

# EL **MUSEO** de **ARTE** como **OBRA** **ARQUITECTÓNICA** Y **ARTÍSTICA**

Tesis doctoral: María Isabel Vélez Restrepo.

Directora: Carmen Escoda Pastor. Coodirectora: Isabel Zaragoza.

ETSAB - Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona. Departament de Representació Arquitectònica

Universitat Politècnica de Catalunya. UPC.

2020



UNIVERSITAT POLITÈCNICA  
DE CATALUNYA  
BARCELONATECH

## El Museo de Arte como OBRA Arquitectónica y Artística

Tesis doctoral , para optar al título de Doctor por la Universitat Politècnica de Catalunya

Autora: María Isabel Vélez Restrepo.

Directora: Carmen Escoda Pastor. Coodirectora: Isabel Zaragoza.

ETSAB - Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona Departament de Representació Arquitectónica

Doctorat en Patrimoni Arquitectònic, Civil, Urbanístic i Rehabilitació de Construccions existents

Universitat Politècnica de Catalunya. UPC.

2020

AGRADECIMIENTOS A CARMEN, ISABEL Y MARTA.

A LEO Y A MONY.

GRACIAS.

|  |                |
|--|----------------|
| INDICE .....   | 2 - 5          |
| INTRODUCCIÓN.....  | 7 - 10         |
| RESUMEN DEL TEMA A TRATAR .....  | 11             |
| ABSTRACT.....  | 12             |
| OBJETIVOS.....   | 13             |
| APROXIMACIONES METODOLÓGICAS.....  | 14 - 15        |
| -  |                |
| <b>1.EL MUSEO DE(para el) ARTE y LA OBRA DE ARTE<br/>NACIMIENTO- CONSOLIDACIÓN - CONSAGRACIÓN.....</b> | <b>16</b>      |
| 1.1 LA OBRA PICTÓRICA DEL PRESENTE NO TIENE CABIDA,<br>EN EL PALACIO , QUE CAMBIA DE FUNCIÓN           |                |
| <b>I LA OBRA DE ARTE.....</b>  | <b>18 - 21</b> |
| La obra pictórica revelada en el interior del espacio<br>político                                      |                |
| <b>II EL MUSEO.....</b>  | <b>22 - 33</b> |
| El museo como espacio de carácter público,<br>expositivo y educativo. Lugar de la memoria              |                |
| <b>III LA IMAGEN DEL MUSEO.....</b>  | <b>34 - 50</b> |
| Cambio de función del Palacio  |                |
| 1.2 EL CONTENIDO, EL CONTENEDOR, LA INSTITUCIÓN.....   | 52 - 53        |
| <b>I LA COLECCIÓN.....</b>   | <b>54 - 57</b> |
| EL CONTENIDO   |                |
| <b>II EL EDIFICIO MUSEO DE ARTE.....</b>   | <b>58 - 87</b> |
| EL CONTENEDOR  |                |
| <b>III LA INSTITUCIÓN.....</b>   | <b>88 - 91</b> |

|  |                  |
|--|------------------|
| 1.3 LAS CASAS PARA EL ARTE.<br>LAS UTOPIÁS DEL MUSEO, 1783 Y 1805.....   | 92 - 109         |
| 1.4 LOS ARTISTAS Y LAS OBRAS FRAGMENTAN LA<br>UNICIDAD INSTITUCIONAL Y PROPICIAN LA<br>HETEROGENEIDAD EXPOSITIVA DEL PRESENTE -SXIX-.....  | 110 - 145        |
| CUADRO 1.....  | 148 - 149        |
| Bibliografía .....   | 150 - 153        |
| <b>2.DERRIBANDO CERTIDUMBRES, Estableciendo<br/>“ACCIONES” MÚLTIPLES.<br/>OTRAS VISIONES HACIA : LA OBRA ARTÍSTICA,<br/>LA CIUDAD, Y EL MUSEO, DESDE LA DISCIPLINAS<br/>ARTÍSTICA Y ARQUITECTÓNICA .....</b> | <b>154 - 157</b> |
| 2. 1 MANIFIESTOS INCENDIARIOS, OBRAS ALEGÓRICAS, <b>A</b> ,<br>CIUDADES IDEALES.....   | 158 - 159        |
| MANIFIESTOS INCENDIARIOS.....  | 160 - 172        |
| OBRAS ALEGÓRICAS.....  | 173 - 179        |
| <b>A</b> .....   | 180 - 215        |
| CIUDADES IDEALES .....   | 216 - 225        |
| 2. 2 EL MUSEO DE ARTE IMAGINADO. EL PROYECTADO<br>NO CONSTRUIDO.....   | 226 - 270        |
| Bibliografía.....  | 274 - 276        |
| <b>3.MUSEOS DE ARTE, ENTRE LA OBRA ARQUITECTÓNICA<br/>Y LA OBRA ARTÍSTICA .....</b>  | <b>278 - 279</b> |

|           |   |                  |
|-----------|---|------------------|
| 3.1       | EL MUSEO PORTÁTIL, LA OBRA ESCULTURAL MUSEO.....  | 280 - 319        |
| 3.2       | LAS CAJAS MUSEOS. LOS MUSEOS SIN PAREDES. LOS<br>MUSEOS IMAGINADOS .....  | 320 - 385        |
| 3.3       | “LA CALLE” EN EL MUSEO, EL MUSEO EN LA CALLE.....   | 386 -423         |
| 3.4       | EL CRECIMIENTO ILIMITADO DE LOS MUSEOS DE<br>ARTE, SUS AMPLIACIONES, EL VIAJE A LA LUNA.....  | 424 - 461        |
|           | CUADRO 2 .....  | 462 - 463        |
|           | CUADRO 3 .....  | 464 - 465        |
|           | Bibliografía .....  | 466 - 468        |
| <b>4.</b> | <b>LA OBRA MUSEO DE ARTE EN EL SIGLO XXI, ENTRE LO<br/>ESTÁTICO, LO VIRTUAL Y LO “DE-AMBULANTE”.....</b>                              | <b>470 - 471</b> |
| 4.1       | LA MOVILIDAD DEL MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO:<br>LOS MUSEOS TEMPORALES O MÓVILES, DESARROLLADOS<br>POR LAS GRANDES INSTITUCIONES..... | 472 - 501        |
| 4.2       | SEIS PRESENCIAS DEL MUSEO CONSTRUIDAS EN EL<br>PRIMER DECENIO DEL SIGLO XXI .....   | 502 - 505        |
|           | PRESENCIA 1 EL MUSEO COMO CIUDAD .....  | 506 - 514        |
|           | PRESENCIA 2 EL HITO EN VERTICAL.....  | 515 - 526        |
|           | PRESENCIA 3 LA FACHADA TECNOLÓGICA.....   | 527 - 535        |
|           | PRESENCIA 4 EL LAZO ENTRE DOS CALLES.....   | 536 - 547        |
|           | PRESENCIA 5 LA CALLE Y LA PLAZA se descubren dentro del<br>MUSEO.....   | 548 - 558        |
|           | CUADRO 4 .....  | 559              |

|  |           |
|--|-----------|
| PRESENCIA 6 EL MUSEO COMO RECLAMO DE UNA<br>NUEVA CIUDAD EN CONSTRUCCIÓN.....  | 561 - 583 |
| 4.3 “NUEVOS” ACCESOS Y APRETURAS DESCENTRADAS<br>DEL MUSEO, UTILIZANDO LAS OBRAS COMO<br>INSTRUMENTO .....   | 584 - 586 |
| <b>A</b> EL MUSEO DE ARTE SE PRESENTA BAJO LA<br>APARIENCIA DE MALETA DE VIAJE, “LAS OBRAS”<br>CONTENIDAS, SE ACENTÚAN COMO MATERIAL<br>EDUCATIVO..... | 587 - 595 |
| <b>B</b> LA EXISTENCIA VIRTUAL DEL MUSEO DE ARTE.....  | 596 - 607 |
| 4.4 EL “ANTIMUSEO” LA EXISTENCIA AMBULANTE DEL<br>MUSEO LA REIVINDICACIÓN DE LA CREACIÓN<br>ARTÍSTICA EN LA VIDA COTIDIANA.....                        | 608 - 617 |
| CUADRO 5.....  | 620 - 621 |
| CUADRO 6.....  | 622- 623  |
| CUADRO 7.....  | 624- 625  |
| Bibliografía .....   | 626 - 627 |
| CONCLUSIONES.....  | 628- 641  |
| NUEVAS LINEAS DE INVESTIGACIÓN Y APORTES.....  | 644- 645  |



Fotografía tomada en Segovia -España  
2009

## Introducción

El tema de esta investigación se centra en el estudio de las relaciones y transformaciones del Museo de Arte<sup>1</sup> como obra arquitectónica y como obra artística simultáneamente. Siendo el concepto de obra, el resultado de un proceso de pensamiento que atraviesa a las dos disciplinas, arquitectura y arte. En tanto que ambas, han construido el cuerpo ideario y material del Museo de Arte, planteándolo no sólo diverso, en temporalidades paralelas, sino migrando conocimientos de manera transversal entre ellas, construyendo el museo de arte<sup>2</sup> como obra artística.<sup>3</sup>

---

1 “De espacio dedicado a las Musas y, por extensión, al acogimiento de las obras señeras del espíritu humano al lugar de frecuentación multitudinaria; de ámbito de contemplación y comunión estética a foro de ejercicio de una *apariencia* social: tal parece ser el camino recorrido por la institución conocida con el nombre de Museo de Bellas Artes desde sus orígenes modernos, a finales del siglo XVIII, hasta nuestros días.” (Zunzunegui, 2003, pág. 11)

2 “No hay ningún mal en llamar arte a todas estas actividades, mientras tengamos en cuenta que tal palabra puede significar muchas cosas distintas, en épocas y lugares diversos, y mientras advirtamos que el Arte, escrita la palabra con A mayúscula, no existe, pues el Arte con A mayúscula tiene por esencia que ser un fantasma y un ídolo” (Gombrich E. , 1995, pág. 14)

3 “la obra de arte no es un instrumento de comunicación, porque no contiene la mínima parte de información. Por el contrario, hay una afinidad fundamental entre la obra de arte y el acto de resistencia. Entonces aquí sí, la obra tiene algo que hacer con la información y la comunicación, sí, a título de resistencia.

El arte es la única cosa que resiste a la muerte.” Deleuze, Gilles, Conferencia dictada por Gilles Deleuze en la cátedra de los martes de la fundación FEMIS. (Escuela Superior de

Los arquitectos<sup>4</sup> y artistas<sup>5</sup> desde mediados del siglo XIX hasta los días actuales, de manera individual o agrupados en movimientos colectivos, han dado “forma” (planteando, desarrollando y construyendo) esta “como portadora de sentido” (Arias, 2014, pág. 19) a la obra museo de arte, que, como concepto de libre apropiación, ha establecido diferentes modos de su existencia, a través de propuestas idearías, materiales y temporales. Delimitando o ampliando los parámetros, bases y normativas, inherentes a los Museos de Arte desde su constitución como espacio expositivo, que no solo de manera paulatina se abrirá al público, sino que se transformará en existencia múltiple.

---

Oficios de Imagen y Sonido) realizada el 15 de mayo de 1987.

Obtenido del video <https://www.youtube.com/watch?v=dXOzcexu7Ks>

4 Etimológicamente, la palabra arquitectura procede del griego. Es la conjunción de dos palabras: arjé, el principal, el que manda, el principio, el primero, y tekton, que significa construir, edificar. El arquitecto es, por tanto, el primero de entre aquellos que realizan la tarea de construir. Por un lado, es el que define las bases, los principios. Por otro, es el que dirige, el que manda en la actividad constructiva. La arquitectura, como actividad, como oficio, es el conocimiento y la práctica que permiten llevar a término estas funciones: determinar aquello que es básico para construir un edificio y también tener la responsabilidad de llevar a término algo determinado. (Ignasi Solá Morales, 2000, pág. 15)

5 “Los artistas se zambullen en las profundidades de la experiencia humana al igual que hacen los psicólogos. Los artistas muestran que existe una afinidad interna entre los modos de expresión del hombre primigenio y del hombre contemporáneo, con sus añoranzas por llegar a conocer sus profundidades ocultas” (Gideon, 2009, pág. 15)

El Museo de Arte como obra arquitectónica estará ligado y supeditado a una existencia compleja, que dependerá no solo de las relaciones espaciales y materiales definidas en la disciplina, sino que estará condicionado por construcciones conceptuales y por normativas institucionales. Estas condiciones lo circunscribirán dentro de las nociones que lo harán poseedor no solo de límites<sup>6</sup>, físicos visibles, sino intangibles, cognitivos, sociales y culturales.

El museo de arte como obra artística, no estará condicionado por las mismas relaciones impuestas para la obra arquitectónica, por lo tanto, no se encontrará dentro de los parámetros conceptuales y materiales adscritos al “museo” institucional. Y el artista podrá insertarse o colocar en entredicho al Museo de Arte, fracturando y confrontando los paramentos y fundamentos enraizados en las bases constitutivas de él, e, erigidas como supuestos inquebrantables, como son la noción de lo estático, lo imperativo de la escala, la proporción de los elementos constituyentes, la visibilidad del mismo. Los cuales el artista rebatirá, planteando nuevas existencias del museo de arte, rompiendo con su carácter eterno.

Las obras artísticas sorprenden, han mutado tanto y son tan diversas, que sus materialidades, dimensiones, soportes y temas, no pueden solo reducirse y ser contempladas como lo fueron en el siglo XIX, estas siguen diversificándose y multiplicándose y la obra artística ya no es un objeto o hecho único.

---

<sup>6</sup> “Los límites (en seres extensos) presuponen siempre un espacio que se encuentra fuera de un cierto lugar determinado y lo encierra; las limitaciones no requieren de esto, sino que son meras negaciones que afectan a una cantidad, en la medida en que no tiene integridad absoluta”. Kant. (Beade, 2011, pág. 92)

Desde ellas se plantea una relación de coexistencia entre el Museo Institucionalizado, y el espacio urbano, cuestionando no sólo la existencia permanente del primero, sino que se realiza la validación del segundo como expositivo.

El Museo Institucionalizado cuestionado por los artistas a través de sus obras, su supuesto contenido, ha llevado a que estos realicen transformaciones diversas en él, desde su consolidación en el siglo XIX, continuando estas en el siglo XX. Es a mediados de este siglo, que cambios significativos, a otros niveles entraron en juego, ya que se instauraron nuevas políticas administrativas, para costearlo y hacerlo posible en el mundo globalizado. Otras estrategias se abrieron paso, sustentadas sobre valores económicos y comerciales<sup>7</sup>, para que la institución no solo estuviera presente, sino vigente en los días por venir.

La discusión continúa abierta hacia el Museo de Arte, ya que éste ha sido y será tema de debate en momentos precisos de la historia, donde los cambios políticos llevarán a éste a la palestra pública, y será cuestionado no solo desde las esferas artística y arquitectónica, sino que a esta discusión se unirán poetas, filósofos y escritores, transformándose todos ellos en las conciencias<sup>8</sup> de su tiempo. Expresándolo Michel Serres

<sup>7</sup> “La extensión imparable del interés masivo por los fenómenos artísticos y la necesidad de rentabilizar inversiones de las que ya nadie se avergüenza por subrayar su carácter monetario, han venido a confluir con las más sofisticadas teorías en torno al papel social de los objetos estéticos para redefinir, no se sabe si de manera definitiva, nuestra forma de entender tanto la relación del espectador con esos complejos mecanismos que son las obras de arte como la mediación que es capaz de facilitar, en sí misma, la organización espacial del museo”. (Zunzunegui, 2003, pág. 13)

<sup>8</sup> “Los artistas creativos... (poetas, pintores, escultores y arquitectos) ...En su trabajo, el pasado, el presente y el futuro se funden en esta totalidad indivisible que es el destino

de esta manera : " Yo veo (aunque no puedo mirarlos) los lienzos de Marx Ernst o de Picasso no como trabajos artísticos sino como testigos de una época terrible"<sup>9</sup>

El presente es el tiempo que de manera imperiosa enseñan, interpretan y legitimisan los artistas a la sociedad entera, ya que comprenden que el pasado y la eternidad marcada para la obra desde las normativas institucionales, no es la temporalidad que les cobija. Reclamando y cimentando un lugar preciso para la exploración y creación artística<sup>10</sup> en su tiempo presente.

Arquitectura y arte, en sus respectivos campos y disciplinas, a través de sus creaciones, darán visibilidad a las acciones, movimientos, flujos, intercambios y cambios en su presente vivido, creando una onda que se expande y genera movimiento y choque, que repercute en las creaciones y acciones de su tiempo presente y futuro.

---

humano." (Gideon, 2009, pág. 26)

" Las artes de hoy en día, incluso si se admiten los incidentes y las divergencias, son simple y rigurosamente testimonio del estado actual de los espíritus; una época que aparece heteróclita es en verdad una unidad, pero sólo con la perspectiva del tiempo aparece en su unidad. Esta unidad presentida por los artistas, cuyo papel es precisamente éste, se encuentra expresada por ellos sin darse cuenta, puesto que las condiciones de su creación se encuentran determinadas por la masa autoritaria del hecho presente" Le Corbusier, A. Ozenfant (Le Corbusier, Madrid, pág. 178)

*9 I see (although I can't to look at them) the canvasses of Marx Ernst or of Picasso less as artistic Works than as witnesses to that terrible era* (Michel Serres, 1995, pág. 3)

10 Estos cambios se dan desde el SXVI, como lo expresaba Vasari, citado por, Wölffling, al referirse a Miguel Angel: "Los artistas tienen con él una deuda infinita y perpetua, pues ha roto los lazos y las cadenas que hacían trabajar a todos continuamente de las mismas maneras". (Wölffling, 1978, págs. 59, pie de página(k))

El Museo de Arte estará vigente, teniendo como interlocutores a artistas y arquitectos, que, junto a otras disciplinas, construirán su existencia en los días por venir, con programas múltiples, diversos y participativos. Ya que su presencia en la actualidad no es únicamente física, se desarrollan e implanta otras existencias del Museo de Arte, sin la materialidad del edificio, el ciber -espacio ha abierto otras realidades del mismo.

Presentándose dos fenómenos en la actualidad: uno de ellos que persiste cuando la institución se estableció dentro de una construcción y luego tomo la forma de un edificio que se ha convertido en la imagen de la Institución y de la ciudad, y donde las obras en ellos pasan a terceros planos y éstas no parecen ser la razón de su existencia. Y el segundo fenómeno, tiene que ver con las obras, ya que estas parecen cobrar una fuerza inesperada a partir de otras miradas y presencias de ellas, unas de ellas en la existencia pixelada y a grandes resoluciones de exposiciones virtuales de las mismas, donde el Museo como contenedor, es inexistente.

Es por esto que la investigación se centrará en la construcción del museo de arte como obra de arte y la obra de arte como museo, donde el concepto de obra permite pensar de diferentes modos la existencia del Museo. El Museo ya no es "una cosa",<sup>11</sup> Museo es una idea que adquiere múltiples formas,

11 Para nosotros en la cercanía está aquello que acostumbramos llamar cosas. Pero ¿qué es una cosa? Hasta ahora el hombre, de igual modo como no ha considerado lo que es la cercanía, tampoco ha considerado lo que es la cosa como cosa. Una cosa es la jarra. ¿Qué es la jarra? Decimos: un recipiente; algo que acoge en sí algo distinto de él. En la jarra lo que acoge son el fondo y las paredes. Esto que acoge se puede a su vez coger por el asa. Como recipiente, la jarra es algo que está en sí. El estar en sí caracteriza a la

como construibles, habitables, indescifrables, o invisibles.

---

jarra como algo autónomo. Como posición autónoma (*Sebststand*) de algo autónomo, la jarra se distingue de un objeto (*Gegenstand*). Algo autónomo puede convertirse en objeto si lo ponemos ante nosotros, ya sea en la percepción sensible inmediata, ya sea en el recuerdo que lo hace presente. Sin embargo, la cosidad de la cosa no descansa ni en el hecho de que sea un objeto representado (ante-puesto), ni en el hecho de que se puede determinar desde la objetualidad del objeto. La jarra sigue siendo un recipiente tanto si lo representamos (ante-ponemos) como si no. Como recipiente, la jarra está en sí misma. Pero ¿qué significa que lo que acoge está en sí mismo? ¿El estar en sí del recipiente determina ya la jarra como cosa? Sin embargo, la jarra está como recipiente sólo en la medida en que ha sido llevada a un estar. Pero esto sucedió y sucede, por medio de un emplazamiento (*Stellen*), es decir, por medio del producir (del emplazar desde). El alfarero fabrica la jarra de tierra a partir de la tierra escogida y preparada ex profeso para ello. De ella está hecha la jarra. En virtud de aquello de lo que está hecha, la jarra puede estar de pie sobre la tierra, ya sea de un modo inmediato, por medio de una mesa o un banco. Lo que está ahí por obra de este producir es el estar-en-sí. Si tomamos la jarra como recipiente producido, entonces, parece, la tomamos como una cosa y en modo alguno como mero objeto. (Heidegger, 1994, págs. 144-145)

## Resumen del tema a tratar

El Museo de Arte, supera su condición de construcción material, visible, revelada a través del edificio, la obra arquitectónica. El museo de arte, es un concepto que se ha construido desde varias disciplinas y se continúa expandiendo desde la transversalidad de las disciplinas arquitectónica y artística, que lo han cimentado de manera paralela.

Arquitectura y arte, convergen en el Museo de Arte, de manera diversa, y ambas disciplinas le dan “forma” al museo de arte desde lo ideario y material. El edificio se convierte en la imagen de su contenido, el de las obras de Arte, las que la institución expone dentro de ella. Esta relación de contenedor y contenido, se establece desde sus inicios, y es aceptada por arquitectos y artistas, como sustancias en constante tensión.

Los artistas desde finales del siglo XIX y principios del siglo XX, confrontaron, discutieron y construyeron otras posibilidades del Museo de Arte, realizando obras artísticas museo de arte, donde las relaciones de escala, de tiempo y espacio serán puestas en cuestión y se enfrentaron y pusieron en entredicho las normativas institucionales impuestas para los Museos de Arte. Normativas que han permanecido casi inalterables en tres

siglos de existencia, donde el carácter educativo, con el cual nacieron prevalece y se acentúa en el siglo XXI.

Las obras artísticas han potencializado otras posturas hacia ellas , ya que la institución museística se apoyará en las obras no solo de manera física sino virtual, donde las obras museo artísticas realizadas con anterioridad al siglo XXI, servirán de base para desarrollos de nuevos museos de arte y donde se vislumbrarán varias presencias de la obra museo de arte arquitectónica a inicios de este siglo.

La obra artística cobra un nuevo valor en el siglo XXI, ya que habían sido relegadas a finales del siglo XIX y en periodos del siglo XX a terceros planos, puesto que el edificio Museo de Arte, a mediados del siglo XX había acaparado la primera mirada y se había convertido en la primera obra de la colección, como obra escultórica, reconocida por la institución.

A futuro, múltiples museos de arte, pueden ser posibles desde las construcciones de la obra museo arquitectónica y la obra museo artística.

**Palabras claves:** museos de arte, arquitectura y museos, obras artísticas

## Abstract

The Art museum excels its material construction condition, visibly, revealed through the building – the architectural work-. The Art Museum is a concept that has existed in different disciplines and it continues to expand through the interjection of both the architectural and art disciplines that have cemented it in a parallel way.

Architecture and Art converge in the Art Museum in different ways, but both give the museum its “form” from the ideal to the material. The building becomes the image of its content, the works of art that are displayed and visible in this building. This relationship -container and content - is formed since the beginning and is accepted by both architects and artist as elements in constant tension.

Since the end of the XIX century and early XX century, artists discussed, confronted and defined other possibilities for the Art Museum by creating works of art – art museum - where the time and space relationship scale was questioned and challenged the established institutional norms for the Art museums. These norms have been unchanged for almost three centuries, where the intellectual and educational purpose for which they were

born, still prevails and is accentuated in the XXI century.

The works of art have paved the way to allow other attitudes towards them due that the museum community will start to base itself in these works or art not only in a physical but also in a virtual way where the work of arts created before the XXI century will be used as the basis for the development of the new art museums where the new presence of the architectural art museum will start to take shape by the beginning of this century.

The works of art start to have a new value in the XXI century due that they were relegated to lesser rank at the end of the XIX century and beginning of the XX century due that the Art Museum building took the spotlight and became the first artwork collection as a sculpture, recognized by the museum community.

In the future, multiple art museums will be possible from both, the architectural and the artistic work.

**Key words:** art museums, museums architecture, works of art

## Objetivo principal

Identificar las relaciones y condicionantes que llevan a considerar el museo de arte -desde su génesis-, como una construcción de dos disciplinas: la artística y la arquitectónica. En otras palabras, es plantear cómo un espacio expositivo-contenedor de obras artísticas, se ha constituido a lo largo de la historia, en un concepto transversal que no pertenece a una sola disciplina.

## Objetivos secundarios

1. Describir desde una aproximación historiográfica, como la institución Museo de Arte, se apodera del espacio habitado y privado y cuando ésta se transforma en un nuevo edificio.
2. Seleccionar ejemplos significativos que evidencien esta implantación, como así su configuración material en edificio. Historiografía de los siglos XVIII y XIX.
- 3 Interpretar la migración de conocimientos y la transversalidad, entre la disciplina artística y arquitectónica.
4. Contraponer la obra arquitectónica y la obra artística museo de arte en el siglo XX.

5 Analizar algunos proyectos de Museos de Arte, concluidos o por concluir en el siglo XXI.

## Aproximaciones metodológicas

Al llevar a cabo la investigación, cuyo sujeto de estudio era el Museo de Arte, fue necesario establecer los métodos de aproximación desde lo cualitativo descriptivo, lo histórico y lo transversal. Ya que la aproximación a este sería desde dos disciplinas, la arquitectónica y la artística, puesto que ambas estaban atadas al sujeto de estudio y posibilitaron considerar variables personificadas en ellas, permitiendo crear relaciones cruzadas entre ambas.

Fue necesario definir un punto de partida que se estableciera como inflexión, no solo histórico sino de reflexión, entre la relación de espacio expositivo y obra –pictórica- en un contexto particular. Y es a partir de esta relación, establecida como primigenia entre la obra pictórica seleccionada y el espacio, la que da comienzo al discurso que permitió acercarse al nacimiento del Museo de Arte, no solo como institución, sino que posibilitó establecer desde sus orígenes, como la institución va tomando la forma de construcción material que se define por el contenido.

Desde esta aproximación al Museo de Arte, las imágenes, desde el comienzo, fueron parte fundamental de todo el proceso de construcción de la investigación, ya que estas no solo acompañaban al texto evidenciando párrafos de este, sino que ellas de manera independiente, establecieron un discurs

so paralelo al escrito principal y estaban vinculadas estrechamente a las tres líneas en las que se estructuró la investigación, las cuales fueron: la historiográfica, la relacional desde la transversalidad entre arte y arquitectura y las denominadas presencias. Ya que ellas de manera aleatoria emergían en cada uno de los cuatro capítulos definidos, cobrando más fuerza la historiográfica, como puede observarse, donde la transversalidad se encuentra uniendo, tejiendo y definiendo lo inherente entre las disciplinas respecto a la obra museo de arte, hasta fusionarse todas ellas, finalizando con la última, las denominadas presencias.

Estas líneas definieron el camino hermenéutico de todo el proceso. Y con cada una de ellas las imágenes de obras artísticas, obras arquitectónicas, planimetrías, manifiestos, litografías, grabados, documentos, revistas, etc., previamente seleccionados y catalogados, definieron una dirección que marco todo el desarrollo de la investigación. Es por esto, que, con cada línea, estas fueron “apropiadas” de diferente manera:

a. En la historiográfica, las imágenes tuvieron dos orientaciones, en la primera, estas fueron acompañando al texto desde la paridad y en la segunda, estas fueron utilizadas para enfatizar la relación espacio –obra. Estas últimas fueron las que se dieron al inicio del primer capítulo, y luego fueron emergiendo

en los capítulos posteriores. Es en esta segunda orientación, en la cual planteo y realizo producciones propias a partir de intervenciones puntuales de hibridación de imágenes seleccionadas de obras pictóricas, fotográficas, litográficas y planimetrías existentes. Y estas producciones se suceden a lo largo de esta línea de manera puntual, acentuando y determinando, las relaciones obra-espacio-contexto.

b. En la denominada transversalidad, las imágenes seleccionadas fueron en su mayoría de obras pictóricas, gráficas, y de planimetrías de proyectos de museos de arte que se localizaron de manera específica en cada uno de los capítulos. Recogiendo esta transversalidad, en el capítulo 3, donde confluyeron las “construcciones” de obras museo artísticas y arquitectónicas y éstas fueron confrontadas en paralelo. Es en este capítulo, donde el análisis gráfico de los proyectos arquitectónicos seleccionados, se acentúa a partir de parámetros definidos: circulaciones, espacio expositivo y luz natural, cada uno referenciado en las planimetrías con colores diferentes que se mantendrán constantes en los análisis realizados a cada una de las obras arquitectónicas que se encuentran presentes en los capítulos de la investigación.

c. Presencias, en esta línea no solo se realizaron análisis gráficos de obras museo arquitectónica que ya han finalizado

o que están siendo concluidos (en el siglo SXXI), con los parámetros indicados anteriormente, sino que se identificaron y evidenciaron caminos que estos abren en la construcción no solo material de los Museos de Arte, visibilizando junto a estos, nuevas directrices de las instituciones, yuxtaponiendo acciones de obras artísticas que plantean y replantean de nuevo la presencia del museo de arte en el comienzo de este siglo.

La conjunción de las tres líneas, me permitió consolidar relaciones en paralelo de las visiones, ideas, discusiones, construcciones, que, desde las disciplinas arquitectónica y artística, asumían el museo de arte, como obra. Y comprometiéndome con ello, la tesis se dividió en cuatro capítulos, que evidenciaron estos.

Es por esto, que, a lo largo de la investigación, se construyó un cuerpo, que, permitiera contemplar al museo de arte, como obra, de construcción conjunta entre las disciplinas artística y arquitectónica, donde las hibridaciones y las relaciones que residen entre ambas, construyen existencias del mismo, desde la continua construcción, o desde “la destrucción”.

