls Talk Back:
The Firs Five Years, 1985-1990.

El acontecimiento que lo caracteriza en el paisaje neoyorquino son sus polémicas Bienales, siempre contestadas por la prensa y los medios artísticos⁴³⁰. El museo abre sus puertas a los artistas americanos más jóvenes y de una forma u otra atrae hacia ellos la atención de coleccionistas e instituciones. Como consecuencia de las delicadas exposiciones que propone, ha llegado a tener serios problemas para conseguir medios para su financiación; por ello Hans Haacke asegura que las empresas han llegado a poner el veto a ciertas exposiciones o a ciertos museos, por ello los museos, sobre todo el

⁴²⁹ Tom Armstrong, *Introduction* en *Art in Place*. Finteen years of Acquisitions, Whitney Museum, New York, 1989, p.19. Catalogo de la exposición que se realizó mostrando las obras que se habian adquirido en base al informe de *Planning Committee*

⁴³⁰ Faye Hirsh, *Sexo, marginación y realidad. Bienal del Whitney*, en *Lápiz*, Año XI. Num.93, mayo 1993.

Whitney, ha llegado a imponerse una autocensura⁴³¹. Para la Bienal del año 2.000, ha decidido que la exposición que se desarrolle en sus seis pisos la diseñen seis comisarios diferentes, de distintas instituciones americanas siendo responsable cada uno de la exposición de un piso. Los comisarios vendrán del *Modern Art Museum* de Forth Worth, en Tejas; *Art Institute* de Chicago; *Museum of Contemporary Art* de San Diego; *California Institute of Arts and Crafts*, *Queens Museum* de Nueva York y una comisaria independiente: Andrea Miller-Keller⁴³².

A partir de los años setenta, asistimos a la multiplicación de los museos de arte contemporáneo en Estados Unidos, la mayoría de ellos diseñados por importantes arquitectos. Otro cambio que se ha producido en la última década ha sido la decadencia de las donaciones, por una parte porque casi no deducen en los impuestos y por otra dado el alto precio de las obras; por lo que los coleccionistas importantes han decidido crear sus propios museos.

Entre los museos más importantes creados a partir de los años ochenta encontramos: el *Atlanta, High Museum of Art*, de Richard Meier & Partners, construido en 1983. El *MoCA*- de Los Angeles de Arata Isozaki construido entre 1981 y 1986, edificio semienterrado, con cuatro niveles: el nivel plaza, con los accesos al museo y las oficinas, librería y biblioteca; el nivel planta baja, con salas de exposición y cafetería; el primer sótano, con auditorio para doscientas cincuenta personas, y un vestíbulo para *performances*, video instalación y otros actos; y el segundo sótano para almacenes, talleres, estudios y oficinas⁴³³. El *Temporary Contemporary Museum* de Los Ángeles de Frank Gehry, fue reformado en 1983, cuando se vio que el MOCA no podía estar terminado para los Juegos Olímpicos de 1984, se habilitaron unos antiguos almacenes como museo provisional de arte contemporáneo, al finalizar la obra de Isozaki, el *Temporary* continuó abierto, y ante el éxito de

⁴³¹ Hans Haacke., Museums, Managers of Consciousness in *Art in America*, nº 72, Febrero 1984, pp. 9-17.

⁴³² Berta Sichel, Nuevos comisarios, en *El Periódico del Arte*, nº 21, abril 1999.

⁴³³ James Steele (ed), *Museum Builders*, Academy edit, London, 1994, p.99.

público se decidió dejar el MOCA para obras consagradas y el *Temporay* para obras mas recientes y experimentales.

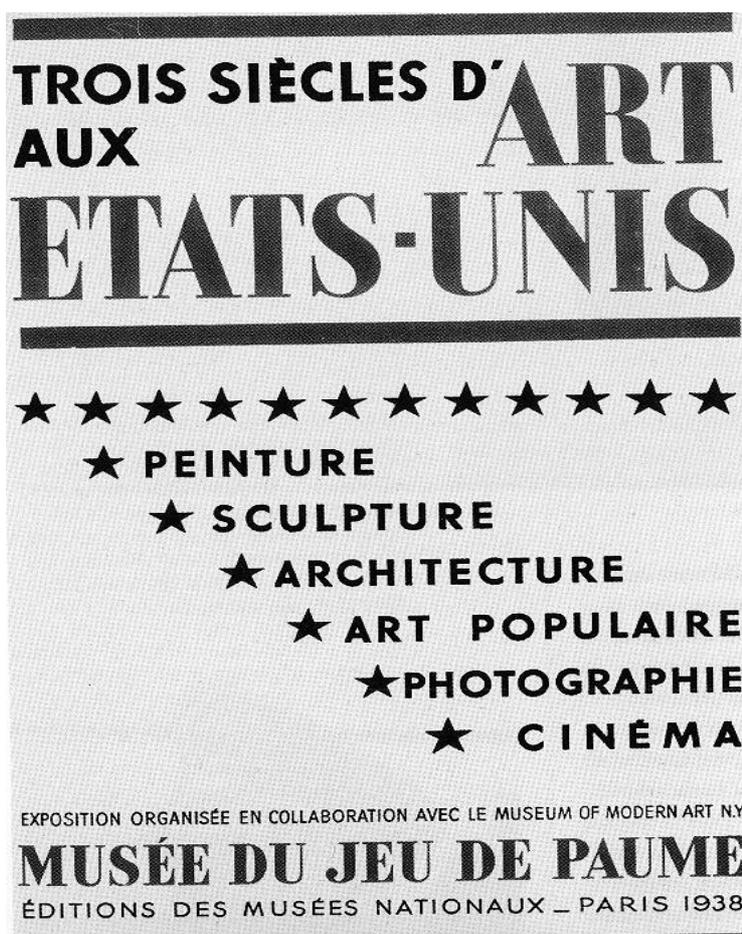
Como museo privado, prototipo por su innovador sistema de iluminación encontramos la *Menil Collection* erigida entre 1981-1987 y cuyo arquitecto fue Renzo Piano. El edificio sigue con la línea de los museos de los 70 pero incorpora un innovador sistema de iluminación cenital, hojas orientables automáticas según orientables según sea la luz.

CAPÍTULO III-
LA INTERNACIONALIZACIÓN DEL
MODELO MoMA.

CAPÍTULO III-LA INTERNACIONALIZACIÓN DEL MODELO MoMA.

1.-El Museo de Arte Moderno de Nueva York, “*at home and abroad*”

En los años posteriores a la Segunda Guerra Mundial, el Museo de Arte Moderno de Nueva York, potencia dos programas que repercutirán en la programación y el desarrollo posterior de la mayoría de los museos de arte moderno y contemporáneo, principalmente de Europa, América del Sur y Japón. Estos programas fueron el dedicado a dar a conocer a los artistas vivos americanos: “*Americans*”, dirigida por Dorothy Miller y el proyecto de exposiciones itinerantes en el extranjero del *International Program and Council*



Cubierta del catálogo,
Tres Siglos de Arte de los Estados Unidos, 1938.

Al mismo tiempo que construye la proyección internacional del museo y de los artistas americanos, el MoMA consolida su papel de *árbitro del gusto*⁴³⁴ en América y refuerza su colección, gracias a las compras y los donativos. En 1947 se firma un acuerdo entre los tres museos más importantes de Nueva York: Whitney, *Metropolitan* y MoMA. Entre el *Metropolitan* y el MoMA se firma un acuerdo para vender aquellas obras que se consideren que han pasado de ser modernas a clásicas. El MET se comprometería a que cualquier obra procedente del MoMA se expondría con la referencia de su procedencia y el nombre del donante original⁴³⁵. Con la decisión tomada en 1953, se consolida la colección permanente y el museo toma conciencia de su importancia histórica.

Por otra parte, en 1954 el *Trustees* del Museo deciden que el nombre de los Patrones de la colección del Museo, y la de los principales donantes, aparecerán a partir de 1954, en todas las publicaciones del MoMA, así como que sus nombres fueran colocados en una placa en la recepción del Museo⁴³⁶.

El MoMA, es uno de los museos del mundo con más capacidad de introspección y autocrítica. Así pues, con la celebración de cada uno de sus aniversarios, 15, 25, 30 o 50, realiza una serie de exposiciones y dossiers en los que se implican todos los departamentos y estudian los logros

⁴³⁴ Tan importante llega a ser la influencia del MoMA a nivel mundial, tanto en la elección de su colección, como en las exposiciones, que, por ejemplo, en España, cuando se ha querido defender de la demolición el edificio conocido como “La Pagoda”, de Fisac, en Madrid, se ha dicho que “*es el único edificio español que estuvo en el MOMA de Nueva York con motivo de la exposición Arquitectura de los años sesenta-ochenta*”. Ver V.Saccone y M.Mora, Los arquitectos comparan el derribo de “La Pagoda” de Fisac, con la quema de un “miró”, en *El País*, 21-7-1999.

⁴³⁵ Este acuerdo fue revocado en 1953, momento que el Museo de Arte Moderno considera que poseen una serie de obras maestras de arte del siglo XX que deben quedar expuestas permanentemente ya que se tienen como “imagen” del Museo. “*The Museum of Modern Art would no longer sell to the other institution its “classical” paintings in order to purchase more “modern” works. Instead it would permanently place on public view masterpieces of the modern movement beginning with the latter half of the nineteen century*”(A.H.Barr, *Chronicle...*op.cit.p.637.)

⁴³⁶ Esta costumbre la seguirían posteriormente casi todos los museos de nueva creación, con el fin de conseguir donaciones y legados, un ejemplo es el del Museo Nacional de Arte Moderno (Centre Georges Pompidou, París)

que han conseguido y los desafíos que se plantean ante el futuro⁴³⁷.

Destaca el del cincuenta aniversario de la creación del Museo en 1979, se trata de un dossier en el que se hace una historia muy completa del museo, sus colecciones, y departamentos, también recorre las exposiciones que se han organizado y las adquisiciones, ya sean por compra como por donación o legado⁴³⁸. De hecho en el *Anual Report* del Presidente y del Director del MoMA, Mrs. John D. Rockefeller 3rd y Richard E. Oldenburg, dicen que “*this was not simply a year in which we celebrated our past. Above all, it was a year in which we prepared our future*”⁴³⁹.

En el *report*, se hace pública la decisión de ampliar el museo, *vendiendo los derechos del aire* para que se pudiera construir una torre de apartamentos de la cual se obtendrían los suficientes beneficios para la ampliación del museo y sus departamentos. De esta forma el museo se queda con varios pisos para su expansión y vende los derechos de volumen, no ejercidos en su edificio de 1939. La venta les proporcionó 17.000.000 de dólares. En 1980 emitieron bonos, para conseguir más financiación.

Para clausurar el cincuenta aniversario del MoMA, se organiza la mayor exposición dedicada a Pablo Picasso en el mundo. Esta exposición inaugurada en mayo de 1980, fue dirigida por William Rubin, director del Departamento de Pintura y Escultura del MoMA y Dominique Bozo, Director del futuro Museo Picasso de París. La exposición contaba con 923 obras ejecutadas en todos los materiales y técnicas. De las obras expuestas 126 pertenecían a la colección del MoMA. Durante las seis semanas que duró la

⁴³⁷ Mireia Sentis, Una década de conflictos. El arte de los cuarenta a través de 300 piezas de las colecciones del Museo de Arte Moderno en *El País*, sábado 9 de marzo de 1991. En este artículo se dice textualmente: *El MoMA tiene gran influencia en la educación cultural, está cayendo en el peligro de reescribir la historia del arte favoreciendo las firmas de su extensa e importante colección.*

⁴³⁸ *The Museum of Modern Art, 50th Anniversary, Report.* MoMA Archives.

⁴³⁹ John D. Rockefeller 3rd y Richard E. Oldenburg, *Anual Report of the President and the Director to the Trustees, 1979-1980*, MoMA Archives

exposición, ésta fue visitada por casi 375.000 personas y se recaudaron 2.100.000, dólares, aproximadamente el cuarenta por ciento de los ingresos anuales del museo⁴⁴⁰.

En 1959, René d'Harconcourt anuncia la creación del *Lillie P. Bliss International Study Center*, que sería inaugurado formalmente el 27 de mayo de 1968. Este centro tiene la finalidad de proporcionar a los escolares, estudiantes y artistas, una combinación de recursos relacionados con las artes visuales. Mas de 25.000 obras originales de la colección, que incluye pintura, escultura, fotografía, dibujos, grabados, películas, proyectos arquitectónicos y objetos de diseño. También incluye todo el material conseguido a lo largo de las exposiciones organizadas por el museo, catálogos y bibliografía del siglo XX. La finalidad del Centro Internacional de Estudios, es la de proporcionar todas las facilidades de estudio de la colección del museo y del arte moderno, en general, a los investigadores y los artistas. Posee mas de 25.000 libros en 16 idiomas, también fotocopias de otros libros no disponibles que existen en bibliotecas de otros países. Ediciones facsímile y libros pertenecientes a artistas, anotados por ellos mismos⁴⁴¹.

Pero no debemos alejarnos del momento histórico que se estaba viviendo. La crisis ruso-americana surgida en los años de la posguerra, la llamada *Guerra Fría*⁴⁴², induce a que Estados Unidos y sus aliados en la Segunda Guerra Mundial, se sientan amenazados por la expansión de la Unión Soviética y de la ideología marxista. La reacción de los Estados Unidos, fue la de organizar un Programa de Recuperación Europea⁴⁴³. Mientras que en el interior del

⁴⁴⁰ Con esta exposición, se inaugura el fenómeno que el *Giornale dell Arte* llama "catalogomanía", fenómeno por el que los gastos de la exposición se cubren con la venta de los catálogos de la misma. También el de las colas interminables para las exposiciones, que en España recordaremos con la exposición dedicada a Velázquez en el Museo del Prado. Véase : Fietta Jarque, El efecto Velázquez. Los 250.000 catálogos vendidos en la exposición del Prado superan el récord mundial en *El País*, 31-3-1990.

⁴⁴¹ *The Lillie P. Bliss International Study Center Report*, Library of the Museum of Modern Art, New York, 1968.

⁴⁴² Provocando la división del mundo en bloques: el Este y el Oeste.

⁴⁴³ Conocido comúnmente como Plan Marshall. En 1947, se reunieron en París los 16 países que finalmente se beneficiarían de la ayuda americana: Austria, Bélgica, Dinamarca,

país se crea el *House Un-American Activities Committee*, (HUAC)⁴⁴⁴, dirigido por J.Parnell Thomas, con el fin de preservar a la sociedad americana de la amenaza del comunismo. Ambas iniciativas repercutieron en la actividad de los artistas americanos y por lo tanto del Museo de Arte Moderno

La primera señal de alarma para el mundo del arte, fue la intrusión del gobierno americano en la elección de los artistas que debían ser enviados al extranjero como ejemplos de arte americano, fruto del intercambio cultural.

En 1947, el Secretario de Estado George C. Marshall, presionado por el congresista George A. Dondero, retira de Praga y Puerto Príncipe dos secciones de la exposición titulada *Advancing American Art*. La exposición había sido seleccionada por el Departamento de Estado para las Artes Visuales, y fue organizada en 1946, para ser contemplada en Europa y Latino América, con el fin de dar *una imagen conceptual de los Estados Unidos como una nación de humanistas sin prejuicios y personas de una fuerte personalidad*⁴⁴⁵.

Cuando la exposición se mostró en el MET, antes de salir al extranjero, hubo una queja sobre la filiación política de los artistas, ya que se consideraba que más de la mitad de ellos eran de izquierdas, Frank Busbey, republicano de Illinois, aseguraba que, *more than twenty of the forty-five artists were New Deal in various shades of*

Francia, Grecia, Irlanda, Islandia, Italia, Luxemburgo, Noruega, Países Bajos, Portugal, Reino Unido, Suecia, Suiza y Turquía. Al plan se unió Alemania y se vetó a España. El plan de ayuda se aceleró con el golpe de estado comunista en Praga en 1948. El 3 de abril de 1948, se puso en marcha.

⁴⁴⁴ Conocido como *witch hunts* (caza de brujas). El Comité de Actividades Antiamericanas modifica su nombre por *Committee of National Security*, que estuvo funcionando hasta 1975. Ver David Halbertam, *The Fifties*, Villard Books, New York, 1993, p.9.

⁴⁴⁵ Virginia M. Mecklemburg, *Advancing American Art: Politics and Aesthetics in the State Department* (1946-1948), catálogo de la exposición Montgomery Museum of Fine Arts, 1948, p.40. Ver también Taylor Littleton y Maltby Sykes, *Advancing American Art: Painting, Politics, and cultural confrontation at Mid-Century*, The University of Alabama Press, Tuscaloosa y London, 1989.

*Communism*⁴⁴⁶. Las reacciones de la prensa fueron tan violentas, que después de la cancelación del *tour*, Marshall anunció que no habría más dinero para el arte moderno⁴⁴⁷.

En 1949, Dondero intensifica los ataques hacia el arte moderno en una serie de discursos que dio ante *House Committee of Foreign Affairs*. En el del 16 de agosto, titulado *Modern Art Shackled to Communism*, alegó que el arte moderno destruye los principios de la tradición y del arte académico, y enumeró una lista de los "ismos" usados por el Comunismo: *Cubismo, intenta destruir por el desorden; Futurismo, destruye a través del mito de la máquina; Dadaísmo, destruye a través del ridículo; Expresionismo, destruye a través de lo primitivo y lo insano; Abstracción (Abstractionism), intenta destruir a través de la creación de tormentas cerebrales (brainstorms), y finalmente, el Surrealismo, que intenta destruir a través de la negación de la razón*⁴⁴⁸.

La reacción del MoMA⁴⁴⁹, el Whitney y el *Contemporary Art* de Boston, no se hizo esperar, y en marzo de 1950, emitieron conjuntamente un *Statement on Modern Art*, en el que afirmaban que ellos creían en la continuidad de la validez de lo que comúnmente se conocía como arte moderno, y que aquello que se llamaba *ininteligible* en el arte, no era otra cosa que el inevitable resultado de la exploración de nuevas fronteras⁴⁵⁰. A pesar de ello la USIA, comienza a hacer listas negras de artistas que no deben ser subvencionados por el gobierno, ni a los

⁴⁴⁶ Frances K.Pohl, Ben Shahn: *New Deal Artist in a Cold Ward Climate, 1947-1954*, University of Texas Press, Austin, 1980, p.35.

⁴⁴⁷ Frances K.Pohl, *Ben Shahn: New Deal*op.cit.p.37.

⁴⁴⁸ Helen M. Franc, *The Early Years of the International Program*...op.cit.p.115.

⁴⁴⁹ A.H.Barr, ¿Es comunista el arte moderno? en *La definición del Arte Moderno*, op.cit. pp242-249. Traducción del artículo publicado en el *New York Times Magazine* el 14 de diciembre de 1952. Es este artículo Barr hace un recorrido sobre la persecución de los artistas Modernos desde el comienzo de la vanguardia, perseguidos por la Rusia Soviética y después por Hitler, ahora son perseguidos en Estados Unidos, país que, se suponía que era la panacea de las libertades cívicas.

⁴⁵⁰ Manifiesto to End All Manifestoes en *Art News*, n° 49, abril 1950, p.15.

que deben realizarse encargos⁴⁵¹. En 1950, doce senadores de los Estados Unidos, proponen que se realice un Plan Marshall de carácter mundial en el campo de las ideas⁴⁵².

Entre 1942 y 1963, el MoMA presenta una serie de seis exposiciones de pintura y escultura contemporánea de los Estados Unidos. Cada una de ellas se tituló según el número de artistas que participaran. El origen de dichas exposiciones, durante la Segunda Guerra Mundial, lo encontramos en la exaltación nacionalista americana que se vivía⁴⁵³.

El desarrollo de las exposiciones coincide con el nacimiento del Expresionismo Abstracto, y los pintores y escultores de la llamada *Escuela de Nueva York*, que juegan un importante papel en éstas⁴⁵⁴. En realidad, no se tuvo conciencia de la importancia del movimiento surgido en Nueva York hasta 1958, una década después de que cada artista optara por un estilo diferenciado pero con un nexo común, la originalidad, la rebeldía y el deseo de distanciarse de lo *deja vue*.

⁴⁵¹ En 1952, se comisionó al Director de la Galería Nacional de Washington, presidente de la Comisión Nacional de Bellas Artes, David E. Finley, para elegir a los artistas que iban a representar a los Estados Unidos en la Bienal de Venecia. Entre los artistas seleccionados se encontraba Ben Shahn que bajo las presiones de la USIA, debió ser sustituido por otro artista.

⁴⁵² Frances K.Pohl, *Ben Shahn: New Deal ...op.cit.pp.37-38*.

⁴⁵³ Las exposiciones que se organizaron bajo ese lema fueron:
Americans 1942:18 Artists from 9 states-
Fourteen Americans- 1946
15 Americans- 1952
12 Americans- 1956
Sixteen Americans 1959
Americans 1963

⁴⁵⁴ Lynn Zelevansky, *Doroty Miller's "Americans"* en *Studies in Modern Art*, n°4, Museum of Modern Art, New York, 1994. Si se quieren consultar los artistas que participaron en las exposiciones y las obras adquiridas por el museo en las mismas, éstas se encuentran en el apéndice del artículo, pp.94-97.



The New American Painting, 1959. Fotografiados por Irving Penn: Theodoros Statmos, James Brooks, Philip Guston, Doroty Miller, Franz Kline, William Baziotis. En la parte frontal: Jack Tworkov, Barnett Newman, Sam Fancis. No se fotografiaron, pero participaron en la exposición: Arshile Gorky, Adolph Gottlieb, Grace Hartigan, Willem de Kooning, Robert Motherwell, Jackson Pollock, Mark Rothko, Clyfford Still, Bradley Walker Tomlin

En 1958, el MoMA organizó la exposición titulada, “*The New American Painting: As Shown in 8 European*

*Countries 1958-1959*⁴⁵⁵. La exposición no fue, como las anteriores, proyectada para el público americano, sino que fue concebida por Barr y Miller para un *tour* internacional. La exposición contaba con trabajos de la primera generación de la Escuela de Nueva York que habían sido expuestos en la serie “*Americans*”, Baziotes, Brooks, Gorky, Guston, Kline, Motherwell, Pollock, Rothko, Still, y Tomlin junto a de Kooning, Gottlieb, Barnet Newman y Jack Tworokov, los jóvenes Francis, Hartigan y Theodoros Statmos⁴⁵⁶.

A finales de los años cuarenta, Greenberg, como crítico de arte, percibió el cambio de gustos que se estaba produciendo en la sociedad y sobre todo el giro que estaba dando el arte americano. Dio su opinión sobre las cuestiones que se venían planteando sobre la comparación entre la Escuela Francesa y la Nueva Pintura Americana⁴⁵⁷. Después de la triste exposición realizada en 1946 en el *Whitney Museum* sobre *La Escuela de París 1939-1946*, Greenberg escribió “*cuando uno ve cuánto se ha elevado el nivel del arte americano en los últimos cinco años... entonces resulta evidente, con gran sorpresa para nosotros, que las principales premisas del arte occidental se han trasladado por fin a los Estados Unidos*”⁴⁵⁸

⁴⁵⁵ Esta exposición coincide con las exposiciones organizadas en la Bienal de Venecia y de Sao Paulo en las que estaban representados los mismos artistas. En realidad se trataba de exportar el nuevo arte americano. Durante la *era McCarthy*, el arte de vanguardia no estaba muy bien visto en los Estados Unidos, por ello el Museo decide exportar aquellos artistas que consideran que son los más interesantes para ser presentados internacionalmente. Ver A.H.Barr, Libertad Artística, en *La definición del Arte Moderno*, op.cit.pp.251-527. Del mismo autor, Historia del Museo de Arte Moderno en cuanto a Artistas Americanos, en *La definición..op.cit.pp. 259-262*.

⁴⁵⁶ Para convencer a Barr y Miller, de la inclusión de Newman en la exposición, el coleccionista Ben Heller, instaló una serie de pinturas del artista en su estudio. Barr consideraba que Newman no era un auténtico expresionista Abstracto. Por otra parte Pollock había muerto y Still y Rodko no querían cooperar, en *Memorandum de O'Hara a McCray*, 19 de Febrero de 1958. MoMA Archives , O'Hara papers 2.14B.

⁴⁵⁷ Clement Greenberg, Art, en *The Nation*, CLXII, nº 26 , 29 de junio de 1946, p. 792. Para obtener una visión general del momento artístico en Nueva York, se recomienda consultar: Irving Sandler, *El triunfo de la pintura norteamericana*, Alianza Editorial, Madrid 1996, pp231-248.

⁴⁵⁸ Clement Greenberg, Art Cronicle: The Decline of Cubism en *Partisan Review*, XV, nº 3 marzo 1948, p.368.

Las opiniones, sobre *New American Painting*, se mostraron muy divergentes. Unos consideraban que el MoMA utilizaba el Expresionismo Abstracto como una herramienta de imperialismo cultural durante la Guerra Fría. Mientras tanto otros afirmaban que el Museo se mostraba por primera vez sensible al arte moderno americano, y este tipo de exposiciones garantizaban su importancia mundial⁴⁵⁹.

Pero para Jean Clair⁴⁶⁰, en el mundo occidental, se asimiló intencionadamente, el arte realista al de los países totalitarios, y el abstracto al del “mundo libre”. De esta forma la abstracción se convierte en el arte oficial de los Estados Unidos y artistas como Hopper o Dickinson, fueron silenciados y enviados al exilio interior, como en su momento lo fueron Otto Dix en Alemania o Morandi en Italia. En cuanto a los artistas europeos, se les consideró como *negligentes*, y en los comienzos de los años sesenta, se afirmaba que nada nuevo se había hecho en Europa desde Picasso o Dubuffet⁴⁶¹.

La exposición, cuyo título completo era: *New American: as shown in eight european countries 1958-1959. Organized by the International Program and Shown under the auspices of the International Council at the Museum of Modern Art*⁴⁶², presentaba un total de 81 obras, y fue llevada a Basel-Kunsthalle, Milán- Galería Cívica de Arte Contemporáneo, Madrid- Museo Nacional de Arte Contemporáneo, Berlín- Hochschule für Bildene Künste, Amsterdam- *Stedelijk Museum*, Bruselas- *Palais des Beaux*

⁴⁵⁹ Eva Cockroft, *Abstract Expressionism, Weapon of the Cold War* en *Art Forum* n° 12, junio 1974. Ver también la *Introducción* que Barr escribe en el catálogo de la Nueva Pintura Americana, en A.H.Barr, *La Definición del Arte Moderno* op.cit.pp.263-268.

⁴⁶⁰ Jean Clair, *Considération Sur L'État des Beaux Arts...*op.cit. p. 82.

⁴⁶¹ Si se quiere profundizar en la polémica entre la Escuela de Nueva York y la Escuela de París, así como conocer el estado del ambiente artístico durante la Guerra Fría y el proceso de americanización de Europa, se recomienda la lectura de: Serge Guilbaut, *Le Succés International. Comment New York vola le concept d'art moderne: 1948-1950* en *Comment New York vola l'idée d'art Modern*, Éditions Jacqueline Chambon, 1996,pp. 212-252.

⁴⁶² Junto a esta exposición, también se envió al extranjero una monográfica de Pollock titulada: *Jackson Pollock: 1912-1956*, ya que numerosos directores de museos europeos la habían requerido. Ambas exposiciones mostraban lo mejor de la nueva pintura americana, en el mejor momento.

Arts, París- Musée National d'Art Moderne, Londres- Tate Gallery.

Según Jiménez Blanco, cuando la exposición llega a Madrid, además de ser considerada como el respaldo de una de las más prestigiosas instituciones internacionales de arte contemporáneo al momento de auténtico apogeo del arte español, *se constituyó en el mayor acontecimiento de la temporada artística española, ofreciendo la oportunidad de conocer la obra de muchos artistas hasta entonces inéditos en nuestro país, y causando un hondo impacto en los pintores jóvenes españoles. La importancia y la calidad de esta exposición, permitía pensar en un futuro con excelentes perspectivas para el Museo Nacional de Arte Contemporáneo, en el terreno del intercambio internacional. Sin embargo, la posterior fortuna del museo no parecía responder a tan altas previsiones*⁴⁶³.

El origen del *International Program and Council* se encuentra en una reunión celebrada por el *Board of Trustees* del Museo de Arte Moderno en Abril de 1952. El Presidente, Nelson A. Rockefeller, anunció que contaban con 125.000 dólares para la aplicación por parte del museo, durante cinco años, de un programa de exposiciones itinerantes en el extranjero. Dicho programa fue dirigido por Porter A. McCray, que desde 1947 era el Director del Departamento de exposiciones itinerantes⁴⁶⁴.

⁴⁶³ M^a Dolores Jiménez Blanco, *Arte y Estado en la España del Siglo XX*, Alianza Forma, Madrid, 1989, pp.120-121.

⁴⁶⁴ En 1938, el MoMA, organiza su primera gran exposición en el extranjero, titula *Three Centuries of American Art*, fue mostrada en el *Jeu de Paume* en París. La componían, entre otras manifestaciones, muestras de arte *folck*, arquitectura, diseño, fotografía y cine. La prensa parisina sólo resaltó de la muestra estadounidense el Jazz y el Cine, ver, Serge Giuilbaut, *Comment New York vola l'idée...* op.cit. p.74. Ver también el catálogo publicado al efecto: *Trois Siècles d'Art aux Etats Unis*, Edition des Musées Nationaux, Paris, 1938.

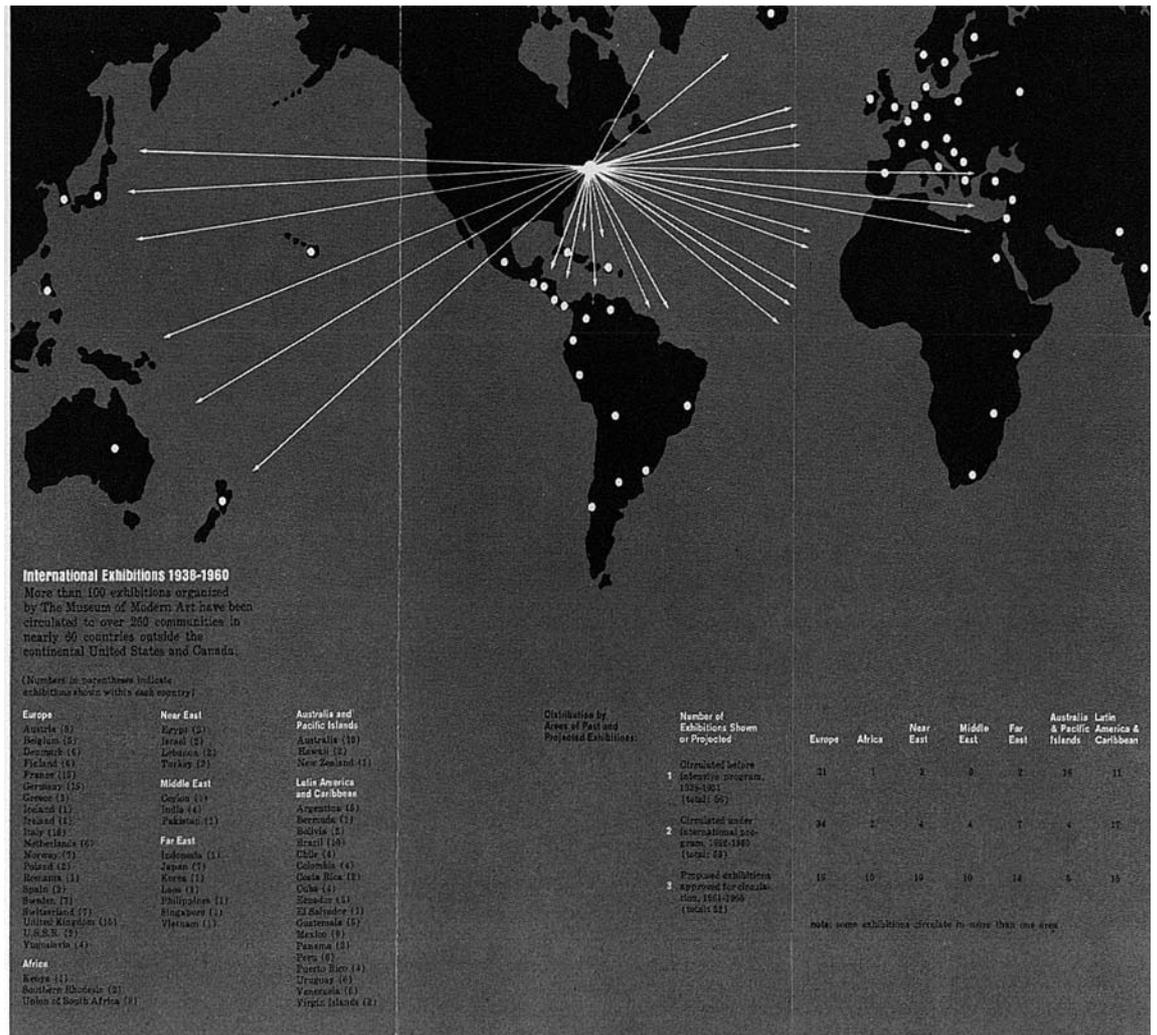


Diagrama preparado por *The International Council of The Museum of Modern Art*, para documentar las exposiciones que habían circulado por el mundo desde 1938 hasta 1960.

Eva Cockcroft, considera que el fin primordial de este departamento era el *“mostrar a los Rusos que América era una nación culturalmente en crecimiento, pero sobre todo, imponer a los europeos y a los demás países bajo su influencia, la idea que Nueva York era el nuevo centro del arte. De esta forma se lanzaron, a nivel, mundial una serie de exposiciones internacionales, en París, Londres, Sao Paulo, Tokio, en las que se pretendía demostrar que el expresionismo abstracto era el único movimiento artístico de importancia nacido después de la Guerra⁴⁶⁵”*.

⁴⁶⁵ Eva Cockcroft, *Abstract Expressionism, Weapon of the Cold War* en *Artforum*, vol.15,n°10, junio 1974.pp. 39-41.

El *International Program and Council* fue el encargado en 1954, de gestionar la compra del Pabellón de los Estados Unidos en la Bienal de Venecia⁴⁶⁶, que entonces pertenecía a la *Gran Central Art Galleries*⁴⁶⁷. El MoMA, presentó en él a los artistas que consideraba más interesantes, llegando, incluso, a cederlo en alguna ocasión a otra institución cultural de su país, como en el año 1956, que se lo cedió al *Chicago Art Institute*, que presentó una exposición titulada “*Los pintores americanos y la ciudad*”.

La construcción del pabellón de los Estados Unidos en 1930, fue el fruto de una gestión realizada entre Antonio Maraini, secretario de la Bienal y la Asociación de Artistas *Gran Central Art Galleries*, que financiaba la construcción del pabellón. El edificio, diseñado por Delano y Aldrich, es de estilo neoclásico colonial: “*il padiglione, per la costruzione del quale non verrà minimamente turbata l’armonia dei giardini, sorgerà nello stile delle ville signorili dei coloni americani del Settecento, stile classicheggiante, dall’ornamenazione sobria e snella, con effetti di colore ottenuti dall’alternarsi di mattoni e pietre*”⁴⁶⁸

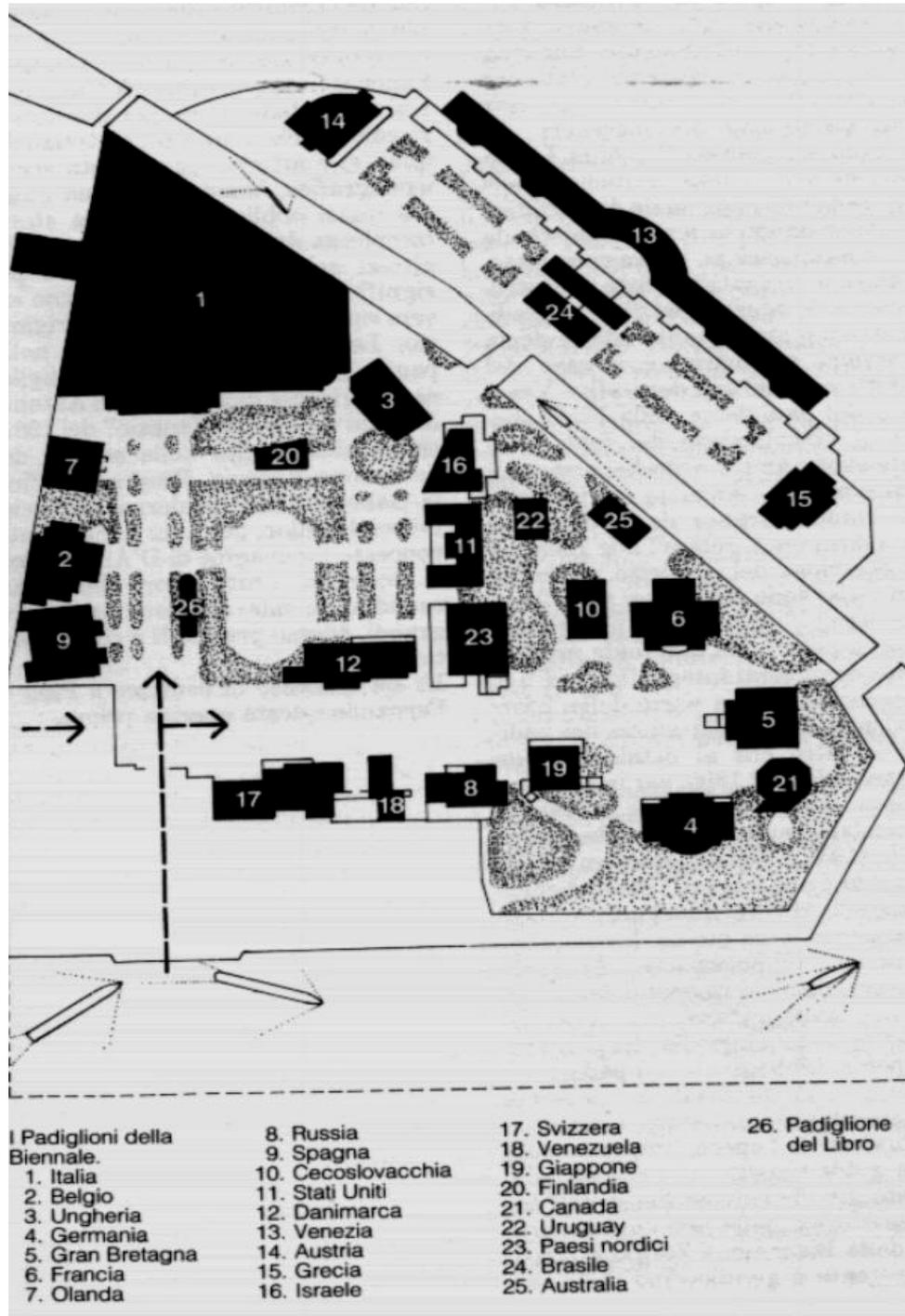
⁴⁶⁶ Marco Mulazzani, *Il Padiglioni Della Biennale Venezia, 1887-1993*, Ed. Electa, 1988, pp 68-69.

⁴⁶⁷ La compra del Pabellón se realiza para “asegurar la continuidad de la representación del arte de los Estados Unidos en este importante festival de arte internacional”. Este era el único pabellón privado de los existentes, los demás pabellones suelen estar subvencionados por los países a los que representan. El pabellón continuará siendo gestionado por el MoMA hasta 1962. Por problemas económicos se puso a disposición de la USIA. En 1966 lo gestionó la *Stmihsonian Institution’s National Collection of fine Arts*. En 1986, lo comprará el Museo Guggenheim. MoMA Archives, Press Release, n°32.

⁴⁶⁸ Catálogo de la XVII Bienal, *Gazzetta di Venezia*, 24 de agosto de 1929.



Pabellón de los Estados Unidos en la Bienal de Venecia



Plano de situación de los Pabellones en la Bienal de Venecia.

El programa, se diseñó con el fin de presentar en el extranjero y en los Estados Unidos, las realizaciones de arte moderno más significativas, con la intención de *promocionar el entendimiento y el respeto mutuo*⁴⁶⁹. De esta forma se organizan no sólo exposiciones de arte americano en el extranjero, sino también exposiciones sobre otros países, en colaboración con sus museos nacionales, en el MoMA⁴⁷⁰.

En realidad, no podemos demostrar, tan fácilmente que, además del modo de vida americano y su cultura⁴⁷¹, el MoMA se sintiera tentado a exportar su modelo de museo, de lo que estamos seguros, es que el museo se consideraba como el mejor del mundo, y la presencia de sus exposiciones en todos los continentes, hizo que los países que visitaba, se sintieran tentados a crear museos de arte moderno con un esquema organizativo parecido al del museo neoyorquino.

El prototipo del museo a finales de la década de los sesenta, lo encontramos en el informe a los *Trustees* del Museo del Comité de planificación creado *ad hoc* en septiembre de 1969; en él se explica el contexto del Programa de Planificación en el que comprobamos las características que distinguen al MoMA de los demás museos de su momento. Estas consistían básicamente en tres:

-“*Combinamos las características de un Kunstmuseum y las de una Kunsthalle.*

-*Coleccionamos y exhibimos en un solo lugar todas las artes visuales de la tradición moderna.*

⁴⁶⁹ Helen M.Franc, The Early Years of The International Program and Council en *Studies in Modern Art*, MoMa, New York, 1994, p.109.

⁴⁷⁰ La primera de las exposiciones fue la titulada, *The Modern Movement in Italy: Architecture and Design*, en 1954. A esta le seguirían otras como *The Architecture of Japan*, *Latin American Architecture Since 1945* o *Textiles and Ornamental Arts of India*.

⁴⁷¹ Report, *The MoMA and its program of International exchange in the Arts*, MoMA Archives, 1961 pp 6-11. En este informe en el capítulo dedicado a las necesidades de un programa de expansión describe dos objetivos. El primero: Asegurar que la posición Americana como centro cultural para las artes visuales debe ser forzosamente presentada en el mundo. El segundo: demostrar que Estados Unidos desea compartir con otras gentes sus conocimientos y sus recursos artísticos.

-Utilizamos la iniciativa del sector privado para avanzar programas y puntos de vista que finalmente afectan al sector público.

En el museo combinamos sectores de uso público, privado y semi-privado. La zona pública es el jardín a la que cualquiera tiene acceso libremente. El Semi-público lo componen el teatro y las galerías. Éstas galerías a su vez se dividen en galerías donde se expone la colección, galerías para exposiciones temporales, galerías para work-shop y galerías privadas reservadas para miembros”⁴⁷².

Kirk Varnedoe, actual director del departamento de pintura y escultura del MoMA, define las salas del museo, “*our white cube galleries*”, como los *fantasmas de antiguos apartamentos privados donde las pinturas fueron colgadas*.⁴⁷³ Se ha intentado alejar de las salas de exposiciones todo aquello que pueda distraer la mirada del visitante. Retirar todo ornamento, lograr la purificación o la simplificación, para hacer que las pinturas hablen por sí solas.

En esta misma entrevista, Vardenoe, reflexiona sobre la característica principal, a su modo de ver, del MoMA, ésta consiste en que cualquiera, tras la visita a las salas del museo, puede llevarse una visión sinóptica de la historia del arte moderno desde 1880 hasta nuestros días, por lo tanto, se sienten obligados a cubrir todas las manifestaciones artísticas del siglo XX⁴⁷⁴.

Por consiguiente, el modelo que exporta el Museo de Arte Moderno de Nueva York se circunscribe a tres aspectos:

⁴⁷² Report to the Trustees, Ad hoc Planning Committee, The MoMA september, 1969. MoMA Archives.

⁴⁷³ Declaraciones de Kirk Varnedoe en, *The last Picture Show. Thoughts on Screen en Art and Design, N° Especial New Museology. Musums and Alternative Exhivition Spaces*, London, 1991, pp.91-96.

⁴⁷⁴ Como vemos, en la actualidad, el MoMA, continúa con los mismos criterios de exposición y adquisición desde su fundación en 1929.

1º-Modelo arquitectónico: construido con materiales modernos y en “estilo internacional”, con áreas bien diferenciadas, zonas públicas, tienda, jardín y cafetería. Zonas semi-públicas y zonas privadas para los miembros.

2º-Modelo de colección, centrada en un recorrido histórico del arte del siglo XX en todas sus manifestaciones (pintura, escultura, grabado, fotografía, arquitectura, cine, diseño), adquiriendo obras maestras. Llevando el peso de la exposición la Escuela de París y la Escuela de Nueva York.

3º-Modelo de exposición en *white cubes*.

Finalmente, no podemos olvidar dos aspectos significativos que influyeron fuertemente en la difusión del modelo MoMA: en primer lugar la repercusión de sus exposiciones itinerantes, tanto dentro como fuera del país. El MoMA, actúa como auténtico embajador del arte moderno americano, fuera de Estados Unidos y como defensor del arte moderno europeo dentro del país. Y en segundo, que no sólo se exportaron exposiciones sino también el *staff* del museo, que daba conferencias, formaba parte de jurados internacionales, como en la Bienal de Sao Paulo, y creando toda una red internacional de contactos con gobiernos, museos, instituciones culturales y medios de comunicación⁴⁷⁵.

2.-La apropiación del modelo Moma en Occidente.

La guerra creó, especialmente en Europa, condiciones excepcionales de renovación de los museos y nuevas experiencias museográficas y de actualización. El problema de los museos, es considerado como un problema de orden. La concepción del orden por el que se deben diferenciar los museos según el tipo de colección y según la cultura de los países. Los museos de arte, han conservado un sentido

⁴⁷⁵ En 1958, la exposición organizada por el MoMA titulada *Picasso's Guernica*, inauguró el *Moderna Museet de Stockholm*. Recordemos la nota de Jiménez Blanco sobre la presencia de la exposición *New American* en el Museo de Arte Contemporáneo de Madrid.

áulico y de conservación de obras maestras, mientras que los museos científicos y técnicos han conservado un carácter didáctico.

Franco Albini, creía que el éxito de los museos americanos, en comparación con los europeos, se encuentra en que en general, el museo europeo, al ser una venerable institución, dedicada a conservar colecciones históricas de arte antiguo y documentos para la cultura artística, ha mantenido un carácter humanístico, mientras que los museos americanos, habían asumido un carácter principalmente divulgativo, abiertos al gran público, tal vez por ello fueran tan frecuentados⁴⁷⁶.

Ya en 1947, la revista *Les Arts Plastiques*, dedicaba una especial atención al MoMA, y lo comparaba con los *cementerios para obras maestras*⁴⁷⁷, en que consistían los museos europeos. Destaca la exposición de los últimos inventos de nuestro siglo y comenta que, estos objetos utilitarios están allí para recordarnos que entramos en un lugar no dedicado al *culto de los muertos, sino dedicado al hombre vivo*⁴⁷⁸.

El artículo continúa diciendo que el museo, no se limita a la actividad interior, por el contrario, es la actividad la que entra en él. Destaca el hecho que el terreno fuera cedido por los Rockefeller, y costeadada por ellos la construcción, haciéndose la pregunta sobre si en Europa existe algún caso parecido de mecenazgo. Del museo, explica el recorrido, los departamentos y destaca que, en quince años ha organizado exposiciones en más de 750 ciudades, editado libros y realizado reproducciones de obras que se han distribuido por colegios y museos de provincia para permitir a los estudiantes y los especialistas conocer los diversos aspectos del arte moderno. Finalmente, propone una reflexión sobre la vitalidad de los

⁴⁷⁶ Franco Albini, *Funcioni e architettura del museo*, en *La Biennale di Venezia*, en *Rivista dell'Ente Autonomo della Biennale di Venezia*, anno VIII, n.º.31, abril-junio, 1958, pp.25-31

⁴⁷⁷ Claude Spaan, *The Museum of Modern Art of New York* en *Les Arts Plastiques*, n.º 5-6-Bruxelles, 1947.p.235

⁴⁷⁸ Claude Spaan, *The Museum of Modern Art of New York* en *Les Arts Plastiques*, n.º 5-6-Bruxelles, 1947.p.236

museos europeos en comparación con los americanos, quelques décades encore, dans les arts plastiques eux-mêmes, nous n'aurons plus à leur opposer que nos traditions, sin nous continuons à vivre sur notre capital comme les vrais pauvres⁴⁷⁹. Este es sólo el comienzo del reconocimiento internacional que encontramos hacia el MoMA.

En 1949, Quentiy Keynes, en el *Magazine of the Future* londinense, escribe que tanto en América como el resto del mundo, el Museo de Arte Moderno de Nueva York es único y debería convertirse en un prototipo⁴⁸⁰. Además de realizar un breve recorrido por la historia del museo, su colección y los departamentos, se plantea si podría ser un modelo para el Reino Unido, There is no evidence that people in this country are any more indifferent to modern art than were the New Yorkers in 1929-30. As for the pioneer imagination and intellectual honesty of the Museum staff, surely these qualities are not exclusively American? ⁴⁸¹

Pero el reconocimiento por excelencia, le llegó a través de la concesión, en 1956, del Compaso d'Oro, instituido por la *Rinascete* de Milán. El premio le fue concedido, por la importancia de la labor del MoMA hacia la cultura contemporánea y en particular por la elevación del nivel estético de la producción industrial⁴⁸².

El mérito del el MoMA, consiste en el hecho de haber conseguido musealizar la Bauhaus, al incluir entre los departamentos de su museo otras manifestaciones culturales del siglo XX, además de la pintura y la escultura. De esta forma, como en los talleres de la Bauhaus, se

⁴⁷⁹ Claude Spaan, The Museum of Modern Art of New York en *Les Arts Plastiques*, n° 5-6-Bruxelles, 1947.p.240.

⁴⁸⁰ Quentin Keynes, The Arts of Our Time: New York's Museum of Modern Art, en *Magazine of the future*, Vol III, n° 7, 1948/49, p.67.

⁴⁸¹ Quentin Keynes, The Arts of Our Time: New York's Museum of Modern Art, en *Magazine of the future*, Vol III, n° 7, 1948/49, p.76.

⁴⁸² Arthur Drexler, *The Moma of New York*, Monografía realizada por *La Rinascete*, Milano, 1956.

comienza a considerar obra de arte, la arquitectura y el diseño, unidos; la fotografía o el cine.

Para Hans M. Wingler, fundador *del Bauhaus-Archives* de Berlín, la toma de la Bauhaus por la policía el 11 de abril de 1933, donde fueron detenidos 32 estudiantes, y el último mensaje de Mies van der Rohe a los estudiantes de 10 de agosto, en el que reconocía el cierre de la escuela por la Gestapo, provocó la diáspora. Los miembros de la Bauhaus fueron perseguidos y tuvieron que emigrar. Pero este hecho fue el que condujo a la Escuela a la fama y el reconocimiento mundial⁴⁸³.

El MoMA organiza a finales de 1938 una exposición titulada *Bauhaus 1919-1928*, donde se daba una visión exhaustiva de la Era Gropius. El MoMA, contaba con la mayoría de departamentos que ya poseía la Bauhaus en Dessau⁴⁸⁴. De todos es conocida la predilección de Barr hacia la Bauhaus⁴⁸⁵, el Constructivismo ruso y el De Stijl

⁴⁸³ Hans M. Wingler, *Bauhaus Archives. Berlín, Museum of Design*, ed. Westermann, 1989, p.127.

⁴⁸⁴ Taller del Mueble, Taller del Metal, Taller de Pintura Mural, Taller de Tipografía y Publicidad. A partir de 1927 todos los talleres trabajaban cara a la producción industrial, pero la consolidación llegó con la creación del Departamento de Arquitectura. Con Mies van der Rohe como director se podían realizar las siguientes especialidades: Arquitectura y Construcción, Publicidad, Fotografía, Textil y Artes Plásticas

⁴⁸⁵ En el prólogo de la exposición organizada en el MoMA sobre la Bauhaus en 1938, Barr dice: *Algunos de nosotros, entre los más jóvenes, acabábamos de dejar los colegios, donde los cursos sobre arte moderno empezaban con Rubens y acababan con pocos ,superficiales y, a menudo, hostiles alusiones a Van Gogh y Matisse, otros, en las escuelas de arquitectura, empezaban sus cursos con gigantescas reproducciones de capiteles dóricos o los acababan con elaborados proyectos de escuelas coloniales o rascacielos románticos. No debemos extrañarnos si algunos jóvenes americanos empezaron a mirar al Bauhaus como a la primera escuela del mundo donde los modernos problemas del diseño eran tratados, de manera realista , en una atmósfera moderna. Pocos americanos vieron Dessau antes de la salida de Gropius, en 1928; en los cinco años posteriores, muchos se trasladaron allí en calidad de estudiantes. Durante este período, algunos objetos del Bauhaus, trabajos tipográficos, pinturas, grabados, escenarios proyectos arquitectónicos, objetos industriales, se incluyeron a veces en exposiciones americanas. Los aparatos de iluminación y las sillas de tubo metálico fueron importados a América o se copiaron los diseños. Los estudiantes americanos del Bauhaus empezaron a regresar, seguidos, después de la revolución de 1933, por los maestros y ex-maestros expulsados porque el gobierno pensaba que los muebles modernos, la arquitectura de tejado plano y las pinturas abstractas eran degenerados o bolcheviques. De esta manera, con la ayuda de la madre patria, los proyectos, los hombres y las ideas del Bauhaus, que formaban conjuntamente una de las principales contribuciones culturales de la moderna Alemania se extendieron por el mundo.*(Bauhaus 1919-1928, catálogo de la exposición, MoMA, 1938, pp.5-6)

holandés⁴⁸⁶. Entre 1933 y 1949, uno de los más fuertes pilares de la enseñanza de la Bauhaus se encontraba en Black Mountain College en North Carolina. Gropius trabajó en la Universidad de Harvard, cerca de los 250 graduados que habían estudiado con Gropius fueron posteriormente profesores en las universidades de todo el mundo⁴⁸⁷. Finalmente, la *New Bauhaus* fue fundada en Chicago en 1937⁴⁸⁸.

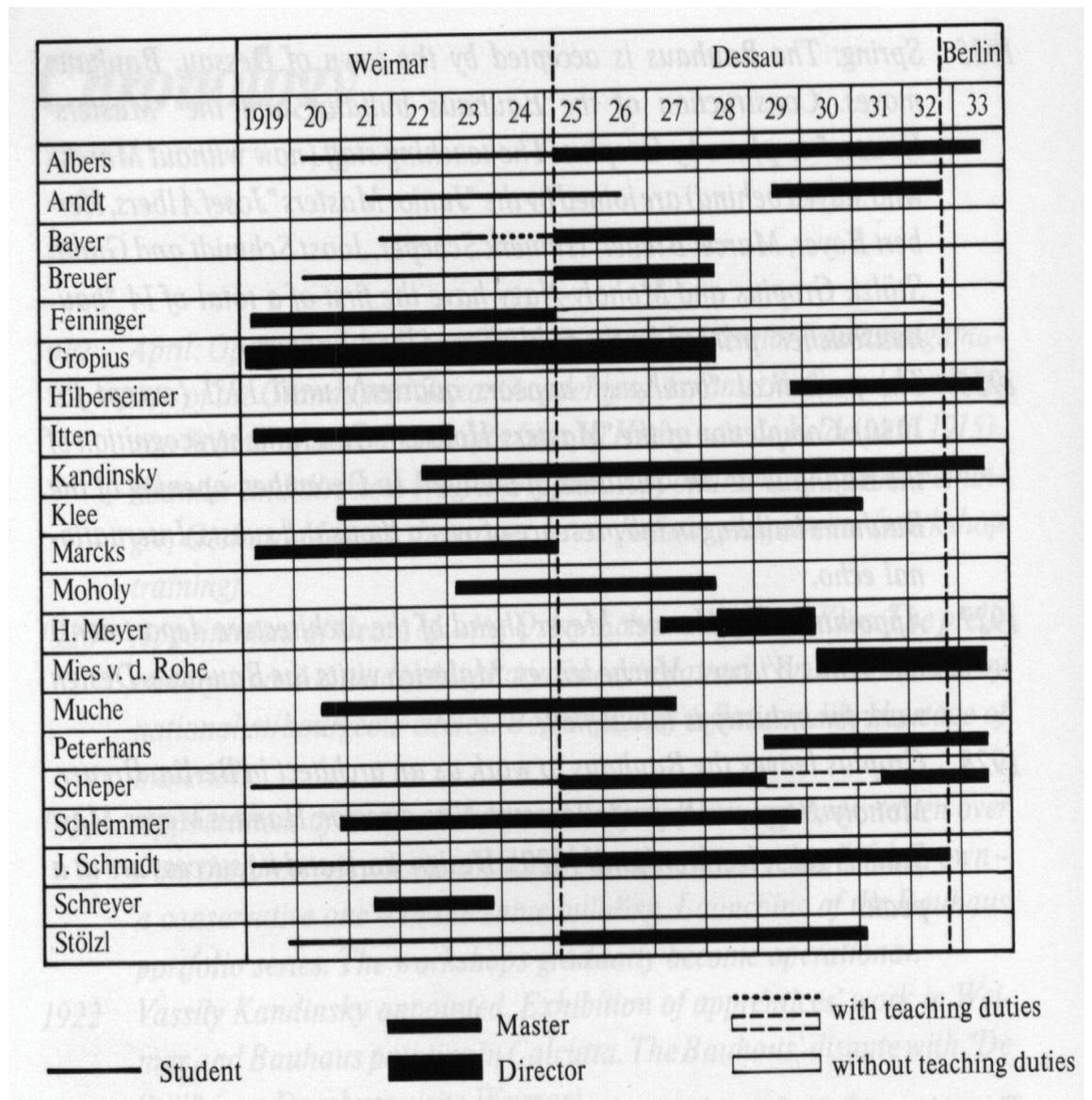
Posiblemente, por ser un símbolo de doble significado: resistencia y modernidad, algunos de los Museos de Arte Moderno o Contemporáneo y las Kunsthalle que construyen tras la Segunda Guerra Mundial en Alemania, lo hacen basándose en el estilo Bauhaus-Internacional, tomando como base teórica y organizativa, el prototipo MoMA: un museo moderno para un arte moderno. Este hecho estará condicionado por las bases museológicas alemanas de la especialización de las colecciones y de los ambientes expositivos, de esta forma, el modelo MoMA, se traslada casi exclusivamente para las colecciones de pintura y escultura. Pero las nuevas dependencias, como biblioteca, tienda, cafetería, jardín de esculturas, salas de exposiciones temporales y organización de exposiciones itinerantes, es ampliamente aceptado en la mayoría de los espacios de nueva creación. Como novedad, en Alemania se incluirá si es posible una sección de música.

⁴⁸⁵ Hans M. Wingler, *Bauhaus Archives. Berlín, Museum of Design*, ed. Westermann, 1989, p.127.

⁴⁸⁶ Irving Sandler, Introducción en A.H.Barr, *La Definición del Arte Moderno*, op.cit. p.10.

⁴⁸⁷ Hans M. Wingler, *Bauhaus Archives. Berlín, Museum of Design*, ed. Westermann, 1989, p.118

⁴⁸⁸ En el *Bauhaus-Archives* de Berlín, encontramos todos los materiales utilizados por ésta para la enseñanza del arte y la arquitectura. Posee materiales de la *Bauhaus* (1919-1933) y la sus instituciones sucesoras: *Black Mountain College*, *New Bauhaus Chicago/Institute of Design* y *Ulm Institute of Design*.



Esquema de profesores y directores de la Bauhaus desde su fundación hasta su disolución en 1933. (Bauhaus Archives, Berlín)

Durante la reconstrucción de Alemania, en los años inmediatamente posteriores a la Segunda Guerra Mundial, se priorizó la de los edificios públicos⁴⁸⁹. Por importancia, se comenzó por las escuelas, hospitales y edificios administrativos, como los ayuntamientos y los edificios

⁴⁸⁹ De los diez millones y medio de viviendas existentes en Alemania Occidental, casi cinco millones sufrieron daños y de ellas 2.350.000. quedaron completamente destruidas. En las grandes ciudades la destrucción de edificios llegó al 50% como media. Entre 1949 y 1950, gracias a la ayuda americana, se construyen 100.000 viviendas. Datos recogidos en: Leonardo Benévolo, La segunda posguerra en Europa en *Historia de la Arquitectura Moderna*, Gustavo Gili, 1980, p.821.

religiosos. Entre 1950 y 1960 se reconstruyeron o se realizaron de nueva planta varios teatros (Teatro del Estado de Kassel, La *Liederhall* de Stuttgart o el Teatro Municipal de Münster). En cuanto a los museos, se comenzó con la restauración de los ya existentes como la *Alte Pinakothek* de Munich, obra de Leo von Kleenze (1826-1836), reconstruida por Hans Döllgast entre 1952 y 1957. También se reconstruyó la *Glyptothek* de Munich obra, así mismo de Kleenze (1816-1830), cuya restauración estuvo a cargo de Josef Wiedemann, quién realizó la obra entre 1967 y 1972⁴⁹⁰.

Tan crítica era la situación para los museos, que en 1967, la Asociación Alemana de Museos, llamó la atención sobre el asunto, económicamente ya se había salido de la crisis y se debía comenzar en pensar en la consolidación los preexistentes y la creación de nuevos⁴⁹¹. En la década de los años 60 se construyeron más de 200 en la República Federal Alemana⁴⁹².

Para J.P.Lorente, el museo-tipo de arte moderno que exporta el MoMA, se erige basándose en una arquitectura funcional, de aluminio, cristal, hierro y hormigón. Estos museos proliferaron en toda Europa Occidental, América de Sur, Japón y Estados Unidos⁴⁹³. En el interior de las llamadas por Tuchman *Cathedrals of Modernism*⁴⁹⁴, es imposible distinguir en qué museo, país o continente nos encontramos. Los artistas *canonizados*⁴⁹⁵ por Barr, son

⁴⁹⁰ Heinrich Klotz, *Neue Museumsbauten in der Bundesrepublik Deutschland*, Academy Editions, London, 1986, p 30.

⁴⁹¹ *Memorandum des Deutschen Museumsbundes zur heutigen Lage der deutschen Museen*, Boon, Juni 1967.

⁴⁹² P.Ardene y A.Barack, *Le guide Art Press art moderne et contemporain en Europe*, Paris, 1994.

⁴⁹³ J.P. Lorente, *Cathedrals of Urban Modernity*, op.cit.p.248.

⁴⁹⁴ M. Tuchman, Validating modern art. The impact of museums of modern art history en Art Forum, t.XV, nº 5, enero 1977, p.5.

⁴⁹⁵ C.Duncan y A. Wallach, The Museum of modern art as late capitalist ritual: an iconographic analysis, en *Marxist Perspectives*, I, invierno, 1978,p.28.

imprescindibles en cualquier museo de arte moderno que se precie⁴⁹⁶.

Durante el nacional-socialismo, muchos museos alemanes se vaciaron, las causas fueron múltiples, en algunos casos, las obras fueron destruidas, vendidas en subastas⁴⁹⁷ o tomadas como botín de guerra⁴⁹⁸. Por esta circunstancia, muchas colecciones de los nuevos museos alemanes, parten de las obras de artistas de mediados del siglo XX.

3.-Las exposiciones

El III Reich, interrumpió la gran tradición alemana de organizar exposiciones de arte de vanguardia y, en palabras de Haftmann, *se reclamaba explícitamente la reparación de los daños efectuados al arte moderno por la exposición organizada en 1937 titulada Entartete Kunst (arte degenerado)*⁴⁹⁹. En esta exposición, se reunieron alrededor de 650 obras de 112 artistas, escogidas entre los artistas de la, conocida actualmente, como *vanguardia histórica*, con el fin de que el público pudiera condenar este *arte degenerado*. De los artistas escogidos figuraban en lugares preferentes varios artistas alemanes o de origen judío, entre ellos se encontraban, Beckman, Grosz,

⁴⁹⁶ No podemos olvidar que esta uniformidad fue contestada, por ejemplo, en febrero de 1948, el Institute of Modern Art de Boston, se red denominó como *Institute of Contemporary Art*, la explicación de este cambio la encontramos en el manifiesto titulado: *Modern Art and the American Public*, del que se hicieron 10.000 copias y fueron distribuidas internacionalmente, en él se describía el Arte Moderno, como arte “Académico” de estilos históricos y no reflejaba la realidad del arte “contemporáneo”, ver Ross y otros, *Dissent: The Issue of Modern Art in Boston*, Boston 1985, p.p. 52-53.

⁴⁹⁷ Goebbels, ministro de Propaganda de Hitler, consideró 125 obras como indignas de pertenecer al arte alemán y fueron subastadas en Lucerna el 30 de junio de 1939. En Berlín se realizó otra.

⁴⁹⁸ Luis Matías López, Rusia conservará gran parte de los tesoros artísticos confiscados a los nazis. El tribunal Constitucional abre la puerta a reclamaciones particulares, en *El País*, 21-julio-1999. En este artículo se sintetiza el expolio realizado en los museos alemanes por Stalin, y a su vez el de Hitler en los museos Rusos. El tribunal Constitucional Ruso, considera que las obras propiedad de los museos alemanes deben conservarse en Rusia a modo de compensación por los daños de la II Guerra Mundial, pero está abierto a devolver las obras de coleccionistas privados.