# 1. EL MUSEO DE(para el) ARTE y LA OBRA DE ARTE NACIMIENTO- CONSOLIDACIÓN - CONSAGRACIÓN-

*“La piedra está en la arquitectura. La madera en la obra tallada. El colorido está en el cuadro. La voz en la obra hablada. El sonido en la música. Lo cósmico está tan inmovible en la obra de arte que deberíamos decir al contrario: la arquitectura está en la piedra. La obra tallada está en la madera. El cuadro está en el color. La obra musical está en el sonido” (Heidegger, 1958, pág.. 39,40)*

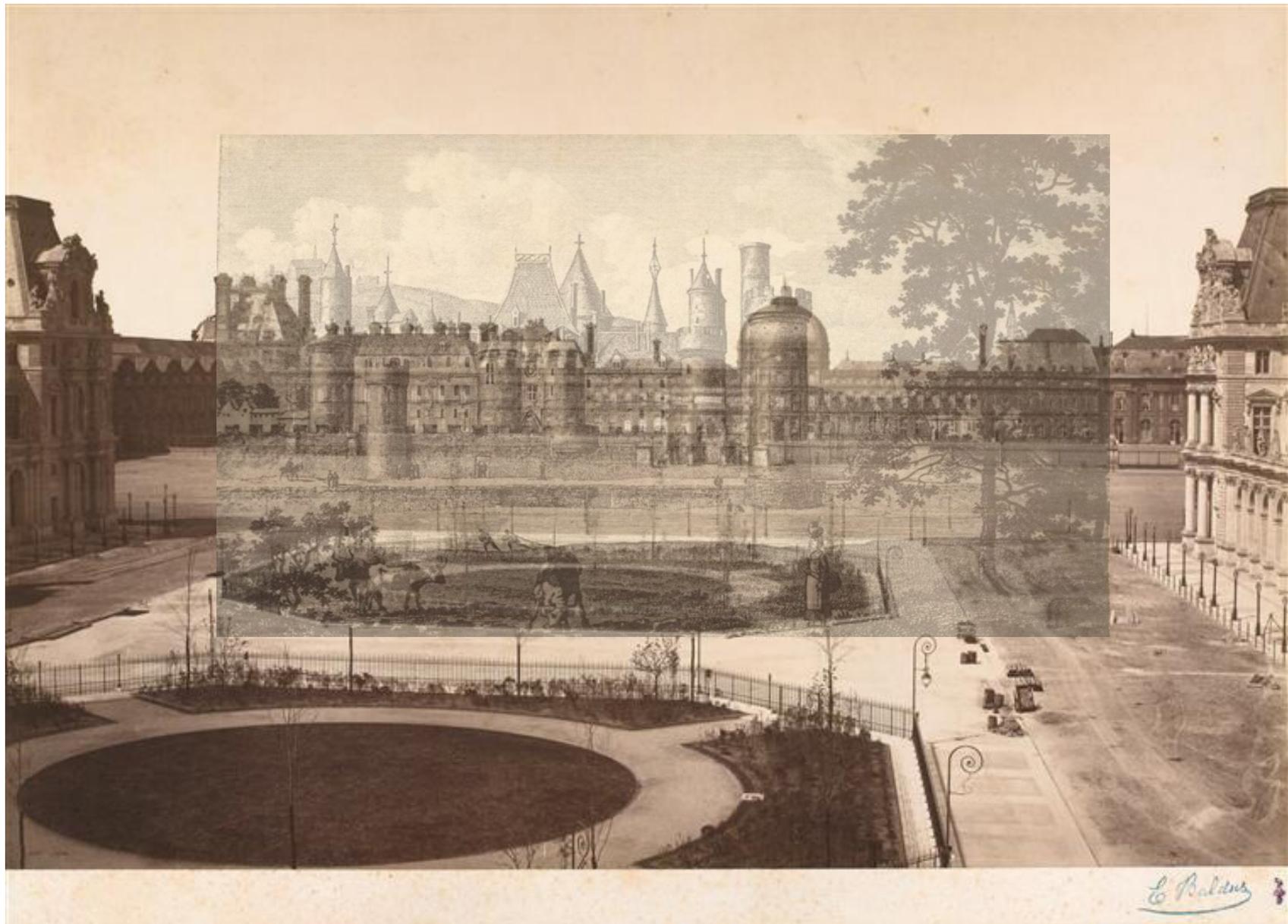
Algunas de las imágenes del capítulo, son producciones individuales de obras pictóricas o fotográficas (dos), seleccionadas e intervenidas, a partir de la transparencia, para enfatizar en esta nueva imagen, el proceso de hibridación entre la relación de obras pictóricas, espacios contenedores y acontecimientos de ese presente en que fueron reveladas. Consolidándose la unión de creaciones artísticas y espacio. Arte y arquitectura, construyen el concepto de obra museo.

i.1

i.2 *Paris. Le Louvre et les Tuileries vus de la cour Napoléon*  
Baldus Edouard (1813-1889)  
fotografía  
<https://www.photo.rmn.fr/archive/01-013921-2C6NU0GHH00Z.html>

i.3 *Paris Le Louvre et les Tuileries vus de la cour Napoléon*  
Edouard-Denis BALDUS (1813-1889).  
1860.  
fotografía  
*Musée Condé Chantilly*

1.1 La obra pictórica del presente, no tiene cabida, en el Palacio, que cambia de función



## I La obra de arte

### La obra pictórica revelada en el interior del espacio político

*A fin de entender lo estético en sus formas últimas y aprobadas, se debe empezar con su materia prima; con los acontecimientos y escenas que atraen la atención del ojo y del oído del hombre despertando su interés y proporcionándole goce mientras mira y escucha. (Dewey, 2008, pág. 5)*

i.4 La obra pictórica del presente es revelada en el interior del espacio político  
*“Es ciertamente un espacio donde la forma y el fondo son aprehendidos sobre el mismo plano” (Deleuze, 2008, pág 218)*

#### i.5 *La Mort de Marat*

Jacques Louis David (1748-1825)

1793 Oleo sobre lienzo (165 cm × 128 cm)

*Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique*

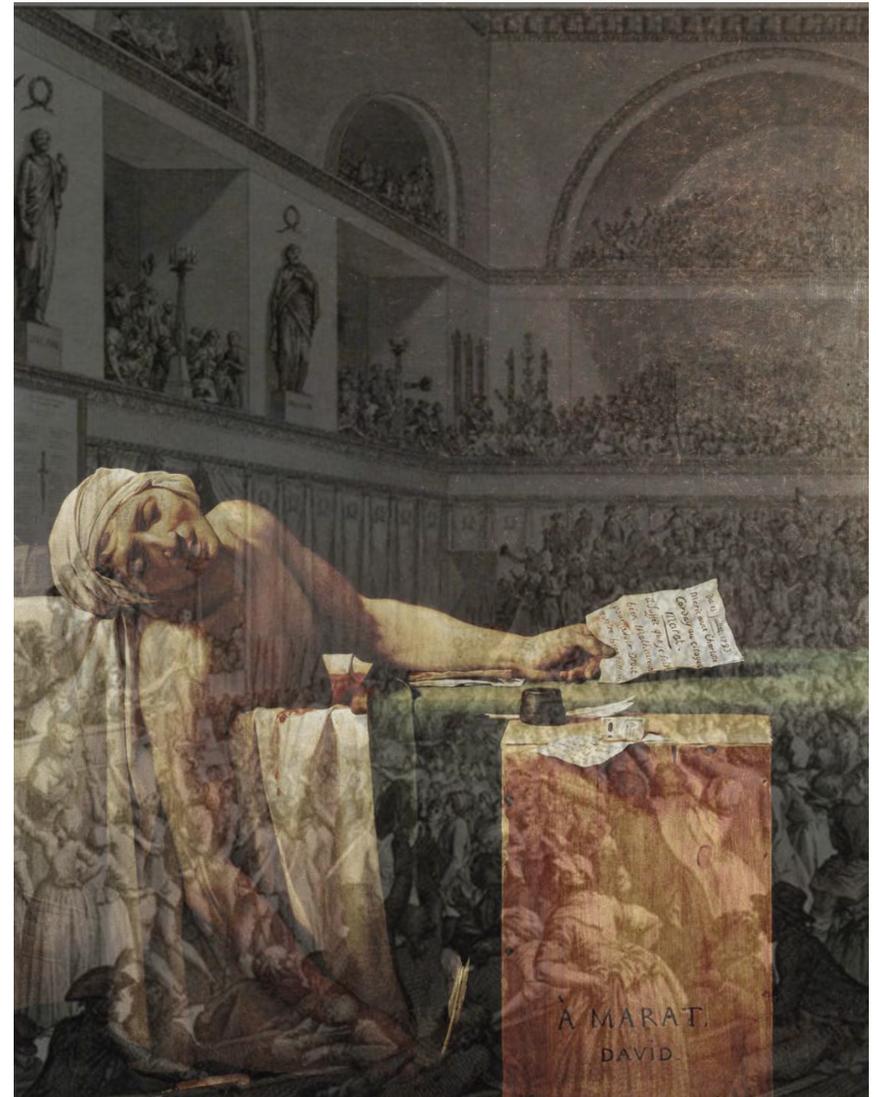
i.6 Trozo seleccionado y ampliado, del grabado

*Journée du 1.er Prairial de l'an III.e : Ferraud, Representant du Peuple assassiné dans la Convention Nationale. (Que representa el interior de la Salle du Machines du Palais des Tuileries)*

Helman, Isidore-Stanislas (1743-1806?), Duplessi-Bertaux, Jean (1750?-1819). Monnet, Charles (1732-180.?).

1796 Grabado, agua fuerte (50cm × 64.5 cm)

*Museo Carnavalet, Paris.*



*El arte tiene (...) un privilegio absoluto. Este privilegio se expresa de varias maneras. (...) Sin duda, el propio arte ha realizado el objeto de un aprendizaje. Como en cualquier otra esfera, hemos pasado por la tentación objetivista y por la compensación subjetiva. Sin embargo, la revelación de la esencia (más allá del objeto, más allá del propio sujeto) no pertenece más que a la esfera del arte. Si la revelación debe realizarse, sólo se realizará en esta esfera. Por eso, el arte es la finalidad del mundo y el inconsciente destino del aprendizaje*  
(Deleuze, 1972, pág. 62). (Cerezo, febrero 2014, pág. 50)

*La Mort de Marat o Marat assassin-* (la Muerte de Marat) (i. 5) es exhibida en la Sala de sesiones de la Convención Nacional, en la cual se reunían los delegados de la Asamblea constituyente, quienes investían los poderes ejecutivos y legislativos de la llamada Primera República francesa y de quienes dependían la policía y justicia revolucionarias.

Dentro de este escenario y en esta sesión en particular, octubre del año 1793 en la cual se desarrollaba la reunión de la Convención, se les invitó a todos los presentes a observar la obra terminada por David. Ya que en una sesión anterior (con mayoría Jacobina) se había dirigido a David el diputado Gui-

raud, que lo invitaba a inmortalizar de nuevo a los caídos en el proceso de cambio político, y este lo acepto como un encargo: «*Où es-tu, David? Tu as transmis à la postérité l'image de Lepelletier, mourant pour la patrie ; il te reste un tableau à faire... — Aussi le ferai-je »*, répond David. (Saunier, 1903, pág. 70)<sup>12</sup>

En la obra pictórica, David cristalizó un hecho real acontecido tan sólo unos meses atrás, como fue el asesinato de Jean-Paul Marat, (llevado a cabo por Charlotte Corday el 13 de julio de este mismo año), suceso que no sólo impacto de manera personal al artista («*Je le trouvai dans une attitude qui me frappa. Il avait auprès de lui un billot de bois sur lequel étaient placés de l'encre et du papier, et sa main, sortie de la baignoire, écrivait ses dernières pensées pour le salut du peuple... J'ai pensé qu'il serait intéressant de l'offrir dans l'altitude où je l'ai trouvé.* ») (Saunier, 1903, pág. 70) ya que había sido su amigo y como él, militante de las políticas jacobinas y miembro activo de la Asamblea, sino que conmocionó de diferentes modos a toda la sociedad francesa, que se hallaba dividida en fracciones políticas opuestas. Y es a través de la imagen del cuerpo yacente de Marat, en el lugar de su asesinato, donde David lo rememora, transformando a Marat en “mártir”, la obra pictórica inmortaliza a uno de sus miembros. “Sus mártires revolucionarios ya no son únicamente manifestaciones pictóricas (...), sino los implacables testigos.” (Hernández, 2016, pág. 152)

David logro el cometido de enaltecer a un hombre e involucrar

<sup>12</sup> El libro de Saunier se encuentra digitalizado en:  
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9692337f/f72.item.r=jaques%20louis%20david.tex-telimage>  
<https://archive.org/details/louisdavid00saun/page/70>

a toda la sociedad francesa, a través de la obra pictórica, y ésta se ve reforzada cuando fue exhibida en un espacio conquistado al “antiguo régimen”. Espacio donde las discusiones de este presente hacían presencia a través de todos los protagonistas que realizaban la construcción de la República Francesa, y este tiempo convulso se exhibía a través de la pintura realizada por David. (i.4)

La Asamblea, estaba ubicada desde mayo de 1793 en la *Salle des Machines du Palais des Tuileries* (Sala de las Máquinas del Palacio de las Tullerías),(i.6) antiguo escenario del teatro del palacio, localizado en su planta baja (Lenotre, 1895, pág. 101), instalándose allí después de haber estado ubicada en la *Salle du Manège* (Sala del Carrusel) del Palacio del Louvre, espacio donde había sido nombrado David diputado de la Convención, el 13 de septiembre de 1792. (Saunier, 1903, pág. 59)

Auspiciados por la Asamblea y en cabeza del Comité de Seguridad Pública, serán convocados concursos abiertos a sus artistas para enaltecer este período en particular, donde las obras encargadas serán parcialmente exhibidas en ellos, como la realizada por David, expuesta dentro de un espacio del Palacio, antes monárquico.

“La imagen” del presente y sus acontecimientos se tomaron los espacios políticos y de reunión de la sociedad francesa a través de la obra pictórica<sup>13</sup>. Se permite al público ver estas,

<sup>13</sup> Cézanne distingue los siguientes dos momentos en el acto de pintar: en primer lugar, no se empieza partiendo de la nada, sino de un caos o de un abismo anteriores al acto de pintar y que constituyen su germen; se trata, pues, de ir separando

no solo en el espacio de la Asamblea sino que se muestran algunas de las obras en espacios adyacentes como los patios del Palacio, espacios cercanos a donde se ubicaban el Salón anual, como así el nuevo Museo.

La obra de David, al igual que otras realizadas por artistas del régimen en este período -1792-1793 y de años posteriores (como se verá más adelante)- no serán consideradas como obras a exponer en el llamado Museo que había abierto sus puertas en agosto de 1793. El cual no solo se había gestado en la Asamblea,-donde se expone la obra de David- sino que bajo decreto se establece que habitaciones y estancias de este Palacio, han de ser transformadas para exponer obras y objetos seleccionados por comisiones de la Asamblea para exhibir el denominado patrimonio nacional.

El nuevo régimen establece que las obras del presente se evidencien fuera de los espacios que se consolidan en el papel.

---

las cosas a partir de ese puro caos para que de él surja el “armazón” de la tela, en el que se distinguen los diversos planos de la misma (Cerezo, febrero 2014, pág. 53)

## II EI MUSEO

**El Museo como espacio de carácter público, expositivo y educativo. Lugar de la memoria**

*“... el Museo surge en un momento preciso de la historia, producto de una ruptura conceptual (a finales del siglo XVIII) articulada en el paso del coleccionismo privado al desarrollo de un proyecto pedagógico-informativo de carácter público” (Bolaños, 2002, pág. 39)*

i.7

i.8 *Mariage de Napoléon et de Marie-Louise, le 2 avril 1810*

Zix Benjamin (1772-1811)

Paris, musée du Louvre, D.A.G.

i.9 *Croquis pris au Salon par Daumier n°2 : - Cette année encore des Vénus... toujours des Vénus ! ...comme s'il y avait des femmes faites comme ça!.... 1864*

Honore Daumier (1808-1879)

Musée Carnavalet, Histoire de Paris



El Museo, como consta en los documentos de la Asamblea, nació por decreto de ésta y se creó para conservar las obras del pasado, e instruir al pueblo francés a través de ellas, siendo bautizado con el nombre de *Le Museum Central des Arts* (Museo Central de las Artes). Éste será dispuesto en algunas salas del Palacio del Louvre, siendo la sala principal la Gran Galería, abriendo sus puertas el 10 de agosto de 1793, dos meses antes de la exposición de la obra de David en la Asamblea.

Desde el comienzo se contempló como espacio de apertura pública, para incluir a toda la sociedad francesa, permitiendo el acceso a todos los ciudadanos, pero clasificando éstos, ya que a los artistas se les permitiría el ingreso los días de la

semana y al público en general los fines de semana.<sup>14</sup> Sin embargo, todos ellos podían observar aquellas obras seleccionadas, clasificadas y contenidas dentro de él, dispuestas en los espacios albergantes, las habitaciones del Palacio.

La conversión parcial de algunas salas del Palacio en espacios de exhibición del Museo, se realizó después de casi un año de debates, organización de comisiones, clasificación y reorganización de espacios, obras y objetos. Todo ello enmarcado dentro de un ambiente de continuos cambios, donde las transformaciones al sistema social, político, económico y cultural, van incorporando grandes modificaciones a diferentes niveles, los cuales habían comenzado cuatro años antes, en

---

<sup>14</sup> «Es necesario que cada ciudadano experimente y opere en él mismo una revolución igual a la que ha cambiado el rostro de Francia» (Hernández, 2016, pág. 151)

i.10

i.11 Representación de la Declaración de los derechos del hombre y del ciudadano.  
26/08/1789  
Jean-Jacques-François Le Barbier  
(1738 - 1826)  
1789  
Museo Carnavalet, París

i.12 Assassinat du député Jean Féraud (1764-1795) à la Convention, le 1er Prairial, an III (20 mai 1795). (Salle des Machines)  
Grabado de Pierre Gabriel Berthault (1748-1819) dibujo de Jean Duplessi-Bertaux (1747-1836). De la serie : *Tableaux historiques de la Révolution française*.  
Sala de las Máquinas del Palacio de las Tullerías  
*Bibliothèque nationale de France*



LA  
COMMISSION DU MUSÉUM  
ET LA  
CRÉATION DU MUSÉE DU LOUVRE  
(1792-1793)

(Documents recueillis et annotés  
par Alexandre Tuetey et Jean Guiffrey)<sup>1</sup>

1.

DÉCRET RÉUNISSANT A LA COMMISSION DES MONUMENTS  
LA COMMISSION NOMMÉE EN VERTU DU DÉCRET DU  
11 AOÛT 1792.

16 septembre 1792.

L'Assemblée nationale, considérant qu'il importe  
de conserver aux beaux-arts et à l'instruction publique

1. Dans ce travail, nous avons adopté, dans les notes, les  
abréviations suivantes :

Villot = *Musée national du Louvre. Notice des  
tableaux exposés dans les galeries,*  
par Frédéric Villot, ... 3 parties.

Tauzia = *Musée national du Louvre. Notice des  
tableaux exposés dans les galeries,*  
par le vicomte Both de Tauzia, ...  
1<sup>re</sup> partie : *Écoles d'Italie et d'Es-  
pagne*, 1879.

C. S. = *Catalogue sommaire des peintures (ta-  
bleaux et peintures décoratives) ex-*

el comienzo de la Revolución. Es así como las antiguas instituciones monárquicas, se fueron reformando o se abolieron, aunque algunas continuaron conviviendo con las de reciente creación, pero realizando nuevas o diferentes funciones. Todas ellas, sin embargo, actuaron bajo los lemas proclamados por la Revolución: igualdad, fraternidad y libertad (i.11).

Con las ideas de la Ilustración efervescentes, donde la “razón” prevalecía a cualquier precio (i.12), se va conformando un naciente orden social, bajo el nuevo concepto de patrimonio público, pues se habían nacionalizado los bienes de la monarquía y la iglesia, los cuales pasaron a ser parte de las arcas públicas y se convirtieron en bienes nacionales.

Bienes que no fueron pocos y estaban conformados por obras de gran escala como los Palacios o de pequeña escala como un camafeo. En esa inmensidad de elementos y objetos, se encontraban las grandes colecciones reales, compuestas por obras artísticas de diferentes naturalezas, adquiridas por la monarquía siglos atrás.

En este panorama inestable hubo grandes divisiones y disputas, hasta el punto que se le dio el nombre de “Régimen del Terror”. En medio del enfrentamiento entre diferentes posiciones políticas se trató de establecer el nuevo orden gubernamental y social, con la aprobación de nuevas leyes amparadas bajo los parámetros de la Constitución. En medio de ese ambiente, la Asamblea Nacional dictaminó el 16 de septiembre de 1792,- en el llamado año cuatro de la libertad el primero de la igualdad o el primero de la República, un decreto donde

se ordenó que el Palacio del Louvre junto con el *Palais des Tuileries* (Palacio las Tullerías), se destinasen como espacios abiertos para todos los públicos, albergantes de las ciencias y las artes, donde: “*La Asamblea nacional, considera la importancia de conservar las bellas artes y la instrucción pública*”. Todo ello quedó consignado en el libro *La Commission du musée et la création du Musée du Louvre (1792-1793)* escrito por Alexandre Tuetey et Jean Guiffrey. (Alexandre Tuetey, 1910)<sup>15</sup> (i.13)

En este decreto se estableció la creación y organización del Plan General de organización del Museo, incluyéndose en él la instrucción pública y la conservación como guías que marcarán el nacimiento y existencia del Museo. Igualmente se fijará la apertura pública de éste dentro del Palacio, planteado desde un comienzo como un espacio de exposición, educación y memoria.

Para concretar y fortalecer este proceso se dictaron nuevos decretos en los cuales se implicaron directamente el Ministerio del Interior y su ministro M. Roland, para que éste agilizará y respaldará la Comisión de Monumentos. Esta comisión fue la encargada de llevar a cabo el desarrollo del Museo, siguiendo los parámetros definidos por el Consejo Ejecutivo, compuesto por seis miembros principales.

<sup>15</sup> Digitalizado en:

<https://archive.org/stream/lacommissiondumu00tuetuoft#page/23/mode/thumb>

<http://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=nyp.33433082297890;view=1up;seq=42> se encuentra el decreto de formación del Louvre

[http://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=uc1.\\$b270724;view=1up;seq=49](http://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=uc1.$b270724;view=1up;seq=49)

<http://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=hvd.32044108142506;view=thumb;seq=49>

<http://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=nyp.33433082297890;view=1up;seq=6>

No se decidió emprender o realizar una nueva obra arquitectónica para el Museo, al contrario, el contenedor seleccionado por el Ministerio y la Asamblea fue el Palacio del Louvre, en la ciudad de París. Ya que con esta decisión se consolidaba el proceso de cambio a nivel político, pues así el Palacio sufriría una transformación simbólica que lo dotaba de signos colectivos, y lo resignificaba como “nueva” imagen del Estado y sus valores patrimoniales, políticos, sociales, culturales y educativos.

Las obras de las Bellas Artes que se encontraban dentro de las casas reales, las iglesias y los palacios fueron puestas a disposición de la República y trasladadas al Palacio del Louvre. Previamente se había realizado un inventario y luego discusiones y reuniones donde se tomaban las decisiones de cuales obras serían expuestas en el naciente Museo y cuáles de éstas almacenadas, custodiadas y conservadas allí, documentando todas las obras, para garantizar su transporte y mudanza.

Fue así como se llevó a cabo, de una manera sistemática, el registro de las obras, en el cual se dejó constancia de varios aspectos: el número que se le asignaba en el inventario, la escuela a la que pertenecían, el nombre del artista junto a una o varias obras que se habían seleccionado, las dimensiones en alto y largo, referenciadas en pies y pulgadas y el lugar del cual habían sido retiradas. Todo ello se hizo con cada una de las obras pictóricas, escultóricas o decorativas, así como con los objetos que serían desplazados al Palacio del Louvre.

De esta forma se cumplió con el pedido de la Asamblea, en el que se solicitó, además, convertir en catálogo aquel inventario, para emplearlo como referencia para crear las fichas del Museo y para cuantificar las obras y dimensionar su totalidad.

La Comisión y el Consejo ejecutivo no sólo se encargaron de seleccionar las obras que se exhibirán dentro del Palacio, sino que también destinaron espacios para ubicar los depósitos provisionales del Museo. La disposición de las obras en las salas, así como el recorrido que podrían realizar los asistentes, fueron definidos de acuerdo a las normas marcadas por la Academia francesa de pintura y escultura y organizadas según parámetros enciclopédicos<sup>16</sup>, a pesar de que algunos miembros de comisiones, como a la que pertenecía David, no habían estado de acuerdo con estas posturas y no dejaron de mostrar su inconformidad por dicha clasificación, indicando que obras que exaltaban la nueva ideología del Estado y al patriotismo habían sido excluidas.

La comisión esgrimió que los lineamientos a los que se había acogido la clasificación no pertenecían a la República, y así lo hicieron notar al primer ministro y a la Asamblea. Con dicho argumento éstos decidieron, entre el 15 y el 18 del mes de apertura del Museo (agosto de 1793), crear una nueva comisión llamada *Commission Temporaire des Arts* (Comisión Temporal de las Artes), la cual se encargó de la instrucción pública y comenzó a trasladar las obras que ellos conside-

---

<sup>16</sup> “Legrand y Molinos realizan entre 1790 y 1791 el proyecto de reconversión del Louvre en museo...el programa que se propone es enciclopédico. ...planifican secuencias de salas con el objetivo de establecer un depósito de todos los saberes humanos.” (Montaner J. M., 1995, pág. 124)



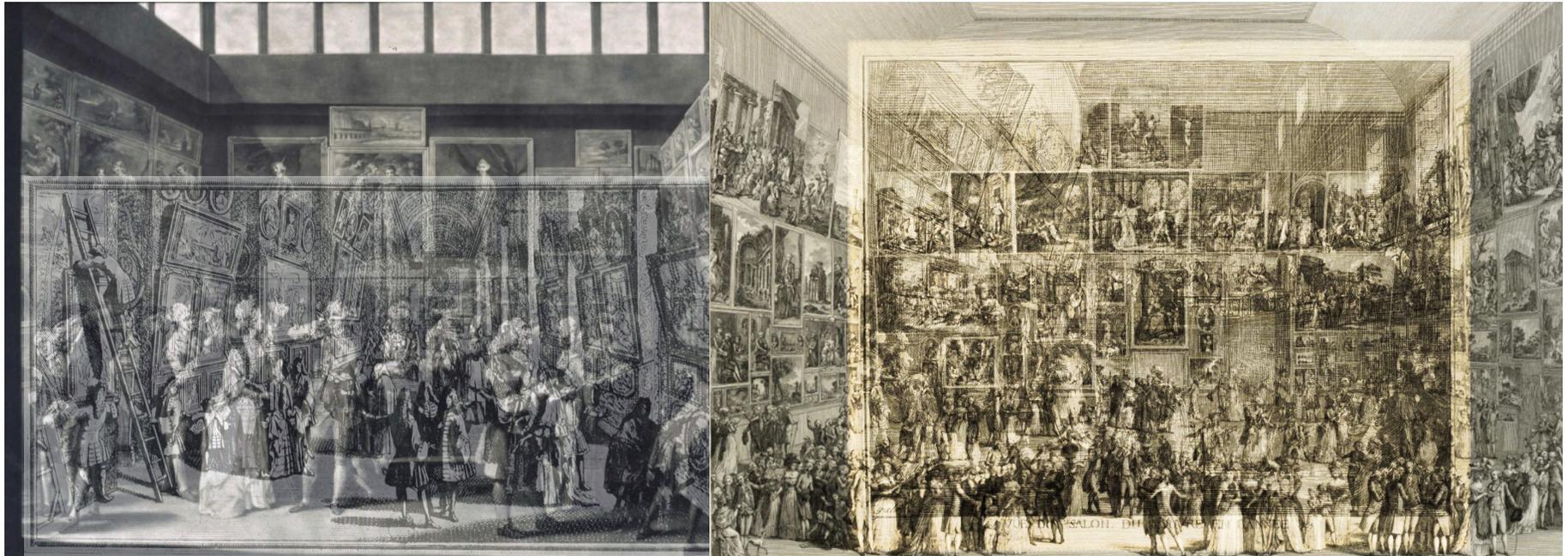
i.14 *Le salon de 1765*

Gabriel Jacques de Saint-Aubin (1724-1780), peintre, 1765.

Plume, encre et lavis d'aquarelle (46,5 x 24 cm)

Paris, Musée du Louvre, département des Arts graphiques, INV 32749, recto

RMN-Grand Palais (musée du Louvre)



i.15

*i.16 Exposition au salon de 1771*

Richard Earlom (1743-1822), graveur ; d'après Michel-François Brandoin, dessinateur, 1772.

BnF, département des Estampes et de la Photographie, Rés. Aa-139e-Ft 4  
Bibliothèque nationale de France

*i.17 Exposition des ouvrages de peinture et de sculpture dans la galerie du Louvre en 1699*

Détail d'un almanach pour l'année 1700

Nicolas Langlois (1640-1703)

Eau forte et burin, 88,8 x 55,8 cm

© Galerie Terrades, Paris

i.18

*i.19 Exposition au Salon du Louvre en 1787*

Martini, Pietro Antonio (1739 - 1797)

Estampe

*Musée Carnavalet, Histoire de Paris*

*i.20 .Vue du Salon du Louvre en l'année 1753*

Gabriel de Saint-Aubin (1724-1780)

1753

Museo Metropolitan de Arte de Nueva York. MET Museum

raban no habían sido contempladas por la comisión anterior, pero de manera similar, no fueron consideradas las obras de este presente.<sup>17</sup>

Esta nueva comisión también planteó la creación y organización de nuevas salas: de escultura clásica, escultura moderna, de yesos clásicos, de piedras antiguas, de los camafeos, etcétera, para que todas ellas sirvieran a la instrucción pública, ya que, según la comisión, ello debería primar en el nuevo espacio. Es así como se introdujeron catorce programas para la realización de cursos de pintura, arquitectura y escultura y para la formación y conocimiento de la colección seleccionada. Igualmente se contempló la posibilidad de crear una biblioteca de carácter público dentro del área del Palacio y anexa al Museo (Villot, 1855, pág. 345)

El rechazo de David, quien era miembro de la Comisión de la Administración de los Bienes Nacionales, venía de tiempo atrás, y ya había planteado sus posiciones respecto a las Academias, desde el 21 de septiembre de 1792, cuando al dirigirse a la Asamblea en pleno, realizó su discurso. (Saunier, 1903, págs. 60-63) Y en ésta utiliza su influencia para destituir el 25 de noviembre de este año al director de la Academia de Francia en Roma Sauvée, ya que en ésta ciudad habían sido arrestados dos alumnos suyos el 31 de octubre de este mismo año.

---

17 “El placer que buscaban en el arte no era el de contemplar los objetos del mundo, sino el de sacarlos de su aparente arbitrariedad, eternizarlos a base de asimilarlos a formas estéticas con el fin de encontrar así un centro estable en la confusión de las apariencias” Wilhelm Worringer, *“Fragen und Gegenfragen, Schriften zum kunstproblem”*, pie de página 29 capítulo 6. (Gombrich E. H., 2011, pág. 221)

Siguiendo esta línea, el 8 de agosto de 1793 - 2 días antes de la apertura del Museo-, todas las Academias fueron suprimidas, « *Au nom de l'humanité, au nom de la justice pour l'amour de l'art, et surtout par votre amour de la jeunesse, détruisons, anéantissons les trop funestes Académies, qui ne peuvent plus subsister sous un régime libre*”. (Saunier, 1903, pág. 64).

Ya que estas se habían encontrado bajo el amparo y mecenazgo de la monarquía y de la Iglesia católica, quienes se abrogaban el poder de influenciar la producción artística, y es por esto que justificaba la supresión de estas e indicaba el peso que habían marcado para el naciente Museo.

La Academia y sus representantes se habían instalado en los espacios del Palacio desde 1648, cuando fue fundada bajo el mandato y amparo de Ana de Austria. Los miembros de la Academia habían exhibido sus obras en la Gran Galería en el año 1699 (la cual sería la sala principal del Museo Central de las Artes en 1793). Desde 1725, exhibieron las obras en el Salón *Carré*<sup>18</sup> del Palacio del Louvre, cuando la familia real ya estaba habitando el Palacio de Versalles (desde 1672) (i.14, i.15 i.16, i.17, i.18, i.19, i.20). Y en el año de apertura del Museo, la *Galerie d'Apollon* (Galería d Apollón), que era utilizada por la Academia para instalar el Salón, es tomada por las Comi-

---

18 *La Cour Carré* será concluida bajo los mandatos de Luis XIII y Luis XIV. La Gran Galería se había diseñado como un pasaje de 450 metros de largo, el cual creaba un vínculo entre los apartamentos reales del Palacio del Louvre y el Palacio de las Tullerías. Casi dos siglos después, la Gran Galería, fue designada por la Asamblea como un espacio expositivo y de exhibición y allí se instaló el naciente Museo Central de las Artes, el cual había recibido al rey Luis XVI en sus apartamentos antes de que fuese decapitado el 21 de enero de 1793.

sión para preparar la formación de una ciudad de las artes, - *formation d'une Commune d'as Arts*- (Saunier, 1903, pág. 64), para instalar allí el "nuevo" Salón, que reemplazaría el Salón de la Academia.