⁴⁹⁹ Werner Haftmann, Introducción en *Documenta. Kunst des XX. Jahrhundert*. Catálogo de la Documenta, Munich, 1955.

Kandinsky, Kirchner, Klee, Kokochka, Nolde o Pechstein. Al mismo tiempo se inaugura en la *Haus der Kunst*, de Munich la “Gran exposición del arte alemán”, se proclamaba el “día del arte alemán” con celebración festiva anual y en ese mismo año se funda la revista oficial el arte en el tercer Reich, con Albert Speer entre sus editores⁵⁰⁰.

3.1-Documenta . Kassel

Por ello, la **Documenta de Kassel**, organizada del 15 de julio al 18 de septiembre de 1955, respondía a una necesidad, únicamente alemana, de reparación de la afrenta del pasado hacia las vanguardias. Esta necesidad de reivindicar el arte moderno llamado “clásico”, se puso también al servicio del arte contemporáneo, especialmente del abstracto, que como ya hemos comentado, era el considerado auténticamente libre y símbolo de la creación artística occidental⁵⁰¹.

El que podemos llamar, novedoso fenómeno de la Documenta, *nació de una mezcla de suerte y azar de elementos fortuitos y de dificultades notorias*⁵⁰². La ciudad de Kassel, fue casi totalmente destruida en la Guerra, ya que era un centro de administración militar y de producción de armamento. Durante la reconstrucción de Alemania, Kassel había quedado un poco olvidada, y es entonces cuando Hermann Mattern, profesor de jardinería de la academia municipal, propone, con el fin de revitalizar la ciudad, hacer un gran jardín público junto a una exposición de arte en la *Friedrichplatz*. Su colega, el profesor de pintura Arnold Bode, cambia el plan de Mattern y propone realizar la exposición en las ruinas del

⁵⁰⁰ Jose Luis Molinuevo, *El espacio político del arte. Arte e historia en Heidegger*, Tecnos, Madrid, 1998, p.20.

⁵⁰¹ En 1966, se inaugura el Museo de Arte Abstracto de Cuenca en las Casas Colgadas. En este museo se muestran obras de artistas españoles abstractos, concentrándose en su mayoría en el periodo situado entre 1957 a 1982.

⁵⁰² Walter Gransskamp, *Documenta Art du XX Siècle . Exposition Internationale au Museum Fridericianum de Kassel, du 15 juillet au 18 september 1955*, en *L'Art de L'Exposition...*op.cit. p 211.

*Fridericianum*⁵⁰³. De esta manera, Bode sugiere una exposición independiente de pintura.

Tanto la puesta en escena, como la ideología general que presidirán este evento, hicieron olvidar su origen. Para llevar a cabo su idea, contó con la colaboración de Werner Haftmann, historiador del arte, que había publicado en 1954 una historia de la pintura del siglo XX ⁵⁰⁴. Ambos, concibieron la exposición, Bode ideó los espacios expositivos y Haftmann escogió los pintores que debían de estar representados.

La primera Documenta fue una exposición de Arte del siglo XX, en ella se podían ver obras de Oskar Schlemmer, Paul Klee, Lehmbruck, Morandi, Mario Marini, Hermann Blumenthal, Hans Uhlmann. Había una sala dedicada a los *héros de la modernidad* como Chirico y Lyonel Feininger. Otra a los *maestros de la modernidad*, como Max Beckmann o Marc Chagall. Una sala dedicada al expresionismo alemán, al cubismo y al arte abstracto y la arquitectura moderna internacional, recayendo el lugar predominante en los arquitectos de la Bauhaus. En realidad, esta exposición tenía un carácter histórico⁵⁰⁵, hecho que ya no se produjo en la siguiente edición de 1959⁵⁰⁶, pero en esa primera ocasión era absolutamente necesario.

La exposición tuvo una enorme afluencia de público, a veces se tenía que cerrar hasta que se vaciara un poco, antes de dejar entrar más visitantes. Pero la crítica fue severa en algunos casos, para John Anthony Thwaites del

⁵⁰³ Idea recogida de la exposición de Picasso realizada en 1953, en el Palazzo Reale de Milan, que se encontraba también en ruinas.

⁵⁰⁴ Werner Haftmann, *Malerei im 20. Jahrhundert*, Munich, Prestel, 1954.

⁵⁰⁵ En las paredes de la entrada había un prefacio visual fotográfico, consagrado al arte exótico de Africa, América Precolombina, relieves romanos, escultura etruscas, para que el visitante asumiera la modernidad a través de la asunción de lo arcaico. Walter Gransskamp, Documenta Art du XX Siècle . Exposition Internationale au Museum Fridericianum de Kassel, du 15 juillet au 18 september 1955, en *L'Art de L'Exposition...*op.cit. p215

⁵⁰⁶ La Documenta se organiza cada 5 años. Al contrario que la Bienal de Venecia, la representación no la eligen los Estados sino unos comisarios independientes elegidos al efecto, que estudian el panorama artístico internacional y seleccionan a los artistas.

Deutsche Zeitung, la *nueva objetividad* estaba poco representada y los *académicos* sobrevalorados. Lamentaba que no estuvieran representados Lipchitz, Archipenko o Giacometti⁵⁰⁷. Muchos consideraron que se utilizó a la ciudad fronteriza de Kassel y a la Documenta 1 como límite cultural frente al otro bloque político, ya que fue la *apoteosis de la abstracción como arte del Oeste libre en el clima de la guerra fría*⁵⁰⁸.

Independientemente de las obras elegidas para su exposición, la auténtica novedad fue el criterio expositivo, el deseo de que el público participara y que fuera una experiencia didáctica. A partir de este momento, la Documenta será una propuesta, un concepto, una toma de posiciones hacia los problemas del arte y los artistas contemporáneos, creando debates y reacciones que nunca caerían en el vacío⁵⁰⁹.

3-2-Kunsthalle

Como ya hemos dicho anteriormente, el MoMA, en su fundación quiere ser la unión de las *Kunsthalle* y los *Kunstmuseum*, la promoción del arte y la conservación del mismo. Las *Kunsthalle*, no pretenden ser exclusivamente

⁵⁰⁷ Manfred Schneckenburger, *Documenta I. Idee und Institution. Tendenzen-Konzepte-Materialien*, Munich, Bruckmann, 1983, p.41.

⁵⁰⁸ Walter Grasskamp, *Modell Documenta oder wie Kunstgeschichte gemacht wird* en *Kunstforum International* n° 49, marzo 1982

⁵⁰⁹ Jose Manuel Costa, *La dureza de los noventa. Kassel*, en *ABC de las Artes*, 4 de julio de 1997. En este artículo se comenta la última Documenta de este siglo, la Documenta X. Su comisaria ha sido Catherine David y, en el comentario se dice que *ha reflejado la convulsión de esta época, sus nuevas guerras, las nuevas miserias surgidas tras el todo vale de los ochenta. En una época de carencias materiales, de éticas resistentes por encima del pensamiento débil y de nuevas tecnologías de futuro incierto, la Documenta se presenta como una absoluta renuncia al espectáculo.*

Jourdan and Müller, *Marco de Vanguardia. Sala de la Documenta, Kassel* en *Museos de Vanguardia, Monografías de Arquitectura y Vivienda*, n° 39, 1995, pp. 70-77. En este artículo el arquitecto autor del proyecto, describe la Sala de la Documenta recientemente construida al efecto de manera definitiva, “*ha recuperado el edificio dedicado a las artes, llámese museo o galería, dentro de la moral artística de la vanguardia. La idea del taller y de la galería, del espacio industrial y del vestíbulo de arereopuerto, prestan su apoyo a esta feria del arte, que tampoco se priva de vestir los grandes volúmenes de los pabellones con cuidadosos despieces de piedra, que parecen ser un leitmotiv de los edificios culturales para los alemanes*”

un lugar donde se expone el arte más reciente sino también, crear debates y encuentros sobre el arte actual. Al principio, no poseían colección propia, pero poco a poco se han convertido en centros de arte contemporáneo, con colección propia de manifestaciones artísticas ejecutadas principalmente a partir de los años sesenta.

En palabras de José Pantoja, en cierta medida, las *Kunsthalle*, surgen como una necesidad y una superación al mismo tiempo. Una necesidad, pues, intentaban suplir la falta de espacios existentes para exponer un arte conceptual, un arte efímero, en el que se valoraba más el concepto que se intentaba transmitir que el objeto en sí. Y una superación, pues, se intentaba romper definitivamente con el concepto tradicional de museo, que en estos momentos, sobre todo a partir de mayo del 68, atraviesa una crisis funcional y conceptual⁵¹⁰.



La Kunsthalle de Frankfurt, forma parte de un gran centro cultural llamado *Schirn*, donde se encuentra una escuela de música joven, la Joven Filarmónica alemana, y grupos teatrales. En la Kunsthalle, se producen numerosas exposiciones relacionadas con los artistas o los movimientos estéticos de nuestro siglo. Posee cinco espacios expositivos, uno de 2000 metros cuadrados y otros cuatro más pequeños. La exposición inaugural se realizó en 1983 sobre el *artista y el teatro*

Pero el fenómeno de las *Kunsthalle*, tiene su origen en las *Kunstvereine*, que eran un tipo de círculos de bellas

⁵¹⁰ José Pantoja López, *Museos de Arte y Siglo XX. Una Institución en proceso de formulación*, en *Revista de Museología*, nº 7, abril 1996p.41.

artes dedicados principalmente a la enseñanza y exposición de artistas locales. Como ejemplo de la especialización que se produce entre un lugar y otro, encontramos el de la Colonia de Artistas de **Matildenhöle**, precedente inmediato de las *Kunsthalle*. En 1899, bajo el patrocinio del Gran Duque de Hessen, Ernst Ludwig, se creó la *Darmstädter Künstler-Kolonie*, colonia de artistas de Darmstadt. El objetivo primordial era el de renovar el ambiente artístico, atrayendo artesanos y artistas de toda Alemania con el fin de mejorar la artesanía, las artes menores, la decoración o el mobiliario⁵¹¹. Entre los siete artistas llamados por el gran duque a Darmstadt, se encontraban Peter Behrens⁵¹² (1868-1940) y Olbrich⁵¹³(1867-1908).

A través de la exposición organizada en 1901 en la colonia de artistas de Matildenhöhe, el *Jugendstil*⁵¹⁴ de Darmstadt se conocería en toda Europa. Durante las primeras décadas del siglo XX, el *Kunstverein*, será incapaz de asumir e integrar en sus paredes los movimientos artísticos alemanes de vanguardia como *Der Blaue Reiter*, *Die Brücke* o *Der Sturm*. En los años veinte se organizaron en la colonia de Artistas numerosas exposiciones en las que participaron, Knadinsky, Schlemmer. Los artistas de vanguardia preferían exponer en el ambiente más abierto y relajado de la colonia que en la apegaminada *Kunstverein*. Poco a poco, la *Kunsthalle* de Matildenhöhe se convertiría en un centro de exposiciones y el *Kunstverein* sería su administrador, gestor y programador⁵¹⁵.

⁵¹¹ *Kunstverein Darmstadt, 150 Jahre*, Roether Druck, Darmstadt, 1948,p.25.

⁵¹² Mas tarde, sería llamado a dirigir la Academia Artística de Düsseldorf y en 1907 es asesor artístico de la empresa AEG, donde diseña desde los edificios hasta los productos y la publicidad. En 1908, trabajan con él, Gropius, más tarde lo haría Mies van der Rohe y por poco tiempo, Le Corbusier.

⁵¹³ Arquitecto austríaco, estudió con Wagner en Viena, co-fundador junto a Klimt de la Secession Vienesa, cuyo edificio proyectó.

⁵¹⁴ Nikolaus Pevsner, *Los orígenes de la arquitectura moderna y del diseño*, editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1979,pp.144-145.

⁵¹⁵ *Kunstverein Darmstadt, 150 Jahre*, Roether Druck, Darmstadt, op.cit.p.30.

Las obras realizadas en Darmstadt por Josef Olbrich por encargo del gran-duque Ernst Ludwig von Hesse, suscita en la cultura alemana un vasto interés y reacciones vivaces. Francesco Dal Co, nos relata el punto de vista de Henry van de Velde, que proyecta el Museo Folkwang de Hagen, inaugurado en 1902, intentando de este modo hacer de él, en oposición al primero de Von Hesse en Darmstadt, un segundo documento del arte alemán. En cuanto hombre de la civilización, Van de Velde quiere con ello demostrar que reunir arte e industria significa “fundir ideal y realidad”⁵¹⁶. El Museo Folkwang, apareció como un contra-altar de la colonia de los artistas en Darmstadt.

3-3-Kunsthalle de Berna

La **Kunsthalle de Berna** creada en 1918, nace como una fundación de artistas. Fue el propio Hodler quien ofreció un cuadro a la venta, para la construcción y después hubo una asociación de artistas y aficionados para sustentarla. Todo ello fue fruto de la necesidad de los artistas, que no tenían suficientes lugares para exponer ya que el museo local no había dejado sitio para que expusieran. Pero el problema fue que sólo exponían *paisajistas locales resignados*⁵¹⁷.

Huggler, segundo director que ocupó el puesto desde 1945 a 1955, comenzó haciendo retrospectivas en colaboración con artistas como Kirchner, Munch, Klee y Beckmann. Tras la guerra Arnold Rüdinger, organizó exposiciones desde los Nabis a Pollock. En la primera exposición del Expresionismo Abstracto americano estuvieron representados Pollock, Kline, Sam Francis y Tobey, dentro de un programa de exposiciones titulado

⁵¹⁶ Francesco Dal Co, *Dilucidaciones . Modernidad y Arquitectura*, ediciones Paidós, Barcelona 1990. Pp186- 187.

⁵¹⁷ Harald Szeemann, *Pequeña Historia de un Gran Museo.Crónica de un seminario*, en *Kalías*, nº 8, 1992,p.53. (Transcripción de la cinta de una conferencia impartida en el CapMusée de Burcdeos en 1991

*Tendences Actuelles*⁵¹⁸, que comenzó con la Escuela de París, siguió con Hartung y la tercera dedicada al Expresionismo Abstracto.

Cuando Szeemann entra a trabajar en la *Kunsthalle* de Berna, el programa debía cambiar, el museo no sólo debía ser un lugar de exposición sino un lugar donde atraer a los artistas para que trabajaran allí y tuvieran contacto directo con el público, debía ser un laboratorio. Una de las exposiciones más singulares es la organizada en 1969 titulada *Quand les Attitudes Deviennent Forme (Oeuvres, concepts, événements, situations, informations)*, exposición que en palabras de su organizador, fue un escándalo para los locales y un modelo en el plano internacional⁵¹⁹. La exposición toma la ciudad, se hacen agujeros en la calle, empapela kioskos, una cinta sonora de Beuys que repetía un solo sonido. En la exposición trabajaron 69 artistas venidos de todo el mundo, Nueva York, Londres, Roma, Turín, Dusseldorf, Colonia, París, y cada uno eligió una forma diferente de expresarse y un lugar, dentro o fuera de la *Kunsthalle*⁵²⁰.

En esta exposición se pretendió mostrar lo acontecido en el arte tras el *minimalismo* y el *pop*, las orientaciones sociales del arte. Para Müller, *la ideología subyacente era que buscaba la unión de todas aquellas voces que levantaban sus gritos contra las concepciones tradicionales de museos, galerías y obras de arte*⁵²¹. La exposición viajó al *Museum Haus Lange* de Krefeld y al *Institute of Contemporary Art* de Londres

La protesta de los medios de comunicación fue tal, que obligó a Szeemann a abandonar la *Kunshalle*, pero en

⁵¹⁸ Harald Szeemann, Pequeña Historia de un Gran Museo. Crónica de un seminario op.cit.p.53

⁵¹⁹ Harald Szeemann, Quand les Attitudes Deviennent Forme. Berne 1969, en *L'Art de L'Exposition. Une documentation sur trente expositions exemplaires du XX siècle*, éditions du Regard, Paris, 1998,p 369.

⁵²⁰ La lista completa de los artistas se encuentra en la p. 373 del artículo de Szeemann, Quand les Attitudes Deviennent Forme. Berne 1969, op.cit.

⁵²¹ G.Müller, *Diversité, Abondance...* citado por Ana María Guassh, en *El arte del Siglo XX en sus Exposiciones*, ediciones del Serbal, 1997,p.175.

sus propias palabras “ *Ahora no se puede repetir algo igual, es el momento de irse. Entonces decidí que nunca más volvería a una Kunsthalle, y, antes que hacer exposiciones que me interesasen menos, haría realmente lo que me interesase, lo que yo quisiese hacer, y a finales de septiembre abandoné la Kunsthalle*”⁵²²

La aportación a los museos de arte contemporáneo del trabajo de Szeemann significó que a finales de los años sesenta, se comenzaría a contar con los artistas para intervenir directamente en los museos y sus espacios. Organizar debates y crear espacios de discusión. Aunque fuera prácticamente crucificado por organizar una exposición no convencional, con el tiempo se ha demostrado que fue un precursor, y que su trabajo ha incidido en los nuevos centros de arte contemporáneo creados a partir de los años ochenta.

Para Maurice Besset, Entre 1955 y 1965, la aparición tumultuosa de movimientos artísticos sin ninguna relación aparente entre sí, marca el final de una época, la del arte llamado moderno; ya antes de esta fecha se habían dado signos precursores de ese fin, pero habían pasado desapercibidos⁵²³. Los artistas se inventan nuevas estrategias ya que no pueden dominar la situación, de esta forma surgen movimientos como los del Nuevo Realismo, Fluxus, el Pop, el Minimalismo, Fotorealismo o el Arte Conceptual. La ruptura con el pasado moderno provoca una gran diversidad de procedimientos y dispositivos mediante los cuales se manifestarán en la práctica desestabilizando el espacio-museo.

Teóricamente, dice Besset, las cosas son bastante sencillas pero la realidad es infinitamente más compleja, y

⁵²² Harald Szeemann, Pequeña Historia de un Gran Museo. Crónica de un seminario, en *Kalías*, nº 8, 1992, p. 58. Más tarde, en 1973, Szeemann fundó el Bureau du Travail d'Accueil Spirituel al servicio del Museo de las Obsesiones. Dirigió la Documenta 5 en 1972 y participó en la Bienal de Venecia, siendo el inventor del Aperto, para dar a conocer las obras de los artistas más jóvenes. Actualmente es colaborador independiente de la Kunsthaus de Zurich.

⁵²³ Maurice Besset, Obras, espacios, miradas. El museo en la historia del arte contemporáneo, en *Museos de Vanguardia, Monografías de Arquitectura y Vivienda* nº 39, 1993, p.10. Texto original en: Opere.spazi.sguardi en *Museo d'arte e architettura*, Catálogo de la exposición realizada en el *Museo Cantonale d'Arte*. Lugano, Charta, 1992.

para muchos desconcertante. El objeto ha dejado de funcionar como un sistema estático autónomo, independiente del lugar en el que lo han situado las circunstancias. Es únicamente la relación entre el objeto y el espacio la que provoca (o no) que el espectador “se haga consciente de una situación” que en adelante constituirá la esencia de la experiencia estética. Esta toma de conciencia se viste de formas diversas, unos lo tomarán como una concentración espiritual próxima al *zen*, esto supone una estabilidad absoluta con el espacio donde se representa la obra. Para otros, lo que debe suscitar es una actitud crítica o la protesta, el rechazo a la autoridad del espacio⁵²⁴.

Es a partir de estas premisas que se establece un nuevo modelo de lugar para el arte; una forma radicalizada o sublimada, del espacio museístico: el *white cube* de las galerías neoyorquinas, que debe contarse entre las aportaciones decisivas del arte de los años sesenta. Al hacerse absoluta, en cierto sentido la relación objeto-espacio, y al otorgar al espectador un papel activo en esta relación, la forma del *white cube* modificó profundamente la mirada contemporánea. Por otra parte, se encuentran los artistas que decidieron abandonar el espacio museo para realizar sus obras en lugares abiertos, como el *land art* y dio lugar al estereotipo del trabajo *in situ*.

4.-Museos de arte moderno.

Desde el punto de vista arquitectónico, los edificios más influenciados por el MoMA fueron la *Kunsthalle* de Bielefeld encargada a Philip Johnson en 1966, y la *Neue Nationalgalerie* de Berlín realizada por Mies van der Rohe entre 1965 y 1968.

Como hemos visto, la actividad de las *Kunsthalle* y las exposiciones que daban a conocer el arte más reciente, se hizo eco en las realizaciones de nuevos museos. El fin de la influencia del arte americano y del MoMA en Europa, está condicionado por el declive de las Vanguardias Históricas.

⁵²⁴ Maurice Besset, *Obras, espacios, miradas. El museo en la historia del arte contemporáneo*, op.cit.p.11

Con el fin de las vanguardias, se cierra un capítulo de la Historia del Arte y comienza el que estamos escribiendo en estos momentos. En los museos de arte contemporáneo que se comenzaron a construir en la década de los setenta y ochenta, en vez de excluir a los artistas, se incluían, de esta forma se produjo el fenómeno del *todo vale*, que en estos momentos está siendo revisado en la mayoría de los museos europeos⁵²⁵.

4.1-*Neue Nationalgalerie de Berlín 1965-1968*

En 1957, es nombrado Director General de los Museos del Sector Occidental de Berlín Leopold Reidemeister, también nombrado director de la *Neue Nationalgalerie*. Él fue encargado de restablecer su colección expoliada por el nazismo y mermada por la división de las colecciones tras la división de Berlín. La colección fue mostrada en la *Grosse Orangerie* del Palacio Charlottenburg.

El museo adquiere obras de los clásicos modernos y de arte contemporáneo, ayudado por el *Freunde der Nationalgalerie*, un grupo de personas que sostenían el museo y que fue fundado en 1927 por Ludwig Justi, disuelto en 1937 fue restablecido en 1977. En la actualidad tiene mas de 500 miembros y actúa al estilo de nuestros Amigos del museo⁵²⁶. La colección comenzaba, en 1790 con Gottlieb Schick (1776-1812), Overbeck (1789-1869), para terminar con Frank Stella y Francis Bacon⁵²⁷.

⁵²⁵ Jean-Cristophe Ammann, El espíritu de los Tiempos, en *Letra Internacional*, n° 46, 1996 p.44

⁵²⁶ Martin Angioni, Sul nuovo allestimento di arte riunificata del XX secolo alla Nationalgalerie di Berlino è guerra aperta. Gli oppositori: Hai trasformato il museo in una scuola di partito. Il diretor: non ho dato nessun giudizio di valore, en *Il Gionale Dell'Arte*, n° 124, Luglio-Agosto 1994. Al comienzo de la reunificación, los amigos de la Nationalgalerie se quejaron de la dispersión de la colección.

⁵²⁷ Tras la reunificación alemana, se ha destinado la Neue Nationalgalerie a Museo del siglo XX, hasta la Abstracción de los años sesenta y Kulturforum. La Altes Nationalgalerie, se ha destinado a museo del siglo XIX. En la actualidad, los museos berlineses se encuentran en fase de reordenación de sus colecciones con el fin de unir nuevamente los museos disgregados a finales de la II Guerra Mundial. De los 28 museos existentes se convierten en 17. Melita Schmidt, Dube e Schade: dividere in tre grandi nuclei. Il documento redatto dai due direttori generali per la Preussischer Kulturbesitz en Il Gionale Dell'Arte, n° 85, gennaio 1991.

Pero el hecho que más nos interesa en el caso de la *Neue Nationalgalerie* de Berlín, es el de haber escogido en 1965 a Mies van der Rohe, como su arquitecto. En 1969, fecha de la muerte de Mies, se inaugura el museo, que es concebido como una perfecta variación de la gran sala aislada, proyectada en otras ocasiones para el teatro de Mannheim y el *Convention Hall* de Chicago, que a su vez es el desarrollo del *Pabellón Mies*⁵²⁸ de Alemania, de la Exposición de Barcelona de 1929. Según Benévolo, *la Galería Nacional forma parte de un nuevo centro cultural en curso de realización en Berlín Oeste, muy cerca del muro fronterizo y, por tanto, con una intención propagandística; allí cerca se ha terminado ya la Filarmónica de Hans Scharoun, un centro artístico y otro museológico*⁵²⁹.

El museo tenía dos cometidos básicos, el primero, conservación y el segundo, presentación de las obras, el primero exige zonas cerradas e independientes; mientras que el segundo, pedía un recorrido limpio y sin obstáculos. Según Benévolo, Mies resuelve el problema distinguiendo dos zonas. La primera, en el basamento, que sobresale muy poco de la rasante, se encuentra el museo tradicional con servicios e instalaciones. La aireación y la iluminación son artificiales, pero en una de sus fachadas se abre a un jardín de esculturas, que sirve de zona de descanso. El segundo cometido lo consigue en la planta que se eleva sobre el basamento. Un espacio libre de obstáculos donde se exponen los objetos más importantes.

El edificio de cubierta plana, se cierra con cristaleras que invitan a entrar en él. Este edificio, que no buscaba la monumentalidad en absoluto, es uno de los más importantes del funcionalismo de los años sesenta. La planta del edificio no sugiere ningún eje de simetría y deja absoluta libertad para la visita. Sin embargo, la Nueva

⁵²⁸ El Pabellón Mies, se concibe como un museo moderno, flexible, que pueda albergar en su espacio, cualquier tipo de obras artísticas, al contrario de lo pensado por el MoMA, que consistía en construir un museo moderno para el arte moderno.

⁵²⁹ Leonardo Benévolo, *Historia de la Arquitectura Moderna*, editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1980, p.904.

Galería Nacional de Berlín, está muy lejana de la idea de simplicidad deseada por Mies, según Peter Tange, su forma clásica, construida como un templo, realizada sobre un podio, recuerda fuertemente un proyecto de Schinkel para la residencia estival del Zar en Orianda, Crimea, en 1938⁵³⁰



Neue Nationalgalerie-Entrada principal



zona posterior

⁵³⁰ Peter J.Tange., Museologie und Architektur.Neuer Museumsbau in Deutschland, in *Museumbauten, Entwürfe und Projekte seit 1945*. Dortmund, 1979.p.126.



Zona de descanso y jardín de esculturas

4.2-Kunsthalle de Bielefeld. 1966.

Philip Johnson, alumno de Mies, absorbe la tradición de Schinkel y, en la Kunsthalle de Bielefeld construye *un museo que no es arquitectónico ni revolucionario por su proyecto espacial*⁵³¹. Al exterior este edificio aparenta ser del estilo neo monumental americano, con pilastras y cristal dispuestos en forma rítmica con un cubo realzado, cerrado y parecido a la *Boite aux miracles* de Le Corbusier. Johnson, había heredado de su maestro la admiración por Schinkel, el museo debía ser más que un simple contenedor para las obras de arte, debía tener una dignidad representativa, retomando las ideas neoclásicas.

Después de una fase museal en Alemania, en la que el museo era un simple contenedor, Mies van der Rohe y Philip Johnson, inauguran con estas dos obras un nuevo periodo en la construcción de museos, tanto en Alemania como en el resto de Europa. Ambos habían trabajado en Estados Unidos, y la posibilidad de introducirse en el paisaje alemán de los museos les llegó al mismo tiempo, con las obras de la Neue National Galerie de Berlín y la Kunsthalle de Bielefeld.

⁵³¹ Henry-Russel Hitchcock, *Kunsthalle, Bielefeld*, Richard Kaselowsky Haus, Bielefeld, 1974, p.16.

La Kunsthalle, es un edificio introvertido, aislado del exterior donde sobrevive la austeridad de Schinkel y el museo sin ventanas de la revolución francesa. Al interior se accede por un atrio cubierto donde se encuentra un gran vestíbulo a escala monumental⁵³². Johnson asociaba la monumentalidad con la grandeza del espíritu humano⁵³³.



Kunsthalle(Museo Kaselowky), Bielefeld Philip Johnson, (1966-1968)

El hecho que la ciudad de Bielefeld eligiera a Philip Johnson como el arquitecto de su museo no es casual. Bielefeld es una ciudad con una gran tradición cultural y artística, sobre todo ligada a los nombres más representativos de las vanguardias históricas, Emil Nolde, Franz Marc, August Macke, Edward Munch, etc.

Cuando a principios de los 70, y al igual que otras ciudades alemanas con fuertes relaciones con la tradición artística del siglo XX, se decide construir un nuevo museo,

⁵³² Uno de los requisitos que se encuentran en el artículo de P. Johnson, *The Perfect professional museum*, en *The Architectural Forum*, diciembre 1960, p. 94.

⁵³³ William Marlin, *Philip Johnson*, en *The ArchitecturalForum*, nº 138, 1973, p.31.

se escoge como modelo el Museum of Modern Art de Nueva York. Este museo no sólo representaba el modelo historiográfico con el que se ha redefinido el arte de la primera mitad del siglo XX, sino que también representaba un concepto nuevo en el sentido de atender la cultura desde diversas facetas consideradas, ya plenamente artísticas (pintura, escultura, fotografía, diseño, arquitectura). Y es en esta dirección que se proyecta la nueva Kunsthalle que abarque el conjunto de las manifestaciones artísticas de la época.

El proyecto se le encarga a Johnson por su larga vinculación al MoMA, su amistad con Barr y Philip Goodwin. Próximo a Mies y admirador de Schinkel. Así pues se diseña la Kunsthalle pensando en todas estas coincidencias que deberían hacer del nuevo Museo un lugar de comunicación de las diferentes artes. Junto a la colección permanente, se articulan salas orientadas a las exposiciones temporales, atentas a la presentación de nuevas tendencias y de aquellos artistas de mayor interés en el panorama contemporáneo. Junto a ellas, espacios reservados a centro de documentación y biblioteca, salas de conferencias y otras actividades. En suma, un proyecto que hiciera posible una actividad plural centrada en la cultura artística de nuestro siglo.

4.3-Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen-Dusseldorf-1975-1986.

La historia de la colección de arte Rhein-Westphalia del norte comenzó, cuando el gobierno federal del estado adquirió una colección de 88 obras del pintor Paul Klee que se encontraban en posesión del coleccionista americano David Thompson de Pittsburgh en el año 1960. El programa del museo cubre el arte del siglo XX. Posee obras de Beuys, la colección se amplía con obras creadas a partir de 1945, también posee obras de Picasso, Braque, Miró, Kandinsky, Pollock.

En 1975 se proyectó un nuevo museo para la colección del siglo XX, los ganadores fueron Hans Dissing y

Otto Weitling. Según Montaner, *el hecho predominante en este edificio es el de su ubicación urbana, integrándose al contexto y creando un pasaje público que atraviesa su planta baja. El nuevo museo se ha levantado en el emplazamiento de la antigua biblioteca, allí donde confluyen los barrios históricos del norte y el nuevo centro de la ciudad. Está, además, situado entre grandes espacios ajardinado: la plaza Grabbe y un gran parque.*⁵³⁴

El espacio interior se concibe de forma abierta, los tabiques móviles suspendidos en una estructura metálica del techo, permite modular los espacios y crear plataformas según lo necesite la exposición.



Interior del Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen

4.4-Wallraf-Richartz Museum-Ludwig Museum. Colonia. 1975-1986

El primer edificio museal que se construye completamente después de la guerra fue el Wallraf-Richartz en Colonia, inaugurado en 1957. Se construye en el mismo lugar donde se encontraba su antecesor que databa de 1861, obra de August Stüler, Julius Raschdorf y Joseph Felten, construido según la tradición alemana del “museo

⁵³⁴ Jose María Montaner, *Colección de Arte Nordrhein Westfalen.Dusseldorf* en *Nuevos Museos. Espacios para el arte y la cultura*. Gustavo Gili, Barcelona 1990, p. 59

de la ciudad”⁵³⁵. La nueva construcción, obra de Schwarz , toma por las presiones de la municipalidad, en un principio las reminiscencias neo-góticas de su antecesor en el exterior. Schwarz, consigue imponer su criterio para utilizar al menos, materiales y técnicas modernas para su construcción⁵³⁶. Finalmente, el edificio se construye con iluminación cenital, varios pisos y una arquitectura que raya en la fabril.

Pero el cambio radical de este museo que poseía en su colección obras desde el siglo XIII al XIX, y cuyo origen se encuentra en las donaciones a la ciudad de las colecciones del profesor Franz Ferdinand Wallraf (1748-1824) y la del comerciante, Johan-Heirich Richartz (1795-1861), lo provoca una nueva donación, la realizada en 1976 por el matrimonio formado por el profesor Peter Ludwig⁵³⁷ y su mujer Irene. Previamente el Doctor Josef Hubrich había donado una importante colección de expresionistas alemanes. Ya en 1960, se había creado el departamento del siglo XX⁵³⁸.

La donación Ludwig contaba con más de 360 obras del siglo XX, compuesta básicamente por obras de arte Pop y Minimal, ésta se hizo con la condición de que se construyera un nuevo museo, de esta forma surgió el Museo Ludwig que actualmente conocemos. Por ello en 1975, se organizó un concurso internacional de arquitectura que fue ganado por el equipo de arquitectos de Colonia de Peter Bussmann y Godfried Haberer. El lugar elegido se encontraba entre la catedral y el Rhin, en el corazón de la ciudad. En dicho lugar no sólo se debían construir los dos museos (Wallraf-Richartz y Ludwig) sino también una filmoteca y un lugar con espacio para 2000 espectadores para la Filarmónica.

⁵³⁵ Plagemann, *Das Deutsche Kunstmuseum 1790-1870*, Monaco 1968.

⁵³⁶ Peter J.Tange., Museologie und Architektur. Neuer Museumsbau in Deutschland. in *Museumbauten, Entwürfe und Projekte seit 1945*. Dortmund, 1979.p.111.

⁵³⁷ Anna Somers Cocks, La donation Ludwig contestée, Peter Ludwig exige le déménagement des collections Wallraf-Richartz, en *Le Journal des Arts*, Abril 1995,n° 13.

⁵³⁸ *Museum Ludwig Köln Kunst des 20. Jahrhunderts*, Museum Ludwig Köln 1996

La colección del Wallraf-Richartz, termina en los impresionistas, simbolistas como Ensor o Munch y finaliza con van Gogh, Gaughin y Bonnard. Mientras que la colección Ludwig, dedicada exclusivamente al arte del siglo XX, comienza con el grupo Die Brücke y el Expresionismo. Posee trabajos de Picasso, Braque, Gris, Cubismo y Futurismo, pintura Metafísica, Vanguardia Rusa, Bauhaus. La colección posterior a la Segunda Guerra Mundial incluye como es natural, pintura alemana y francesa pero, además, una colección muy interesante de Expresionismo Abstracto y de Action Painting Americanos. Continúa por obras de Rothko, Newman, Stella, Noland, Arte Minimal Americano. También la reacción inglesa de los años sesenta al arte abstracto en forma de Arte Pop y Foto Realismo, el Nuevo Realismo, Grupo Zero, Beuys y Fluxus. En la colección están entrando continuamente obras recientes.

El nuevo edificio para el gran complejo cultural, se inauguró en 1986, los arquitectos quisieron reunificar el centro histórico situado junto a la catedral y la estación ferroviaria que se encontraba junto al Rhin. El desnivel entre una y otra se soluciona con una serie de terrazas y escaleras asegurando, de esta forma un acercamiento sinuoso hacia el río. La orientación del edificio, su volumetría y la cantidad de metal empleado inscriben al edificio en el lugar como si de un homenaje a las construcciones ferroviarias e industriales cercanas, y se cuestiona la posición dominante de la catedral.



Wallraf-Richartz Museum-Ludwig Museum. Colonia. 1975-1986

El edificio es un verdadero *iceberg*⁵³⁹, en el subsuelo es dos veces más grande que lo que aparece sobre la rasante. En el subsuelo se sitúa la colección Americana después de 1960, la colección de video y fotografía. El museo Wallraf-Richartz está situado en la primera planta y el museo Ludwig la segunda. De esta forma, aunque sean dos museos diferentes, se puede realizar un recorrido cronológico por la evolución de la historia del arte en un mismo edificio, para Allégret, este hecho va en detrimento de la presentación de ciertas obras. Las salas están fuertemente marcadas por la iluminación natural, la volumetría está muy sistematizada y el hecho de ser todas las salas del mismo color acentúa la sensación de uniformidad.

⁵³⁹ Laurence Allégret, Musée Wallraf-Richartz-Musée Ludwig. Cologne 1986, en *Musées*. Tome 2, Editions du Moniteur, Paris 1992, p.82



Ludwig Museum. Colonia. 1975-1986. Interior.

Este museo, junto a la *Neuegalerie* de Stuttgart, es uno de los ejemplos más importantes en Alemania del uso dado a los Centros Culturales para revitalizar zonas urbanas arrasadas por la guerra. El edificio ocupa 19.000 metros cuadrados y está completamente recubierto de láminas de zinc, además de la filarmónica posee restaurantes, locales pedagógicos, biblioteca y oficinas para la gestión de los museos y las asociaciones, salas de exposiciones temporales, tienda. Los alrededores del edificio han sido diseñados por Dani Karavan a partir de un uso equilibrado de motivos geométricos en los pavimentos, para Jose María Montaner, en el paisaje urbano de la ciudad, la gigantesca cubierta en forma retranqueada y recubrimiento metálico, se plantea como contrapunto

contemporáneo a las torres, pináculos, contrafuertes y arbotantes de la catedral gótica⁵⁴⁰.

4.5-Stedelijk Museum-Amsterdam

La ruptura con las vanguardias de forma casi violenta, que se produce en la década de los años sesenta y comienzos de los setenta, se deja ver tanto en las exposiciones que organizan las *kunsthale* como los museos mas atrevidos. Uno de los casos paradigmáticos es la exposición titulada *Dylaby, un Laberinto Dinámico*, que se organizó en el **Stedelijk Museum** de Amsterdam 1962. En ella participaron artistas como Rauschenberg, Spoerri, Jasper Johns, Niki de Saint Phalle, Ultvet y Tinguely, estos artistas tuvieron toda la libertad para trabajar en el museo, que por otra parte era un hecho habitual en la época.

La exposición, invitaba a los visitantes a participar, tocar los objetos, que eran objetos recuperados de una chatarrería, de una carpintería, encontrados en la calle y artículos de playa y baño. La mayoría de los objetos fueron tirados al vertedero después de la exposición. El antecedente inmediato de esta exposición fue la titulada *Bewogen Beweging*⁵⁴¹, sobre arte cinético, organizada en el año 1961. La organización corrió a cargo de Pontus Hulten, William Sandberg, Daniel Spoerri y Jean Tinguely, entre los artistas que participaron se encuentran además de Tinguely, Vasarely y Duchamp.

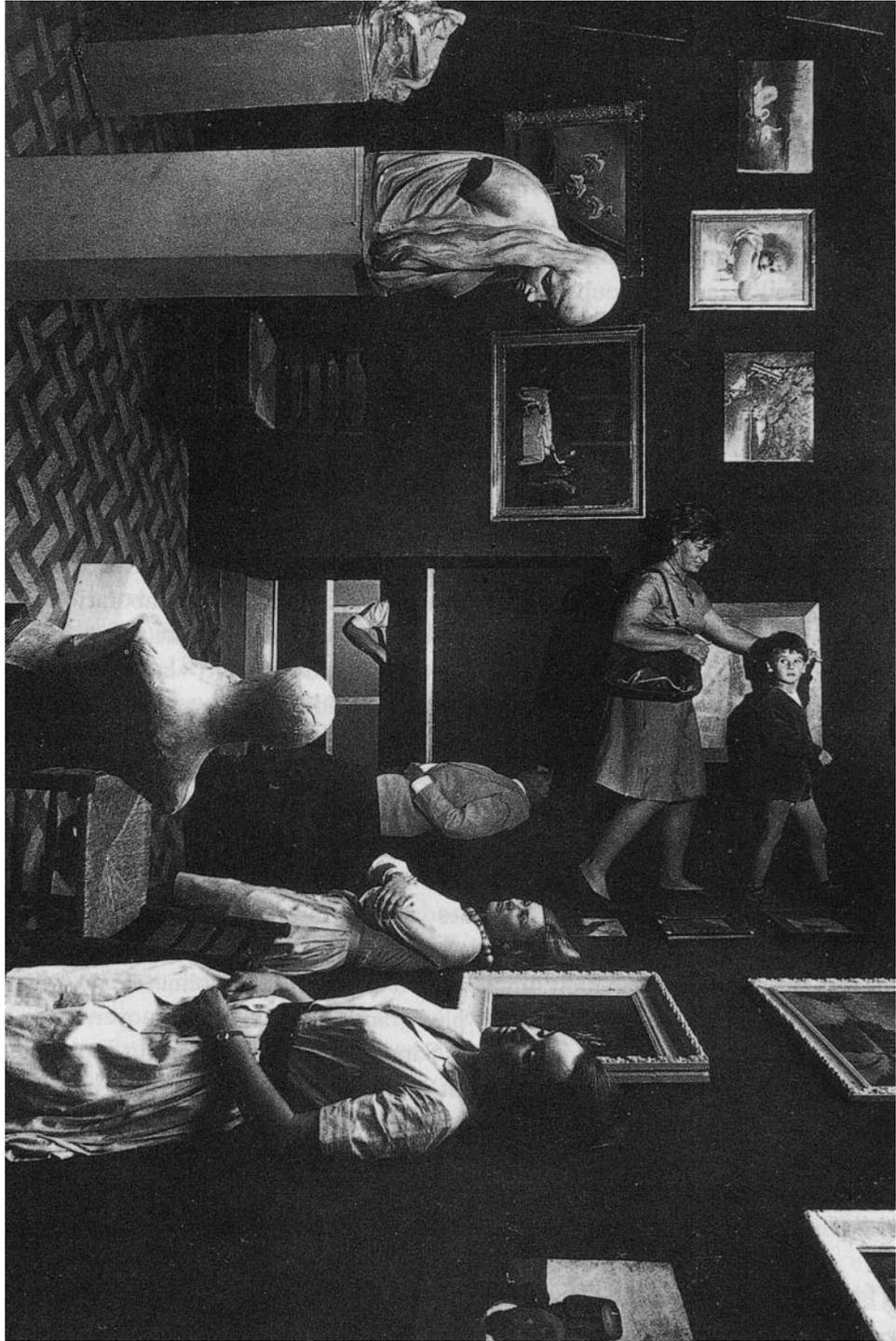
En el contexto museal del momento, *Dylaby*, era un hecho extremo. Se trataba de la colaboración entre los artistas y un museo considerado único en su género, que se había propuesto agrandar las fronteras del arte y aproximar la vida al arte, de incitar al público a participar.

⁵⁴⁰ Jose María Montaner, *Museo Wallraf-Richartz y Museo Ludwig con las Filarmónica, 1975-1986.Colonia en Nuevos Museos. Espacios para el arte y la cultura.* Gustavo Gili, Barcelona 1990, p.51

⁵⁴¹ Michael Copton, *Optical an Kinetic Art*, Tate Gallery, London, 1967.

Pocos acontecimientos han tenido tanta repercusión en el desarrollo de los museos como el de esta exposición. A comienzos de los años sesenta, las innovaciones más radicales del arte se producían a ambos lados del océano. Los *happenings*, Fluxus, el Pop Art o el grupo Zero fueron unos de sus ejemplos, seguidos muy cerca por el arte minimal, el Arte Póvera, el conceptual, las *performances* o el art video. El lenguaje artístico se enriquece notablemente y el campo de trabajo del artista, el taller, la galería o el museo, se quedan pequeños. El fenómeno de Dylaby no podrá nunca repetirse⁵⁴².

⁵⁴² Ad Petersen, *Dylaby. Un Labyrinthe Dynamique au Stedelik Museum 1962*, en *L'Art de l'Exposition*, op.cit. p.293.



Sala n° 3: Daniel Spoerri. Dylaby

Pero para comprender cómo fue posible que se produjera esta exposición es necesario aproximarnos a la historia del Stedelik. William Sandberg, que había sido nombrado director en 1945, contaba con un historial de resistencia a la ocupación nazi y ayudó a numerosos artistas a huir falsificando pasaportes. En el grupo de la resistencia de Sandberg, compuesto por numerosos artistas, éste pudo percibir el idealismo de ellos y que estaban dispuestos a arriesgar sus vidas por sus ideales. Tras la guerra, Sandberg, tenía una concepción ideal de los artistas modernos y los apoyó ciegamente.

No era sólo el arte el que le interesaba a Sandberg, sino también su función catalizadora de la vida cultural. Poco después de la guerra fue nombrado director del Stedelijk, y desde entonces no cesa de organizar exposiciones, tanto de maestros modernos, como de artistas contemporáneos. Para Ad Petersen⁵⁴³, su modelo fue el Museo de Arte Moderno de Nueva York de Alfred H. Barr, y organiza exposiciones de Arquitectura, cine, artes aplicadas y diseño, arte popular y dibujos infantiles. Sandberg nunca había visitado Nueva York, pero estaba interesado en él ya desde antes de la guerra.

El museo se iría agrandando para buscar un lugar donde la sociedad y el arte pudieran reencontrarse. El modelo elegido fue el MoMA de Nueva York, y por ello en su colección cuenta con obras que van desde 1860 a obras de nuestros días como las de Appel, De Kooning, Newman, Ryman, Judd, Warhol, Dibbets, Van Elk, Baselitz, Polke, Nauman o Merz. Cuenta con secciones de pintura y escultura, fotografía, diseño gráfico, arte aplicado al diseño. Posee una colección única de Malevich que junto a los trabajos de Mondrian, van Doesburg y Kandinsky, dan una visión muy amplia del arte abstracto. Organiza numerosas exposiciones entre las que destacan las dedicadas a los artistas más jóvenes⁵⁴⁴.

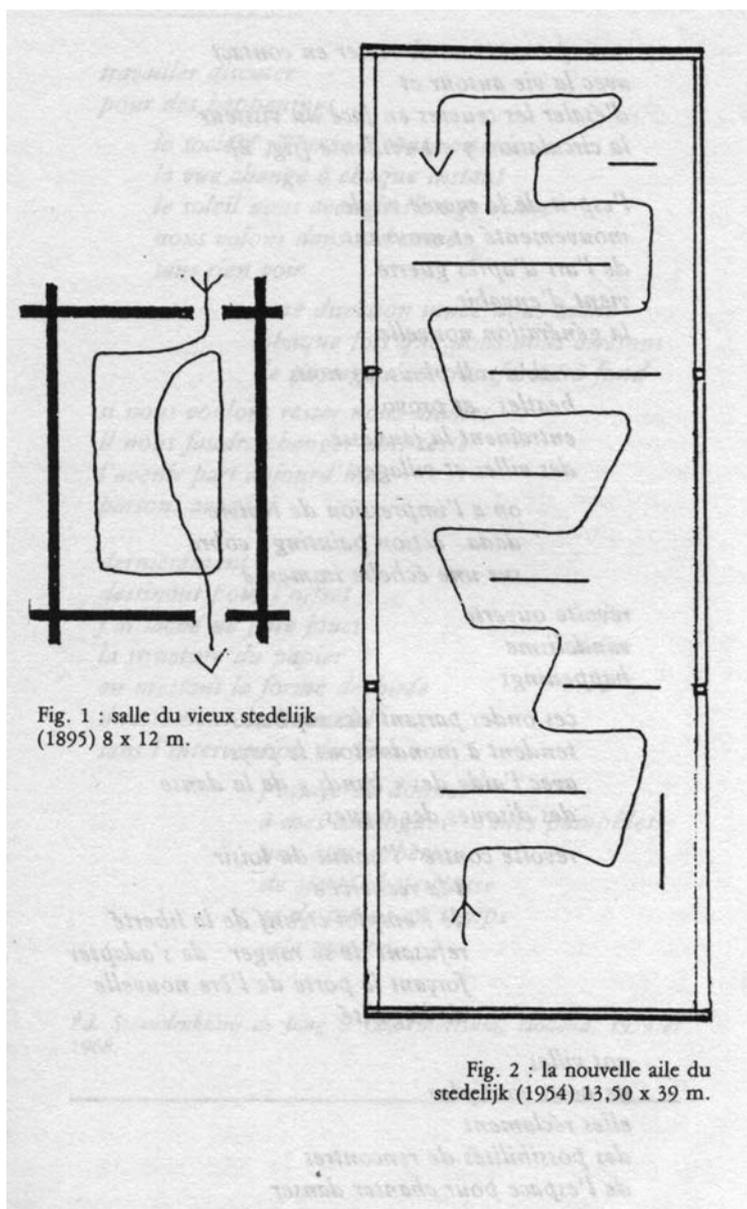
⁵⁴³ Ad Petersen, *Dylaby. Un Labyrinthe Dynamique au Stedelik Museum 1962*, en *L'Art de l'Exposition*, op.cit. p.280

⁵⁴⁴ Durante el verano de 1991, organizó una exposición titulada Hacia un Nuevo Museo, que se distribuyó en tres lugares: el edificio de la antigua Bolsa, el Museo Fodor y el propio Stedelijk. El museo quería mostrar sus fondos, y manifestar de esta forma la falta de espacio que tenía. Véase: Isabel Ferrer, *Los Museos Miran sus fondos.*, en *El País*, sábado 20 de Julio de 1991.

En 1954, Sandberg, reorganiza las salas del museo, con el fin de que la visita sea más fácil y organizada, la nueva ala es el resultado de reflexiones, estudios, investigaciones y discusiones, pero sobre todo de un programa para abrir el museo a la calle. Se pretendía que el visitante se percatara inmediatamente en qué lugar se encontraba, de la organización de la colección o de la exposición utilizando muros móviles, cogidos al techo o sobre el suelo.

Saldberg, decía: *nuestras ciudades, sólo reclaman posibilidades de espacios de encuentros para cantar, danzar, trabajar, discutir, para los happenings. La sociedad se lanza a toda prisa, la vista cambia a cada instante, el sol nos ciega(...) si queremos ser nosotros mismos, es necesario cambiar sin cesar, el futuro nace hoy, partamos con él*⁵⁴⁵.

⁵⁴⁵ WJHB Sandberg, *Sandberg designe le Stdelijk*, en *Vaghes, une anhtologie de la nouvelle muséologie*, Vol.1, W- MNES, 1992,p.p.180-185.



Esquema preparado por Sandberg en 1954 para ilustrar el nuevo recorrido del museo en comparación con el antiguo de 1895

Pero en un artículo publicado en 1996, por Rudi Fuchs, director del Stedelijk, éste da la voz de alarma, hacia el nuevo concepto de museo que se está imponiendo. Por una parte cree positivo contar con los artistas, pero sin dejarse llevar por ellos, y por otra, está absolutamente en contra de la invasión del marketing en el museo. Fuchs, considera que si los museos se dejan llevar por el mercado del arte, y la necesidad de autofinanciarse a través de sus “productos”, el museo terminará extinguiéndose, para formar parte del mercado cultural, lejos de sus verdaderas

funciones⁵⁴⁶. Precisamente, Richard Oldenburg, director del MoMA de Nueva York, en un artículo dedicado a la financiación de los museos americanos, envidia el tipo de financiación de los europeos, ya que no dependen de las modas y el mercado, pudiendo ser, de esta forma, mucho más libres en sus elecciones alejándose del mercantilismo⁵⁴⁷.

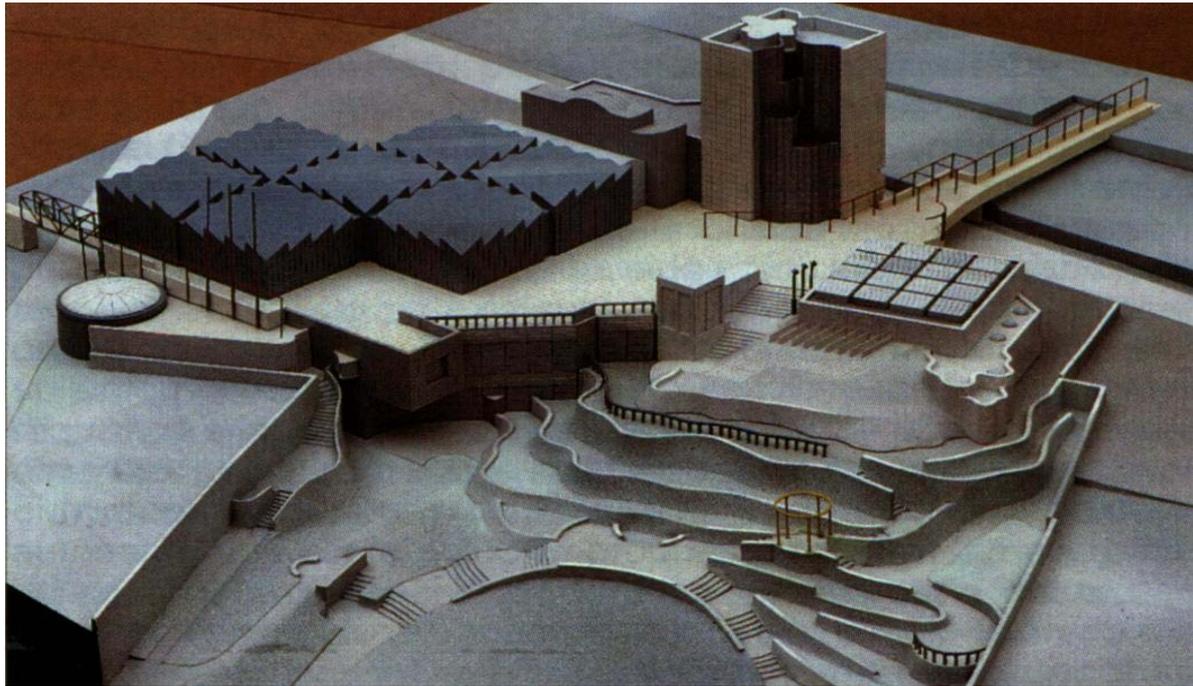
4.6-Städtisches Museum, Abteirberg Mönchengladbach-1972-1982

El Museo municipal de Mönchengladbach⁵⁴⁸, fue diseñado por Hans Hollein en 1972, pero se concluyó en 1981. Su característica principal es que rompe con el concepto tradicional de tipología y atmósfera de museo. El museo se distribuye en diferentes edificios interrelacionados a través de una plaza peatonal. El arquitecto ha utilizado el desnivel de la colina para organizar, en dos o tres niveles en forma de gradas, las salas, los espacios didácticos y los talleres de pintura. La administración, la biblioteca, las reservas y los locales anexos, están reunidos en una torre. Todos los edificios son diferentes entre sí, en forma y materiales.

⁵⁴⁶ Rudi Fuchs, La cultura non è industria, la modenità non è moda: colleghi direttori, rimusealizziamo i musei, en *Il Giornale Dell'Arte*, nº 42, marzo 1996.

⁵⁴⁷ Richard Oldenburg, Los museos ante el Nuevo Siglo, en *Letra Internacional*, nº 46, 1996 p.37

⁵⁴⁸ En los años veinte sólo poseía fondos de coleccionistas locales y de arte popular. Era un museo de arte local y de ciencias naturales, el desarrollo que se le pretendía dar en los años treinta, fue suspendido con la llegada del nazismo.



Maqueta del Mönchengladbag

El edificio debía adaptarse a las colecciones de expresionistas, *arte minimal*⁵⁴⁹ y permitir a los artistas crear obras en el seno del mismo museo. El museo posee una buena colección de arte de los años sesenta y posteriores: Grupo Zero, Nuevo Realismo, Arte Pop y Conceptual. El arte de Vanguardia fue potenciado y éste hecho permitió admitir donaciones como las de Etzold, Onnasch y Marx⁵⁵⁰.

También el concepto de museo cambia en Mönchengladbach. Su director, Johanes Cladders⁵⁵¹, piensa que el museo se ha convertido en un centro recreativo que ha asumido muchas responsabilidades que en otros periodos de la historia le han correspondido a otros centros. En el momento de crearse el museo, Cladders,

⁵⁴⁹ El Conde Panza di Biumo ofreció su colección, en calidad de depósito al Museo, Holleim debió adaptarse a ella creando nuevos espacios, pero el conde, rompió las relaciones con el museo y dejó su colección en el Museo a Basilea. En 1990, vendió parte de su colección al Guggenheim de Nueva York.

⁵⁵⁰ Museum, Städtisches Museum Abteiberg Mönchengladbach, Katalog, Mönchengladbach, 1984,p.22.

⁵⁵¹ Johannes Cladders, Introducción en *Ausstellungskatalog Galerie Ulysses*, Wien, 1979.

consideró que no sólo el propio museo debía de albergar obras de arte, sino, que él mismo debía ser una obra de arte, por eso, eligió a Hollein como su arquitecto. El museo se convertiría a lo más parecido a una *obra de arte total*⁵⁵² del siglo XX. Nos encontramos ante un *museo faro alemán*⁵⁵³, en el que el proyecto arquitectónico se considera como un arte que, a su vez, se pone a disposición de las obras de arte que van a representarse en su interior. El contenedor, no sólo sirve para mantener, guardar y custodiar las obras de arte, sino también para darles más fuerza. Los espacios deben participar de la puesta en escena y el objeto representado, se debe acomodar, a su vez, a la arquitectura.

Ante la cuestión planteada por Thomas West sobre cual es el papel de la historia del arte en el museo, Cladders contesta, *que la instalación del museo no es cronológica. La cronología es la cosa más simple de la historia: todo el mundo la conoce o la puede aprender. Existe multitud de recursos. La cronología es sólo un principio organizador para un museo. Para mí es más importante demostrar que existen puentes entre las obras, puentes de carácter, de mentalidad o de color. Por ejemplo hay una sala dedicada al blanco con artistas como Fontana, sol Lewitt y otros*⁵⁵⁴.

Cladders y Hollein son los exponentes de un nuevo concepto de museo. Si el museo es el punto de concentración de las más variadas formas de experiencias visuales, a finales del siglo XX el museo debía ser algo más que un contenedor neutro⁵⁵⁵. La obra de arte individual, se introduce en un escenario tan amplio como sea posible, dentro de la *obra de arte total* que el museo representa. El escenario estético es básico para contemplar la obra, *como el altar es inseparable de la catedral, el objeto de culto de*

⁵⁵² En el sentido que le daba la Bauhaus.

⁵⁵³ Hans Holleim, Musée Abteiberg, Mönchengladbach, 1982 en *Musées* T.2, Editions du Moniteur, Paris, 1992, p. 100.

⁵⁵⁴ Thomas West, Circé dans les Musées, op.cit. p.25, extracto de la conferencia impartida en el MNAM de París el 8/2/85.

⁵⁵⁵ Heinrich Klotz, Das Städtische Museum abteiberg Mönchengladbach von Hans Holleim en *Neue Museumsbauten in der Bundesrepublik, Deutschland*, Academy Editions, London, 1986, p.17

*la caverna o la galería de pinturas del palacio.*⁵⁵⁶. Una de las voces que surgieron en contra de la figura del arquitecto-artista, es la de Markus Lüpertz, éste dijo: *el arquitecto quiere ser artista, el artista el arquitecto, el curator del museo quiere ser el arquitecto, y el curator y el arquitecto quieren ser el Artista*⁵⁵⁷



Museo Monchengladbach. Exterior

Cladders, está en contra del museo exclusivamente didáctico, por ello el arquitecto diseña el espacio interior, de tal manera, que el visitante pueda ir donde quiera, que el visitante se pueda perder, investigar, descubrir. El arquitecto ha construido una jungla o laberinto donde cada uno puede perderse y, además añade Cladders, es deseable que se pierda. Nada es más aburrido en el mundo que una

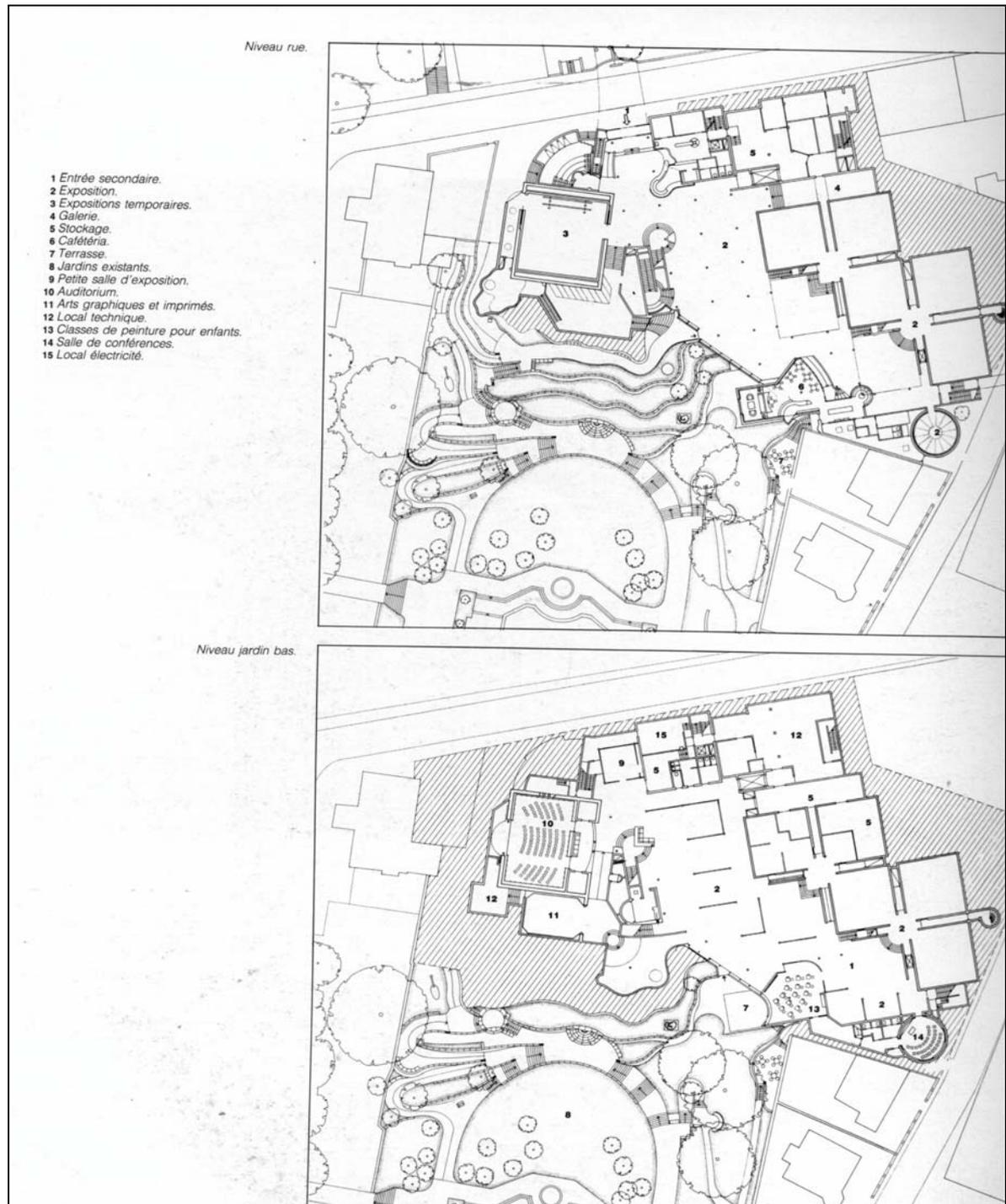
⁵⁵⁶ Heinrich Klotz, Das Städtische Museum abteiberg Mönchengladbach von Hans Holleim, op.cit.p.19.

⁵⁵⁷ Markus Lüpertz, Art and Architecture en Neue Museumsbauten in der Bundesrepublik, Deutschland, Academy Editions, London, 1986, p.33.

serie de espacios normalizados, como si fuera un bloque de oficinas. En el mejor de los casos, después de tres oficinas, podemos adivinar todo lo que las otras nos pueden ofrecer y, entonces, no desearemos acercarnos⁵⁵⁸. Por eso Holleim, ha creado espacios muy diferenciados, grandes, pequeños, bajos, altos, iluminados o en penumbra.

El Museo de Mönchegladbach, marca el inicio de la nueva museología, junto al *Centre Georges Pompidou* y Museo de Arte Moderno de Nueva York, forman los puntos de referencia museística para la creación de nuevos museos en la década de los noventa, tanto desde el punto de vista arquitectónico como museológico.

⁵⁵⁸ Johannes Cladders, The Director and The Architect: The New Ground Plan Museum, en *El Museu D'Art Contemporani en el futur, Acta Quaderns* n° 2, 1989,p115.



4.7-Neue Staatsgalerie e Kammertheater- Stuttgart- 1977-1984.

La concepción arquitectónica de la *Neue Staatsgalerie* de Stuttgart, obra de los arquitectos James Stirling, Michael Wildford and Associates, es diametralmente opuesta a la del museo de

Mönchengladbach, aparentemente es mucho más convencional. El museo está deliberadamente adaptado al concepto de museo del siglo XIX, pero con conceptos arquitectónicos y técnicos del siglo XX. El museo sorprende por su eclecticismo arquitectónico y la gran libertad en la puesta en escena de los diversos estilos arquitectónicos.