Los Museos concebidos en la Revolución Francesa y en la primera República a finales del siglo XVIII sentaron sus bases en las ideas de la ilustración, apoyadas a su vez en los sistemas enciclopedistas, los cuales permitieron la documentación a nivel científico y artístico, llevando a agrupar en volúmenes escritos las clasificaciones por grupos de las obras, e igualmente catalogar los objetos, identificándolos con rótulos descriptivos en las salas de exposición. No se construye en estos momentos un nuevo edificio para contener, catalogar y exponer los objetos y obras seleccionadas que se agrupan bajo las normativas academicistas hacia las Bellas Artes y sus producciones. Se trataba de consolidar el carácter monumental del edificio en el imaginario colectivo, como símbolo de las obras patrimoniales de una nación, el cual las contiene no solo como objetos expuestos, sino que construye la idea de identidad nacional a partir de ellas, que junto al Palacio que se ha tomado, se fortalecen bajo la voluntad educativa que se les ha impuesto y, donde el encuentro social fue contemplado desde sus comienzos.

Se atesoró en aquel presente la historia pasada, lo cual obligó a realizar esfuerzos para rescatar y preservar el legado material que se hallaba en los recintos antes privados o públicos para tratar de evitar la destrucción masiva de las obras. En medio del descontento general hacia el orden anterior, las

obras se convirtieron en blancos que debían ser borrados, puesto que representaban un régimen que debía ser demolido y que, a través de sus imágenes y retratos, perpetuaban un legado que gran parte de la sociedad deseaba borrar u olvidar. (i.21, i.22, i.23)

El objeto y la obra quedaron dotados de dos funciones: la primera, de carácter exclusivamente material, ya que estos se presentaban como únicos e irrepetibles, asignándoles valores nuevos, transformándolos en patrimonios nacionales de valor cultural, no solo económico, donde la autoría de los mismos apelaba a la construcción de la nueva identidad; y la segunda, la obra se transfigura en mediador narrativo, ya que esta es utilizada como instrumento educativo, convirtiéndola en imagen referenciada, ya que es empleada para situar frente a ella a un observador casi siempre analfabeta, si pertenece al pueblo, y otro culto, burgués o artista. Todos ellos convidados a observar no solo la obra, que es dispuesta en el naciente Museo, sino que se invita a leer, al que puede hacerlo, la ficha que acompaña ésta, donde se indica su autor, periodo, técnica, procedencia, para instruir al observador silente.

Los nuevos observadores de las obras, antes ocultas a ellos, se transforman en sujetos pasivos-activos, ya que la representación bidimensional o tridimensional que es presentada frente a ellos, les permite crear relaciones con una temporalidad marcada y determinada: cercana a su tiempo presente, o lejana a su historia personal.

Las obras y objetos validados por el nuevo régimen serán uti-

lizados como el puente que posibilita el aprendizaje, - acercamiento, conocimiento y reconocimiento-, a través de ellos, tanto a nivel colectivo como individual, de los hechos históricos, lo cual, a su vez, permite la construcción de los nuevos conceptos de nación e identidad nacional. De allí mismo surge que los nombres de estos —Museo Central de las Artes y Museo de los Monumentos Franceses— queden implícitos de forma colectiva como los salvaguardas y los contenedores del patrimonio nacional que son. Finalmente, la sociedad tomará conciencia del transcurso del paso del tiempo y de la historia, tanto la pasada como la reciente, la cual se hace latente y produce actitudes de conservación de las obras, ligando a esta la idea de la memoria. Es a esta memoria a la que hace referencia Baudelaire, en su escrito sobre el Salón de 1846:

*La verdadera memoria, considerada desde un punto de vista filosófico, no consiste, pienso, más que en una imaginación muy viva, fácil de conmover y, por consiguiente, susceptible de evocar en apoyo de cada sensación las escenas del pasado, dotándolas como por encanto, de la vida y el carácter propios de cada una de ellas; al menos he oído mantener esta tesis a uno de mis antiguos maestros...” (Baudelaire, 1996, pág. 158)*

El Museo Central de las Artes, desde finales del siglo XVIII se erigió como símbolo de custodia del patrimonio nacional, evocando a la conciencia histórica y al carácter de memoria colectiva y personal y entró en juego la necesidad de la conservación como parte indisoluble de la construcción del patrimonio nacional. El Museo como espacio que posibilitaba un acceso público de encuentro, siendo el Palacio la imagen

principal de éste, ya que el Museo como institución, se instaló en algunas de sus salas.



i.21

i.22 Alexander Lenoir defendiendo los monumentos de la abadía de Saint-Denis  
Colección de dibujos perteneciente a la colección Rothschild antigua colección Soulavie,  
Museo del Louvre.

i.23 *La grande salle assyrienne.*

1863

*Gravure. Charles Maurand, graveur, et Augustin Régis (1813-1800), peintre*

*Bibliothèque centrale des musées nationaux site web*

*Photo RMN-Grand Palais - Droits réservés site web*

RÉFÉRENCE DE L'IMAGE : 07-52172

i.24

i.25 *Les Très Riches Heures du duc de Berry*

Octobre, folio 10

29 × 21 cm

*Musée Condé, Chantilly, Francia*

i.26 *Estudiantes de arte y copistas en la Galería del Louvre, París*

1868.

Winslow Homer (1836-1910)

Illus. in: *Harper's weekly*, v. 12, no. 576 (1868 January 11), p. 25.

*Library of Congress Prints and Photographs Division Washington, D.C.*



### III La imagen del Museo

#### Cambio de función del Palacio

El Palacio del Louvre fue construido a orillas del río Sena bajo el reinado del rey Felipe Augusto (Felipe II), como castillo fortaleza en siglo XII, en el siglo XIV Carlos V lo convierte en residencia habitual de la monarquía. La vida diaria se desarrollaba en medio del campo circundante y las estancias reales estaban vetadas a la mirada del pueblo, mientras éste, al levantar la vista, solo veía en lo alto sus torres azules, circundadas sobre el manto de protección de las murallas del palacio, que se imponía sobre un paisaje cultivado en primer plano. Esto puede observarse en la lámina que lleva por título Octubre, que se encuentra en el libro de horas, *Les Très Riches Heures du duc de Berry* (i.25) <sup>19</sup>En dicha lámina se presenta el palacio como telón de fondo, el cual protegía su interior del transcurso de la vida diaria del pueblo. Es una imagen bucólica, de gran arraigo en el imaginario colectivo, ya que la vida sucedía fuera, y adentro, los caminos de todos los habitantes, se decidían allí.

---

<sup>19</sup> Las tres ricas horas del duque de Berry, realizado por el taller de los hermanos Limbourg —Herman, Paul y Johan—, encargada por el duque Jean Ier de Berry hacia 1410. Los hermanos habían realizado las primeras miniaturas, pero el manuscrito fue continuado por diferentes artistas a lo largo de más de 60 años.

El Palacio del Louvre, como habitación de la monarquía francesa, fue utilizado para llevar a cabo las actividades políticas y religiosas de la corte, pero igualmente se destinó como contenedor de las riquezas objetuales de la corona, concentrando en él las colecciones reales desde el siglo XIV, cuando Carlos V había comenzado a llevar allí su colección personal. Dicho proceso continuó con sus sucesores, quienes incrementaron progresivamente la colección. El crecimiento del Palacio era una necesidad, y fueron construyendo, demoliendo, modificando y ampliando los palacios del *Louvre* y de las *Tuileries*, seleccionando arquitectos y artistas para realizar las intervenciones en ambos. Se realizó un concurso internacional para una nueva construcción del Palacio entre los años 1664 a 1665, el cual fue ganado por Bernini, quien no comenzó el proyecto. Luego se designó a Claude Perrault, quien continuó la construcción de *La Colonnade* en 1667 (i.27, i.28, i.29).

La transformación del Palacio no acabara con la llegada de la República, un proceso de remodelación en el mes de mayo del año de 1796 es iniciado en la *Grande Galerie du Louvre*, donde se había realizado la apertura pública del Museo. El





i.28 Construcción de la Colonnade

Sébasptien Leclerc

380 625 mmw

Departamento de estampas y fotografías. Biblioteca Nacional de Francia.



i.29 *Démolition de l'hôtel de Rouillé, devant la colonnade*

Pierre-Antoine Demachy (1723-1807).

Salon de 1767, Paris.

Colección particular



i.30 *Projet d'aménagement de la Grande Galerie du Louvre*

1789

Hubert Robert (1733 -1808)

Museo del Louvre



i.31 *Vue de la Grande Galerie du Louvre en ruines.*  
1796  
Hubert Robert (1733 -1808)  
Museo del Louvre



i.32 *La Grande Galerie du Louvre en cours de restauration*  
1798-1799.  
Hubert Robert (1733 -1808)  
Museo del Louvre

ideario de reforma quedó plasmado en las obras pictóricas que realizó Hubert Robert antes y después de la apertura del Museo Central de las Artes (Hubert Robert había entrado a prisión en octubre de 1793 cuando fue inaugurado el Museo, y salió diez meses después, salvándose de la guillotina.) Hubert vertió en ellas, de manera reveladora y ensoñadora, las posibilidades a futuro del Museo, cristalizándolo de tres maneras diferentes, y plasmadas en sus obras pictóricas: en la obra datada en 1789, *Projet d'aménagement de la Grande Galerie du Louvre* (i.30)(con este título realizara varias versiones en el mismo año, selecciono una de estas). En esta obra, la galería es penetrada por la luz natural, gracias a unos grandes arcos que se levantan y conforman junto a una estructura rectangular, una nueva cubierta modulada de cristal que permite la entrada de la luz cenital e ilumina toda la galería en la parte central, las personas caminan en ella o se encuentran copistas realizando su trabajo en varios formatos; la obra datada en 1796, *Vue de la Grande Galerie du Louvre en ruines* (i.31), la gran galería se encuentra en ruinas, con personas buscando entre sus escombros, realizando actividades diarias, como cocinar, y en estos grupos dispersos, una escultura con su pedestal, se encuentra levantada y no troceada como el resto, aunque parece faltarle el arco que ha disparado la flecha que se pierde a lo largo del pasillo sin cubierta; escultura de brazo extendido que es dibujada por un artista, la evocación de la ruina, que puede ser interpretada bajo la lupa de tres tiempos: la primera, tal vez aludiendo a las romanas o griegas- el pasado-, la segunda mostrando cual podría haber sido el futuro de las obras de no haber sido conservadas,-su presente- o tal vez, la ruina, es a lo que estaría avocado este espacio en

un tiempo posterior- el futuro-. La obra, datada entre 1798 y 1799, *La Grande Galerie du Louvre en cours de restauration* (i.32), muestra la Galería en obras, con personas trabajando en ella, y desmontando esta, con claros oscuros y vacía, sin obras. El proyecto realizado en 1805 por Percier y Fontaine en la Gran Galería permitirá la entrada de luz a ésta, haciéndose realidad la obra primera.

El Palacio del Louvre, a finales del SXVIII símbolo del poder, cambio parcialmente su función y dejó de ser un espacio habitado (i.34), para tener un fin expositivo (i.30) de carácter público, nacional y educativo. De esta manera el edificio se convirtió, en la imagen y representación esbozada de la presencia del Museo, compuesto por la obra arquitectónica y las obras artísticas. En adelante será el lugar donde se concentrarán paulatinamente las obras de Arte que representarían los valores patrimoniales de la nación delimitada y constituida. Así, el Museo se transformó en salvaguarda de la identidad nacional.

Cuando el Museo se instaló en el Palacio se inició un proceso de hibridación que creo una relación indisoluble entre ambos (i.33). Proceso no ajeno a los cambios políticos, sociales y culturales (i.35, i.36, i.31), ya que ello implicaba ampliaciones, que continuaron de la mano de los emperadores Napoleón I y Napoleón III, quienes aumentaron la colección del Museo con nuevas adquisiciones, ya fuera por encargo, acuerdos (como es el caso de las obras que El Vaticano y la República Veneciana enviaron a París en 1798) o expolios. Estos últimos realizados en gran medida a diferentes reinos y culturas fuera del continente europeo, debido a la expansión del imperio



i.33 El esplendor de la vida en Palacio y la vida en el Museo.

i.34 *Luis XIII vainqueur d'un tournoi au Louvre (Luis XIII vencedor de un torneo en el Louvre)*

1847

Boulanger Marie-Elisabeth, de soltera Blavot (1809-1882)

*Musée d'Orsay*, conservado en el Louvre.

i.30



i.35 La ruina del Museo , la ruina del rey.

i.36 El interrogatorio de Louis XVI, el 26 de diciembre 1792, dentro de la sala de la Convención

Ilustración del libro *Paris A Travers Les Ages* (Firmin-Didot, 1885). grabado de Theodor Josef Hubert Hoffbauer.

i.31

francés. Todas estas obras aumentaron no solo la colección sino el prestigio del Museo.

Fue así como se hizo necesaria la construcción de nuevas alas en el Palacio, donde se reubicaron y establecieron espacios administrativos, legislativos, militares, y habitacionales, junto con los nuevos destinados a la exposición del Museo. A comienzos del siglo XIX al Museo Central de las Artes (había cambiado de nombre dos veces antes de su inauguración, primero llamado Museo de la República y luego Museo Nacional) se nombró un director para el manejo y direccionamiento de éste, Dominique-Vivant Denon, nombrado directamente por Napoleón desde 1802 hasta 1814 (Denon 1747-1825, escritor, grabador y dibujante, participó en las expediciones egipcias del imperio francés, su nombramiento produjo la disolución de la comisión que se había organizado antes de su apertura en 1793, unificando las políticas institucionales respecto al manejo de los bienes del estado). Denon no solo fue el director del Museo (que llevó el nombre de Museo de Napoleón en ese período), sino también el encargado de la administración de las colecciones de los diferentes espacios de la ciudad de París y, en general, de los asuntos relacionados con las Bellas Artes del Estado francés, el cargo recibió el nombre de Director General de los Museos. (i.38)

La idea de Museo que se concibió en la primera República se fortaleció como institución, y absorbió poco a poco la actividad del Palacio, conservando el primero la imagen del segundo, transfigurándose en una pieza que se incorporó a él. El Museo-Palacio se convirtió entonces en presencia reconocible

y simbólica del poder político, económico y militar. El Palacio-Museo se transformó en una presencia que fue creciendo, pues se le fueron añadiendo nuevas construcciones, tanto en su interior como en su exterior. Hubo cambios y modificaciones constantes, al igual que ocurría en la política de Francia, donde la monarquía se establecería de nuevo unos años con Carlos X (1824-1830), quien inauguró el llamado Museo de Carlos X, en 1827; allí ubicó su colección personal compuesta por objetos diversos en la corte *Carré*. Posteriormente, Luis Felipe I de Francia (1830-1848) creó la *Galerie Espagnole* (Galería Española), que luego disolvió y vendió en 1848, a través de una subasta en 1853, como bien personal y no nacional.<sup>20</sup> (Museo del Louvre, s.f.)

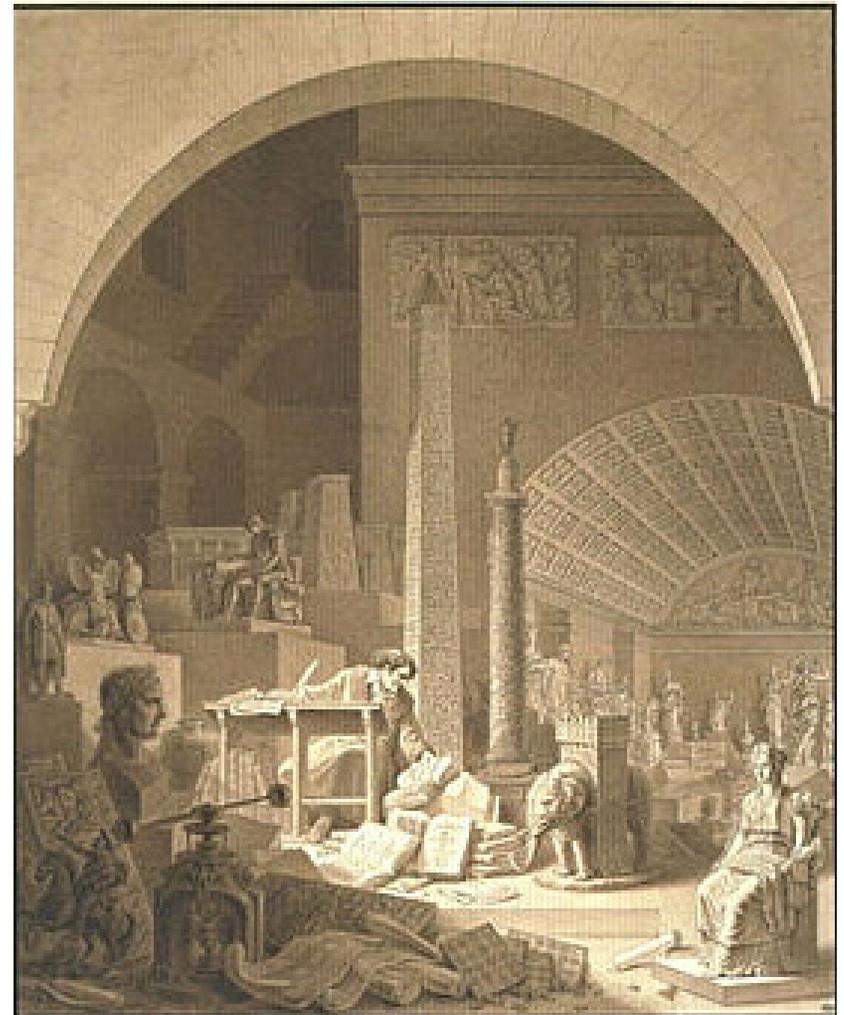
El contenedor Palacio fue entonces el receptáculo que sirvió para establecer dentro de él y sus límites las nuevas salas de exposición, y para ubicar nuevos museos, como el de la Escultura Moderna en 1824, (que estuvo en la corte *Carré*). También se crearon nuevos departamentos en él, como el de la Antigüedad Egipcia en 1826. El crecimiento, la especialización y la división de las colecciones no se detuvieron durante el siglo XIX, pues se construyeron nuevas galerías, principalmente las que quedaron ubicadas en la corte Carré, como la del Arte Asirio en 1847, (i.39, i.40); igualmente fueron organizados otros museos dentro del Museo, como el Museo Mexicano, el Museo Argelino y el de Etnografía, creados en 1850. Dos años después, en 1852, estos estarían acompañados por el *Musée des Souverains* (Museo de los Gobernantes), creado por Napoleón III para resaltar el poderío de la memoria de las dinastías francesas. El contenedor Palacio se estableció

<sup>20</sup> Enlace: <http://www.louvre.fr/en/history-louvre> <http://www.louvre.fr/histoire-du-louvre>



i.37 Evitando la destrucción

Alexander Lenoir defendiendo los monumentos de la abadía de Saint-Denis  
 Colección de dibujos perteneciente a la colección Rothschild antigua colección Soulavie,  
 Museo del Louvre.



i.38 “Poniendo “orden”, clasificación

*Vivant-Denon travaillant dans la Salle de Diane au Louvre*  
 Benjamin Zix (1772-1811)  
*Département des Arts graphiques, Museo del Louvre.*

i.39 *La grande salle Assyrienne*. fotografía tomada del libro digitalizado Potier, E. "Musée National Du Louvre. Catalogue des Antiquités Assyriennes", Palais du Louvre, 1924, París, Musées Nationaux. ilustración I.

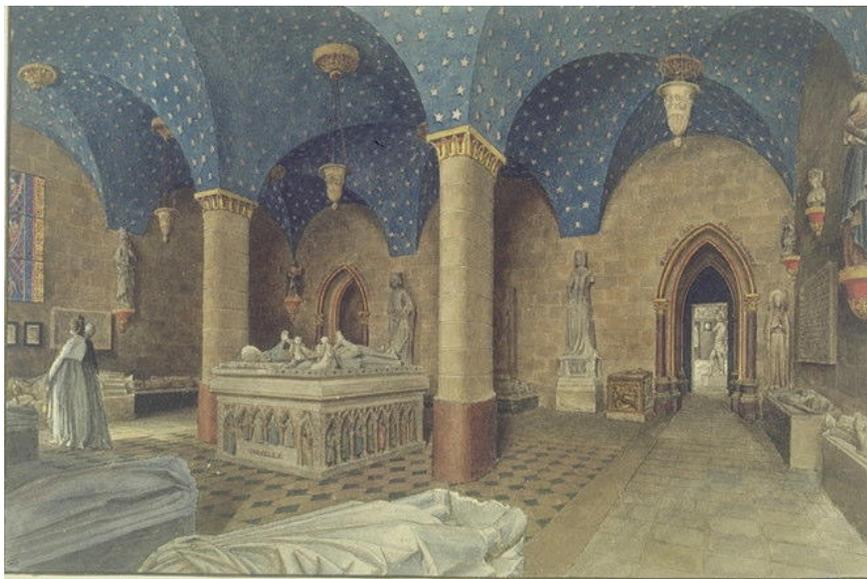


i. 40 *Grande Salle des Antiques* Musée du Louvre  
Benoist, Ph.  
Litografía perteneciente a la Colección Vinck. Un siglo de historia del grabado en Francia, 1.770 a 1.870. Vol. 158.  
*Bibliothèque nationale de France, département Estampes et photographie.*





i.41 Cuadro de pantalla tomado de google maps, resaltando en él, la ubicación el Museo del Louvre y la *L'École nationale supérieure des beaux-arts* de Paris (ENSBA), antiguo Convento de los pequeños Agustinos donde se instaló el Museo de los monumentos franceses.



i.42 Sala del SXIII Museo de los monumentos franceses  
 Jean Lubin Vauzelle (1776-1837)  
 Photo (C) RMN-Grand Palais (*musée du Louvre*) / Tony Querrec

entonces como la imagen visible del poder político y militar a través del contenido de sus obras.

Junto al Museo Central de las Artes, bajo la protección de la Asamblea y apelando a ésta, personajes implicados en los cambios políticos, sociales y culturales que tenían la convicción de que obras y objetos deberían ser salvados, impidieron su destrucción total, independiente de su naturaleza material, pues ellos consideraban que objetos y obras del pasado cimentaban bajo su carácter temporal, la construcción histórica del pueblo francés. Entre aquellos personajes, Alexánder Lenoir, (i.37) desarrolló un proyecto de Museo independiente al Museo Central de las Artes.

Lenoir fue el bastión para evitar la destrucción del patrimonio arquitectónico y escultórico de esta ciudad y sus alrededores, y abogando por su conservación, obtuvo el apoyo de la Asamblea para continuar con su labor y crear *Le Musée des Monuments Français* (Museo de los Monumentos Franceses). Por su esfuerzo fue designado como su director desde que se dio la apertura al público en 1795.<sup>21</sup>( i.41, i.42)

21 El Museo de los Monumentos Franceses se situó en el Convento de los Pequeños Agustinos, (Couvent des Petits-Augustins, el cual formaba parte de un conjunto mayor, donde se encontraba la antigua residencia y el hotel de la Reina Margot —Marguerite de France-Marguerite de Valois-Margarita de Navarra, 14 mayo 1553-27 marzo 1615— en el siglo XVI). El Museo de los Monumentos Franceses estuvo ubicado tanto dentro como fuera de ese recinto. Bajo aquellas ideas de Lenoir, de conservación y educación, se organizaron lápidas, tumbas, esculturas y elementos decorativos de los siglos XIV, XV y XVI, de manera cronológica (Cour du 16e siècle, Cour du 15e siècle, Cour Arabe, dite Gothique) que guiaban a los visitantes a través de dichas representaciones concretas, siguiendo los lineamientos educativos y de instrucción que habían sido implementados por la Asamblea. Con ese recorrido cronológico y organizado a través de las obras, se contaba la historia y la evolución de la escultura francesa; dichas obras habían sido clasificadas de acuerdo a su temporalidad, y en ellas se indicaba el año y el siglo en que

La relación entre el Palacio y el Museo siguió yendo de la mano y persistió como toponimia, ya que así se nombró a las edificaciones destinadas para ubicar los diferentes Museos en las Exposiciones Universales. El nombre del Palacio, sin ser ya la residencia monárquica se transformó en la imagen del segundo y en lugar de encuentro colectivo, público, educativo y social, y ya no se contempló únicamente como en espacio destinado a la exposición de obras, se consolidaron usos diversos, vinculando intereses comerciales y políticos.

De ello dan cuenta tanto el Palacio del Trocadero (1887-1937) como el Palacio de *Chailot* (1937) construidos en París para las exposiciones universales<sup>22</sup>, los cuales albergaron Museos

---

habían sido elaboradas.

Pero esta iniciativa sólo duró veintiún años, ya que en el año 1816 el Museo fue disuelto por Luis XVIII (1814-1824), quien al llegar al poder decidió cerrarlo y disolver la colección clasificada por Lenoir. Algunas obras fueron devueltas a sus dueños anteriores, clero y monarquía, y otras fueron trasladadas a diferentes Instituciones y lugares de la ciudad, como el Palacio- Museo del Louvre y el cementerio de *Père Lachaise*.

22 Se inauguró en Londres la primera exposición, en el año de 1851, que llevó el nombre *The Great Exhibition of the Works of Industry of all Nations* (“La Gran Exhibición de los Trabajos de la Industria de todas las Naciones) y que se llevó a cabo desde el 1 de mayo hasta el 11 de octubre de dicho año; teniendo una duración de cinco meses. Para Daniel Canogar “...el visitante era sometido a un riguroso entrenamiento sensorial que le preparaba en su papel de consumidor de la nueva abundancia de productos de consumo” (Canogar, 1992, pág. 32)

“El sistema expositor estaba claro y estructurado con una sencillez convincente. Se ajustaba a la ordenación de la última exposición francesa y abarcaba:

1. Materias brutas.
2. El equipamiento industrial: máquinas e inventos.
3. Productos acabados.
4. Arte, es decir, las artes aplicadas y la escultura (sin la pintura).”

“El Palacio de Cristal era el nuevo templo de una sociedad transformada, cuya nueva religión era el culto a la máquina” (Canogar, 1992, pág. 25) “La gran Exposición Internacional catalogaba, como un museo de ciencias naturales, la diversidad del globo bajo un mismo techo” (Canogar, 1992, pág. 29) Como lo describe Daniel Canogar en su libro Ciudades

dentro de sus salas, como el *Musée de Sculpture Comparée* y el Museo de Arquitectura<sup>23</sup> (i.43, i.44, i.45, i.46) Estas nuevas edificaciones fueron planificadas y construidas en nuevas efímeras. Exposiciones universales espectáculo y tecnología.

23 Eugène Viollet-le-Duc (1814-1879), quien propuso la creación del *Musée de Sculpture Comparée*, (Museo de la Escultura Comparada), sentando las bases de éste, en el planteado por Lenoir, trabajando en ello hasta su muerte, ocurrida antes de la inauguración de este, en 1882. (La colección del Museo de la Escultura Comparada, se basó en obras escultóricas y decorativas a diferentes escalas, y no únicamente francesas, pues en él se contemplaron las de otras culturas del mundo conocido y de diferentes periodos históricos. Las piezas fueron transportadas a las salas siguiendo parámetros enciclopedistas) Dicho Museo se hizo realidad al abrir sus puertas en el Palacio de Trocadero (diseñado por los arquitectos Gabriel Davioud, 1824-1881 y Jules Bourdais, 1835-1915; los jardines estuvieron a cargo del ingeniero Jean-Charles Alphand), el cual había sido construido para la Exposición Universal realizada en París en el año de 1878, que fue bautizado con en el nombre de “*L'exposition des arts rétrospectifs*” (La exposición retrospectiva de las artes)

El Palacio de Trocadero albergó y acogió a posterior otro Museo, el de Arquitectura, constituido en 1885. La historia de continuidad a partir del Museo concebido por Lenoir no termina aquí, en el siglo XIX. Ya confirmado por Viollet-le-Duc, el Museo se replanteó de nuevo en el siglo XX, siguiendo las premisas de su antecesor del siglo XVIII, ya que, en el año de 1937, el Palacio del Trocadero fue parcialmente derruido y desmantelado para construir un nuevo edificio: el llamado Palacio de Chaillot (arquitectos Léon Azéma, Jacques Carlu y Louis-Hippolyte Boileau) el cual se diseñó para la Exposición Universal que se realizó ese año. En el programa funcional y espacial, se estableció que se deseaba ubicar la colección del Museo de Escultura Comparada en una de sus alas, junto con el Museo de Arquitectura, pero sin diferenciarlos con su nombre y espacio, como se venía haciendo, sino congregando ambos en un solo Museo, que se designaría con el nombre de *Musée des Monuments Français* (Museo de los Monumentos Franceses), retomando el nombre de su antecesor y simiente del siglo XVIII.

El Museo siguió en funcionamiento en el ala este del Palacio, hasta los años ochenta del SXX. (Actualmente en la misma ala, se encuentra la *Cité de l'architecture et du patrimoine*, Ciudad de la arquitectura y del patrimonio). Luego fue cerrado por varios años y se inauguró de nuevo en el año 2007 después de realizarse la restauración y remodelación del Palacio de Chaillot. Este Museo hace referencia al defendido por Lenoir y al planteado por Le Duc. (En el mismo palacio, se encuentran ubicados actualmente dos museos más, el Museo del Hombre y el de la Marina, junto a un hotel, en la otra ala del palacio).

zonas de la ciudad, y éstas se presentaron al mundo como anfitrionas, como escaparates a escala mundial de las nuevas presencias de los espacios de exposición de las obras pasadas y del presente que les acontecía.

A lo largo del siglo XIX el Palacio del Louvre se había consolidado como Museo, aunque poco a poco invertiría esa relación. La imagen del Museo, comenzó a ser presencia a través de la del palacio y este represento al Museo, no solo en la etapa de constitución del mismo en el siglo anterior, sino que paso a formar parte de la memoria del Estado y la identidad del pueblo francés. Ahora, el palacio —ya Museo— no solo representaba al pueblo francés, sino que también lo definía a nivel mundial, con una imagen nacional de una institución que poseía una única y considerable colección, compuesta por los bienes y patrimonios nacionales; institución guardiana de los bienes de la humanidad.

A finales del siglo XIX los cambios internos y las políticas para el Museo pasaron casi desapercibidos para la gran mayoría del pueblo francés, ya que continuaban las restricciones para el acceso a algunos de estos espacios. Dicho acceso no fue contemplado en las nuevas salas de exposición, aunque posteriormente se abrieron algunas estancias y salones donde se habían ubicado los gabinetes y academias reales.

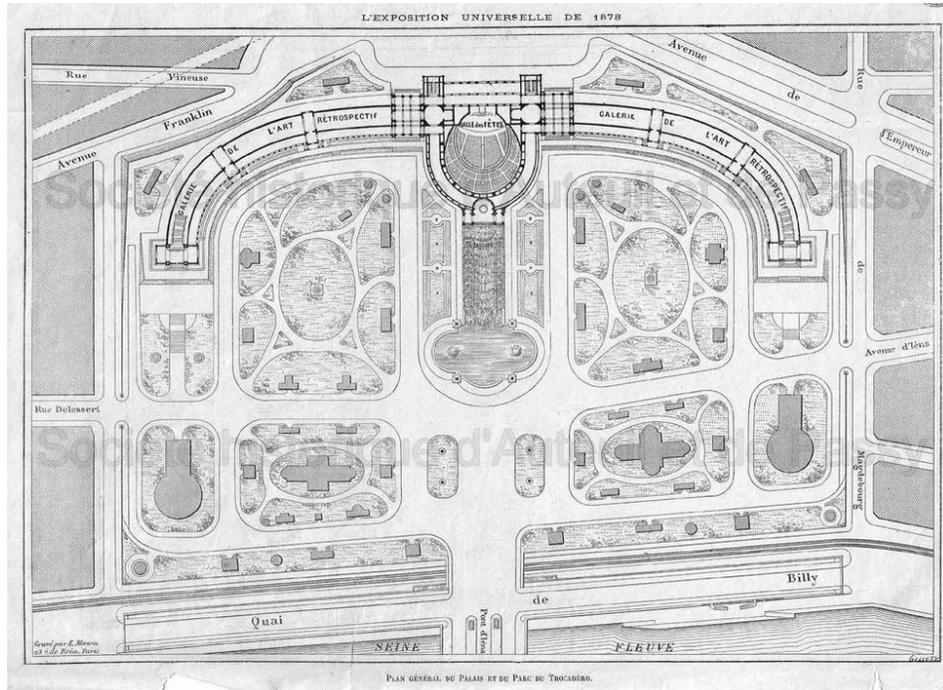
Fue de esta forma que el esplendor de la nación francesa ingresó dentro del Museo-Palacio del Louvre, y a finales del siglo XIX fue reconocido como un gran Museo que se proyectaba hacia todas las naciones, albergando las colecciones



i.43 Fotografía del Palacio de Trocadero antes de 1928  
*Médiathèque de l'Architecture et du Patrimoine.*



i.44 fotografía Palacio de Chaillot  
En primera línea de la imagen los pabellones de la Unión Soviética izquierda, Alemania margen derecho , en el fondo el palacio  
Henri Baranger  
1937  
*Médiathèque de l'Architecture et du Patrimoine*



i.45 Planta del Museo de Trocadero  
1878

*Société Historique d'Auteuil et de Passy (SHAP)*, fundada el 14 de febrero de 1892

i.46 Inauguración del Museo de la Escultura comparada mayo 1882  
grabado Martin Baude (1853-1935), reproducido en *“Le Monde Illustr ”*, 3 de junio de 1882.  
*Cit  de l’architecture et du patrimoine CAPA / MMF*

antes reales, que había consolidado la Asamblea por mandato, exponiendo y conservando éstas, definiendo unas y otras. Reuniendo en sus diferentes galerías y salas, Museos dentro del Museo, con colecciones específicas y especializadas, diversificándose en departamentos que reemplazaron o se unieron a las galerías reales; todo ello se hizo ampliando y caracterizando la colección a lo largo de todo ese siglo. La cual era apoderada bajo los designios de conservación, que, junto a los educativos, consolidaron aproximaciones hacia las obras: el Museo se estableció, política y culturalmente como un espacio social.

La apertura controlada de la institución, dentro del espacio político, establecido según los nuevos cambios sociales y culturales, marcarían otras dinámicas hacia las obras del pasado, contenidas en el Palacio-Museo y los artistas de finales de éste siglo y vivos, reclamarían un espacio de exposición de las obras realizadas por ellos en estos momentos, correspondiente a su propio tiempo.



## 1.2 EL CONTENIDO EL CONTEADOR LA INSTITUCIÓN

*“En mi opinión, este deseo ávido y ambicioso de tomar posesión del objeto en beneficio del propietario o incluso del espectador constituye uno de los rasgos más originales del arte de la civilización occidental” (Berger, 2000, pág. 93)*

A lo largo de todo el siglo XIX se constituyen, se crean, se construyen, y se abren de manera semipública o pública, nuevos espacios expositivos e Instituciones Museo, poniéndose de manifiesto tres variables que permanecerán sujetas a la constitución y creación de los Museos de Arte: el contenido, el contenedor y la institución

## La colección el contenido

i.47

i.48 *Le serment du jeu de Paume, le 20 juin 1789*  
*Le Serment du Jeu de paume, étude, huile sur toile*  
Jacques-Louis David (1748-1825)  
*Musée Carnavalet*

i.49 *Paris Le Louvre et les Tuileries vus de la cour Napoléon*  
Edouard-Denis BALDUS (1813-1889).  
1860.  
fotografía  
*Musée Condé Chantilly*

II El edificio Museo de Arte  
el contenedor

III La institución



## La colección el contenido

*“En mi opinión, este deseo ávido y ambicioso de tomar posesión del objeto en beneficio del propietario o incluso del espectador constituye uno de los rasgos más originales del arte de la civilización occidental” (Berger, 2000, pág. 93)*

*“..., cuando se presenta una imagen como una obra de arte, la gente la mira de una manera que está condicionada por toda una serie de hipótesis aprendidas acerca del arte. Hipótesis y suposiciones que se refieren a: la belleza, la verdad, el genio, la civilización, la forma, la posición social, el gusto, etcétera.” (Berger, 2000, pág. 17)*

i.50 *Kunst- und Raritätenkammer* (Cámara de arte y curiosidades)  
Frans Francken II el joven (1581 - 1642)  
1620-1625 (1636)  
*Kunsthistorisches Museum de Viena, Gemäldegalerie*



No es una gesta pública, es una ambición personal, sujeta al deseo individual, respondiendo a la sensibilidad de quien la inicia y de los que a posterior conserven y continúen esta.

*No tenemos que viajar hasta el fin de la tierra, ni retroceder muchos milenios para encontrar pueblos para quienes todo aquello que intensifica el sentido de la vida inmediata es objeto de intensa admiración. (Dewey, 2008, pág. 7)*

El coleccionismo como fenómeno social y cultural se instauró desde del imperio romano, y fue símbolo de poder y prestigio social. Ya que la posesión de objetos <sup>24</sup>pertenecientes no solo a la propia civilización, sino a la de otras culturas, distantes y diferentes, fueron reunidas y se ubicaron en las residencias a modo de decoración. Los objetos de diferentes culturas, -expoliados algunos de ellos-, convivieron en cercanía con la co-  
24 *Thus any given object can have two functions: it can be utilized, or it can be possessed. The first function has to do with the subject's project of asserting practical control within the real world, the second with an enterprise of abstract mastery whereby the subject seeks to assert himself as an autonomous totality outside the world.* (Baudrillard, 1997, pág. 8)

pia u original, que junto con los objetos que eran encargados a un artesano (encargos, compras o expolios) se ubicaron en los espacios habitados, y compartieron cercanía independiente de su período de elaboración o contexto.

El objeto poseído, custodiado y protegido, ya fuera por su valor simbólico, material, religioso o económico, estuvo presente en las diferentes culturas y regiones alrededor del planeta.<sup>25</sup>

*"Pocas civilizaciones habrá en el planeta que carezcan de una tradición oral que cuente los orígenes y los primeros eventos del pasado de la tribu; también habrá pocas en las que estas*

25 Escarificaciones en el cuerpo, plumas flotantes, trajes vistosos, ornamentos brillantes de oro y plata, de esmeralda y jade, formaban el contenido del arte, y es presumible que sin la vulgaridad del exhibicionismo de clase que se encuentra hoy día en hechos similares. Los utensilios domésticos útiles de la casa, mantos, esteras, jarros, platos, arcos, lanzas, eran decorados con tanto cuidado que ahora vamos en su búsqueda y les damos un lugar de honor en nuestros museos. Sin embargo, en su propio tiempo y lugar, tales cosas eran medios para exaltar los procesos de la vida cotidiana. En vez de colocarse en nichos separados, pertenecían al despliegue de proezas, a la manifestación de solidaridad del grupo o del clan, al culto de los dioses, a fiestas y ayunos, a la lucha, a la caza y a todas las crisis rítmicas que puntuaban la corriente del vivir. (Dewey, 2008, pág. 7)

*historias no hayan quedado asociadas a ciertos objetos o reliquias venerados por la población". (Gombrich E. H., 2011, pág. 298)*

La colección crece bajo la potestad de su poseedor, que, en la mayoría de los casos, tenía el poder político, militar o religioso o pertenecía a las élites de la sociedad. Y es él, como poseedor, quien decide la relación de aproximación a los objetos y obras, quien las enseña a sus iguales en posición y estatus, indicando su condición y prestigio, conservando la gloria, de que unos de ellos serán catalogados como objetos únicos. Estableciéndose relaciones de cercanía con las obras y objetos, a partir de la observación. Un ejemplo donde se permite esta proximidad con los objetos, es lo llevado a cabo por John Soane<sup>26</sup>, quien abre su casa a un público selecto a finales

26 John Soane, (1753 –1837) catedrático y arquitecto inglés quien vivió en la ciudad de Londres, decidió permitir el acceso a los estudiantes de arquitectura y algunos iniciados, a su espacio habitado, su casa y allí tener acceso a su colección personal. La cual a gusto individual había sido organizada en las estancias habitadas. Esta apertura la realizó en el año de 1792(i.57, i.58), un año antes de que fueran abiertas las puertas al público del Museo Central de las Artes en París.

Su colección era diversa, ya que estaba compuesta por obras escultóricas y pictóricas, objetos de diferentes periodos históricos y culturas, maquetas y piezas decorativas. Albergados, clasificados y expuesto según sus criterios, y las había dispuesto en diferentes habitaciones, según su materialidad y procedencia: antigüedades egipcias y clásicas, antigüedades medievales, obras del renacimiento, obras del SXVII y XVIII, escultura neoclásica, yesos, objetos orientales, relojes, muebles, vitrales, maquetas y su biblioteca personal.

El crecimiento de su colección, hizo evidente la necesidad de nuevos espacios, es así que compra las casas laterales y medianeras a su residencia, en un lapso de dieciséis años, en periodos comprendidos entre 1808 a 1812, y de 1823 a 1824, realizando el mismo los diseños y las reformas de los nuevos espacios de habitación y exposición. En 1833 Soane realiza contactos a nivel político y por medio de un acuerdo con el Parlamento inglés, su casa y sus colecciones serán conservadas por la nación, para que sean ellos quienes se encarguen de la difusión de la colección, concebido en primera estancia como un museo de arquitectura, para luego ser nombrado como John Soane's Museum, nombre que con-

del siglo XVIII.

Las colecciones no se quedaron fijas, crecieron, no por la movilidad de los objetos y las piezas, sino porque estas aumentaron en cantidad a lo largo no solo de los años, sino de siglos. Ya que estas pasaron de generación en generación, como legado patrimonial familiar y en algunos casos, se transformaron en "herencia" estatal, debido a los cambios políticos y sociales.

La colección- el contenido- reconocido como patrimonio público, suscitó la constitución de una institución, que velaría no solo por la conservación de este legado, sino que permitió otras miradas hacia ella, que apelaron ya no a lo individual, sino a la incorporación a que un público mas amplio observara éstas, desde posturas sociales, culturales y económicas, diferentes, pero guiando estas miradas desde el recorrido y los rótulos, para mediar el acercamiento a estas.

El coleccionismo como fenómeno, la conservación como necesidad y la exhibición como significación social y sentido cultural, fueron las bases para el nacimiento de los Museos. El prestigio de la colección, asociado a una ciudad particular ubicado en un estado constituido signaron una unión indeleble que ha perdurado hasta nuestros días.

Ciudad y colección fueron asumidos como un conjunto, que se presentaba unido, y a la colección le fue asignada una imagen que no solo la contuviera, sino que permitiera el reconocimiento de la institución, para presentarse visible como reserva en la actualidad.

rencia englobadora.

La colección se hizo entonces visible, gracias a un contenedor específico: el Museo, que toma las dimensiones de una edificación a gran escala y convive en la memoria ciudadana a través del Palacio o la casa burguesa. Su carácter se asienta en la visibilidad a través de la memoria evocativa del poder y de lo social y se convierte en la imagen evidente de las posesiones, objetos y obras contenidas y clasificadas de cada nación. De esta forma se convierte en un símbolo tangible, que muestra su dominio a través de las obras contenidas de naturaleza material y de valor patrimonial y ya cultural, las cuales son organizadas y reorganizadas dentro de las colecciones de los llamados Museos Nacionales, en los que la colección dispar y múltiple, será albergada allí, compartiendo cercanía en espacios adyacentes.

*En la concepción común, la obra de arte se identifica a menudo con la existencia del edificio, del libro, de la pintura o de la estatua, independientemente de la experiencia humana que subyace en ella. Puesto que la obra de arte real es lo que el producto hace con la experiencia y en ella, el resultado no favorece la comprensión. (Dewey, 2008, pág. 3)*

La colección pasará de ser presentada a públicos selectos a ser exhibida a grupos sociales más amplios, realizándose un proceso de selección y clasificación, que modificó la colocación múltiple en los espacios habitados que se llenaban desde el piso hasta el techo, hasta una organización secuencial, que incluyó la colocación de rótulos, donde se indicaban varios aspectos: el nombre de la obra, el del artista, períodos

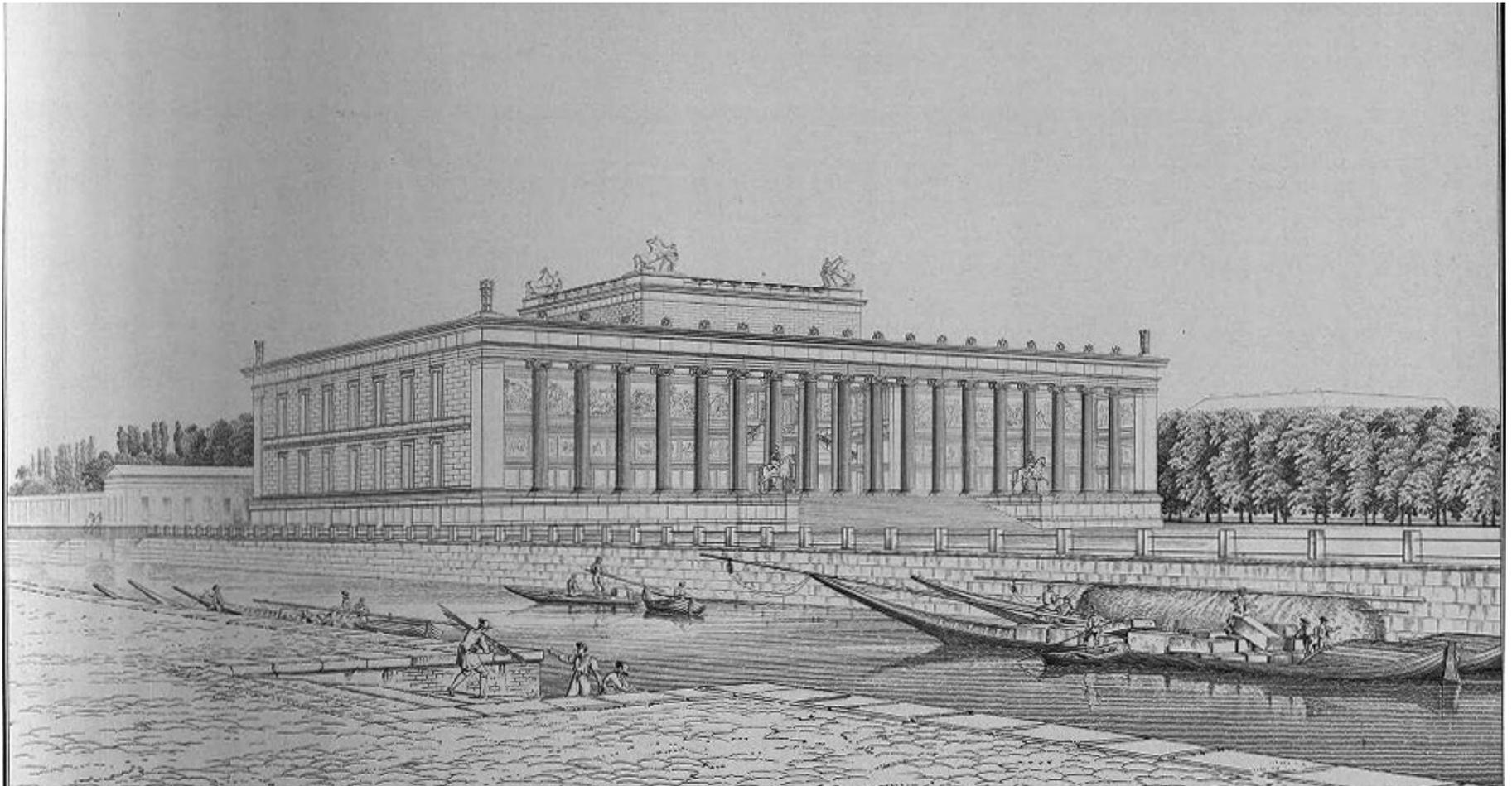
de elaboración y, en algunos casos, se hacían más explicativos. Con este proceso se logró crear un vínculo y un conducto educativo a través de un discurso que sirvió para establecer y legitimar la memoria colectiva objetual y artística a nivel nacional e internacional.

La especificidad de los Museos se fue conformando a partir de la colección, y del inventario de las obras expuestas y las almacenadas, bajo el valor dado a la obra única. Donde su clasificación, procedencia y rotulación, van abriendo un camino de especificación y especialización, instaurándose así los Museos de las Artes, conformados por obras en su mayoría de naturaleza pictórica y escultórica, -objetos que no son de uso, son poseídos y luego utilizados - marcando el género a exponer en ellos. El cual ha estado influido por “el gusto” personal del propietario, a posterior por las Academias, luego por los consejos administrativos, determinando todos estos el carácter temporal de la colección que marcará la existencia particular de cada institución.

*“El obispo Lyttleton solía matarme de aburrimiento con sus túmulos y campamentos romanos y todas esas cosas del suelo (...) pero la verdad es que me doy por satisfecho con todas las artes cuando han sido perfeccionadas (...) y me importan mucho menos los restos de arte que no conservan ningún vestigio de arte”. Horace Walpole, Joseph M. Levine, *Humanism and History: Origins of Modern English Historiography*, Ithaca y Londres, 1987 (Gombrich E. H., 2011, pág. 300)*

## II El edificio el contenedor

*El museo, efectivamente, se puede describir como aislador general de objetos: sea lo que sea lo que se vea o se experimente en él, aparece como un artefacto aislado, cuya presencia busca sintonía con una forma especializada de atención estética. (Sloterdijk, 2006)*



i.51 Plate 37 of 'Altes Museum' from *Sammlung Architektonischer Entwürfe*  
Perspectiva del nuevo museo desde un punto entre el *Zeughaus* y el nuevo *Schlossbrücke*.  
*National Galerie*  
K. F. Schinkel, *Sammlung architektonischer Entwürfe*

El nombre de Museo, acuñado desde finales del siglo XVIII para designar a la institución naciente que toma un espacio como expositivo y luego se erige e identifica como nueva construcción, deriva no solo de la palabra griega *Museion*, sino del simbolismo toponímico y presencia tangible del mismo. Ya que este se concretaba como un conjunto de edificios<sup>27</sup> ubicados en la polis de Alejandría en la antigua Grecia (siglo III A.C, iniciado por Ptolomeo I Sóter ), donde se concentraron la actividad artística y la memoria, más no la expositiva. Dedicado a las nueve musas<sup>28</sup> y destinado a la enseñanza y la investigación; en él se reunían los sabios y eruditos de todos los campos del conocimiento humano, sostenidos por el Estado, conviviendo las llamadas artes productivas y de ejecución.<sup>29</sup>

---

27 Comprendía un santuario dedicado a las musas, adornado con estatuas de diosas y un busto de Aristóteles, un pequeño patio porticado, otro patio porticado, donde se exhibían las placas grabadas con los mapas de los países explorados hasta entonces, un altar, un jardín, un pórtico y diversas habitaciones. Los estudiosos debían vivir juntos siguiendo normas de familiaridad y amistad "a condición de que nadie enajenara o dedicara ninguno de esos bienes para uso privado, sino que los preservaran indivisos, como si de un santuario se tratara".<sup>8</sup> Forma parte del palacio real, tiene una galería y un amplio edificio donde los miembros del Museion comen juntos.<sup>9</sup> <sup>8</sup> Diógenes Laercio. Testamento de Teofastro <sup>9</sup> Estrabón. (Angeles, 2005)

28 Hijas de Zeus y de Mnemosine

29 "...artes productivas [...] en la que el realizador podía dar garantías de que producían un producto satisfactorio, y artes de ejecución [...] el conocimiento como el resultado eran

En la alta edad media, **el baúl** que contenía los objetos patrimonio del reino y a vista solo del rey, se transformó en armario cuando Teófilo (Theophilus 813-842), emperador del Imperio Bizantino encargó su construcción, para colocar allí sus tesoros: coronas, joyas y objetos religiosos preciados y valiosos, el cual llevará por nombre *Pentapyrgion* (Codoñer, 2014, pág. 445) Este se instaló en el Palacio Real, en la llamada *Magnaura*, donde había varias salas, por las cuales se desplazaban los representantes del senado, el emperador, sus visitantes y la corte, para observarlo como objeto único. **El armario** en sí fue objeto de contemplación y admiración, junto con su contenido. Dicha contemplación era permitida a un mayor número de personas en la fiesta de Pascua, cuando era desplazado al *Chrysotriklinos* (la gran sala de ceremonias del Palacio de Constantinopla) (Skylitzler, 2010, págs. 51-81)

Es así como el armario materializa la necesidad de almacenar y custodiar objetos y obras; pero además les imprime un carácter no religioso con valores materiales, simbólicos, culturales, sociales, políticos y de estatus. Así, la protección, la observación y el control sobre ellos se ejercen desde el poder dominante, que rige igualmente los cánones de creación. De tal forma que existe un control total sobre la producción artística y sobre sus creadores, donde la iconoclasia marca los referentes de sus formalidades y colores en dicho periodo.

El armario como objeto mobiliario diseñado como pieza de poder y exhibido con recelo dentro del Palacio real, que custodia los tesoros del rey, se concebirá y materializará en el Renacimiento como un único edificio a gran escala, que reunirá menos ciertos (Shiner, 2004, pág. 50)

no solo el poder, sino que se hará consciente y necesaria la presentación de la autoridad y dominio a través de los objetos de la colección personal del gobernante de la región.

El fin principal de este nuevo edificio fue concentrar todos los poderes políticos de la región de la Toscana Italiana, en la ciudad de Florencia y, a la vez albergar las obras de la extensa colección personal de Cosimo I, (1519-574 Gran duque de la Toscana) gobernante de la región. Su deseo fue que su colección estuviera en algunas de las salas construidas expresamente para ellas. Cosimo I decidió encargar a Giorgio Vasari (1511-1574 quien había publicado "*Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori, e architettori*", "La vida de los más excelentes pintores, escultores y arquitectos", en 1550) la construcción del **Palacio Uffizzi** (Palacio de los Oficios) en el año de 1560.

Tanto Cosimo I, como Vasari, no vieron concluida dicha obra, pues fallecieron antes, y en el mismo año 1574, las obras del edificio continuaron bajo el mandato del hijo de Cosimo, Francisco I de Medeci, siendo concluidas en el año de 1584, por Bernardo Buontalenti, quien añade al diseño original de Vasari, la llamada *Tribuna Ottogonale* (Tribuna Ortogonal), que dos siglos después (1772-1778) será inmortalizada en la pintura que Johann Zoffany realizara por encargo de la reina Charlotte de Inglaterra. (i.52, i.53, i.54)

El nuevo edificio se constituyó como símbolo representativo de aquellos órganos de la región que designaban las leyes, y fue también la imagen que simbolizó el poder del mandatario a través de su colección personal, "El poder necesitaba de la

i.52 *Veduta degli Uffizi, o sia Curia Fiorentina presa dalla Loggia presso Arno.*

Giuseppe Zocchi (c. 1711–1767)  
1754.

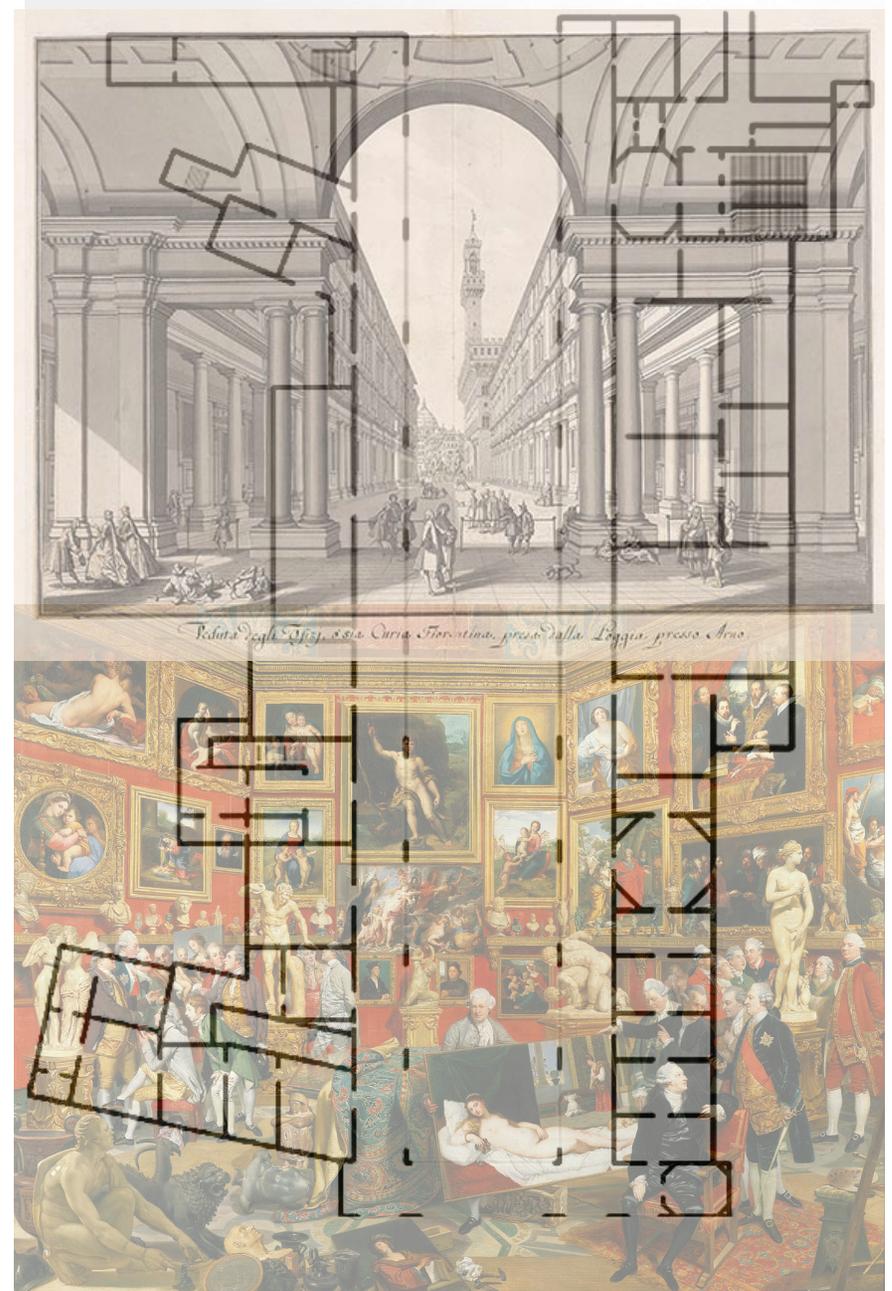
*Rijkmuseum*  
*The Morgan Lybrari & Museum*

i.53 Planta del segundo nivel de la Galería *Uffizi* con la intervención posterior de Bernardo Buontalenti (Florence 1531 - 1608), quien continuo y realizo propuestas a la obra original proyectada por Vasari, donde se observa la Tribuna Ortogonal, que fue encargada por Fancesco I, hijo de Cosimo I.

i. 54 Tribuna del Uffizi

Johann Zoffany  
1772 1778

Pintura sobre el ala nor- este de la galería Uffizi, la Tribuna Ortogonal. Que fue encargada al pintor, por la reina Charlotte de Inglaterra, en el verano de 1772. La obra sigue perteneciendo a la colección real, localizada actualmente en el castillo de Windsor.



piedra” (Sennet, 1997, pág. 96)<sup>30</sup> para representar la impronta de la autoridad de su dueño y garantizar la de su descendencia, brindándoles un prestigio no solo a su poseedor, sino a las obras, independiente del precio de estas, pagadas al maestro de su arte.

La construcción por encargo de un espacio específico donde las funciones del poder y la contemplación de las obras coleccionadas, se unen en uno solo sitio y bajo el mismo techo, será un caso único hasta esos momentos, en pleno Renacimiento.

En el año de 1737, Ana María Luisa de Médici, llegó a un acuerdo con el Gobierno Toscano (*Patto di famiglia*) para que la colección artística pasará a ser administrada por este, quien habría de asumir y aceptar que la colección no podría ser trasladada de la ciudad de Florencia y, con el tiempo, habría de ser expuesta de manera pública.<sup>31</sup> Pero esto solo sucedió hasta 1770, para un público selecto, el cual podía contemplar la Tribuna Ortogonal. No es hasta 1865 que la hoy llamada **Galería de los Oficios** abrió sus puertas al público, pero clasificando éste, ya que eran necesarios permisos previos y en una fecha determinada del año se realizaba una apertura semipública.

Posteriormente se permitió la entrada a un público más amplio y a diferentes estancias de la Galería, donde se encontraban clasificadas obras y objetos, de acuerdo con su naturaleza.

---

30 El imperio romano había hecho inseparables el orden visual y el poder imperial. El emperador necesitaba que su poder fuera visto en los monumentos y en las obras públicas. El poder necesitaba de la piedra. (Sennet, 1997, pág. 96)

31 Enlace: <https://www.uffizi.it/en/the-uffizi/history>

La monarquía, el clero y la burguesía seguirán llenando sus espacios habitados y utilizando sus galerías para colocar en sus muros, caballetes o pisos las obras que se fueron acumulando allí, incrementando la colección. O fueron ubicados en gabinetes junto con objetos diversos, clasificados como raros y únicos, en las llamadas **Cámaras de las Maravillas** (i.50), las cuales luego se fueron especializando según la naturaleza y procedencia de los objetos.