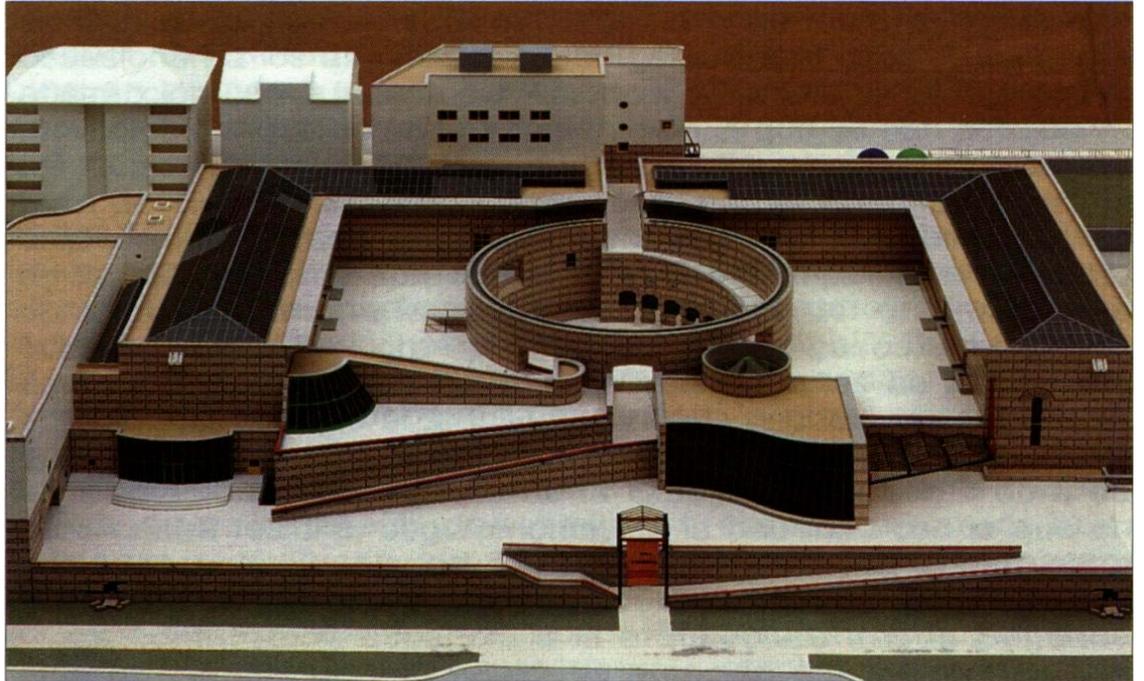
Los objetivos para la ampliación de la galería eran: 1- Crear una secuencia de salas bien definidas y proporcionadas para la galería, evitando el espacio ilimitadamente flexible o las secciones acrobáticas del techo. 2- Realizar un viaje cronológico a través de la historia de la pintura y la escultura, del presente al pasado, si se comenzaba en el nuevo edificio, o del pasado al presente, si se comenzaba el recorrido en la antigua galería. 3- Permitir que el público pueda circular libremente, sin constricciones materiales ni psicológicas entre el nuevo y el viejo edificio, realizando la conexión en el subsuelo para evitar que tuvieran que atravesar un puente. 4- El patio interior de esculturas entorno a un muro está considerado como un elemento específico del proyecto, ya que el público podrá utilizar esta terraza en los días de buen tiempo y poder divisarlo desde el interior en los días de mal tiempo a través de los ventanales. 5- El bar, que conecta la galería y el teatro pudiendo ser utilizado por ambos al tiempo que sirve de comunicación entre los espacios. El bar es un poco más grande, y se encuentra en una zona de público acceso sobre el patio de esculturas para que pueda ser utilizado durante los *happenings* o las exposiciones temporales. 6- Las oficinas administrativas están situadas en la parte superior del edificio, sobre la Urbanstrasse, y tienen una entrada diferente al museo para el personal. En la parte inferior de este bloque se sitúa la biblioteca, a la que se puede acceder desde la entrada de la galería a través de un recorrido de rampas que se puede ver desde el patio de esculturas ⁵⁵⁹.

El museo se concibe como una pequeña ciudad fortificada⁵⁶⁰, los arquitectos han aportado al edificio una

⁵⁵⁹ James Stirling y Michael Wildford, *Neue Staatsgalerie e Kammertheater, cocorso nazionale. Stuttgart 1977-84*, en *I Musei di James Stirling Michael Wildfor and Associates*, Electa, Milano, 1990. En este artículo los arquitectos explican los motivos por los que eligieron las formas y los materiales para su proyecto,.

⁵⁶⁰ Laurence Allégret, *Musées*, Tome 2, Éditions du Moniteur, París 1992, p.66.

dimensión urbana, sin olvidarse de provocar el efecto sorpresa que también se buscaba en el Mönchengladbach.



Maqueta, Staatsgalerie



Staatsgalerie, entrada

Los recorridos no son lineales, ni dirigidos, como buscaba Mies en la galería de Berlín, sino que existen numerosas posibilidades de recorrerlo. El museo tiene varios niveles y algunos de ellos se pueden visitar libremente incluso por la noche, esta zona de libre acceso ha sido tratada como parte del museo. En ella encontramos la cafetería y la entrada al teatro, que así mismo se ha incluido en la zona del museo como si fuera una extensión del mismo. Otro recorrido posible es compuesto por la entrada al museo con una rotonda central y alrededor de la misma se disponen las salas de exposiciones temporales y permanentes, que tienen forma de U como la antigua *Staatsgalerie*. La terraza de escultura (en vez de jardín) se encuentra a cielo abierto.

La disposición de las salas donde se expone la colección permanente, es clásica, una serie de salas puestas linealmente, y el paso de una a otra se realiza por accesos monumentales en cuya imposta se puede ver el número de la sala que se visita. Las salas se distribuyen alrededor de una rotonda central inspirada en el *Altes Museum* de Schinkel en Berlín.



Staatsgalerie, sala 30 de exposición permanente

Contrastando con este concepto tan clásico, Stirling introduce, con el color, la nota original y sorpresiva del museo, el verde para los muros ondulados de la vidriera, el rojo para la entrada o las rampas pintadas en rosa, hacen que el visitante se relaje ante una visita que se propone informal, el lenguaje arquitectónico responde al que Heinrich Klotz llama *modernismo tecnológico inspirado en el plano clásico de Schinkel*. Stirling ha utilizado la oportunidad que le ofrecía la extensión del museo para hacer un nuevo tipo de experiencia urbana⁵⁶¹.

⁵⁶¹ Heinrich Klotz, *Die Württembergische Statsgalerie in Stuttgart von James Stirling*, en *Neue Museumsbauten in der Bundesrepublik, Deutschland*, Academy Editions, London, 1986, p.20.



Staatsgalerie, exterior

Para Alan Colquhoun, en la década de los años setenta, se había producido una ruptura radical en la construcción de los museos respecto a la idea de vanguardia y su interpretación de la cultura del pasado. La gran síntesis entre tradición y modernidad buscada por Le Corbusier ejemplificada en sus proyectos de museos, no parecía posible. Por una parte el arquitecto de los años ochenta se encuentra con el síndrome del supermercado y por otra, el deseo de volver a la tipología tradicional. Siguiendo esta última tendencia, es imposible imaginar la conservación de los valores tradicionales ignorando la manera que estos valores han llegado a nosotros. Este problema se refleja en la Staatsgalerie de Stirling y Wilford. Una planta libre de acceso, con las implicaciones que tiene sobre la cultura de masas, pero sin entrar en tensión dialéctica con la idea platónica de la forma pura. *El edificio se convierte en el testigo de la confrontación entre los paradigmas contradictorios. Ningún arquitecto contemporáneo, que no fuera Stirling, podía haber dado una dimensión cultural tan dramática y tanto espíritu. El haber proyectado en este tiempo una galería en la que es*

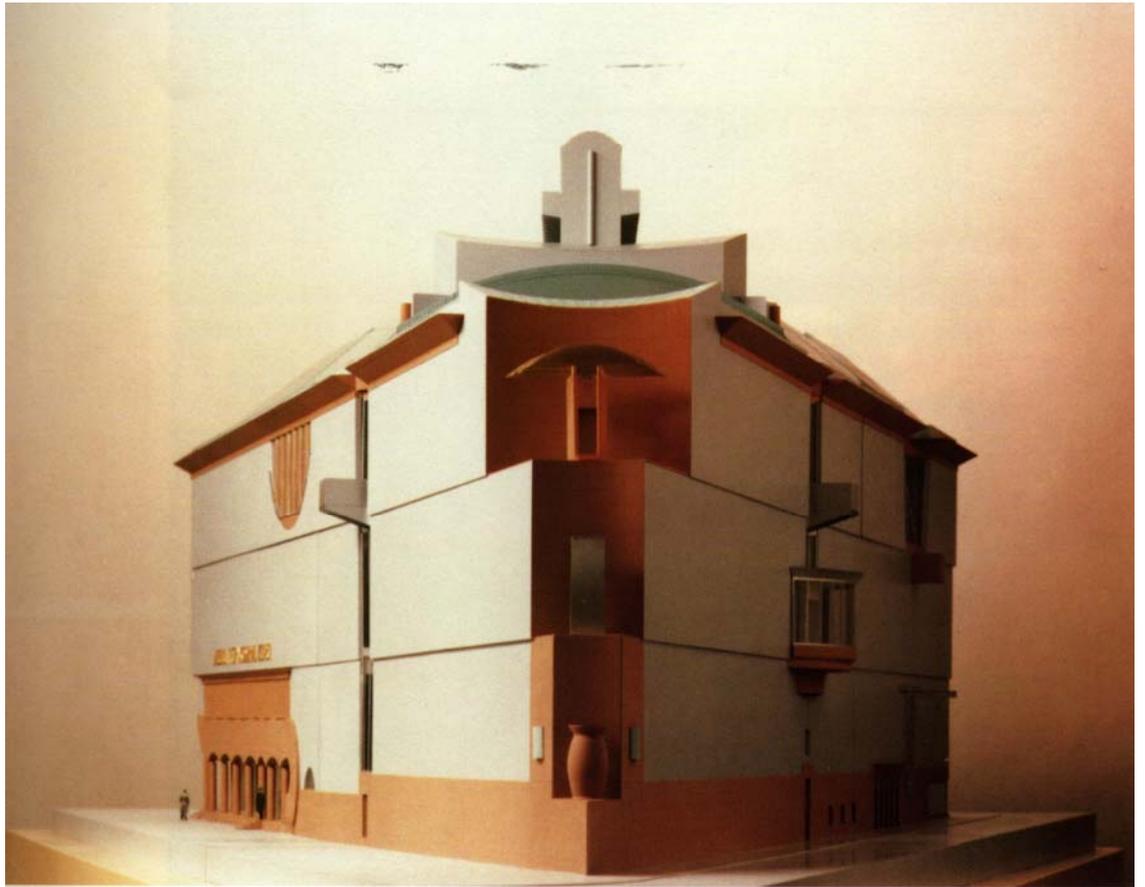
un placer contemplar tanto la pintura como la escultura es una empresa notable ⁵⁶².

4.8-Museum für Moderne Kunst Frankfurt am main-1983-1991.

En el proceso de recuperación de los museos de Frankfurt comienza en los años setenta cuando Peter Behrens, diseña la conocida “*Museums-ufer*”, destinada a mejorar los museos existentes a lo largo de la rivera sur del Main. Heinrich Klotz y Peter Iden también formaron parte del equipo a finales de los setenta. De esta forma en el año 1984 se inauguran los museos del cine y el de arquitectura, ambos situados en grandes mansiones burguesas de finales del siglo XIX. La inauguración más importante se realizó en 1985 con el museo de artes decorativas diseñado por Richard Meier. Estos juntos a otros de menor tamaño dieron en la década de los ochenta gran prestigio cultural a la ciudad⁵⁶³.

⁵⁶² Alan Coquhoun, *Democratic Monument*, en *Architectural Review*, december 1984, p.47.

⁵⁶³ Hans-Erhard Haverkamp, Preface, en *Museum für Moderne Kunst Frankfurt am Main*, Museum für Moderne Kunst, Frankfurt am Main, 1988.



Maqueta del proyecto de Hans Hollein, para el MMK de Frankfurt

En 1981, se convoca el concurso internacional para construir el museo de arte moderno, esta vez situado en el centro de la ciudad, cercano a la catedral y en un solar de forma triangular. Finalmente el trabajo lo realizó fue Hans Hollein, quien partiendo de su experiencia en el museo Mönchengladbach, diseñó el espacio. Hollein reconoce que ya había tomado contacto con la colección básica en los años sesenta, cuando por iniciativa de Joseph Beuys, desarrolló un proyecto para la colección Sammlung Ströher en Darmstadt. Cuando se convocó el concurso dicha colección formaba parte de la colección inicial del museo de Frankfurt, sabía que había obras de Jasper Johns, Rauschenberg, Pop, minimal⁵⁶⁴. A lo largo de la construcción del museo toma posesión como director del mismo Jean-Christophe Ammann, que tenía un nuevo concepto sobre la colección que debía exhibirse y cómo debía ser expuesta. Hollein, había diseñado espacios

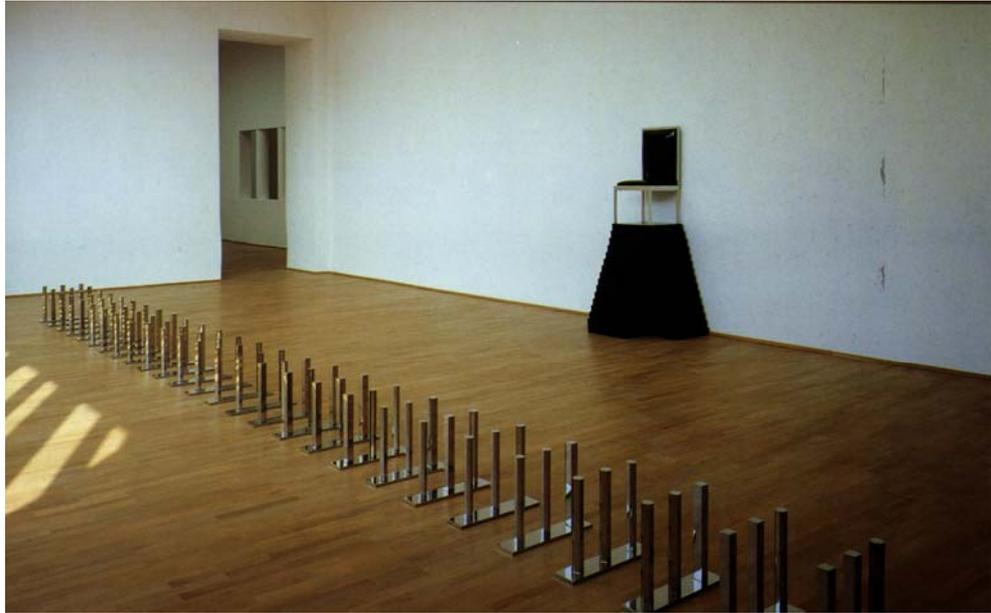
⁵⁶⁴ Hans Hollein, *To exhibit, to place, to deposit. Thoughts on the Museum of Modern Art, Frankfurt*, en *Museum für Moderne Kunst Frankfurt am Main*, Frankfurt, 1991, p.28

específicos para ciertas obras, y había planteado diálogos entre obras de distintos autores. Ammann, se especializa en el arte de los sesenta y sobre todo en la actualidad, “cambio, alteración, dinamismo son los imperativos de la exposición”⁵⁶⁵. El interés de Ammann por la colección no se centra en obras sueltas sino en grupos de obras que den a conocer un periodo, indistintamente si es grande, mediano o pequeño⁵⁶⁶. Cree en el concepto de puente, y busca las raíces del arte actual en artistas de los años sesenta. El director no pretende comprar obras maestras sino comprar en el presente pensando en el futuro, para él la obra de arte además de tener interés en sí misma también posee un “efecto síntoma”, algo que remite más allá de sí misma. Tampoco pretende coleccionar obras de artistas que ya están suficientemente representados en otros museos ya que las condiciones de la vida burguesa han cambiado y casi todo el mundo dispone de medios para trasladarse de un lugar a otro. Su pretensión es hacer un museo que se diferencie de los demás, que produzca sensaciones, y esto lo consigue con instalaciones de video o luminosas encargadas a artistas como Dan Flavin, James Turrell o Bill Viola⁵⁶⁷.

⁵⁶⁵ Jean-Christophe Ammann, A positive equilibrium, en *Art and Design*, vol.6,nº 7/8 , 1991,p 49.

⁵⁶⁶ Jean-Christophe Ammann, De centre d'art a museu d'art contemporani en *El Museu d'Art Contemporani en el Futur*, Acta nº 2, Barcelona 1989, p.50.

⁵⁶⁷ Jean-Christophe Ammann entrevistado por Patrick Conley, en *Kalías*, Año II, nº 3/4, octubre 1990, pp. 102-108.



Walter de Maria, *"Pyramid chair, 1966, 4-6-8- Series"* , 1966-1991. Una de las peculiaridades del museo es consagrar espacios completos a una sola obra, realizada en sucesivas sesiones dentro del museo en diferentes años.

4.9-Tate Gallery- Londres



Tate Gallery en 1966

En 1997, se celebró el centenario de la creación de *Tate Gallery*⁵⁶⁸, con una exposición de las 100 obras que se consideran “maestras” de la colección, y lo más interesante, una serie de documentos internos y recortes de prensa, que nos hablan, dadas las reacciones contra los artistas no

⁵⁶⁸ Sobre su origen ya hemos hablado en el capítulo primero.

británicos, de la dificultad que tuvo el museo para implantarse en el paisaje londinense a comienzos del siglo XX,

La *National Gallery of British Art*, conocida como Tate a partir de 1932, en honor de su creador, no fue excesivamente mimada por el estado británico. Aunque en 1937 la Tate continuó ampliándose con la donación de un grupo de galerías para esculturas hecha por Joseph Duveen, no fue hasta finales de los años ochenta cuando se percataron que la gran colección de arte que poseían necesitaba un nuevo espacio. De esta forma en 1987, se inauguró la Clore Gallery para albergar la colección donada por Turner. Los arquitectos encargados de esta ampliación fueron James Stirling, Michael Wilford and Associates.

Las ampliaciones de la Tate se realizan con donaciones privadas, recientemente es la British Petroleum quien *esponsoriza* muchas de sus actividades⁵⁶⁹. En 1988, se abre una sucursal en Liverpool y en 1989, en St. Ives. Pero el anuncio más importante e inesperado vino cuando el actual director del Museo, Nicholas Serota, convenció a los fideicomisarios del museo de que era indispensable dividir en dos la galería, para dedicar un edificio al arte británico y otro al arte moderno internacional⁵⁷⁰.

La transformación de la voluntad de la Galería Tate hacia el arte moderno, le llegó gracias al estatuto que le concedía autonomía de la *National Gallery*, firmado en 1955. De esta forma consiguió hacerse un espacio en el mundo del arte⁵⁷¹. Recordemos que al fundarse el MoMA, Barr comenta que la relación de éste con el MET deberá ser parecida a la del Luxemburgo con el Louvre o a la de la Tate con la Galería Nacional. Pero en los años cincuenta percibe

⁵⁶⁹ En 1997, recibió de la Lotería británica unos 4.625 millones de pesetas.

⁵⁷⁰ Alvaro Vargas Llosa, La Tate Gallery de Londres celebra su primer centenario. Privada pero Pública en *ABC de las Artes*, 18 de julio de 1997.

⁵⁷¹ Michael Copton, *The role of the Museum of Modern Art*, (historia de los Museos de Arte moderno enviada al MoMA por Michael Copton de la Tate Gallery) artículo mecanografiado. MoMA Archives. Comenta que la división de las dos colecciones se realizó a iniciativa de la National Gallery, para reservarse sólo obras de extraordinaria importancia.

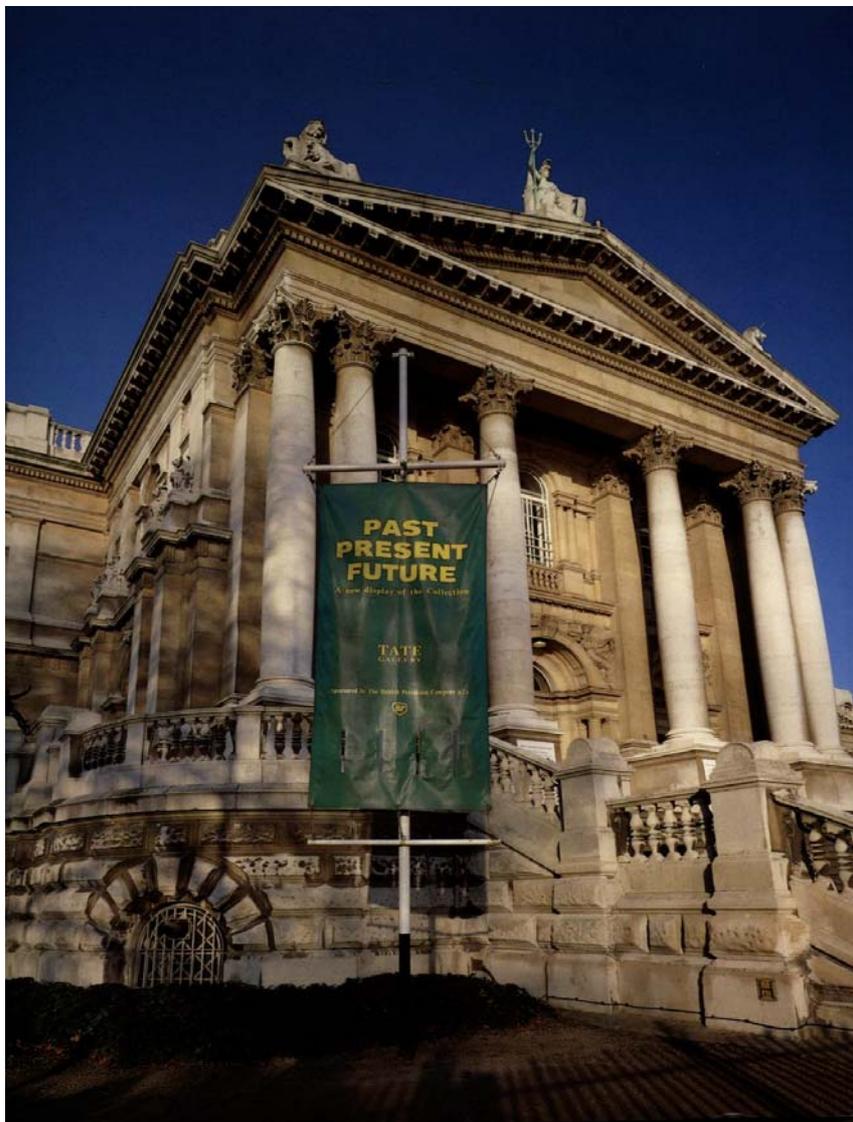
que debe independizarse ya que había perdido innumerables oportunidades para adquirir obras como las de Picasso o Matisse. Entre las adquisiciones continuaban predominando las de los artistas británicos. En los años sesenta los criterios que guiaron la ordenación de las salas fueron básicamente dos: Considerar que a lo largo del siglo XX se había producido una ruptura definitiva con la tradición artística de los siglos anteriores; y el segundo basado en el criterio de que el arte británico moderno se había desarrollado en oposición a la evolución artística de París o Nueva York. De esta forma, la colección de arte británico se dividió en dos secciones: *Historic British* y *The Twentieth Century*⁵⁷².

Sólo con la llegada de Sir Alan Bowness al museo en los años ochenta, se logró dar un impulso auténticamente internacional al museo. La consolidación de la colección le llegó con la profunda renovación que sufrió en 1990 que fue llamada, *Past, Present and Future*, donde se intentó romper con los estereotipos de dividir el arte histórico y el moderno o británico y continental. Se pretendía romper con el tradicional recorrido por escuelas, periodos o artistas a través de “*Cross Currents Exhibitions*”, donde se examina las distintas versiones de un mismo tema realizadas por artistas de distintas épocas, las “exposiciones temáticas”. Se establecieron conexiones entre el pasado y el presente, o entre artistas británicos y el internacional. Cada doce meses rotarían las obras expuestas. “*La Tate ha dado un paso importante hacia una forma renovadora de entender la organización y la labor cultural de un museo, y con ello ha acercado sin duda el arte moderno al público, que no puede responder con una visita rutinaria o una mirada indiferente*⁵⁷³”. Sin embargo, hacer compañeros de viaje al arte pop y al minimalismo, como en la sala 27, donde bajo el título de “*Two realisms; pop and minimal art*”, plantea el problema de si es correcta la visión subjetiva del arte moderno, al ser movimientos enfrentados o al menos opuestos. El díptico de entrada justifica el propósito de la sala, las formas

⁵⁷² Elena Lledó, *La Tate Gallery de Londres reordena su espacio*, en *Kalías*, Año II, N° ¾, octubre 1990 p.134

⁵⁷³ Elena Lledó, *La Tate Gallery de Londres reordena su espacio*, en *Kalías*, Año II, N° ¾, octubre 1990 p.136.

geométricas, los procedimientos y los materiales que han utilizado los minimalistas son los del mundo industrial y arquitectónico de su tiempo. Si se observan las obras presentadas, el matrimonio es convincente. Un gran díptico de Warhol con cincuenta veces el mismo retrato de Marilyn enfrentado a una escultura en el suelo de Carl Andre compuesta con 144 placas idénticas de metal. *“Il vaut mieux produire du sens que (re) produire de l’histoire”*⁵⁷⁴. Es preferible provocar sensaciones que reproducir la historia ya suficientemente conocida.



Presentación de la remodelación de las salas en 1990

⁵⁷⁴ Catherine Francblin, Le nouveau désordre des musées en *Artpress* n° 201, avril, 1995. P.33

En su edificio actual, situado en Milbank, la Tate sólo puede exponer el 40 % de su colección. Por ello ha decidido dividirla, finalmente se va a conseguir la antigua aspiración de Tate, crear un museo sólo de arte británico. Pero, ¿cómo lo van a hacer sin descontextualizar los británicos de sus contemporáneos del siglo XX?. La galería Tate ha consultado con historiadores del arte y artistas sobre cómo hacerlo, *lo que queremos expresar es que no existe una historia única del siglo XX, aunque los museos tradicionales han presentado una única versión. Los modelos han sido muy lineales y compartimentados. No es cierto que a un ismo le siga otro de modo claro y distinto; se dan todo tipo de superposiciones en realidad*⁵⁷⁵. El futuro museo que se llamará Tate Gallery de Arte Moderno, se situará en la antigua central eléctrica de Southwark, en el Bankside.

Blazwick quiere que la disposición de las obras sea dinámica. *Puede haber varias versiones del siglo XX expuestas a la vez; una temática, al hilo de una idea; otra que estudie una década al detalle; una tercera que se centre en un artista individual, y así sucesivamente. Lo ideal sería implicar a los propios artistas para que hicieran obra nueva inspirada en la colección de la galería o para que determinaran la disposición de sus piezas*⁵⁷⁶. Serota y los responsables del museo consideran además que el carácter industrial del edificio es un valor positivo, señalando que los museos construidos ex profeso -como el Moma o el Pompidou- no gustan a los artistas, por muy populares que sean entre el público. Los creadores prefieren ver sus obras en almacenes y edificios industriales transformados, que no sólo les recuerdan los estudios donde las pintaron y las galerías donde se mostraron por primera vez, sino que, debido al aspecto de descarnada provisionalidad de este tipo de espacios, las

⁵⁷⁵ Iwona Blazwick, actual responsable de exposiciones de la Tate, en una entrevista concedida a Anna Somers Cocks titulada La Tate Gallery en el Bankside. Abrirse a la sociedad en *El Periódico del Arte*, nº 16, noviembre 1998.

⁵⁷⁶ Anna Somers Cocks, La Tate Gallery en el Bankside. Abrirse a la sociedad en *El Periódico del Arte*, nº 16 noviembre 1998.

piezas parecen estar vivas, en contraste con el aura de mausoleo de los museos de nueva construcción.

La *Tate Gallery of Modern Art* en Bankside tiene previsto abrir para el verano del año 2000, en la nueva ubicación tiene mostrará el arte del siglo XX y el contemporáneo. Los artistas británicos del siglo XX estarán representados en ambos lugares. Los encargados de la remodelación del edificio son los arquitectos suizos Herzog y de Meuron⁵⁷⁷. La entrada está prevista en por la puerta oeste de esta inmensa construcción industrial dominada por una chimenea central. En el recibidor se encontrarán con la sala de turbinas que se conservará. Este espectacular vestíbulo albergará la tienda, cafetería y un centro pedagógico. Desde el cuarto de calderas los visitantes accederán por una escalera central y un ascensor a los siete niveles del museo, de los que tres estarán destinados a ser ocupados por cinco salas de exposición y un espacio para exhibiciones temporales. Los dos pisos superiores, donde se situará un restaurante con vistas a la ciudad, se inserta una estructura de cristal concebida por Herzog y de Meuron y se extiende a lo largo de la sala de calderas permitiendo la iluminación natural de las galerías superiores⁵⁷⁸.

La nueva exposición que la Galería Tate plantea para el arte del siglo XX (la elección de un edificio industrial y la casualidad que también se encuentra al otro lado del río), nos recuerda a la dada para el siglo XIX en el Museo de Orsay en París. Al igual que en el Orsay, también se han reunido durante casi seis meses historiadores, historiadores del arte, artistas y técnicos, para estudiar los criterios de exposición y las obras que deben presentarse según la historia del siglo XX que se quiere contar, que al parecer no excluye artistas sino que los contextualiza con sus contemporáneos a pesar de no ser vanguardia. Tal como ocurre con los impresionistas o realistas y el arte Pompiere en la Gare d'Orsay.

⁵⁷⁷ Peter Buchan, *De ferfil comedido: Galería Tate de Arte Moderno, Londres*, en *AV Monografías .Museos de Arte*, nº 71, 1998.

⁵⁷⁸ Otros detalles sobre la financiación y los plazos de construcción pueden consultarse en Giulia Ajmone Marsan, *Grandes proyectos en el Museo Británico y la Tate Gallery. Londres: abierto por obras*, en *El Periódico del Arte*, nº 19 febrero 1999. También recomendamos visitar la página WEB del museo : <http://www.tate.org.uk>.



Tate Gallery of Modern Art, en la antigua estación eléctrica de Bankside. Sala de las turbinas que se utilizará como zona de acogida y para la exposición de algunas esculturas. Imagen sintetizada por ordenador

CAPÍTULO IV

EL EFECTO BEAUBOURG. NACIMIENTO DE LOS CENTROS DE CULTURA CONTEMPORÁNEA.

CAPÍTULO IV

EL EFECTO BEAUBOURG. NACIMIENTO DE LOS CENTROS DE CULTURA CONTEMPORÁNEA.

1.-Los orígenes: el Museo nacional de arte moderno en el Palais Tokyo. París-1947-1976.

Superada la Segunda Guerra Mundial, en 1947, se abre finalmente el Museo Nacional de Arte Moderno en el **Palacio Tokyo**⁵⁷⁹. Hasta esa fecha el museo estaría en funcionamiento, pero su actividad era mínima. Fue utilizado durante la ocupación nazi como sala de exposiciones. En 1941, Hautecoeur, secretario general de Bellas Artes propone a Jean Cassou para el cargo de conservador jefe del futuro museo de arte moderno, puesto del que será desposeído en pocos días, por considerarlo *comunista y aliado del Frente Nacional*⁵⁸⁰. El museo se abrirá en 1943 siendo su responsable P.Ladoue

Entre la finalización de la Guerra y la inauguración oficial del museo, Jean Cassou, responsable, nuevamente, de la colección, realiza una magnífica política de adquisiciones avalada por Georges Salles, director de los museos de Francia, que le adjudica un presupuesto especial para las compras⁵⁸¹. Visitaban a los artistas en sus talleres y realizaron importantes compras con la ayuda de los artistas, que no pusieron precios excesivos, tal vez por el “honor” de su presentación en el nuevo museo⁵⁸². Este

⁵⁷⁹ Ver en el cap.1, sobre su origen.

⁵⁸⁰ Laurence Bertrand Dorléac, L'Art en France pendant L'occupation.Les Artistes dans la tourmente, en *Beaux Arts magazine*, n° 133, avril, 1995 p.103

⁵⁸¹ Al mismo tiempo se hacen reformas estructurales en el museo, ya que como pabellón de la exposición funcionaba el edificio, pero como museo de arte no. Las reformas se basaron fundamentalmente en la iluminación y la redistribución de los espacios.

⁵⁸² Jean Cassou, *Bulletin des Musées de France*, n° 6,1947.

hecho anima a que se realicen numerosas donaciones con las que realmente comienza la colección de arte del siglo XX⁵⁸³.



Inauguración de la exposición
“Le Juif et la France” en el Palais Tokyo, 1942.

El museo poseía un indudable retraso si lo comparamos con los museos extranjeros como, el Art Institute de Chicago, MoMA, Guggenheim, Tate Gallery. Lugares en los que las obras de Kandinsky, Brancusi, Braque, Matisse, Picasso... estaban expuestas, además con obras muy importantes. Pero además del retraso en la colección, existía, en palabras de Dominique Bozo, por

⁵⁸³ Cuando en 1945, Jean Cassou preparaba la apertura del Museo Nacional, las colecciones estatales sólo poseían un Picasso (*Retrato de Gustave Coquiot*, que además había sido legada por la viuda del crítico en 1933), y otras dos en el Museo de Grenoble, que habían sido donadas por el artista. Con motivo de la inauguración de 1947 y por la amistad que unía el autor con Cassou, éste donó diez telas de su colección particular. Véase: Dominique Bozo, *Picasso, oeuvres reçues en piement des droits de succession*, catálogo de la exposición del Gran Palais, 1979-1980.

causas del divorcio histórico en las colecciones francesas entre *le génie et l'État*⁵⁸⁴.



Georges Braque, *Les Oiseaux*, 1953, *plafond* situado en la sala etrusca del Louvre, encargado al artista por Georges Salles. En 1956, fuertemente presionado por la opinión pública y al negarse a retirarlo del lugar, el Director de los Museos de Francia presentó su dimisión⁵⁸⁵.

Entre 1945, año de la toma de posesión de Jean Cassou, y 1947, año en que se inaugura el Museo Nacional de Arte Moderno, se efectuaron las compras para formar la colección del museo. Éstas se hicieron mediante dos vías: la primera por los créditos oficiales de la Dirección de los Museos de Francia, y la segunda a través de la movilización de los medios de la Dirección de las Artes Plásticas, dirigida por Robert Rey, del que dependía el *Bureau* de compras del Estado, representado por los inspectores de Bellas Artes. De esta forma, al museo se le concedió permiso para comprar obras de artistas vivos, y Cassou se dedica a

⁵⁸⁴ Dominique Bozo, *Introduction*, en *La Collection du Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou*, Editions du Centre Pompidou, Paris, 1987, p.14 . la famosa frase divorcio ente el genio y el estado, está tomada literalmente del discurso de inauguración de Georges Salles, director de los Museos de Francia durante la inauguración del Museo Nacional de Arte Moderno, "*Aujourd'hui, cesse la séparation entre l'État et le Génie*"

⁵⁸⁵ Germain Bazin, *La Peinture au Louvre*. Somogy, Paris, 1990, p. 81.

visitarlos en sus talleres. La primera visita fue a Matisse, más tarde a Brancusi.

A pesar de los esfuerzos, las adquisiciones son insuficientes para conseguir un recorrido histórico completo, por ello se solicitan préstamos a las galerías. También es importante el capítulo de las donaciones, que aumentaron notablemente la colección, cuatro de Léger, donadas por Paul Rosenberg, Miró y Chagall, donadas por los artistas. La libertad con que se habían adquirido las obras en el periodo 1945-1947, no se traslada al siguiente, según Jeanne Laurent, el responsable del museo, en esos dos años estuvo en “libertad condicional”⁵⁸⁶

Finalmente, el 9 de junio de 1947, se abre el museo, Jean Cassou, define sus novedades y sus criterios, los contenidos y la presentación que se había elegido para el mismo⁵⁸⁷. En el primer *catálogo-guía* del Museo Nacional de Arte Moderno publicado en 1947 se explican las decisiones tomadas con la colección de escuelas extranjeras que han sido asumidas por este museo y la colección de impresionistas que se destinan al Jeu de Paume⁵⁸⁸.

*«Le présent, tel qu'en donne l'image du Musée d'art moderne, commence à L'École de Pont-Aven et aux successeurs de Gauguin ainsi qu'aux Neo-Impressionnistes et aux successeurs de Seurat. Puis les galeries ouvertes de plain-pied au visiteur racontent à celui-ci la succession des écoles, des inventions des maîtres caractéristiques et significatifs. La rez-de-chaussée bas est consacré à la sculpture, ainsi qu'à une rétrospective de ce riche fourmillement de talents et d'oeuvres qu'ont produit les divers Salons, richesse d'autant plus vive qu'elle est contraictoire et se présente comme le fruit d'un incessant et fecond débat »*⁵⁸⁹.

⁵⁸⁶ Jeanne Laurent, *Art et Pouvoir*, Université de Saint Etienne, 1981, p.153.

⁵⁸⁷ *Museum*, n° 1, 1947.

⁵⁸⁸ Bernard Dorival, *L'Ouverture du Musée National D'Art Moderne de Paris*, en *Les Arts Plastiques*, n° 5-6-, Bruxelles, 1947, pp.247-250.

⁵⁸⁹ Jean Cassou, *Preface, Catalogue-Guide du musée national d'art Moderne*, Médecine de France n° 65, Paris, 1956.

El el prefacio leemos, que la ambición del museo es la de ofrecer una representación de los grandes artistas y movimientos artísticos desde cincuenta años atrás hasta nuestros días, en la que se quiere dar testimonio del Arte moderno. No se han establecido diferencias entre artistas nacidos o no en Francia, se ha abolido el término *Écoles étrangères* y se ha enviado al Jeu de Paume la escuela impresionista. Se exponen junto a la pintura y escultura, obras de artes decorativas, mobiliarios, vidrios y cristales, cerámica. En vitrinas se exponen documentos sobre los artistas y su época, la moda y el clima en que han creado su obra.

Con Jean Cassou, comienza una febril colaboración de este museo francés con los del resto de Europa y América, parece que se quisiera recuperar el tiempo perdido y ponerse a la altura de otros museos como el MoMA de Nueva York, el Guggenheim o el Stedelijk, abiertos hacía más de una década.

A pesar del esfuerzo, en el museo no estaban representados el arte abstracto ni el surrealismo, de esta forma se organiza en 1947 el festival de Avignon, en el palacio de los Papas, bajo la tutela de Cristian e Yvonne Zervos, con el fin de descentralizar el arte y dar la oportunidad a los nuevos creadores. El festival tuvo su origen en el celebrado en el mismo lugar en 1937, con el fin de mostrar el arte moderno y su diversidad, allí se mostraron obras de Max Ernst, Masson, Klee, Picasso, Braque, Brancusi, Arp, *“artistas que abren la ventana del futuro”*⁵⁹⁰

Entre 1947 y 1964, se producen las grandes donaciones, hay que tener en cuenta que en estas fechas se había terminado la libertad para realizar adquisiciones por parte de los responsables del museo, se imponían unas dificultades burocráticas que hacían peligrar la continuidad

⁵⁹⁰ *Cahiers d'art*, (1947).citado por K.Lawness *Musée national d'art moderne.Historique et mode d'emploi*, éditions du Centre Pompidou, Paris,1986.p.12

de la colección⁵⁹¹. Las adquisiciones se consiguen gracias a los créditos de la *Réunion des Musées Nationaux* (10%), de los *Services de la Création artistique* (30%) y de las donaciones y legados de coleccionistas o *merchants* (60%), como los de Paul Rosenberg, Raoul La Roche, la baronesa Gourgaud, André Lefèvre. “*La importancia de estas donaciones en el montante de la colección del museo hace que se constituyan en los verdaderos fondos del mismo*”⁵⁹².

Entre 1947 y 1949, se reciben nuevas donaciones de artistas, como Chagal, y tres dibujos de Matisse. En los años siguientes continúan las donaciones de los coleccionistas. Entre 1952 y 1957 entran las primeras obras cubistas por medio de André Lefèvre. En los años sesenta, gracias a la presencia de Maurice Besset, experto en arte alemán, como nuevo responsable de la colección, entran obras del Expresionismo Alemán y la Nueva Objetividad.

Por otra parte, la colección de *ateliers* donados por los artistas, es única en su género, conjuntos de obras de un mismo artista presentados en un mismo espacio. La mayor parte de las donaciones fueron sugeridas por André Malraux, con una serie de condiciones, que tuvieran dedicada una sala exclusiva para el *atelier*. Las instalaciones de los talleres, iban a dar al museo una característica que ningún otro museo de arte moderno tenía. Estas donaciones constituyen hoy en día un patrimonio único y significativo de la Escuela de París (Laurens, Rouault, Pevsner, Kupka, Kandinski, Delaunay)⁵⁹³.

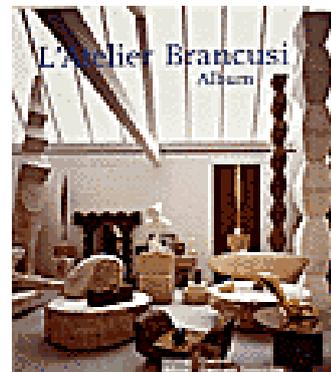
⁵⁹¹ Dominique Bozo, *Introduction*, en *La Collection du Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou*, Editions du Centre Pompidou, Paris, 1987, p.17.

⁵⁹² Dominique Bozo, *Introduction*, en *La Collection du Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou*, Editions du Centre Pompidou, Paris, 1987, p.17.

⁵⁹³ Dominique Bozo, director del Pompidou en 1987, soñaba con crear un museo del siglo XX, como el de Orsay lo ha sido para el XIX, donde se pudieran exponer juntos todos los talleres de artistas que posee el museo y que no tienen espacio en el Pompidou. Sólo está expuesto el Atelier Brancusi, pero en otro lugar cercano al Pompidou. No sabemos si cuando se inaugure el nuevo Pompidou, se habrá hecho alguna reforma para exponer alguno de estos *ateliers*

Sobre el Atelier Brancusi, consultar: Isabelle Monod-Fontaine, *Brancusi Scénographe*, en *Cahiers du Musée national d'art moderne*, n° 17/18, 1986.

En los años sesenta, el museo busca una nueva presentación de las obras, se compran obras de artistas franceses exiliados y de artistas contemporáneos. Fernand Dorival, que dirigirá el museo desde 1966, advierte que el museo debe estar abierto a las corrientes contemporáneas, se pregunta el porqué de la ausencia de obras de artistas extranjeros contemporáneos, y de los franceses, se está primando la obra de la escuela de París. *Es simplemente porque “todo museo sólo refleja el gusto de su público”, y el público francés es indiferente a las producciones artísticas extranjeras y ha sido enemigo del arte de los artistas vivos*⁵⁹⁴



⁵⁹⁴ Bernad Dorival, *L'École de Paris au Musée national d'art moderne*, ed. Aimery Somogy, Paris, 1961.



Atelier Brancusi, 1925. Donado al Estado francés en 1956. Ha sido reconstruido dos veces: la primera en el Palais Tokyo en 1962, y en el Centro Georges Pompidou en 1977 hasta 1990, fecha en que la inundación del taller impone su cierre. Actualmente está restaurado y, coincidiendo con el vigésimo aniversario del museo 1997, fue nuevamente abierto. Consta de 144 esculturas, 86 pedestales y muebles esculpidos, quince moldes, 38 dibujos, más de 1600 fotografías, biblioteca y discoteca⁵⁹⁵.

Jean Clair, insinúa que en este momento no se reivindica una auténtica cultura francesa, como sí lo estaban haciendo los alemanes, italianos o ingleses. Considera que tal vez fuera pereza o rechazo a crear su propia historia. *“La leyenda de una modernidad que discurre de Cézanne a Picasso, de Picasso a Kandinsky, de Kandinsky a Pollock a la aparición de una escuela de Nueva York a partir de 1945, una leyenda nacida de rudimentarios análisis de Greenberg y luego mantenida complacientemente, había tenido la ventaja de situar a*

⁵⁹⁵ Marielle Tabart, *L'Atelier Brancusi. La collection. Catalogue raisonné*. Editions Centre Pompidou, Paris, 1997.

*Francia en el origen de la Vanguardia. Tiene el inconveniente de eliminarla a mitad de carrera*⁵⁹⁶. Ciertamente, la colección que estaba creando Cassou para el museo, se estaba especializando en las Vanguardias históricas, pero hemos de tener en cuenta, que no se encontraban obras de estos artistas en las colecciones nacionales y se debía recuperar el tiempo perdido⁵⁹⁷.

Sin embargo la resistencia de Francia hacia el arte moderno no dejará de existir al menos hasta la fundación del Centro Georges Pompidou, se consideraba únicamente como Francés el Fauvismo o el Cubismo, ignorando el Dadaísmo, el Arte Abstracto o el Surrealismo por considerarlos movimientos extranjeros ajenos a los sentimientos y tradiciones nacionales.

André Malraux es nombrado ministro de cultura en 1959, cargo que ocupará hasta 1969, por lo tanto en la década de los años sesenta, la política cultural estará dirigida por él que hace especial insistencia en los museos⁵⁹⁸. Los museos de arte son una nueva categoría para Malraux, nunca existe una última obra, cada obra nueva transforma a las demás, una institución como el Museo debe re-escribir la historia del arte. Todos somos destinatarios de todo lo que ocurre en él, el conocimiento no está limitado a unos pocos, frecuenten o no el museo. Por ello Malraux le da tanto valor a la reproducción de las obras de arte, el museo es el lugar de la reproducción de las obras, de las técnicas de reproducción, sin tener que ser una degradación para la obra sino una nueva creación sobre la misma⁵⁹⁹.

⁵⁹⁶ Jean Clair, La responsabilidad del artista, *La Balsa de la Medusa*, Visor, 1998, p95

⁵⁹⁷ Cassou se miraba en la colección del MoMA, que como ya hemos analizado estaba compuesta hasta los años cincuenta básicamente por obras de la Escuela de París.

⁵⁹⁸ Raymonde Moulin, L'institution, arbitre des valeurs esthétiques, entrevistada por Maïten Bouisset en, *Art Press International*, n° 179, abril 1993.

⁵⁹⁹ Jean Louis Déotte, Blanchot, Le Musée, l'Histoire, Le Temps en *Le Musée L'origine de L'Esthétique*, L'Harmattan, 1993.p.366.

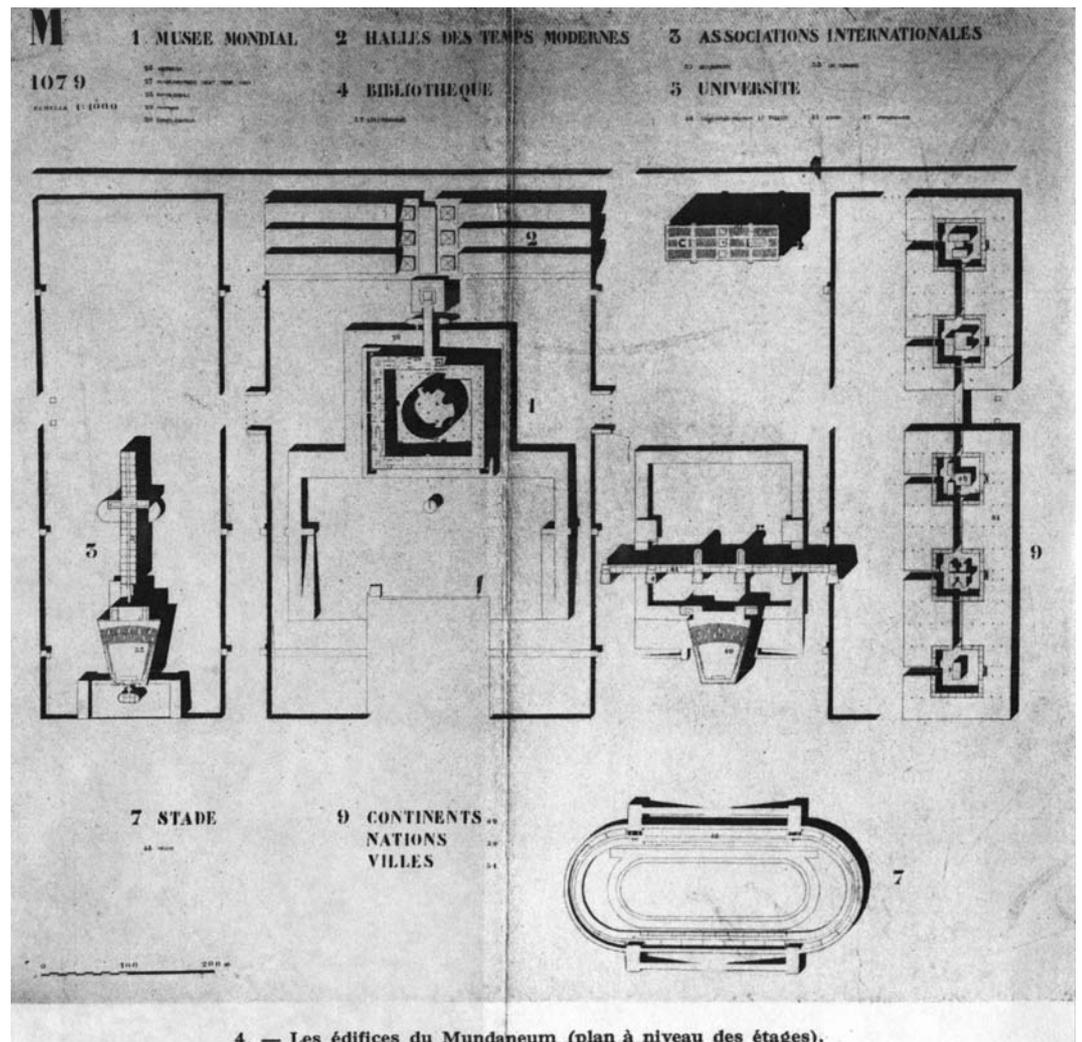
André Malraux, quiere cambiar el papel de los museos, hacerlos sin barreras, que todos puedan acercarse a él, la obra de arte ha creado durante siglos un universo imaginario. El museo debe contribuir a transformar los sueños en pintura, como los dioses se transforman en estatuas. “*Le rôle des musées dans notre relation avec les oeuvres d’art est si grand, que nous avons peine à penser qu’il n’en existe pas, qu’il n’exista jamais, là où la civilisation de l’Europe moderne est ou fut inconnue; et qu’il existe chez nous depuis moins de deux siècles. Le XIX siècle a vécu d’eux; nous en vivons encore, et oublions que ils ont imposé au spectateur une relation toute nouvelle avec l’oeuvre d’art*”⁶⁰⁰.



André Malraux seleccionando fotos para su libro titulado *El museo imaginario*.

⁶⁰⁰ André Malraux, *Psychologie de L'Art. Le Musée Imaginaire*, Albert Skira Éditeur, Paris, 1959, p.13

Malraux proponía que el museo es el universo del arte al tiempo que la libertad de la historia. Fundamentalmente el museo es tiempo y en el museo cada obra puede ser admirada por sí misma, aunque haya sido descontextualizada. El museo es el *Mundaneum* proyectado por Le Corbusier en 1928, es el templo de todas las civilizaciones, de todas las historias y finalmente, es el lugar que da la más alta imagen del ser humano⁶⁰¹.



Proyecto para la Sociedad de Naciones. *Mundaneum*. Le Corbusier, 1928

⁶⁰¹ Jean Louis Déotte, Blanchot, La Creation Artistique, en *Le Musée L'origine de L'Esthetique*, L'Harmattan, 1993, pp372-373. De esta forma, contradice las tesis de Quatréme de Quincy y de Paul Valery.

El Centro Mundial, científico, documental y educativo al servicio de las Asociaciones Internacionales que se propone establecer en Ginebra, *Mundaneum*, es el proyecto que Le Corbusier presentó en 1928 a la Sociedad de Naciones, ya que iba a conmemorar en 1930 los diez años de esfuerzos hacia la paz y la colaboración⁶⁰². El *Mundaneum*, tendría las siguientes secciones:

- 1- Asociaciones internacionales- el lugar común y la colaboración, dedicado a congresos conferencias, oficinas y despachos.
- 2- -Museo Mundial- La visualización y la Demostración, el museo debe tener por objeto una demostración del estado actual del mundo, de su complejo mecanismo, de la vida solidaria. El vasto contenido del mundo se expondrá y explicará según las categorías: lugar, tiempo y espacio. Una cuarta para la organización, la quinta para las artes y la sexta dedicada a la educación.
- 3- Biblioteca Mundial- Instituto internacional de Bibliografía- La información y la documentación.
- 4- La Universidad Mundial- la enseñanza y la difusión.
- 5- El Instituto Mundial- La investigación científica.
- 6- Instituciones e Instalaciones complementarias, *Naturalia*, *Stadium* y las Artes.

Pero para comprender la tesis de Malraux sobre cómo debía ser el museo del siglo XX, debemos adentrarnos en la explicación que dan Paul Ollet y Le Corbusier al significado

⁶⁰²Le Corbusier y Paul Ollet, *Mundaneum*, Publication n° 128 de L'Union des Associations Internationales. Palais Mondial, Bruxelles, Aôut, 1928.

de museo. *Habr  all  objetos y conjuntos materiales, pero el motivo esencial será visualizar las ideas, los sentimientos, las intenciones que hay detrás de las cosas y las explican. Será un Idearium. Se coleccionar  e se conservarn los objetos, pero éstos no deberán ser necesariamente raros o preciosos, las copias o las reproducciones serán suficientes para dar apoyo a las ideas*⁶⁰³. Continúan con la importancia que supone la investigación y el material didáctico, debiendo estar los documentos siempre a disposición de la crítica. Su puesta al día será constante, este será el *Useum*

Respecto al método museográfico, éste consistirá esencialmente en poner los objetos en un orden interesante e impersonal para que fuera completado por las explicaciones y los comentarios orales. Comentan que en todo el mundo hay miles de museos más preocupados por conservar las obras que hay dentro que de explicar su contenido. El museo que sea instrumento para la ciencia, de estudio y cultura, para hacer nacer en nosotros mismos, por su sólo espectáculo, las impresiones grandes y elevadas que puede suscitar el descubrimiento del vasto Universo donde nos movemos.

Cuando a finales de 1959, el Consejo de Europa encarga a Jean Cassou la organización de la exposición *Les sources du 20e siècle, les arts en Europe de 1884   1914*, que será el resumen de las fuentes del arte que se desarrollará en la primera mitad del siglo XX, se asesora, para llevar a cabo este proyecto, por los mejores especialistas europeos. El museo se ocupa en su totalidad para dar lugar a las obras maestras que cambiaron el arte del siglo XX, y como es natural, se vieron las limitaciones del espacio museístico, y no hay duda, en palabras de Bozo, que la consecuencia directa fue la de pensar en un museo para el arte del siglo XX, ya que el ICOM encarga a Cassou

⁶⁰³ Le Corbusier y Paul Ollet, *Mundaneum*, Publication n  128 de L'Union des Associations Internationales. Palais Mondial, Bruxelles, A ut, 1928.p.10.

un informe sobre cómo debería ser un museo de arte moderno⁶⁰⁴.

En 1961, André Malraux encarga un estudio museológico del programa del museo del siglo XX, que redactará Maurice Besset. Por su parte, toma contacto con Le Corbusier para que fuera el autor del nuevo Museo de Arte Moderno que tenía en proyecto. El lugar elegido era *la défense*, un barrio para el que se esperaba un gran desarrollo y del que el museo sería el centro. La maqueta presentaba un museo maleable, extensible según las necesidades de los organizadores de las exposiciones. Las salas se agrandan o se reducen a través de paneles móviles. Por fin iba a conseguir construir su museo ideal, *la cité de la méditation* que sólo se quedó en proyecto⁶⁰⁵. Pero el museo no se llegó a construir ya que moriría en 1965⁶⁰⁶.

Maurice Besset, conservador del museo desde 1960 a 1965, conseguirá acrecentar la colección de obras extranjeras con una compra importante del primer expresionismo alemán. La gestión del museo se complica pero la independencia del órgano es impensable, y este hecho crea numerosas tensiones con la dirección de los museos nacionales. Para contrarrestar el gusto “clásico” de la Dirección de los Museos Nacionales, el equipo del Tokyo, organiza durante los años cincuenta, una serie de exposiciones que suplen de alguna manera la colección, algunas fueron: *Arte cubano contemporáneo, Arte mejicano, Arte israelita contemporáneo, Arte argentino*

⁶⁰⁴ Dominique Bozo, *Introduction*, en *La Collection du Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou*, Editions du Centre Pompidou, Paris, 1987, p.18.

⁶⁰⁵ Pierre Mazars, *Le Corbusier va bâtir le “musée du XX siècle”*, en *L'Écho de Lyon*, 8 août 1963.

⁶⁰⁶ El concepto de nuevo museo y su recipiente en espiral gestado durante su juventud le sirvió de base para levantar en la última década de su vida tres museos similares: Ahmedabad, Chandigarh y Tokio

En 1959, construiría en Tokio el Museo Nacional de Arte Occidental. El fondo artístico de la colección de cuadros impresionistas franceses y de esculturas de Rodin, que había pertenecido a Mr. Matsuka, un japonés que pasó la Segunda Guerra Mundial establecido en París, donde le confiscaron su colección y sólo fue devuelta a Japón con la condición de que fuera expuesta en un museo dedicado a la cultura occidental.

Más tarde, en 1964, se inaugura el Museo y Galería de Arte de Chandigarh en la India,

actual. Mientras que por parte de la Dirección les imponían exposiciones tales como: Pevsner, Pollock, Max Ernst o Arte suizo de Hodler a Klee.

Durante el periodo Malraux, es indudable que la colección crece y que adquiere una serie importante de obras modernas, pero pronto se percibe una falta de agilidad a la hora de hacer adquisiciones a los artistas más jóvenes, sobre todo si se compara con la agilidad de los museos americanos. Este hecho se justifica por el protocolo que exige la Dirección de los Museos Franceses para adquirir obra que, además, distinguía entre la adquisición de obra de artistas ya fallecidos de la de autores aún vivos. Para la obra de artistas muertos la adquisición se sometía al comité de conservadores y al consejo de los Museos de Francia. En el seno de esta estructura que dependía de la dirección de Artes y Letras y se aplicaba a todo el conjunto de los museos nacionales, los conservadores del Museo Nacional de Arte Moderno no entraba en las decisiones.

En cuanto a los artistas vivos, la compra de sus obras dependía directamente de la dirección de Artes y Letras, y el museo, el más interesado, no tenía derecho a pronunciarse sobre las decisiones tomadas, salvo en casos puntuales fuera de los órganos de decisión mediante conversaciones privadas no faltas de cierta diplomacia. Sólo consiguiendo la autonomía del museo se conseguiría la libertad para adquirir y reformar la colección.

En el transcurso de un coloquio internacional del ICOM, organizado en 1964 sobre la definición del museo de arte moderno en el que participan los principales directores de museos de arte moderno del mundo, se comienza a poner las bases de lo que en un futuro sería el Centro Georges Pompidou.

“ La fonction des musée d’art modrene es de nous faire prende conscience de notre existence. Cette existece commun, orientée vers l’avenir, c’est cela dont doivent témoigner les musées d’art moderne. Ceux-ci donc un caractère spcéfique qui les distingue radicalement de tous les autres musées d’art. Les autres musées d’art sont, par opposition, des musées d’art ancien et révèlent srictement de l’ordre de la connaissance. Ce sont des conservatoires

de biens précieux, consacrés, à jamais acquis, d'objets nous apportant le message des civilisations passées. C'est également à l'ordre de la connaissance que ressortissent les musées historiques et la plupart des musées scientifiques et techniques, ceux du moins qui n'ajoutent pas à leurs collections un département relatif aux recherches, aux inventions et aux productions de l'actualité."⁶⁰⁷

Cassou exponía en el comité del ICOM, durante la conferencia antes citada, que el objeto de los museos de arte moderno era similar a los museos históricos tradicionales, esto era mostrar las producciones más significativas del genio creador en su condición de "Vanguardia". Pero en un museo de arte moderno se deben distinguir dos partes: la primera historicista, del estilo de los museos tradicionales aplicada a los últimos cincuenta o sesenta años, periodo en que todos estaban de acuerdo en definir que se ejecutaba el arte moderno. Esta exposición histórica del museo se deberá presentar en su aspecto más científico y metódico. La otra parte del museo, la concerniente a la actualidad, por el contrario, todo está por hacer, será una parte experimental y debía ser fluida y ágil, renovando permanentemente sus exposiciones. A continuación, decía que el museo de nuestro tiempo no puede aislarse de los acontecimientos culturales, científicos, sociales, técnicos o políticos que estaban ocurriendo; el museo debe mostrar todos estos junto a las obras de arte que se exponen, porque sino serían mal percibidas por el espectador. "*Les producteurs plastiques de notre temps doivent être présentés en concondance avec des documents et des témoignages relatifs aux créations de la littérature et de la philosophie, aux théories renouvelant l'explication du monde , bref à toutes les manifestations de la pensée de notre temps.*"⁶⁰⁸

Pero la situación del museo a finales de los años sesenta es dramática, mientras que en 1947 se habían

⁶⁰⁷ Citado en, C. Lawless, *Musée national d'art moderne...*op.cit. pp. 54-55.

⁶⁰⁸ Citado en C. Lawless, *Musée national d'art moderne...*op.cit. pp 57-58.

comprado 34 obras, en 1955, 11 obras, tres obras en 1961 y 1969, durante el año 1970, sólo se adquirió una⁶⁰⁹.

Por otra parte, el 23 de octubre de 1967, se crea el *Centre National d'Art Contemporain* (CNAC), intentando imitar la división existente en Alemania y Suiza entre las *Kunsthalle* y los *Kunstmuseum*, o los *Institute of Contemporary Art*, americanos y británicos; al mismo tiempo que se intentaba salvar la barrera burocrática de la dirección de los museos nacionales. El nuevo centro es definido como *une tête chercheuse encargada de prospectar y de experimentar. Destinado a mantener y activar el medio artístico en Francia. Está encargado de organizar exposiciones con el fin de desarrollar la promoción del arte contemporáneo*⁶¹⁰. La actividad del CNAC, hace posible comprar las primeras obras de artistas como Bacon o Rothko por los Servicios de la Creación Artística. Pero esta separación de las dos instituciones volvía a repetir el modelo artistas vivos- artistas muertos, y los fondos se disolvían entre las dos instituciones⁶¹¹.

En dos años el CNAC adquirió casi 400 obras, pintura, esculturas o *assemblages* y más de 2000 grabados. En 1970 expuso una selección de las adquisiciones para dar a conocer públicamente el destino que se le había dado al dinero estatal. Allí se mostraban obras de artistas que ya tenían notoriedad como Albers, Bacon, Balthus, Bazine, Dubuffet, Tapies; junto a otras de artistas aún no tan conocidos como Dewasne, Lam, Poliakoff, Soulages, Rothko, Tobey, Yves Klein, Camargo, Tomasello, Millares. El comentario a la exposición del crítico del *Carrefour*, era el siguiente: “En todo caso, más vale correr riesgos que cometer el error de la abstención, Francia ha cometido demasiados errores con los artistas vivos como para continuar con esa política”⁶¹².

⁶⁰⁹ Dominique Bozo, *Introduction*, en *La Collection du Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou*, Editions du Centre Pompidou, Paris, 1987, p.21.

⁶¹⁰ C. Lawless, *Musée national d'art moderne...op.cit.* p.61.

⁶¹¹ M.Conil Lacoste, *L'antichambre*, en *Le Monde*, 23 octobre 1969.

⁶¹² Frank Elgar, *Le CNAC où les artistes vivants jouissent de l'indulgente sollicitude de l'État*, en *Carrefour*, 25 mars 1970.

Por su parte, el museo realizaba en 1971 algunas adquisiciones como Pollock y Gorky, en 1972, dos cuadros de Derain. Gracias al usufructo de la donación Cuttoli-Laugier, se reformarán las salas cubistas de Braque y Picasso, ya que entraron 14 obras de estos pintores⁶¹³.

2.-El proyecto del Centro de Cultura Contemporánea Georges Pompidou.

2.1-El debate teórico.