La obra escultórica, se proclamó de gran valor artístico, e igualmente de valor histórico universal, tal como le ocurrió a la obra pictórica, la cual, debidamente enmarcada, formó parte de las pinacotecas. Estas tuvieron su origen etimológico y espacial en la Grecia<sup>32</sup> de Pericles, cuando este le encarga al arquitecto Mnesicles bajo la supervisión de Fidias el desarrollo del proyecto del acceso a la Acrópolis de la ciudad de Atenas, los llamados Propileos. (*Propylaea*)<sup>33</sup> Dicha construcción co-

32 Por convención, el Partenón es una gran obra de arte. Sin embargo, sólo tiene un rango estético cuando la obra llega a ser la experiencia de un ser humano. Y si vamos más allá del goce personal, hasta la formación de una teoría sobre esta amplia república del arte de la que forma parte el edificio, debemos aceptar desviar la reflexión hacia los ciudadanos atenienses, bulliciosos, razonadores, agudamente sensitivos, con el sentido cívico identificado con la religión cívica, de cuya experiencia el templo era una expresión y que lo construyeron no como obra de arte, sino como conmemoración cívica. Nos dirigimos a ellos como seres humanos con necesidades constituidas por una demanda del edificio en el cual encuentran su satisfacción(...) (Dewey, 2008, págs. 4-5)

33 (Elderkin, 1912, págs. 1-14)

Digitalizado en <https://archive.org/details/cu31924096785328/page/n23>

(Piojan, 1914, págs. 270-274)

Digitalizado en <https://archive.org/details/historiadelartee01pijo/page/270?q=propileos> (Lübke, 1878, págs. 154-157)

Digitalizado en <https://archive.org/details/outlineshistor01lb/page/156>

(Fletcher, 1905, pág. 72)

Digitalizado en <https://archive.org/details/historyofarchite00fletuoft/page/72>

(Frazer, 1898, págs. 250-255)

i.55 *The Acropolis from the West, with the Propylaea and the Temple of Athena Nike, Athens*  
 Thomas Hartley Cromek (1809–1873)  
 1834  
 Drawings, Metropolitan Museum of Art (MET Museum), Accession Number:1972.92.4

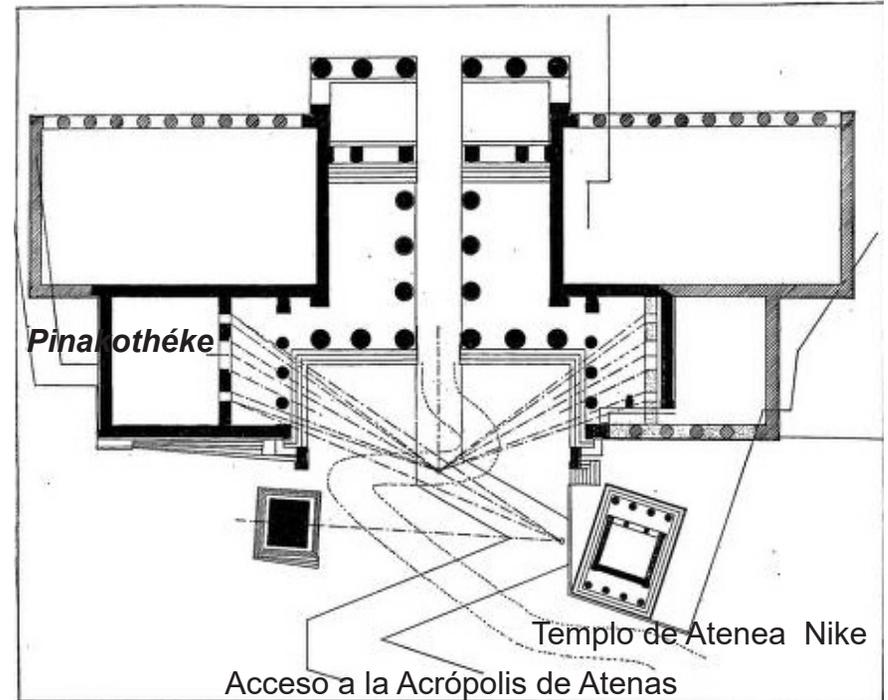


FIGURE 4  
 PLAN OF THE PROPYLAEA SHOWING THE ZIGZAG ROAD, THE CONJECTURED ROAD (IN DOTTED LINES), AND THE ORIGINAL FORM OF THE S.W. WING

i. 56 La imagen es tomada del libro *Problems in Periclean buildings*, pag. 14  
 Elderkin, G. W. . Colocándole los textos  
 Libro referenciado en la nota de página 33.

menzó a realizarse en el 437 y se concluyó en 432 a. C. (i.55, i.56).

La palabra Pinacoteca, viene del griego *πινακοθήκη*, —*πινακ*, tabla pintada o cuadro, *θήκη*, caja, depósito—, y originalmente fue un espacio público donde se disponían y mostraban objetos diversos de propiedad de la ciudad de Atenas que, junto con pinturas que habían sido realizadas sobre soporte de madera por artistas del momento, podían ser observados y contemplados por todos los ciudadanos que accedieran a la Acrópolis de Atenas. La pinacoteca estaba ubicada en los Propileos, en el ala norte.

El nombre ***Pinakothéke***, (en latín) fue adoptado por los romanos de la clase alta y por los militares, para nombrar una habitación privada y particular en sus villas. En la cual dispusieron esculturas y objetos, no solo únicos y originales, provenientes de expolios de las guerras o de ventas que se sucedían a estas, sino que convivían junto con las encargadas por sus dueños a diversos artistas como copias de objetos ya existentes o como objeto original.

En el siglo XVII, la relación con el pasado, la importancia de las obras realizadas en los siglos anteriores, junto con la avidez de conocimiento en todos los campos, se volvió una necesidad y un punto de partida. Las universidades constituidas en gran parte del territorio europeo desde principios del siglo XIII, se consolidaron como lugares de encuentro a todos los niveles. El 24 de mayo de 1683, se inaugurará un nuevo edifi-

cio (1679 - 1683) ubicado en *Broad Street*, donde se ubicarían un laboratorio de química y salas para conferencias de pregrado, junto a espacios destinados para la exposición, en el campus de la Universidad de Oxford, en Inglaterra. Es en este edificio que abrió sus puertas ***Ashmolean Museum***, —casi un siglo antes de la apertura en París del Museo Nacional de las Artes—. Fue este el primer museo que abrió sus puertas al público en un campus universitario, y el primero que permitió el acceso no solo a las personas que se encontraban estudiando en la universidad., sino al público en general. Además, se exigió realizar un pago para acceder a él.

El museo tuvo su origen en la colección personal (compuesta por objetos de las diferentes culturas hasta esos momentos conocidos, e igualmente por especímenes naturales<sup>34</sup>) de Elías Ashmole<sup>35</sup> quien la donó oficialmente a la Universidad en 1662 para ser presentada y posteriormente expuesta en el campus universitario. Este partía de la idea de que la observación directa de los objetos brindaba conocimiento. La colección no cesó de crecer, ya que la universidad unió a ésta colección las suyas propias, junto con las donaciones que llegaron posteriormente, y que fueron la semilla del que hoy se conoce como ***The Ashmolean Museum of Art and Archeology***.

Los países con colonias, quisieron dimensionar y catalogar sus posesiones, teniendo en cuenta las riquezas ya conocidas que habían sido espoliadas a las culturas subyugadas. De esa forma se les concedió permiso a los científicos para comenzar a realizar las expediciones reales y realizar un inventario

---

Digitalizado en: <https://archive.org/details/in.ernet.dli.2015.69742/page/n267>

34 Enlace: <http://www.ashmolean.org/collections/whatsin/>

35 Enlace: <http://www.ashmolean.org/about/historyandfuture/>

escrito, descriptivo, gráfico, objetual, territorial y antropológico en esos territorios lejanos. Hicieron el acopio de diversos materiales y objetos (que no serán consideradas como obras artísticas hasta cuatro siglos después), plasmándolos en dibujos y escritos a lo largo de los años (pues llegaron a tener una duración de más de treinta años), como lo fue la Expedición Botánica realizada por José Celestino Mutis en el llamado Nuevo Reino de Granada. (Esta expedición se inició en el año de 1763 y su patrocinio terminó repuntando el siglo XIX. Produjo una gran cantidad de material científico y gráfico.)

El material de las expediciones se clasificó en los países de origen de los expedicionarios o quedó dividido entre estos y sus colonias y antes de su independencia fueron enviados por barco, para ser conservado en los países de origen de los expedicionarios. Luego se convirtió en material de estudio y colección de los diversos museos de ciencias naturales que se conformaron a lo largo del siglo XIX.

A mediados del siglo XVIII, 34 años antes de que se permitiera la entrada al Museo Central de las Artes, ubicado en el Palacio del Louvre, en Londres, se abrieron las puertas al público del **British Museum**, el 5 de junio de 1759. Este había nacido por decreto en 1753, ya que Hans Sloane (1660-1753), donó su colección personal a la corona británica, compuesta por libros, manuscritos, especímenes naturales, monedas, medallas, grabados, dibujos y material etnográfico.

El **British Museum** se ubicó en la mansión *Montgau house*,<sup>36</sup>

36 Enlace : [http://www.britishmuseum.org/explore/highlights/highlight\\_objects/archives/james\\_simon\\_the\\_north\\_front\\_o.aspx](http://www.britishmuseum.org/explore/highlights/highlight_objects/archives/james_simon_the_north_front_o.aspx)

(i.57, i. 58), la cual fue restaurada para colocar en sus espacios la colección naciente del museo. Los jardines hicieron parte de él y fueron abiertos al público dos años antes de la apertura del museo.

La colección no permaneció cerrada, sino que siguió aumentando a lo largo de los años, pues recibió donaciones, algunas de ellas por parte de la casa real, como la realizada dos siglos después de su nacimiento, cuando en 1957, el rey en esos momentos, donó la vieja librería real.

A principios del siglo XIX, los patronos del museo vieron la necesidad de ampliarlo y realizaron una adición a la casa. Fue a partir de 1823 que se emprendieron varias ampliaciones y adiciones a cargo de Sir Robert Smirke, (1780-1867), discípulo de Sir John Soane (1753-1837) quien realizó todas sus intervenciones, hasta 1852, dándole un estilo neoclásico al edificio conservando las salas en distribución lineal y longitudinal<sup>37</sup>

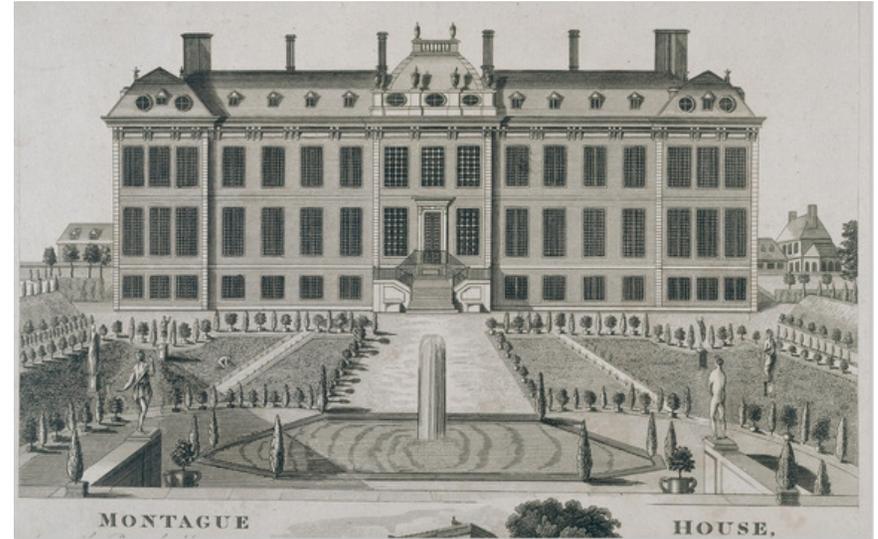
En 1850, la biblioteca del museo debió ser ampliada. La reforma fue diseñada por el arquitecto Sydney Smirke, bajo la idea de Antonio Panuzzi, el conservador de los libros impresos. Comenzó a realizarse en 1854 y se completó tres años después en 1857, cuando se abrió al público, y cuyo espacio emblemático el *Reading Room* le dio una nueva imagen al museo, debido a su cúpula exterior y a los materiales utilizados<sup>38</sup> .(i.59, i.60, i.61, i.62, i.63)

37 Enlaces : [http://www.britishmuseum.org/about\\_us/the\\_museums\\_story/general\\_history.aspx](http://www.britishmuseum.org/about_us/the_museums_story/general_history.aspx)

[http://www.britishmuseum.org/about\\_us/the\\_museums\\_story/architecture.aspx](http://www.britishmuseum.org/about_us/the_museums_story/architecture.aspx)

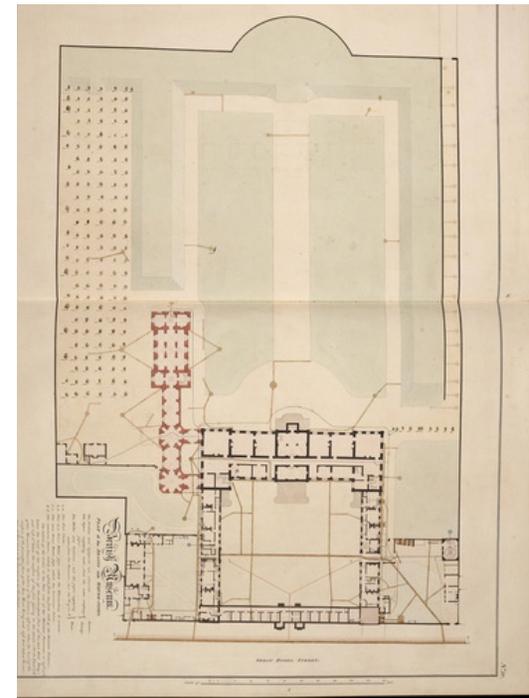
38 Enlaces : [http://www.britishmuseum.org/about\\_us/the\\_museums\\_story/reading\\_room.aspx](http://www.britishmuseum.org/about_us/the_museums_story/reading_room.aspx)

i.57 *Montague House*, (1686) vista de la fachada y sus jardines.  
Grabado de James Simon  
1714  
*The British Museum*



i.58 Planta de *Montagu House* con la ampliación en color rojo de la propuesta por George Saunders, hacia los jardines del Museo.  
Se abre al público en 1808  
*The British Museum*

i.59 Fachada del British Museum hacia la calle Great Rusell  
Litografía a color  
publicado 1 mayo 1852  
*The British Museum*



i.60 Tres plantas del primer nivel del *British Museum*, como se establece en la Casa de los Comunes, impreso junio 30 de 1838 con las sucesivas ampliaciones hasta el *Reading room*  
*British Library*



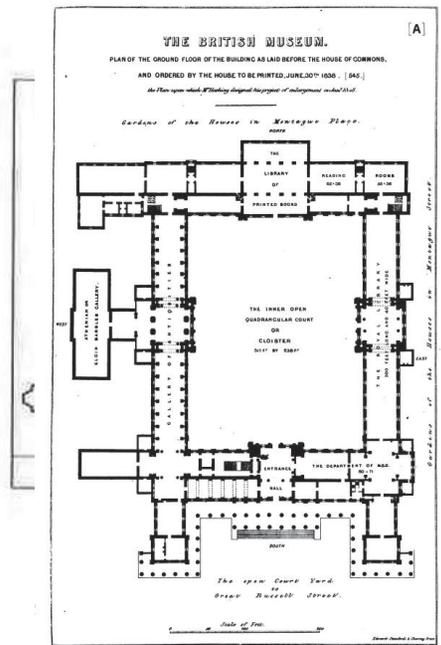
i.59

i.61

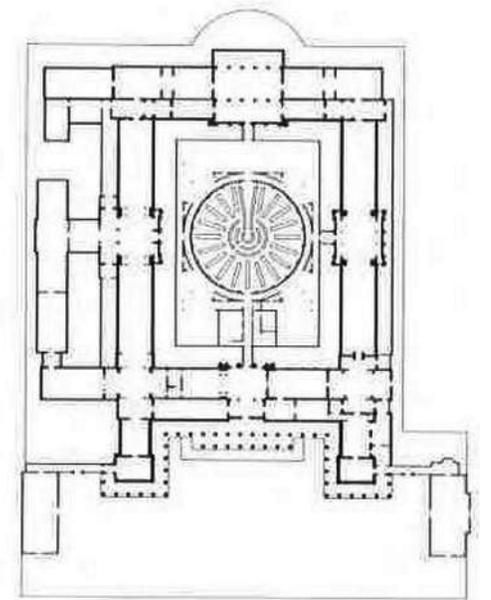
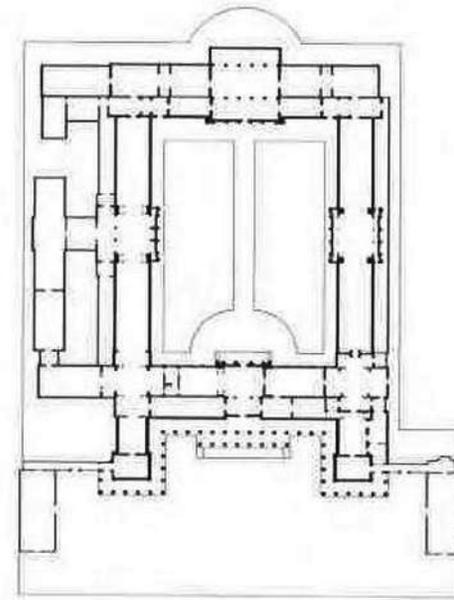
i.62 Staircase of the old British Museum in Montagu House  
 Acuarela  
 Museum number 1862,0614.629  
 The British Museum

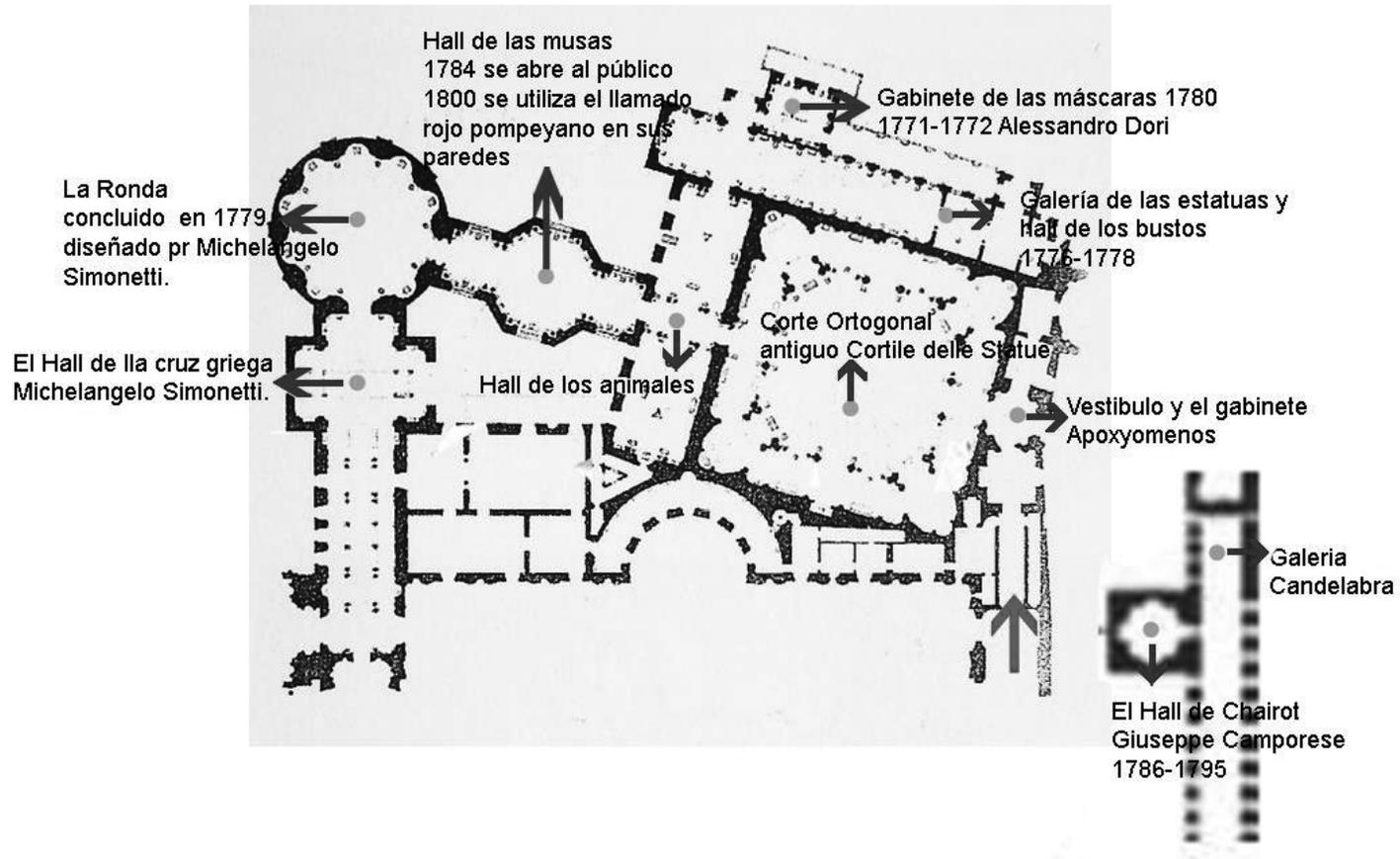


i.63 Interior del Reading room del British Museum,  
 Imágen publicada en el Illustrated London News. Sábado 9 mayo 1857.pág.8



i.60





i.64 Distribución realizada con base en el plano del libro de Montaner, Museos para el siglo veintiuno y los textos y planos del Museo Pio Clementino, perteneciente a los Museos Vaticanos.

Después de la segunda mitad del siglo XVIII se comenzaron a proyectar y construir nuevos espacios, creados exclusivamente para la contemplación de las obras, y siempre bajo el encargo de la monarquía o del clero, y para su uso exclusivo. También se realizaron adiciones a las construcciones existentes, como la que se llevó a cabo en el **Palacio de Invierno, en San Petesburgo**, Rusia bajo el encargo de Catalina II en 1765 para llevar allí sus colecciones de dibujo y, además, utilizarlo como espacio de recreo.

El **Museo Pío Clementino**, en el Vaticano<sup>39</sup>(i.64), se construyó bajo el mandato de dos papas: Clement XIV Ganganelli (1769-1774) y Pio VI Braschi (1775-1799). Se constituyó como museo con base en las colecciones papales de escultura, las cuales habían sido comenzadas desde siglo XVI. Josep María Montaner, en su libro *Museos para el nuevo siglo*, se refiere al edificio de la siguiente manera:

*“...el Museo Pio Clementino en el Vaticano proyectado por Feoli, Simonetti y Camporesi (1773-1780) en el que los patios rotondas y galerías de bustos mantienen cierta autonomía en la solución global aún desarticulada” (Montaner J. M., 1995)*

Federico II encargó la proyectación y construcción del **Fridericianum Museum**<sup>40</sup> (i.65) a Simon Louis du Ry, en 1769, el cual quedaría ubicado en la ciudad de Kassel, Alemania. El edificio encomendado, debería ser un espacio que propiciara

39 Enlace: [http://mv.vatican.va/3\\_EN/pages/MPC/MPC\\_Main.html](http://mv.vatican.va/3_EN/pages/MPC/MPC_Main.html)

40 Enlace: <http://www.hr-online.de/website/specials/documenta13/index.jsp?rubrik=74368>  
En este enlace puede recorrerse el Museo, como se encuentra en la actualidad y se indican muy bien los puntos de localización y los ángulos de tomas de cada una de las imágenes y los videos.

el encuentro con las ciencias y las artes, ya que tendría que cumplir con dos funciones: una era la de ser espacio expositivo para colocar allí las obras de una colección en particular y, la otra, era la de realizar una biblioteca con salas de estudio (que posteriormente se convirtió en un lugar abierto al público).

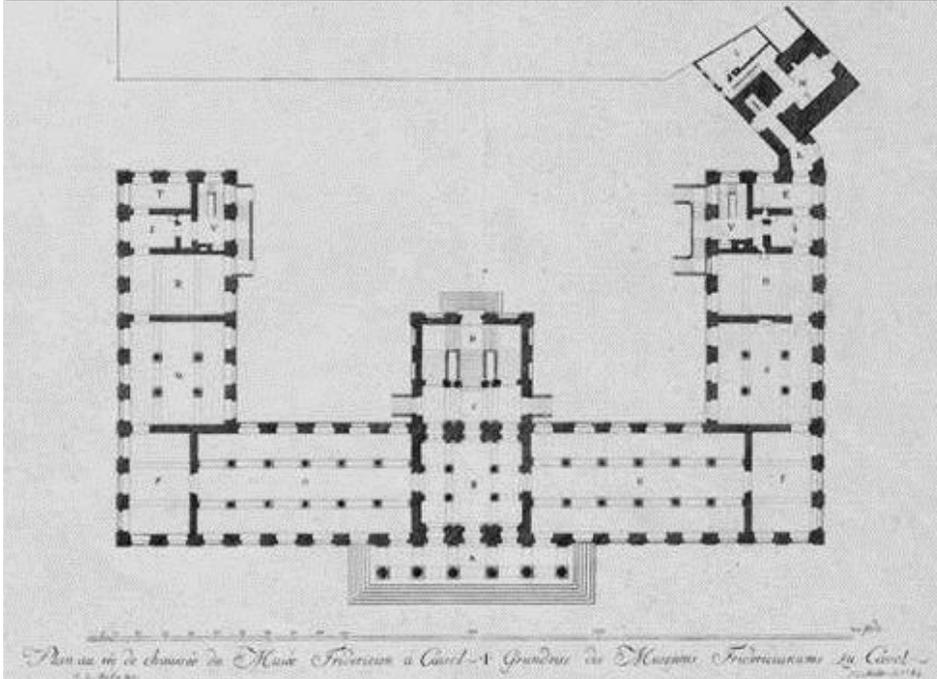
Antes de su apertura, se le encargó la curaduría de las colecciones a Rudolf Erich Raspe, quien también escribió un texto en el que hablaba de la diversidad de los visitantes y la relación que estos entablaban con la institución de nuevo nacimiento<sup>41</sup>, ya que ella estará dividida en gabinetes, de acuerdo a la naturaleza de las obras. El *Fridericianum Museum*, abrió sus puertas al público el 23 de mayo en 1779, después de diez años de construcción.

Cinco años después de su inauguración, Federico II decidió incluir el *Zwehrenturm* (*Zwehren* torre), que se había conservado como último vestigio de la muralla existente desde el siglo XIV en la ciudad, y que ya había cambiado su función y su uso a lo largo de los tres siglos transcurridos. La última utilidad que tuvo fue la de observatorio astronómico y así se conservó

41 *The Visitors' Book of Kunsthaus and Museum Fridericianum 1769-1796* “– the curator Rudolf Erich Raspe (later known as the author of the “munchhausen”-tales) soon developed ideas for a historio-cultural reordering (draft of a “gothic cabinet”). In 1769, he laid out a “foreigners book” (“Fremdenbuch”), thus creating a document, which did not only show the diverse spectrum of visitors in this institution, but also foreshadowed the importance of the visitors and their care for the institution itself. From 1779 onwards this book was carried on in the newly opened Fridericianum and thus vividly documents the transition from the traditional cabinet of curiosities (“Kunstkammer”) to the “museum of Enlightenment.” (Linnebach, 2014)  
Digitalizado en: <https://www.ub.uni-kassel.de/besucherbuch/index.php?lang=en>



i.65 *Freidrichsplatz Kassel*  
 Johann Heinrich Tischbein el viejo  
 (1722 - 1789)  
 1783  
*Neue Galerie Kassel*



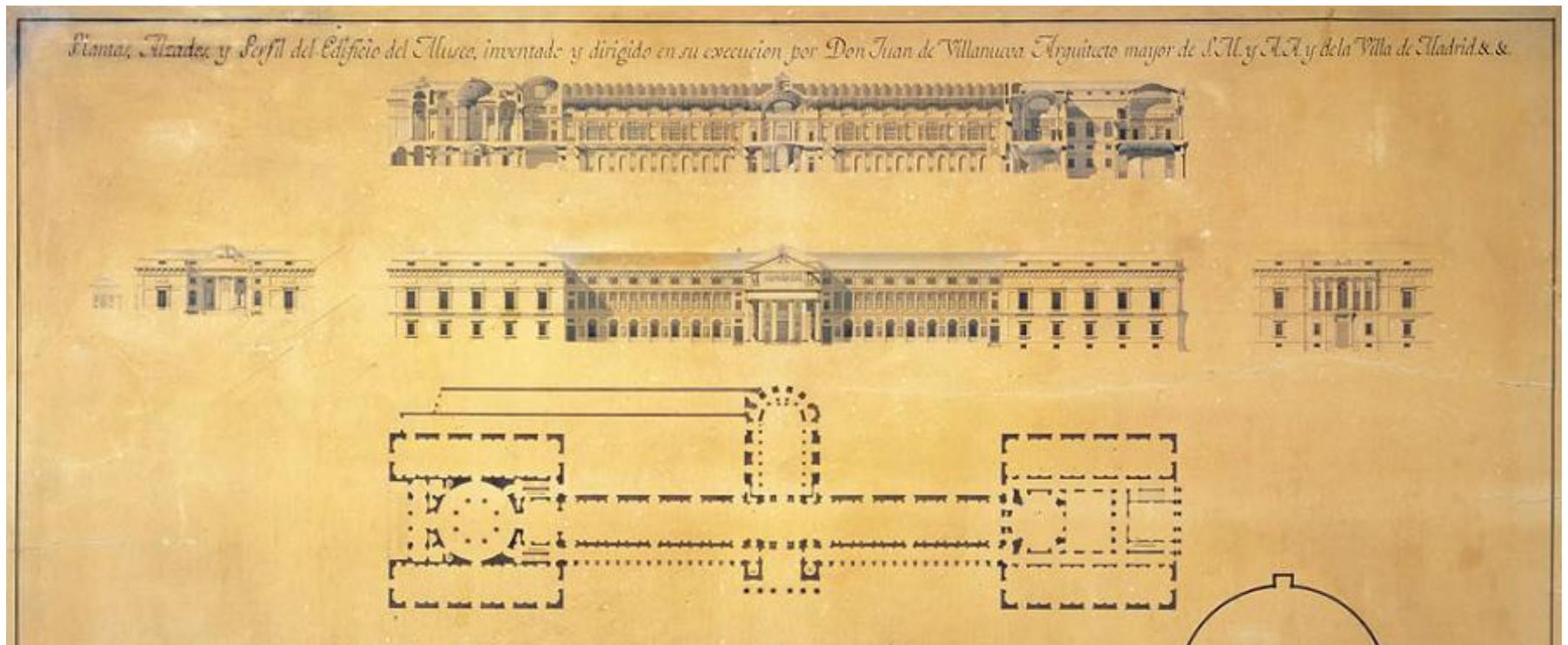
i.66 Planta del *Fridericianum Museum sketch of the Erdgschosses*. S. L. You Ry - J. C. Miller - g. W. Way (Kassel in 1784)  
 tomada de la página del *Fridericianum Museum*

El Museo transforma su función cuando Napoleón y sus tropas toman la ciudad. Conviértiendo el edificio en sede de gobierno, realizando transformaciones físicas. La más significativa, el cambio de sentido del eje transversal del edificio, antes espacio de circulación y hall de entrada, que permitía el acceso por los dos extremos, comunicando la plaza con el patio interior del Museo ya que se cierra hacia el patio con un muro donde se ubicará la sala de reuniones.

i.67 Entrada al Real Museo por San Jerónimo (fachada norte del Museo del Prado)  
Fernando Brambila.  
1763-1832  
Ministerio de Hacienda Español



i.68 Plano del Museo del Prado  
Juan de Villanueva (1739 -1811)  
1785  
Museo del Prado



luego de ser remodelada por el arquitecto, pues acogió el nuevo gabinete astronómico-físico ( i.66).

En 1785, se encargó la construcción del **Museo Nacional del Prado** (i.67), pensado como una Academia de Ciencias y un gabinete de historia natural (Montaner J. M., 1990, pág. 9), ubicado en Madrid, España. El proyecto fue encargado al arquitecto Juan de Villanueva, quien fue designado por el rey Carlos III (rey de España desde 1759 hasta 1788, año de su muerte). Este quería transformar la ciudad con base en un gran plan urbano, que creyó necesario en esos momentos debido a las carencias que sufría la ciudad a varios niveles, uno de ellos los de alcantarillado y vías de circulación. Es así como el rey realizó un gran proyecto de infraestructura en la ciudad, inscrito a las ideas de la Ilustración.

Además, el rey quiso convertir la ciudad en referente, por medio de la construcción de unas edificaciones que la convertirían en centro de actividades relacionadas con las ciencias y las artes. Encomendando así el inicio de las obras del Jardín Botánico, El Gabinete de Ciencias Naturales y el Observatorio Astronómico, estos dos últimos encargados a Villanueva.

El edificio concebido por Villanueva se enmarcó dentro del estilo neoclásico, el cual se conservó en todas las obras que realizó a lo largo de su carrera. (i.68) La construcción del Museo debió ser aplazada varias veces debido a diversos acontecimientos políticos y sociales. También sobre la obra se vieron reflejados estos, ya que intervinieron en ella varios arquitectos, a lo largo de los años. El edificio no se concluyó

por completo sino hasta el siglo siguiente de haber sido concebido, debido a la invasión de que fue objeto la ciudad por las tropas francesas en 1808, cuando la obra estaba llegando a su culminación.

Con la situación política más estable, se localizó allí la pinacoteca de la colección real, (compuesta por obras, que pertenecieron a la monarquía siglos atrás y las cuales fueron organizadas por el emperador Carlos V desde el siglo XVI) y recibió el nombre de Museo Real de Pinturas y de Esculturas, el cual se abrió al público en 1819, permitiendo la observación de algunas de las obras, no de la totalidad de la colección.