El 15 de diciembre de 1969, el Presidente Georges Pompidou, que había definido personalmente las funciones del futuro centro que llevaría su nombre, escribe una carta al secretario de Estado para los Asuntos Culturales, Edmon Michelet, en la que explicaba su proyecto para el *plateau Beaubourg*⁶¹⁴. Mientras se hacían los preparativos para hacer realidad el sueño de Pompidou, entre 1969 y 1970, la UNESCO reúne en París a un grupo de expertos en museos de arte contemporáneo y museólogos, con el fin de que hicieran un intercambio de experiencias y de puntos de vista sobre los museos de arte contemporáneo en occidente. Este debate teórico, fue asumido por: Pierre Gaudibert, Pontus Hulten⁶¹⁵, Michaels Kustov, Jean Leymarie, Francois Mathey, Georges Henri Rivière, Harald Szeemann, Eduard de Wilde. Los participantes estaban obligados a producir un texto teórico tan difícil como las circunstancias que rodeaban las reuniones. Por una parte, muchos países, como Japón, la URSS, USA, no fueron invitados a participar, y por otro lado, siete de los ocho

⁶¹³ Hélène Lassalle, *art américain. Oeuvres des collections du Musée national d'art moderne*, Centre Georges Pompidou, 1981.p 17.

⁶¹⁴ Philip e. Jodidio, *La naissance du projet*, en *Centre Georges Pompidou, n° special Connaissance des Arts*, 1990, p.6.

⁶¹⁵ Pontus Hulten, sería elegido como el primer director del Museo Nacional de Arte Moderno en el Centro Pompidou y quien debería ponerlo en funcionamiento.

representantes tenían responsabilidades en museos y dada la complejidad de la situación de estos museos, no tenían demasiado tiempo para elaborar teorías. La mayor parte de ellos dijeron que el tipo de actividad que llevaban a cabo, no dejaba demasiado tiempo para reflexiones teóricas, ya que era necesario evitar poner ejemplos locales, y éstos sólo fueron admitidos en el caso que sirvieran para ilustrar el conjunto⁶¹⁶.

En las reuniones se estudiaron 10 aspectos que influían en el funcionamiento del nuevo museo de arte contemporáneo que se abría ante la década de los setenta, estos fueron: *la significación ética y la función del museo; las nuevas formas del arte y la fragmentación del museo; el museo como centro de información; el museo y el artista; el museo y el público; el museo y el comercio; el museo y las autoridades; el director y su equipo; la colección; el edificio.*

Entre las conclusiones a las que finalmente se llegó destacamos las siguientes:

- El problema capital del museo actual es cómo evitar dar la impresión de ser una cultura autoritaria difundida por el museo a través de la decisión de una sola persona. Es necesario reemplazar la dirección de un hombre por la de un equipo. Por lo tanto para acabar de liberar el museo de las estructuras heredadas del siglo XVIII y XIX, es necesario, igualmente, reemplazar el equipo por la participación del público.
- El arte de los años sesenta es un arte espectacular que se manifiesta por una sucesión acelerada de movimientos innovadores. Éstos ponen en cuestión técnicas, materias y soportes tradicionales. Tienden al gran formato y descubren nuevos motivos en el nuevo dominio de la realidad. Sobrepasan la dimensión plástica de la imagen e introducen el movimiento y la luz y, para experimentar la nueva relación espacio temporal que ha conquistado, introduce materiales nuevos. El descubrimiento del

⁶¹⁶ Harald Szeemann, *Problèmes du musée d'art contemporain en Occident en Museum*, XXIV, 1972, pp. 5-32.

suelo y el techo como elementos integrantes de la obra, en detrimento de las paredes y el pedestal, finalmente la creación en espacios completos, nos indican las consecuencias del cambio necesario en la presentación en los museos. Por lo tanto el museo estalla, el museo mismo es considerado objeto para los artistas. Por lo tanto en los años sesenta, era imposible, en muchas ocasiones, inaugurar una exposición sin la presencia física del artista.

- En los años sesenta, el museo se ha convertido en casa de las musas en general, allí, en un solo lugar, se ha presentado cine, teatro, música además de pintura, escultura y otras muchas manifestaciones de las artes del siglo XX. Por lo tanto, el museo se ha convertido en un centro de información paralela.
- El museo no debe ser solamente un centro de recepción de información ya sacralizada, sino también de emisión, se debe convertir en un laboratorio de experiencias, permitiendo reproducir y poner a prueba todas esas experiencias, el museo se ha de convertir en un centro de información como si se tratara de una estación televisiva.
- El museo actual, tiene la obligación de transformar la relación con el artista, partiendo de las formas de mediación, que deben abstenerse del principio de rendición, es necesario dar apoyo a toda iniciativa individual. La colaboración entre los artistas y el museo ha tomado formas diversas, ahora además de participar en las exposiciones, también trabaja como guía, participa en debates públicos, es educador, en resumen el museo debe ser más un lugar de trabajo, un *atelier*.
- Respecto a la relación del público y el museo, los expertos recomiendan abolir las fronteras sociales. Buscan una plataforma que pueda permitir una cooperación activa y fomentar el diálogo. Esto se puede conseguir a partir de encuestas, cuestionarios, buzón de sugerencias a disposición de los usuarios, o la invitación directa a participar en alguna actividad. El grupo de trabajo llegó a sugerir que se debe estimular al público,

antes de entrar en el museo, representando obras de teatro en el exterior, circos, escuelas, ir a los trabajos o a las fábricas. Hacer un museo móvil que se pudiera trasladar y acercarse al público. Reducir el precio de las entradas, hacer ofertas a grupos o escolares, llegar a grupos sociales determinados y organizar conferencias o coloquios.

- El museo debe defender su autonomía frente a las autoridades políticas, pero tanto la institución como quién la dirige están financiados por dichas autoridades, esta es una contradicción cuya solución es ciertamente difícil de encontrar, se intenta aproximar más a la relación de la política y las instituciones científicas, un apoyo ligado a la actividad en ella misma y no a su rendimiento para el prestigio cultural para el que financia la institución. Los sabios pueden trabajar durante años para finalmente conseguir un resultado, pero los directores de los museos, casi no les dejan tiempo para conseguir los resultados que se habían planteado a la hora de aceptar la responsabilidad.
- Finalmente, respecto a la arquitectura del museo, se dice que un museo de nueva creación no puede renunciar a los espacios de información, de actividades, y mucho menos a la colección, como la colección está compuesta por originales; y es imposible renunciar al concepto de cámara del tesoro. Pero el museo no debe convertirse en un museo-monumento. Debe ser una envoltura poco costosa con una estructura espacial flexible que permita la realización de los proyectos artísticos y de otras colaboraciones. Las actividades se deberán extender hacia el exterior del edificio. La construcción de un museo, en los años setenta, debe estar volcada hacia el programa artístico más que el arquitectónico⁶¹⁷.

⁶¹⁷ Recordemos que en los años ochenta, con museos como el Mönchengladbach o la galería de Stuttgart, cambia absolutamente la relación entre la colección y el edificio, en los años ochenta, ya se habla de obra de arte total y museos faros. La colección y las actividades organizadas por el museo, no fueron suficientes para atraer al público, será con la arquitectura de los museos llamados “postmodernos”, que se conseguirá el auténtico flujo de visitantes, tantas veces buscado.

Para Jean Clair, los años sesenta y setenta, fueron un periodo de glaciación. *Los viejos maestros* habían desaparecido, ninguna gran figura parecía emerger en el panorama de las artes, la monotonía y la indiferencia invadía la sociedad. La creación parece sucumbir al vértigo de las teorías igualitarias, un solo arte para todos y por todos. *A la falta de creación, se exalta la creatividad, a falta de genios, se exalta la invalidez, la impotencia y lo ingenuo; los departamentos pedagógicos y los consagrados al arte de los psicópatas, se convertirán en anexos obligados de todo museo de arte moderno, y por consiguiente los más visitados*⁶¹⁸. Sin embargo, el mismo Clair, reconoce que en estos años, un pequeño grupo de artistas, que habían participado en las vanguardias del momento, unos abstractos, otros “pop” o conceptuales, probarán a *romper el maleficio*. La fórmula a la que recurrirán será, la de reconquistar pacientemente un oficio y la naturaleza. La recuperación del dibujo como un medio modesto, pero seguro de reanudar poco a poco, el diálogo que se había roto con la pintura y la escultura.

2.2-El proyecto museológico. La Colección inicial.

En el momento en que es concebido por Pompidou, el centro tenía por cometido responder a tres objetivos: debía ser un lugar abierto al pensamiento y al arte contemporáneo, donde la investigación tuviera un lugar preeminente. Todas las disciplinas del arte debían estar contenidas. El centro debía estar abierto al público durante mucho tiempo y a ser posible, gratuitamente⁶¹⁹.

En el folleto oficial del Centro, se pueden leer las declaraciones del Presidente Georges Pompidou. Este tenía como deseo fundamental que París contara con un centro cultural que pudiera al mismo tiempo: un museo y un

⁶¹⁸ Jean Clair, *Considérations sur l'état des beaux arts*, op.cit. pp.131-132.

⁶¹⁹ Georges. Pompidou, Déclaration du Président de la République sur l'art et l'architecture, en *Le Monde*, 17 octobre 1972.

centro para la creatividad, un lugar donde las artes plásticas, la música, el cine, la literatura, las obras audiovisuales, etc. pudieran encontrar su raíz común. Este proyecto haría posible cristalizar las necesidades de la sensibilidad moderna y eliminaría las divisiones que separan el medio cultural con el museo-conservador. También expresaba el deseo de reafirmar el papel cultural de París frente a las influencias Americanas y Nórdicas. La vocación del Centro Georges Pompidou es la de ser el instrumento de un nuevo Renacimiento, reinstaurando el arte y la cultura en la vida cotidiana, y redescubriendo los aspectos comunes que se encuentran en todos los ámbitos de las manifestaciones artísticas⁶²⁰.

Durante el periodo de reflexión y de concepción del futuro Centro Nacional de Arte y de Cultura Georges Pompidou, busca definir su futuro y decide disminuir su colección: los post-impresionistas, los Nabis y todas las obras anteriores al fauvismo (alrededor de 735 pinturas y 226 esculturas) son enviadas a las reservas del Louvre, pero se guardarán en el Tokyo hasta la inauguración del Museo de Orsay, 1377 dibujos se enviarán al *Cabinet des Dessins* del Louvre, ya que el Orsay no posee ese departamento. La nueva colección se completa con las obras provenientes de los Fondos Nacionales de Arte Contemporáneo.

En 1974, la colección del Museo Nacional de Arte Moderno, se distribuía de la siguiente forma: 60% proveniente de donativos y legados y daciones, 10% comprados por los museos de Francia, 30% comprados por el Servicio de la Creación Artística (Fondos Nacionales de Arte Contemporáneo)⁶²¹. Una vez reunidas las colecciones, se apreciaron inmediatamente sus lagunas, el surrealismo, Dada no estaban casi representados, así como el futurismo y las diferentes corrientes de la escuela alemana. Así Schwitters, Duchamp, Miró, Giacometti, Ernst, Dubuffet,

⁶²⁰ Extracto del folleto oficial de la inauguración del Museo, *CNA et de Culture* Centre Georges Pompidou, Paris

⁶²¹ La ley de 31 de diciembre de 1968, reconoce la dación (utilizado por primera vez en Francia) como forma de pago de los derechos de sucesión a través de la entrega al estado de obras consideradas como excepcionales. Esta medida, fue adoptada con el fin de conservar el patrimonio y evitar la dispersión de los objetos muebles o las obras de arte.

Fautrier, figuran con una o dos obras de carácter menor o poco significativas. Pero la peor de las ausencias es la de la Escuela Americana, ya que las nuevas generaciones necesitaban su referencia para la reflexión sobre el arte contemporáneo del siglo XX⁶²².

En 1974, Pontus Hulten, ex director del museo de arte moderno de Estocolmo, es nombrado responsable del Departamento de las Artes Plásticas con el fin de diseñar el contenido artístico del centro, que une el Museo nacional de arte moderno y el CNAC⁶²³, para ello obtiene un presupuesto autónomo⁶²⁴. El equipo del que se rodeó Pontus Hulten lo integraban las siguientes personas: François Cachim, Isabelle Monod-Fontaine, Jean-Hubert Martin, Dominique Bozo, Nicole Barbier, Jean-Hubert Martin, Christian Derouet, Pierre Georgel, Hélène Seckel, Germain Viatte, Gérard Régnier. En 1975, la lista de compras es muy grande, por ejemplo, el *Portrait prémonitoire de Guillaume Apollinaire* de Chirico, el *Violiniste à la fenêtre* de Matisse, la *Composition n° 2* de Mondrian, *A rebours* de Hélion, y obras de Klein, Herbin, Miró, Saint-Phalle⁶²⁵.

Pontus Hulten sería designado Director del Museo nacional de arte moderno⁶²⁶ y en una entrevista concedida a la revista *Art Press*, dice que el *Beaubourg*, como se le

⁶²² Dominique Bozo, *Introduction*, en *La collection du Musée national d'art moderne...*op.cit. p. 22.

⁶²³ El *Centre Georges Pompidou*, fue creado por Ley de 3 de enero de 1975, bajo la autoridad de un presidente, que coordina los trabajos del comité de dirección formado por los directores de los cuatro departamentos- *Musée National d'Art Moderne (MNAM)*, *Centre de Creation Industrielle (CCI)*, *Bibliothèque Publique d'Information (BPI)*, *Institut de Recherche et Coordination Acoustique-Musique (IRCAM)*- y que constituye el nivel más alto de decisión. El presidente y los cuatro directores son nombrados directamente a propuesta del Ministro de Cultura. Según el texto de la Ley El Centro Georges Pompidou es un establecimiento público con carácter cultural dotado de personalidad moral y autonomía financiera.

⁶²⁴ Confirmado por el decreto de 27 de enero de 1976, el Museo de Arte Moderno deja de estar incluido en la lista de Museos Nacionales constituida por la Reunion des Musées Nationaux como especificaba el artículo 1 del Decreto de 31 de agosto de 1945.

⁶²⁵ Denis Picard, *Musée National d'Art Moderne*, en *Centre Georges Pompidou, Numero Spécial de Connaissance des Arts*,1990, p. 18.

⁶²⁶ Cargo que ocuparía hasta 1981

conocerá a partir de entonces popularmente, en su concepción y su arquitectura, es un esfuerzo único y original para reunir los diferentes elementos de la cultura moderna y para hacerlas accesibles al público en un solo edificio. Por estas razones, el *Beaubourg* ofrecerá más oportunidades de explorar que si estuvieran en lugares diferentes, y dará oportunidades de colaboración entre los diferentes proyectos. Colaboración, por otra parte, más intensa que la que las instituciones culturales nos tienen acostumbrados⁶²⁷.

Para Hulten, si queremos que las instituciones cambien, es necesario, no sólo cuestionarlas periódicamente, sino tomar iniciativas colectivas constructivas. Debemos intentar crear instituciones nuevas que puedan responder a las necesidades presentes y las de mañana. Ya a algunos museos se les da el nombre de anti-museos, y funcionan como instituciones piloto⁶²⁸. Hulten realizó estas experiencias piloto cuando era director del *Moderna Museet de Stockholm*, como por ejemplo, reducir el precio de la entrada a los escolares y a sus familias o acompañantes, de esta forma consiguió que un 30% de las entradas distribuidas fueran utilizadas y acudieran al museo personas que no habían ido nunca. Los talleres infantiles y las actividades en el entorno del museo son otras de las actividades puestas en marcha en Estocolmo que dieron un buen resultado en animación. Respecto a la compra de obras, Hulten dio a conocer públicamente en el *Moderna Museet*, que no compraría en las galerías sino directamente a los artistas, los artistas estaban invitados a hacer propuestas económicas y en principio, el museo las admitía. La reacción de las galerías fue violenta⁶²⁹.

El museo ideal de Hulten no estaba concebido sólo para conservar las obras que por otra parte habían perdido su función individual o social, religiosa o pública (iglesia-

⁶²⁷ Otto Hahn, entretien avec Pontus Hulten, en *Art Press*, n° 8, decembre-janvier 1974, pp.3-5

⁶²⁸ Box- Pontus Hulten, écrits, interviews, Documentation du MNAM-CCI, Centre Georges Pompidou, Paris 1975.

⁶²⁹ Harald Szeemann, Problèmes du musée d'art contemporain en Occident, op.cit. p.28.

salón-palacio), sino un lugar donde los artistas se reencuentren con el público y donde el mismo público se convierta en creador. Este Centro permitiría emprender proyectos de colaboración más vastos que los que las instituciones tradicionales nos tienen habituados⁶³⁰.

Pontus Hulten y su equipo realizarán a partir del año 1975, algunas adquisiciones esenciales para la comprensión del arte moderno. Es la fecha de entrada del primer Mondrian, *Composition II* los primeros Malevich, *Croix Noire* y un conjunto único de *Architectones*, donados por Madame Nina Kandinsky, compuesto por 15 acuarelas y 15 pinturas, obra que será completada por el legado de la esposa de Kandinsky a su muerte, por el que pone a disposición toda la obra de pintura y grabados que poseía.

Continúa el museo llenando lagunas históricas que ya se han reseñado anteriormente. En cuanto a la adquisición de obras de artistas de los años setenta, el museo estaba abierto a todas las tendencias. Se compran obras de On Kawara, Anselmo, Grahan, Beuys. También consigue obras de la década de los cuarenta y cincuenta, Giacometti, Dubuffet, André Masson, Wilfredo Lam, Matta, Balthus, Duchamp, Miró, que completaban el conjunto.

Respecto al programa museográfico presentado por Hulten, estaba presidido por las siguientes palabras clave: **flexibilidad, movilidad, transparencia, libertad de circulación, apertura a la ciudad**. Todas las ideas que ya había presentado ante la UNESCO y había intentado poner en práctica en el *Moderna Museet*. El recorrido se basaba en dos principios, el cronológico y las escuelas o bien por autores. A lo largo de un recorrido longitudinal que hacía de distribuidor, jalonado por obras maestras desde 1905 a nuestros días, se abrían salas complementarias donde se podían encontrar bien obras de artistas, escuelas, o temas específicos; "*précisant, par exemple, pour le cubisme, une situation historique (les cubistes autour d'Apollinaire), une technique (les papiers collés cubistes) ou un ensemble (l'oeuvre de Gaudier-*

⁶³⁰ Pontus Hulten, *Le centre national d'art et de culture Georges Pompidou*, en *CREE*, n° 46, janvier-février, 1977.

Brzeska), *sculptures, peintures et dessins étant présentés dans les mêmes espaces selon leurs affinités stylistiques ou historiques*⁶³¹. El esquema museológico, era el conocido como *museografía evolutiva*, al visitante se le daba la oportunidad de elegir, en la parte central de la exposición se mostraban las piezas fundamentales de la colección y si se quería profundizar, se entraba en las salas anexas. La innovación consistía en poner a disposición del público las reservas del museo, que estaban guardadas en paneles no expuestos.

En la tercera planta se podía visitar el fauvismo, expresionismo, cubismo futurismo, abstracción antes de 1914-1918. Autores como Marquet, Rouault, Matisse, Picasso, Braque, Kandinsky, Delaunay, Léger, Duchamp-Villon, Lipchitz, Chagall...Mientras, en la segunda, se exponían Chagall y Chirico, las obras que siguieron al cubismo (Picasso, Braque, Gris, Laurens); a la abstracción (Pevsner, Kandinsky, Kupka, Mondrian, Delaunay); al fauvismo (Matisse, Bonnard, Marquet, Derain, Rouault, Dufy); la Escuela de París, Dadá y el surrealismo y las grandes obras que siguieron a la Segunda Guerra Mundial de autores como Matisse, Léger, Picasso, Arp, que contribuyeron al cambio del arte de los años cincuenta. Separado por un muro corta-fuegos, aparecía el arte contemporáneo francés e internacional más reciente. Para Catherine Lawless, la exposición daba la imagen de una *ville africaine*: “*La blancheur de l'ensemble de cette architecture légère, rythmée par de petits volumes cubiques, bas de plafonds et situés dans un circuit labyrinthique, était associée à une volonté de flânerie, de détente, de familiarité, pour la visite des collections*»⁶³² Paradójicamente, dice Lawless, este tipo de exposición estaba destinada a sugerir al visitante la imagen de una historia del arte jalonada de múltiples acontecimientos históricos que la han condicionado, pero no se exponía ninguna documentación al respecto. El tipo de exposición es la que encontramos en los museos de los años sesenta y

⁶³¹ *Communiqué de presse* firmado por P.Hulten y G.Viatte, 1977. BOX Pontus Hulten, écrits, interviews, documentation du MNAM-CCI-Centre Georges Pompidou, Paris

⁶³² Catherine Lawless, *Musée national d'art moderne....op.cit.* p.95.

setenta, influenciados por el modelo *White Cube* del Museo de Arte Moderno de Nueva York. La instalación de la colección, aparecía en palabras de André Fermigier, laberíntica, donde no se puede apreciar la obra, decía por ejemplo que Picasso estaba castigado y Matisse atomizado por todo el museo, lo esencial no se encontraba bien expuesto⁶³³



Distribución de las salas del Musée national d'art moderne 1977, según el proyecto de Pontus Hultén.

2.3-El proyecto arquitectónico.

El proyecto arquitectónico del Centro Georges Pompidou, fue objeto de un concurso internacional preparado en julio de 1969 y al que se presentaron 681 proyectos, de los que 186, eran de arquitectos franceses, y 491, extranjeros procedentes de 49 países diferentes.

El objeto del concurso comportaba la realización de un conjunto de arte contemporáneo cuya implantación

⁶³³ André Fermigier, *MNAM, le droit à l'erreur*, en *Le Monde*, 10 février 1977.

estaba prevista en la zona este de la zona de renovación del barrio de *Les Halles* sobre el conocido *Plateau Beaubourg* de París. El programa consistía en la creación de un Centro consagrado a la lectura pública, al arte y a la creación contemporánea. La originalidad del proyecto reside en la construcción en un mismo lugar, espacios para la lectura, las artes plásticas, cine y creación industrial. Localizado en un barrio histórico en vías de restauración y renovación, debía permitir la unión entre el pasado histórico y la época contemporánea marcado por la investigación incesante de nuevas expresiones. Al visitante se le propondrán múltiples actividades, que reactiven la integración del centro en la trama urbana.



Philip Johnson, explica el proyecto de R.Piano y R. Rogers a los miembros del jurado, que estaba compuesto, además del propio Johnson por: M.Jean Prouve, arquitecto; M.Gaëtan Picon, antiguo director general de Artes y Letras; Emile Aillaud, arquitecto; Sir Frank Francis, director honorario del British Museum; Michel Laclotte, conservador jefe del departamento de pinturas del museo del Louvre; Oscar Niemeyer, arquitecto; Willian Sandberg, antiguo director del Stedelijk Museum de Amsterdam; Herman Liebaers, director de la Biblioteca real de Bélgica. El jurado estuvo asesorado por una comisión técnica y de diversos expertos. El pliego de condiciones fue redactado por: J.P. Seguin por la BPI; D.Bozo y J.Leymarie, por el Museo nacional de arte moderno; B.Gauthier y G.Viatte por el CNAC; F.Mathey por el CCI y M. Lombart, arquitecto.

De esta forma el proyecto que se presentase al concurso debía constar al menos de:

- Una zona de acogida.
- Una biblioteca pública.
- Un museo de arte moderno y contemporáneo.
- Un museo del diseño.
- Un centro de arte contemporáneo.
- Un centro de creación industrial.
- Salas polivalentes para teatro, música y cine.
- Salas de exposiciones temporales.
- Equipamientos que permitan la investigación y la documentación para especialistas.

La superficie total del proyecto no debía sobrepasar los 70.000m², otros 25.000m², estarían destinados a los accesos de los coches, autobuses, camiones y su estacionamiento⁶³⁴.

El 15 de julio de 1971, el jurado designa por 8 votos sobre 9 como ganadores del concurso a los arquitectos Renzo Piano y Richard Rogers⁶³⁵. Los principios arquitectónico y las líneas generales que guiaban el proyecto se fundamentaban en el deseo que el *plateau Beaubourg*, se convirtiera en un centro de información en directo para París y para el Mundo entero y se transformara en un lugar de encuentro a escala local (*mitting point*). Los arquitectos dan como referencia la conjunción entre dos espacios míticos de la cultura contemporánea: *Times Square* en Nueva York y el *British Museum* en Londres. El centro de información del *plateau Beaubourg*, estará unido a otros centros, distribuyendo información en toda Francia y en el extranjero. El público tendrá acceso a la información tanto en el interior como en el exterior del edificio. En el interior se ofrecerán libros, obras de arte, proyectos, maquetas de arquitectura, películas, creación industrial etc. Y en el exterior, sobre las dos fachadas, aparecerán paneles

⁶³⁴ *Le Moniteur des Travaux Publics et du Bâtiment*, 28 novembre 1970.

⁶³⁵ *Concours International pour la réalisation du Centre Beaubourg*, Rapport du Jury (1971), BOX Documentation MNAM-CNAC, Centre Georges Pompidou, ouverture/Conception/Jury/Concours.

electrónicos en tres dimensiones que darían las noticias ocurridas en el mundo, los acontecimientos en París, las exposiciones, los espectáculos... Finalmente, en la plaza, concebida como un espacio abierto, será la continuación horizontal de la fachada y servirá para acontecimientos culturales, exposiciones temporales, representaciones teatrales, conciertos, juegos, ferias, desfiles, concursos etc. La plaza estará rodeada de cafés, centros de acogida para niños, salas de actualidad, información, centro de diseño, la zona será peatonal y con pasajes subterráneos⁶³⁶



Maqueta presentada por Piano y Rogers al concurso. Los colores que se utilizaron fueron: azul, para la climatización; verde, para la circulación de agua; rojo, para los transportes; amarillo, para los circuitos eléctricos.

El proyecto, se ejecutaría casi en su totalidad, salvando los accesos y los paneles de la fachada que se convertiría en el famoso reloj que cuenta los segundos que faltan para llegar al final del milenio.

Respecto a la flexibilidad potencial del Centro, los arquitectos plantean un programa de gran elasticidad en su utilización, ya que todas los servicios de circulación y las

⁶³⁶ *Concours International pour la réalisation du Centre Beaubourg*, Rapport du Jury (1971), BOX documentation du MNAM- CCI, Centre Georges Pompidou, ouverture/Conception/Jury/Concours

estructuras verticales se instalan en el exterior, obteniéndose de esta manera un espacio totalmente libre sin interrupciones. Las paredes tridimensionales, los suelos y los tabiques pueden quedar como están, modificarse o agrandarse según las necesidades. Se pueden instalar despachos donde se prefiera, los servicios más importantes se instalarán hacia el exterior, con el fin de facilitar la comunicación y la circulación vertical. Las zonas que requieren luz natural o una vista sobre la ciudad y espacio al aire libre, como el restaurante o las exposiciones temporales, se ubicarán en la terraza con vistas al Sena. El techo se podrá utilizar y podrá servir de lugar de reunión o exposición⁶³⁷.

3.-Le Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou.Los primeros años.

El 31 de enero de 1977, el Presidente de la República, Valéry Giscard d'Estaing⁶³⁸ inaugura el *Centre National d'art et de Culture Georges Pompidou*, con una exposición de Marcel Duchamp, primera gran exposición sobre el artista, programada por el Museo nacional de arte moderno. Esta exposición fue posible gracias a Pontus Hulten, quien llevaba años insistiendo que Duchamp era uno de los artistas más importantes del siglo XX. Como director del *Moderna Museet*, llevó a Ulf Linde a interesarse por la reproducción del *Gran Vidrio*. Cuando llegó a ser director del Beaubourg, hizo cuanto pudo por adquirir otros ejemplos de la obra de Duchamp, pero para entonces ya era demasiado tarde. La mayoría de los originales estaban en los museos americanos, así los franceses tuvieron que conformarse con copias: *Boîte-en-valise* y otros de sus últimos años. A Duchamp le parecía bien, pues nunca se había arrepentido de su decisión de

⁶³⁷ *Concours International pour la réalisation du Centre Beaubourg*, Rapport du Jury (1971), BOX Documentation du MNAM-CCI, Centre Georges Pompidou, ouverture/Conception/Jury/Concours

⁶³⁸ Georges Pompidou murió en 1974.

adquirir la ciudadanía americana y vivir en Nueva York⁶³⁹. El responsable de la exposición fue Jean Clair, y André Chastel escribiría sobre ella “*On pourrait meubler avec leur descendance la moitié du nouveau Centre. Sans Marcel Duchamp, pas de Calder, pas de Tinguely, pas de Cesar..., rien de ce qui peut aujourd’hui attirer un sourire et mettre l’esprit en arrêt*”⁶⁴⁰.

Chastel sugería en este mismo artículo que los siguientes trabajos del Beaubourg tendrán que profundizar en la cultura, a pesar de las diferencias entre el ritmo y las necesidades, las particularidades del juego americano y lo que se produce en Francia. La elección de Duchamp cumplía varios requisitos que contentaban a Hulten y a los franceses, por una parte era el artista-modelo, tanto en su vida como en sus obras, y por otra era nacido en Francia, por lo tanto cumplía las exigencias nacionales e internacionales. Su obra suscita una pluralidad de lecturas y de interpretaciones, que hacen de él que lo sea todo al mismo tiempo, iconoclasta, favorito del movimiento Dada, abrió la vía al arte de la vanguardia, y al mismo tiempo es el inteligente continuador de una tradición artística que trabaja contra la pintura, buscando la modernidad. La exposición la centró Clair en el *Grand Verre* (1915-1923) y a su alrededor se expusieron más de 200 obras prestadas por el MoMA, la Universidad de Yale y sobre todo el *Philadelphia Museum of Art*⁶⁴¹

Pontus quería que la impresión que dejara el museo en el visitante no fuera sólo el hecho de haber contemplado una obra maestra o una exposición, sino la experiencia, la reflexión y las contradicciones, al pasar de las obras recientes, que para muchos eran difícilmente comprensibles, a las obras más antiguas, más conocidas. Hulten quería que se mirase al pasado con los ojos del presente, y para ello era necesario contemplar las grandes

⁶³⁹ Calvin Tomkins, *Duchamp*, Anagrama, Barcelona, 1999. Pp.490-491-

⁶⁴⁰ André Chastel, La première exposition: Marcel Duchamp, en *Le Monde* 3 février 1977.

⁶⁴¹ Elisabeth Levovici, marcel Duchamp: un artiste en avant, en arrière, en *Beaubourg, Les dix premières années du Centre Georges Pompidou, Connaissance des Arts*, N° especial, 1987.

invenciones del siglo XX para comprender el presente.” *S’il est vrai que toute histoire est l’interprétation actuelle du passé, la conscience de l’art d’aujourd’hui est la base de toute l’histoire de l’art. (...) On parle souvent d’une crise des musées ou d’une crise de l’art. Ces crises ne sont pas la preuve d’une désaffection du public ni la marque de son éloignement mais plutôt l’expression de son insatisfaction. Jusqu’à présent seule une élite avait pu s’intéresser à la création artistique. Aujourd’hui, une plus grande partie de la population n’a plus à lutter tous les jours pour survivre. Son attention se porte et se portera chaque jour de plus en plus vers les disciplines qu’elle ignorait. Le musée doit répondre à son attente”*⁶⁴².

Para la inauguración del Museo, Pontus Hulten, consiguió disimular los vacíos de la colección con préstamos del MoMA y de la colección Ludwig. El museo se enriquece con una colección *personal* que bajo el nombre de *Fonds DBC*⁶⁴³, se desarrollan regularmente a gusto del donante y su relación con el museo, reagrupa obras de Michaux, Stankiewicz, Le Garç, Fahlström, etc. Constituye una iniciativa original, si bien su lugar no estaba suficientemente definido, pero resultaba una iniciativa original como contrapunto crítico al punto de vista del museo⁶⁴⁴.

Durante los cuatro años que siguen a la inauguración del Centro, Hulten continúa comprando obras de referencia; era necesario reforzar ciertos movimientos artísticos, pero sobre todo abrir el museo a la generación surgida tras la Segunda Guerra Mundial, teniendo en cuenta su diversidad. En la introducción a *100 oeuvres nouvelles, 1977-1981*, el director del museo dice: “*un musée qui a fait partie d’un grand complexe culturel ne peut ignorer la responsabilité de témoigner qui lui incombe, ni celle d’encourager et de situer toutes les formes de la création. Le Musée national d’art moderne se devait de*

⁶⁴² Pontus Hulten, *Musées, toutes les musées*, éditions ,Centre Georges Pompidou, Paris, 1975, p. 16.

⁶⁴³ Aún se mantiene en secreto el titular de la fundación, por deseo del mismo.

⁶⁴⁴ Dominique Bozo, *Introduction*, en *La collection du Musée national d’art moderne...*op.cit. p.24.

faire face le mieux possible à une responsabilité plus vivante et plus étendue où le présente s'exprime et où le passé se décante"⁶⁴⁵. Por estas razones, el museo adquiere en virtud de estos *renforcement* obras excepcionales como *L'Atelier au mimosa*, 1939, de Bonnard; el *Portrait de Philippe Soupault*, 1922, de Robert Delaunay, el *Portrait de Jean Genêt*, 1955, de Giacometti; *Femme à la corbeille*, 1935, de Julio González; *Verre et damier*, 1914 de Juan Gris; *Le Rêve*, 1935, de Matisse o *La Sieste*, 1925, de Juan Gris. A estas compras, se le unen donaciones excepcionales como *Croix Noire* de Malevich realizada por la *Scaler Foundation* y el conjunto *des Architectones*, que junto a otras refuerzan la presencia de la vanguardia Rusa. En la colección era de suma importancia establecer un diálogo entre las obras.

El arte internacional y nacional de los años 60 se afirma cada vez más. Leo Castelli dona en 1977, *To Donna*, 1971, de Dan Flavin; la Fundación Scaler dona *In Lovely blueness*, 1955-1957, de San Francis y *Shining Forth (to George)*, 1961, de Barnett Newman, que junto a *The Moon-Woman cuts the circle*, 1943, de Jackson Pollock, donada al museo por M. Frank Lloyd, contribuyeron a situar la escuela americana en el lugar que se merecía. Otro conjunto coherente se constituye paralelamente en torno al Nuevo Realismo: Jean-Pierre Raynaud, *Les Béquilles*, 1965; Martial Raysse, *America-America*, 1964; Daniel Spoerri, *Le Marché aux puces*, 1961; Takis, *Mur magnétique rouge*, 1961; Arman, *Chopin's Waterloo*, 1962. Adquisiciones que permitieron abrir espacios propios en el museo. También se realizaron adquisiciones de otras corrientes como *La Vie dure*, 1946 de De Staël, obras de Mario Merz como *Cocodilus Fibonacci*, 1972, de Richter, Carl Andre, Ryman, Rückreim, Richard Long, Buren, Viallan, Le Gac, Boltanski. Tras cinco años de adquisiciones, los cimientos de la colección internacional ya estaban situados, pero los fondos económicos para sostenerla, no habían aumentado desde 1977⁶⁴⁶.

⁶⁴⁵ Pontus Hulten, *Introduction en 100 ouvres nouvelles, 1977-1981*, Centre Georges Pompidou, 1981.

⁶⁴⁶ Pontus Hulten, *Introduction en 100 ouvres nouvelles, 1977-1981*, Centre Georges Pompidou, 1981.

Para Laurence Allégret, los proyectos y las realizaciones de Mies van der Rohe tuvieron repercusiones sobre los museos de *tipo abierto* como el Centro Georges Pompidou⁶⁴⁷, de hecho hemos de recordar que entre los miembros del jurado se encontraba Philip Johnson. El Centro Pompidou (1972-1977) es considerado como el último gran edificio construido por la Escuela Moderna, la *última gran catedral de la modernidad*⁶⁴⁸, junto a una plaza donde las masas ascienden por una escalera hacia el *sancta sanctorum* donde las más venerables reliquias de Matisse, Picasso y sus seguidores están piadosamente preservadas⁶⁴⁹

Montaner, sitúa al Beaubourg como la continuación de los museos diseñados por Le Corbusier, Mies o Wright, como seguidor de la idea del contenedor de obras de arte y objetos a exponer que ofrece posibilidades de flexibilizar el recorrido de la exposición e incluso el montaje de la misma o, más rotundamente aun, que ofrezca un espacio válido para exposiciones cambiantes. *“El edificio responde a la filosofía que lo generó, según la cual la nueva concepción del arte y el museo se traduce en ofrecer una estantería equipada con la infraestructura necesaria para albergar exposiciones y otras actividades culturales”*⁶⁵⁰.

Con motivo del décimo aniversario del Centro, Piano y Rogers, concedieron una larga entrevista a Antoine Picon⁶⁵¹, en ella explican paso a paso las dificultades y las reticencias que se presentaron mientras se realizaba el proyecto. Poco después de la inauguración, Paul Chemetov calificaba el Centro Pompidou como *“fanfare cocardière*

⁶⁴⁷ Laurence Allégret, *Musées*. Tome 2, op.cit. p.10.

⁶⁴⁸ J. Pedro Lorente, *Cathedrals of Urban Modernity*, Asghate Press, Hampshire, 1998, p.252.

⁶⁴⁹ Jean Clair, *Élevages de poussière. Beaubourg vingt ans après*, Paris, 1992.

⁶⁵⁰ Jose María Montaner, *Los Museos de la última generación*, Barcelona, 1986, pp. 14-15

⁶⁵¹ Renzo Piano y Richard Rogers, *entretien avec Antoine Picon, Du Plateau Beaubourg au Centre Georges Pompidou*, Centre Georges Pompidou, Paris, 1987.

*exécutée par une orchestre pop*⁶⁵²". Dejando de lado el aspecto "patriotero" de la inauguración, respecto a la comparación con una orquesta *pop*, los autores, responden que algunos de sus procesos tienen algo que ver con el espíritu de la música *pop*. Tenían el Mayo del 68 en la cabeza, su proyecto era, de partida voluntariamente provocador, el proyecto era serio como serios eran los Beatles. El Centro Pompidou no se integra en el paisaje parisiense de forma ordinaria, su función es completamente nueva, y su arquitectura no podía conducir a otro lugar, "*Il ne devrait y avoir qu'une tradition: celle de l'invention. L'utopie du Centre consiste peut-être à vouloir réinventer la ville, jour après jour*"⁶⁵³.

Como en todas las decisiones tomadas contra la tradición, concediendo el premio a Piano y Rogers, se creó un estado de opinión contradictorio. Por una parte los que estaban completamente a favor del proyecto ganador, como el Presidente Pompidou, y por otra los que querían conservar el ambiente del barrio medieval⁶⁵⁴ y levantar un museo clásico. Durante la primera rueda de prensa numerosos arquitectos, escandalizados por la elección, llegaron a insultar a Piano y Rogers, denominaban el edificio como, *refinería, la torre Eiffel del siglo XX, Pompidolueum, opéra Pompidou, arquitectos hippies*. También, les echaron en cara el no asociarse a arquitectos franceses. En realidad, la polémica consiste en repetir en el último tercio del siglo XX, todo lo que estábamos acostumbrados a presenciar durante el siglo XIX, no a las nuevas corrientes de arte, no a los artistas extranjeros, no a la innovación. Pero, a pesar de las protestas, el proyecto

⁶⁵² P. Chemetov, *L'Opéra Pompidou*, en *Techniques et Architecture*, n° 317, décembre 1977, pp.62-63.

⁶⁵³ Renzo Piano y Richard Rogers, *entretien avec Antoine Picon, Du Plateau Beaubourg au Centre Georges Pompidou*, Centre Georges Pompidou, Paris, 1987, p.15.

⁶⁵⁴ Se les llegó a acusar de ser los culpables de la demolición de Les Halles Centrales de París, obra de Victor Baltard, 1862. El proyecto de *Le Forum des Halles* es de los arquitectos, C.Vasconi y G.Pencrac'h, y se concluyó en 1979. Vease: C.Vasconi-G.Pencrac'h, *Le Forum des Halles*, en *Cahiers du Patrimoine Architectural de Paris*, n° 1, Paris, 1993, pp.35-43

definitivo fue aprobado por el presidente Pompidou⁶⁵⁵ en 1973.

El tema de la flexibilidad es esencial para comprender el Centro Pompidou. El proyecto inicial era mucho más transparente, pero cuando se realizó el proyecto definitivo, era necesario introducir medidas de seguridad, despachos etc., que hicieron que tuviera que cambiarse. Los arquitectos reconocen que debe cambiarse la localización de los despachos, los trabajadores se quejan de ruidos y falta de concentración, pero Piano y Rogers, explican que en el proyecto, los despachos estaban situados en un edificio aparte⁶⁵⁶. El proyecto se traduce finalmente en cinco plantas idénticas, en las que se podía realizar todo tipo de actividades, hasta los baños se podían trasladar de sitio. Pero después de la inauguración las críticas fueron violentas, sobre todo la de Alan Colquhoun⁶⁵⁷, antiguo profesor de Rogers, que lamentaba la interpretación superficial de la noción de flexibilidad, al no contemplar el edificio las actividades que se iban a desarrollar en el interior, la responsabilidad de la distribución interior se dejó en manos de los gestores del centro.

⁶⁵⁵ Concebido como el *anti-monumento*, curiosamente, a los diez años de su construcción, ya estaba protegido por la *Commission des Sites* del Ministerio de Cultura

⁶⁵⁶ Renzo Piano y Richard Rogers, entretien avec Antoine Picon, *Du Plateau Beaubourg au Centre Georges Pompidou*, Centre Georges Pompidou, Paris, 1987, p.32.

⁶⁵⁷ Alan Colquhoun, *Critique*, en *Architectural Desing*, vol.47,nº2, February, 1977,pp.96-103



Vista aérea del Centre Georges Pompidou, la fotografía es suficientemente ilustrativa para comprender el impacto urbanístico que su instauración constituyó en el barrio.

Desde el punto de vista urbanístico, la presencia del *Centre Pompidou* en el barrio medieval del *Plateau Beaubourg*, supuso la reanimación de la zona, hasta el punto, que en su área de influencia se han instalado numerosos comercios, cafeterías y equipamientos, que han conseguido que esta zona que se encontraba casi en ruinas a comienzos de los setenta, en los años ochenta fuera una de las más frecuentadas de la ciudad, sobre todo por un público joven.

En 1978, se publica el ensayo de Jean Baudrillard titulado, *El Efecto Beaubourg*, en el que plantea la repercusión cultural de este gran centro productor de cultura, se cuestiona qué cultura, se ha construido para atraer a las masas y finalmente se ha conseguido acabar con la *cultura de masas*. "Hay que partir, pues, de este axioma, *Baubourg* es un monumento de disuasión cultural. Es un escenario museístico que sólo sirve para salvar la ficción humanista de la cultura, se lleva a cabo un verdadero asesinato de ésta, y a los que en realidad son convidadas las masas es al cortejo fúnebre de la cultura". Alude al Centro como supermercado de la cultura, "Mucho más allá de las instituciones tradicionales del capital, el hipermercado, o *Baubourg* hipermercado de la cultura, es ya el modelo de toda forma futura de socialización

*controlada: nueva totalización en un espacio-tiempo homogéneo de todas las funciones dispersas del cuerpo y de la vida social(...) Lo que se percibe en un hipermercado es la hiperrealidad de la mercancía y lo que se percibe en Beaubourg es la hiperrealidad de la cultura*⁶⁵⁸ Un año antes, Pierre Bordieu, dice que no se le debe atribuir a la oferta del *Baubourg* todas las consecuencias de la gran afluencia de público, sino a un aumento de la demanda, derivado de un mayor grado de instrucción, en realidad, lo que Bordieu le confiere es el *efecto oferta*⁶⁵⁹.

La imagen que sugiere el Centro es la de un producto promocional⁶⁶⁰, atrae al visitante sólo con mirarlo, posee un gran significado icónico, que puede restar importancia al contenido, prevaleciendo el continente por su poder de atracción⁶⁶¹. Para Paolo Fumagalli, el Centro Pompidou se ha convertido en el modelo, sin olvidar el Guggenheim de Nueva York, de Frank Lloyd Wright, del museo contemporáneo, en el que el prestigio reside en su propia imagen, que ha sido diseñada para atraer a los visitantes⁶⁶². Pero la potencia del edificio, y su indudable agresión al medio urbano, provocó una etapa de reflexión arquitectónica y urbanística en los círculos especializados, con él se anuncia la reacción estética que se tradujo en la arquitectura Post-Moderna, podemos decir que fue el edificio que acabó con el *movimiento moderno* en la arquitectura, que tanto había defendido la Bauhaus y Le Corbusier, para dar paso al *remordimiento*. Para Brenan, Le Corbusier nunca pudo hacer grandes progresos en sus infatigables proyectos para destruir París. “*Pero muchas de sus visiones más grotescas fueron ejecutadas en la época*

⁶⁵⁸ Jean Baudrillard, *El efecto Beaubourg*, en *Cultura y Simulacro*, ed, Kairos Barcelona, 1978, p.88

⁶⁵⁹ Pierre Bordieu, *Enquête sur le public du public du centre Pompidou*, Centre Pompidou, Paris, 1977.

⁶⁶⁰ Desde 1977 a 1997, el Centro Pompidou, ha recibido 146 millones de visitantes, de los que 80 fueron para la Biblioteca Pública de Información y el resto para el Museo y Centro de Cultura Industrial.

⁶⁶¹ Françoise Choay, *Il museo d'arte oggi: tempio o supermercato della cultura?* en *QA10, Quaderni del Dipartimento di progettazione dell'architettura*, Milan 1990.

⁶⁶² Paolo Fumagalli, *Il museo contemporaneo: una sintesi*, en *Museo d'arte e architettura*, Museo Cantonale d'Arte, Lugano, 1992.

de Pompidou, cuando autopistas elevadas dividieron la Orilla Derecha, los grandes mercados de Les Halles fueron entregados a “Les promoteurs” y eliminados sin dejar huella”⁶⁶³.

Para Santos Zunzunegui, el Beaubourg está construido sobre la idea de la negación: no-tradicional y no-moderno.” *Nos encontramos ante la negación de la categoría semántica entera. Es decir, el proyecto perfilaba los rasgos de lo que denominaremos antimuseo, entendiendo por tal otra categoría en la que pretende superar, de manera utópica, la oposición entre lo cotidiano y lo espectacular, a través de su conjunción en un topos investido de funciones singulares”⁶⁶⁴.*

⁶⁶³ Marshall Berman, *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. Siglo veintiuno, Madrid 1988.p.169.

⁶⁶⁴ Santos Zunzunegui, *Metamorfosis de la Mirada*, Alfar, Sevilla, 1990.



Vista exterior de la escalera mecánica, y estructura de acero. El edificio mide: 42 metros de altura, 166 de longitud y 60 metros de anchura. El almacén se hizo con 15.000 toneladas de acero, tiene 11.000 m² de superficie acristalada, 30 centrales de tratamiento de aire, 4 calderas y 41 escaleras mecánicas, ascensores y montacargas.

4.-La remodelación de la colección.

En 1981 Jack Lang, Ministro de Cultura, presenta un plan de relanzamiento y apoyo a las artes plásticas, nombra a Dominique Bozo⁶⁶⁵ nuevo Director del MNAM. La política cultural de Lang, formulando por primera vez una ley en la que se contempla la posibilidad de pagar los impuestos de sucesión con obras de arte, hace que entren numerosas obras en el museo. Numerosas daciones, negociadas con los herederos pudieron ser regladas y contribuyeron al gran desarrollo de la colección. El comité de adquisiciones decidía la política de adquisiciones a corto y largo plazo, y como Barr en el MoMA, se buscaban obras de referencia con el fin de intentar conseguir su adquisición. “*Nous décidions de porter nos efforts sus plusieurs ouvres de référence qui faisaient encore défaut à la collection, de renforcer ses points forts, nous imposant une discipline budgétaire équitable entre les trois moments de l'histoire du 20e siècle: le passé historique, les années de l'après-guerre jusqu'aux années 60, l'actualité contemporaine internationale et française. Nous nous imposons, enfin, de ne négliger aucune expression artistique, réservant une partie du budget au dessin, à la photographie, à l'art vidéo*⁶⁶⁶” Por lo tanto, Bozo se planteaba en primer lugar ampliar el número de especialistas responsables de la colección y por otra parte reforzar la colección en tres direcciones: vanguardias históricas, el arte ejecutado en la postguerra y el arte contemporáneo nacional e internacional; también se fijaba como meta completar la colección de diseño, fotografía y video-arte.

Entre las donaciones más importantes de los años 1981-1986 se encuentran: la donación de la Sra. Matisse de los *gouaches* para la Chapelle de Vence, la donación de la colección de arte primitivo de Albero Magnelli. Con los derechos sucesorios de Apollinaire se adquirieron obras de

⁶⁶⁵ Director del MNAM desde 1981 a 1986 y Presidente del Centro Pompidou entre los años 1989-1991.

⁶⁶⁶ Dominique Bozo, *Histoires de deux musées. La collection*, en *Dominique bozo Un possible portrait*, Centre Georges Pompidou/RMN, Paris, 1994, p.66.

Archipenko y Lariono; La Señora Chagall dona cinco obras importantes de su marido. La nueva política de donaciones, préstamos, legados etc., cambia la fisonomía del museo y aparecen obras de Picasso, Braque, Laurens, Léger, Masson, Derain, Klee, etc. Después de estas entradas, no había ninguna sala del museo que no se hubiera visto modificada. Se consigue, por fin crear la sala de la Escuela Americana, con la entrada de cuatro obras de Pollock, De Kooning, Barnett Newman, Jasper Johns, Frank Stella, Richard Serra, Andy Warhol, Oldenburg, Robert Ryman, Robert Rauschenberg, Eva Hesse⁶⁶⁷. Pero quedaba por completar la obra de Bacon, Beuys, Fontana.

Al tiempo que se enriquecía la colección, se modificaba su perfil y este hecho hacía necesario su redistribución arquitectónica para concentrar las obras en torno a movimientos o artistas. El ministro de Cultura Jack Lang aprueba el programa museográfico presentado por Bozo que, a su vez, había realizado la arquitecta Gae Aulenti⁶⁶⁸. El proyecto consistía básicamente en redistribuir la colección entre la tercera y la cuarta planta; en la cuarta se imponía un recorrido histórico, este es el espacio donde trabaja Aulenti, mientras que en la tercera planta se contemplará el arte del presente, la colección de arte contemporáneo.

Para Gae Aulenti, el problema del edificio es su gran flexibilidad, no la de su utilización sino la de la estructura, en sentido literal, no es un edificio duro. Es necesario hacer paredes pero deberán estar suspendidas del techo. Respecto a la iluminación, se dispuso una luz uniforme, que no diera directamente sobre los cuadros, pero que no produjera zonas de sombra, de esta forma se pueden cambiar los cuadros de sitio, sin preocuparse de su iluminación. Para las esculturas se elige una iluminación diferente según sus materiales, mármol, madera, hierro, bronce, o sus colores⁶⁶⁹.

⁶⁶⁷ Hélène Lassalle, *Art Américain. Oeuvres des collections du Musée national d'art moderne*, Centre Georges Pompidou, 1981.

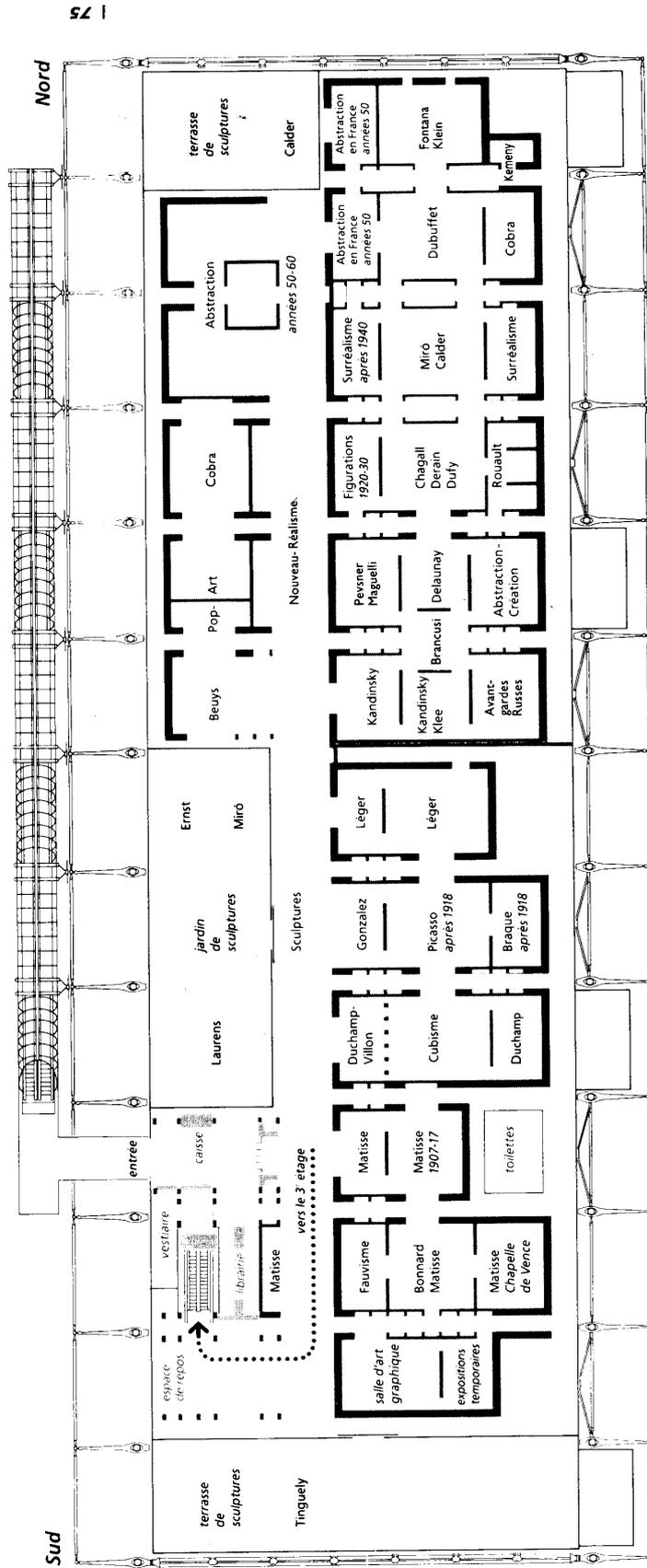
⁶⁶⁸ De esta forma se ha mantenido hasta el cierre en 1997 para su remodelación. En el proyecto de restauración se incluyen los espacios creados por Gae Aulenti.

⁶⁶⁹ Gae Aulenti, Dossier de presse du Musée national d'art moderne, décembre 1985. Documentation du MNAM-CCI



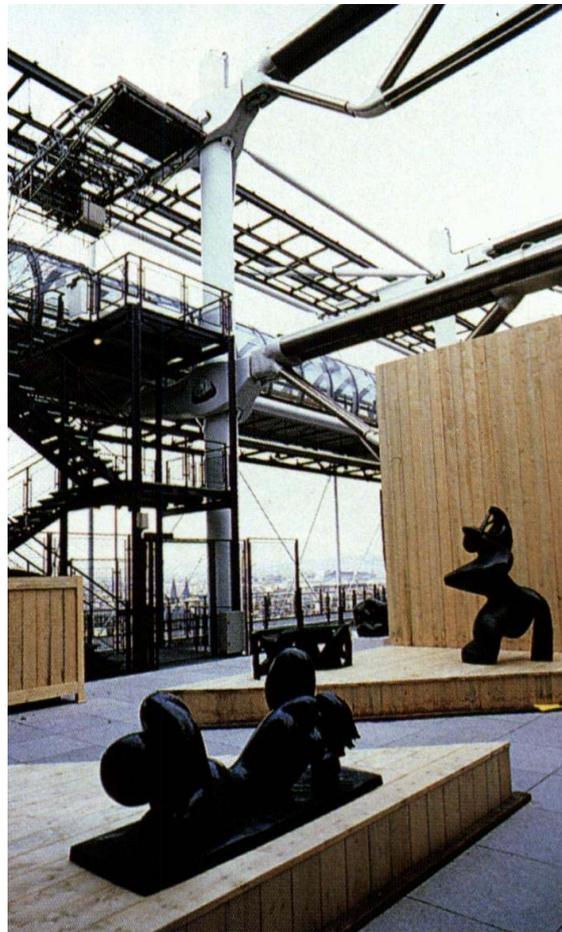
Sala Picasso-González en la cuarta planta remodelada por Gae Aulenti, 1986.

PLANO DEL CUARTO PISO



Plano del cuarto piso tras la remodelación de Gae Aulenti

El fin primordial de la remodelación del museo, fue diferenciar el espacio del arte moderno y el contemporáneo. Se crearon espacios en las terrazas exteriores para las esculturas, una de las terrazas fue diseñada por Gae Aulenti y la otra por Renzo Piano⁶⁷⁰ La nueva presentación de las obras se opone a la exposición permanente de las obras, incluso las maestras, estas rotarán, y de esta forma, se podrá tomar conciencia de los distintos puntos de vista que los artistas tienen sobre la cultura de su tiempo, y los visitantes se percatarán de la crisis continúa en la que se mueve el mundo de la creación⁶⁷¹



Terraza de esculturas

⁶⁷⁰ Servane Zanotti (dir), *Les Musées en chantier*, Reunion des Musées Nationaux, Paris, 1991 (sin paginar)

⁶⁷¹ Dominique Bozo, *Le Musée du XXe siècle c'est peut-être le Centre Georges Pompidou* en *Art Press*, entretien par C.Millet, nov, 1985.

En la **tercera planta** se creó un sector experimental para el arte más reciente que se renovará constantemente. “*Se trata de un concepto apasionante y delicado, ya que el proceso de sucesión de las exposiciones contemporáneas es tributario de decisiones y de limitaciones materiales: un espacio de 3.000 m² para unas aproximadamente 8.000 obras ejecutadas a partir de 1960, y que además comprenden grandes formatos y construcciones*⁶⁷²”. Objetos empaquetados o comprimidos de Cesar, Christo o Spoerri, el espíritu *anti-arte* de Fluxus, con obras importantes de Beuys, obras de los Norteamericanos, Pop Art, con obras de Rauschenberg como *Oracle; la batería fantasma* de Oldenburg; *Ten Lizes* de Warhol. Nueva Abstracción Americana, con obras de Newman, el Minimal con obras de Judd obras conceptuales y minimalistas. Las obras de Buren nos demuestran la relación de la obra con su soporte, la pared. La escenificación del proceso creador con obras de Serra o Ryman. La reacción figurativa de los años setenta al arte Minimal y Conceptual. El equipo del museo trató durante los últimos treinta años de recoger todas las manifestaciones artísticas que consideraron dignas de estar representadas allí.

⁶⁷² Nadine Pouillon, *La colección contemporánea*, en en *Beaux Arts*, número special *El museo nacional de Arte moderno*, París 1990, p.51



Sala dedicada a Beuys en la cuarta planta.

El cuestionamiento permanente de qué obras deben exponerse en el Museo nacional de arte moderno, viene desde su fundación, cuando Dominique Bozo es entrevistado sobre si la colección debiese comenzar con el movimiento Dada, éste contesta que, se podría comenzar por el Dada, el surrealismo y mandar al Orsay, los Post impresionistas hasta Bonnard, pero se pregunta si el Orsay, entonces, no debería redistribuir su colección y mandar al Louvre algunas obras. Continúa considerando que se podría soñar con un museo que abandonase el sentido estricto de la historia para llegar a uno temático, por ejemplo *“La apoteosis de la modernidad parisiense, de Manet a Picasso”*. *De un Déjeuner sur l’herbe à l’autre*, pero esta opción pondría demasiados temas en cuestión. Bozo cree que el tema deberá de tomarse en serio dentro de veinte años, ya que la creación de los museos de arte moderno es muy reciente, y aún no se ha encontrado su auténtico destino. Es necesario reflexionar sobre las ideas del contenido, la temática, la coherencia, la afinidad, los movimientos, pero nunca estar pendientes exclusivamente de la cronología. Predice que se va a asistir a la revisión de

la historia del arte del siglo XX, tanto en el plano histórico como en el de las ideas, es por ello que se niega a hablar del MNAM, como un museo del siglo XX sino como un museo que habla del Siglo XX⁶⁷³

5.-Las exposiciones

En los años ochenta, las exposiciones organizadas por los museos no se limitan a mostrar la obra de un autor o un movimiento artístico de vanguardia, a partir de esta década el museo intentará escribir la historia del arte desde distintas ópticas. La inauguración del Centro Pompidou, da la primera oportunidad a este tipo de empresas; Pontus Hulten, decidió reivindicar la figura de París como centro de cultura y planeó un *tríptico* de exposiciones que giraran en torno al mundo artístico de esta ciudad. Las exposiciones organizadas se llamaron: *Paris/New York, 1905-1968*, en 1977, segunda exposición tras la inaugural de Marcel Duchamp; *Paris/Berlin Rapports et contrastes France-Allemagne 1900-1933*, en 1978 y *Paris/Moscú, 1900-1930*, en 1979. Para finalizar, en 1981 se realizó la exposición titulada *Paris/Paris, créations en France 1937-1957*. Con estas exposiciones se quería “*redoner à Paris un rôle majeur dans la vie artistique mondiale*”⁶⁷⁴, papel, que tardó tiempo en darse cuenta que había perdido, su *escuela* ya no tenía el prestigio de los años anteriores a la guerra y la pintura americana había triunfado en toda Europa y, sobre todo, en la Bienal de Venecia. Esta pérdida de peso cultural se percibía no sólo en los artistas, sino también en cuestiones como la importancia de los museos americanos, la influencia de sus críticos o la riqueza de sus coleccionistas. “*Après tout, ces gens-là avaient pendant un siècle réuni de fabuleuses collections d’art français; s’ils s’en étaient détournés, c’était peut-être qu’ils avaient trouvé mieux ailleurs*”⁶⁷⁵. Varios críticos franceses y un

⁶⁷³ Dominique Bozo, *La remise en question du musée...pour plus tard*, en *Le Monde*, 14 septembre 1991.

⁶⁷⁴ Pontus Hulten, *Introduction* en *Paris/New York, 1905-1968*, Centre Georges Pompidou, Paris, 1977, p.5.

⁶⁷⁵ Paul Thibaud, *Voir et revoir. Les Grandes expositions en Espirit*, n° 123, février, 1987, p.17.

número creciente de pintores parisienses manifestaron desde los años 60 un interés creciente por radicalidad de la Escuela de Nueva York⁶⁷⁶ La idea que París había ignorado a New York (y viceversa) hasta la década de los sesenta, es bien patente. Pierre Restany, en el catálogo de la exposición Paris-New York, habla de 15 años de guerra fría entre *marchands* parisienses y *marchands* neoyorquinos y señala la ruptura entre los expresionistas abstractos americanos y sus homólogos franceses, pero en los años sesenta cambia y París descubre la generación de 1945 que fue la que le robó la capitalidad del arte contemporáneo⁶⁷⁷.

Las exposiciones se organizaban en colaboración con las instituciones culturales de los países y pretendían hacer revivir las relaciones artísticas privilegiadas que la ciudad de París había mantenido con las distintas ciudades, relaciones, por otra parte que marcaron profundamente el desarrollo de la *modernidad*. Juegos de influencias recíprocas, similitudes y paralelismos que hacían rebrotar la intensidad del intercambio entre las naciones. En la exposición dedicada a Moscú, se pudieron apreciar no sólo las artes plásticas, sino también, urbanismo, objetos industriales, literatura, música, fotografía, teatro, ballet, cine, carteles. Todos ellos se confrontaban para dar la imagen de la fusión de las fuerzas creativas. La exposición la organizaron equipos del Ministerio de Cultura de la URSS, museos soviéticos y del Centro nacional de arte y de cultura Georges Pompidou. La exposición contaba con más de 2.500 obras y documentos, pretendía hacer reflexionar y comparar al visitante sobre la evolución de las artes plásticas, teatro, literatura, música y arquitectura en Francia y Rusia. También se podían ver obras de artistas franceses en las colecciones del museo *Pouchkine* de Moscú. Se comparaba la revolución de Octubre con la revolución francesa y el espacio dedicado a Lenin, formaba una sección especial de la exposición. Finalmente, se mostraba el interés en continuar con las relaciones políticas

⁶⁷⁶ Marcelin Pleyne, *Situations de l'art moderne, Paris-New York*, ed. du Chêne, Paris, 1978

⁶⁷⁷ Pierre Restany, *Chelsea 1960*, en *Paris-New York*, Centre Georges Pompidou, Paris, 1977, p.142.

franco-soviéticas, “*Dans l’histoire des échanges culturels, riche en événements importants, cette exposition tient une place particulière, dans la mesure où elle permet de jeter un regard sur la période dans laquelle s’enfoncent les racines des liens culturels franco-soviétiques contemporains qui se développent avec succès*”⁶⁷⁸

El mismo año que se presentaba en el *Beaubourg* la exposición *Paris/Paris créations en France 1937-1957*, el *Stedelijk Museum* de Amsterdam, hacía su propia lectura del arte occidental del siglo XX, como si de una contra-manifestación se tratara. La exposición del *Stedelijk* se tituló *60/80 Attitudes, Concepts, Images*, en esta exposición no se trataba de hacer una descripción gráfica de la evolución de las artes, sino que intentaba hacer revivir el recuerdo de estas dos décadas, tal vez las más tumultuosas del arte del siglo XX, se trataba de presentar la imagen del arte de estas dos décadas al futuro⁶⁷⁹. Lo que se intentaba demostrar con la exposición del *Stedelijk*, era que el artista había ampliado el campo de acción y por fin había roto con las limitaciones del espacio, el artista puede elegir la forma de expresión, el medio y el estilo que le convenga para expresar sus ideas a través de la fotografía, el teatro, el vídeo, los *performance* o la danza⁶⁸⁰.

La exposición *Paris-Paris*, tenía como objeto mostrar la literatura, la música, el diseño, el entorno con las particularidades del debate artístico del momento. Para hacerlo posible se ofrecían distintas formas de exposición donde se alternaban documentos, fotos de acontecimientos históricos con las obras, la concepción *historicista* dominaba esta exposición, intentaba dar la misma importancia a la difusión del cine, a los muebles de cocina o a la obra del artista. Jean-Marc Poinsot, distingue entre dos tipos de exposiciones *historicistas*, “*la primera consiste en poner las obras de arte en el mismo plano que otros*

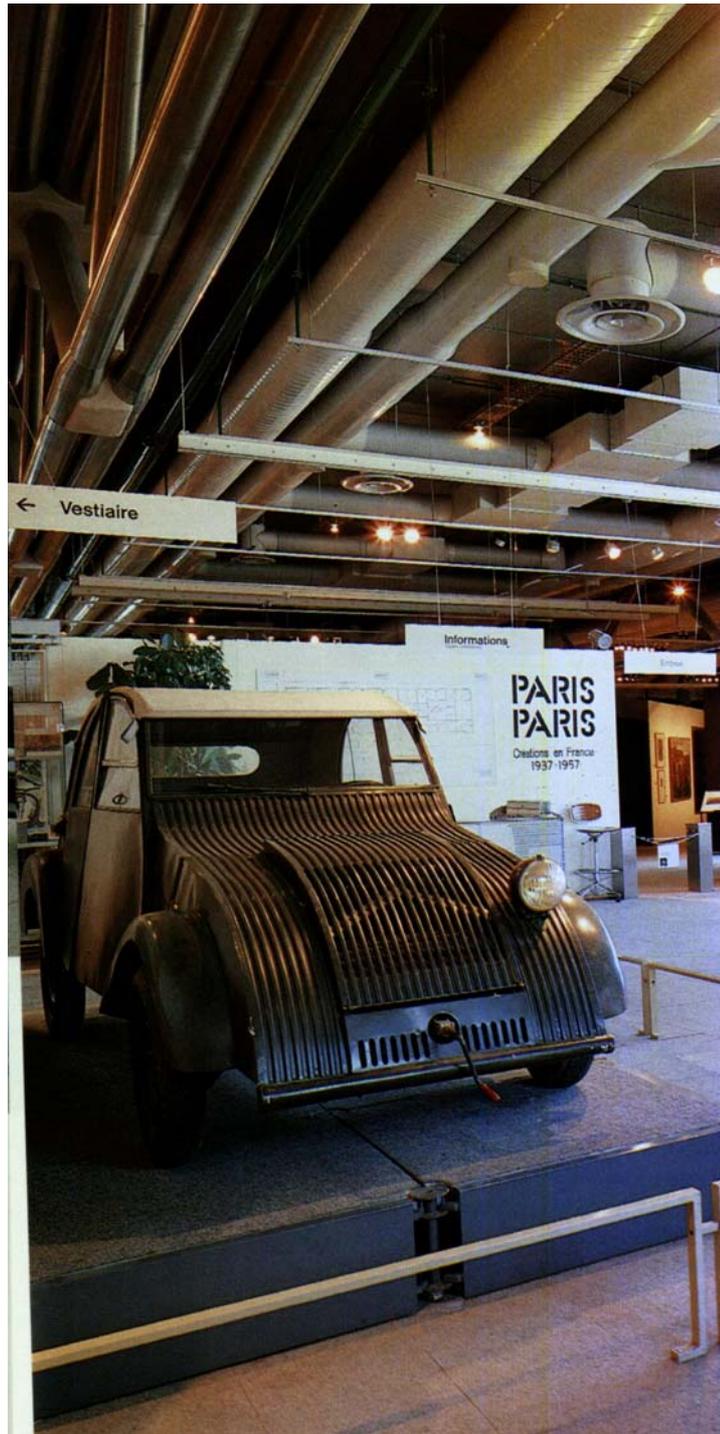
⁶⁷⁸ Alexandre Khaltourine, *L’exposition Paris-Moscu en Paris-Moscu, 1900-1930*, Centre Pompidou, Gallimard, 1991, p7.

⁶⁷⁹ Eddy de Wilde, *Foreword*, en Catálogo *60/80 Attitudes/Concepts/Images*, Stedelijk Museum, 1981.

⁶⁸⁰ Ad Pedersen, *Introduction* Catálogo *60/80 Attitudes/Concepts/Images*, Stedelijk Museum, 1981.p.2.

objetos, documentos o hechos históricos bajo el pretexto de una pertenencia común a la historia; y la segunda, el historicismo, que en una presentación estructurada por la dimensión histórica pone todas las obras en el mismo plano, en el ámbito de igualdad las unas y las otras, para evocar una representación completa de la situación artística en un momento dado de la historia. El historicismo impuesto bajo el sólo criterio histórico confundiendo los hechos o los objetos de naturaleza diferente, historicismo en el ámbito de calidades recíprocas de obras para distinguirlas de los objetos no artísticos” ⁶⁸¹. La historia, en este momento importaba más que el arte, en las exposiciones del *Beaubourg*.

⁶⁸¹ Jean-Marc Poinot, *Les Grandes Expositions*, en *Cahiers du Musée national d'art moderne*, 17/18, 1986, p. 125



Exposición Paris/Paris, 1981

En el periodo en el que Bozo fue director del museo, prevalecieron las exposiciones sobre artistas a las históricas: *Man Ray, Jackson Pollock, Braque, Paul Éluard et ses amis peintres, de Chirico, Yves Klein, Kandinsky, Bonnard, Klee et la Musique*; sólo la exposición *Vienne, 1880-1938, naissance d'un siècle* o *Japon des*

avan-gardes, incumplieron su norma⁶⁸². Además de en el espacio de la *Grande Galerie*, en el 5º piso, se han organizado exposiciones en Las *Galeries contemporaines en el Mezzanino*, Sala d'Art Graphique, en el tercer piso, en las salas de la colección permanente, en el *Forum*, sala de *Animation* o el *Salon Photo*.

En conmemoración del décimo aniversario del Centro, se organizó una exposición titulada, *L'Époque, la mode, la morale, la passion. Aspects de l'art d'aujourd'hui 1977-1987*, en ella se representaba la pintura, escultura, instalaciones, videos, cine, de los últimos 10 años y una serie de textos críticos editados en esa década sobre el arte, textos de Braudillard, Virilio, Habermas, Rosalind Krauss o Douglas Crimp, todo editado posteriormente en un grueso catálogo de más de 600 páginas⁶⁸³, el *Beaubourg*, tras la dimisión de Bozo, continuaba con las grandes exposiciones prácticamente inabarcables⁶⁸⁴.

En 1992, se celebró el veinte aniversario de la creación del Centro con una exposición titulada *Manifeste*; ocupó 7.000 m², y se pudieron ver manifestaciones artísticas de los últimos treinta años pertenecientes a la colección del museo, del Centro de Creación Industrial y de la colección de diseño y arquitectura. Paralelamente se organizaron coloquios, conferencias, encuentros, visitas y talleres para abordar las nuevas tecnologías con una revista virtual, programar un ciclo de cine, conciertos. Se podía ver íntegramente la acción de Pierre Matisse y ochenta obras que iban a ser depositadas por el MNAM en el futuro museo de arte moderno y contemporáneo de Estrasburgo que se iba a construir en 1996. Pero la exposición además de su lado tangible, que eran las obras y actos propuestos, tenía un lado intangible, que prepararon sus responsables,

⁶⁸² Dominique Bozo dimitiría en 1986 de su cargo de Director del museo, en un largo artículo titulado Non, le Musée d'Art moderne n'est pas frappé d'amnésie. Nous sommes au bord de l'asphyxie publicado en *Le Figaro*, del 30 de abril de 1986, explica las razones de su dimisión

⁶⁸³ *L'époque, la mode, la morale, la passion*, sous la direction de Bernard Blistène, Catherine David, Alfred Pacquement, Centre Georges Pompidou, 21 mai-17 août, 1987.

⁶⁸⁴ Olivier Dufour, L'Utopie Beaubourg dix ans après. L'histoire d'une ambition, en *Espirit*, n° 123, février 1987.

Germain Viatte, director del museo y Dominique Bozo, comisario de la muestra, en el texto que acompañaba a la exposición se explicaba el título elegido para la exposición: *manifeste*, las intenciones de la exposición incluían la afirmación de las intenciones que habían presidido la concepción del Centro Georges Pompidou en los años 70, atención al mundo contemporáneo, interdisciplinariedad, sensibilización del público, y el cambio en los años noventa, dando a conocer que las colecciones del museo y del Centro de Creación Industrial, no son simples inventarios y el Centro Pompidou no es una gran máquina programadora de acontecimientos culturales, se pretendía reflexionar sobre la actualidad del Centro, seguir en la misma línea o marcar una diferente y sobre todo rendir cuentas al público⁶⁸⁵.

Como señalaba Viatte en una entrevista, se imponía la necesidad de reconsiderar con detenimiento el contenido y los objetivos del Centro, se intentaba dar a conocer el estado de la cuestión, desde 1960 a 1990, redefinir su identidad ya que había sido acusado de envejecimiento y situarlo en el conjunto de los museos de arte moderno⁶⁸⁶.

Esta exposición de carácter eminentemente introspectivo es criticada por Jean-Marc Poinot, que considera que se ha perdido una oportunidad única para hacer un esfuerzo didáctico del arte de los últimos treinta años, la compara con las dos exposiciones organizadas en 1936 por el MoMa sobre el *Cubism and Abstrac Art* y *Fantastic Art, Dada and Surrealissm*, mientras que en estas exposiciones, Barr quería hacer historia del arte, explicar la diferencia de los movimientos artísticos que coexistían en un mismo momento histórico, Manifesté se mostraba como un inventario o un muestrario, un repertorio didáctico destinado al gran público. Se pregunta por qué el museo ha renunciado a hacer una exposición

⁶⁸⁵ Denis Picard, *Manifeste, á quelle fin?*, en *Connaissance des Arts*, n° 485/486 juillet-août, 1992, p.81

⁶⁸⁶ Germain Viatte, entretien avec, *Renouveau. Trente ans de création contemporaine à Beaubourg* en *Tdc*, Centre Georges Pompidou, n° 619/620 27 mai 1992

más científica⁶⁸⁷. Sin embargo para otros críticos, la exposición se encuadraba en las corrientes de los criterios expositivos que se desarrollaron a partir de la segunda mitad de la década de los ochenta. Los museos se alejan del criterio didáctico impuesto por el MoMA, sacrifican las reglas sagradas del recorrido cronológico y los agrupamientos estilísticos o monográficos para sugerir conexiones que las mismas obras están demandando, diálogos que parecen buscar, los museos se hacen eco de estas interferencias, Jean-Christophe Amman explica claramente este hecho *“La linéarité de l’art, autrement dit son évolution chronologique progressive, a connu une cassure brutale au cours du dernier quart de siècle. La linéarité a été remplacée par le principe du “Chaos” lorsque les avantgardes, invariablement liées à des langages novateurs et à une pensée progressive ont connu en fin. Ne nous leurrions pas, ce phénomène de “chaos” existait dès les expressions artistiques jugées marginales avaient du mal à se faire entendre face aux avantgardes⁶⁸⁸”*. Esta reescritura de la historia consiste en la revisión de las jerarquías y reconsiderar las filiaciones, los grupos, la genealogía de las obras. Este es el trabajo, que realizó el Centro Pompidou con la exposición *Manifeste*, a pesar de su magnitud, la exposición no pretende reexaminar, ni valorar arte o artistas, ni mostrar una evolución del arte del siglo XX, en palabras de Dominique Bozo solo pretende *“cartographier le contemporain plutôt que d’en faire la généalogie⁶⁸⁹”*

6.-Los departamentos

El Centro Nacional de Arte y Cultura Contemporáneo, Georges Pompidou, está integrado por los siguientes

⁶⁸⁷ Jean- Marc Poinot, *L’Art contemporain et le musée*, en *Les cahiers du Musée national d’art moderne*, n° 42 hiver 1992, p2 5.

⁶⁸⁸ Jean Christophe Amman *Preface* en *Guide art press, art moderne et contemporain en Europe*, Paris, 1994

⁶⁸⁹ Catherine Francblin, *Le nouveau désordre des musées*, en *Art press*, n° 201, avril 1995 p. 40

organismos: El *Musée National d'Art Moderne (MNAM)*, el *Centre de Création Industrielle (CCI)*, el *Institut de Recherche et de Coordination Acoustique/Musique (Ircam)* y la *Bibliothèque Publique d'Information (BPI)*.

6.1.-Le Centre de Création Industrielle.

Se fundó por iniciativa de la *Union centrale des Arts Décoratifs* en 1969, y se unió al *Centre National d'Art et Culture* desde 1972 como un departamento de este. Desde su fundación por François Mathy y François Barré, tenía un espíritu abierto tanto a los especialistas como al gran público que desearan investigar sobre los objetos, los signos o los espacios creados por la sociedad industrial contemporáneas. Sin colección que poder mostrar, se manifestaba como un centro de diseño. Nacido en el seno de una iniciativa privada, se integra en 1972 en el *Centre national d'Art et Culture Georges Pompidou*, donde se convierte en uno de sus departamentos en 1973⁶⁹⁰.

La instalación definitiva en el Georges Pompidou data de 1977, y esta fecha marca una nueva etapa, con el fin de interesar a otro público que no fuera sólo el especialista, la política del CCI cambia radicalmente. En 1992, se integra al MNAM y en la actualidad trabaja en cuatro materias, el diseño, la arquitectura, las nuevas tecnologías, innovación social, que permiten aproximarse a la *cultura de lo cotidiano*, considerada como la más significativa de nuestra sociedad altamente industrializada. Ejerce por una parte, un papel mediador entre los creadores, los productores y el gran público y por otra, media entre dos concepciones de la cultura moderna, la cultura tecnológica-industrial y la cultura artística, identificada por la literatura, la música y las artes plásticas.

La política del CCI se apoya en la observación de los hechos culturales que marcan la evolución de la sociedad contemporánea y sobre la investigación de las experiencias

⁶⁹⁰ Pascale Bertrand, *Les états dans l'état. Le Centre de Création Industrielle, Connaissance des Arts, n° Special, Les dix Premières années du Centre Georges Pompidou*, París 1987, p.110.

que llevan a la innovación⁶⁹¹. El Centro dispone de un espacio polivalente de información al público, servicio de documentación. Edita audiovisuales y vídeos, catálogos libros y la revista Traverses. Por lo tanto, utiliza tres medios para llegar a sus objetivos: la exposición, la edición y la formación.



Una de las salas de exposición de diseño de muebles en el CCI

A través de las exposiciones llegan al público, a los creadores y a los promotores. Éstas se dividen en las *observatoires*, pequeñas exposiciones temáticas sobre el presente, *les points de mire*, una aproximación a la actualidad del diseño y las *retrospectives d'architectes ou de designers*, que dan ocasión a iniciar al público no especializado en las disciplinas de la creación. No podemos olvidar *Les expositions thématiques*, que comenzaron con *Le temps des gares* (1978), *L'objet industriel* (1980), *Les réalismes* (exposición pluridisciplinar 1980-1981), *Architecture et industrie* (1983-1984), *Images et imaginaires d'architecture* (1984), *L'image des mots* (1985). Además de estas actividades, en la quinta planta, se presentaban *Les immatériels*, lugar destinado a partir de 1985 a la reflexión sobre la evolución de nuestra civilización a través de los desarrollos tecnológicos que modifican nuestra percepción del espacio y del tiempo. *A table* (1986), *Lieux de travail* (1986), *Nouvelles tendances: les avant –*

⁶⁹¹ Catherine Lawless, *Musée national d'art moderne.Historique et mode d'emploi*, op.cit. p.191

gardes de la fin du 20e siècle (1987), *Culture de l'objet-objet de culture* (1989), *Les années 50* (1988).

Respecto a la edición, publica diversos materiales, *Monographie, Inventaire y Albums*, que prolongan las exposiciones. En cuanto a la formación, desde 1988, organiza seminarios para docentes, donde se ofrece la oportunidad de confrontar el diseño realizado en los distintos países o regiones, Alemania, Italia, Inglaterra y Francia. En estos seminarios, cinco expertos extranjeros presentan sus trabajos. El CCI, tiene un servicio de documentación, con más de 40.000 fotografías, 500 publicaciones editadas en todo el mundo, 14.000 obras, archivos de exposiciones y dossiers de prensa sobre temas de actualidad⁶⁹².

6.2. La Bibliothèque publique d'Information.

Originalmente, el espacio donde se ubica actualmente el Centro Pompidou iba a ser destinado a crear una gran biblioteca pública, en 1967 el ministro de Educación acepta la ubicación, y en 1969, Georges Pompidou sugiere la idea de ubicarla en el mismo lugar que el Centro que él pensaba que se debía ubicar allí, en 1972 fue ratificada la instalación de la biblioteca pública de información⁶⁹³. La BPI, tenía en 1990, 15.000 m² de estanterías, y una sala de lectura con 1.800 plazas, en ese año acudieron 4.000.000. de personas, tiene casi 400.000. volúmenes, se puede acceder libremente a las estanterías, su éxito consiste en el amplio horario en el que tiene sus puertas abiertas, los fondos son contemporáneos, y se puede consultar varios formatos: libros, prensa, microfichas, microfilms, videos, fotografías, videodiscos.

⁶⁹² Virginie de la Batut, *Le Centre de création Industrielle*, en *Le Centre Georges Pompidou*, n° *Special Connaissance des arts*, 1990 pp 32-39.

⁶⁹³ La organización de la BPI, se basa en el mundo anglo sajón, ya que en Francia era muy difícil encontrar en los años 50 una biblioteca que abriera sus puertas a todo el público con gran cantidad de obras, sólo existían pequeñas salas de lectura con pocas obras. El modelo sugerido fue el de la *America Gedenk Bibliothek*, de Berlín, construida por los americanos considerando tres elementos: entrada libre, todos los públicos son admitidos y el acceso directo de los lectores a las estanterías..

Los servicios específicos de la BPI, se inscriben en su vocación socio-pedagógica, así encontramos la *salle d'actualité*, con alrededor de 600 periódicos franceses y extranjeros y discos, *le laboratoire des langues*, con mas de 110 lenguas o dialectos; *l'espace musique*, equipado con puestos audio y vídeo, especializado en música contemporánea, clásica, jazz, fock, folklore; el *service des hadicapés visuels*, con equipamiento Braille, magnetófonos y un lector automático de libros por voz sintetizada; *bibliothèque des enfants*, con mas de 10.000 volúmenes. También organiza exposiciones de carácter documental o técnico. Organiza un festival de cine *Cinema du Réel* que trabaja asociado al CNRS y el *Comité des films ethnographiques*⁶⁹⁴.



Acceso al Banco de Imágenes de la BPI

⁶⁹⁴ Información recopilada en el mismo Centro y en Ivan Zaknic, *Le Centre Pompidou*, Flammarion, Paris, 1983.

6.3-L'Institut de Recherche et de coordination Acoustique-Musique.

Está dirigido por Pierre Boulez⁶⁹⁵, situado en el subsuelo, bajo la fuente de Tinguely y la plaza que separa el Centro Pompidou de la iglesia de Saint-Merri, el Ircam, suele pasar desapercibido al público, se ha ampliado con una nueva torre construida por Renzo Piano que se sitúa discretamente con la antigua escuela Jules Ferry. No se trata de un museo, no se puede visitar sino es solicitándolo antes por escrito. En 3.500 m² se sitúan siete estudios, una cámara insonorizada, un centro de cálculo, tres laboratorios y una sala experimental donde se puede cambiar la acústica por medios informáticos.



Fuente de Tinguely en la plaza Stravinsky, bajo la que se encuentra el Ircam. A la izquierda, la ampliación de Renzo Piano.

⁶⁹⁵ Pierre Boulez, es el único de los cuatro Directores que inauguraron el Centro Pompidou que aún continúa en el puesto.

Cuando Boulez diseña los objetivos del Ircam afirma que la música desde siempre ha pertenecido al arte y a la ciencia, y esta es la función del departamento, crear e investigar, pero en vez de hacerlo individualmente, el Ircam, va a trabajar en equipo, “*Cet échange, cette provocation constante de l’individuel au collectif feront tout le prix de l’Ircam*”⁶⁹⁶. El Ircam es una comunidad de científicos y músicos que reflexionan sobre los mismos problemas, la *sinergia* que resulta de este hecho multiplica las posibilidades de invención. La originalidad del departamento, en palabras de su director, consiste en haber llegado a reunir talentos musicales y científicos que han conseguido dominar la evolución de la música contemporánea⁶⁹⁷.

Sus actividades se dan a conocer a través de las publicaciones, los conciertos, las *tournées* de *L’Ensemble InterContemporain*, y los cursos internacionales que organiza. Los contactos con el resto de departamentos del Centro Pompidou, en palabras de Boulez, no son fáciles, pues no puede obligar a un músico a trabajar con un artista plástico, los contactos se hacen eventualmente cuando se organiza alguna gran exposición pluridisciplinar, recuerda sus contactos con Pontus Hulten para hacer composiciones que animasen la vida de algunos cuadros, o poner imágenes a algunas piezas musicales⁶⁹⁸.

6.4-L’Atelier des enfants

Tiene por finalidad familiarizar a los niños de 6 a 12 años en las formas de la creación del siglo XX, en la

⁶⁹⁶ Pierre Boulez, L’Ircam, une création multiforme, en *Le Monde* 23-décembre 1976.

⁶⁹⁷ Pierre Boulez, entretien avec, L’Institut de recherche et de coordination acoustique-musique, *Connaissance des Arts*, n° Special, Centre Georges Pompidou, 1990.

⁶⁹⁸ Pierre Boulez, entretien avec, L’Institut de recherche et de coordination acoustique-musique, *Connaissance des Arts*, n° Special, Centre Georges Pompidou, 1990.

actualidad se está considerando crear otro destinado a los jóvenes. El *atelier* es visitado anualmente por 25.000 niños, normalmente en grupos organizados por sus colegios, se perfila como laboratorio de experimentación. La actividad más interesante consiste en un ciclo semanal de una hora y media de duración, en el que propone una reflexión sobre el diseño, la música, arquitectura y pintura, los niños se inician en las técnicas informáticas y audiovisuales, en este programa se refleja la vocación pluridisciplinar del Centro. Dispone de *maletas pedagógicas* que se envían a aquellos que no se pueden desplazar al Centro⁶⁹⁹.



Atelier des enfants

7.-Hacia el año 2000.

En las previsiones que se hicieron cuando se inauguró el edificio, se calculaban una afluencia de público de entre 8.500 y 15.000 visitantes diarios, para llegar a dos millones y medio a cuatro millones y medio al año. Las cifras pronto

⁶⁹⁹ Datos recogidos en el propio Centro.

fueron superadas, llegando a 25.000 diarios en 1989⁷⁰⁰. Las exposiciones más visitadas han sido: Dalí (1979) 840.662 visitantes en 104 días y Matisse, (1993) con 734.896 visitantes en 100 días.



Aspecto de la exposición de Matisse en 1993.

Entre 1981 y 1991, se multiplicó por dos la colección y el dinero aportado para compras, pasó de 8 millones de francos en 1981 a 27 millones en 1991, por ello el espacio era cada vez más escaso, y ante el cuestionamiento general de este hecho, ya que el museo, en 1991, sólo exponía una décima parte de la colección, Jack Lang, Ministro de Cultura, contesta que en, superficie, es el segundo museo de arte moderno del mundo, después del MoMA. Para 28.000 obras, dispone de 22.000 m² de los que 15.000 m² son de espacios públicos. El MoMA con 87.000 obras dispone de 34.000 m², de los que 10.800m² son públicos. Pero el Beaubourg, sólo expone entre el 5 y el 10% de su colección, lo que demuestra que el espacio expositivo es insuficiente⁷⁰¹. Como consecuencia de esta crisis de espacio, que continuará a pesar de la remodelación de 1985, el Centro de Cultura Contemporánea Georges Pompidou,

⁷⁰⁰ Nathalie Heinich, Il Centre Pompidou e il suo pubblico: limiti di un luogo utopistico, en *L'Industria del museo. Nuovi contenuti, gestiones, consumo di masa*, (a cura di Robert Lumly), ed. costa e nolan, Genova, 1989

⁷⁰¹ Jack Lang, Des livres, des musées et des arts, en *Le Débat*, n° 65, mai-août, 1991. pp.135-143

cerró sus puertas en 1997 para sufrir una profunda remodelación, teniendo previsto abrir en el año 2000.

La colección comprende hoy unas 40.000 obras de 3.500 artistas diferentes. Más de la cuarta parte de dichas obras, 4.815 están fechadas a partir del año 1975. Una cantidad equivalente, fue adquirida después de la creación del Centro y corresponden a los años 1955-1974, o sea que la mitad de las compras del museo, entre 1975-1990, son obras que están fechadas en la primera mitad de del siglo XX. Con estos datos se puede comprobar el intento de los responsables del museo de equilibrar la colección⁷⁰².

En el año 1990, el museo poseía 6.787 obras realizadas entre 1890 y 1922, pero durante este periodo sólo adquirió o recibió 265, de las que muy pocas son destacables. Esto nos demuestra que la apreciación del arte de su tiempo de los conservadores del museo del primer tercio del siglo era mínima. Las obras de este periodo, que son los focos de atracción del actual museo, se adquirieron mucho después de que las obras fueran ejecutadas⁷⁰³. El riesgo de cometer estos errores a finales del siglo XX es menor, ya que los responsables de los museos son independientes, ya no dependen de las Academias ni los poderes políticos y están menos presionados⁷⁰⁴.

Desde 1977, fecha de su inauguración hasta 1997, el Centro Georges Pompidou ha sufrido las siguientes intervenciones: 1983, instalación de la fuente de Tinguely y Niki de Saint-Phalle; 1985 ampliación de las galerías contemporáneas por Renzo Piano y Gae Aulenti; en 1990, inauguración los trabajos de Renzo Piano para el IRCAM, 1995, inicio de los trabajos de reacondicionamiento del Centro; 1996 inauguración de la segunda fase de los trabajos en el IRCAM; 1997, inauguración del nuevo *Atelier Brancusi* proyectado por Renzo Piano.

⁷⁰² Didier Schulman, *El MNAM, Historia de un gran diseño*, en *Beaux Arts*, número especial El museo nacional de Arte moderno, París 1990

⁷⁰³ Germain Viatte, *Introduction* en *La Collection du Musée national d'art moderne. Acquisitions 1986-1996*, Centre Georges Pompidou, 1996.

⁷⁰⁴ Tienen otras dependencias como pueden ser los críticos o las galerías.

En la reestructuración que se está llevando a cabo, está previsto que el Museo nacional de arte moderno, ocupe las plantas cuarta y quinta, dejando la sexta para exposiciones temporales, con esta remodelación gana 4.000m². En la cuarta planta se instalará la colección contemporánea integrada con las artes gráficas, fotografía, películas de artistas, arquitectura, diseño. La quinta se reserva los conjuntos históricos de obras como son los grandes movimientos artísticos, fondos monográficos. La remodelación que hizo Gae Aulenti, se restaurará y volverá a ser utilizada en esta planta. Las terrazas se reservarán para las obras de carácter monumental, que se instalarán sobre pequeños estanques donde se reflejará “*le ciel de Paris*”, su presencia ilustrará la escultura del siglo XX con obras como la de Henri Laurens, para el cubismo; Max Ernst y Joan Miró para el Surrealismo o Alexandre Calder para la Abstracción⁷⁰⁵

Jean-Jacques Aillagon, presidente del Centro en 1997, reflexionaba ante su cierre temporal, que éste no sólo debía servir para renovar físicamente el lugar sino también para lograr su *refundación cultural*, para que le permita reafirmar y desarrollar sus objetivos: difusión, llegar a un público más variado, integrar todas las referencias de la cultura moderna, exploración de las formas contemporáneas de creación, desarrollo de las especialidades y aproximarlas en un proyecto pluridisciplinar⁷⁰⁶.

Les travaux de réaménagement du Centre Georges Pompidou, commencés en octobre 1997, permettront à sa réouverture, le 1er janvier 2000, d'offrir à ses visiteurs de sensibles améliorations, avec notamment : une extension des surfaces du Musée national d'art moderne et des expositions un forum entièrement restructuré, autour d'un pôle éducatif et de nouveaux services : café, boutique design. une circulation autonome pour les utilisateurs de la Bibliothèque la création de deux nouvelles salles de spectacles une réhabilitation de la façade et des terrasses.

La maîtrise d'oeuvre architecturale est répartie en plusieurs ensembles attribués respectivement à :

⁷⁰⁵ <http://www.cnac-gp.fr/an2000/visite-batiment.htm>

⁷⁰⁶ Jean-Jacques Aillagon, *La rénovation “physique” doit s'accompagner d'une refondation culturelle*, en *Les vingt ans du Centre Georges-Pompidou*, *Le Monde*, numéro spécial, janvier 1997, p.IV.

Renzo Piano

Pour le premier ensemble qui porte sur la restructuration du Forum (niveaux Piazza et rue Beaubourg) et du niveau -1 ainsi que sur le réaménagement des espaces communs : reprise générale du Forum et des mezzanines avec création d'un accès direct à la Bpi et réaménagement des accueils et de la billetterie ; réalisation de salles de spectacle avec accueil, foyer, régies et espaces logistiques ; réaménagement des terrasses et des coursives extérieures.

Jean-François Bodin

Pour le second ensemble qui porte sur le réaménagement du Musée national d'art moderne/Centre de création industrielle (présentation permanente des collections, expositions temporaires, documentation) et de la Bibliothèque publique d'information.

Dominique Jakob et Brendan Mc Farlane

sont chargés du réaménagement de l'espace de restauration au niveau 6.

Ruedi Baur

est chargé de la création de la nouvelle identité visuelle du Centre Georges Pompidou ainsi que de la nouvelle signalétique du bâtiment.

Centre Georges Pompidou

Par ailleurs, la maîtrise d'oeuvre architecturale du niveau -2 (essentiellement espaces techniques de logistique et locaux techniques de maintenance du bâtiment) est assurée par le Centre Georges Pompidou.

Les entreprises partenaires :

La rénovation des espaces des Collections historiques du Musée national d'art moderne a été réalisée avec le soutien de la **Maison Yves Saint Laurent**.

La rénovation des terrasses a été réalisée avec le soutien du **Groupe Pernod Ricard**.

La réalisation de l'entrée a été effectuée avec le soutien de **Usinor** et le soutien de **Saint-Gobain**.

Pendant la période des travaux, des espaces d'expositions et de documentation demeurent accessibles :

La Galerie sud, avec l'exposition "Robert Delaunay. De l'impressionnisme à l'abstraction 1906-1914" (**3 juin-16 août 1999**).

La Documentation du Musée et le Cabinet d'art graphique (au 2^e étage), **l'Atelier Brancusi** et le Tipi sur la Piazza.

La Bibliothèque (Bpi Brantôme) propose (aux horaires habituels : lundi à vendredi de 12h à 22h, samedi et dimanche de 10h à 22h, fermée le mardi), 600 places de lecture dans un lieu spécialement aménagé, situé dans le Quartier de l'Horloge (11, rue Brantôme). Elle fermera le 30 août 1999 au soir afin de permettre sa réinstallation dans le Centre.

L'Ircam, dont une importante extension a été achevée en 1996, n'est pas affecté par ces travaux et fonctionne normalement.

Deux oeuvres jalonnent le proche environnement du Centre :

Le Pot doré, de Jean-Pierre Raynaud, sur la Piazza, ***Le Grand assistant***,

sculpture de Max Ernst, près de l'Atelier Brancusi.

Le Tipi, structure monumentale et spectaculaire conçue par les architectes Chaix et Morel, accueille les visiteurs sur la Piazza.

[Une exposition sur les travaux est présentée sur la mezzanine du Tipi.](#)

Activités pédagogiques le matin, informations (consultation multimédia, Internet, cédéroms) l'après-midi, débats et spectacles en soirée sont proposés au public jusqu'à l'automne 1999.

<http://www.cnac-gp.fr/an2000/visite-batiment.htm>

Entre las novedades que se plantean, se encuentra crear dos macro-departamentos, uno lo integrarían la BPI y el Ircam y el otro el MNAM y el Centro de Cultura Contemporánea, que es de nueva creación. Este último sería el encargado de la exploración de todos los fenómenos intelectuales y culturales. El Museo, dirigido por Werner Spies, no se escindirá en dos entidades, como se había previsto, pero dispone ya de dos directores adjuntos: Isabelle Monod-Fontaine para la colección y Bernard Blisténes para “*la acción contemporánea*”. La programación prevé alternar los grandes balances de los movimientos artísticos (Pop Art en el año 2000, cubismo, Surrealismo, Abstracción, etc.) y las monografías de hitos del siglo XX: Picasso escultor, Dubuffet, Beckmann, Mondrian, Miro⁷⁰⁷.

Para Calvo Serraller, el Pompidou abrió el camino al modelo de museo-espectacular, un museo en el que cobra mayor importancia social el continente que el contenido. “*Ha conseguido en veinte años una colección de arte equiparable a la del MoMA, incluso mejor. Ha multiplicado sus departamentos y posee un programa de exposiciones monumentales, acompañadas por catálogos de enorme tamaño, estudios exhaustivos y miles de reproducciones. Modelo universalmente imitado, los*

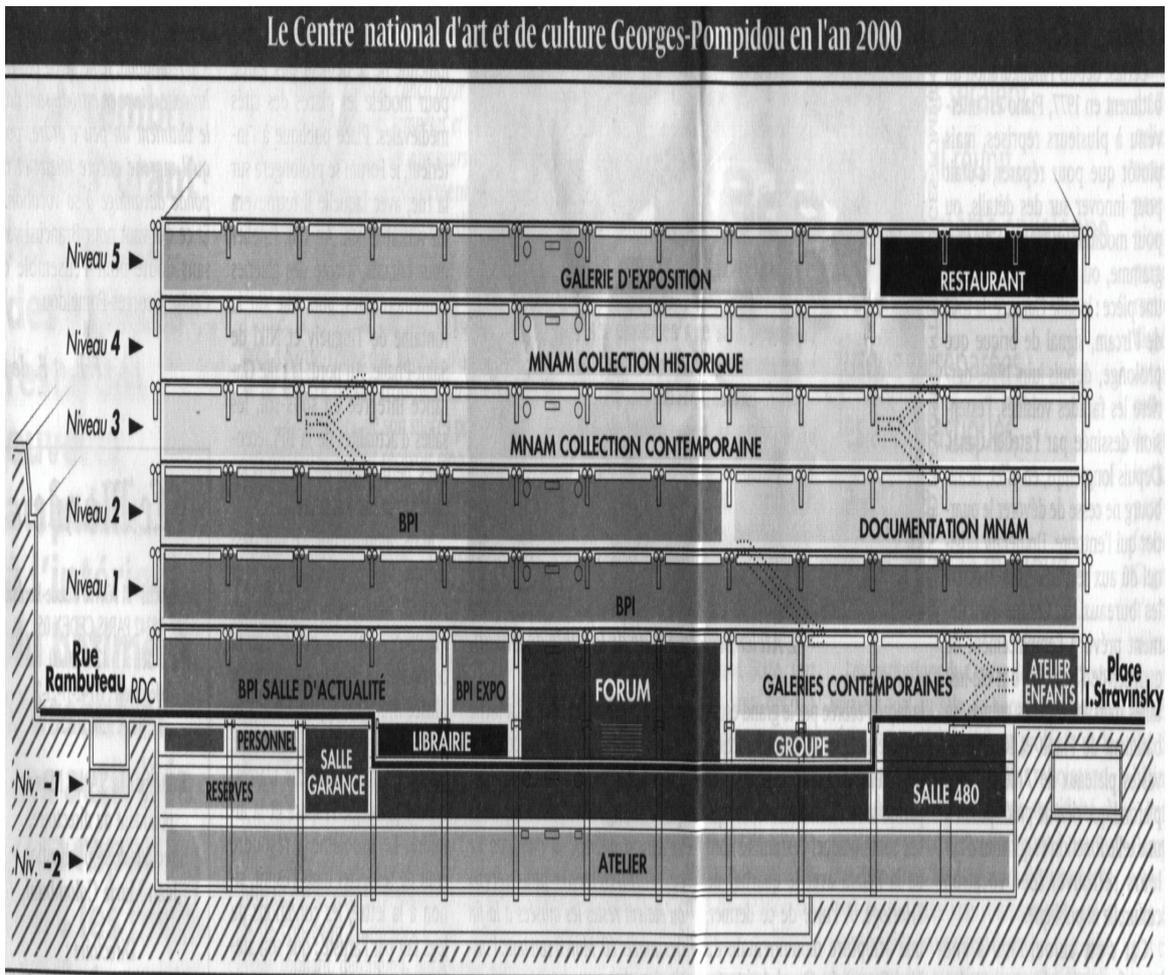
⁷⁰⁷ Emmanuel Fessy, La doble obra del Centro Pompidou, en *El Periódico del Arte*, nº 6 Diciembre 1997.

errores del Pompidou han traído y traerán cola. Entre ellos, el diseño tecnológico, con sus elevados costes de mantenimiento, y la enorme burocratización, con más de dos mil empleados, ha demostrado que las cifras de visitantes millonarias no rentan casi nada desde el punto de vista cultural, porque la gente acude masivamente a ver el fenómeno, pero al margen del museo. Esto no significa que el saldo, en el caso del Pompidou, desde luego, mucho más que en el de los precarios imitadores provincianos, no sea positivo⁷⁰⁸”



Centre Georges Pompidou, 1999

⁷⁰⁸ F. Calvo Serraller, El escarmiento de un modelo fascinador, en *El País* 29 de septiembre de 1997.





Planta 5, en la actualidad

8.-Apoyo institucional a los Centros de Arte Contemporáneo.

A partir de 1981, en Francia se asiste a la multiplicación de las estructuras públicas para el desarrollo del arte contemporáneo. Jack Lang, además de relanzar el apoyo a las artes plásticas con sus *72 mesures pour la création artistique*⁷⁰⁹, crea en 1982 la *Délégation aux arts plastiques* (DAP), ligadas al *Centre national des arts plastiques* (CNAP). En ese mismo año se crean los *Fonds d'incitation à la création* (FIACRE), los *Fonds Nationaux d'art contemporain* (FNAC), *Fonds Régionaux d'art contemporain* (FRAC), y los *Fonds Régionaux d'acquisition des musées* (FRAM). La descentralización se acentúa con las nuevas responsabilidades que les corresponde a las colectividades regionales: *Directions régionales des affaires culturelles* (DRAC), los *Fonds Régionaux d'art contemporain* y así como con la creación de nuevos centros de arte ⁷¹⁰.

Entre 1981-1991, se vive en Francia una auténtica fiebre museística, la iniciativa tomada por el ministerio de

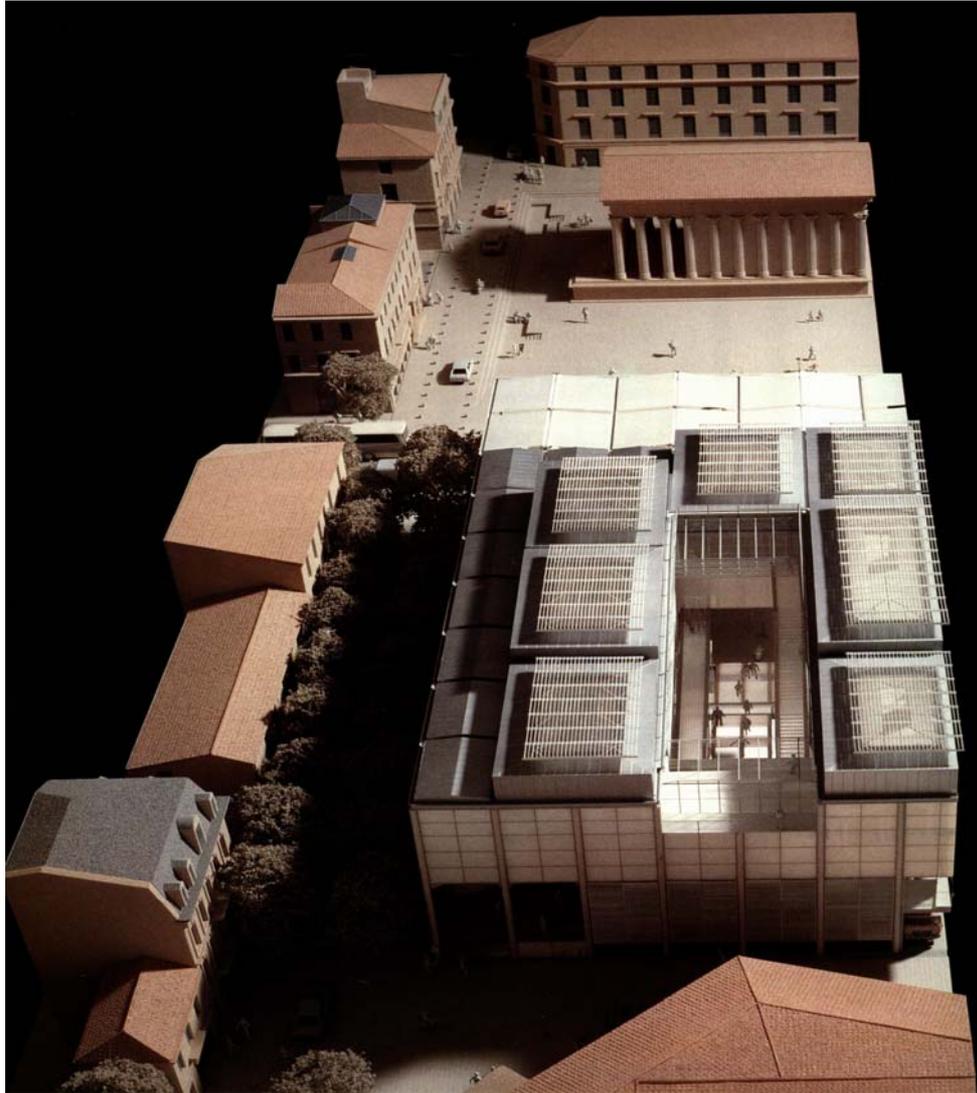
⁷⁰⁹ Raymond Moulin, *Dans L'Artiste, l'Institution et le Marché*, Flammarion Paris, 1992, p.100.

⁷¹⁰ Pierre-Alain Four, *La politique de soutien aux arts plastiques*, en *Institutions et vie culturelle*, Paris 1996.

Cultura para el desarrollo de los museos, es asumida por la *Direction des musées de France*. La política *des chantiers nationaux et des Grands Travaux*, afectaría tanto a París como al resto de las regiones. Esta acción tiene como misión cuatro objetivos prioritarios: la renovación de las instalaciones, el enriquecimiento y la conservación de las colecciones, conseguir llegar a un público más diverso y la mejora de los servicios. Esta política es asumida en las Regiones, que descubren sus museos y comienzan a valorarlos. En la mayor parte de los casos, esta política encontró apoyo absoluto en los equipos de conservadores de los museos que elaboraron el programa museológico.

En 1991, había más de doscientos museos en obras que se beneficiaban de la ayuda financiera del Estado, un tercio de las obras eran de gran envergadura y afectaban a: la renovación de los edificios antiguos y, a veces, sus ampliaciones; la construcción de nuevos museos; la creación de museos de *site* (ecomuseos y museos industriales), arqueológicos y etnográficos. Se reutilizan edificios antiguos tanto de carácter palaciego, rural o industriales, que son restaurados y utilizados como museos. Por ejemplo el *Musée Picasso* en el Hôtel Salé, en París, el *Musée national de la Coopération franco-américaine* en el Château de Blérancourt; el *Musée Matisse* en Niza; La *Gare d'Orsay* en París, *Musée des Beaux Arts* de Lyon; *capcMusée d'art contemporain* en Burdeos. Se amplían museos como el de Grenoble, o el Louvre y se reacondiciona la *Galerie nationale du Jeu de Paume*

Entre los de nueva creación destacan: los Museos de arte Moderno de Dunkerke, Villeneuve-d'Ascq, Saint – Etienne o Nice, *Le Caré d'art-musée d'Art contemporain* de Nîmes, el *Musée d'Art moderne* de Strasbourg.



Maqueta *Carré d'Art Contemporain*, Nîmes, Norman Foster, ganador del concurso internacional convocado en 1983, el edificio se concluyó en 1993, la obra tenía como condicionante principal el respeto al entorno, la Maison Carrée. La solución fue un contenedor translúcido definido por una forma puramente prismática, sostenida por una estructura ligera, protegida por una gigantesca persiana cubierta por un gran pórtico y lucernarios para las salas de exposición. En el interior se accede a los diversos espacios a través de ascensores bien diferenciados, que llevan a la mediateca, la cafetería y al Museo de arte contemporáneo que posee colecciones de Nuevo Realismo, Support/Surface, Figuration libre, Arte Povera y Trans-Vanguardia.

La vocación del museo francés después de la Segunda Guerra, deja de ser enciclopédica para pasar a ser especializada y se centra en la búsqueda de una cierta complementariedad que permite reforzar la calidad de las colecciones. Esta especialización consigue valorar las diferentes colecciones y gana en variedad. En cuanto al incremento de las colecciones se consigue, en esta década,

con los créditos consagrados por el Estado para éstas y a las obras que llegan a través de las daciones en pago de los derechos de sucesión. El Estado adquiere obras a través de los FRAM , el FNAC y los *Fonds du Patrimoine*, para después depositar las adquisiciones en los distintos museos nacionales, el *Fond national d'art contemporain* (FNAC), adquiere obra de artistas vivos y refuerza las colecciones de los museos a través depósitos o préstamos⁷¹¹.

Para Jack Lang, los museos franceses, en la década de los ochenta pasaron de ser “*simples conservatoires d'oeuvres d'art et de documents historique ou scientifiques, que bien souvent ils se contentaient d'être depuis le XIXe siècle. Les musées de France tendent à devenir des lieux d'accueil où s'exprime de plus en plus, de mieux en mieux, à travers la distribution des espaces, la muséographie, la programmation des activités temporaires, le souci du public*”⁷¹². Jacques Sallois, Director de los Museos de Francia en 1991, al hablar sobre las necesidades que tiene un establecimiento museal de los años 90, considera que además de las cafeterías, tiendas, un hall grande, talleres pedagógicos o un auditorio, es también un lugar donde se expresa la mutación de la sociedad que no se reduce al simple diseño pedagógico. El museo responde a la evolución de las prácticas sociales y urbanas, al redescubrimiento de la arquitectura y a la convivencia entre las obras y su contenedor⁷¹³.

⁷¹¹ Jean Lacouture, *Une volonté novatrice 1981-1991*, en *Les Musées en chantier*, Réunion des Musées Nationaux, 1991.pp.XV-XXIV

⁷¹² Jack Lang, *Musée d'aujourd'hui. Temple et Forum* en *Architecture Interieur, Cree, n° special, Musée Temple et Forum*, n° 246, Décembre, 1991-janvier 1992 p.65

⁷¹³ Jacques Sallois, (entretien avec) *Les nouveaux enjeux en Musée . Architecture Interieur, Cree, n° special, Musée Temple et Forum*, n° 246, Décembre, 1991-janvier 1992 p.93.



Museos en construcción y/o remodelación entre 1981-1991 en Francia

Influenciado por la euforia de público conseguida tras la inauguración del Centre Georges Pompidou, llega por fin el apoyo institucional al arte contemporáneo, este apoyo abarcará a los artistas, al mercado y al coleccionismo. La política a seguir tiende a la descentralización y a la democratización cultural, de esta forma nacen los *Fonds régionaux d'art contemporain* (FRAC) basados en el modelo de las Kunsthalle alemanas. El antecedente de los

FRAC en Francia, lo encontramos en los *Fonds nationaux d'art contemporain* (FNAC) creados en 1875, a comienzos de la III República⁷¹⁴.

Los FRAC, tienen como finalidad coleccionar arte contemporáneo en las regiones donde el arte del siglo XX sólo había penetrado simbólicamente y difundirlo donde faltaban infraestructuras. Se mencionan tres objetivos en el texto fundacional: 1-constituir colecciones que permitan difundir todas las disciplinas de la creación artística "*Les fonds régionaux sont destinés à la constitution de collections de peintures, sculptures, photographies, œuvres d'art graphique, œuvres d'art décoratif, objets d'artisanat d'art, sans aucune exclusive. Les comités d'achats devront veiller à ce que la photographie, l'art graphique et les métiers d'art soient bien représentés*". 2- Definir una política de adquisición original en el ámbito regional, "*elle pourra faire appel à des artistes de la région, des artistes d'autres régions ou des artistes étrangers. Une concentration des achats sur les artistes d'une seule région serait excessive*" 3- La sensibilización del público hacia las formas de las artes plásticas contemporáneas, asegurando una difusión lo más amplia posible organizando "*expositions itinéraires, prêts à des collectivités locales, animation ayant ces œuvres pour support, mises en dépôt dans les musées, des espaces publics, des lieux culturels...*"⁷¹⁵.

La apuesta de los FRAC fue la de crear un sistema completamente nuevo y arriesgarse a adquirir arte sin consagrar frente al sistema de los museos de arte tradicionales, que apenas tienen dificultades para definir sus colecciones y las obras que deben entrar en ellas⁷¹⁶. Los FRAC no se limitan a adquirir obra de los artistas

⁷¹⁴ Alfred Pacquement, *Collection en mouvement, les Fonds régionaux d'art contemporain*, Flammarion, Paris, 1995.

⁷¹⁵ Circular del Ministro de Cultura de 23 de junio de 1982 a los directores generales de asuntos culturales, reproducida por Philippe Urfalino y Catherine Vilkas, en *Les Fonds Régionaux d'art contemporain. La délégation du jugement esthétique*, Paris, Harmattan, 1995, p. 16.

⁷¹⁶ Pierre-Alain Four, *La compétence contre la démocratisation? Création et récréation des Frac*, en *Politix*, n° 24, décembre 1993.

contemporáneos, intervienen en la formación del público y facilitan el acceso a la cultura. Su política de adquisiciones difiere de la del mercado en que esta busca una rentabilidad inmediata y la de los FRAC es a largo plazo⁷¹⁷, éstos se distinguen por poseer una doble responsabilidad, organizar exposiciones temporales que permitan la difusión cultural y una política de formación y de pedagogía activa, pero para el futuro deben conseguir una colección pública digna⁷¹⁸.

Entre los FRAC más destacados se encuentran: *Poitou-Charentes*, en Angoulême; *Aquitaine*, en Bordeaux; *Basse-Normandie*, en Caen; *Auvergne*, en Clermont Ferrand; *Nord-Pas-de-Calais*, en Dunkerque; *Limousin*, en Limoges; *Provence-Alpes-Côte d'Azur*, en Marseille; *Centre*, en Orléans; *Pays de la Loire*, en Nantes. Si en el momento de su nacimiento los Frac, eran absolutamente necesarios, en los años 90, una vez conseguidos sus objetivos, parece que están duplicándose las fuerzas de implantación del arte contemporáneo en las Regiones de Francia. En la época de su fundación los museos locales tenían una gran resistencia hacia el arte contemporáneo, hoy dichos museos trabajan en partenariat con los *Frac*⁷¹⁹

En 1998 se produjo la Región Rhône-Alpes la fusión de dos centros culturales que eran complementarios, y tal vez, este sea el fin de varios de los *Fonds Regionaux*, ya que en la mayoría de los casos conviven con otras instituciones culturales de carácter municipal, o regional, dedicadas al arte contemporáneo. El actual ***Institut d'art contemporain, Frac Rhône-Alpes/Nouveau Musée de Villeurbanne***, es el ejemplo. El Nouveau Musée, es uno de los primeros centros de arte contemporáneo

⁷¹⁷ Dominique Sagot-Duvaroux y Joëlle Farchy, Plaidoyer pour un soutien public à la création artistique, en *Espirit* october 1993

⁷¹⁸ Desde su fundación han adquirido un total de 10.000 obras de arte contemporáneo. La problemática planteada en este momento es qué obras se deben adquirir, y el papel de la Comisión de Adquisiciones, para ampliar este asunto se recomienda la lectura de Philippe Urfalino y Catherine Vilkas, en *Les Fonds Regionaux d'art contemporain. La délégation du jugement esthétique*, Paris, Harmattan, 1995.

⁷¹⁹ Joël Girard y Christophe Martin, L'art et l'état. Les Frac en question, en *Beaux Arts*, n° 104, septembre, 1994, p.66.

franceses, junto el *Capc* de Burdeos y el *Consortium* de Dijon. Fue creado en 1978 y se instala en Villeurbanne en 1982. En veinte años ha organizado numerosas exposiciones y actividades de sensibilización y formación, ciclos de conferencias y coloquios y trabajos con los artistas, está dotado de un Centro de Documentación y archivos particularmente ricos en arte desde los años 60 a nuestros días. Colabora con instituciones de todo el país y también extranjeras como el *Castello di Rivoli* en Turin, Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona, *Kunstverein* de Munich, *Kunsthalle* de Viena⁷²⁰.

Por su parte el Frac *Rhône-Alpes*, que nació en 1982, posee una colección de más de 1200 obras, principalmente de pintura figurativa y narrativa, escultura inglesa, Arte Povera, posee un importante conjunto de obras sobre el tema del cuerpo y obras significativas de artistas de los años 90⁷²¹. Habiendo realizado numerosas operaciones conjuntas, el *Nouveau Musée* y el Frac en los años 80, en 1993, en una convención entre las dos instituciones, firman un convenio de colaboración traspasando la colección del Frac al museo, y entre 1997 y 1998, se llega al acuerdo de fusionarse con el nombre de *Institut d'art contemporain*⁷²².

⁷²⁰ <http://www.nouveau-musee.org>

⁷²¹ *Collection Rhône-Alpes*, Frac, Région Rhône-Alpes, 1992.

⁷²² Philippe Piguet, *Guide des Lieux de l'art contemporain en France*, Paris, 1998.p.191



Intervención de Daniel Buren para el
Institut d'art contemporain de Villeurbanne, 19-5-1999.

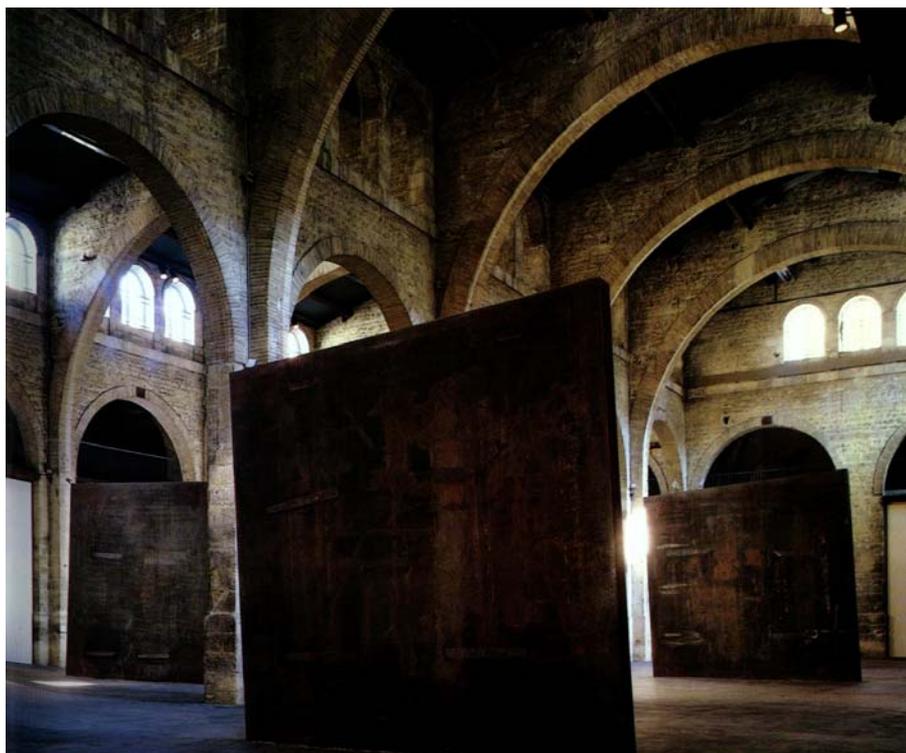
El **capcMusée d'art contemporain de Bordeaux**, fue creado por Jean-Louis Froment en 1973, once años más tarde, en 1984, se convierte en museo de arte contemporáneo. Es considerado como uno de los lugares de Francia donde se han podido contemplar todas las tendencias artísticas de vanguardia de los últimos treinta años a través de sus magníficas exposiciones. Está ubicado en un antiguo depósito portuario de coloniales levantado en 1824 por el ingeniero Pierde Deschamps, está construido con piedra, ladrillo y madera. La austeridad de su construcción, permitió conseguir un espacio que admitiera cualquier manifestación artística. Fue restaurado en 1990 por los arquitectos Denis Valode y Jean Pistre, y esta intervención ha permitido abrir nuevos espacios que reanimó el mundo cultural. La concepción del *capcMusée* de Burdeos, necesitaba espacios para que trabajaran los artistas, para conferencias y debates, una biblioteca para la investigación y un lugar de encuentro para los artistas y el público⁷²³.

⁷²³ Denis Valode y Jean Pistre, *An Abstract Definition of Space.CAPC Musum of Contemporary Art, Bordeaux* en *Art and Desing,New Museology*, 1991.

Además de las exposiciones, el *capc* tiene una programación titulada *Dossier/diaporamas* en la que muestra obras de arte del siglo XX que son las raíces del arte contemporáneo indispensables para la comprensión del arte actual. Los *Dossier* se componen de un texto y un conjunto de diapositivas, que se ponen a disposición de los docentes, por un periodo de dos a cuatro semanas, algunos de ellos son: *1870-1920: l'invention de la peinture abstraite comme réfutation du réalisme; L'art des années 60 aux Etats-Unis; Les mouvements d'avant-garde en France dans les années 60-70*



El hecho de que la sala principal de exposiciones esté compuesta por arcos y apenas tenga paredes para exponer las obras ha sido un reto constante para los artistas que han intervenido allí. En la foto anterior Daniel Buren, en la siguiente Richard Serra,



La actividad educativa del *capMusée* es pionera en Francia, a principios de 1974, comenzaron a ir a los colegios con el *artbus*, base del que sería el Servicio Educativo del Centro, que da la oportunidad, tanto a los escolares como a sus profesores, de profundizar en el mundo del arte contemporáneo. El *artbus*, propone un viaje a través del arte contemporáneo y los cuatro elementos, el agua, el aire, la tierra y el fuego. Otra de las actividades que se ponen a disposición del público son las *boîtes/expos*, que es un conjunto de material didáctico elaborado por el personal del Centro, propone la lectura de las obras de la Colección y se adentra en las exposiciones temporales. Algunas de ellas son *Boîtes/Materiaux*, *Boîtes/Coleurs*, *Boîtes/Histoire de l'art*, *Boîtes/Artistes*. Estas se prestan gratuitamente a los educadores especializados y a los directores de los establecimientos públicos y privados de Burdeos y su región.

Se organizan seminarios de formación y de investigación. Las visitas guiadas y la organización de viajes a los lugares del arte son otras de sus actividades. *“Si le musée est le lieu qui permet à l'art contemporain de se manifester à travers les expositions, il est aussi le lieu dans*

*lequel le savoir de l'art, les savoir de l'art , circulent pour un rapport actif avec notre culture*⁷²⁴"

La Biblioteca del museo tiene cinco departamentos especializados: *Les fonds écrit*, enriquecidos gracias a la política de intercambio del Centro con galerías y otros centros de arte, los fondos "*écrit*" cuentan con mas de 25.000 volúmenes, principalmente catálogos de exposiciones y libros sobre crítica artística. También posee fondos especializados en arquitectura, diseño, fotografía, cine. Se calcula que el ritmo de adquisiciones es de unas 2.500 obras anuales. Está suscrito a 200 revistas especializadas. Con motivo de las exposiciones se elaboran dossiers documentales especializados que se ponen a disposición del público. *La photothèque*, reúne 40.000 documentos en todos los soportes, color, blanco y negro, diapositivas. Consta de unas 13.000 reproducciones de obras de casi un millar de artistas contemporáneos y 350 dossiers que archivan la memoria de las exposiciones del Centro desde su creación. *La vidéothèque*, dispone de unos 150 títulos de videos consagrados a los creadores desde los años 60, películas y documentales y películas de artistas se pueden ver en el Centro por medio de cabinas puestas a disposición del público. *La sonothèque*, es un repertorio de alrededor de 100 entrevistas y conferencias producidas en el museo. Finalmente, encontramos la zona de *L'accueil*, en la que un número limitado de obras de referencia y las últimas publicaciones que han llegado a la Biblioteca se ponen a disposición del público, en esta zona es donde se exponen los dossiers de las exposiciones que se están realizando.

Además de la actividad educativa, el museo es pionero en las actividades de tipo social, y pone a disposición de los amigos del museo el café para organizar reuniones con artistas o directores de otros centros, los domingos que se llama *Le dimanche des Amis du Musée*. Como actividad novedosa, el museo cede sus espacios para organizar reuniones, congresos, recepciones fuera del horario de apertura del Centro, por las tardes a partir de las 19h. o los lunes. Este servicio permite las visitas a las

⁷²⁴ *Capcmusée. Information*, Calendrier du 15 septembre au 29 novembre, 1992, Bordeaux, p. 15

exposiciones y pone a su disposición el Café del museo, la Gran Nave y el atrio para cenas o *cocktails*, la Sala de conferencias y la Sala de comunicación para congresos o seminarios.

La colección del *capcMusée* se ha enriquecido desde su fundación en 1983, gracias a numerosas donaciones de artistas, que llegan a 200 obras, préstamos a largo plazo de coleccionistas y de artistas, y a los depósitos de obras y al apoyo de la ciudad de Burdeos y la Región. Comprende unas 500 obras, además de los artistas testigos de los años 60 como Mario Merz, Daniel Buren, Christian Boltanski, Gilbert & George, Richard Long, Claude Viallat, Simon Hantai, Sol LeWitt; el museo se ha enriquecido con obras de los artistas de la generación aparecida entre los años 82-83 como pueden ser Jean-Charles Blais, Robert Combas, François Boisrond o Miquel Barceló⁷²⁵.

Con motivo de su reinauguración en 1990, Froment, declara: *"hemos querido hacer un museo progresivamente, no queríamos mostrar la base de la colección antes de que hubiera una idea coherente. Ahora mostramos una base radical, histórica, es una elección única y personal. Pienso que en un momento en que el arte está extremadamente vulgarizado, que se ha convertido en un sistema de producción más que en un sistema de creación es necesario afirmar y volver a concentrar la energía en el sentido más profundo del arte que es justamente creación, subversión, poesía. Por eso he elegido siete obras de siete artistas. Para mí es una antiexposición contra el sistema exageradamente espectacular del arte. Es una toma de posición(...) Ante la vulgarización del arte hay que hacer un museo de opinión, no enciclopédico(...) un museo de oposición a la vulgaridad"*⁷²⁶.

Para Calvo Serraller, es un modelo ejemplar de centro de arte contemporáneo, *"el CAPC, además de demostrar la idoneidad de adaptar determinados edificios históricos que han perdido su uso original como plataformas para el arte contemporáneo, es un ejemplo de cómo la*

⁷²⁵ *CapcMusée. Information*, Calendrier du 19 mars au 23 mai, 1993, Bordeaux,

⁷²⁶ Froment entrevistado por Olga Spiegel, *Froment culmina su proyecto de centro de arte contemporáneo en Burdeos* en *La Vanguardia* 3 de julio de 1990.

*investigación, la conservación, la difusión, la experimentación pueden aliarse, con perfecta compenetración, en la promoción del arte actual más arriesgado*⁷²⁷”.

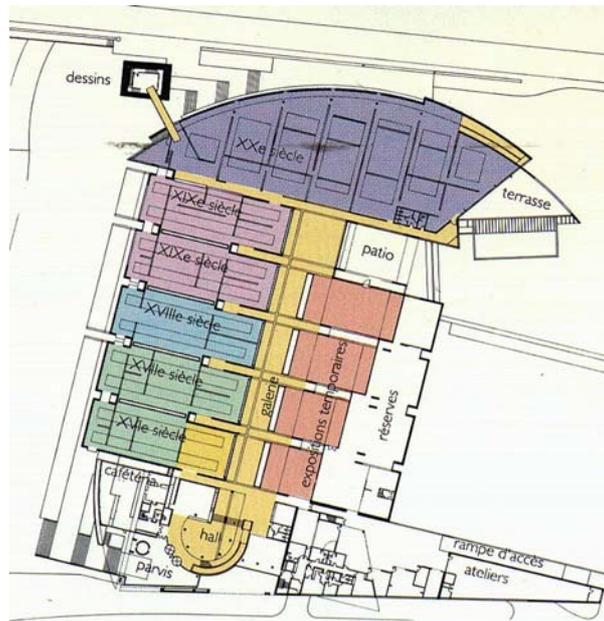
El Museo de Grenoble, que fue el primer museo de arte moderno en Francia en 1919, como hemos reseñado en el capítulo I, es otro de los museos de que se decide trasladar a una nueva ubicación en la década de los ochenta⁷²⁸. En 1982, François Miterand anuncia la creación de un gran museo en Grenoble y Jack Lang en 1985, propone la financiación estatal en un 50%, ese mismo año se lanza un concurso de arquitectura pero no es hasta 1987, tras un nuevo concurso, que se designa al equipo ganador, éste fue el compuesto por los arquitectos Olivier Félix –Faure con el Groupe 6, Antoine Félix-Faure y Philippe Macary. Finalmente fue inaugurado en 1995.