En el capítulo titulado Museo Global, del libro Museos para el nuevo siglo, de Montaner, se encuentra una referencia al hoy llamado Museo Nacional del Prado:

*“En 1785 Carlos III y el Conde de Floridablanca pensaron el edificio del Prado como una gran academia de ciencias y un gabinete de historia natural, con observatorio astronómico, un gabinete de máquinas, una biblioteca, la academia de las tres artes y espacios para las reuniones y celebraciones de los académicos. Villanueva, para poder cumplir con este complejo programa de museo universal y enciclopédico, recurrió a una singular adición de piezas arquitectónicas: la rotonda como ingreso monumental, la galería para las pinturas, el templo como sala de reuniones, el palacio como pieza noble.”* (Montaner J. M., 1995, pág. 124)

El Museo dejó de ser propiedad real en 1868, al ser derrocada la reina, y al constituirse la Junta Provisional Revolucionaria como poder político y militar.

A finales del siglo XVIII y principios del XIX, este Museo de nueva planta había abierto al público algunas de sus salas para que pudieran ser contempladas las colecciones reales a través de la exposición sistemática de las mismas. No solo nace por la necesidad espacial de colocar las crecientes colecciones de la monarquía al poder, y para poder ser contempladas por un público más diverso, sino que se concibe como lugar de contemplación y encuentro de las ciencias y las artes, bajo fines educativos.

El Museo del Prado se consolidó como una gran obra arquitectónica debido a su magnitud, ya que su escala es la de un monumento reconocible, con una gran presencia física y simbólica en la ciudad. Su construcción fue encargada a los arquitectos que se encontraban bajo el amparo de los poderes políticos y que además pertenecían a las Academias.

El Museo a finales del siglo XVIII y mediados del siglo XIX, se consolida bajo una nueva identidad del mismo, ya que pasa de estar dentro del Palacio y la casa burguesa o adecuación de los mismos, para posesionarse como un nuevo edificio construido, el cual posee desde su concepción una función determinada y delimitada, dentro de los parámetros institucionales, concebidos para éstos, donde las colecciones serán expuestas. Y el manejo y tratamiento de éstas comenzó a dibujar necesidades particulares para llevar a cabo los retos que imponían la conservación y la exposición.

Comenzándose a desarrollar dos disciplinas vinculadas a ellos, una de ellas la Museología, que nació de la mano de

otras como la historia, la arqueología, etc. que le dieron base para configurar las técnicas de conservación, la catalogación precisa de los objetos y los discursos históricos que acompañarían estos. Y la Museografía, la cual planteó la necesidad de crear un orden en la disposición de los objetos y las obras en los espacios de exposición a través de la organización sistémica de dichos objetos. El primer tratado que se consolida referenciándose a esta, fue escrito en el año 1727 (Bolaños, 2002, pág. 23) por Caspar Friedrich Neickelius, el cual escribe el libro titulado *Museographia, oder, Anleitung zum rechten Begriff und nützlicher Anlegung der museorum, oder Raritäten-Kammern...: in beliebter Kürtze zusammen getragen, und curiosen Gemüthern dargestellet* (Neickelius, 1727)<sup>42</sup>.

---

42 Digitalizado en <https://archive.org/details/museographiaoder00jenc/page/n5>  
*Museographia, or, guide to the right term and useful application of the museorum, or rarity chambers ...: brought together in popular sketches, and depicted curious spirits*

“...published in Leipzig and Breslau in 1727. [1] It is written in German, not Latin, and its translated English title is “*Museographia or Instruction to a Fair Notion and Useful Installment of Museums or Curiosity Cabinets.*” The book contains descriptions of existing and former curiosity cabinets and libraries in Europe, listed alphabetically according to the town in which they are found. I read this book as a dialogue between two men. One, the author, Hamburg merchant Caspar Friedrich Jencquel, or, with Pseudonym, Caspar Friedrich Neickelius, has carefully gathered a list of more than a hundred containers or boxes, as he calls them, “*Behältnisse*”, cabinets or musei, in which different collections of treasure are or have been shown. He organized his description of these musei, his “*museographia*” in four parts. His four parts are “*curiosity cabinets, still existing*”, former curiosity cabinets, libraries as collections of books, and general notes. The first three parts contain lists of cabinets or libraries; the fourth part gives advice on how to install your own cabinet, a kind of culmination and theoretical peak of the first three parts.

<https://curiositas.org/mapping-curiosity-kaspar-friedrich-jencquels-recommendations-for-visits-of-cabinets-in-europe-1727>

Ambas especializaciones, se convirtieron en miradas que, complementarias, ayudaban a la transformación de los espacios construidos, donde lo educativo siempre estuvo presente.

*“Desde la perspectiva tipológica cobra nueva vigencia el valor de la forma como contenido fundamental de la arquitectura” .... esta “como portadora de sentido” (Arias, 2014, pág. 19) Ya que el Museo como nueva edificación en la ciudad junto con otras construcciones de carácter público, se transformarán en edificios representativos para la ciudad, ya que se pretende poseer ésta a través de la imagen de ellos como símbolo de progreso, ubicándolos en los centros de éstas o en lugares cercanos a ellos, organizando nuevos lugares de reunión social junto a los jardines y paseos de las ciudades.*

El Museo como nuevo proyecto, fue concebido por varios arquitectos, quienes lo concibieron “como espacio privilegiado para el goce estético” (Zunzunegui, 2003, 163), donde memoria, razón e imaginación, se abren paso, tanto en su edificio contenedor como en el espacio contenido, en el cual se dispondrán las obras. Dichas Obras se encuentran con las riquezas de igual magnitud de sus contenedores, tratando de vincular “la percepción visual clara de una figura distante con una voz que sonaba más cercana de lo que parecía” (Sennet, 1997, pág. 63), como lo realizado en el teatro griego.

En el año de 1823, Karl Friedrich Schinkel proyectó el **Königliches Museum** (Museo real), (i.51) en la ciudad de Berlín, para albergar la colección real prusiana por encargo del rey Friedrich Wilhelm III. La construcción comenzó en 1825 y ter-

minó siete años después – 1830-, siendo este el primer Museo de Arte construido en Europa abierto al público desde su inauguración.

En él se expondrían principalmente obras griegas, romanas y etruscas. El Museo fue concebido como un espacio de encuentro con las artes de las culturas y civilizaciones pasadas, reconocidas hasta esos momentos por los historiadores, viajeros y elites del momento, para acercar el mundo antiguo a través de los objetos de la colección real, para que en el primera el conocimiento de estos a través del acercamiento y la disposición de ellos en las salas que serían concebidas por Schinkel para tal fin. Ya que en esos momentos, los viajes y las descripciones de los nuevos “mundos” realizados por diferentes expedicionarios como los viajes de Humboldt <sup>43</sup> en el estado prusiano, abrían la visión de una tierra más grande y diversa que estaba por descubrir.

El emplazamiento del Museo se realizó cerca al centro político, militar y social de la ciudad, rematando y delimitando un costado del *Lutsgarden*, ubicándose al norte de este, lugar cercano al antiguo arsenal de Berlín (*Zesgahus*), y en una isla definida por dos brazos del río *Spree*. El Museo junto al palacio y a los edificios que simbolizan el poder político y religioso, se levantó como nuevo centro de encuentros sociales, donde la búsqueda de conocimiento fue su camino. (i.69). La catedral de Berlín que fue remodelada por Shinkell en 1830 se encon-  
43 Gracias a aquellas expediciones Reales y a las emprendidas de forma particular, se transformaron y expandieron las miradas sobre lo conocido, por medio de las descripciones de las culturas antes desconocidas, pues ahora se presentaban totalmente diferentes a través de sus objetos. Fue así, como en esos momentos, las ideas de Humboldt se vivieron ardientemente en su país natal.

traba enmarcando el costado este de los jardines que junto con el Museo fueron intervenidos por Schinkel.

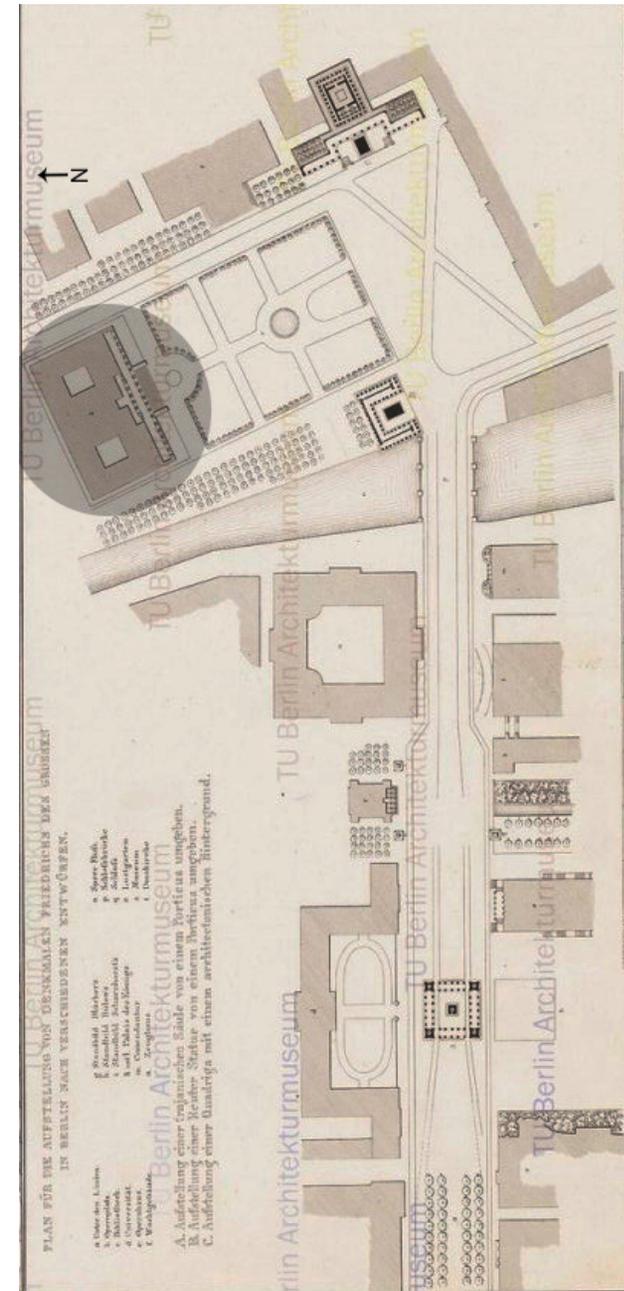
En 1845 el Museo se renombró como el **Altes Museum**, ya que de 1843 a 1855 se había emprendido la construcción del llamado *Neues Museum*, al costado norte del primero, es por esto que también se conoció como como el *Old Museum* (el viejo museo). El edificio se inscribió en el estilo neoclásico y, en su planta se rememoró la realizada por Durand para el Museo (i.98). Todo el edificio se levanta del suelo un nivel sobre un gran pedestal, la fachada de acceso, al noreste, en uno de sus lados longitudinales, y de cara al *Lutsgarden*, se encuentra definida por 18 columnas que dan inicio al vestíbulo y que de manera simétrica de 6 en 6 delimitan los extremos y su centro, siendo este marcado por 6 columnas, que enmarcan la gran escalinata que va ascendiendo de los jardines hasta el vestíbulo y pasando este, se encuentran 4 columnas que recalcan el acceso al Museo con una gran superficie acristalada que va de piso a techo, contenida en sus extremos por grandes bloques de mármol.(i.70)

Definido en una planta rectangular simétrica, con una rotonda en su centro, que posee un óculo que permite la entrada de la luz y donde se ubican las esculturas en pedestales en todo su perímetro, y alrededor de ésta y simétricamente, como espejo, en el primer nivel se encuentran 14 salas de exposición, definidas y separadas de acuerdo al contenido de lo expuesto, como: cascos, figuras de bronce, objetos de oro y

i.69 Ubicación del Museo dentro del plan general urbano

*Architekturmuseum der Technischen Universität Berlin*

<https://architekturmuseum.ub.tu-berlin.de/index.php?p=51&SID=15632138721495>



plata, terracotas, etc. junto a la oficina del director al costado nor-este.(i.71)

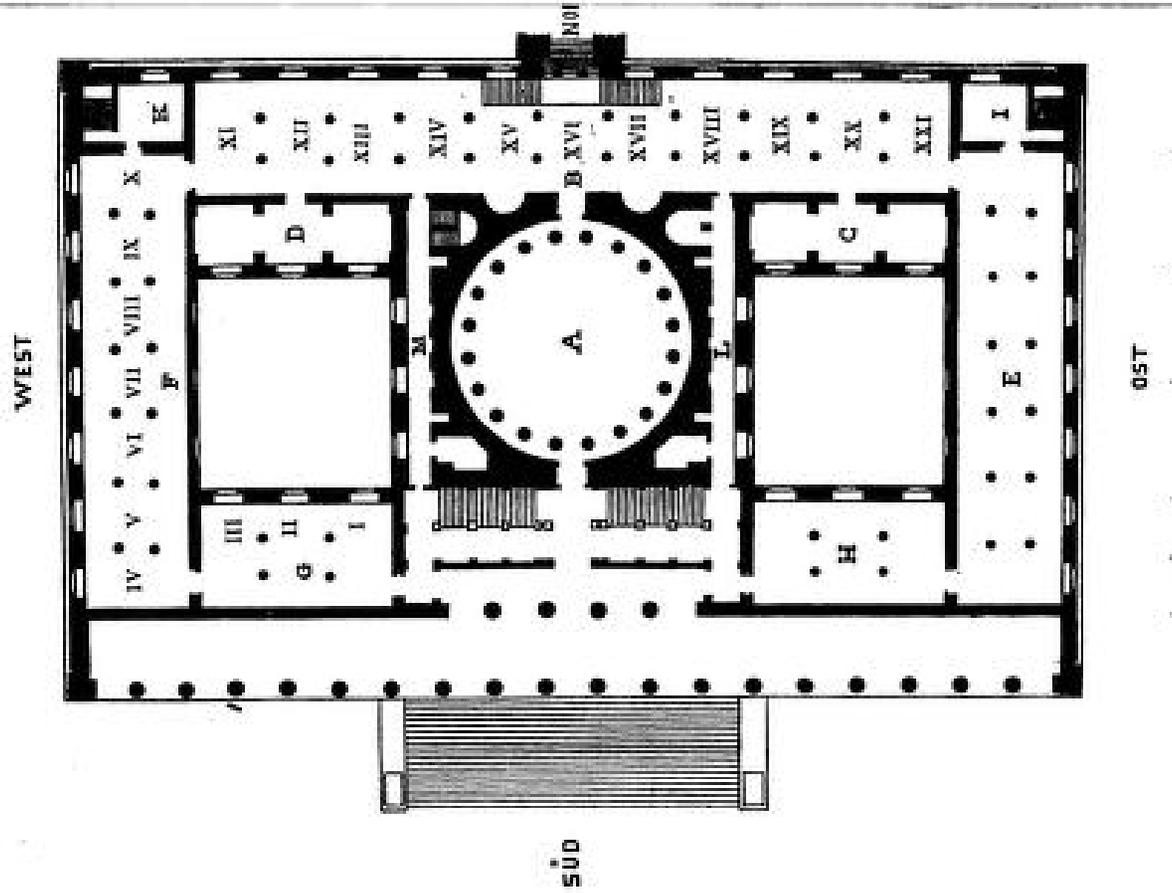
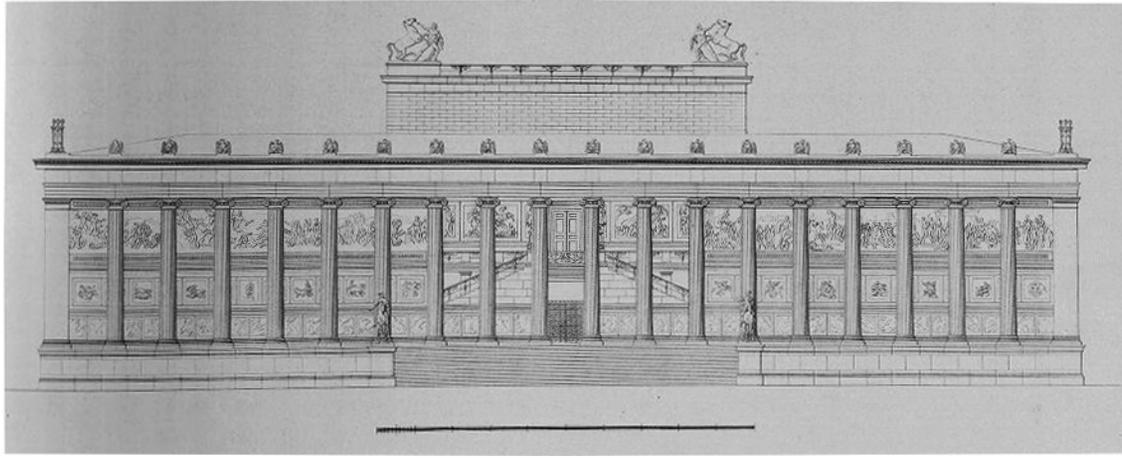
El Museo cuenta con una segunda planta, a la cual se accede por una doble escalera, a derecha e izquierda, que es visible desde el acceso al Museo, las 4 columnas actúan como tamiz entre el espacio exterior y el interior expositivo y viceversa, integrando visualmente el espacio urbano donde se dejan los jardines de la ciudad gracias a la altura de la puerta de acceso que con su transparencia, permite observar en el lobby de ambos niveles, los jardines de la ciudad y el Museo en su interior. Este espacio intermedio de contemplación, no de las obras, sino situacional del Museo en la ciudad, le imprime una marca de carácter social a éste (i.72, i.73), el visitante en el Museo puede ser visto y ver a otros dentro y fuera de éste, ser reconocido en él y con él.

Estas imágenes de encuentro social de manera clara, son representadas en los dibujos realizados por Schinkel, uno de ellos la perspectiva interior donde se observa este espacio definido por el arquitecto (i.72) y una perspectiva exterior, donde las barcas se encuentran navegando alrededor del Museo. (i.51). Su cornisa posee el texto: *FRIDERICVS GVILHELMVS III. STVDIO ANTIQVITATIS OMNIGENAE ET ARTIVM LIBERALIVM MVSEVM CONSTITVIT MDCCCXXVIII* (Friedrich Wilhelm III ha donado este museo para el estudio de las antigüedades de cada tipo, así como las artes libres de 1828), definiendo desde su encuentro con él, el carácter educativo y a la vez social de éste.

i.70 Segunda fachada realizada para el Museo  
1825

*K. F. Schinkel, Sammlung architektonischer Entwürfe*  
pág 39

i.71 Planta del Altes Museum tomada del libro *Führer durch das Alte und das Neue museum. Publisher W. Spemann., 1891*  
pág 12



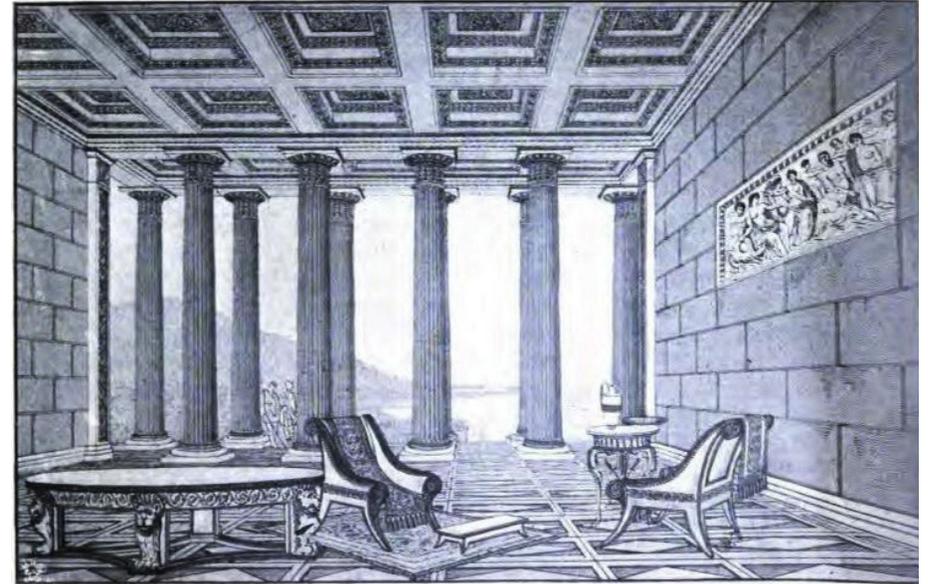
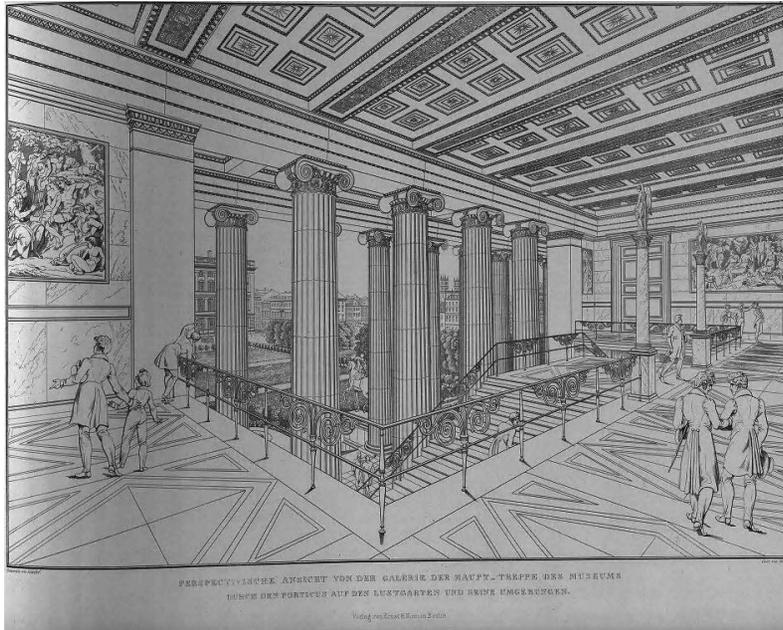


Abb. 1. Offene Halle am Meer. 1802. (Federzeichnung).

La importancia del espacio social, la relación del interior resguardado del cual se observa el exterior enmarcado y demarcado por las columnas que fraccionan y permiten la mirada. Como puede observarse en estas dos perspectivas realizadas por Shinkel.

i.72 El espacio social

Perspectiva interior del segundo nivel del *Königliches Museum*

Friedrich Schinkel (1781-1841)

*Sammlung architektonischer Entwürfe : enthaltend Theils Werke welche ausgeführt sind, Theils Gegenstände, deren ausführung beabsichtigt wurde*

i.73 Sala abierta con mirada al mar

Karl Friedrich Schinkel

1802

Tomado del libro digitalizado: Monografía de Schinkel, Ziller, Hermann, pág 4.

Su presencia se estable como templo griego, imagen que rememora éste, que cobija los objetos de la antigüedad reconocida y conocida hasta esos momentos, pertenecientes a una colección personal, es nueva edificación que cimenta la nueva tipología que define la existencia de los nuevos espacios expositivos, independientes a los tomados en el palacio.

En 1830 también se concluyó la **Gliptoteca**, en la ciudad de Múnich, que había sido proyectada y realizada por el arquitecto Leo Von Klenze, ganador del concurso convocado por Luis I de Baviera en 1814. Este último quiso realizar un gran proyecto urbano para dotar a la ciudad de edificios emblemáticos, enmarcando la *Königsplatz* (Plaza del Rey) —que también fue encargada en ese momento— y, a sus ojos, modernizar la ciudad siguiendo los estilos neoclásico y clásico.

La Gliptoteca debía acoger la colección personal de esculturas griegas y romanas de Luis I de Baviera, la cual iría creciendo a través de los años, mientras se realizaba la construcción del Museo, la cual inició en 1816, y su colección grecorromana, se convirtió en la más completa en aquellos momentos.

La planta cuadrada y simétrica definía un camino que seguía esta geometría, para realizar el recorrido por las salas, que se encontraban perimetralmente bordeando la fachada y el patio central descubierto. El acceso principal al Museo se realizaba de cara a la plaza *Königsplatz*, donde se encontraba la fachada principal, definida en su centro, por ocho columnas, con nichos laterales de esculturas griegas y romanas, y que marcaban la entrada como en un templo griego. Allí se encon-

traba una puerta de dos alas, enfatizada por las escalinatas que ascendían y envolvían el edificio como una cinta, hasta el primer cuarto de sus fachadas laterales, las cuales poseían igualmente nichos con esculturas. (i.74, i.75)

El diseño realizado por Klenze incluyó nichos donde se encontraban esculturas, que marcaban la presencia del edificio, diferenciando este desde su fachada, como símbolos de poder e imagen de lo que allí se albergaba y se exponía, la colección grecorromana.

Poseía otro acceso en la fachada opuesta a la principal que se encontraba directamente relacionada con los jardines reales, que fueron transformados en espacios públicos. El interior de las salas estaba decorado en su totalidad por frescos, y sus paredes fueron recubiertas con mármoles y arcos que conformaban las bóvedas de algunas de sus salas. La riqueza de sus espacios interiores llegó a competir con la de las piezas expuestas.

La construcción del *Altes Museum* y la *Gliptoteca* (i.76, i.77) daban cuenta de cómo los estados se estaban transformando debido a los nuevos cambios sociales y económicos, derivados del desarrollo industrial, y se constituían nuevas instituciones no solo monárquicas, religiosas y militares, sino que surgían los Museos, como nueva presencia cerca de estos y amparados por los poderes reinantes, y que a la vez servían para potenciar y mostrar la ciudad a través de las colecciones y sus contenidos. Como lo había realizado Cosme I, en la galería de los Oficios, quien colocó a la ciudad de Florencia

i.74 Fachada Gliptoteca

1815

Leo Von Klenze

*Fassaden-Entwurf für die Münchner Glyptothek*

Tomado de la página de subastas *Invaluable*

Vendida por la *Galerie Bassenge*

November 27, 2009

Berlin, Germany

Actualmente pertenece a la colección del MET Museum, pero en su pagina no es visible la imagen, sino la procedencia de la compra de esta

i.75 *Plan of the Glyptothek*

*Deutsche Digitale Bibliothek*

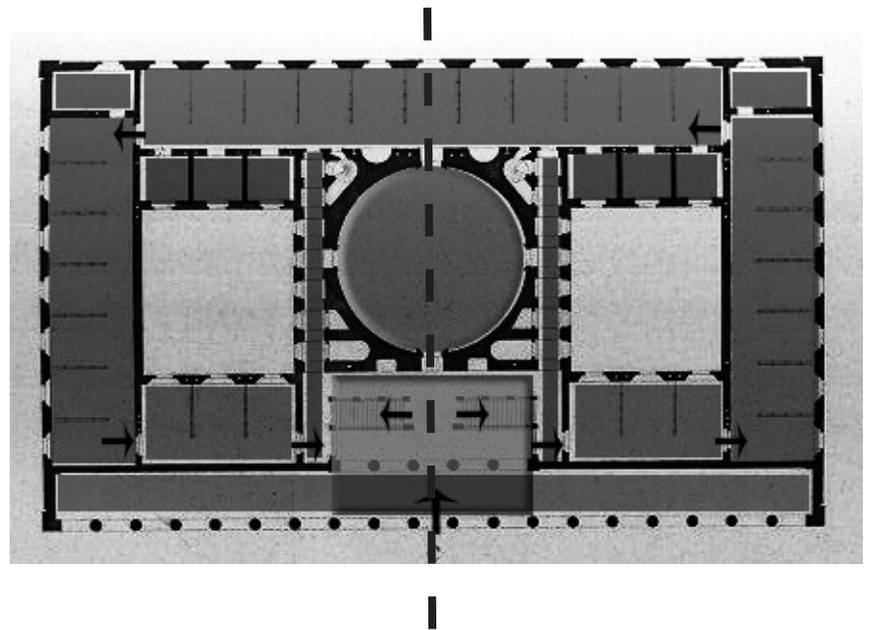
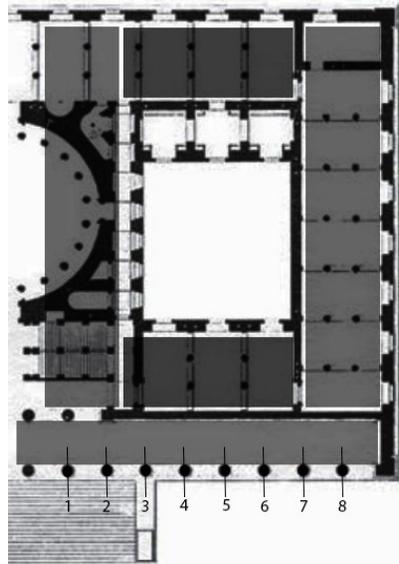
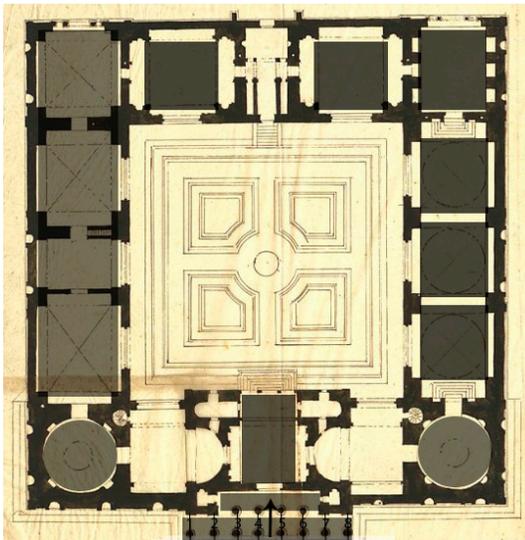
Relaciones planimétricas establecidas entre la planta de la Gliptoteca y el *Altes Museum*

i.76 Media planta cortada transversalmente del *Altes Museum*

Pórtico de ocho columnas

i.77 Planta primer nivel *Altes Museum*

Karl Friedrich Schinkel



como referencia, gracias a su colección personal de pinturas, esculturas y objetos, que ya no solo poseían un valor artístico patrimonial, sino que estos al ser ubicados en el lugar donde se hallaba el ejercicio del poder, daban otra visibilidad al poseedor de éstas y el edificio era el instrumento de identificación de éste.

La apariencia del Museo, bajo las normas del neoclásico, las relaciones entre las salas y lo expuesto en ellas, como así su contenido de obras del pasado, definen la existencia y el carácter del Museo a lo largo del siglo XIX y servirá de referente para los arquitectos en sus proyectaciones y construcciones posteriores.

La construcción de los dos museos anteriormente mencionados, y bajo una tipología definida, abrirían otra posibilidad a la existencia del Museo, como edificación independiente y reconocible, que no solo contemplaba las funciones de clasificación, exposición y conservación de las obras, sino que se ratificaba en la ciudad como espacio de encuentro social, con un fin educativo. -como lo fue el Museo de las Artes francés, después de la revolución.