Le *Nouveau Musée de Grenoble*, cuenta con obras fechadas desde el siglo XVI al XX, desde la creación de la colección de arte moderna, ha llevado una política de adquisiciones ejemplar, con obras de todas las tendencias artísticas, en 1987, entran en el museo 22 obras donadas por la *Fundation Abstraction et Carré*, todas ellas de la Abstracción Geométrica y dos años más tarde, Jean Gorin dona su *atelier*. La construcción de un nuevo edificio era necesaria, a juicio de sus conservadores y el equipo científico del museo, para poder admirar el conjunto de la colección de forma ordenada cronológicamente, con luz adecuada y las salas dispuestas en el mismo nivel, espacios neutros⁷²⁹.

⁷²⁷ Francisco Calvo Serraller, Sueño y praxis. El CAPC de Burdeos, un modelo ejemplar de centro de arte contemporáneo, en *El País*, 7 de julio de 1990

⁷²⁸ Se abandona el antiguo Musée-Bibliothèque y se propone que en vez de enviar toda la colección al nuevo museo, el edificio de Charles Questel construido entre 1863 y 1872, se quede como museo de arte antiguo y el nuevo edificio se convierta en museo de arte moderno y contemporáneo. Véase: Bruno Foucard, Que va-t-on faire du Musée Bibliothèque? en *Connaissance des Arts, Dossier Musées*, n°473/474, juillet-août, 1991, pp. 91-97

⁷²⁹ Le nouveau Musée de Grénoble, 1992, folleto editado por el mismo museo en 1990.



Plano del Nouveau Musée de Grenoble, todas las salas están en el mismo nivel y se distribuyen como conjuntos independientes, cada uno dedicado a una etapa histórica.

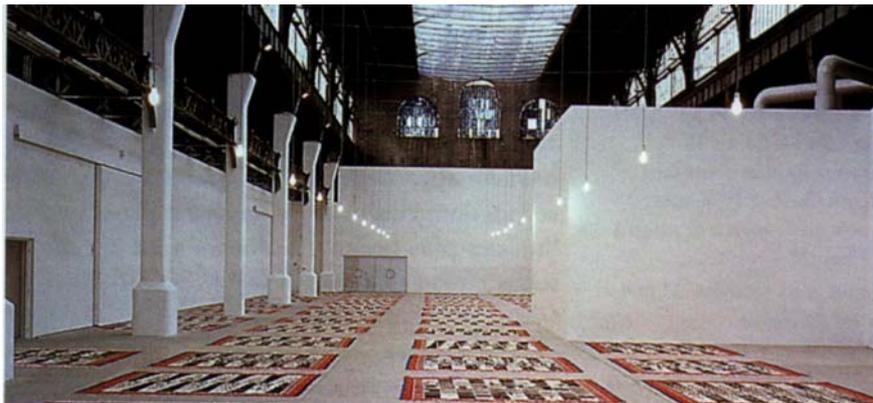
La ciudad de Grenoble complementa la oferta de arte del siglo XX con la creación en 1986 del **Magasin Centre National d'art Contemporain**⁷³⁰, instalado en un antiguo almacén construido en 1900 por el taller de Gustave Eiffel. Tras la restauración realizada por Patrick Bouchain en colaboración con el responsable del centro, Jacques Guillot, ofrece casi 2.000.m² de exposición divididos en dos espacios autónomos, la *galerie* y la *rue*. Para José María Montaner, esta recuperación del espacio industrial para el arte contemporáneo, es una iniciativa ejemplar, “*la intervención arquitectónica se basa en una somera restauración e introducción de instalaciones para definir un amplio espacio para exposiciones temporales y toda una serie de espacios anexos.*”⁷³¹ ”.

⁷³⁰ <http://www.magasin-cnac.org/fr.htm>, Basado en el modelo Alemán del Kunstmuseum y Kunsthalle

⁷³¹ Jose María Montaner, “Le Magasin”, Centro Nacional de Arte Contemporáneo. 1985-1986, Grenoble en *Nuevos Museos .Espacios para el arte y la cultura*, Barcelona, 1990 p.184.

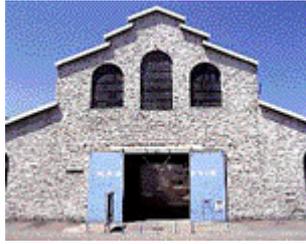
Tal y como nos describe Manel Clot, “*el proyecto inicial contemplaba la creación de un centro con vocación internacional en el que mostrar obras por medio de exposiciones temporales, en las que diversas etapas de la actividad artística contemporánea pudieran presentarse interrelacionadas y en el que la recuperación de la arquitectura preexistente aportar nuevos alicientes creando así un espacio que no tuviera ni dentro ni fuera*⁷³²”. La cualidad de este centro consiste en primer lugar en el hecho de estar abierto a todos los artistas, nacionales o internacionales y en segundo, en los talleres que organiza entre artistas y estudiantes, entroncados con los cursos de formación práctica, que incluyen desde concebir y montar una exposición hasta buscar financiación para poder exponerla y realizar los catálogos.

Desde 1996, su actual director Yves Aupetitallot, experimenta con la relación que existe entre el arte y la ciudad, en un contexto de integración en el lugar: “*hors de murs*”. En la *Gallerie* se programan exposiciones trimestrales dedicadas a temas o artistas mientras que la *Rue* se confía cada semestre a un arquitecto o a un artista; otra pequeña sala denominada “*des projets*” se destina a la exposición de artistas jóvenes⁷³³.



⁷³² Manel Clot, Ni dentro ni fuera. Nueva etapa del Magasin de Grenoble, centro de arte contemporáneo, en *El País*, 16 junio de 1990.

⁷³³ Philippe Piguet, *Guide des Lieux de l'art contemporain en France*, Paris 1998 p.69.



Magasin, *Rue* y exterior.Grenoble.

CONCLUSIONES-

CONCLUSIONES

El museo se ha convertido en el gran edificio urbano de finales de nuestro siglo⁷³⁴, un lugar donde el prestigio social y político se ve reflejado. Ya no se trata del lugar visionario de las primeras décadas de nuestro siglo; en él se ven reflejadas las pautas y los criterios estéticos de la cultura. Así mismo se utiliza para atraer el poder cultural, como ocurriera con el Beaubourg, cuyo objetivo primordial fue “*redoner à Paris un rôle majeur dans la vie artistique mondiale*”⁷³⁵. Con él lo comparten otras instancias de la institución arte.

La lectura lineal de la historia del museo de arte moderno, permite entender la función que el museo ha cumplido a lo largo de su existencia. Como hemos visto, las vanguardias históricas no rompieron los límites del museo, recordemos que ni tan siquiera entraron en ellos. Se les construyó un edificio *ad hoc* como el MoMA de Nueva York. Mientras que en los años 50 y 60, la aparición de movimientos artísticos sin conexión aparente, provoca la ruptura con el movimiento moderno y los artistas quiebran los muros del museo, exigiendo un espacio propio. Es entonces cuando se observa que es necesario renovar la idea de museo de arte moderno, los primeros en percibir el cambio son las Kunsthalle, el Stedelijk o el *Moderna Museet* de Estocolmo. Nacen nuevos espacios, y el MoMA, que fue diseñado para las Vanguardias, queda obsoleto y anticuado para el arte de la segunda mitad del siglo XX. Lo imprevisible del arte contemporáneo obliga a los museos a crecer o a instalarse en espacios más versátiles.

A mediados de los ochenta, se produce un movimiento espectacular de ayuda institucional al Arte

⁷³⁴ Joseph Rykwert, El Museo in *Museos y Arquitectura; nuevas perspectivas*. Serie Monografías, Ministerio de Obras Públicas, Transportes y Medio Ambiente, 1994

⁷³⁵ Pontus Hultén, Introduction en *Paris/New York, 1905-1968*, Centre Georges Pompidou, Paris, 1977, p.5.

Contemporáneo, los FRAC franceses; para ubicarlos se eligieron por lo general espacios industriales que, recordando las declaraciones del director de la *Tate Gallery*, les interesa más a los artistas, ya que les recuerda sus estudios o sus primeras exposiciones. En otros lugares, se instalaron en antiguos edificios históricos o de nueva planta. La intervención estatal en el desarrollo del arte contemporáneo fue fundamental para los creadores. Como hizo el MoMA con el arte americano, se ha observado que si un centro de arte influyente canoniza a un artista dedicándole una exposición individual y comprando su obra, el futuro de dicho artista cambia para siempre pasando a formar parte de los elegidos. Esto no tiene que afectar sólo a individualidades, las exposiciones organizadas por Pontus Hulten relacionando París con el resto de las ciudades que habían sido cunas de movimientos artísticos, hizo que por fin París encontrara su lugar en el contexto artístico del último tercio del siglo XX.

Hemos comprobado a lo largo de la investigación que el museo es una entidad con vida propia, que se renueva y cambia según las tendencias artísticas o las necesidades sociales. El MoMA planteó su museo sobre bases didácticas e historicistas, tenía vocación ilustrada y enciclopédica. Pero con la llegada del Centro Pompidou, cambió el concepto de museo de arte moderno, ya no se trata de educar al visitante sino que éste participe en la máquina cultural. De esta forma, por unos pocos años, conviven en los años ochenta, el modelo “ilustrado” como el MoMA y el modelo “revolucionario” como el Beaubourg, pero la selección natural del museo hizo que el modelo a seguir a partir de los años ochenta fuera el del Beaubourg. Nacen los museos posmodernos que pretenden llamar la atención sólo por su arquitectura, el museo asume el papel de hito urbano influenciado por el efecto Beaubourg, y tan importante llega a ser la obra expuesta en su interior como en el exterior, la obra de *arte total*, al modo de las catedrales o los palacios. El ejemplo de los museos Alemanes en sus distintas versiones es suficientemente ilustrativo de esta cuestión.

La vocación de los museos creados después de la Segunda Guerra, dejó de ser enciclopédica para convertirse en especializada. Del museo diacrónico de los años setenta

se pasó al sincrónico de los noventa. Por primera vez a los artistas se les llama al museo para algo más que para elegir el color de las paredes de la sala donde van a exponer sus obras⁷³⁶. Recordemos las declaraciones de Ammann cuando se plantea la colección de Frankfurt, ya no le interesa hacer un recorrido histórico a través de obras aisladas, desea tener grupos de obras con las que en vez de recrear la historia del arte, recorrer la obra de un grupo de artistas, no merece la pena tener la obra de un artista en sus comienzos si no está expuesta también la evolución artística de dicho artista. Probablemente los pequeños museos de reciente creación se conviertan en exposiciones de la evolución estilística de unos cuantos artistas. Otra versión de los museos de los noventa nos la trae Froment en Burdeos, éste se enfrenta a la vulgarización del arte, a la producción contra la creación por ello opta por el museo anti-exposición, “*Ante la vulgarización del arte hay que hacer un museo de opinión, no enciclopédico(...)un museo de oposición a la vulgaridad*”⁷³⁷.

Paralela a la vertiginosa construcción de museos en la Francia de los años ochenta, nace la corriente teórica de la *nouvelle muséologie*, movimiento formado por un grupo de museólogos escindido en 1982 del tronco general de museólogos franceses, a causa de la discusión si un museo debe ser sólo para el deleite o por el contrario pensar en ser un instrumento didáctico. Esta corriente museológica propone que el museo no es autónomo ni debe mirarse en sí mismo, el museo debe abrirse al entorno en el que se ubica, al público que lo va a visitar, estudiar el objeto que expone y plantear su relación con otros centros culturales cercanos⁷³⁸. La causa de la discusión se basaba en el hecho probado de la desaparición de la Historia del Arte como asignatura. Los museos han asumido en la actualidad papeles que antes le correspondían a otras instituciones

⁷³⁶ Besset, M., Obras, espacios, miradas. El museo en la historia del arte contemporáneo, en *Museos de Vanguardia, Monografías de Arquitectura y Vivienda* n° 39, 1993

⁷³⁷ Froment entrevistado por Olga Spiegel, Froment culmina su proyecto de centro de arte contemporáneo en Burdeos en *La Vanguardia* 3 de julio de 1990.

⁷³⁸ Desvalées, A. (ed), *Vagues, une anthologie de la nouvelle muséologie*, W.MNES (Muséologie Nouvelle et expérimentation Sociales), Paris 1992

culturales, como a las escuelas y las universidades, y en algunas ocasiones suplen la falta de infraestructura de galerías de arte en las zonas en que ubica, para llegar a ser incluso mecenas del arte.

Llegados los noventa, ante la perspectiva de la evolución vertiginosa de los movimientos artísticos, Dominique Bozo, plantea que se podría soñar con un museo que abandonase el sentido estricto de la historia para llegar a uno temático, y esta misma opción es compartida por el director de la Tate. Es necesario reflexionar sobre las ideas del contenido, la temática, la coherencia, la afinidad, los movimientos, pero nunca estar pendientes exclusivamente de la cronología. Predice que se va a asistir a la revisión de la historia del arte del siglo XX, tanto en el plano histórico como en el de las ideas⁷³⁹. En general esta es la propuesta de todos los directores de museos de arte del siglo XX en la última década de nuestro siglo. Cada museo de los estudiados, escribe la historia del arte del siglo XX desde una óptica personal, pero el museo del III milenio será el encargado de revisar la historia del siglo XX. Los museos de arte moderno y contemporáneo pasarán a llamarse, con toda probabilidad Museos de Arte del Siglo XX.

Otro problema que se plantea en este final de siglo es la financiación de los museos. Como hemos visto con el Whitney en Nueva York, se han llegado a censurar exposiciones, y no encuentran *sponsors* si dichas exposiciones se alejan de lo políticamente correcto. Por otra parte, encontramos los museos de franquicia que diría John Richardson ⁷⁴⁰, el museo concebido como negocio. En realidad si las tendencias actuales se dirigen a la autofinanciación del museo, llegará un momento en que sólo se expondrá el arte comercial y se apostará nuevamente por los *maestros antiguos* y posiblemente surgirá una nueva tipología la del museo de “arte y ensayo”.

⁷³⁹ Dominique Bozo, La remise en question du musée...pour plus tard, en *Le Monde*, 14 septembre 1991.

⁷⁴⁰ John Richardson, Museos de franquicia, la saga de los Guggenheim, en *Museos de Vanguardia*, *Monografías de Arquitectura y Vivienda* n° 39 (1995), p.26

No ha sido objeto de este trabajo analizar la situación de los museos de arte moderno en España. Nuestro país bien habría podido ser el ejemplo de cómo los acontecimientos históricos influyen en la creación de centros culturales. La historia de la relación entre el Arte y el Estado en España en el siglo XX, ya ha sido suficientemente estudiada por María Dolores Jiménez Blanco⁷⁴¹, donde se demuestra los vaivenes de la política museística en materia de arte moderno en nuestro siglo, el baile de directores y de proyectos para el Museo Español de Arte Contemporáneo. María Bolaños, ha reflejado muy lúcidamente la situación actual de los museos y centros de arte contemporáneo en nuestro país⁷⁴². De los tímidos inicios de los años setenta con la creación de pequeños museos de arte contemporáneo en provincias, se pasó en los años ochenta al apoyo institucional tanto a nivel nacional como autonómico hacia los centros de arte contemporáneo. Mediante Real Decreto 535/1988 de 25 de mayo de 1988, el Centro de Arte Reina Sofía se convierte en Museo Nacional. Durante casi una década se ha intentado definir el programa museológico del Reina Sofía, pero este museo no ha sido el único que en España se ha planteado los problemas de la cultura de nuestro siglo; en 1990, según José María Montaner, en la década de los ochenta “*el panorama de los museos españoles comienza a ponerse interesante*”⁷⁴³, ya se habían inaugurado el Instituto Valenciano de Arte Moderno (1986), y el Centro Atlántico de Arte Contemporáneo en Las Palmas (1989), y en Cataluña estaba prevista la construcción o remodelación del Museo de Arte Contemporáneo de Cataluña, el Centro de Cultura Contemporánea de la Casa de la Caritat y la Fundación Tapies.

En la década de los noventa asistimos a la creación de museos de arte contemporáneo en diversas ciudades españolas, en algunos casos como el Centro Gallego de Arte Contemporáneo, sin colección apenas, pero con un

⁷⁴¹ M^aDolores Jiménez Blanco, *Arte y Estado en la España del siglo XX*, Alianza, Madrid 1989.

⁷⁴² María Bolaños, *Historia de los Museos en España. Memoria, cultura y sociedad*, ed. Trea, Gijón 1997.

⁷⁴³ José María Montaner, *El baile de los museos*, en *El País* 7-4-1990

importante proyecto de Alvaro Siza, y una colección incipiente de arte fechado desde 1960-1980⁷⁴⁴. Se han culminado los ambiciosos proyectos del Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (MACBA), con un interesante proyecto arquitectónico de Richard Meier. Otras de las iniciativas de este momento han sido la creación del Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo (MEIAC), inaugurado en 1994 y finalmente el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo que se sitúa en Monasterio de Santa María de las Cuevas, y que inició su andadura en 1997.

Entre todos los museos de arte moderno nacidos en España en la década de los noventa destaca el Museo Guggenheim de Bilbao, en primer lugar por la polémica de su ubicación, el proyecto arquitectónico de Frank Gehry y finalmente por los resultados de aceptación pública que ha tenido desde su inauguración en 1997. Este es el tipo de museo que Rosalind Krauss llama “tardocapitalista”. Las tres características fundamentales para identificar este tipo de museo y que Krauss concreta en su artículo son: “1) *mayor número de piezas en el inventario (la adquisición por parte del Museo Guggenheim de trescientas obras de la colección Panza es un primer paso en esta dirección); 2) más sucursales en las que vender el producto (los proyectos de Venecia, Salzburgo y Bilbao son dos formas potenciales de realizarlo, igual que el Mass MoCA); 3) sacar beneficios de la colección (lo que no significa venderla, sino más bien hacerla circular como una forma de pagar las deudas; (la forma clásica de sacarle beneficios sería hipotecarla). Y tampoco hay que hacer un gran esfuerzo de imaginación para darse cuenta de que este museo industrializado tendrá mucho más en común con otras áreas del ocio industrializadas- Disneylandia por ejemplo- que con el antiguo museo preindustrial. Así pues tendrá que enfrentarse a los grandes mercados, más que al mercado del arte, y a una experiencia de simulacros, más que a la inmediatez estética*”⁷⁴⁵. El

⁷⁴⁴ Gloria Moure, *Inicio de una colección.1960-1980, Arte Gallego en los fondos del CGAC*, Catálogo de la Exposición del mismo nombre.Centro Gallego de Arte Contemporáneo, Santiago de Compostela, 1995.

⁷⁴⁵ Rosalind Krauss, *La lógica cultural del museo tardocapitalista*, en *Museos de Vanguardia*, *Monografías de Arquitectura y Vivienda* n° 39 (1995), p.25.

Guggenheim de Bilbao como “*ex-voto urbano y metáfora*”⁷⁴⁶, cumple la misión para la que fue ideado, por una parte el prestigio de una ciudad y por otra la rentabilidad económica que la franquicia había previsto, respecto a la colección, poco o muy poco se ha hablado y seguramente pasará algún tiempo hasta que se defina.

A pesar de todo lo expuesto, lo realmente cierto es que los museos de arte moderno y contemporáneo son hoy los máximos exponentes de las tensiones de la cultura de nuestra época⁷⁴⁷. Ellos, en tanto lugar privilegiado de la institución arte representan tensiones y experimentos que la cultura moderna hace suyos de acuerdo a la necesidad de expresar y legitimar sus formas de vida.



⁷⁴⁶ Delfin Rodríguez, El edificio que cambió la ciudad, en *Descubrir el Arte*, año I, nº 1, marzo 1999, p.70.

⁷⁴⁷ Francisco Jarauta, Arte y cultura en las sociedades tardocapitalistas en Tensiones del arte y la cultura en el fin de siglo, Diputación Foral de Gipuzkoa, San Sebastián 1993

ANEXOS

ANEXO I

CARTA DEL MINISTRO DEL INTERIOR A LOS

CONSERVADORES DEL MUSÉE CENTRAL DES ARTS-(20-1-1797)

« Paris le (sic) Pluviôse an 5 de la République française une et indivisible.

Le Ministre de l'intérieur aux Conservateurs du Muséum central des Arts.

L'importance du Muséum fixe, depuis sa formation, les regards de tous ceux qui exercent ou qui aiment les arts. Jusqu'ici l'autorité publique n'a pas paru s'en occuper assez. Les circonstances en sont sans doute la cause. Mais le Gouvernement constitutionnel ne peut pas négliger un établissement aussi précieux et qui doit avoir une si heureuse influence sur le génie et sur l'industrie nationale.

Il faut que dans cet établissement tout porte un caractère d'ordre, de dignité et d'utilité publique. Jusqu'à présent le public et les Artistes n'ont pas semblé satisfaits sous ces différents rapports et après avoir examiné attentivement la manière dont le Muséum a été dirigé et administré, depuis son origine, j'ai senti que le Gouvernement n'aurait jamais dû être satisfaits lui-même que du zèle individuel que chaque artiste a pu mettre à faire ce qu'il croyait bien. Mais il y a souvent fort loin de cette bonne volonté individuelle ou même collective à une bonne administration. Je crois que le Conservatoire actuel a eu les meilleures intentions, cependant soit que le système d'organisation exigeât réellement trop de tems des artistes qui le composaient, tous n'ont pas montré le même zèle, la même assiduité, tous n'ont pas pris également part au service public. Le fardeau n'étant point partagé également devenait trop pesant pour ceux qui en restaient chargés et l'administration ne pouvait plus être régulière. Je suis persuadé que cet inconvénient provenait de deux vices de l'organisation faite par le Comité d'instruction publique Premièrement de ce qu'elle exigeait de fait trop de tems de la part des conservateurs, ce qui les aurait forcés, s'ils s'étaient entièrement dévoués au service du Muséum, à renoncer aux travaux qui intéressent leur gloire et leur fortune. Je pense qu'avec cet inconvénient, on ne pourrait jamais placer auprès du Muséum que des talens inférieurs, ce qui nuirait à la considération que doit avoir l'établissement. J'ai voulu remédier à ce vice, en laissant dans la nouvelle organisation aux artistes qui composeront le conseil d'administration du Musée central du loisir pour leurs travaux, ils en auront aussi plus de dignité dans l'établissement.

L'autre vice de l'organisation du Comité consiste ce me semble, à exiger que des artistes deviennent des administrateurs, ce qui est tout opposé à leur éducation primitive, à leur génie et contraire à leur manière d'être habituelle. Il peut s'en trouver quelque fois à qui ces soins conviennent, mais c'est par exception. Il n'est donc point étonnant que le Conservatoire n'ait pas formé une bonne administration. Mais les conséquences en sont graves quelque innocente qu'ait pu être la cause et pour ne parler que de la dépense vous serez, sans doute étonnés vous mêmes citoyens, d'apprendre que sans que j'aie permis d'organiser les travaux de restauration et quoique les dorures aient été suspendues, la dépense de votre établissement se monte pour treize mois, en calculant la valeur relative des assignats et des mandats sur le cours, à une somme de plus de cent soixante mille livres, valeur métallique. Il est impossible de ne pas être surpris de cette dépense, de la facilité avec laquelle vous l'autorisiez et peut être même de l'irrégularité administrative dont cette facilité a du nécessairement être cause. Si je vous faisais des rapprochemens avec d'autres parties de service public, votre étonnement serait plus grand encore ; et si je vous demandais ce qu'a produit en résultat cette énorme dépense, excepté la pose d'un parquet qu'il n'a pas fallu payer, puis qu'on l'a tiré

des magasins de la République, vous ne pourriez vous empêcher de convenir qu'il est très important, même pour votre tranquillité, d'établir un système d'administration précis et combiné de telle sorte que vos talents et vos lumières soient utiles, sans vous imposer des devoirs et des embarras qui ne vous conviennent point. C'est ce que je me suis proposé dans l'organisation ci-jointe. J'ai cru devoir vous exposer mes motifs, afin que vous y reconnassiez que l'intérêt public seul me dirige. Je recommande avec instance aux membres du Conservatoire qui restent dans l'administration du Musée central des arts de se pénétrer des principes sur lesquels pose cet organisation et de s'y conformer avec précision. J'attends beaucoup de l'amour qu'ils ont pour les arts et de leurs sentimens de civisme. Quant à ceux que j'ai be regret de ne pas conserver à ce poste, je chercherai à rendre leur zèle utile aux arts et à les servir personnellement.

La nouvelle organisation date du 1er de ce mois et j'invite l'administration du Musée central des arts à entrer sur le champ en fonctions.

Salut et fraternité.

[signé :Bénézech

Le Directeur général de l'instruction publique

[signé :1 Ginguéné.

(Arch. Louvre, T 1, 1797, 20 janv., Ministère de l'Intérieur, 5 Division, Bureau des Musées, Bibliothèques et Conservatoires)

ANEXO II

THE LILLIE P. BLISS BEQUEST

THE CORNERSTONE of the Museum Collection was the magnificent bequest of Miss Lillie P. Bliss, one of the seven founders of the Museum. At her death in 1931, many fine paintings, drawings, watercolors, and prints from her collection were promised to the Museum under the sole condition that it be sufficiently endowed to become in fact what it was in name—a museum. Within three years the Trustees had raised the required funds.

All but the fifty prints and four textiles in the Bliss Collection are used below. Because of the generous terms of her will, the Museum has been able to sell or exchange works from the bequest to make other needed acquisitions. (A provision of her will requiring that certain works could only be released to The Metropolitan Museum of Art has been scrupulously honored.)

Those works no longer in the Museum Collection are marked with an asterisk. As in the Catalog, the number preceding an entry refers to the page on which the work is illustrated, and a date appears in parentheses if it is not inscribed on the work. Biographical information is given only for artists not used elsewhere in the Catalog. *Bliss 1934* refers to the catalog of the collection, *The Lillie P. Bliss Collection. 1934*, published at the time of accession.

The acquisitions made with the Bliss Bequest through 1967 immediately follow the listing of the collection.

CÉZANNE, Paul.

Paintings

MAN IN A BLUE CAP (UNCLF DOMINIC). (1860—66) Oil on canvas

THE ROAD. (c. 1875) Oil on canvas

CHOCQUET IN AN ARMCHAIR. (1877) Oil on canvas

*PEARS AND KNIFE. (c. 1878) Oil on canvas

*THE WATER CAN. (c. 1880—82) Oil on canvas,

THE BATHER. (c. 1880) Oil on canvas,

PORTRAIT OF MME CEZANNE. (1885—87) Oil on canvas

*FRUIT AND WINE. (1885—88) Oil on canvas

STILL LIFE WITH APPLES. (1895—98) Oil on canvas

PINES AND ROCKS. (c. 1900) Oil on canvas,

ORANGES. (1902—06) Oil on canvas

Watercolors and Drawings

*HOUSE AND BARRIER. (e. 1880) Watercolor.

THE BRIDGE AT GARDANNE. (1885—86) Watercolor, On reverse: *View of Gardanne*. Pencil.

BATHERS. (1885—90) Watercolor and pencil,

*PROVENÇAL HOUSE AND TREES. (c. 1890) Watercolor,

*BATHERS UNDER A BRIDGE. (e. 1895—1900) Watercolor. On reverse:

Anatomical drawing (Study of Houdon's *Ecorché*). Pencil,

FOLIAGE. (1895—1900) Watercolor and pencil. On reverse: *Study of Trees*.

Watercolor.,

ROCKS AT Le CHÂTEAU NOIR. (Previous title: *Rocky Ridge*). (1895—1900)

Watercolor and pencil,

*MONT STE.-VICTOIRE. (e. 1900) Watercolor.

DAUMIER, Honoré-Victorin. French, 1808— 1879.

*THE LAUNDRESS. (1861) Oil of wood,

DAVIES, Arthur B

THE WINE PRESS. (1918) Oil on canvas. 32";4 X 24' /4". *Bliss 1934*,

ITALIAN LANDSCAPE. (1925) Oil on canvas

DEGAS, Hilaire-Germain-Edgar.

Paintings

*RACE HORSES. ;884. Oil on canvas, ;8' ~ x 2 ;as. *Bliss 1934, no.*

*AFTER THE BATH. ;885. Pastel, 25' 2 X 20". *Bliss ;934, no. 26,*

Drawings

MADONNA AND CHILD. Study after a Milanese work (Before 1860) Pencil, *HEAO

OF AN OLD MAN. After a drawing attributed to Clouet. Pencil,

HEAD OF A YOUNG MAN. Study after a 15th-century Italian portrait. Crayon

*WOMAN'S HEAD. Study of the head of the Virgin in Leonardo's *Madonna of the Rocks*. Pencil.

PORTRAIT OF A GIRL. After a drawing attributed to Pontormo. Pencil..

*BALLET DANCERS. Charcoal. 39 2/4 X 27 2/2". *Bliss 1934,*

DELACROIX, Ferdinand-Victor-Eugène. French. 1798—1863.

*Drawing of details from an altarpiece of the School of Perugino. Pencil.

DERAIN, André.

MME DERAINE. (Previous title: *Head oía Woman.*) (;920) Oil on canvas

THE FARM. (1922—24) Oil on canvas

LANDSCAPE, SOUTHERN FRANCE. (1927—28) Oil oil canvas.,

GAUGUIN, Paul.

THE MOON ANO THE EARTH [*Hina Te Fatoul* 1893. Oil on burlap

*HEAD OF A TAHITIAN. Oil on canvas, 18 x 13". *Bliss 1934,*

GUYS, Constantijn. Dutch, 1805—1892.

THE SULTAN'S COACH. Watercolor

*LADY IN A PLUMEO HAT. Wash.

HOLLAND SCHOOL.

*CLASSICAL LANDSCAPE. (17th or 18th century) Bistre

KUHN, Walt.

JEANNETTE. 1928. Oil Of canvas,

LAURENCIN, Marie.

GIRL'S HEAD. (1910—20) Wash, pencil, and crayon,

MATISSE, Henri.

INTERIOR WITH A VIOLIN CASE. (1891—19, winter) Oil on canvas. GIRL IN GREEN. (c.1921) Oil on canvas, 25' 2 x 21'12". *Bliss 1934.*

MODIGLIANI, Amadeo.

ANNA ZBOROWSKA. (1917) Oil on canvas,

PICASSO, Pablo.

GREEN STILL LIFE. (1914) Oil of Canvas,
WOMAN IN WHITE. (1923) Oil on canvas

PISSARRO, Camille. French, 1830-1903.

*By THE STREAM. Oil of canvas

REDON, Odilon.

*ETRUSCAN VASE. Tempera
ROGER AND ANGELICA. (c. 1910)
SILENCE. (c. 1911) Oil on gesso of paper

RENOIR, Pierre-Auguste.

*FOG AT GUERNSEY. 1883. Oil of canvas

ROUSSEAU, Henri.

JUNGLE WITH A LION. (1904—10) Oil of canvas

SEGONZAC, André Dunoyer de.

LANDSCAPE. (c. 1928) Watercolor,

SEURAT, Georges-Pierre.

PORT-EN-BESSIN, ENTRANCE TO THE HARBOR. (1888) Oil on canvas,

Drawings

THE STONE BREAKERS. (c. 1881) Conté crayon,
*BALLET DANCER IN A WHITE HAT. (1881—82) Crayon,
*REHEARSAL. (1881—82) Crayon,
*Two DANCERS. Crayon,
*THE ARTIST'S MOTHER. (c. 1883) Conté crayon,
*House At Dusk. (c. 1884) Conté crayon,
AT THE CONCERT EUROPÉEN. (1887—88) Conté crayon,
*LADY FISHING. (c. 1889) Conté crayon,

SIGNAC, Paul.

23 HARBOR OF LA ROCHELLE. 1922. Watercolor

TOULOUSE-LAUTREC, Henri de.

*MAV BELFORT IN PINK. (1895) Oil on cardboard.

ACQUIRED THROUGH THE LILLIE P. BLISS BEQUEST

1939

Picasso: *Les Demoiselles d'Avignon* 1907

1941

Braque: *The Table* 1928

de Chirico: *The Delights of the Poet* 1913

van Gogh: *The Starry Night*, 1889

Gris: *Still Life*, 1911

Rouault: *Woman at a Table*, 1906

1942

Braque: *Soda*, 1911

Helion: *Equilibrium*, 1934

Picasso: *Still Life with a Cake*, 1924

Watkins: *Transcendence* (14 costume and scenery designs for the ballet), 1934
drawing

1943

Archipenko: *Woman Combing Her Hair*, 1915

Barnes: *High Peak*, 1936

Bloom: *The Synagogue*, c. 1940

Brancusi: *The Newborn*, 1915

Calder: *The Horse*, 1928

Feininger: *The Steamer Odm, II*, 1927

Hartley: *Evening Stom. Schoodic, Maine*, 1942

Kandinsky: *Composition VII, Fragment 1*, 1913. Sold in 1954

Stella.J.: *Factories*, 1918

Stuempfig: *Cape May*, 1943

Tunnand: *Fugue*, 1938

3 drawings

1944

Balthus: *André Derain*, 1936

Chagall: *Homage to Gogol* (design for curtain), 1917

Feininger: *Viaduct*, 1920

Klee: *Demon above the Ships*, 1916

Kuniyoshi: *Upside Down Table and Mask*, 1940

Masson: *Werewolf*, 1944

Picasso: *Fruit Dish*, 1909

Weber: *The Geranium*, 1911

1945

Braque: *Man with a Guitar*, 1911

Chagall: *Aleko* (67 scenery and costume designs for the ballet), 1942

Léger: *Big Julie*, 1945

Mann: *Lower Manhattan (Composing Derived from Top of Woolworth)*, 1922

Miro: *The Beautiful Bird Revealing the Unknown to a Pair of Lovers*, 1941

Ozenfant: *The Vases*, 1925

Picasso: *Ma Jolie*, 1911–12

Picasso: *Card Player*, 1913–14

Prendergast: *The Lagoon, Venice*, 1898

1 print

1946

van Doesburg: *Rhythm of a Russian Dance*, 1918

Suthenland: *Horned Fawns*, 1944

1 print

1947

Braque: *Guitar*, 1913-14

Goritehanova: *Le Coq d'Or* (design for scenery for the ballet), 1914

Moore: *The Bride*, 1939-40

Moore: *Family Group*, 1945

2 drawings and 13 prints

1948

Boccioni: *Unique Forms of Continuity in Space*, 1913

Camá: *Funeral of the Anarchist Galli* 1911

Gris: *Breakfast*, 1914

Mac Bryde: *Woman in a Red Hat*, 1947

Manini: *Horse and Rider*, 1947-48

Mondrian: *Composition C*, 1920

Vlaminck: *Moni Valérien*, 1903

2 drawings and 7 prints

1949

Brancusi: *Fish*, 1930

Chagall: *Birthday*, 1915

Chagall: *Calvary*, 1912

Chagall: *Over Vitebsk*, 1915-20

de Chirico: *The Sacred Fish*, 1919

Kandinsky: *Black Retotianship*, 1924

Manini: *Lamberto Vitati*, 1945

Morandi: *5h11 Life*, 1916

Sevenini: *Dynamic Hieroglyphic of the Bat Tabann*, 1912

drawing and prints

1950

de Chireo: *The Anxious Journey*, 1913

Kandinsky: *Landscape with Poplars*, 1911. Sold 1955

Klee: *Equals Infinity*, 1932

Picasso: *Harlequin*, 1915

drawing and print

1951

Derain: *L'Estaque*, 1906

Matisse: *Reclining Nude. 1*, 1907

Signac: *Albenga*, 1896

Signac: *Lighthouse*, 1896

Signac: *Les Alyscamps, Arles*, 1904

drawing

1952

Léger: *The City* (study), 1919

Matisse: *Jeannette, I*, 1910-13

Matisse: *Jeannette, III*, 1910-13

Matisse: *Jeannette, IV*, 1910-13

Matisse: *Jeannette, V*, 1910-13

Matisse: *Interior with a Violin Case*, 1918-19, Sold 1947. Repurchased 1952

2 drawings and 3 prints

1953

Armitage: *Family Going for a Walk*, 1951

Brancusi: *Mlle Pogany*, 1913

Butler: *Woman Standing*, 1952

Feiningen: *The Disparagers*, 1911

Giacometti: *Tite Artist's Mother*, 1950
Jawlensky: *Head*, c. 1910?
Matisse: Maquettes for a set of red and yellow liturgical vestments,
1950. Gouache on paper, cut-and-pasted
Matisse: Chasuble, Stole, Maniple, Chalice Veil, Burse, e. 1950. White silk
Moore: *Mother and Child* 1938
Pignon: *The Vintners*, 1952
Soulages: *January 10, 1951*
3 drawings

1954
Tchelitchev: *Natalie Paley*, 1931
1955
Sutherland: *Thorn Heads*, 1946
1956
O'Connor: *Tite Glade*, 1892
Vuillard: *Still Life*, 1892
1959
Rosso: *The Bookmaker*, 1894
1960
print
1962
Bró: *Spring Blossoms*, 1962
1967
3 prints

ANEXO III

LISTADO DE EXPOSICIONES EN EL MUSEO DE ARTE MODERNO DE NUEVA YORK DESDE 1929 A 1979⁷⁴⁸

1929

Cézanne, Gauguin, Seurat, van Gogh⁷⁴⁹

Paintings by Nineteen Living Americans*

1930

Painting in Paris from American Collections*

Weber, Klee, Lehmbruck, Maillol*

Forty-six Painters and Sculptors Under Thirty-five Years of age

Charles Burchfield: Early Watercolors, 1916~1918*

Homer, Ryder, and Eakins*

Corot, Daumier*

Painting and Sculpture by Living Americans*

1931

Toulouse-Lautrec, Redon*

German Painting and Sculpture *

Memorial Exhibition: The Collection of Miss Lizzie P. Bliss*

Henri Matisse*

Diego Rivera*

1932

Modern Architecture: International Exhibition*

Murals by American Painters and Photographers*

A Brief Survey of Modern Painting*

Persian Fresco Painting--Facsimiles of Seventeenth Century

Frescoes in Isfahan

⁷⁴⁸ Documentación recopilada del dossier realizado en conmemoración del cincuenta aniversario del Museo de Arte Moderno y que se encuentra en: MoMA Archives.

⁷⁴⁹ * las exposiciones señaladas con un asterisco iban acompañados de catálogo

American Painting and Sculpture, 1862~1932*

1933

American Folk Art: The Art of the Common Man in America, 1750~1900*

Early Modern Architecture: Chicago, 1870~1910*

Maurice Sterne, 1902~1932*

Color Reproductions of Mexican Frescoes by Diego Rivera*

Toulouse-Lautrec Prints and Posters

Fruit and Flower Paintings

Sculptors' Drawings

The Museum Collection: Painting and Sculpture

Objects: 1900 and Today*

The Work of Young Architects in the Middle West*

American Sources of Modern Art (Aztec, Mayan, Incan)*

Project for a House in North Carolina by William 1. Priestly

Gauguin Woodcuts and Watercolors

Modern European Art

A House by Richard C. Wood

Walker Evans: Photographs of Nineteenth Century Houses

Gifts and Loans from the Collection of Mrs. Saidie A. May

Edward Hopper: Retrospective Exhibition*

Painting and Sculpture from Sixteen American Cities*

1934

Philadelphia Savings Fund Society Building by Howe and Lescaze

International Exhibition of Theatre Art*

Machine Art*

Early Museum Architecture

The Lillie P. Bliss Collection*

Whistler: Portrait of the Artist's Mother

Housing Exhibition of the City of New York*

The War: Etchings by Otto Dix

The Making of a Museum Publication

Color Reproductions: Modern Watercolors and Pastels

National Exhibition of Art by the Public Works of Art Project

Modern Works of Art: Fifth Anniversary Exhibition*

1935

Gaston Lachaise: Retrospective Exhibition*

George Caleb Bingham, the Missouri Artist, 1811~1879*

African Negro Art*

European Commercial Printing of Today

Fernand Leger: Painting and Drawings

Ignatz Wierneler, Modern Bookbinder*

Modern Architecture in California

Le Corbusier*

Vincent van Gogh*

1936

Posters by Cassandre*

The Architecture of Henry Hobson Richardson*

New Acquisitions: The Collection of Mrs. John D. Rockefeller, Jr.

Cubism and Abstract Art*

Modern Painters and Sculptors as Illustrators*

Architecture in Government Housing*

Modern Exposition Architecture

Edward Steichen's Delphiniums New Horizons in American Art*

American Art Portfolio

John Marin: Watercolors, Oil Paintings, Etchings*

Fantastic Art, Dada, and Surrealism*

1937

Vincent van Gogh (second showing)*

Rugs Designed by American Artists

Modern Architecture in England*

Posters by E. McKnight Kauffer*

Photography, 1839~1937*

Prehistoric Rock Pictures in Europe and Africa*

Paintings by Paul Cézanne from the Museum

Twelve Modern Paintings

Project for a Community Center by Architects, Painters, and Sculptors Collaborative

A Brief Survey of the American Film

The War: Etchings by Otto Dix and "Armoured Train," a painting by Gino Severini

Sculpture by William Edmondson

The Town of Tomorrow

Paintings for Paris by Thirty-six Living Americans

Spanish and U.S. Government Posters

The Making of a Contemporary Film

The Museum Collection and Extended Loans

1938

A New House by Frank Lloyd Wright (Fallingwater)*

American Folk Art*

Subway Art (Murals and Sculpture for Subway Stations)

Luis Quintanilla: An Exhibition of Drawings of the War in Spain*

Alvar Aalto: Architecture and Furniture*

Masters of Popular Painting: Modern Primitives of Europe and America*

Three Centuries of American Art (Trois Siecles d'Art aux Etats Unis, exhibited at the Jeu de Paume, Paris)*

Competition for a Wheaton College Campus Art Center

Walker Evans: American Photographs*

The Prints of Georges Rouault*

Useful Household Objects Under \$5

Bauhaus, 1919~1928*

1939

Three Centuries of American Architecture

Williamsburg Competition

Art in Our Time: Tenth Anniversary Exhibition*

Charles Sheeler*

Picasso: Forty Years of His Art*

Useful Objects of American Design Under \$10

1940

Smithsonian Competition for a Gallery of Art

Modern Masters from European and American Collections*

Italian Masters*

Preview: Dance Archives

Visual and Non-Visual Expression in Art

The Work of Sharaku: Drawings and Prints

American Designs for Abstract Film

PM Competition: The Artist as Reporter

Twenty Centuries of Mexican Art*

Portinari of Brazil*

Forty Years of the American Dance

Two Great Americans: Frank Lloyd Wright, American Architect, D.W. Griffith,
American Film Master*

The Ballet Today

Useful Objects of American Design Under \$10

American Color Prints Under \$10

War Comes to the People, A Story Written with the Lens

Sixty Photographs: A Survey of Camera Esthetics

1941

Pavlova Memorial Exhibition

Indian Art of the United States*

Tennessee Valley Authority: Architecture and Design

Still Photographs from Hollywood Studios

Britain at War*

Sculpture and Sculptors' Drawings

A History of American Movies* ([Film Index](#), Vol. 1.)

A History of the Modern Poster
Paul Klee*
Masterpieces of Picasso
National Defense Poster Competition
Techniques of Painting (Advisory Committee Exhibition)
Stockholm Builds
Photographs by David Octavius Hill and Robert Adamson
The Wooden House in America
Organic Design in Home Furnishings*
George Grosz
Buckminster Fuller's Dymaxion Deployment Unit
Isadora Duncan: Drawings, Photographs, Memorabilia
Image of Freedom (Photographs)
Joan Miró*
Salvador Dali*
Architecture of Eric Mendelsohn, 1914-1940
Useful Objects Under \$10
Silk Screen Prints Under \$10
American Photographs at \$10
Sculpture by Maillol, to Celebrate His Eightieth Birthday
1942
Dancers and Movement: Photographs by Gjon Mili
Americans 1942: Eighteen Artists from Nine States
U.S. Army Illustrators of Fort Custer, Michigan
Photographs of the Civil War and the American Frontier
Art in War: OEM Purchases from a National Competition
Henri Rousseau*
Two Years of War in England: Photographs by William Vandivert
Wartime Housing
Road to Victory (Photographs)*
Josephine Joy: Romantic Painter

New Rugs by American Artists
Camouflage for Civilian Defense
New Posters from England
Modern Architecture for the Modern School
How to Make a Photogram
The Americas Cooperate (Five Small Exhibitions)
Twentieth Century Sculpture and Constructions
United Hemisphere Poster Competition
The Museum and the War
Tchelitchew: Painting and Drawings*
The Sculpture of John B. Flannagan*
Art from Fighting China
National War Poster Competition
Useful Objects in Wartime Under \$10
Twentieth Century Portraits*
Joe Milone's Shoe Shine Stand

1943

Brazil Builds*
Faces and Places in Brazil: Photographs by Genevieve Naylor
The Arts in Therapy
Americans 1943: Realists and Magic-Realists*
Birds in Color: Photographs by Eliot Porter
Helen Levitt: Photographs of Children
Yank Illustrates the War
Five California Houses
The Latin-American Collection of the Museum of Modern Art*
Religious Folk Art of the Southwest
War Caricatures by Hoffmeister and Peel
Five Paintings by Stanley Spencer

Tunisian Triumph: War Photographs by Eliot Elisofon

The Paintings of Morris Hirshfield

Airways to Peace (Photographs)

Bali, Background for War: The Human Problem of Action Photography

Magazine Cover Competition: Women in Necessary

Alexander Calder*

Portraits (100 Years of Portrait Photography)

Marines Under Fire

Romantic Painting in America*

1944

Norman Bel Geddes' War Maneuver Models

Modern Drawings*

The American Snapshot*

Modern Cuban Painters

Look at Your Neighborhood

Art in Progress--Fifteenth Anniversary Exhibition*

Picasso Exhibition for Mexico City

Hayter and Studio 17: New Directions in Gravure

American Battle Painting, 1776~1918*

Paintings by Jacob Lawrence

Marsden Hartley*

Lyonel Feininger*

Manzaanar: Photographs by Ansel Adams of Loyal Japanese-American Relocation Center

Building with Wood

The War Years: Color Reproductions of Works by Picasso, Matisse, Bonnard, 1939-1943

Are Clothes Modern?*

1945

The Lesson of War Housing

Power in the Pacific: Battle Photographs of Our Navy in Action on the Sea and in the Sky

French Photographs: Daguerre to Atget

Integrated Building: Kitchen, Bathroom, and Storage

What Is Modern Painting?*

Creative Photography

Piet Mondrian

Modern American Dance

Georges Rouault*

Stage Design by Robert Edmund Jones

Paul Strand: Photographs, 1915~1945*

Works from the Museum Collection of Dance and Theatre Design: Ballet Drawings

Tomorrow's Small House: Models and Plans*

Stage Designs by Joan Junyer

Fourteen Paintings by Vincent van Gogh

Modern Textile Design

Stuart Davis*

Useful Objects, 1945

Portrait of Ondine: Dance and Theatre Design

1946

If You Want to Build a House*

Art of the South Seas*

New Dormitories for Smith College

Architecture in Steel: An Experiment in Standardization by Konrad Wachsmann

A Home for U.N.O.: Must We Repeat the Geneva Fiasco?

The Photographs of Edward Weston*

New Furniture Designed by Charles Eames

Marc Chagall*

Original Illustrations for Children's Books

Modern China (Tableware by Castleton)

Georgia O'Keefe

A New Country House by Frank Lloyd Wright: Scale Model

New Photographers

Ballet Drawings by Franklin C. Watkins for "Transcendence"; Model by Eugene Berman for "The Island God"

Paintings from New York Private Collections

Photographs from the Museum Collection

Scenic Design by Arch Lauterer

Design Trends in Unit Furniture, Fabrics and Tableware

Fourteen Americans*

Modern Jewelry

Florine Stettheimer*

Qn Being a Cartoonist

Sixty-one Lithographs by Toulouse-Lautrec and Thirty-one Aquatints by Picasso for Buffon's "Histoire Naturelle"

"Le Tricorne" by Picasso

Useful Objects, 1946

Modern Rooms of the Last Fifty Years

Henry Moore*

1947

The Theatre of Eugene Berman*

Forty-six Recent Lithographs by Picasso from the Collection of Mrs. Marie Galler

The Photographs of Henri Cartier-Bresson*

Henry Hobson Richardson, 1838-1886: Architectural Masterpieces

Printed Textiles for the Home

Large-Scale Modern Paintings

Taliesin and Taliesin West (Frank Lloyd Wright)

Alfred Stieglitz Exhibition: His Photographs

Alfred Stieglitz Exhibition: His Collection

Two Cities: Planning in North and South America (Rio de Janeiro And Chicago's South Side)

Robert Maillart: Engineer

Boris Aronson: Stage Designs and Models

Mies van der Rohe*

One Hundred Useful Objects of Fine Design

Ben Shahn*

Three Young Photographers: Leonard McComb, Wayne Miller, Homer Page

World of Illusion: Elements of Stage Design

Highlights from the Film Library: Art and the Experimental Film

Music and Musicians: Work by Six Photographers

1948

Portrait of Gertrude Stein by Picasso

Stage Designs for the Ballet Society

Gabo-Pevsner*

Miró Mural (Commissioned for a Cincinnati Hotel)

Lamb Wedge Lock Handle

In and Out of Focus: A Survey of Today's Photography

Pierre Bonnard*

Louis Sullivan, 1856—1924

Portraits in Prints

Loren MacIver Mural Paintings

New York Private Collections

Fifty Photographs by Fifty Photographers

Work from War Veterans' Art Center

Recent Acquisitions: Bequest of Mrs. John D. Rockefeller, Jr.

Bonnard-Picasso (Lithographs)

Collage

Photo-Secession Group: American Photography, 1902-1910

Victor S. Riesenfeld Collection: Modern European Prints

The Sculpture of Elie Nadelman*

Christmas Exhibition: Useful Objects Under \$10

Timeless Aspects of Modern Art*

Photographs by Bill Brandt, Harry Callahan, Ted Croner, Lisette Model

American Paintings from the Museum Collection

1949

Hidden Talent Competition—Architecture

The Exact Instant, One Hundred Years of News
Photography

From Le Corbusier to Niemeyer, 1919-1949

Georges Braque*

Frank Lloyd Wright: A New Theatre

The House in the Museum Garden (Breuer)*

Roots of Photography: Hill, Adamson, Cameron

Lobmeyr Glass

Master Prints from the Museum Collection

Twentieth Century Italian Art*

Art Nouveau from the Museum Collection

Oskar Kokoschka*

Realism in Photography: Steiner, Miller,
Matsumoto, Sommer

Prints by Gauguin, Vuillard, and Bonnard

Sculpture by Painters

Painting and Sculpture in Architecture

Postage Stamp Design

Anni Albers Textiles

Modern Art in Your Life*

New Posters from Sixteen Countries

Six Women Photographers: Bourke-White, Levitt, Lange, Hoban, Babley, Larsen

Polio Poster Competition

Design Show: Christmas 1949

Roots of French Photography (Photography before 1870)

Paul Klee*

1950

Percival Goodman War Memorial Model

Photographs of Picasso by Gjon Mili and by Robert Capa

Etchings by Picasso: The Sculptor's Studio*

Mies van der Rohe: A Glass and Steel Apartment House for Chicago

Charles Demuth*

Franklin C. Watkins*

Stieglitz and Atget Photographs

New Talent: Drumlevitch, King, Parker

Color Photography

Prize Designs for Modern Furniture*

Exhibition House by Gregory Ain*

Posters from the Davis Collection

Edvard Munch*

Three Modern Styles

Fifty-one American Photographers

Carvers--Modelers—Welders

Photographs by Lewis Carroll

Skidmore, Owings and Merrill: Architects, U.S.A.

Matthew Nowicki, Architect, 1910-1950 (Memorial)

Chaim Soutine*

Good Design

New Talent (II): Bunce, Johnson, and Mundt

1951

Abstract Painting and Sculpture in America*

Swiss Posters

Korea--The Impact of War in Photographs

Lebrun: Crucifixion

New Lamps (Design Competition)

Modigliani*

Japanese Household Objects

Abstraction in Photography

New Talent (III): Di Spirito, Kriesberg, Mintz

From the Alfred Stieglitz Collection

Modern Relief

Selections from Five New York Private Collections*

Le Corbusier: Architecture, Painting, Design

Some American Prints, 1945-1950, from the Museum Collection

Twelve Photographers

Modern Bible Illustration

Lipchitz' "Birth of the Muses"

Forgotten Photographers

Eight Automobiles*

Prints by Max Beckmann

James Ensor*

Henri Matisse*

Memorable Life Photographs

Good Design

Five French Photographers: Brassai, Cartier-Bresson, Doisneau, Ronis, Isiz

1952

Diogenes with a Camera II: A. Adams, Lange, Matsumoto, Man Ray, Siskind, Webb

De Stijl*

Frank Lloyd Wright: Buildings for Johnson's Wax

Masterworks Acquired through the Mrs. Simon Guggenheim Fund

Picasso: His Graphic Art*

Odilon Redon: Drawings and Lithographs*

Posters by Painters and Sculptors

Sam A. Lewisohn Bequest

New Design Trends

Fifteen Americans*

New Talent (IV): Elliott, Power, Rogalski, Summers

Diogenes with a Camera 1: E. Weston, Sommer, Callahan, Bublely, Porter, W.E. Smith

New York Times: Posters

Architecture in the New York Area

French Paintings from the Molyneux Collection*

Understanding African Negro Sculpture

Then (1839) and Now (1952) (Photographs)

Two Houses--New Ways to Build: F. Kiesler and R. Buckminster Fuller

Recent American Woodcuts and Prints, by Mann, Hopper, and Weber

Good Design

Les Fauves*

Olivetti: Design in Industry*

New Talent (V): Goto, Hultberg, Kruger

1953

Built in U.S.A.: Post War Architecture*

International Sculpture Competition: The Unknown Political Prisoner

Always the Young Strangers: Twenty-five Photographers

Edward G. Robinson Collection*

Four Poster Artists: Savignac, Games, Alcher, Bill

Georges Rouault*

Sculpture of the Twentieth Century*

Postwar European Photography

Recent American Prints, 1947-1953

Katharine S. Dreier Bequest

Kuniyoshi and Spencer

Expressionism in Germany

Varieties of Realism

Thonet Furniture

Jacques Villon: His Graphic Art*

Ten Automobiles*

Good Design

Architecture for the State Department

Premium Toys Designed for Industry

Leger*

New Talent (VI): Monroe, Schwartz, Sowers

Young American Printmakers

1954

Ancient Arts of the Andes*

Four American Graphic Designers: Lionni, Shahn, Matten, Martin

Signs in the Street

Edouard Vuillard*

Faces and Figures: Drawings from the Collection of the Museum of Modern Art

Ceramics by Kitaoji Rosanjin

The Sculpture of Jacques Lipchitz*

Japanese Exhibition House

Niles Spencer

Japanese Calligraphy

Playground Sculpture: Winners of a Competition

1955

Sculpture by Constantin Brancusi

Prints by Paul Klee

The Modern Movement in Italy: Architecture and Design

American Prints of the Twentieth Century

Twenty-fifth Anniversary Exhibitions: Paintings*

Modern Masterprints of Europe

The Family of Man (Photographs)*

Good Design: Fifth Anniversary

Fifteen Paintings by French Masters of the Nineteenth Century*

Picasso: Twelve Masterworks

Prints from Europe and Japan

Etchings by Matisse*

The New Decade: Twenty-two European Painters and Sculptors*

Paintings from Private Collections* (Twenty-fifth Anniversary Exhibition)

U.P.A. "Form in the Animated Cartoon"

Léger Memorial

Giorgio de Chirico*

Yves Tanguy*

Two Graphic Designers: Bruno Munari and Alvin Lustig

Glass from the Museum of Modern Art Design Collection

Prints by Nolde and Kirchner

Latin American Architecture since 1945*

New Talent (VIII): Craig, Fornas, Speyer

Vestments by Matisse

1956

Diogenes with a Camera III: Bravo, Evans, Sander, Strand

Julio Gonzalez Retrospective*

Toulouse Lautrec*

Diogenes with a Camera IV: Schenk, Garnett, Beraud-Villars, Burden

Family Service Association Posters

Recent Drawings U.S.A.*

New Talent (IX): Clerk, Hadji, Kabak

Kandinsky Murals

Twelve Americans*

Prints of Henni Matisse

Textiles U.S.A.*

Masters of British Painting, 1800~1950*

Language of the Wall (Graffiti), photographs by Brassai

Balthus*

Jackson Pollock*

1957

The Graphic Work of Edvard Munch*

Buildings for Business and Government*

Travel Posters

New Talent (X): Cohen, Kohn, Schapiro

Picasso Seventy-fifth Anniversary*

Matta*

David Smith*

German Art of the Twentieth Century*

Seventy Photographers Look at New York*

Chagall

Gaudi*

1958

Seurat Paintings and Drawings

Three Painters as Printmakers: Braque, Miró, Morandi

Juan Gris*

Fifty Selections from the Bareiss Collection

Jean Arp: A Retrospective*

Philip L. Goodwin Collection

Works of Art: Given or Promised

Architecture Worth Saving

Twentieth Century Design from the Museum Collection*

Ten European Artists (Prints)

1959

Architecture and Imagery--Four New Buildings

Joan Miró*

New Talent (XI): David V. Hayes

Recent Sculpture U.S.A.

The New American Painting*

The Package*

New Talent (XII): Ronni Solbert

Three Structures by Buckminster Fuller*

New Images of Man*

The Artist in His Studio--Photographs by Alexander Liberman

Thirtieth Anniversary Special Installation—Towards the “New” Museum

Sixteen Americans*

1960

New Talent (XIII): Peten Voulkos

The Sense of Abstraction in Contemporary Photography

Claude Monet: Seasons and Moments*

Homage to New York: A Self-Constructing and Self-Destroying Work of Art
Conceived and Built by Jean Tinguely

Fifty Modern Paintings & Sculptures Especially Donated for the Benefit of the
Thirtieth Anniversary Fund of the Museum of Modern Art, New York

Portraits from the Museum Collection

Art Nouveau*

Jazz by Henni Matisse

New Spanish Painting and Sculpture*

New Talent (XIV): Baden, Gaudnek, and Rabkin

Visionary Architecture

Retrospective Exhibition: Museum of Modern Art Publications

The Drawings of Joseph Stella

Fernand Leger in the Museum Collection

Film Posters

1961

Mark Rothko

James Thrall Soby Collection (Special Exhibition for the Benefit of the Museums
Thirtieth Anniversary Drive, M.
Knodler and Co., Inc., New York City)*

Max Ernst*

Steicher, the Photographer*

Tangible Motion Sculpture by Len Lye

America Seen Between the Wars

Futurism*

Boccioni Drawings and Etchings from the Collection of Mr. and Mrs. Harry L.
Winston*

Japanese Vernacular

Richards Medical RESEARCH Building- Louis I. Kahn, Architect.

The Mrs Adele R. Levy Collection, A memorial Exhibition.

Fifteen polish Painters.

Roads

Eero Saarinen. 1910-1961 (Memorial)

Diogenes with a Camera V: Clergue. Ishimoto Brandt

The Art of Assemblage*

Max Weber-18 April 1881-4 October 1961, In Memoriam.

The Last Works of Matisse: Large Cut Gouaches

Chagall-The Jerusalem Windows

Orozco:Studies for The Dartmouth Murals

Redon, Moreau. Bresdin*

1962

Photographs by Harry Callaban and Robert Frank

Jean Dubuffet*

Frank Lloyd Wright Drawings*

Picasso—Eightieth Birthday Exhibition

Design for Sport*

Recent Painting U.S.A.: The Figure

Walker Evans: American Photographs

Ernst Haas: Color Photography

Mark Tobey*

The Museum of Modern Art Builds: Models
Building

The Bitter Years: 1935-41(Farm Security Administration Photographs)

Lettering by Hand

Arshile Gorky, 1904-1948*

1963

The Intimate World of Lyonel Feininger

Le Corbusier: Buildings in Europe and India

Emil Nolde, 1867-1956*

Rodin*

Americans 1963*

Five Unrelated Photographers: Heyman, Kraus, André Derain in the Museum Collection

The Photographs of Jacques Henri Lartigue*

Hans Hofmann*

The Photographer and the American Landscape *

Medardo Rosso, 1858~1928*

Stairs

"Fallingwater": A Frank Lloyd Wright House Revisited

1964

Painting and Sculpture from the Museum Collections

Wilfred; Lumia Suite, Op 158

Family Portraits from the Museum Collections

A Selection of Drawings and Prints by Seventeen Artists from the Museum Collections

Edward Steichen Photography Center; Work from the Museum's Collection

Philip L. Goodwin Galleries of Architecture and Design: Work from the Museum's Collection

American Painters as New Lithographers

Stills from the Film Library Collection

The Photographer's Eye*

Two Design Programs: The Braun Co.

The Twentieth Century Engineering*

Pennsylvania Avenue, Washington, D.C.

The Photographic Poster

Contemporary Painters and Sculptors as Printmakers

Eduardo Paolozzi

Bonnard and His Environment*

Gunter Haese

Architecture Without Architects*

André Kertész (Photographs)*

Max Beckmann*

1965

The Responsive Eye*

The Horror Film (Stills)

The Photo Essay

John S. Newberry: A Memorial Exhibition

D.W. Griffith: American Film Master*

Siskind Recently (Photographs)

American Collages

Modern Architecture, U.S.A.*

Giacometti*

Elliott Erwitt; Improbable Photographs

Glamour Portraits: Photographs

The Prints of Masuo Ikeda

Le Corbusier, 1887-1965 (Memorial)

Kay Sage Tanguy Bequest

Robert Motherwell *

Structures for Sound--Musical Instruments by Francois and Bernard Baschet*

The School of Paris: Paintings from the Florene May Schoenborn and Samuel Marx Collection

Sculpture in Glass

Around the Automobile

Rene Magritte*

Chasubles Designed by Henri Matisse

Rauschenberg: Thirty-four Drawings for Dante's Inferno

Frederick J. Kiesler (Memorial)

1966

The Hampton Album (Photographs)*

Dorothea Lange (Photographs)

Mies van den Rohe Drawings*

"Greetings

Turner: Imagination and Reality*

Marie Cosindas: Polaroid Color Photographs

Louis I. Kahn (Architecture)

The Career of an Actress: Sophia Loren (Film Stills)

Reuben Nakian*

The Object Transformed*

Bruce Davidson (Photographs)

Henri Matisse: Sixty-four Paintings*

Twenty Drawings: New Acquisitions

London/New York/Hollywood: A New Look in Prints

Toward a Rational Automobile

Walker Evans' Subway (Photographs)*

The Action Film (Stills)

The New Japanese Painting and Sculpture*

Contemporary Painters and Sculptors as Printmakers

Art in the Mirror

Chagall's "Aleko"

Photographs from the McAlpin Collection

Gaudi: The Sagrada Familia

The Taste of a Connoisseur: Paul J. Sachs Collection

1967

The New City: Architecture and Urban Renewal*

Calder: Nineteen Gifts from the Artist

Jerry N. Uelsmann (Photographs)

New Documents: Photographs by Arbus, Friedlander, and Winogrand

Posters for the Department of Film

Latin-American Art, 1931—1966

Jackson Pollock*

The Star Garden (A Place)

A European Experiment: Unique and Limited Edition Photographs by Brihat, Sudre, and Cordier

Canada '67

Habitat '67 (Architecture)

Picasso: "Guernica." Studies and Postscripts

The Artist as His Subject

Stills from the Czechoslovakian Film Festival

Once Invisible (Photographs)

The 1960s: Painting and Sculpture from MOMA Collection

Architectural Fantasies: Drawings from the MOMA Collection

Lyonel Feinigen: "The Ruin by the Sea"

Mutoscopes (Department of Film)

Jim Dine Designs for A Midsummer Night's Dream*

Jewelry by Contemporary Painters and Sculptors

The Sculpture of Picasso*

Prints by Picasso: A Selection from Sixty Years

The Star Vehicle: The Making of a Movie

Ray K. Metzker: Photographs

Frank O'Hara, In Memory of My Feelings*

1968

The Sidney and Harriet Janis Collection*

The Art of the Animator: The Storyboard

Word and Image: Posters and Typography from the Graphic Design Collection of the Museum of Modern Art, 1879~1967*

Stills from the Jean-Luc Godard Film Series

Ben Schultz Memorial Exhibition (Photographs)

York House (Architecture)

Photography as Printmaking

Manhattan Observed*

Dada, Surrealism and Their Heritage*

Photographs before Surrealism

Christo Wraps the Museum

Recent Czech and Polish Posters

James Stirling: Three University Buildings
Cartier-Bresson: Recent Photographs
Art of the Real*
Garbo Film Stills
My European Trip: Photographs from the Can by Joel Meyerowitz
John Graham
Five Major Loans: Paintings Lent by Mrs. Bertram Smith and Norton Simon
Architecture of Museums*
Jean Dubuffet at the Museum of Modern Art*
Paul Caponigro: Recent Photographs
Monument to Six Million Jewish Martyrs by Louis Kahn
Tribute to Marcel Duchamp
Rauschenberg: Soundings
Brassai: Photographs*
Careen of an Actor: Anthony Quinn (Film Stills)
Paris: May 1968, Posters of the Student Revolt
The Machine As Seen at the End of the Mechanical Age*
Eastern Kentucky and San Francisco: Photographs by William Gedney
1969
Julio Gonzalez
Stills from Lost Films*
Wall Hangings*
Function Without Form: Two Models for an Undesignable City
Willem de Kooning*
August Sander, 1876-1964: Photographs
Giacomo Manzù: Studies for "Portal of Death"
Kandinsky Watercolors
Ben Shahn, 1898-1969 (Memorial)
Painting for City Walls
Tamanino Homage to Lithography*
Twentieth Century Art from the Nelson Aldrich Rockefeller Collection*

The New American Painting and Sculpture: The First Generation

The Career of an Actress: Katharine Hepburn (Film Stills)

Portrait Photographs

Urban Anticipations: Eugene Hénard, 1849-1923

Lucas Samaras: "Book"

Ludwig Mies van den Rohe "Memorial"

Robert Motherwell : "Lynic Suite"

Bill Brandt: Photographs

Claes Oldenburg*

Yugoslavia: A Report

George Grosz Drawings and Watercolors

Gary Winogrand: The Animals (Photographs)*

Ocean Projects: Hutchinson and Oppenheim

Drawings by Eric Mendelsohn, Architect

The Atget Collection (Selected Photographs)

The Graphic Constructions of Joseph Albers

A Salute to Alexander Calder*

Spaces*

1970

Shenman's Campaign: Photographs by George N. Banard

Mrs. Simon Guggenheim Memorial, 1877-1970

Joan Miró: Fifty Recent Prints

Hector Guimard*

Frank Stella*

Mark Rothko, 1903-1970 (Memorial)

The Japanese Film (Stills)

Photography into Sculpture

Theo van Doesburg: The Development of an Architect

Three Exhibitions:

a. Pop Art, Prints, Drawings & Multiples

b. Popular Mechanics in Printmaking

Preliminary Drawings

Protest Photographs

Photo-Eye of the Twenties*

Graphics 1: New Dimensions

Information*

Archipenko: The Parisian Years

Barnett Newman, 1905-1970 (Memorial)

One-Eyed Dicks: Automatic Photographs of Bank Robberies

East 100th Street: Photographs by Bruce Davidson

Work in Progress: Architecture by Johnson, Roche, Rudolph

Stories by Duane Michals (Photographs)

Picasso: Master Printmaker

Robert Irwin

Painters for the Theatre

E.J. Bellocq: Storyville Portraits (Photographs)

The Nude: Thirty Twentieth Century Drawings

Paul Burlin, 1886-1969

Berenice Abbott: Photographs

Four Americans in Paris: The Collections of Gertrude Stein and Her Family*

Jasper Johns: Lithographs

1971

Walker Evans (Photographs)*

Alexander Rodchenko

Surrealist Illusion from Museum Collection

Romare Bearden: The Prevalence of Ritual*

The Sculpture of Richard Hunt*

Will Insley: Ceremonial Space

Younger Abstract Expressionists of the Fifties

Technics & Creativity: Selections from Gemini G.E.L.

Manuel Alvarez Bravo (Photographs)

The Work of Frei Otto*

Clarence H. White (Photographs)

Matisse: Six Acquisitions

Posters by A.M. Cassandre

Projects: Keith Sonnier

A Selection of Drawings and Watercolors from Museum Collection

Architecture for the Arts: The State University of New York College at Purchase

Projects: Pier 18

Artist as Adversary*

Thomas Wilfred: Lumia

Photographs of Women

Projects: Mel Bochner

Barnett Newman*

Anton Heyboer; Etchings by Sol LeWitt; Henry Moore's "Elephant Skull"

American Prints from the International Program

Projects: Sam Gilliam

Education of an Architect: Point of View

Tony Smith/81 More

Projects: Nancy Graves

Photographs: Robert Adams and Emmett Gowin

Le Centre Beaubourg: A Museum of Modern Art for Paris

Seven Prints by de Kooning

1972

Naive Painting: A Selection from Museum Collection

Projects: Gatherings (Photographs by Lee Friedlander)

Picasso in the Collection of The Museum of Modern Art*

Matisse: Jazz

Sculpture of Matisse

Graphics by Tadanori Yokoo

California Prints

Drawn in America

Barbara Morgan Photographs

Thelicchew: Early Works on Paper

Projects: Richard Long

Projects: Emmanuel Pereire

Italy: The New Domestic Landscape*

Atget Trees (Photographs)

Projects: Richard Tuttle and David Novros

Symbolism, Synthetism, and the Fin-de-Siecle

European Drawings from the Collection

Kurt Schwitters*

Photographs by Henry Wessel Jr.

African Textiles and Decorative Arts*

Philadelphia in New York: Ninety Modern
Works from the Philadelphia Museum of Art*

Etchings Etc.

Diane Arbus (Photographs)

Dubuffet: Persons and Places

Gaston Novelli

Classic Car: Cistalia Gt. 1946

1973

Projects: Chuck Close & Luliana Porter

25 Recent Acquisitions

From the Picture Press*

Designing Programs/Programming Design: An Exhibition of Karl Gerstner

The Prints of Edvard Munch*

Projects: David Tremlett

Works On Paper

Photographs by Mark Cohen

Prints of the Sixties

Projects: Carl Andre

Pablo Picasso 1881-1973

Projects: Robert Whitman

Charles Eames: Furniture from the Design Collection*

Agnes Martin: On a Clean Day

Drawings from the Kroller-Muller National Museum, Otterlo*

Projects: 100 Boots by Eleanor Antin

Jacques Lipchitz 1891-1973

Another Chance for Housing: Low Rise Alternatives*

Recent Acquisitions 1968-1973

Photography: Recent Acquisitions

Collage and the Photo Image

Tapresties by Helena Hernmarck

Ellsworth Kelly*

Projects: Klaus Rinke

Miro in the Collection of the Museum of Modern Art*

Published in Germany 1923

Unfamiliar Places: A Message from Bill Dane

Giorgio Morandi: Prints

Painters for the Theatre: An Invitation to the Theatre Arts Collection

Portraits

Marcel Duchamp*

1974

Projects-Barry Flanagan

Kertesz, Rodchenko, Moholy-Nagy: Photographs from the Collection

Architectural Models from the Collection

Felix Vallotton: Woodcuts of the 1890s

Recent Acquisitions

Projects: Giulio Paolini

Adolph Gottlieb: 1903-1974

Louis Kahn: 1901-1974

New Japanese Photography*

Recent Acquisitions II

The Painting of Gerald Murphy*

Projects: Rafael Ferrer

Jacob Israel Avedon: Photographed by Richard Avedon.

Printed, Folded, Cut and Torn

Projects: Sonia Landy Sheridan and Keith Smith

Seurat to Matisse: Drawing in France*

Photographs from the Harvard Social Ethics Collection

Recent Drawings Acquisitions

Projects: Marlene Scott V

Projects: Video 1

Gods, Heroes and Shepherds

German Drawings: The Expressionists

Arakawa: Recent Prints

Public Landscapes: An Exhibition of Photographs

Projects: Michael Hurson

Projects: Helen Levitt in color

Contemporary Soviet Artists

Eight Contemporary Artists

Projects: Translations by Jess

Projects: Video II

Chasubles designed by Henri Matisse

Ludwig Mies van den Rohe: 5 Projects

Furniture by Charles Rennie Mackintosh

American Prints: 1913-1963

Lee Friedlander

Projects: John Walker

1975

Edward Weston

Projects: Video III

Furniture from the Design Collection

Projects: Loren Madsen

Joseph Koudelka: Photographs
Lucas Samaras
Points of View
In the Twenties
Projects: Ger van Elk
Walk Evans: 1903-1975
Five Recent Acquisitions
Anthony Caro*
Projects: Video IV
From the D.W. Griffith Collection
Irving Penn Recent Works
Barbara Hepworth Memorial
Milton Glaser
Tinguely: La Vittoria
Jacques Villon: 1875-1975
Projects: Video V
Modern Masters: Manet to Matisse*
Picture Puzzles
Drawings: Recent Acquisitions
Projects: Walter Pichler
Print sequence
The Architecture of the Ecole des Beaux-Arts*
Video VI
New Prints: Robert Ryman and Richard Smith
Eugene Beuchel, S.J. Rosebud and Pine Ridge Photographs
Recent Acquisitions: Design Collection
Stuart Davis
Projects: Bernhard and Hilla Becher
The Phenomenal City-Shinjuku, Japan
1976

Drawing Now: 1955~1975*

Constructivism in Poland: 1923-1936

Projects: Video VII

Cubism and Its Affinities

Projects: Michael Snow, Photographs

Morgan Russell

The Wild Fauvism and Its Affinities*

Posters from the Collection

Joseph Albers: 1888-1976

Projects: William Wiley

Max Ernst

Projects: Video VIII

Paul Strand: 1890-1976

Mark Tobey: 1890-1976

Recent Acquisitions: Photography

Narrative Prints

Prints from the Collection

André Masson*

Architecture of Luis Banragan*

The Taxi Project: Realistic Solutions for Today*

Handmade Paper Prints & Unique Works

Projects: Video IX

Some American Drawings: Recent Acquisitions

Longer Views: 40 Photographs by Nicholas Nixon

Projects: Panama Canal

Between World Wars: Drawing in Europe and America

New Glory: New Designs for Flags

Rodin Balzac

Los Angeles: Selections from the Art Lending Service

The Natural Paradise: Painting in America 1800~1950*

Projects: Video X

Photographs by Stephen Shore
Satellite Exhibition at the Museum of Modern Art
Projects: Charles Simonds and Mary Miss
Alexander Calder: 1898-1976
Matisse/Gaudi: Ecclesiastical Designs
Man Ray
Recent Acquisitions: Painting and Sculpture
Harry Callahan
Projects: Peter Campus
European Master Paintings from Swiss Collections*
1977
Pioneers of Japanese Animation
Tina Modotti
New Mexican Cinema
Posters by Painters
Projects: Video XI
Projects: Tetrascrol 1
Projects: John Cage's "Renga" w/: Apartment House 1776
Sjostrom, Stiller, and Contemporaries
The Filmmakers' Image
Maps
Mies van der Rohe: Furniture and Drawings*
Henri Matisse: "The Swimming Pool"
Fred Williams: "Landscapes of a Continent"
British Drawings
Robert Rauschenberg
New Weaving/Wall Hangings: The New Classicism
Courthouse
Artists by Artists
Recent Acquisitions of Contemporary Art: A Selection

Allen Ruppersberg

Extraordinary Men

Projects: Video XII

Impresario-Ambroise Vollard*

Selections from the Art Lending Service 1915-1935

Projects: Michael Vessa

Photographs by Chauncey Hare

Extraordinary Women

Projects: Video XIII

The Graphic Revolution:

Projects: Nam June Paik

Abstraction-Creation

American Drawn and Matched

Dream/ Reality/ Dream

Impressions

Cézanne: The Late Work*

Public Relations

Projects: Video XIV

Herbert Bayer: Photographic Work

Noguchi: The Sculptor as Designer

Posters in the Penthouse

Projects: Video XV

Arp on Paper

Projects: Alice Aycock

1978

Le Corbusier: Architectural Drawings

Sol LeWitt*

Painting & Sculpture Garden

Miro Scroll

Projects: Video XVI

New Standpoints: 1940-1955

Steichen: The Master Prints*

New Art for the New Year

Projects: Shigeko Kubota

Mexican Art

Projects: Video XVII

Projects: Reeva Potoff

Nine Windows by Chagall

Bang & Olufsen

A Treasury of Modern Drawing: The Joan and Lesterb Avnet Collection*

Jerry Dantzic and the Cirkut Camera

Projects: Video XVIII

Designed for Film: The Hollywood Art Director

Jim Dine's Etchings

Gunnar Asplund

Artists & Writers

Mirrors and Windows: American Photography Since 1960*

Projects: Video XIX

Art Sinsabaugh: Landscapes

Projects: Jonathan Borofsky

Projects: Fred Sandback

Projects: Anne and Patrick Poirier

Projects: Laumie Anderson

Projects: Lucio Pozzi

Matisse in the Collection of the Museum of Modern Art*

Recent Acquisitions: Painting and Sculpture

The Architecture of Sir Edwin Landseer Lutyens

Revolution: Russian Avant-Garde, 1912-1930

Projects: Video XXI

Gold

Projects: Bill Beckley

Frank Gohlke

Paperworks by Ellsworth Kelly

Projects: Video XXII

20 Gifts in Honor of Myron Orlofsky

Projects: Video XXIII

1979 (hasta julio)

Jackie Winsor*

Paul Klee Centennial : Prints and Transfer Drawings

Ann Ryan: The intimate Collages

Projects: Video XXIV

Projects: Donald Lipski

Robert Adams

Transformations in Modern Architecture*

Projects: Video XXV

Gaetano Pesce: Project for a Skyscraper

Projects: Bill Viola

Projects: Martin Chambi and Edward Ranney

The Masterworks of Edvard Munch*

The Stage Show

Maquettes by Frank Stella

James Thrall Soby Bequest

David Hockney: The Blue Guitar

Larry Rivers: The Donkey and the Darling

Video from Tokyo to Fukui and Kyoto*

19th Century Photographs from the Arnold H. Crane Collection

Posters from the Collection

Recent Acquisitions: Architecture and Design

Three Houses

Contemporary Sculpture: Selections from the Collection of the Museum of Modern Art

Architectural Projects by Roger Ferri and Allan Greenburg

Sound Art

ANEXO IV
EXPOSITIONS ORGANISÉES PAR LE MUSÉE NATIONAL
D'ART MODERNE AU PALAIS DE TOKYO - 1957-1976.⁷⁵⁰

1957

IVON HITCHENS ET LYNN CHADWICK

La jeune gravure contemporaine

Depuis Bonnard

ROBERT DELAUNAY. 1885-1941

RIK WOUTERS

KANDINSKY. 44 oeuvres du musée Guggenheim de New York

1958

POUGNY

L'Art hollandais depuis

Van Gogh

KUPKA

JEAN LURÇAT

ANDRÉ LHOTE

1959

JACKSON POLLOCK et la nouvelle peinture américaine

La jeune gravure contemporaine

BISSIÉRE

Prix Marzotto: exposition internationale de peintures contemporaines

JACQUES LIPCHITZ

L'École de Paris dans les collections belges

MAX ERNST

1960

L'Art moderne de HODLER A KLEE

L'Art israélien contemporain

La peinture russe et soviétique

Les sources du XX siècle, les arts en Europe de 1884 à 1914

1961

Prix Marzotto: exposition internationale de peintures contemporaines

⁷⁵⁰ Documentación obtenida de la obra de Catherine Lawless, *Musée national d'art moderne. Historique et mode d'emploi*. Musée national d'art moderne. Centre Georges Pompidou, Paris, 1986.

Le dessin de JAMES ENSOR á nos jours
Hommage à MAILLOL

1962

L'Art contemporain en Yougoslavie
ARP
AUGUST STRINDBERG, peintures
JOAN MIRO
LE CORBUSIER

1963

JEAN ATLAN
La jeune gravure contemporaine
VASSILY KANDINSKY. rétrospective 1866-1944
MARCEL GROMAIRE
Art argentin actuel
Biennale de service (ADAM. DALNOOD. RICHARDS)

1964

AUTRES LIEUX

Collection André LefèvreSIGNAC (Louvre)
SOPHIE TAUBER-ARP GEORGES ROUAULT, oeuvres
Collection Staechelin inachevées données á l'État
MARCOUSSIS (Louvre)
Le monde des Naifs Donation DELAUNAY (Louvre)
GLEIZES. Rétrospective 1881-1953

1965

HENRI MICHAUX Donation BRAOUE (Louvre)
ANDRÉ MASSON
CALDER
JEAN BAZAINE

1966

Fauves français el Donation POUIGNY)Orangerie
expressionnisme allemands (Tuileries)
Paris-Prague. 1906-1930Hommage á PICASSO)
ADAM
ÉDOUARD PIGNON
FELIX VALLOTTON
ZOLTAN KEMENY
DADA

Donation KUPKA

1967

BAUMEISTER Donation LAURENS (Grand Palais)
SUZANNE VALADON Le message biblique de CHAGALL
(Louvre)
SOULAGES
LAPICQUE
MARCEL DUCHAMP
SEVERINI
VAN DONGEN
SONIA DELAUNAY, rétrospective

1968

Canada, art d'aujourd'hui
MAGNELLI
RAOUL UBAC, rétrospective
HAYDEN. soixante ans de
peintures 1908-1968
MAX BECKMANN

1969

Bauhaus. 1919-1949
MONDRIAN (Orangerie des Tuileries)
Biennale des jeunes
PAUL KLEE
Les Picasso de la Donation Cuttoli-Laugier (Orangerie des Tuileries)
ALBERTO GIACOMETTI (Orangerie des Tuileries)

1970

L'Expressionnisme européen
A la rencontre de Pierre Reverdy
SERGE POLIAKOFF
Hommage à MARC CHAGALL (Grand Palais)
ANDRÉ BEAUDIN. 1921-1970 (Grand Palais)

1971

GIORGIO MORANDI
HENRI MATISSE, exposition du Centenaire (Grand Palais)
ROUAULT
NAUM GABO
PICASSO dans les musées soviétiques

1972

MAN RAY LÉGER (Grand Palais)
MARK ROTHKO
ALBERTO BURI
VICTOR BRAUNER (1913-1966)
Paul Mansouroff et Vladimir
Baranoff-Rossiné

1973

CAMILLE BRYEN SOUTINE (Orangerie des Tuileries)
GASTON CHAISSAC
ÉTIENNE HIAJU
BRAQUE (Orangerie des Tuileries)
Le Futurisme
Biennale des jeunes
Ouverture des salles
HENRI LAURENS

1974

RICHARD LINDNER
JUAN GRIS (Orangerie des Tuileries)
EDVARD MUNCH 1863-1944
JOAN MIRO (Grand Palais)
Les dessins du Musée national d'art moderne
JEAN PAULHAN (Grand Palais)

1975

Dessins et gravures de MAX ERNST (Grand Palais)
SUZANNE VALADON, 1865-1938
Legs Robert le Masle

HENRI MATISSE. dessins et
sculptures
FRANÇOIS ROUAN, portes,
douze peintures
Art abstrait 1910-1941, dessins
Contemporains I
Dessins de VICTOR BRAUNER

1976

BRANCUSI, 25 dessins
Contemporains II
Hommage à SONIA DELAUNAY

ANEXO V
EXPOSITIONS ORGANISÉES PAR LE CENTRE NATIONAL
D'ART CONTEMPORAIN CNAC 1968-1976

1968	LIEUX
Trois sculptures (J. BROWN.ÉTIENNE-MARTIN. RAYMOND MASON)	
SIMA	Musée national d'art
moderne.Palais de Tokyo	
KAREL APPEL. reliefs 1966- 1968	CNAC
5AM FRANCIS	CNAC
"Art do réel" USA 1948-1968	Grand Paiais
1969	
JEAN-PIERRE RAYNAUD	CNAC
JEAN GORIN. rétrospective	CNAC
KALINOWSKI. caissons et stèles1965-1969	
CLAUDE VISEUX. sculptures	CNAC
MAX BILL. peintures et sculptures	
Art cinétique	
VIEIRA DA SILVA. rétrospective	Musée national d'art moderne.
Palais de Tokyo	
YVES KLEIN	Musée national d'art moderne,
Palais de Tokyo	
1970	
DADO	CNAC
DUBUFFET	CNAC
CESAR	CNAC
KIENHOLZ	CNAC
GENE VIÉVE ASSE. peintures	CNAC
ARIKHA, dessins. 1965-1970	CNAC
BRAM VAN VELDE	Musée national d'art moderne,
Palais de Tokyo	
BEAUDIN	Grand Palais
CARTIER BRESSON	Grand Palais
JEAN HÉLION	Gnand Paiais
Hommage à ZERVOS	Grand Paiais
1971	
SCHULTZE	CNAC

Le Mur MORELLET	
MORELLET	CNAC
TINGUELY	CNAC
Présentation de sculptures et fête Miralda	Parc floral de Vincennes
Collection Mr et Mme B.	CNAC
MALAVAL	CNAC
RANCILLAC	CNAC
S. CHARCHOUNE. 60 tableaux	Musée national d'art moderne,
Palais de Tokyo	
BACON	Grand Palais
MAX ERNST	Orangerie
Hilan et problèmes du 1 %	Les Halles
BELLMER	CNAC
J. BEUYS	CNAC
1972	
SPOERRI	CNAC
DEUX. SCHAUER-AUBERTIN	CNAC
FERNANDEZ	CNAC
STAHLY	CNAC
SEGAL	CNAC
Mor BERTHELO	CNAC
AGAM	Musée national d'art moderne,
Palais de Tokyo	
1973	
POL BURY	CNAC
REUTERHSWARD	CNAC
Palissade Beaubourg rue St Martin (Del Pezzo)	
Livres de PIERRE LECUIRE	CNAC
JM. MEURICE	CNAC
SANEJOJAND	CNAC
REQUICHOT	CNAC
AD REINHARDT	Grand Palais
TERIADE	Grand Palais
DUBUFFET	Grand Palais
Coucou Bazar	Nef du Grand Palais
Publications et éditions du CNAC	CNAC

GNOLI CNAC

1974

Hyperréalistes américains. CNAC

Réalistes européens

ALAIN JACQUE "sculpture" CNAC

LOUISE NEVELSON CNAC

DOROTHEA TANNING CNAC

Art-Voir (Centre Beaubourg) CNAC

BOLTANSKI MONORY CNAC

1975

LICHTENSTEIN CNAC

BERTRAND LAVIER CNAC

JACCARD CNAC

KRAJCBERG CNAC

MAX ERNST Grand Palais

Les LALANNE CNAC

PA. GETTE CNAC

BROODTHAERS CNAC

MAJAKOVSKY CNAC

SIMONDS CNAC

1976

PIERRE COURTIN CNAC

ANTONIO RECALCATI: CNAC

Empreintes 1960-1962

RAYMOND HAINS CNAC

SIMON HANTAI Musée national d'art moderne, Palais de Tokyo

**ANEXO VI
LISTE DES EXPOSITIONS ORGANISÉES PAR LE MUSÉE
NATIONAL D'ART MODERNE AU CENTRE GEORGES
POMPIDOU**

LES ESPACES PROPRES:
GALERIES CONTEMPORAINES (R.C.H. MEZZANINE-)

1977

A propos de Nice
GERHARD RICHTER
LOUIS CANE
CLAES OLDENBURG Américain à Paris
ON KAWARA
The Art Show of KIENHOLZ
TOPINO LEBRUN, peinture et guillotine
3 villes, 3 collections

1978

JEAN LE GAC
ANNE et PATRICK POIRIER. "Domus Aurea"
GÉRARD TITUS CARMEL
RAM JUNE PAIK, "Video garden"
JASPER JOHNS
SAM FRANCIS, peintures récentes 1976-1978
FILLIOU et PFEUFFER, "Le Poïpodrome: hommage aux Dogons el aux Rimbauds"
MIRÓ. dessins après 1960 Seny I Rauxa: 11 artistes calalans
MICHAEL SNOW Accrochage 1. "Le regard do peintre" (oeuvres contemporaines des collections nationales)

1979

Accrochage 2, "L'éternel conflit du dessin et de la couleur (oeuvres contemporaines des collections nationales)
JEAN-PIERRE RAYNAUD, oeuvres récentes 1974-1978
Copie conforme ? JOHN DE ANDREA, CHUCK CLOSE, JEAN-OLIVIER
HUCLEUX SOTO, (oeuvres actuelles
Musée de l'argent, Musée des sacrifices
Accrochage 3, oeuvres contemporaines des collections nationales
PIERRE SOULAGES, peintures récentes

1980

GÉRARD FROMAGER

OYVIND FAHLSTRÖM

Accrochage 4

ELLSWORTH KELLY

NIKI DE SAINT PHALLE

Biennale de Paris

COPLEY

BARNETI NEWMAN, dessins

PETER STÄMPFLI

1981

BJORN LÓVIN, L'image Ilac. International Life Assurance Company

MARTIAL RAYSSE, oeuvres récentes

GILBERT and GEORGE, oeuvres récentes

Sextant, six artistes suédois contemporains

Identité italienne, 1960-1980

RIOPELLE, rétrospective

ROBERT RYMAN. rétrospective

Murs

PIOTR KOWALSKI

1982

In Situ, 12 artistes pour les Galeries contemporaines

CLAUDE VIALLAT, rétrospective

“Choix pour aujourd’hui”, acquisitions récentes d’art Contemporain

EDUARDO ARROYO

BERNARD PAGÈS

PIERRE BURAGLIO

DOMINIQUE GAUTHIER

1983

BARRY FLANAGAN

ULRICH RUCKRIEM

Bonjour Monsieur Manet

FRANÇOIS ROUAN

RICHARD SERRA

1984

CHRISTIAN BOLTANSKI

ARNULF RAINER

ÉTIENNE-MARTIN

BOUILLON REYNIER-VIELLE

Alibis

(Travaux D'agrandissement des Galeries contemporaines par Renzo Piano)

1985

JEAN-PIERRE BERTRAND

PALERMO

TRELETT

Atelier Polaroid

Une autre collection pour le Musée: oeuvres contemporaines acquises par la Société
des

amis du Musée

ALBEROLA

MASON

GULAM MOHAMMED SHEIKH

VISWANADHAN

VALERIO ADAMI, retrospective

TONI OURSLER

La photographie californienne

1986

MORELLET

BUPEN KHAKHAR

SUDIR PATWARDHAN

ARPITA SINGH

Collection d'oeuvres video du Musée

ERZO CUCCHI

TONI GRAND

La Revue Parkett

REINHARD MUCHA

GILBERTO ZORIO

SALLE D'ART GRAPHIQUE (3^e ÉTAGE — 90 M²)

1977

Noouvelles acquisitions

MICHEL SEUPHOR

PAUL STRAND

Dessins de JEAN GORIN

THEO VAN DOESBURG, projet

pour l'Aubette

MAREY

1978

CHARLES LAPICQUE

ILIAZD

Périgrinations de GEORGES HUGNET

ALECHINSKY

MIRO, dessins antérieurs à 1960

1979

JOHANNES ITTEN et son enseignement

HAJDU, oeuvre sur papier

Acquisitions récentes du Cabinet d'art graphique

WOLS, photographies

1980

ADOLF WÓFLI

HORIA DAMIAN

SARIAN

APOLLINAIRE et les cubistes

1981

Nature du dessin

ANDRÉ RAFFRAY

FERRAND LÉGER et la poésie de l'objet

Acquisitions récentes du Cabinet d'art graphique

DADO, l'exaspération du trait

1982

HEISLER

Contrastes des années 30.

Acquisitions récentes du Cabinet d'art graphique

La Délirante

1983

HANS ou JEAN ARP, ou le temps des papiers déchirés

Tabu-Dada. JEAN CROTTI et SUZANNE DUCHAMP

Dessins d'expression figurative

Dessins tchèques du XXe siècle

1984

HANS BELLMER, photographe

DE BAKST A MATISSE, récentes acquisitions du Cabinet d'art graphique (1982-1984)

De MATISSE à aujourd'hui. récentes acquisitions du Cabinet d'art graphique (1982.1984) Travaux de réaménagement des collections permanentes)

1985 Nouvelle salle au 4e étage

Dessins d'artistes contemporain récentes acquisitions

Les "Non-Lieux ", dernières peintures de JEAN DUBEUFFET

Le Nu dans les collections du Cabinet d'art graphique

LAURENS, le cubisme, constructions et papiers collés 1915-1919

1986

L'oeuvre et son accrochage

Explosante fixe, photographie et surréalisme

MAGNELLI

ALBERTO GIACOMETTI, retour à la figuration" 1933-1947

PARCOURS DES COLLECTIONS PERMANENTES

(4e ÉTAGE)

1977

RAOUL DUFY
Photographies de la BN.
BRANCUSI . photos
Peintres américains à Paris
MAX ERNST
CALDER
Sculptures de TINGUELY
ANDRE FRENAUD

1978

KERTESZ
Images de CALDER
Donation SEUPHOR
Les 108 portraits de l'oiseau qui n'existe pas, dessins
d'ALECHINSKY
JACQUES LIPCHITZ
Souvenir de MARCOUSSIS

1979

VASSILY KANDINSKY, 30 peintures des musées soviétiques
L'oeil double de GAETAN PICON
Les Russes à Paris 1919-1939, oeuvres des collections nationales
RAOUL HAUSMANN, photographies
PIERRE MOLINIER MATISSE dans la collection du MNAM
Hommage à WILFREDO LAM, JEAN HELION, HANS HARTUNG, CAMILLE
BRYEN
SARKIS
Salon AGAM
GILIOLI, sculptures

1980

DIANE ARBUS
ATLAN
MALEVITCH, planites et archtectones
Deux oeuvres de MATISSE do MOMA, "La danse" et "Les Marocains"
Le futurisme dans les collections do MOMA
Donation Iolas

EDOUARD PIGNON

1981

L'art américain dans les collections do MNAM

DUBUFFET, dessins récentes

ANDRÉ MASSON, hommage pour son 85 anniversaire .dessins des collections publiques françaises)

1982

TOYEN, STYRSKY, HEISLER

Choix des acquisitions récentes do MNAM. 1905-1960

MATISSE, maquette des vitraux de la chapelle de Vence

1983

Figurations 1960-1980

VICTOR BRAUNER. objets de contre envoûtements”

Hommage à WILHELM UHDE, ROUSSEAU, BOMBOIS, BAUCHANT, SÉRAPHINE

Aquisitions récentes d'art contemporain.

1984

Donation dc la famille de Ménil

Donation MAGNELLI. collection d'art africain

MIRO, les 3 Bleu. 1961

Travaux de réarménagement des collections permanentes

17 décembre 1985 Inauguration de la nouvelle présentation des collections permanentes

1985

FERNAND LEGER, Variations sur “la Lecture”, 1924. esquisses et réplique

SALLE CONTEMPORAINE

1977.

Ça va? ça va (artistes islandais)

ANDRE MORAIN

Collectif Génération

RAOUL UBAC. phtographe

Atelier II. DE GASPARY — DEIDI

VON SCHAEWEN

Atelier II. CHRISTIAN FOSSIER

DENIS RIVIERE

Atelier III. Louis QUILICI — MAX REITHMANN

Atelier IV. WAN THEIMER — GEORGES JEANCLOS

1978

Atelier V. MAGDELEINE VESSEREAU — JORGE MARTINS

Atelier VI. ANTONI CLAVÉ — JEAN-PAUL BOUVIER

Atelier VII. LOUIS RENÉ DES FORETS — ANDREW SHERWOOD

Atelier VIII. MICHEL MOSKOVITCHENKO — NICOLÁS ARTHEAU

Atelier IX. KOFFI MOUROUFIE -GOUDIER — TRIKI

Atelier X. ALAIN LE BORGNE — BERNADETTE GENÉE

Atelier XI. LOUIS CARMEIL — ALAIN LESTIE

1979

Atelier XII. ENRIQUE BROGLIA — AGNES RACINE

Atelier XIII. JESUS ECHEVARRIA — AROLDO GOVERNATORI

Atelier XIV. JEAN RICARDON — HUBERT MUNIER

Atelier XV. THIERRY DELAROYERE — EMMANUEL SAULNIER

Atelier XVI. TONY LONG — GUY LOZAC'H

Atelier XVII. JACQUJES DERRIDA — FRANÇOIS LOUBRIEU — ANGE

BOARETTO

Atelier XVIII. CATHERINE STEFFENS — ANNE PONTET

Atelier XIX. PIERRE GAUDU — ENOS

1980

Atelier XX. SCANREIGH — MAURICE JULLY

Atelier XXI. JEAN-GABRIEL COIGNET — PASCAL KERN

10 photographies pour le patrimoine

LUCIEN CLERGUE

Présentation d'une sculpture de MICHA LAURY (Biennale de Paris)

1981

Photographies polonaises

RAUSCHENBERG. photographe

Autoportrait 1889-1981
PAUL NASH. 1889-1946
ERWIN BLUMENFELD, photos de mode

1982

HANS HARTUNG. Photographre
ERICA MAGDALINSKI.
environnement vidéo
DAVID HOCKNEY. Photographe
La photoiographie contemporaine en Amerique latine
ABBOTT. BRANDT. BOIFFARD. MILLER.
L'atelier de MAN RAY 1920-1940

1983

Images fabriquées
JEAN DIEUZAIDE et,JEAN-PIERRE SUDRE
WILLIAM KLEIN,environnement vidéo
Photographes tcheques
LUCAS SAMARAS. Photographe
Enrichissements récents du MNAM. de la BN. du FNAC

1984

Un siècle de photographies d'architecture
PIERRE DE FENOYL
Nouvelles acquisitions photos du Musée national d'art moderne
Photographies contemporaines en France
(Fermeture des salles Contemporaine et 'Animation. Travaux pour L'installation de
la librairie du Centre a leur emplacement.

2. ESPACES COMMUNS GRANDE GALERIE

Les expositions cochés d'un * sont présentées sur la totalité de la Grande Galerie.
Les autres partagent l'espace avec une autre exposition.

1977

MARCEL DUCHAMP. rétrospective (2 février-2 mai)
Paris-New York (1 juin- 19 septembre)

1978

MALEVITCH. Rétrospective (15 mars-15 mai)

HENRI MICHAUX. Rétrospective 15 mars-14 juin)

Paris-Berlin. rapports et contrastes 1900-1933 (12 juillet-6 novembre)

1979

REME MAGRITTE. Rétrospective (17 janvier-9 avril)

Paris-Moscou (31 mai-5 novembre)*

DALI. Rétrospective (19 décembre-20 avril 1980)*

1980

Participation à Cartes et Figures de la terre *

Les Réalismes entre révolution et réaction 1919-1939 (17 décembre-20 avril 1981)*

1981

Paris-Paris (28 mai-2 novembre)*

MAN RAY (10 décembre-2 mai 1982)

1982

MAN RAY. Rétrospective (jusqu'au 2 mai 1982)

JACKSON POLLOCK. Rétrospective (21 janvier-10 mai)

Hommage à GEORGES BRAQUE (17 juin-27 septembre)

1) Braque dans les collections publiques françaises

2) Braque. les papiers collés

TANGUY, Rétrospective (17 juin-27 septembre)

PAUL ÉLUARD et ses amis peintres (4 novembre-17 janvier 1983)*

1983

DE CHIRICO (24 février-25 avril)

YVES KLEIN, Rétrospective (3 mars-23 mai)

Présence polonaise : L'art vivant autour du musée de Lodz (23 juin-26 septembre)*

BALTHUS, Rétrospective (5 novembre-23 janvier 1984)

1984

BONNARD, rétrospective, (32 février-21 mai)
KANDINSKY, rétrospective, (1 novembre-28 janvier 1985)
Donation LOUISE ET MICHEL LEIRIS, Hommage à D.H.
KAHNWEILER (15 novembre 28 janvier 1985)

1985

MATTA
KLEE et la musique

1986

Vienne, 1880-1938, naissance d'un siècle *
Qu'est ce que la sculpture moderne ?*
Le Japon des avangardes

EXPOSITIONS ORGANISÉES A L'EXTERIEUR DU CENTRE

1977

ANDRÉ MASSON (Grand Palais) *
MARC CHAGALL)Pavillon de Flore. Musée du Louvre) peintures récentes 1967-1977*
HENRI MOORE)Orangerie des Tuileries)*
06 Art 76 (San Francisco, Houston. New York, Montréal. Bergsen, Oslo)
Participation à l'Exposition internationale de Belgrade Unstretshed Canvases (Los Angeles)

1978

DANIEL BUREN (toits de Paris)*
GEORGES MATHIEU)Grand Palais)

1981

NICOLAS DE STAËL. rétrospective (Grand Palais)*
Moscou-Paris (musée Pouchkine - Moscou)

1984

La rime es la raison , les collections de Menil (Grand Palais) *

1983

YANN N'GUYEN MINH, "Media 000" CLAUILF TOREY ' Zenon"

1984

THIERRY KUNTZEL. "Nostos II" Travaux de reaménagement des collections permanentes)

ANEXO VII

MUSEOS DE ARTE CONTEMPORANEO EN 1991⁷⁵¹

USA (108)

Akron 1

Albuquerque 1

Attanta 2

Atlantic City 1

Baltimore 2

Bereeley 1

Boise 1

Boston 2

Brockton 1

Buffalo 1

Cambridge 2

Chicago 4

Cincinatti 1

Cleveland 1

Columbus Ohio 1

Dailas 1

Denver 1

Detroit 1

Fort Wortn 1

Grand Rapids 1

Hartford 2

Honolulu 2

Houston 5

Indianapolis 2

⁷⁵¹ (Datos recogidos del Catálogo MVSEV exposición de Ben Jakober organizada por el Cosell Insular de Mallorca en el Centre de la Misericordia Abril –Mayo 1991)

Kansas City 1
Knoxville 1
Laguna Beach 1
Little Rock 1
Los Angeles 5
Marts Texas. 1
Miami 3
Middleton 1
Miiwaukee 1
Minneapolis 1
Mountainviile 1
Nashville 1
New Brunswick 1
New York 16
Newark 1
Newport CA 1
Norfolk 1
North Adams lMassl 1
Oakland 1
Oneonta NY 1
Orlando 2
Paim Beach 1
Philadelpnia 3
Phoenix 1
Pittsburgh 3
Portland 1
Riverside CA 1
Rochester 1
San Antonio 1
San Diego 1
San Jose CA 1

San Francisco 4

Santa Barbara 2

Santa Fé 1

Seattle 1

Southampton 1

Waltham Ma 1

Washington 3

Wichita 1

Williamstown 1

FRANCIA (94)

Ajaccio 1

Antibes 1

Aix en Provence 1

Albi 1

Alençon 1

Alés 1

Angoulême 1

Annemasse 1

Auvers sur Oise 1

Avignon 1

Bignan 1

Biot 1

Bordeaux 2

Bourbon Lancy 1

Bretigny sur Orge 1

Cagnes 1

Calais 2

Carcassone 1

Castres 1

Caussade 1

Cerret 1

Charlevilie Meziere 1

Chartres

Chateau Chiron 1

Chauvigny 1

Cherbourg 1

Cholet 1

Clisson 1

Cluny 1

Dilon 2

Dunkerque 1

Evreux 1

Fréius 1

Gravelines 1

Grenoble 2

Guérigny 1

Hérouville St Clair 1

Lyon 2

Magny 1

Marseille 2

Méru 1

Montbeliard 1

Montauban 1

Nantes 1

Nice 4

Nimes 1

Oiron 1

Orléans 1

Paris 6

Rau 1

Poitiers 1

Reims 3
Rennes 1
Rochechouart 1
Roche sur Yon 1
Sables d'Olonne 1
St-Amande les Eaux 1
St-Etienne 1
St-Lo 1
St-Paul 2
St-Remy 1
Sélestat 1
Thiers 1
Toulouse 2
Tourcoing 1
Tournus 1
Tours 1
Troyas 3
Vannes 1
Vence 1
Vernon 1
Villeneuve d'Asq 1
Villeurbanne 1
Vimoutiers 1

ALEMANIA(59)

Aachen 2
Augsburg 1
Benin 5
Bielefeld 1
Bochum 1
Bonn 1

Braunschweig 1
Bremen 2
Cologne 4
Dortmund 1
Duisburg 2
Dusseldorf 3
Essen 1
Frankfurt 3
Hamburg 2
Hannover 2
Heidelberg 1
Kassel 3
Kiel 1
Krefeld 3
Leverkusen 1
Ludwigsburg 1
Mannheim 1
Mönchengladbach 1
München 2
Münster 2
Nürnberg 1
Recklinghausen 1
Regensburg 1
Saarbrücken 1
Stuttgart 3
Tübingen 1
Ulm 1
Wiesbaden 1
Wuppertal 1
SUIZA(29)

Arrau 1
Basel 4
Bern 2
Churi 1
Geneva 3
Glarus 1
Lausanne 2
Lugano 2
Luzern 1
Martigny 1
St Gallen 1
Schatfhouse 1
Soiuthurn 2
Thun 1
Winterthur 2
Zug 1
Zúrich 3

REINO UNIDO (28)

Bath 1
Birmingham 1
Bristol 2
Cambridge 1
Edinburgh 2
Glasgow 2
Halifax 1
Ipswich 1
Leeds 1
Liverpool 2
London 6
Londonderry 1
Manchester 1
Newcastle 1
Norwich 1
Oxford 1
Plymouth 1
Southampton 1
Sunderland 1

ITALIA (27)

Bologna 1
Bolzano 1
Brescia 1
Ferrare 1
Firenze 2
Gallareta 1
Genova 2
Marsaia 1
Milano 4
Modena 1
Napoli 1
Palermo 1
Pescara 1
Prato 1
Rivoli 1
Roma 2
San Marino 1
Suzzara 1
Venezia 2
Verona 1

JAPÓN(27)

Gifu 1
Gumma 1
Hakone-Machi 1
Hiroshima 2
Hokkaido 1
Ho-Shi 1
Iwaki 1
Kamakura 1
Kanagawa-Ken 1
Kobe 1
Mito 1
Nagayoshi 1
Nagano-Ken 1
Osaka 1
Otsu lShigal 1
Otsu-Kyushu 1
Sapporo 1
Tokiwa 1

Tokyo 4
Toyama 1
Ueno 1
Wakayama 1
Yokohama 1

ESPAÑA (26)

Barcelona 7
Figueras 1
Gerona 1
Granollers 1

Lanzarote 1
Las Palmas 1
Madrid 6
Palma de Mallorca 1
Pontevedra 1
Sabadell 1
Santander 1
Sevilla 1
Valencia 1
Zaragoza 1

BÉLGICA (21)

Alst 1
Antwerp 2
Bruge 3
Bruxelles 3
Charleroi 2
Deurle 1
Flemalle 1
Ghent 2
Hasselt 1
Liège 1
Middleheim 1
Namur 1
Oostende 1
Xelies 1

HOLANDA (19)

Amsterdam 4
Apeldoorn 1
Arnhem 1
Breda 1
Den Haag 1
Eindhoven 1
Enschede 1
Groningen 1
Heerlen 1
Hertogenbosch 1
Maastricht 1
Otterlo 1
Rotterdam 1
Schiedam 1
Utrecht 1
Venlo 1

11. AUSTRALIA (10)

Adelaide 1
Brisbane 1
Canberra 1
Melbourne 2
Perth 1
South Yerra 1
Sydney 3

CANADÁ (10)

HalifaxNS. 1
Hamilton.1
London 1
Montreal 2
Ottawa 1
Quebec 1
Toronto 2
Vancouver 1

DINAMARCA (7)

Aarhus 1

Aarlborg 1
Copenhagen 1
Humblebaek 1
Nordjyllands 1
Silkeborg 2

AUSTRIA (7)

Graz 1
Linz 1
Salzburg 1
Vienna 4

SUECIA (6)

Goteborg 1
Lund 1
Malmö 2
Stockholm 2

BRASIL (4)

Campinas 1
Rio 1
Sao Paulo 2

MEJICO(3)

México City 2
Monterey 1

NORUEGA (3)

Drammen 1
Hoenikkoden 1
Oslo 1

YUGOSLAVIA (3)

Belgrade 1
Llublaha 1
Zagrebí 1

COREA (2)

Kyunkindo 1
Seoul (1)

COLOMBIA (2)

Bogotá 1
Cartagena 1

GRECIA (2)

Athenas 2

INDIA (2)

Bombay 1

New Delhi 1

IRLANDA(2)

Clonmel 1

Dublin 1

MARRUECOS (2)

Casablanca 1

Rabat 1

NUEVA ZELANDA (2)

Auckland 1

Wellington 1

POLONIA (2)

Lodz 1

Warsaw 1

PORTUGAL (2)

Lisboa 2

URSS (2)

Leningrad 1

Moscow 1

VENEZUELA (2)

Caracas 2

ARGENTINA (1)

Buenos Aires 1

CHILE (1)

Santiago 1

GUATEMALA (1)

Guatemala 1

HUNGRIA (1)

Budapest 1

ISLANDIA (1)

Reykjavik 1

LUXEMBURGO (1)

Florenville 1

SINGAPUR (1)

Singapore 1

SUDAFRICA (1)

Johannesburgo

TURQUIA (1)

Istanbul 1

CENTROS DE DOCUMENTACIÓN

Centre d'Art Contemporain, Bordeaux.
Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.
Instituto Valenciano de Arte Moderno, Valencia.
Musée National d'Art Moderne, París.
Museum of Modern Art Archives, New York.
Bauhaus Archives, Berlin.

BIBLIOGRAFÍA

- ADORNO, T.W.**, El museo Valéry-Proust, in *Prismas*, Ariel, Barcelona, 1962
- AFFEULPIN, G.**, *La soie disant utopie du Centre Beaubourg*, París, 1976.
- ALARY, L.**, L'Art vivant avant l'art moderne. le Musée du Luxembourg, premier essai de muséographie pur l'art vivant en France, in *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, vol 42, n° 2, 1995.
- ALBERS, J.**, *How Modern is the Museum of Modern Art*, American Abstract Artist, New York, 1940. (MoMA archives 3.N47 A63)
- ALBINI, F.**, Funcioni e architettura del museo, en *La Biennale di Venezia*, en *Rivista dell'Ente Autonomo della Bienalle di Venezia*, anno VIII, n° .31, abril-junio, 1958,
- ALDEN JEWEL, E.**, The New Museum of Modern Art in New York Times, 10-11-1929
- ALÈGRE, J. y TIERN, B.**, *Guide pratique, Centre Georges Pompidou*, Centre Georges Pompidou, Paris, 1990.
- ALEXANDER, E.P.**, *Museums in Motion. An Introduction to the History and functiona of Museums*, Nashville, 1995.
- ALLEGRET, L.**, *Musées*, ed. du Moniteur, Milan-París 1987.
- ALLEGRET, L.**, *Musées*, tome 2, ed. du Moniteur, Milan-París, 1992
- ALLEGRET, L.**, *Architecture: récis, figures, fictions*, Paris, Centre Georges Pompidou, Centre de Création Industriel, Cahiers du CCI, n°1, 1986.
- ALLEGRET, L.**, *Arquitectura para la cultura I: Museos*, ed. Suma, Buenos Aires, 1983.
- ALLEN, J.** (coord), Dossier El Museo: Año 2000. Transformación y síntesis en el Museo Occidental. en *Atlántica*, n°2-3 Noviembre 1991.

ALONSO, L. *Museología. Introducción a la Teoría y Práctica del Museo*, Fundamentos Maior, Itsmo, Madrid, 1993.

ALTAIÓ, V. y PICAZO, G. (a cura de)., *El museu d'Art Contemporani en el Futur*, Acta, Quaderns n° 2, Barcelona, junio 1989.

AMELINE, J.P., *Guide to the permanent collection. Musée national d'art moderne*, Editions du Centre Pompidou, Paris, 1986

American Association of Museum, *Museum for a New Century*, Washington, 1984.

AMMAN J.C., Preface en *Guide art press, art moderne et contemporain en Europe*, Paris, 1994

AMMANN, CH., De centre d'art a museu d'art contemporani, in *El Museu d'art contemporani en el Futur*, Acta n° 2- Barcelona, junio 1989.

AMMANN, J.C., Y LAUTER, R., (coord) *Museum Für Moderne Kunst Frankfurt Am Main*, n° 1, Frankfurt, 1988

AMSTRONG, M., l'anarchie du 20e siècle in *Artpress* n° 201, avril, 1995

ARACIL, A. y RODRIGUEZ, D., *El siglo XX. Entre la muerte del Arte y el Arte Moderno*, ed. Istmo, Madrid, 1983.

ARDENE, P y BARACK, A., *Le guide Art Press art moderne et contemporain en Europe*, Paris, 1994

ARESTIZÁBAL, I. y PIVA, A., *Musei in Trasformazione. Prospettive della museologia e della museografia*, Mazzotta, Milano, 1991.

ASHTON, D., *La escuela de Nueva York*, ed. Cátedra, Madrid, 1988.

Asociación de Amigos del Museo del Prado, (coord) *Los Grandes Museos Históricos*, edición conmemorativa del 175 aniversario del Museo del Prado. ed. Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, Barcelona 1995.

AUPETITALLOT, y WIDE. (ed) *White Space: Behind the Museum, 1966-1976*, Société des Expositions du Palais des Beaux Arts, Richter Verlag, Düsseldorf 1995

BANDY, M.L., Nothig Sacred: "Jock whitney Snares Antiques for Museum". The foundig of The Museum of Modern Art Film Library, in *Studies in Modern Art* n° 5, Museum of Modern Art, Nueva York, 1995.

BANHAM, R., Enigma of the rue du Renard, in *The Architectural Review*, vol. CLXI, n° 963, mai, 1977.

BARR, A.H., Introducción in *Modern Architecture: International Exhibition*, Modern Art Museum, New York, 1932.

BARR, A.H., *La definición del arte moderno*, Alianza Forma, Madrid, 1989.

BARR, A.H., Chronicle of the Collection of Painting and Sculpture en Painting and Sculpture en The Museum of Modern Art 1929-1967, Museum of Modern Art, New York 1977

- BARR,A.H.**, *Masters of Modern Art*, Museum of Modern Art, New York, 1954.
- BARR,A.H.**, *Why The Museum of Modern Art was founded?* Trabajo mecanografiado 1936.MoMA Archives, Barr papers, N47 M86.
- BASSO PERESSUT, L.**(a cura di), *I Luoghi del Museo. Tipo e Forma fra tradizione e innovazione*, Editori Reuniti, Roma 1985.
- BAUDELAIRE, CH.**, *El Salón de 1846*, Fernando Torres ed. Valencia 1976
- BAUDELAIRE,CH.**, *Salones y otros escritos sobre arte*, Visor, Madrid, 1996.
- BAUDRILLARD, J.**, El efecto Beaubourg. in *Cultura y simulacro*, Kairos, Barcelona 1984.
- BAYER,H. y GROPIUS,W.**,*Bauhaus 1919-1928*, MoMA,New York, 1938.
- BAZIN, G.**, *El tiempo de los Museos*, Daimon, Barcelona, 1969.
- BAZIN, G.**, *Impresionismo en el Louvre*, Daimon, Barcelona,1981
- BAZIN,G.**, *L'Exode du Louvre (1940-1945)*, ed.Somogy, París, 1992
- BEAUMELLE,A. y POUILLON,N.,(dir)**, *La Collection du MNAM.Acquisitions 1986-1996*,Centre Georges Pompidou, Paris, 1996
- BELIAKOVA,A.**,*Relatos sobre el Ermitage*, ed.Nóvosti, Moscú, 1990
- BELLET, H.**,Passions Privées. art moderne et contemporain dans les collections particulières en *Connaissance des Arts*, n°524, janvier, 1996.
- BELTRAN LLORIS, M.**, Teoría del Museo I, in *Césaraugusta*. Zaragoza, 1971-72.
- BELTRAN LLORIS, M.**, Teoría del Museo II, in *Cesaraugusta*. Zaragoza, 1978.
- BENES,M.**, A Modern Classic: The Abby Aldrich Rockefeller Supture Garden in *Studies y Modern Art* n° 6 The Museum of Modern Art, New York, 1998
- BENEVOLO,L.**,*Historia de la Arquitectura Moderna*, ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1980.
- BENNETT,J.**, *The Birth of the Museum. History,Theory,Politics*, Routledge, London, 1987
- BENOIST, L.**, *Musées et Museologie*, Presses Universitaires de France, coll.Que sais-je?, París, 1971.
- BERGER,M.**,*How Art Becomes History. Essays on Art, Society, and culture in Post-New Deal America*, Icon Editions, New Yok, 1992
- BERMAN,M.**, *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. Siglo veintiuno, Madrid 1988.
- BERNARD,Y.M.**,*Etude sur le Patrimoine des Fonds Regionaux d'Art Contemporain*, Paris, 1994.

BERTHO, D., Hallen für neue Kunst, in *Cahiers du Musée national d'art moderne, n°17/18, paris 1986*

BESSET, M., Obras, espacios, miradas. El museo en la historia del arte contemporáneo, en *Museos de Vanguardia, Monografías de Arquitectura y Vivienda n° 39*, 1993

BESSONOVA, M.A y KUZNTSOVA, I.A., The Pushkin Museum, Moscow, in *French Paintings from The USSR, Watteau to Matisse*, catálogo de la exposición organizada por la National Gallery of London 15 junio al 18 septiembre, 1998.

BIASINI, BEZOMBES, LEBRAT, VINCENT, *Le Grand Louvre*, Electa Moniteur, Paris, 1989.

BINNI, L y PINA, G., *MUSEO. Storia e funzioni di una macchina culturale dal cinquecento a oggi, profilo storico, elementi di museologia, documenti, bibliografie*, Grazanti Editore, Milano, 1989.

BLAKE, P., German Architecture and American in *Architectural Forum*, agosto, 1957.

BLESCH, R., *Fifty Years of Modern Art in América. A report for the Museum of Modern Art*, New York 1955. (mecanografiado). MoMA archives. 1-B 55f

BLISTÈNE, B., DAVID, C., PACQUEMENT, A., (Dir), *L'époque, la mode, la morale, la passion*, catálogo de la exposición, 21-5 a 17-8, 1987 Centre Georges Pompidou. Musée national d'art moderne, Paris 1987

BLUM, J.M., *Was for Victory., Politics and American Culture during World War II*, Harcourt Brace Jovanovich, New York, 1976.

BODE, A., *Documenta Kassel, Essays*, Stadtparkasse Kassel, Kassel, 1987.

BOLAÑOS, M., *Historia de los Museos en España. Memoria, cultura, sociedad*, ed. Trea, Gijón 1997

BONIFACE, P. y FOWLER, P., *Heritage and tourism in "The Global Village"*, Routledge, London, 1993.

BONITO OLIVA, A., Italia en Arco 2000, in *Arco Noticias*, n° 14, junio 1999.

BONK, E., *The portable museum*, Thames and Hudson, London 1989.

BONNEFOY, F., (DIR), *JEU DE PAUME, histoire*, Editions du Jeu de Paume/Reunion des Musées Nationaux, Paris, 1991.

BORDIEU, P., *Enquête sur le public du centre Pompidou*, Centre Pompidou, Paris, 1977.

BORDIEU, P. y DARBEL, A., *l'Amour de l'Art, les musées européens et leur public*, Minuit, Paris, 1985.

BOTTI, G., Gae Aulenti: architettura e museografia in *Locus International* n° 53, 1987

BOYLAN, P. (ed), *Museums 2000. Politics, Professionals and Profit*, Routledge, London, 1992.

BOZAL, V., (dir) *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, Vols I y II, ed, Visor, Madrid, 1996

BOZO, D., Histoires de deux musées, Picasso Chez Lui. La collection, in *Dominique Bozo un possible portrait*, Centre Georges Pompidou/ Réunion des Musées Nationaux, Paris, 1994.

BOZO, D., *Picasso, oeuvres reçues en paiement des droits de succession*, catálogo de la exposición del Gran Palais, Paris, 1979-1980.

BRES-BAUTIER, G., (coord) *Louvre .guide des collections*, Reunion des musées nationaux, Paris, 1992.

BRESC-BAUTIER, G., *Mémoires du Louvre, Découvertes* Gallimard, Réunion des Musées Nationaux, Paris, 1989

BRETTELL, R., *French Salon Artist, 1800-1900*, The Art Institute of Chicago and Harry N. Abrams, Inc., New York, 1987.

BROOKS PFEIFFER, B., (Ed), *Frank Lloyd Wright: Collected Writings*, , Voll, 1894-1930 Rizzolli /Frank Lloyd Wright Foundation, Nueva York 1992

BROWN, M., *American Painting from the Armory Show to the Depression*, Princenton University Press, 1955. R eeditado en *L'Art de L'Exposition, une documentation sur trente exposition exemplaires du XX siècle*, Editions du Regard, París, 1998, pp 91-105.

BRUNHAMMER, Y., *Le Beau dans L'Utile. Un Musée pour les Arts décotatifs*, Gallimard, Paris, 1992

BUCHLOH, B., El museu avui i demà in *El Museu d'art contemporani en el Futur*, Acta nº 2-Barcelona, junio 1989.

BYERS, J.F. *MoMA. Committee to study Afro-Americans, Hispanic and Other Ethnic Art*, Report to the Trustees of the Museum of Modern Art, MoMA Archives, The Committee, 3 N47 N472

CABANNE, P., La Exposición de Artes Decorativas: Eclecticismo e Imitación in *El Arte del Siglo Veinte*, ed. Polígrafa, Barcelona, 1983

CABRERA, P., La Investigación en los Museos, in, *Política Científica*, nº 32, noviembre 1992

CALATRAVA ESCOBAR, J *La Teoría de la Arquitectura y de las BBAA en la Encyclopédie de Diderot y D'Alembert*, Diputación Provincial de Granada, 1992

CALVO SERRALLER, F., Elogio de la mirada, en *Kalías* año IV nº 8, Semestre II, 1992.

CALVO SERRALLER, F. (ed), *Los espectáculos del Arte. Instituciones y funciones del arte contemporáneo*, Tusquets Editores, Barcelona, 1993.

CALVO SERRALLER, F. (dir), *Enciclopedia del arte español del siglo XX, T.1 y 2*, Mondadori, Madrid, 1992.

CALVO SERRALLER, F., El Salón, in *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, Vol. II, ed, Visor, Madrid, 1996

CALVO SERRALLER, F., Una historia dialéctica de la vanguardia, in *Obras Maestras de la Colección Guggenheim*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Catálogo de la

exposición realizada entre el 17 de enero al 13 de mayo de 1991, Solomon R. Guggenheim Foundation/ Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1990.

CALVO SERRALLER, F., Historia real de un museo imaginario. Pasado y presente del Centro de Arte Reina Sofía, in *Claves de la razón práctica*, n° 22, mayo 1992.

CAMERON, D. Le Musée: temple ou forum (1971) in *Vagues, une anthologie de la nouvelle muséologie*, T.I, ed. W.MNES, Paris 1992

CANTAREL-BESSON, Y., *Musée du Louvre (janvier 1797-1798), Procès-verbaux du Conseil d'administration du "Musée central des Arts*, Réunion des Musée Nationaux, Paris 1992.

CAYGIL, M., *The story of the British Museum*, British Museum Press, London, 1985

CELANT, G., Il museo, un megaconcerto silenzioso, in *Domus Dossier, Musei*, anno II, n° 2, 1994

CHASTEL, A., *Arte y Humanismo en Florencia en la época de Lorenzo el Magnífico*, Cátedra, Madrid, 1982.

CHASTEL, A., Nouveaux regards sur le siècle passé in ORSAY, vers un autre XIX siècle, in *Le Debat*, n° 44.- París, 1987.

CHEMETOV, P., *L'Opéra Pompidou*, en *Techniques et Architecture*, n° 317, décembre 1977

CHOAY, F., Il museo d'arte oggi: tempio o supermercato della cultura? en *QA10, Quaderni del Dipartimento di progettazione dell'architettura*, Milan 1990

CISCAR, C., Espacios para el Arte. Espacio de Arte contemporáneo de Castellón (EACC). Una apuesta descentralizada, en *Arco Noticias*, n° 14, Junio 1999.

CLADDERS, J., El director i l'arquitecte: elmuseu de nova planta, in *El Museu d'art contemporani en el Futur, Acta* n° 2- Barcelona, junio 1989.

CLAIR, J., *Considérations sus l'État des Beaux Arts. Critique de la modernité*, Gallimard, Paris, 1983

CLAIR, J., *La responsabilidad del artista*, La Balsa de la Medusa, Visor, Madrid, 1998.

CLAIR, J., De la modernité conçue comme une religion *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne, Hors-Série L'art Contemporain et le Musée*, Centre Georges Pompidou, Paris, 1989,

CLAIR, J., *Élevages de poussière. Beaubourg ving ans après*, Paris, 1992

CLAIR, J., La fin des musées (1971) in *Vagues, une anthologie de la nouvelle muséologie*, T.I, ed. W.MNES, Paris 1992

CLAIR, J., Le puits et le pendule in *ORSAY, vers un autre XIX siècle*, in *Le Debat*, n° 44.- París, 1987.

CLAIR, J., *Beaubourg*, in *L'Arc*, n° 63, 1975

COCKROFT, E., Abstract Expressionism, Weapon of the Cold War in *Artforum*, vol.15, n°10, junio 1974. pp. 39-41.

COLQUHOUM, A., Critique, in *Architectural Desing*, vol.47, n°2, february, 1977.

COMPTON, M., *The role of the Museum of Modern Art*. Informe mecanografiado sobre los Museos de Arte Moderno, enviado al MoMA por Michael Compton de la Tate Gallery, MoMA Archives.

CONNELLY, J.L., The grand gallery of the Louvre and the museum project: architectural problems in *Journal of the Society of architectural historians*, XXXI, 1972.

COOLIDGE, J., *Patrons and architects. Designing Art Museums in the Twentieth Century*, Amon Carter Museum, Fortworth, Texas, 1989.

COQUHOUN, A., Democratic Monument, in *Architectural Review*, december 1984

CRIMP, D., *On the Museum's Ruins*, The MIT Press, Cambridge/London, 1993

CROPTON, D., Centre Pompidou: A live Centre of Information, in *Architectural Desing*, vol.47, n°2, february, 1977

CROW, T.E., *Pintura y Sociedad en el París del Siglo XVIII*. ed. Nerea, Madrid, 1989.

D'AMICO, V., Creative Art for Children, Young People, Adults and Schools, en *The Bulletin of The Museum of Modern Art*, n° 19, 195

D'AMICO, V., *Report on the Educational Projeet of The Museum of Modern Art, 1937-1940*, The Museum of Modern Art, New York, 1940.

DAGOGNET, F., *Le Musée sans fin*, Seyssel, Camp-Vallon, 1993.

DAGONET, F., Il faut sauver le musée, mais comment? *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne, Hors-Série L'art Contemporain et le Musée*, Centre Georges Pompidou, Paris, 1989,

DAL CO F. y MUIRHEAD, T., *I Musei di James Stirling – Michael Wildford and Associates*, Electa, Milano, 1990.

DAL CO, F., *Dilucidaciones . Modernidad y Arquitectura*, ed. Paidós, Barcelona 1990.

DAMISH, H., L'architecture au musée? in *les cahiers du musée nationa d'art moderne*, n° 42 hiver 1992

DAMISH, H., Le musée à l'heure de sa disponibilité technique *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne, Hors-Série L'art Contemporain et le Musée*, Centre Georges Pompidou, Paris, 1989,

DAVID, C., l'Art contemporain au rique du musée, in *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne, Hors-Série L'art Contemporain et le Musée*, Centre Georges Pompidou, Paris, 1989,

DAVID, C., l'invention du lieu, in *Cahiers du Musée national d'art moderne*, n°17/18, Paris 1986

DAVIS, D., *The Museum transformed: desing and culture in the post-Pompidou age*, Cross River Press, New York, 1990.

DE DIEGO, E., La histeria de la historia. Sobre los nuevos museos españoles in *Monografías de Arquitectura y Vivienda. Museos de Vanguardia*, n° 39, 1993.