La apertura del Museo a todos los públicos, no deja de suscitar comentarios y escritos, como los realizados por Prosper Mérimée, (escritor, arqueólogo, ensayista, que dejó un legado escrito amplio) quien ocupó el cargo de inspector de los monumentos históricos franceses de 1830 a 1860 y es en este periodo que escribe un artículo sobre el viaje que había realizado en el año de 1830 a Madrid, y en esta había visitado el Museo

del Prado. En su artículo publicado en la revista *L'artiste de 1831* (Mérimée, 1831, págs. 73-75)<sup>44</sup>, contenido en las *Lettres Adressées d'Espagne, en el capítulo V Les grands maitres au Musée de Madrid* (Levaillant, 1933, págs. 333-343)<sup>45</sup>, escribe sobre este aspecto: *“Le résultat de leur promenade, c'est une poussière horrible qui nécessite de fréquents nettoyages, et c'est ce qu'il y a de plus préjudiciable pour les tableaux. Je voudrais qu'on ne montrât tant de chefs-d'œuvre qu'à ceux qui pourraient ou qui voudraient les apprécier : d'ailleurs, je serais bien fâché que l'on fit comme en Angleterre, où il faut, pour être admis dans une galerie publique, avoir un habit de drap fin et toute la mise d'un gentleman. Tout le monde est reçu au Musée de Madrid, en bottes ou alpargates\*, bien ou mal habillé ; mais comme aux jours d'ouverture les gens du peuple sont à leur travail, il en résulte que le petit nombre de ceux qu'on trouve dans la galerie y vient avec l'intention de voir et non de s'y promener en long et en large.”*

En 1862, 32 años después de la inauguración de la Gliptoteca, se realizó la apertura a la ciudad de los Propileos. El proyecto fue llevado a cabo como conmemoración de la llegada al trono del hijo Luis I de Baviera, quien había nombrado a su hijo Otto monarca de Grecia (este mismo año debe renunciar al trono ya que no es aceptado en el país constituido con una asamblea), y fue emprendido por Klenze desde el inicio de la Gliptoteca, quien insistió en ello desde un comienzo y lo promovió desde el año 1848. Para entonces realizaba una obra pictórica de la obra propuesta mostrando su ubicación y su presencia en la ciudad, como puerta emblemática de esta y haciendo clara referencia a los Propileos de la Acrópolis de Atenas, como puerta que permite la llegada a la ciudad, pero

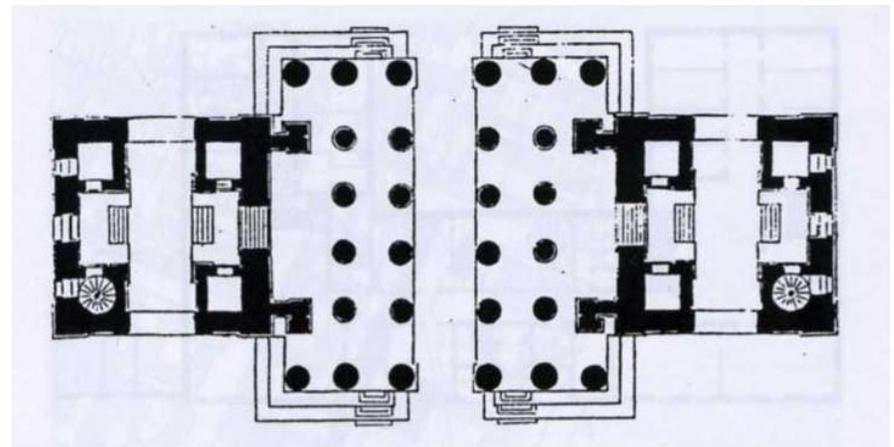
44 Digitalizado en <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k199553/f99.item> pág. 73

45 Digitalizado en <https://archive.org/details/oeuvrescompte10mr/page/334>

i.78 *Die Propyläen auf dem Münchner Königsplatz*  
Leo von Klenze  
1848  
*Müchner Stadtmuseum*



i.79 *Planta de los Propiloes*  
Leo von Klenze  
*Deutsche Digitale Bibliothek*



sin colocar en ella la Pinacoteca y las obras a exhibir. Toda esta obra fue un homenaje a la Grecia antigua, que sirvió de marco a la plaza que contiene la Gliptoteca (i.78, i.79). (entre los años 1838 y 1848, fue construido frente a la Gliptoteca, el *Staatlichen Antikensammlungen*, encargado también por Luis I de Baviera al arquitecto Georg Friedrich Ziebland)

A Leo von Klenze, se le encargó también, en la misma ciudad, la proyección y construcción de la ***Alte Pinakothek***<sup>46</sup> desde 1826 a 1836, a menos de un kilómetro de distancia de la Gliptoteca. El edificio se destinó para albergar las pinturas de la colección real, iniciada desde el siglo XVI, y compuesta por obras encargadas a los grandes artistas de cada siglo, hasta las obras cercanas a la culminación de la Pinacoteca en 1836, diez años después de haber sido comenzada la obra.

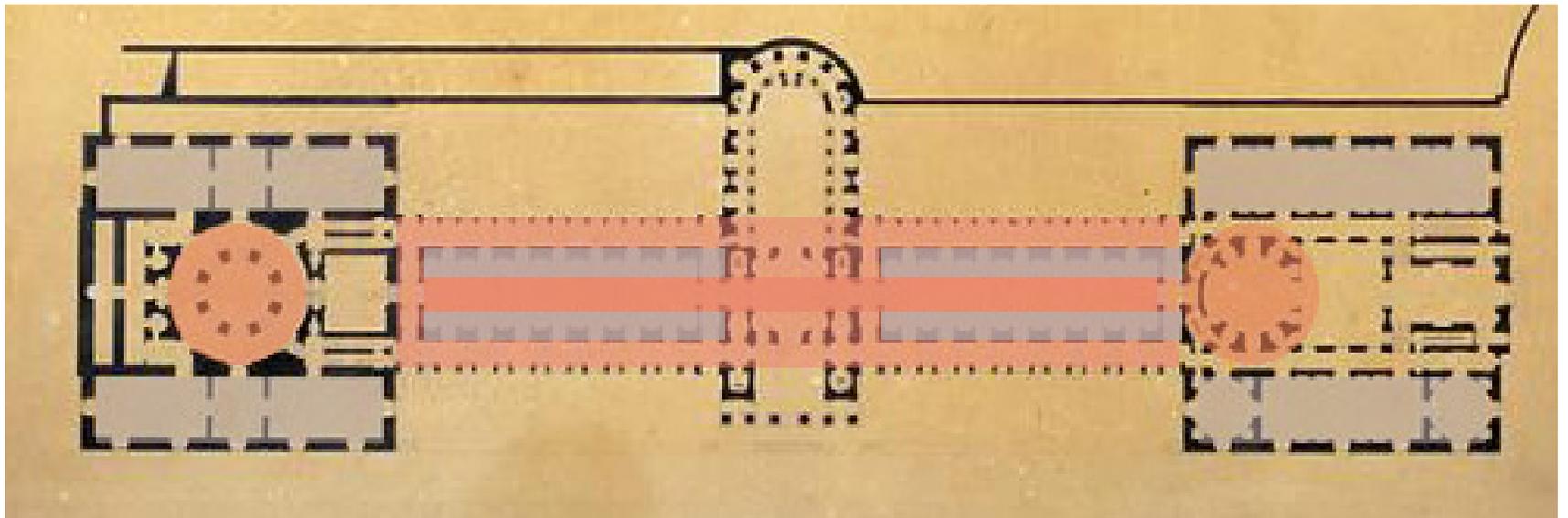
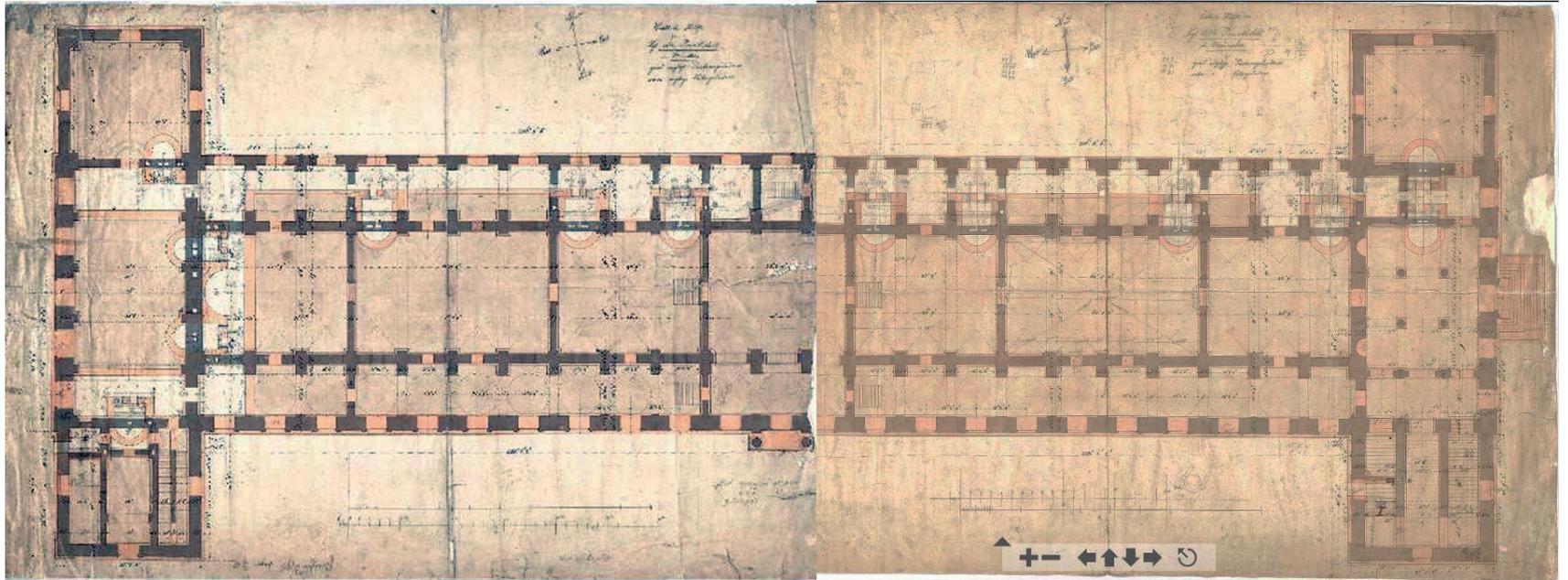
El proyecto diseñado por Klenze, fue concebido de forma totalmente diferente al de la Gliptoteca, y a los planteamientos de proyectos de Museos realizados anteriormente por otros arquitectos, aunque guardará algunas semejanzas con el proyecto diseñado por Juan de Villanueva para la Academia de Ciencias y el gabinete de Historia Natural de 1785, ya que desarrollo la planta de forma rectangular, con remates, ya no cuadrados sino igualmente rectangulares y a menor escala, perpendiculares al eje principal, que es el longitudinal (i.80, i.81). El estilo de sus fachadas se asemejaba más a las construcciones renacentistas y su disposición interior marcaba la longitudinalidad del edificio, dividiéndolo interiormente en galerías, donde algunas de ellas eran penetradas por la luz na-

---

46 Enlace: <https://mediatum.ub.tum.de/?id=924342>

i. 80 *Planta Alte Pinakothek*  
*Deutsche Digitale Bibliothek*

i.81 Academia de Ciencias y gabinete de Historia Natural  
Juan de Villanueva  
1785  
Museo del Prado



tural que entraba por las claraboyas, que iluminaban las salas de los gabinetes.

Como se mencionó anteriormente, la planta de la Pinacoteca fue concebida de forma rectangular, con un cuerpo principal en ese sentido, siendo lineal, no central. El acceso a la pinacoteca podía realizarse por dos entradas: la primera, en el centro de una de las fachadas longitudinales, con una pequeña escalinata y dos puertas que llevaban a la logia, a derecha e izquierda del eje principal, la cual se concibe como un lugar de encuentro y reunión antes de acceder al hall en el centro del eje longitudinal y de allí a las salas de exposición. El otro acceso, se ubicó en el ala sur, en el centro del eje principal y en la intersección con el rectángulo perpendicular a él, encontrándose unas escalinatas que llevaban directamente a un hall enfatizado por el sentido longitudinal del edificio; a la izquierda de este, se ubicaron las escaleras principales para acceder a la segunda planta.

La gran entrada enmarcada por los órdenes de las columnas clásicas y la escalinata que marca su acceso no se estuvieron en el proyecto de la Pinacoteca. Un gran zócalo en su exterior sustituyó el espacio ceremonioso de la entrada y con su altura impidió ver el interior de la logia. Los materiales de la fachada no tuvieron el brillo del mármol y las ventanas acristaladas se localizaron en línea, en el primer y segundo nivel rematadas en arcos (y no rectangulares como en el Museo del Prado), quedando más altas las del segundo, y sin decoraciones en su exterior. (i.82)

Gliptoteca y Pinacoteca<sup>47</sup>, ambos construidos en años muy cercanos a finales de los años cuarenta del siglo XIX, en una única ciudad, Múnich, marcaron un proceso de consolidación de políticas nacionales, a través de intervenciones puntuales a nivel urbano, posicionando un centro en la ciudad. Afirmando espacios que desde su concepción fueron expositivos y se concibieron con un carácter público, siendo el edificio el mediador entre las obras artísticas y su dueño, quien permitió la observación de su colección, dándole validez. También se puso de manifiesto la gran necesidad de los poderes dominantes para demostrar su ascendencia en toda la región, como lo hizo Cosme I de Medici, con la Galería de los Oficios en el siglo XVI.

Berlín y Múnich, dos ciudades que fueron muy importantes para el imperio prusiano, emprendieron la construcción de tres edificios de carácter educativo-expositivo y social en el transcurso de veintidós años, en los que albergarían sus colecciones y colocarían a cada una de estas ciudades en la mira de otras, para que ellas estuviesen ligadas al desarrollo, al bienestar y al progreso y fueran identificadas por sus nuevos edificios, remarcando el carácter del Museo como espacio social, educativo, y científico.

Estas fueron las premisas que acompañaron a la constitución y creación de los Museos en el continente europeo a lo largo del siglo XIX, que estuvo determinada por la nueva construc-

<sup>47</sup> En el artículo: La reconstrucción de Múnich, de Miguel Martínez Monedero, de la revista Loggia, Arquitectura & Restauración, de la Univesitat Politècnica de València, pueden observarse imágenes anteriores a la segunda guerra y posteriores, tanto de la Gliptoteca, como de la Pinacoteca. (Monedero, 2008) La revista se encuentra digitalizada en <https://polipapers.upv.es/index.php/loggia/article/view/3187/3294>

ción del edificio propiamente dicho, el cual consolidó una tipología específica a lo largo del siglo. Concebido como espacio para la exposición, donde su apertura pública o semipública dependió de las condiciones políticas en cada una de las ciudades donde se construyeron; la convivencia del Palacio-Museo y el Museo, como Instituciones consolidadas, marcaron unas dinámicas de cercanía a los objetos y a las obras clasificadas allí de una manera diferente a la que se realizaba unos años atrás, ya que generaron otras relaciones y actividades entre lo ya expuesto y el nuevo espectador, al cual se le permitió el acceso al espacio y a la contemplación de las obras.

El propietario de estas, quien las había seleccionado a gusto personal, es quien a su vez había designado el arquitecto que debía realizar la nueva edificación. La edificación fue realizada bajo políticas monárquicas, estatales o religiosas y debía tener una dimensión acorde a su contenido y, por lo tanto, debería ser visible de manera permanente como objeto a gran escala, cuyos espacios, exterior e interior, marcarían unos límites tangibles e intangibles. De esta forma se validaría su existencia como elemento signifiante ubicado dentro del trazado de la ciudad en que se encontrara dicho Museo, y marcaría las directrices de su contenido.

El primer encuentro visual del transeúnte y probable visitante hacia ellos era marcado por sus fachadas, siendo la del acceso la que se diferenciaba de las otras tres, siendo esta la principal, ya que ésta estaba acentuada por las escalinatas ascendentes, que se encontraban en medio de ésta, las cuales remataban en un pasillo enmarcado por las columnas en



i.82 Fotografía coloreada de *Alte Pinakothek*  
1889-1900  
Librería del Congreso de los Estados Unidos de America

órdenes clásicos que sostenían la cubierta y llevaban a la gran puerta de acceso.

Y así, como en un templo clásico de una deidad griega, se accedía al Museo, dejando atrás el mundo terrenal, llegando con otro ánimo a un espacio donde la contemplación y el conocimiento se presentaban a través de la obra arquitectónica y de las imágenes contenidas – obras pictóricas, esculturas, objetos decorativos, murales, etc.-. Su distribución interior estaba marcada desde la planta geométrica y simétrica, que disponía de un hall donde el encuentro social y lúdico estaba presente y desde allí se realizaba la distribución a las galerías y salas, por pasillos que conducían a diferentes niveles – no superando los tres-. Calles interiores que permitían la observación de las obras pictóricas debidamente enmarcadas y colgadas en sus muros, al igual que de las esculturas colocadas en sus respectivos pedestales, a lo largo de los pasillos o en el espacio central de la rotonda, que, junto con las obras decorativas, que fueron llamadas menores, habían sido instaladas en salas decoradas dedicadas a cada una de ellas.

La luz natural entraba por ventanas de gran tamaño, permitiendo a esta llegar y bañar todas las estancias, reflejando en el suelo el paso del día y creando una relación visual con el exterior. La altura de sus espacios podía llegar a ser igual a la de un altar menor de una gran catedral y estas en su mayoría abovedadas, realzaban el carácter ceremonial de ese espacio de vida transitoria.

A lo largo de todo el SXIX se constituyen y construyen nuevas

Instituciones que llevarán el nombre Museo, consolidándose a lo largo de éste siglo, perdurando hasta nuestros días o siendo el germen de los nuevos por nacer.

Los arquitectos que fueron seleccionados para llevar a cabo el diseño de los nuevos museos en el siglo XIX, estuvieron amparados bajo los poderes políticos del momento y fueron avalados por las Academias que imprimían sus normas. La apariencia de la nueva tipología Museo estuvo marcada por la monumentalidad designada para éste, ya que el ser reconocido dentro de las nuevas edificaciones que se levantaban en la ciudad era un objetivo. El contenedor hará visible a la Institución y a partir del edificio se evidenciará su presencia, imponiéndose como construcción monumental que de manera simbólica se instaurará en la ciudad y será concebida como tipología independiente en el siglo XIX. Naciendo ésta bajo las normas clásicas y siguiendo los parámetros del estilo neoclásico.

Contenido y contenedor crearon una unión indisoluble y de doble sentido desde el siglo XIX, pues el edificio Museo pasó a ser la representación tangible y material de la existencia de las Obras – antes vetadas y guardadas en los espacios habitados- y estas a su vez, serán el reclamo de la existencia del Museo como nuevo edificio e Institución que se consolida bajo los poderes políticos y culturales dominantes.

*“El arte de cualquier época tiende a servir los intereses ideológicos de la clase dominante. Pero si nos limitáramos a decir que el arte europeo de 1500-1900 sirvió a los intereses de las sucesivas clases dominantes, todas ellas dependientes de diversas maneras del nuevo poder del capital, no diríamos nada especialmente nuevo. Nosotros nos referimos a algo un poco más preciso: un modo de ver el mundo, que venía determinado en último término por nuevas actitudes hacia la propiedad y el cambio, encontró su expresión visual en la pintura al óleo y no podía haberla encontrado en ninguna otra forma de arte visual” (Berger, 2000, pág. 97)*

## III La institución

*“La institución-museo, creada y mantenida por la sociedad, se basa en un conjunto de normas (medidas de conservación preventiva, prohibición de tocar los objetos o de exponer sustitutos presentándolos como originales.) fundadas sobre un sistema de valores: la preservación del patrimonio, la exposición de obras de arte y de especímenes únicos, la difusión de los conocimientos científicos actuales, etc. Subrayar el carácter institucional del museo significa -por ejemplo- reafirmar su rol normativo y la autoridad que ejerce sobre la ciencia y las bellas artes o la idea de que permanece “al servicio de la sociedad y de su desarrollo” (Desvallées, 2010, pág. 43)*

A escasos años de comenzar el siglo XIX, los palacios habitados-ya hibridados con el Museo-, junto con los nuevos Museos construidos, contenían las colecciones reales que se habían conservado unidas, conformadas por obras encargadas bajo su mecenazgo a los artistas de su predilección. El Museo se estableció entonces como Institución. *“Las instituciones son el tipo de estructuras que más importan en la esfera social: ellas constituyen el tejido de la vida social. El creciente reconocimiento del papel de las instituciones en la vida social implica advertir que gran parte de la interacción y de la actividad humana está estructurada en términos de reglas explícitas o implícitas”.* (Hodgson, 2006, pág. 2)

Con un poder propio, pero siempre bajo el manto de la autoridad política, convirtiéndose en un espacio que albergaba, conservaba y exponía las obras de artistas ya fallecidos pertenecientes a colecciones particulares, que ya eran patrimonio nacional o habían sido donadas al Estado por sus dueños o

creadores. Las Obras se exponían y se conservaban por la conciencia de su valor histórico y patrimonial.

En Europa, el desarrollo y el crecimiento urbano a finales del siglo XIX, fue impulsado por los crecientes ritmos implantados en las ciudades que van transformándose a partir del incremento de los modelos industriales que instauraron otras dinámicas en ellas, y abrieron paso a otras corrientes de pensamiento que se vincularon activamente o se desvincularon de estos procesos, fijándose modelos sociales, culturales y económicos totalmente diferenciables.<sup>48</sup>

Las disciplinas constituidas comenzaron a ramificarse, erigiéndose nuevos campos del conocimiento en las ciencias y en las artes. Los tratados de medicina, arqueología, artes y

48 El auge de la ciudad industrial, desde principios del siglo XVIII en Europa, llevo estos temores a niveles febriles. Los observadores del enorme crecimiento de las ciudades modernas empezaron a usar metáforas de la enfermedad para describirlas. Hacia 1830, William Cobbett apodaba a Londres la “Gran Excrecencia”, un tumor en el rostro de la Inglaterra rural. (Sudjic, 2017, pág. 16)

filosofía, contenían nuevas definiciones y acuñaban nuevos términos y palabras. De esta manera, entre 1800 y 1830, la definición de lo estético sustituyó al renombrado “gusto”, que era la palabra que había dominado hasta entonces la idea para expresar la preferencia por las creaciones y las obras de carácter artístico y decorativo. Igualmente, a partir de ese momento, las llamadas Bellas Artes -pintura, escultura y arquitectura-, serán diferenciadas de las realizaciones artesanales y de las formas culturales populares. Y se dispone y defiende que para las primeras era necesario un nivel de educación superior, diferenciando el tipo de público entre unas y otras. Ya que los gestos, las maneras al expresarse, el comportamiento siguiendo las normas sociales, asentían y posicionaban otros modales y relaciones sobre las formas de observar y girar en torno a objetos y obras, y a la manera de expresarse hacia ellas. Así lo describe Larry Shiner en su libro *La invención del arte una historia cultural* (Shiner, 2004, pág. 143)

Las producciones artísticas del pasado expuestas de manera permanente en los Museos constituidos y las avaladas por las Academias en estos momentos y expuestas por estas en el Salón oficial, serán presentadas como instrumentos de aprendizaje al pueblo raso.<sup>49</sup> La obra artística como imagen nacional (como ya lo habían realizado los emperadores romanos, llevando su rostro impreso en las monedas del imperio para indicar su poder o la Iglesia católica en la edad media con los retablos móviles para transmitir su doctrina) se posee y se divulga, no solo como original que está ligado a un espacio ex-

49 ...La alegoría del buen y el mal gobierno. El artista italiano del siglo XIV, Ambrosio Lorenzetti, tardó casi todo el año 1338 y parte del siguiente en completarlo.... El mural..., fue concebido como un manual de instrucciones, como inspiración y como pieza de propaganda cívica. (Sudjic, 2017, pág. 175)

positivo determinado, sino que la reproducción de ésta puede ser adquirida en postales, observada en libros o en escaparates a formatos diversos. La cercanía directa de las obras y los objetos a través de la reproducción, ya fuera por medios manuales o mecánicos (la imprenta desde el siglo XV permitió el acceso a los escritos que antes solo era el privilegio de unos pocos. En 1796, la litografía se desarrolló, abriendo nuevos caminos a la reproducción) permitieron un acceso cercano al conocimiento del pasado y a los acontecimientos que ocurrían en esos momentos.

El acceso del pueblo a los espacios expositivos Museos constituidos, ya fuesen de nueva planta o los Palacios dispuestos para ello, fue progresivo y estuvo marcado por acontecimientos económicos, culturales y políticos como la ya mencionada Revolución Francesa. La cual impulsó el modelo de Museo, como espacio de carácter expositivo - educativo, y lugar de la memoria nacional, salvaguardador del patrimonio de la humanidad, constituyéndose como Institución que regula normativamente el contenido y el contenedor, entendiéndose el primero como un interior delimitado, donde las obras artísticas únicas son expuestas y organizadas bajo modelos enciclopédicos ubicadas en salas consecutivas, dispuestas bajo un recorrido marcado y conservadas dentro de los límites físicos fijados por la construcción del edificio.

El Museo de Arte marcó una temporalidad expositiva en la muestra de las obras, lo cual significó darles unas connotaciones de no perennidad, de símbolo nacional e imagen del país. Así pues, las obras se convirtieron en objetos de valor artístico, político y económico. Las obras del pasado perte-

necían a lo eterno y se encontraban dentro del Museo; pero, las realizadas en el presente, fueron obras, que tendrían que alcanzar esta eternidad y ganársela.

Sin embargo, tanto a las obras del pasado como las de este presente se les realza su carácter de eternidad, ya que se les definió esa manera de existir al ser expuestas u albergadas con el fin de conservarlas. Al preservarlas del paso del tiempo, se impedía su destrucción y se convertían en objetos de estudio. Así pasan a ser constancia del tiempo pasado y de la historia añorada, que, como obras únicas, poseyeron gran valor. Se convirtieron entonces en objetos museables, que convivían con sus semejantes de temporalidades diferentes y distantes. De esa forma se descontextualizaron en ese espacio y comenzaron a narrar una nueva historia.

Se hizo necesario entonces, catalogarlos en cronologías y secuencias lógicas, para la comprensión de un público que acude no solo a verlas, sino que realizaba encuentros sociales en ellos; *“...imágenes bi o tridimensionales que reflejan aspectos del mundo invisible (lejano en el espacio o en tiempo —pasado o imaginario, poco importa—), intenta mantener abierta la comunicación entre este último y el mundo visible.”* (Zunzunegui, 2003, pág. 53)

*Si se junta la acción de todas esas fuerzas, las condiciones que crean el abismo entre el productor y el consumidor en la sociedad moderna operan para crear también una separación entre la experiencia ordinaria y la experiencia estética. Finalmente, tenemos como registro de esta separación, aceptada como si fuera normal, las filosofías del arte que lo sitúan en una región no habitada por ninguna otra criatura, y que enfatizan fuera de toda razón el carácter meramente contemplati-*

*vo de lo estético. Para acentuar la separación interviene una confusión de valores. Cuestiones adventicias, como el placer de coleccionar, de exponer, de poseer y exhibir, simulan valores estéticos.* (Dewey, 2008, pág. 11)

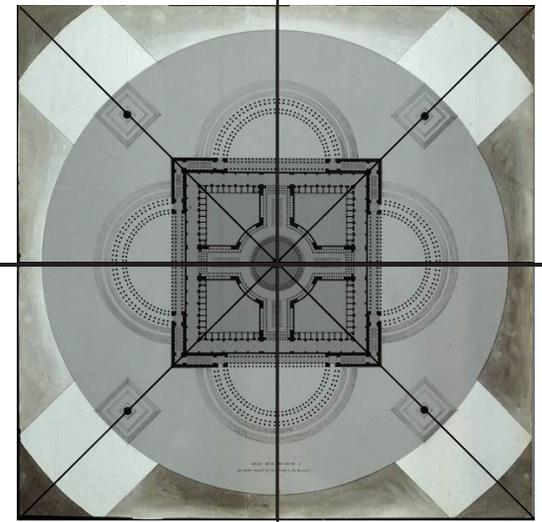
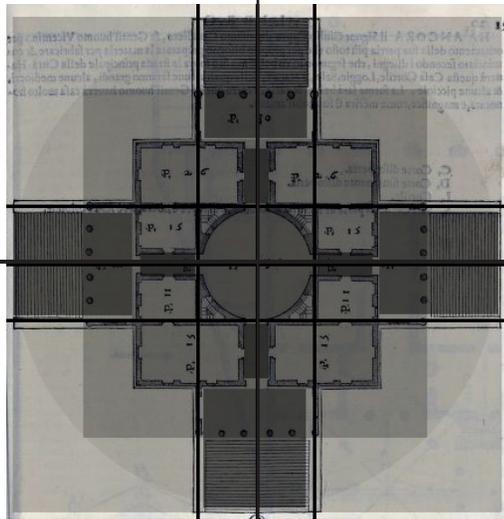
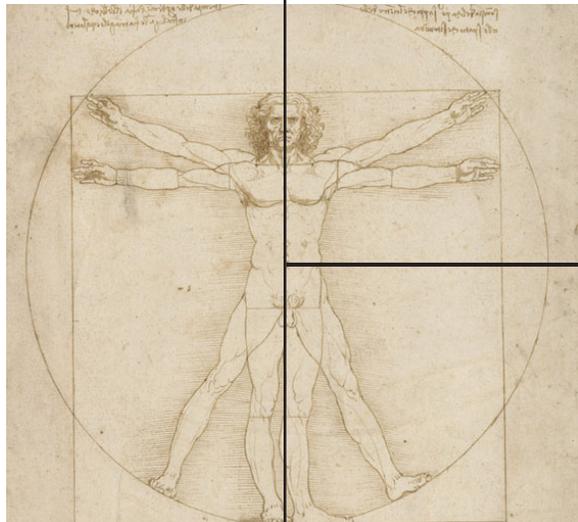
El Museo se estableció como Institución que marcó una temporalidad de las obras contenidas y que definió una particular vida funcional, supeditada al día y a la noche, marcando horarios de apertura y cierre, donde la contemplación de las obras era controlada. Para entonces ya no se trataba de un palacio habitado, sino de una nueva tipología arquitectónica, de una construcción visible que realizaba su carácter institucional como espacio cognitivo y lúdico para la ciudad, bajo el amparo del poder político y económico, construyéndose cerca de los edificios donde se ejercían éstos. Desde entonces marcó unos límites que hasta hoy sigue conservando; límites tangibles y físicos ligados a la percepción e imagen del edificio, pues este cumple una nueva función que implica lo expositivo, lo educativo y lo social y *“...se fundamenta en el sedentarismo, que funciona como sistema de acumulación, clasificación y poder...”* (Villegas, 1995, pág. 212) Y los límites intangibles, que potenciaron su carácter institucional, normativo y educativo, basado sobre los nuevos términos y divisiones que marcaban de manera clara su existencia.