- DEAN, D.**, *Museum Exhibition. Theory and Practice*, Routledge, London, 1994.
- DELOCHE, B.**, *Museologica. Contradiction et logique du musée*, MNES, Paris, 1989.
- DELOCHE, B. y LENIAUD, J.M.**, *La Culture des sans-culottes: le premier dossier du patrimoine, 1789-1799*, Presse du Languedoc, 1989.
- DÉOTTE, J.L.**, *Le Musée, l'origine de l'esthétique*, L'Harmattan, Paris 1993.
- DEROUE, C.** Faux collectionneurs, vrais donateurs, quelques marchands de tableaux à Paris entre 1990 et 1960 in *Passions privées. Collections particulières d'art moderne et contemporain en France*, Paris 1995
- DESNÉ, R.**, La Font de Saint Yenne, précurseur de Diderot in *La Pensée*, LXXIII, mayo-junio, 1957,
- DESVALÉES, A.** (ed), *Vagues, une anthologie de la nouvelle muséologie*, W.MNES (Muséologie Nouvelle et expérimentation Sociales), Paris 1992
- DÍAZ PADRÓN, M. y ROYO-VILLANOVA, M.** *David Teniers, Jan Brueghel y Los Gabinetes de Pinturas*, catálogo de la exposición del mismo nombre, Museo del Prado, Madrid, 1992.
- DIDEROT, D.**, *Escritos sobre Arte*, Edición a cargo de Guillermo Solana Díez. Ediciones Siruela, Madrid, 1994
- DORLÉAC, L.B.**, L'Art en France pendant L'occupation. Les Artistes dans la tourmente, in *Beaux Arts magazine*, n° 133, avril, 1995
- DOVIRAL, B.**, l'Ouverture du Musée National d'Art Moderne de Paris, in *Les Arts Plastiques*, n°5-6, Bruxelles, 1947.
- DOVIRAL, B.**, *L'école de Paris au Musée National d'Art Moderne*, Somogy, Paris, 1961.
- DREXLER, A.**, Architecture and Desing en *The Museum of Modern Art New York. The history and the Collection*, Harry Abranms Inc/MoMA, New York, 1991
- DREXLER, A.** *The MoMA New York*, ed. La Rinascente, Milan 1958.
- DUBUFFET, J.**, *El hombre de la calle ante la obra de arte*, ed. Debate, Madrid, 1992
- DUFOUR, O.**, L'Utopie Beaubourg dix ans après. L'histoire d'une ambition, en *Espirit*, n° 123, février 1987.
- DUNCAN, C y WALLACH, A.**, The Museum of Modern Art as Late Capitalist Ritual: An Iconographic Analysis in *Marxist Perspectives*, Winter 1978, vol 1, n° 4 New York.
- DUNCAN, C y WALLACH, A.**, MoMA: Ordeal and Triumph on 53rd Street in *Studio International*, vol 194, n° 988, London, 1977.
- EUDES, Y.**, *La Conquête des esprits. L'appareil d'exportation culturel américain*, París, 1982.
- EVERITT, A.**, *El Expresionismo Abstracto*, ed. Labor, Barcelona, 1984

- FAGONE, V.** Museo multimediale, in *Domus Dossier, Musei*.anno II, n° 2, 1994
- FALGUIÈRES, P.**, Les raisons du catalogue, in *Les Cahiers du Musée National D'Art Moderne*, n° 56/57, verano-otoño 1996.
- FER, B., BATCHELOR, D., WOOD, P.**, *Realismo, Racionalismo, Surrealismo. El arte entreguerras (1914-1945)*, ed. Akal, Arte Contemporáneo, Madrid, 1999.
- FERNÁNDEZ GALIANO, L.** el Museo Simulacro y Consuelo in *Museos y arquitectura; nuevas perspectivas*. Serie Monografías, Ministerio de Obras Públicas, Transportes y Medio Ambiente, 1994
- FERNÁNDEZ GALIANO, L.**, Tormenta de titanio, in *Arquitectura Viva*, n°55, Julio-agosto, 1997
- FERNÁNDEZ, L.A.**, *Museología: Introducción a la Teoría y Práctica del Museo*, Ediciones Istmo, Madrid 1993.
- FILLER, M.**, Retorno a la caja. El Guggenheim remodelado, in *Arquitectura viva*, n° 27, noviembre –diciembre 1992
- FORBES, J.D.**, The Art Museum and the American Scene in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, n° 4, invierno 1941-1942.
- FOUCARD, B.**, Le Musée du XIXe siècle: temple, palais, basilique, en *La Jeunesse des Musées. Les musées de France au XIXe siècle*, sous la direction de Chantal Georgel, Musée d'Orsay, 1994.
- FOUR, P.** La politique de soutien aux arts plastiques, in *Institutions et vie culturelle*, Paris 1996
- FOUR, P.**, l'État, les FRAC et le monde de l'art in *Raison présente*, n° 107, 1993.
- FOUR, P.**, La compétence contre la démocratisation? Création et re-creation des Fonds régionaux d'art contemporain in *Politix*, n° 24, 1993.
- FRANC, H.**, The Museum of Modern Art, New York in *Painting of the World's Great Galleries*, ed. Bert Bilzer, Publicado por Frederic A. Praeger, New York, 1961.
- FRANCBLIN, C.**, Le nouveau désordre des musées, en *Art press*, n° 201, avril 1995.
- FUCH, R.**, El director nómada de museo, in *El Museu d'art contemporani en el Futur, Acta* n° 2- Barcelona, junio 1989.
- FUMAGALLI, P.**, Il museo contemporaneo: una sintesi, *Museo d'arte e architettura*, ed. Charta. Milano, 1992
- FUMAROLI, M.**, Réflexions sur la querelle des Anciens et des modernes, in *Traverses*, n° 1, printemps 1992.
- Fundación Antoni Tàpies**, *Els Límits del Museu*, resúmenes del symposium, Barcelona, 1996
- Fundación Juan March**, *Arte Abstracto Español*, en la colección de la Fundación Juan March, Madrid, 1983.
- GACI, M.**, *El Arte en la era de los Medios de Comunicación*, Fundesco, Madrid, 1988.
- GARCÍA BLANCO, A.**, El Museo como centro de investigación del público, in *Política Científica*, n° 32, noviembre 1992

GARCÍA, A. Arte y Museo Contemporáneos in, *MVSEV, Ben Jakober*, Catálogo de la exposición celebrada entre mayo y abril de 1991, Centre Cultural de la Misericòrdia, Consell Insular de Mallorca, 1991

GAUDIBERT, P., La présence de l'artiste dans le musée d'art moderne(1972), in *Vagues, une anthologie de la nouvelle muséologie*, T.I.W.MNES, Paris 1992.

GAUDIBERT, P., Modernité, art moderne, musée d'art moderne *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne, Hors-Série L'art Contemporain et le Musée*, Centre Georges Pompidou, Paris, 1989,

GENAVER, E., An adverse criticism of the Museum of Modern Art, in *Harper's Magazine*, julio 1944.

GEORGEL, CH. (dir), *La Jeunesse des musées. Les Musées de France au XIX siècle*, Catálogo de la exposición del Musée d'Orsay, 7 février-8 mai 1994, Reunion des Musées Nationaux, Paris, 1994.

GEORGEL, CH., Premièrs muséums, premiers hommes: la formation initiale des collections, in. *La Jeunesse des musées. Les Musées de France au XIX siècle*, Catálogo de la exposición del Musée d'Orsay, 7 février-8 mai 1994, Reunion des Musées Nationaux, Paris, 1994

GIRAD, J. Y MARTIN. C., l'art et l'état(1) Les frac en question, in *Beaux Arts* n° 104, septembre 1992.

GIRALT-MIRACLE, D., Espacios para la cultura. Un lujo o una necesidad, en *Diseño Interior*, n° 8, octubre 1991

GOLDFARB, H. T., *The Isabella Stewart Gardner Museum. A companion guide and history*, The Isabella Stewart Gardner Museum Boston, Yale University Press, New Haven and London, 1995

GOLDTARD A., *Missionery for the Modern*, New York, 1989.

GOMBRICH, E. H., *Ideales e Ídolos. Ensayo sobre los valores en la Historia del Arte*, ed. Debate, 1999.

GOODWIN y STONE, *The museum of Modern Art. New York City*. John Lowry Inc. General contractor, reprinted though the courtesy of the Architectural Forum , New York 1939.

GOODYEAR. A. C., *The Museum of Modern Art: The First Ten Years*, Moma, Nueva York, 1943.

GORDON, D. E., *Modern Art Exhibitions 1900-1916. 851 expositions d'art moderne*. Munich, 1974.

GROPIUS, W., Designing Museum Buildings in Apollo in the Democracy. The Cultural Obligation of The Architect, New York, 1968. (la fecha original del artículo es 1946)

GUASCH. A. M., *El arte del siglo XX en sus exposiciones. 1945-1995*, ediciones del Serbal, Barcelona, 1997.

GUGGENHEIM, P., *Una vida para el Arte. Confesiones de una mujer que amó el arte y a los artistas*, Parsifal, Barcelona 1990

GUGGENHEIM, P., Introduction in The Peggy Guggenheim Collection, Arts Council, at the Tate Gallerie, London, 1964.

- GUIDIERI, R.**, *El Museo y sus fetiches. Crónica de lo neutro y su aureola*, ed. Tecnos, Madrid, 1997.
- GUIHEUX, A. (dir)**, *collection d'architecture du Centre Georges Pompidou*, Centre Georges Pompidou, Paris, 1998.
- GUILBAUT, S.**, *How New York stole the idea of modern art, abstrac expressionism, freedon and the cold war*, Chicago University Press, 1983.
- GUIRAUDY, D.**, *Le Musée et la Vie*, La Documentation Française, Paris, 1977.
- HAACKE, H.**, *Museums, Managers of Consciousnees in Art in America*, n° 72, Febrero 1984.
- HALBERTAM, D.**, *The Fifties*, Villard Books, New York, 1993.
- HASKELL, F.**, *L'art et le langage de la politique*, n° Monográfico: *ORSAY, vers un autre XIX siècle*, in *Le Debat*, n° 44. 1987.
- HASKELL, F.**, *Le peintre et le musée* in *Le Debat*, n° 49, 1988.
- HASKELL, F.**, *La Historia y sus Imágenes. El arte y la interpretación del pasado*, Alianza Forma, Madrid, 1994.
- HASKELL, F.**, *Pasado y Presente en el Arte y en el Gusto*. Alianza Forma, Madrid 1989,
- HASKELL, F.**, (ed), *Saloni, gallerie, Musei e loro influenza sullo sviluppo dell'arte dei secoli XIX e XX*, Actas del XXIV Congreso Internacional de Historia del Arte, Bolonia, 1979.
- HAUTECOEUR, L.**, *Programme architectural des Musées in L'Architecture d'Aujourd'hui*, Junio 1938
- HAUTECOEUR, L.**, *Architecture et aménagement des musées*, Réunion des Musées Nationaux, Paris, 1993
- HEILBRUN, F.**, *La photographie à Orsay in ORSAY, vers un autre XIX siècle*, in *Le Debat*, n° 44.- Paris, 1987.
- HEIN, H.** *The Exploratorium: The Musum as Laboratory*. Smithsonian Institution Press, Washington, 1990.
- HEINICH, N.**, *Il Centre Pompidou e il suo pubblico: limiti di un luogo utopistico*, en *L'Industria del museo. Nuovi contenuti, gestiones, consumo di masa*, (a cura di Robert Lumly), ed. Costa e Nolan, Genova, 1989
- HITCHCOCK, H.R.**, *Kunsthalle, Bielefeld*, Richard Kaselowsky Haus, Bielefeld, 1974,
- HODIN, J.P.**, *The museum and Modern Art :The Mission of the Museum in Our time in Modern Art and the Modern Mind*, the Press of Case Western reserve University, Cleveland, 1972.
- HOET, J.**, *El museu i les exposicions temporals*, in *El Museu d'art contemporani en el Futur*, Acta n° 2- Barcelona, junio 1989.
- HOFFMANN, W.**, *Hacia el santuario prometedor*, in *Creación estética y teoría de las artes*, n° 6 octubre 1992.
- HONISCH, D.**, *National Gallery, Berlin. Staatliche Museum*. PreuBischer Kulturbesitz, Druckhaus Tempelhof, Berlin 1980.
- HOOPER-GREENHILL, E.**, *Museums and Their Visitors*, Routledge, London, 1994

- HOOPER-GREENHILL, E.**, *Museums and Shaping of Knowledge*, Routledge, London, 1992
- HOWARD, K.**, *The Metropolitan Museum of Art*. ed. Mondadori, Paris, 1993.
- HUDSON, K.**, The Impact of Museums upon Modern Art History in Validating Modern Art, Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles, 1975
- HUDSON, K.**, *A Social History of Museums*, Macmillan, Londres, 1975
- HUGUES, R.**, *American visions. The Epic History of Art in America*, Alfred A. Knopf, New York, 1997.
- HULTEN, P.**, *Musées, toutes les muses*, Centre Georges Pompidou, Paris, 1975
- HUNTER, S.**, *The Museum of Modern Art, New York. History and the Collection, The Museum of Modern Art*, New York, 1991
- HUNTER, S.**, *The Museum Of Modern Art New York (Introduction)*, New York, 1984
- IMPEI, O. y MACGREGOR, A.**, (dir), *The Origins of Museums*, Oxford University Press, 1985.
- JARAUTA, F.** (ed), *Tensiones del arte y la cultura en el fin de siglo*, Diputación Foral de Guipuzkoa, San Sebastián, 1993.
- JARAUTA, F.** (ed) *Otra mirada sobre la época*, Arquitectura, Murcia, 1994.
- JAVORKAJA, N.**, Racconto di una testimone oculare della chiusura del Museo dell'arte Occidentale Moderna, en Moscu in Arte Decorativa, n° 3, 1988.
- JEHLE-SCHULTE, U.**, La storia dell'architettura dei musei: dal tempio dell'estetica alla fabbrica di informazioni estetiche, in *Museo d'arte e architettura*, ed. Charta. Milano, 1992
- JENGER, J.**, *Orsay de la gare au Musée, histoire d'un grand projet*, ed. Electa Moniteur, Paris, 1986.
- JENKINS, I.**, *Archaeologists and Aesthetes in the Sculpture Galleries of the British Museum, 1800-1939*, British Museum Press, London, 1992
- JIMENEZ BLANCO, M. D.**, *Arte y Estado en la España del Siglo XX*, Alianza, Madrid 1989.
- JONHSON, P.** *Papers, 1931-1978* en MoMA archives, Sepc.coll.Main cat.c000123.(ensayos, algunos sin publicar, y conferencias, correspondencia Sibyl Moholy-Nagy)
- JONHSON, P.**, *Escritos*, ed. Gustavo Gili, Barcelona 1981
- JUBERT, R.** Entre voir et lire: la conception visuelle des catalogues d'expositions in *Les Cahiers du Musée National D'Art Moderne*, n° 56/57, verano-otoño 1996
- KAHN-ROSSI, M. Y FRANCIOLLI, M.** (Curatori), *Museo d'arte e architettura*, catálogo de la exposición celebrada en el Museo cantonale d'Arte, Lugano, 20-9 al 22-11- 1992. Edizione Charta/Museo Cantonale d'Arte, Lugano, 1992.
- KANDINSKY, De lo espiritual en el Arte**, ed. Labor, Barcelona, 1991.

KEYNES, Q., The Arts of our time: New York's Museum of Modern Art 1948 in *Magazine of the future* vol.III, n° 7, Diciembre 1948 enero 1949.

KIMMELMAN, M., Revisiting the Revisionists: The Modern, Its Critics, and the Cold War in *Studies in Modern Art*, n° 4, Museum of Modern Art, New York, 1994

KLOTZ, H., y **KRASE, W.**, *New Museum Buildings in The Federal Republic of Germany*, Academy editions, London, 1986.

KLÜSER, B. y **HEGEWISCH, K.**, (coord), *L'Art de L'exposition. Une documentation sur trente expositions exemplaires du XXe siècle*, ed. du Regard, Paris, 1998.

KOUZNETSOV, Y. *Peinture d'Europe occidentale, Musée de L'Ermitage -Leningrad*, ed. D'art Aurora, Leningrad, 1988.

KRAMER, H., Beyond the avant-garde: after 50 years, a new challenge for the Museum of Modern Art in *The New York times magazine*, 4 de noviembre 1979.

KRAUSS, R., The Cultural logic of the late capitalist Museum in *October* n° 54, 1990. Traducido al castellano en *Monografías de Arquitectura y Vivienda*, n° 39, 1993

KRAUSS, R., Le musée sans murs du post modernisme, in *Cahiers du Musée national d'art moderne*, n°17/18, 1986

KRAUSS, R., *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos Modernos*, ed. Alianza, Madrid, 1996.

KRAUSS, R., La transgresión está en el ojo del observador, in *Creación estética y teoría de las artes*, n° 6 octubre 1992.

KRENS, T., Museums and history. The Dynamics of Culture in a Postmodern Era. in *The Guggenheim Museum Salzburg*, Salzburg, 1990

KRENS, T., Guggenheim, nouvelle donne in *Connaissance des Arts*, n° 559, mars, 1999.

KRENS, T., La génesis de un museo: la historia y el legado del Guggenheim, in *Obras Maestras de la colección Guggenheim*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Catálogo de la exposición realizada entre el 17 de enero al 13 de mayo de 1991, Solomon R. Guggenheim Foundation/ Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1990.

LA BEAUMELLE, A. Y POUILLON, N. (DIR) *La Collection du Musée national d'art moderne*. Centre Georges Pompidou, 1987.

LACAMBRE, G., Les achats de l'Etat aux artistes vivants: le musée Luxembourg, en *La Jeunesse des Musées les musées de France au XIXe siècle*, sous la direction de Chantal Georgel, Musée d'Orsay, 1994.

LACAMBRE, G., De quelques dépôts de l'état, en *La Jeunesse des Musées les musées de France au XIXe siècle*, sous la direction de Chantal Georgel, Musée d'Orsay, 1994.

LACAMBRE, G., (dir) avec la collaboration de Jacqueline de Rohan-Chabot, *Le Musée du Luxembourg en 1874*, Catálogo de la exposición del Gran Palais, 31 mai-18 novembre 1974,

Ministère des Affaires Culturelles, Éditions des Musées Nationaux, Paris, 1974.

LACLOTTE, M y VERGUET-RUIZ, J., *Petits et grands musées de France (La peinture française des primitifs à nous jours*, Le cercle d'art, Paris, 1962.

LACLOTTE, M. (entretien avec), Le Projet d'Orsay in ORSAY, vers un autre XIX siècle, in *Le Debat*, n° 44.- Paris, 1987.

LACLOTTE, M. y LACAMBRE, G., *Le Musée du Luxembourg en 1874*, Catálogo de la exposición celebrada en el Grand Palais, Ministère des Affaires Culturelles, éditions des Musées Nationaux, 1974.

LADER, M. P., Peggy Guggenheim's "Art of This Century" in *Peggy Guggenheim's Other Legacy*, catálogo de la exposición organizada por el Salomon R. Guggenheim Museum Nueva York, Marzo-Mayo, 1987, Venecia, Octubre 1987 enero 1988.

LADER, M., *Peggy Guggenheim's Art of this Century: The Surrealist Milieu and the American Avant Garde, 1942-1947.* Delaware, 1981

LADER, M y LICHT, F. *Peggy Guggenheims's. Other Legacy*, The Solomon R. Guggenheim Foundation/Arnoldo Mondadori, 1997.

LADOUÉ, P., Le Musée des Écoles étrangères contemporaines au Jeu de paume des Tuileries, in *Bolletín des Musées de France*, janvier, 1933

LAFUENTE FERRARIE, E., La fundamentación y los problemas de la Historia del Arte., Instituto de España, Madrid, 1985.

LASSALLE, H., *Art Américain. Oeuvres des collections du Musée national d'art moderne.* Collections du Musée National D'Art Moderne, Paris, 1981.

LAURENT, J., *Art et Povouirs en France de 1793 à 1981. Histoire d'une demission*, Université de Saint Etienne, 1981

LAWLESS, C., *Musée national d'art moderne. Historique et mode d'emploi*, éditions du Centre Pompidou, Paris, 1986.

LE CORBUSIER, *Cuando las Catedrales eran blancas. (Un viaje al país de los tímidos)*, ed. Poseidon, Barcelona, 1979.

LE CORBUSIER, *El espíritu nuevo en arquitectura. En defensa de la arquitectura*, Colección Arquilectura, n° 7, COAAT, Madrid, 1983

LE CORBUSIER, *L'Art Decoratif d'aujourd'hui*, ed. Crès, Paris, 1925.

LE CORBUSIER, y OLLET, P., *MUNDANEUM, Le Centre mondial, scientifique, documentaire ete éducatif, au service des assotiations internationales, qu'il es proposé d'établir à Genève pour completer les institutions de la plus grande société des nations et commemorer en 1930, dix annes d'effots vers la paix et la collaboration.* Publication n° 128 de l'Union des Assotiations Internationelles. Palais Mondial, Bruxelles, Agosto 1928.

LE FOLL, J., Musées :la décennie prodigieuse. in *D'Architecture*, n° 27 juillet /aout, 1992.

- LEGGIO, J.**, Alfred H. Barr, Jr As a Writer of Allegory: Art Criticism in a Literary Context in *Studies in Modern Art* n° 5, Museum of Modern Art, Nueva York, 1995.
- LEMAIRE, G-G.**, *Le Salon, de Diderot à Apollinaire*, Henry Veyrier, Paris, 1986.
- LEON, A.**, *El Museo. Teoría, praxis y utopía*, Cátedra, Madrid, 1978.
- LINEKER, B.**, *The Annual and Bienal Exhibitions at the Whitney Museum of American Art, 1932 to 1989. A History and Evaluation of their Impact Upon American Art*, Sound View Press-New York, 1991
- LLEDÓ, E.**, La Tate Gallery de Londres reordena su espacio, en *Kalías*, Año II, N° ¾, octubre 1990
- LORENTE, J.P.**, *Cathedrals of Urban Modernity. The First Museums of Contemporary Art, 1800-1930*. Ashgate, Aldershot, Hampshire 1998.
- LUMLEY, R. (dir)**, *L'industria del Museo - Nuovi contenuti, gestione, consumo di masa*, Génova, 1989.
- LYNES, R.**, *Good Old Modern: An Intimate Portrait of The Museum of Modern Art*, Atheneum, New York, 1973
- MACGREGOR, A. (dir)**, *Tradescant's Rarities, Essays on the foundation of the Ashmolean Museum*, Clarendon Press, Oxford, 1983.
- MACPHAIL, M.**, New york, New Museum: Un salon des refusées contemporáneo, in *Art e Dossier*, n° 62, novembre 1991 Giunti,
- MALRAUX, A.**, *Las voces del silencio*. Emecé, Buenos Aires, 1957 (*Le voix du silence*, ed. Skira, París, 1951).
- MALRAUX, A.**, Le probleme foudamental du musée, in *Revue des arts*, T.I, n°1, París 1954.
- MALRAUX, A.**, *Psychologie de L'Art. Le Musée imaginaire*, Albert Skira Editeur, París 1959.
- MARCHAN, S. (dir)**, *Berlín. Punto de Encuentro*, Centro de Arte Reina Sofía, catálogo de la exposición, 13-2/ 10-4, 1989.
- MARIN, L.** Fragments d'histoires de musées, in *Cahiers du Musée national d'art moderne*, n°17/18, París 1986
- MARKOVA, V.**, La vera storia della dispersione in Russia di due straordinarie collezioni di impressionisti e postimpressionisti in *Il Giornale Dell'Arte*, n° 124, julio-agosto 1994.
- MARTEGANI, M.**, Il Moma è mobile, in *Arte in*, Anno VI, n° 26, Giugno, 1993
- MARTÍNEZ-NOVILLO A.**, Historia del Museo, en VVAA, *Museo español de Arte Contemporáneo. Madrid, Guía-Catálogo*, Ministerio de Educación y Ciencia, 1975
- MATHIEU, C.**, *Musée d'orsay, Guía*, Ministère de la Culture et de la Communication. Editions de la Réunion des musées nationaux, París 1988
- MAXON, J.**, *The Art Institute of Chicago*, Thames and Hudson, Chicago, 1990.
- McALLISTER, J. Y WEIL, B.**, *The Desire of the Museum*, Whitney Museum of American Art, New York, 1989.

McSHINE, K., *The Museum as Muse. Artists Reflect*, Catálogo de la exposición realizada en el MoMA entre el 14 de marzo y el 14 de junio de 1999, The Museum of Modern Art New York, 1999.

MESSER, H.R., *MoMA, Museum in Search of an image*, P.H D. Columbia University, Mecanografiado. MoMA Archives.

MESSER, T., *Grandi Collezionisti, I Guggenheim*, Art e Dossier. Giunti, Firenze, 1988.

MEYER, K., *The Art Museum: power, money ethics*, William Morrow and Co. London, 1979.

MEYER, F., *L'École de Paris à l'étranger* in *Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, n° 9, 1982.

MICHAUD, Y., *L'art contemporain et le musée: un bilan en Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne, Hors-Série L'art Contemporain et le Musée*, Centre Georges Pompidou, Paris, 1989,

MICHAUD, Y., *La dynamique des musées.* in *Connaissance des Arts*, n° 559, mars, 1999.

MILES, R. Y ZAVALA, L., (ed) *Towards the Museum of the future*, Routledge, London, 1993.

MILLET, C., *Manifeste, une collection grande comme un Centre Georges-Pompidou* in *Art Press*, n° 171, juillet/août, 1992.

MILNER, J., *The Studios of Paris. The Capital of Art in the Late Nineteenth Century*, Yale University Press, 1988.

Ministere de la Culture. Direction des Musées de France, *FAIRE UN MUSÉE, comment conduire une operation museográfica?*, Paris, 1986.

Ministerio de Cultura, *Centro de Arte Reina Sofía*, Madrid, 1986.

Ministerio de Cultura, *José Luis Fernández del Amo. Un proyecto de Museo de Arte Contemporáneo*. coll. Plataformas de la Vanguardia en España, 2, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1995.

Ministerio de Cultura, *Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía*, Madrid, 1992

MOGAN, A., *What makes a museum modern?* in *Art News*, agosto 1944.

MOLINS, M., (entretien avec), *Coup de blanc dans les vieux quartiers de Barcelone.* in *Connaissance des Arts*, n° 525, février 1996

MOLINUEVO, J.L., *El espacio político del arte. Arte e historia en Heidegger*, Tecnos, Madrid, 1998

MOLLARD, C., *L'enjeu du Centre Georges Pompidou*, Paris, 1977.

MONNIER, G., *L'art et ses institutions en France. De la Révolution à nos jours*, Gallimard, Paris, 1995.

MONTANER, J.M., - **OLIVERAS, J.**, *Los Museos de la última generación*, Gustavo Gili, Barcelona, 1986.

MONTANER, J.M., *Nuevos museos: espacios para el arte y la cultura*, Gustavo Gili, Barcelona, 1990.

MONTANER, J.M. *Después del Movimiento Moderno*, Gustavo Gili, Barcelona, 1993.

MONTANER, J.M., *Museos para el nuevo siglo*, Gustavo Gili, Barcelona 1995

MORAN, M y CHECA, F.: *El coleccionismo en España*, Cátedra, Madrid, 1985.

MORGAN, C., From Modernist Utopia to Cold War Reality: A Critical Moment in Museum Education in *Studies in Modern Art* n° 5, Museum of Modern Art, Nueva York, 1995.

MORINEAU, C., Un corpus emblématique? Les catalogues d'expositions du Musée National d'Art Moderne de 1947 à 1977 in *Les Cahiers du Musée National D'Art Moderne*, n° 56/57, été-automne 1996

MOTTOLA, A., I musei del Terzo Milenio, in *Domus Dossier, Musei*. anno II, n° 2, 1994

MOULIN, R., *L'Artiste, l'Institution et le Marché*, Flammarion Paris, 1992.

MOULIN, R., *Le marché de la peinture en France*, éditions du Minuit, Paris, 1967

MOULIN, R., Le marché et le musée, la constitution des valeurs artistiques contemporaines in *La Valeur de l'art*, Flammarion, Paris, 1995.

MOULIN, R., Le musée d'art contemporain et le marché. *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne, Hors-Série L'art Contemporain et le Musée*, Centre Georges Pompidou, Paris, 1989,

MOULIN, R., l'institution, arbitre des valeurs esthétiques, entrevista por Maïten Bouisset, in *Art Press, International*, n° 179, 1993.

MULAZZANI, M., *I padiglioni Della Biennale, Venezia, 1887-1993*, Electa, Milano, 1988.

MUSCHAMP, H., El futuro moderno. Concurso para la ampliación del MoMA, en *Arquitectura Viva* n° 54, mayo-junio 1997

Musée de l'Ermitage, *Peinture d'Europe occidentale*, ed. d'art Aurota-leningrad, 1988

Musée Picasso de Paris, *Catálogo de las colecciones*, ediciones Polígrafa, Barcelona, 1985.

Musées Nationaux, *Trois siècles d'art aux États-Unis. Exposition organisée en collaboration avec le Museum Of Modern Art, New York*. Musée du Jeu de Paume. Mai-Juillet, 1938, Editions des Musées Nationaux, Paris, 1938.

Museo de la Asegurada, *Colección .Arte siglo XX*, Alicante, 1998

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, *Artistas extranjeros en las colecciones del Museo. Adquisiciones, donaciones y daciones, 1991-1994*, Madrid, 1994

Museum Ludwig Köln *Kunst des 20. Jahrhunderts* Museum Ludwig Köln (1996)

Museum Ludwig Köln, *I love New York - Crossover der aktuellen Kunst* 1998

Museum of Modern Art, *A new Art Museum: an institution y New York which will devote itself solely to the masters of modern art*, New York 1929, MoMA Archives 3 N47 Bzn.

Museum of Modern Art, *Departaments and Program of the MoMA, 1947*, MoMA Archives, N47,d.

Museum of Modern Art, *The Museum of Moder Art an its Program of International exchange in the arts*, New York 1961, MoMA archives N47 M 86

Muzeum Sztuki w Lodzi *Wladyslaw Strezeminski, on the 100th Anniversary o His Birth, 1893-1952*. Muzeum Sztuki, Lodz, Catálogo de la exposición que se celebró entre el 25-11-1993 y el 16-1-1994

Muzeum Sztuki w Lodzi, *Kolekcja, sztuki XXw.1991*.

NAIFEH,S. y WHITE SMITH,G., *Jackson Pollock. Una saga estadounidense*, ed. Circe, Barcelona 1991.

NICOLAS,A.,(ed) *Nouvelles muséologiques*, Muséologie nouvelles et experiementation social, Marseille, 1985.

NORA, P. (Dir), *Les Lieux de mémoire*, Gallimard, París 1986.

OLCINA, O., Le Centre UNESCO-ICOM. La documentación au service la Museologie,in *Museum*, XXIII. París,1970-71.

OLDENBURG,R., Los museos ante el Nuevo Siglo, en *Letra Internacional*, n° 46, 1996

OLIVARES,R.,Los límites del Museo.Una historia sin final, in *Lápiz*, Año XIII n° 113,

PACQUEMENT,A. *Collections en mouvement. Les Fonds Regionaux d'art Contemporain*, Flamarion, Paris, 1995.

PACZENSKY,G. Y GANSLMAYR,H., *Nefertiti quiere volver a casa. Los tesoros del Tercer Mundo en los museos de Europa*, Planeta, Barcelona, 1984

PAGÉ,S. y RASPAIL,T. (entretien avec),Musées: pourquoi et comment collectionner l'art contemporain, in *Le Journal des Arts*, n° 13 avril, 1995

PAGÉ,S., (Dir) *Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Guide Général*, Éditions des musées de la Ville de Paris, 1998.

PANTOJA, J., Museos de Arte y Siglo XX. Una Institución en proceso de formulación, in *Revista de Museología*, n° 7, abril 1996

PEARCE, S.M. *Museums ,Objects and Collections. A cultural Study*, Leicester University Press, 1992

PERNIOLA, M., El origen del arte y lo neoantiguo, in *Creación estética y teoría de las artes*, n° 6 octubre 1992.

PERNIOLA,M., *Enigmi - Génova*, 1990.

PÉROUSE DE MONTCLOS,J.M. *Les prix de Rome. Concours de l'Academie royale d'architecture au XVIII siècle*,París 1984

PESCIO,C., Torino, Castello di Rivoli: Le tre vite della fortezza, in *Art e Dossier*,n° 62, novembre 1991 Giunti,

PEVSNER, N., *A History of Building Types*, Phaidon Press, Oxford, 1976.

- PEVSNER,N.**, *Los orígenes de la arquitectura moderna y del diseño*, ed.Gustavo Gili, Barcelona, 1976.
- PIANO,R. y ROGERS,R.**, *Du Plateau Beaubourg au Centre Georges Pompidou*, Centre Georges Pompidou, Paris, 1987.
- PIANO,R. y ROGERS,R.**,l'histoire d'un projet ,in *L'Architecture d'Aujourd'hui*, n° 189, février 1977.
- PIGUET, P.** *Guide des Lieux de L'Art Contemporain en France*, Adam Biro, 1998
- PIGUET,P.**Le FRAC des Pays de la Loire. Une collection éclectique et internationale in *303,Arts,Recherches et Créaton* , n° XXXIV
- PIVA,A.**, *La costruzione del Museo Contemporaneo. Gli spazi della memoria e del lavoro*, Jaca Book Spa, Milano, 1983.
- PLAGEMANN**, *Das Deutsche Kunstmuseum 1790-1870*, Monaco 1968
- PLEYNET,M.**,: *Situations de l'art moderne, Paris-New York*, ed. du Chêne, Paris, 1978
- POHL,F.K.**, *Ben Shanm:New Deal Artists in a Cold Ward Climate, 1947-1954*, University of Texas Press, Austin, 1980.
- POINSOT, J.M.**,L'art contemporain et le musée: la fabrique de l'histoire? in *les Cahiers du musée nationa d'art moderne*, n° 42 hiver 1992
- POINSOT,J.M.**,Les Grandes Expositions.Esquisse d'une typologie, in *Cahiers du Musée national d'art moderne*, n°17/18,paris 1986
- POMIAN, K.**, *Collectionneurs, Amateurs et Curieux* , Paris, 1987.
- POMIAN,K** (entretien avec) FRANCOIS CACHIM, Orsay tel qu'on le voit in ORSAY, vers un autre XIX siècle, in *Le Debat*, n° 44.- Paris, 1987
- POMIAN,K.**, Musée,nation,musée national in *Le Débat*, n° 65, mai-juin, 1991.
- POMIAN,K.**, Musées français , musées européens, in *La Jeunesse des Muséeslles musées de France au XIXe siècle*, sous la direction de Chantal Georgel, Musée d'Orsay, 1994.
- POMIAN,K.**,le musée face à l'art de son temps *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne, Hors-Série L'art Contemporain et le Musée*, Centre Georges Pompidou,Paris, 1989,
- POMIAN,K.**,Le temps du regard, in *les cahiers du musée nationa d'art moderne*, n° 42 hiver 1992
- POMMIER, E.**, *L'Art de la liberté. Doctrines et débats de la Révolution française*, Gallimard, Paris,1991.
- POMMIER, E.**, *Le Problème du Musée à la Veille de la Rèvolution*, éditions du musée Girodet, Montagnis, 1989.
- POMMIER, E.**, Naissance des musées de province, coll. *Les Lieux de Mémoire*, Pierre NORA (dir), tomo II,vol 2, Gallimard, 1986.

- POMMIER, E.**, Proliferation du musée, in *Le Debat*, n° 65 , París, 1991.
- POORE, H.R.**, *What europe thinks of American Art. Eminent opinion compiled by Henry Rankin*. National Arts Club, New York, 1931.
- POULOT, D.**, Alexandre Lenoir et les musées des Monuments français, coll, *Les Lieux de Mémoire*, Pierre NORA (dir), tomo II, vol 2, Gallimard, París, 1986.
- POUSSIN, N.** *Cartas y consideraciones en torno al arte*, Visor, Madrid, 1995
- QUATREMÈRE DE QUINCY, A.**, *Lettres a Miranda, sur le déplacement de l'art de Italie, 1796*. Reeditado por E. Pommier, París, 1989.
- RAMIREZ, J.A.**, Aprendiendo de la arquitectura postmoderna, in *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, Vol.II, ed, Visor, Madrid, 1996
- RANELUCCI, S.**, *Restauro et Museografia* , Roma, 1990.
- RASMUSSEN, W.**, *The Museum of Modern Art: A Half Century*, Dossier preparado por el Staff del Museo para celebrar el 50 aniversario, MoMA Archives.
- REBÉRIOUX, M.**, L'histoire au musée in ORSAY, vers un autre XIX siècle, in *Le Debat*, n° 44., París, 1987.
- RECHT, R.**, La mise en ordre. Note sur l'histoire du catalogue in *Les Cahiers du Musée National D'Art Moderne*, n° 56/57, verano-otoño 1996
- REED, P.** The Space and the Frame: Philip Johnson as the Museum's Architect in *Studies y Modern Art* n° 6 The Museum of Modern Art, New York, 1998
- RENEAU, O.**, Coment va Beaubourg? Comme ci, comme ça in *Beaux Arts* n° 179, avril 1999.
- RESTANY, P.**, *Chelsea 1960*, Catalogue de l'exposition Paris-New York, Centre George Pompidou, París, 1977.
- RESTANY, P.**, Il museo che non c'è, in *Domus Dossier*, *Musei*. anno II, n° 2, 1994
- Réunion des musées nationaux**, *Catalogue sommaire illustré des achats réalisés avec l'aide des Fond régionaux d'acquisitions pour les musées, 1982-1984*.
- RICHARD, L.**, *Encyclopédie du Bauhaus*, Somogy, París, 1985.
- RICHARDSON, J.**, Museos de franquicia. La saga de los Guggenheim, in *Monografías de Arquitectura y Vivienda. Museos de Vanguardia*, n° 39, 1993.
- RILEY, T.**, Portrait of the Curator as a Young Man in *Studies y Modern Art* n° 6 The Museum of Modern Art, New York, 1998
- RILEY, T. y EIGEN, E.**, Between The Museum and the Marketplace: Selling Goo Desing in *Studies in Modern Art*, 4, The Museum of Modern Art, New York, 1994
- RILKE, R.M.**, *Cartas sobre P.Cézanne*, Paidós, Barcelona 1992.

- RIVIÈRE, G.H.**, *LA MUSEOLOGIE selon Georges Henri Rivière*-Dunod, París, 1989
- RODRIGUEZ, D.**, El edificio que cambió una ciudad, in *Descubrir el Arte*, año 1, nº 1, marzo 1999.
- RODRIGUEZ, D.**, Claude Nicolás Ledoux, in *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, Vol.I, ed, Visor, Madrid, 1996
- ROMANO, G.** Centro de Arte Reina Sofía: volver a empezar, in *Lápiz* año VIII, nº 73, diciembre 1990.
- ROMEU DE ARMAS, A.**, *Origen y Fundación del Museo del Prado*, Instituto de España, Madrid, 1980.
- ROOB, R.**, James Thrall Soby: Author, Traveller, Explorer in Studies in Modern Art nº 5, Museum of Modern Art, Nueva York, 1995.
- ROSENTHAL, M.**, *Abstraction in the Twenty Century: Total Risk, Freedom, Discipline*, Solomon R. Guggenheim Museum, New York, 1996.
- RUBIN, W. y AMSTRONG, M.**, *The William S. Paley Collection*, The Museum of Modern Art, New York, 1992
- RYKWERT, J.**, El Museo in *Museos y Arquitectura; nuevas perspectivas*. Serie Monografías, Ministerio de Obras Públicas, Transportes y Medio Ambiente, 1994
- SAARINEN, A.B.**, *I grandi collezionisti americani. Dagli inizi a Peggy Guggenheim*, Torino 1977
- SALVADO, T.** (coord), *Constructivismo ruso. Sobre la arquitectura en las vanguardias ruso-soviéticas hacia 1917*, ed. del Serval, Barcelona 1994.
- SANDBERG, W.**, Sandberg "designer" le Stedelijk (1945-1963) in *Vagues, une anthologie de la nouvelle muséologie*, T.I.W.MNES, Paris 1992.
- SANDLER, I.**, *El triunfo de la pintura norteamericana. Historia del expresionismo abstracto*, Alianza Forma, Madrid 1996.
- SANZ PASTOR y FERNÁNDEZ DE PIÉROLA**, *Museos y colecciones de España*, Madrid, 1990, (reedición corregida y aumentada)
- SARNITZ, A.** (ed), *Museos-Posiciones, Edificaciones y proyectos en Austria*, Centro Nacional de Exposiciones y Promoción Artística Ministerio de Cultura, Madrid, 1993
- SCHAER, R.**, *L'Invention des musées, Découvertes Gallimard/Réunion des Musées Nationaux*, 1993
- SCHAPIRO, M.**, *El Arte Moderno*, ed. Alianza Forma, Madrid, 1988.
- SCHIPPER, M.**, prefacio del catálogo de la exposición *Américains à Paris, The 50s*, Fine Art Gallery, California State University, Northridge 1979.
- SCHLOSER, J.**, *Las cámaras artísticas y maravillosas del Renacimiento tardío*, Akal, Madrid, 1988.
- SCHNECKENBURGER, M.**, *Documenta I. Idee und Institution. Tendenzen-Konzepte-Materialien*, , Bruckmann, Munich, 1983

SCHULZE, F., *Philip Johnson: Life and Work*, Alfred A. Knopf, New York, 1994,

SEARING, H., American Art Museums Architecture in New American Art Museums, *Whitney Museum of American art*, New York, 1982.

SEROTA, N., y **NITTVE, L.**, Bankside, entrevista realizada por Philip Jodidio, in *Connaissance des Arts*, n° 559, mars, 1999.

SILVER, M.L., *The institutionalization of modern art and photography: the relationship between Alfred Stieglitz and the Museum of Modern Art. 1929-1946*. Thesis (M.A.) George Washington University. Mecanografiado. MoMA Archives, Photo Dep. 77 s.48.

SOUTIF, D., Note contemporaine sur le musée d'art contemporain in *Traverses*, n° 1, printemps 1992.

SPAAN, C., The Museum of Modern Art of New York in *Les Arts Plastiques*, n° 5-6-Bruxelles, 1947

SPECK, R. Mon catalogue: un instrument de l'avant garde. Sur l'activité des collectionneurs particuliers d'art contemporain in *Les Cahiers du Musée National D'Art Moderne*, n° 56/57, verano-otoño 1996

STAROBINSKI, J., *1789, los emblemas de la razón*, Taurus, Madrid, 1988

STEIN, C.S., The Art Museum of Tomorrow in *The Architectural Record*, New York, January 1930.

STEIN, G., *Autobiografía de Alice B. Toklas*, Lumen Barcelona 1992.

STIRLING, J. y **WILDFORD, M.**, Neue Staatsgalerie e Kammertheater, cocorso nazionale. Stuttgart 1977-84, in *I Musei di James Stirling Michael Wildfor and Associates*, Electa, Milano, 1990.

SWIRSKY, J., *On Exhibit. Art Lover's Guide to American Museums 1999*, Abbeville Press, New York, 1999

SZEEMANN, H., Pequeña Historia de un Gran Museo. Crónica de un seminario, in *Kalías*, n° 8, 1992

SZEEMANN, H., Problèmes du musée d'art contemporain en Occident in *Museum*, XXIV, 1972, pp. 5-32

SZEEMANN, H., Quand les Attitudes Deviennent Forme. Berne 1969, in *L'Art de L'Exposition. Une documentation sur trente expositions exemplaires du XX siècle*, editions du Regard, 1998

SZKOWSKI, J., *Looking at Photographs*, Nueva York, 1973.

SZKOWSKI, J., *The Photographer's Eye*, Nueva York, 1966.

TABART, M., *L'Atelier Brancusi. La collection. Catalogue raisonné*. Editions Centre Pompidou, Paris, 1997

TAFURI, M. y **DAL CO, F.**, *Arquitectura Contemporánea T/1 y T. 2*, ed. Aguilar/Asuri, Madrid, 1989.

TALLMADGE, T.E., *Architecture in Old Chicago*, University of Chicago Press, Chicago 1941

- TANGE, P.J.**, Museologie und Architektur. Neuer Museumsbau in Deutschland, in *Museumbauten, Entwürfe und Projekte seit 1945*. Dortmund, 1979.
- Tate Gallery** Reports and Catalogues of Acquisitions. HMSO (1954-1967), Tate Gallery, London, 1968.
- TAYLOR, F.H.**, *Artistas Príncipes y Mercaderes: historia del coleccionismo desde Ramsés a Napoleón.*. Luis de Caralt, Barcelona 1960
- THIBAUD, P.**, Voir et revoir. Les Grandes expositions in Espirit, n° 123, février, 1987.
- TOBELEM, J.M.**, *Musées et culture. Le financement à l'américaine*, W.MNES, Paris, 1990.
- TOMKINS, C.**, *Duchamp*, Alfaguara, Barcelona, 1999.
- TOMKINS, C.**, *Merchants and Masterpieces. the story of the Metropolitan Museum of Art* Henry Holt and Company,, New York, 1989.
- TOWNSEND, P.**, *El Museo de Bellas Artes de Boston*, ed. Argos Vergara, Barcelona, 1990
- TOWSEND, J.B.**, *The Buffalo Fine Arts Academy, 1942-1962*, Buffalo New York, 1962
- TUCHMAN, M. (coord)**, Validating modern art. The impact of museums of modern art history in Art Forum, t.XV, n° 5, enero 1977.
- TUCKER, M.**, *The New Museum of Contemporary Art, New York, tenth Anniversary, 1977-1987*, New Museum of Contemporary Art, New York, 1987
- URFALINO, PH y VILKAS, C.**, *Les Fonds régionaux d'art contemporain. La Délégation du jugement esthétique*, Paris, Harmattan, 1995V
- VAISSE, P.**, L'esthétique XIX siècle: de la légende aux hypothèses in ORSAY, vers un autre XIX siècle, in *Le Debat*, n° 44.- Paris, 1987
- VALERY, P.**, Le problème des musées, in *Pièces sur l'art*. Vol 1. Editions de la NRF, Paris 1938, (reed) en Oeuvres II, Gallimard-Pléiade, Paris, 1993
- VALLAND, R.**, *Le Front de l'art, Défense des collections françaises, 1939-1945*, Librairie Plon, 1961.
- VARDENOE, K.**, Philip Johnson as donor to de Museum Collections: An Overview in Studies y Modern Art n° 6 The Museum of Modern Art, New York, 1998
- VARGAS LLOSA, A.**, La Tate Gallery de Londres celebra su primer centenario. Privada pero Pública en *ABC de las Artes*, 18 de julio de 1997.
- VARNEDOE, K.**, The envolving Torpedo: Changing Ideas of the Collection of Painting and Sculpture of The Museum of Modern Art in Studies in Modern Art n° 5, Museum of Modern Art, Nueva York, 1995.
- VARNEDOE, K.**, The last Picture Show. Thoughts on Screen n *Art and Desing, Número Especial New Museology. Musums and Alternative Exhibition Spaces*, London, 1991

- VENTURI, L.**, *Historia de la crítica de Arte*, Gustavo Gili, Barcelona, 1982
- VENTURI, R.**, *Complejidad y Contradicción en la Arquitectura*, Gustavo Gili, Barcelona, 1978.
- VERNES, M.**, *Le Musée Pittoresque d'Alexandre Lenoir en Architecture Interieur*, número especial Musées, n° 246, diciembre 1991.
- VIDLER, A.**, *Ledoux*, Akal, Madrid, 1994
- VON FÜSTENBERG, A.**, *La vanguardia como base de una nueva tradición in Creación estética y teoría de las artes*, n° 6 octubre 1992.
- VV.AA** *A memorial Tribute: Alfred H. Barr, Jr.*, Museum of Modern Art, New York, 1981.
- VV.AA.** *Museums and Late Twentieth Century Culture*, Transcripts taken from a series of lectures given at the University of Manchester, October-December, 1994.
- VV.AA.**, *The Museum of Modern Art, New York*, Harry N. Abrams/Museum of Modern Art, New York, 1991.
- WALLACH, A.**, *The Museum of Modern Art: The Past's Future in Journal of Design History* 5 n°3, 1992.
- WALLIS, B.**, *El hombre que hizo moderno el Museo de Arte Moderno*, in *Kalías*, n° 3-4, Valencia, 1990.
- WALSH, K.**, *The Representation of the Past*, Routledge, London, 1992.
- WATKIN, D. Y MELLINHOFF, T.**, *German Architecture and the Classical Ideal (1740-1840)*, Thames and Hudson, London 1987.
- WEIL, S.**, *Rethinking the Museum and Other meditations*, Smithsonian Institution, London-Washington, 1990.
- WEISS, P.**, *Selling the Collection*, in *Art in America*, vol 78, julio 1990.
- WEST, T.** *Circé dans les musées*, in *Cahiers du Musée national d'art moderne*, n. 17-18, Centre Georges Pompidou, París, 1986.
- WILSON, S.**, *Tate Gallery. An Illustrated Companion*, Tate Gallery, London, 1990.
- WINCKELMANN**, *Reflexiones sobre la imitación del Arte Griego en la pintura y la escultura*, Península, Barcelona, 1998
- WINGLER, H.M.**, *Bauhaus-Archives*, Berlin, 1989.
- WINGLER, H.M.**, *The Bauhaus: Weimar, Dessau, Berlin, Chicago*, Cambridge, 1969.
- WÖLFFLIN, H.**, *Conceptos fundamentales en la Historia del Arte*, Espasa-Calpe, Madrid, 1985
- ZACKNIC, I.**, *Le Centre Pompidou*, Flammarion París, 1983.
- ZANOTTI, S** (dir), *Les Musées en chantier*, Reunion des Musées Nationaux, Paris, 1991
- ZAYA, O.**, *El futuro de los museos pasa por el Guggenheim*, in *Cambio* 16 n° 1.077, 13-7-1992
- ZELEVANSKY, L.**, *Doroty Miller's "Americans"* in *Studies in Modern Art*, n°4, Museum of Modern Art, New York, 1994.

ZMIJEWSKA, H., La critique des salons en France avant Diderot in *Gazette des Beaux-Arts*, 1970.

ZUNZUNEGUI, S., Metamorfosis de la mirada. El museo como espacio del sentido. Alfar, Sevilla, 1990

REVISTAS. NUMEROS ESPECIALES, DOSSIERES

- Art et Architecture in *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, n° 39, Printemps, 1992.
- Arte y Política, in *La Balsa de la Medusa*, n° 24, 1992.
- Beaubourg et le musée de demain, n° especial, in *L'Arc*, n° 63 París, 1976.
- Beaubourg: The Museums in the Era of the late capitalims in "Art Forum". New York, 1976.
- Centre Georges Pompidou, Número Especial- "Connaissance des Arts, París, 1990.
- Dossier Musées: Paris, Franckfort, Londres, Madrid, *Connaissance des Arts*. N° 473-474. París, 1991.
- Dossier Nouveaux Musées, Bilbao, Londres, Paris, *Connaissance des Arts*. N°559, Mars 1999
- Dossier: Muséologie, le nouveau désordre des musées, *Art press*, n° 201, avril, 1995
- Du Catalogue, *Les Cahiers du Musée National D'Art Moderne*, n° 56/57, Été-Automne, 1996.
- El Coleccionar y las cosas, in *Revista de Occidente*, n° 141, Febrero 1993
- El Museo nacional d' Arte moderno. Centro Georges Pompidou, in *Grandes Museos Beaux Arts*.
- El Museo: Historia, Memoria, Olvido. In *Revista de Occidente*, n° 177, Febrero 1996.
- Especial Centros de Arte Contemporáneo en España, in *Lápiz* año XI n° 95/96 septiembre /octubre 1993
- L'art contemporain et le Musée in *Les Cahiers du Musée National D'art Moderne*, Hors-Série, París, 1989.
- L'oeuvre et son accrochage- *CAHIERS du Musée National D'art Moderne*,. 17/18.
- *Le Futur Antérieur des Musées*, editions du Renard, París, 1991.
- Más Museos. Templos y teatros: entre las musas y las masas, in *Arquitectura Viva*, n° 24, mayo-junio, 1992
- Memoria del Presente. Museos de Arte Contemporáneo, in *Letra Internacional*, n° 46, 1996.
- Modern Art Museums, in *Studio International*, n° 988, 1978.
- Musée Temple et forum número especial de *Architecture Intérieure-Cree*, n° 246, Décembre 1991-Janvier 1992.

- Musei, Domus dossier, anno II, n° 2, 1994.
- Museos de Arte, Monografías AV, n° 71, 1998
- Museos de Vanguardia, Monografías de Arquitectura y Vivienda, n° 39, 1993
- Museos y Arquitectura; Nuevas Perspectivas, Serie: Monografías, Ministerio de Obras Públicas, Transportes y Medio Ambiente, en colaboración con el Círculo de Bellas Artes de Madrid, 1994.
- Museos y Ciudades in Arquitectura n°298.
- New Museology. Museums and alternative exhibition spaces, n° especial de *Art and Design*, London, 1991.
- Nuestros Museos , Monografías de Arquitectura y vivienda, n° 26, 1990.
- ORSAY, vers un autre XIX siècle, in *Le Debat*, n° 44.- París, 1987.
- Quelques Musées pour quelles fins aujourd'hui, La Documentation française, Paris, 1983.
- Scenographier L'Art Contemporain, W.MNES, París, 1988.
- Strategies d'exposition monográfico de *Blocnotes Art Contemporain*, n° 1, automne 1992.
- Teatros del arte, Rossi y Gehry, escenarios para la industria cultural, *Arquitectura Viva*, n° 38, septiembre – octubre 1994
- Zodiac n° 6, Especial Museos, Marzo/Agosto, 1991

ALGUNAS DIRECCIONES EN INTERNET SOBRE LOS MUSEOS CITADOS

<http://www.guggenheim.org/>

<http://www.museothyssen.org/>

<http://museoreinasofia.mcu.es/>

<http://www.bcn.fjmiro.es/>

<http://www.macba.es/macbaesp.htm>

<http://museocasalis.org>

<http://www.guggenheim-bilbao.es>

<http://www.museobilbao.com> (BB AA de Bilbao)

<http://www.artic.edu/> (Art Institute of Chicago)

<http://www.cnac-gp.fr/> George Pompidou

<http://www.cezanne.com/fr/index.htm>

<http://www.moma.org> MoMA N.Y.

<http://www.mmkslv.or.at/MMKSLW/> Museum Moserener Kunst Stiftung
Ludwig Wien

<http://www.gallery-guide.com/museum/vangogh>

<http://www.artmuseum.net/default.asp>

<http://www.international.icomos.org/icomos/>

<http://www.culture.fr/>

<http://webmuseen.de/Museen/Kunst.html>

<http://www.kunsthalle-bielefeld.de/kunsthalle/index.html>

<http://www.deutsche-guggenheim-Berlin.de/english/info/index.htm>

<http://www.staatsgalerie.de/>

<http://www.bauhaus.de/>

<http://www.museenkoeln.de/museenkoeln.de/ludwig/index.html>

<http://www.cnac-gp.fr/musee/>

<http://www.strasbourg.com/musees/>

<http://www.magasin-cnac.org/fr/info/index.htm>

<http://www.reinasofia.mcu.es>

<http://www.macba.es>

<http://www.cccb.org>.

<http://www.cult.gva.es/activ/data/art/ivam/es.html>

<http://www.cult.gva.es/activ/data/art/eacc/es.html>

<http://www.smb.spk-berlin.de/m.html>

<http://whitney.artmuseum.net/>

Répertoire des musées français établi par la Direction des musées de France (plus de 700 musées répertoriés)

<http://malraux.culture.fr/cgi-bin/multitel/MUSEOFILE>

Musée du Louvre (Paris)

600 oeuvres majeures accompagnées de commentaires, les actualités, les expositions temporaires, les ressources, les programmes culturels. Services en ligne (vente de billets d'entrée et boutique).

Le plus grand musée du monde propose des visites virtuelles de 70 salles en QTVR.

Disponible en anglais, espagnol et japonais

<http://www.culture.fr/louvre/>

Site mettant à disposition des collèges, des lycées et des particuliers un ensemble de ressources visuelles, textuelles et sonores sur les arts et civilisations représentés dans les collections du musée du Louvre.

Documentation sur 1000 oeuvres du musée et les 350 salles du palais.

<http://www.louvre.edu/>

Musée d'Orsay (Paris)

Histoire du bâtiment, aperçu des collections, programmes, publications et productions, informations pratiques.

<http://www.musee-orsay.fr/>

Musée Rodin (Paris et Meudon)

Découverte du Musée Rodin de Paris et du Musée Rodin de Meudon : un peu d'histoire, une présentation des collections et des informations pratiques pour organiser sa visite.

<http://www.musee-rodin.fr/>

Galeries nationales du Grand Palais (Paris)

Exposition "*L'art égyptien au temps des pyramides*", 9 avril-12 juillet 1999

Le site web présente une vingtaine de chefs-d'oeuvre, un service de billetterie, une boutique en ligne, un jeu-concours...

<http://www.expo-egypte.com>

Musée de l'Orangerie (Paris)

Le site web présente des reproductions de toiles, un service de billetterie, une boutique en ligne, une rubrique "Monet de A à Z" ... Possibilité d'envoyer des cartes postales électroniques de tableaux de Monet.

<http://www.expo-monet.rmn.fr>

Musée national des arts asiatiques Guimet (Paris)

Histoire et pièces majeures des collections d'art et d'archéologie du musée Guimet, fermé pour travaux actuellement, ainsi que celles des Galeries du Panthéon bouddhique et du Musée d'Ennery.

<http://www.musee guimet.fr/>

Musée national d'art moderne - Centre de création industrielle (Paris)

Documentation sur l'art moderne et contemporain : expositions virtuelles des oeuvres ayant été présentées dans les expositions récentes du musée, catalogue de la documentation accessible en ligne, catalogue des oeuvres récupérées après la seconde guerre mondiale (MNR) et conservées au musée, catalogue des éditions...

<http://www.cnac-gp.fr/musee/>

Musée Jacquemart-André (Paris)

Le Musée Jacquemart-André présente, dans un magnifique hôtel particulier du Second Empire, des collections d'oeuvres d'art (XVe-XVIIIe siècle).

<http://www.musee-jacquemart-andre.com/>

Musée des musées arabes (Paris)

Institut du monde arabe.

http://www.imarabe.org/perm/musee_id.html

Château de Versailles

Le site web s'adresse à ceux qui vont découvrir Versailles pour la première fois : chefs-d'oeuvre, lieux, personnages, anecdotes sont présentés à travers une navigation hypertextuelle... À noter : des fiches spécialement conçues pour les enseignants et les élèves.

Disponible en anglais.

<http://www.chateauversailles.fr/>

Musée Goupil (Bordeaux)

Musée consacré aux estampes et aux photographies du XIXe siècle. Aperçu des collections et volet sur les techniques de reproduction industrielle des images.

Parcours, index et glossaire.

<http://www.culture.fr/GOUPIL/FILES/>

Musée des Beaux-Arts de Bordeaux

Visite du musée et présentation de cent chefs-d'oeuvre.

<http://www.culture.fr/culture/bordeaux>

Musée de Cassel (Nord)

Site du service culturel du Musée départemental d'art et d'histoire de la Flandre offrant des ressources éducatives : fiches, guide de visite, documents d'archives etc. accessibles au format PDF.

<http://www2.ac-lille.fr/patrimoine-caac/cassel/index.html>

Musée d'art contemporain (Lyon)

Rétrospective des expositions présentées au Musée, activités et services

<http://www.leprogres.fr/musee-ac.lyon/>

Musée Atger (Montpellier)

Sélection de quelques pièces parmi la magnifique collection de dessins, portraits, caricatures, paysages et motifs décoratifs du musée.

<http://www.cnusc.fr:8100/textes/atger.html>

Musenor

Le Web des musées du Nord regroupe 33 musées de la région. Visites thématiques, guide des musées, recherche documentaire dans une banque de données iconographique etc.

Site de l'Association des conservateurs des musées du Nord-Pas de Calais.
<http://www.musenor.org>

Musée des arts asiatiques (Nice)
Visite virtuelle (QTVR) des salles de ce musée édifié récemment (architecte : Kenzo Tange) et présentation de quelques pièces des collections qui s'organisent autour de 4 pôles géographiques : Chine, Inde, Asie du Sud-Est et Japon.
Disponible en français, anglais et japonais.
<http://www.arts-asiatiques.com>

Musée national du message biblique Marc Chagall (Nice)
Regards et commentaires sur les 17 toiles qui constituent l'ensemble intitulé par le peintre "Le Message Biblique".
<http://www2.ac-nice.fr/second/discip/arts/chagall/chagall.htm>

Musées de Poitou-Charentes
Expositions virtuelles ("Mirabilia Acquisita", sélection d'œuvres et d'objets conservés dans les principaux musées de Poitou-Charentes), bases de données, espaces pédagogiques, forum etc. (site en cours de construction).
<http://www.alienor.org/>

Musée des Beaux-Arts de Rennes
Actualités du musée, informations pratiques, collections ; un "objet mystérieux" à découvrir chaque mois ; dossier illustré sur la restauration du Parlement de Bretagne.
<http://www.mbar.org/>

<http://web1.pub.getty.edu/>

Kyoto National Museum
<http://www.kyohaku.go.jp/>

Galerie des Offices de Florence
<http://www.televisual.it/uffizi/>

Musée du Prado
<http://museoprado.mcu.es/prado/html/ihome.html>

Musées du Portugal
<http://www.ipmuseus.pt>

Musée Félicien Rops
Namur (Belgique)
<http://www.ciger.be/rops/>

British Museum Londres
<http://www.british-museum.ac.uk/>

The Victoria and Albert Museum Londres
<http://www.vam.ac.uk/>

The Tate Gallery Londres
<http://www.tate.org.uk/>

Le Musée de l'Ermitage
Saint-Petersbourg (Russie)
<http://www.hermitage.ru/>

Israël Museum Jérusalem (Israël)
<http://www.imj.org.il/>

Encyclopédie des nouveaux médias

Catalogue trilingue (français, anglais et allemand) réalisé dans le cadre d'une coopération entre le Centre Georges Pompidou, le Museum Ludwig et le Centre pour l'image contemporaine de Saint-Gervais à Genève. Outil de recherche documentaire et lieu de réflexion sur les pratiques artistiques liées aux nouveaux médias.

<http://www.newmedia-arts.org/>

Base de données sur les oeuvres d'institutions culturelles de Venise : Fondation Querini Stampalia, Collection Peggy Guggenheim, Fondation Giorgio Cini, Musées de Venise... Rubrique "Opera aperta"

<http://www.promemoria.net/>

Bases de données du Getty Information Institute

Interrogation de plusieurs catalogues : *The Avery Index to Architectural Periodicals*, *The International Repertory of the Literature of Art* (RILA) (135.000 notices publiées entre 1975 et 1989), *The Provenance Index Databases*.

http://www.ahip.getty.edu/aka/aka_form_pub.html

Bases de données accessibles sur le serveur du National Museum of American Art

<http://www.nmaa.si.edu:80/nmaa/nmaasearch1.html>

Fine Arts Museums of San Francisco

Collections des musées de San Francisco (60.000 notices d'oeuvres)

<http://www.famsf.org/>

Bases de données sur les collections de la National Gallery de Washington

<http://www.nga.gov/search/search.htm>

Bases de données du Bayly Art Museum (Université de Virginie)

<http://lists.village.virginia.edu/bayly/search.html>

Réseau canadien d'information sur le patrimoine / Canadian Heritage Information Network

Bases de données sur la conservation des biens culturels, sur les collections, sur la réglementation et la gestion de la propriété intellectuelle ; thésaurus et dictionnaires de données.

http://www.rcip.gc.ca/Resources/f_resources.html

Developments in museum and cultural heritage information standards

A joint project of the Getty Information Institute and the International Committee for Documentation of the International Council of Museums

<http://www.nrm.se/cidoc/stand1.htm>

Art Museum Network

Site officiel regroupant de grands musées

<http://www.amn.org/>

Association of Art Museum Directors

<http://www.AAMD.net/>

24 Hour Museum

Projet de portail sur Internet ouvrant l'accès aux collections et ressources des musées du Royaume-Uni.

<http://www.24hourmuseum.org.uk/info.html>

Expériences, projets, documents méthodologiques en matière de numérisation du patrimoine : plusieurs documents sont accessibles à partir de la page d'index.

<http://www.ahip.getty.edu/index/open2.html>

Introduction to Imaging (conduite de projets de banques d'images numérisées)

http://www.gji.getty.edu/intro_imaging/

Réunion des musées nationaux (RMN)

Les expositions, les visites conférences, les services, les produits et la boutique de vente en ligne

<http://www.rmn.fr/>

Lettre d'information (actualités des musées en France) : abonnement par la messagerie

<http://www.rmn.fr/listedif/index.html>

Agence photographique de la Réunion des musées nationaux : base de 100.000 images en ligne

<http://www.photo.rmn.fr/>

Office de Coopération et d'Information Muséographiques (OCIM)

L'OCIM s'attache à développer la muséographie des sciences et techniques en apportant son soutien à tous les musées du réseau du Ministère chargé de l'Enseignement supérieur et de la Recherche (musées d'histoire naturelle notamment) et à tous les autres organismes intéressés par ses actions.

<http://www.ocim.org/>

Médiathèque du Musée d'art contemporain de Montréal

Carrefour de ressources sur l'art contemporain : outre les ressources de la médiathèque, des actualités, une liste de liens détaillée et commentée, des pages de "veille thématique" en art contemporain

Disponible en anglais

<http://media.macm.qc.ca/>

The Museums Association

Association regroupant des musées et des galeries du Royaume-Uni.

<http://www.museumsassociation.org/>