*No solamente individuos, sino comunidades y naciones, ponen en evidencia su buen gusto cultural, construyendo teatros de ópera, galerías y museos. Esto muestra que una comunidad no está enteramente absorta en la riqueza material, ya que está dispuesta a gastar sus ganancias en auspiciar el arte. Erige estos edificios y colecciona sus contenidos, del mismo modo en que construye una catedral. Estas cosas re-*

*flejan y establecen un estado cultural superior, pero su segregación de la vida común refleja el hecho de que no son parte de una cultura nativa y espontánea. Sino que son una especie de contrapartida de una actitud presuntuosa exhibida no hacia personas como tales, sino hacia los intereses y ocupaciones que absorben la mayor parte del tiempo y de la energía de la comunidad. (Dewey, 2008, págs. 9-10)*

*El «espíritu de las leyes» y las y la morales regulan, «desde adentro», un individuo universal. El capitalismo de Estado sostiene todos los engranajes de la sociedad a partir de una red proliferante de equipamientos desterritorializados. (Guatari, 2013, pág. 57)*

### 1.3 LAS CASAS para EL ARTE. Las UTOPIAS del MUSEO, 1783 y 1805



i. 83 *L'uomo vitruviano*

Leonardo da Vinci (1452-1519)

a. 1490

34.6 cm x 25.5 cm

Gabinetto dei Disegni e delle Stampe delle Gallerie dell'Accademia di Venezia

i.84 Planta Villa Capra

Andrea Palladio

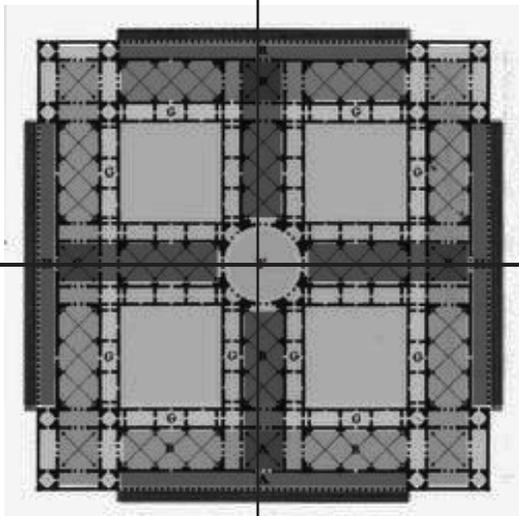
d. ca. 1590

Publicado 1581, pág. 19.

i.85 Planta del Museo

Étienne Louis Boullée

1783



i.96 Muséum  
Jean Niolas Louis Durand  
1805

*“El análisis tipológico suele comportar la aparición de numerosas inclusiones e intersecciones a través de las cuales se restituye la compleja trama de vínculos y ataduras que recorren el ámbito de la imaginación humana” (Arias, 2014, pág. 20)*

*i.87 Prospetto dello stato presnte del Pantheon senza i Campanili Moderni  
Francesco Piranesi - Raccolta de' tempj antichi (1836)  
III, tav. V*

*i.88 Veduta interna del Panteon vulgarmente detto la Rotonda  
Plate XLVII  
Giovanni Battista Piranesi; a critical study, with a list of his published works and detailed catalogues of the prisons and the views of Rome  
Hind, Arthur Mayger, 1880-1957.*

*i.89 Interior del Panteon  
Francesco Piranesi  
The Harvard Art Museums*

*i. 90 Interior del Museo Eteinne Louis Boullée*



La necesidad de un edificio específico destinado a permitir la contemplación controlada de las obras pictóricas y escultóricas, pertenecientes a una colección particular y con el beneplácito de su dueño, se encuentra definido desde el Renacimiento por Cosme I, quien engloba en una construcción única funciones gubernamentales y legislativas, junto a las expositivas, posibilitando la observación de sus obras patrimoniales en algunas de sus salas. Ubicado cerca de su espacio habitado, el Palazzo Vecchio, donde se encontraba su lugar de residencia en esos momentos. En 1564 se realizó el *Corridoio Vasariano*, el cual unió la Galería con el *Palacio Vecchio* y con el *Palacio Pitti*, (adquirido por los Medicis desde 1549 para uso privado), para asegurar un paso tranquilo entre espacio expositivo y gubernamental, con el espacio habitado y evitar así las calles de la ciudad de Florencia.

A finales del siglo XVIII, un edificio único construido con fines expositivos, educativos y patrimoniales—por el valor de las obras expuestas— llamado Museo, se convirtió en una construcción presente en las ciudades europeas, y se estableció como una tipología arquitectónica realizada bajo los parámetros del movimiento neoclásico y amparado bajo las características del enciclopedismo reinante. Los Museos se construyeron bajo la simbología del conocimiento como luz, a la cual debía llegarse, pues se encontraba contenida en ellos. Estos espacios eran englobados bajo formas geométricas puras, que se transformaban en volúmenes con una gran fuerza compositiva, que no necesitaban de la decoración “superflua”—como así lo indicaban sus creadores—. Su monumentalidad definía su presencia y transmitía al hombre la idea de la inmensidad

del universo, pues lo contenía y lo cobijaba en un espacio que lo abarcaba y, en su presencia, el hombre es pequeño ante esa inmensidad.

Lo mismo que ocurría en el Panteón<sup>50</sup> romano de Agripa (i.87, i.88, i.89), con su óculo, el cual permitía el acceso de la luz a un centro marcado por la simetría de su planta, y de los elementos que confluían en él.

*La pintura y la escultura eran orgánicamente una sola cosa con la arquitectura, así como ésta era una sola cosa con el propósito social para el que servían los edificios. (Dewey, 2008, pág. 8)*

Así serán entonces los Museos proyectados, con un centro claramente definido por su geometría y por su ubicación en la planta, como el umbículo de las ciudades romanas, este sería el lugar de encuentro y de agradecimiento a los dioses, al cual debía llegarse, guiados por la simetría de las proporciones de aquel hombre vitruviano dibujado por Leonardo en el Renacimiento (i.83).

La simetría, la escala, la luz como presencia, se vieron reflejados en propuestas de Museos que marcaron claramente

---

50 En la época de Adriano, la luz del Panteón brillaba en un interior saturado de símbolos políticos. La planta había sido dispuesta como un inmenso tablero de ajedrez de piedra, el mismo diseño que los romanos utilizaron para las nuevas ciudades del Imperio. La pared circular contenía nichos para las estatuas de los dioses. Se pensaba que la reunión de dioses patrocinaba armónicamente las aspiraciones de dominación mundial de Roma. (...) El Panteón celebraba, en palabras del historiador contemporáneo Frank Brown, “la idea imperial y a todos los dioses del Imperio que la representaban” (Sennet, 1997, págs. 95-96)

su carácter tipológico como obras arquitectónicas,<sup>51</sup> como así lo realizaron de manera utópica<sup>52</sup> Eteinne Louis Boullée, en 1783 y Jean Nicolás-Louis Durand, entre 1802 y 1805.

**Eteinne Louis Boullée** escribió: “ *La arquitectura es un arte por el cual las necesidades más importantes de la vida social son cumplidas. Todos los monumentos sobre la tierra propias del establecimiento de los hombres son creados por los medios dependientes de este arte bienhechor. Controla (domina) nuestros sentidos (direcciones) por todas las impresiones que comunica. Por los monumentos útiles, nos ofrece la imagen de la felicidad; por los monumentos agradables, nos presenta los placeres de la vida*”<sup>53</sup>. Consignado en el ensayo: *Architec-*

51 “De hecho, a finales del siglo XVIII aún no estaba establecido un modelo unitario y articulado de museo de nueva planta tal como Jean-Nicolás-Louis Durand, Leo von Klenze o Friedrich Schinkel establecerán a principios del siglo XIX” (Montaner J. M., 1995, pág. 124)

52 *Utopie signifie un « lieu inexistant », un lieu de « nulle part », dont la description relève de l’imaginaire dans un récit à portée philosophique, politique, idéologique ou moral. La fiction dans ce cas s’appuie sur une critique globale de la société où vit son auteur et l’aspiration à un monde meilleur. L’archétype en est le célèbre roman politico-social de Thomas More, Utopie (1516), mais dès l’Antiquité, La République de Platon, parmi d’autres systèmes politiques rêvés, sert de modèle à toute une littérature spécialisée dans les spéculations idéales sur les progrès souhaités de l’humanité. La Cité du Soleil (1623) de Campanella ou les Aventures de Télémaque (1699) de Fénelon, notamment, ont influencé bien des philosophes utopistes du siècle des Lumières, et au-delà.. (expositions.bnf.fr, s.f.)*

53 *L’architecture est un art par lequel les besoins les plus importants de la vie sociale sont remplis. Tous les monuments sur la terre propre à l’établissement des hommes sont créés par les moyens dépendants de cet art bienfaiteur. Il maîtrise nos sens par toutes les impressions qu’il y communique. Par les monuments utiles, il nous offre l’image du bonheur; par les monuments agréables, il nous présente les jouissances de la vie « vie » (expositions.bnf.fr, s.f.)*

*ture Essai sur l’art.* (Boullée, s.f.)

En él, Boullée, bajo el título *Monument de la reconnaissance publique*, escribe sobre el Museo<sup>54</sup>. Proyecto realizado en 1783, y del cual dibujo planta, fachada, un corte perspectivado, una perspectiva interior y otra exterior.<sup>55</sup>

Sus palabras escritas en el texto, como así los dibujos realizados por él, marcaron una existencia de carácter monumental, (i.94) para el Museo, el cual ubica en un lugar bucólico, un parque, que como indica, rodeara de belleza lo contenido dentro de él, donde. “La naturaleza y la humanidad están en el corazón del simbolismo exaltado por el gigantismo, la transparencia y la suntuosidad de la arquitectura” (*Nature et humanité sont au cœur de la symbolique exaltée par le gigantisme, la transparence et la somptuosité de l’architecture.* <sup>56</sup>).

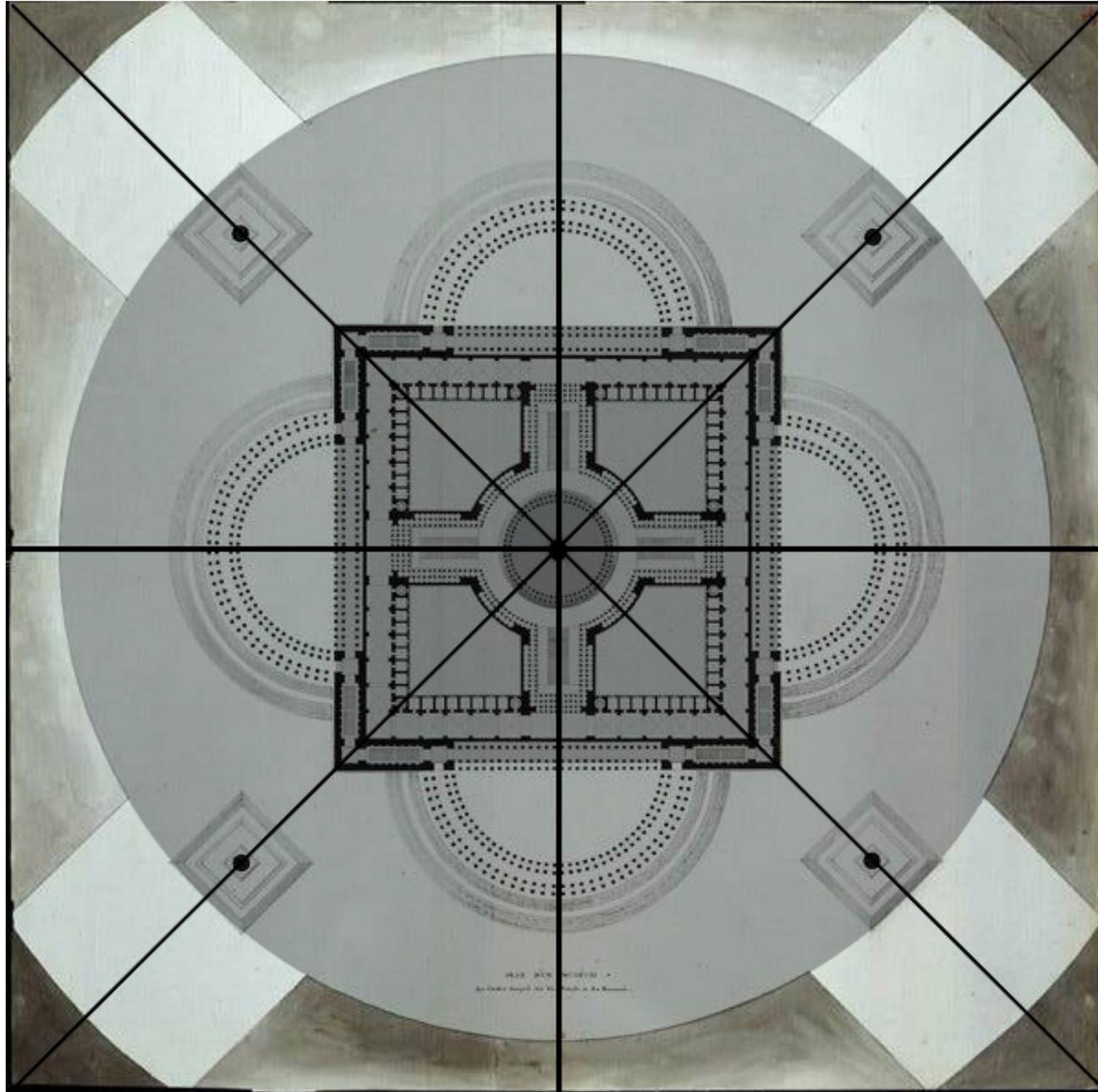
Inscribiendo éste dentro de un programa funcional con una distribución determinada, indicando que su contenido serían:

54 *Boullée, dans son Essai, évoque sans le nommer plus explicitement, « un monument de la reconnaissance publique », dans un lieu « susceptible de rassembler toutes les beautés éparses de la nature, de manière à en présenter le muséum ». Il évoque le monument situé dans un parc, sorte de jardin des plantes, pittoresque et sentimental, formant des tableaux « variés à l’infini ».*

*Nature et humanité sont au cœur de la symbolique exaltée par le gigantisme, la transparence et la somptuosité de l’architecture. Ouverts sur l’extérieur et vers le ciel lumineux, les promenoirs sont plus développés que les salles d’exposition, de consultation ou les magasins. On imagine ceux-ci tout autant destinés aux œuvres d’art, qu’aux sciences naturelles, à la géographie et à des « cabinets de curiosité » géants (Bnf, s.f.). (Boullée, s.f., págs. 83-87)*

55 (Gallica. BnF, s.f.)

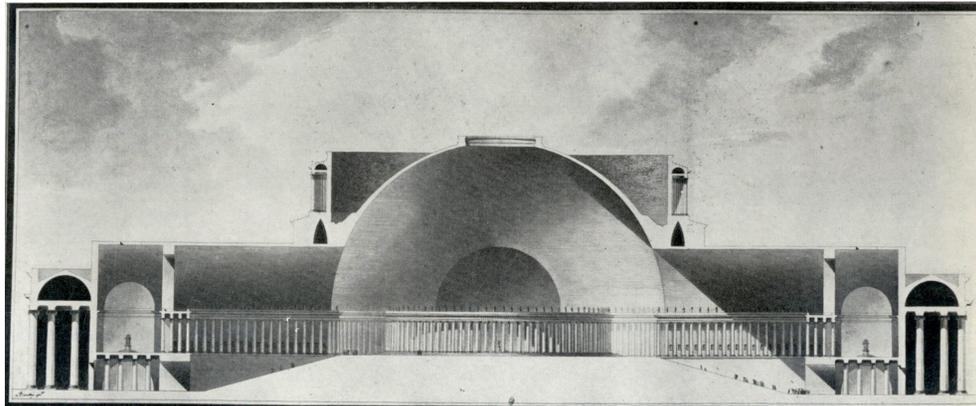
56 *Ibid.* pag37



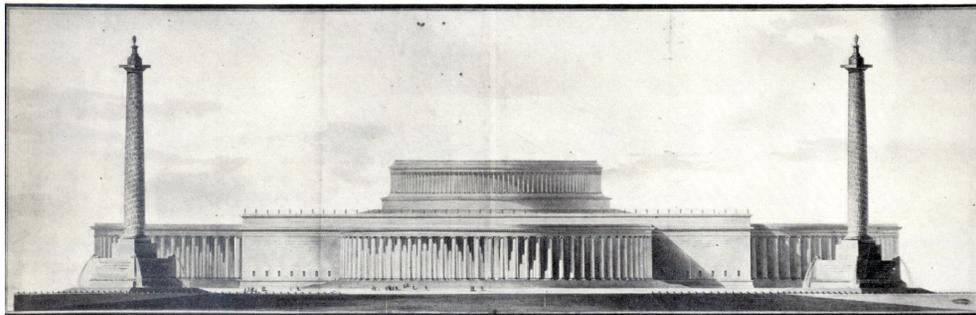
i.91 Planta del Museo  
Eteinne Louis Boullée



i.92 Perspectiva exterior



i.93 Sección longitudinal



i.94 Fachada

obras de arte, objetos pertenecientes a las ciencias naturales, a la geografía, junto a gabinetes de curiosidades, los cuales describe como “gigantes” y una sala específica para las esculturas de los personajes ilustres, todos ellos estarían dispuestos en salas de exposiciones predeterminadas para cada uno de ellos. (expositions.bnf.fr, s.f.), donde la exposición, la posibilidad de realizar consultas y las tiendas estarían presentes.

El museo planteado por Boullée, bajo la imagen emblemática de una gran construcción, daría cobijo a los creadores y pensadores en un único espacio, junto a las obras expuestas, guardando cierta relación con el *Museion* de la antigua Grecia. Su planta cuadrada y totalmente simétrica (i.91), poseía una centralidad completamente marcada, a la cual se dirigía toda la atención y en la cual confluían los recorridos y miradas. Ya que allí se encontraba el gran óculo donde penetraba la luz cenital, irradiando esta al interior de algunas salas expositivas. La luz será el elemento remarcado en los dibujos realizados por Boullée sobre el Museo, y estará presente de dos maneras: penetrando desde el centro y distribuyéndose en diagonal y simétricamente por su interior o es irradiada como luz propia desde la cúpula central, que era visible a la distancia. (i.92, i.93, i.90) La luz simbolizaba el conocimiento, al cual debía llegarse caminando desde la oscuridad cruzando un camino, ya no sólo físico, sino también cognitivo: “el Museo, estructurado en su origen sobre la ideología de la visibilidad (la visión como paradigma central en occidente, de la adquisición del saber)...” (Zunzunegui, 2003, pág. 49)

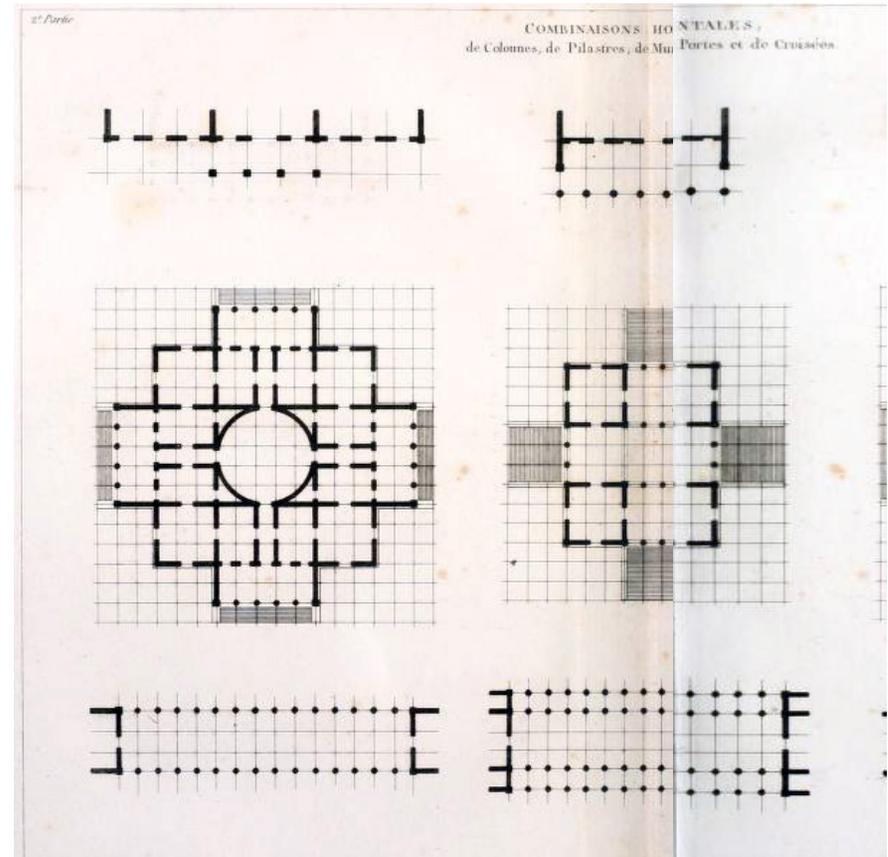
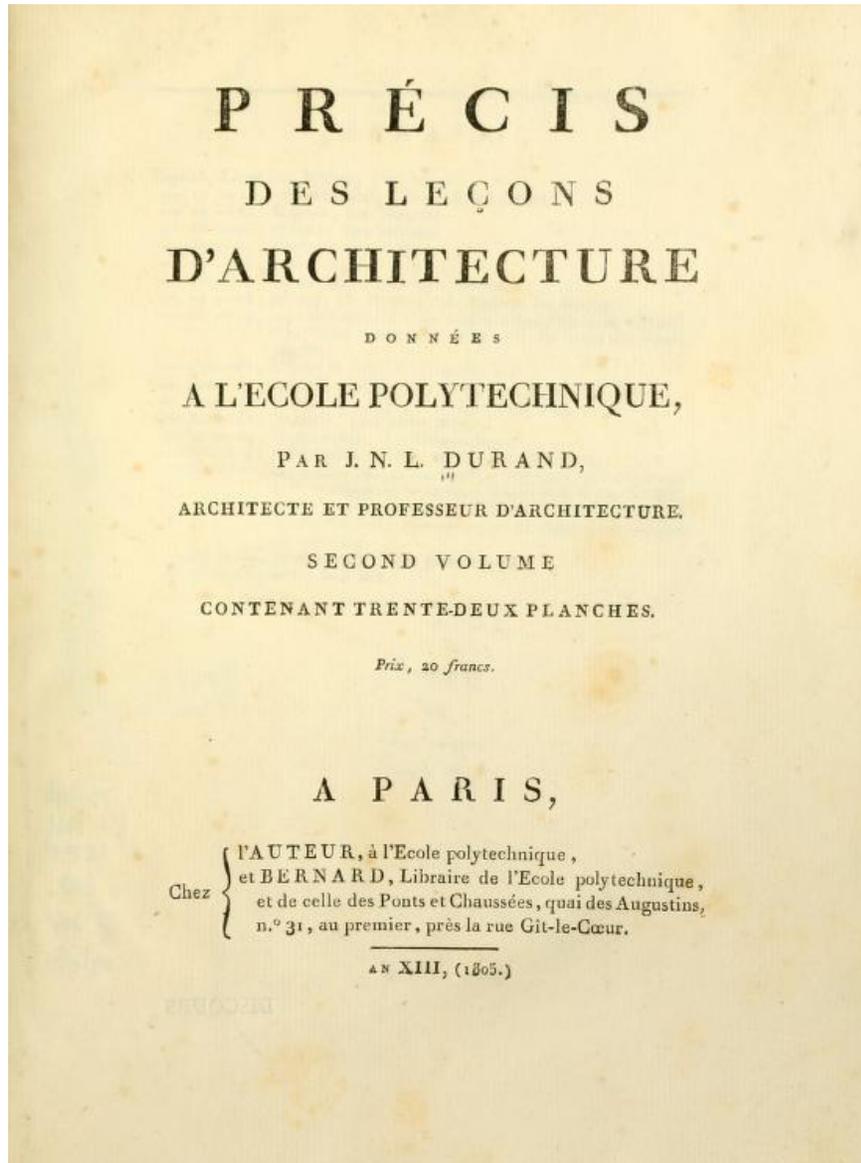
**Jean Nicolás-Louis Durand**, a principios del siglo XIX, realizó un resumen del proceso creativo y compositivo, enmarcado dentro de la disciplina de la arquitectura y lo transformó en un modelo organizativo y modular en el que predominaba la razón. Creyendo firmemente en ello, impartió sus clases en la Escuela Politécnica (*La École Polytechnique*, fundada en París en 1794, bajo el nombre de *École Centrale des Travaux Publics* y tutelada por el Ministerio de Defensa) y escribió los textos que procedían de sus lecciones y recopiló éstos, junto a los gráficos, publicando: *Compendio de lecciones de arquitectura* (“*Précis des leçons d’architecture données à l’École polytechnique*”<sup>57</sup>) (i.95), entre los años de 1802 a 1805. El arquitecto consideraba que el aprendizaje de la disciplina estaba comprometido con los hechos y acontecimientos de su época, tanto los políticos como los militares, y que todo aquel que se viese implicado en la tarea de iniciar una obra, con sus conocimientos previos, podría llegar a hacerlo a través de las láminas compositivas y gráficas, compilados en sus volúmenes publicados.

Concibió el proyecto arquitectónico como sistema compositivo racional, que puede ser clasificado según sus funciones, enmarcándolo en una cuadrícula bajo los parámetros de la geometría y los órdenes clásicos, donde son posibles diversas combinaciones y, como un lego, todas las partes comprometidas en el proceso pueden ser organizadas (i.96).

Según Pere Hereu, Josep María Montaner y Jordi Oliveras, en

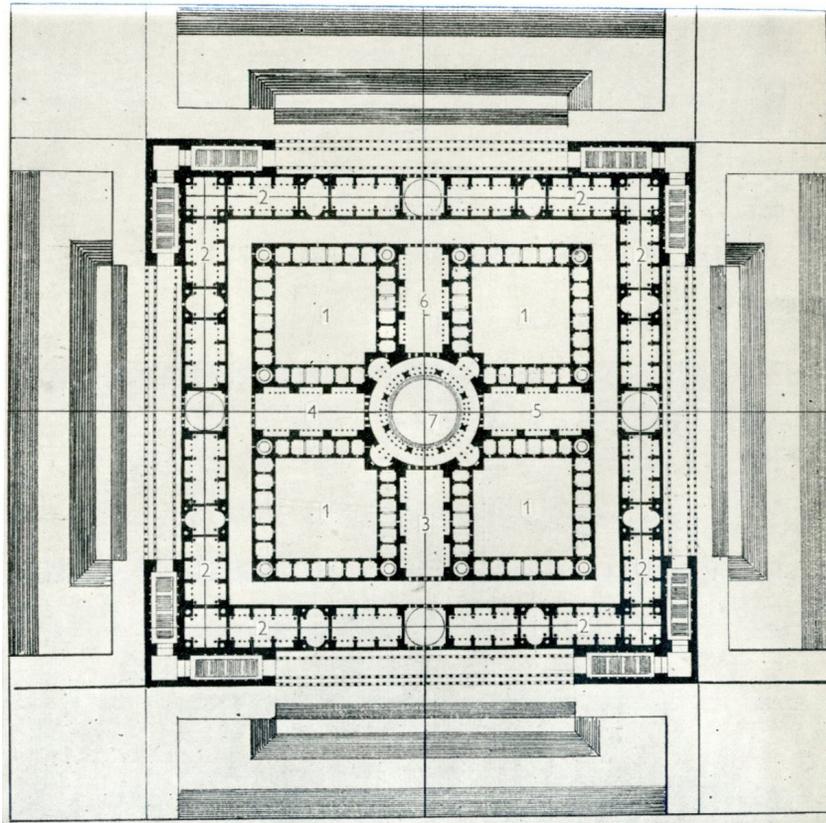
---

<sup>57</sup> “*Précis des leçons d’architecture données à l’École polytechnique*”, digitalizado en : <https://archive.org/details/prcisdesleon01dura/page/n8> (<https://archive.org/>, s.f.)

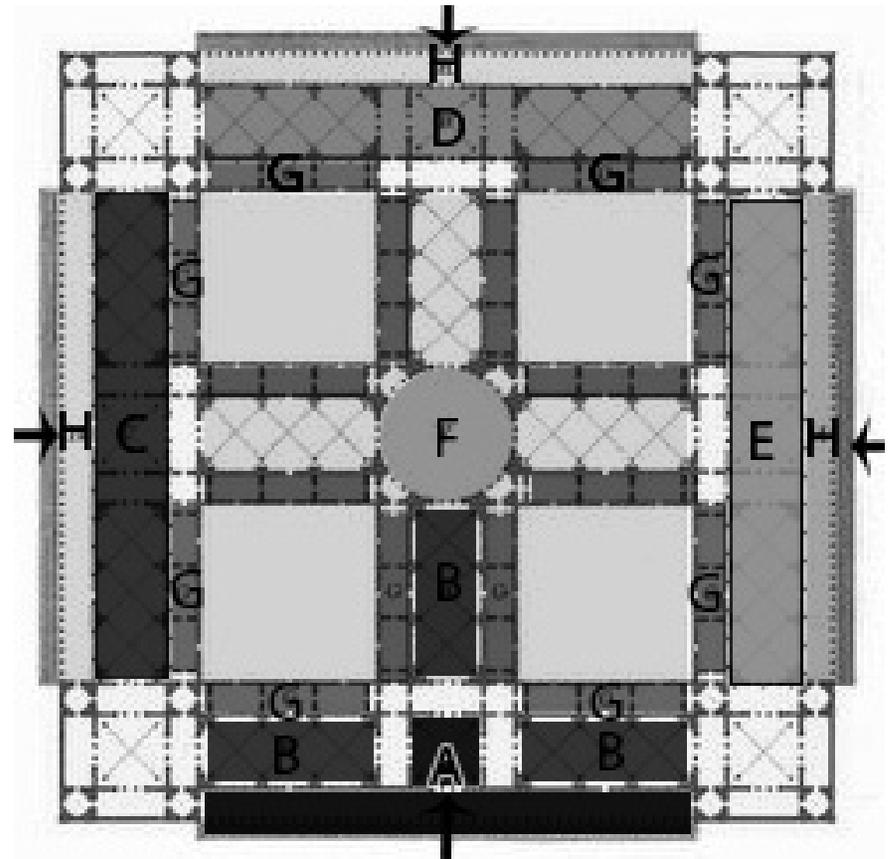


i.96 *Précis des leçons d'architecture données à l'École polytechnique* by Durand, Jean-Nicolas-Louis, 1760-1834; Ecole polytechnique (France) Publicado 1802 2 Plancha Parte 1

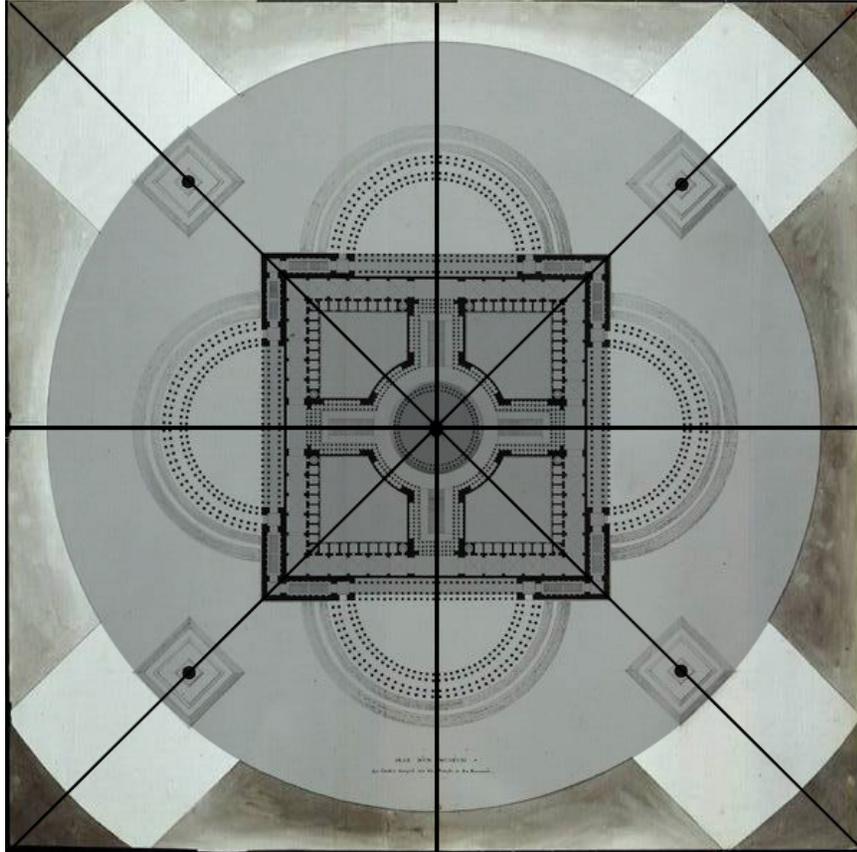
i.95 *Précis des leçons d'architecture données à l'École polytechnique* Durand, Jean-Nicolas-Louis, 1760-1834; Segundo Volúmen, Ecole polytechnique (France) 1805



i.97 Planta del Palacio de justicia  
 Eteinne Louis Boullée  
 1782



i. 98 Planta del *Muséum* J.N.L. Durand  
 A Porche, el vestíbulo  
 B Salas de exposiciones anuales  
 C Sala de pintura  
 D Sala de la escultura  
 E Sala de la arquitectura  
 F Sala de reuniones  
 G Gabinetes de artistas  
 H Entrada de particulares  
 1802 - 1805



i.99 Planta del Museo  
Eteinne Louis Boullée  
1783

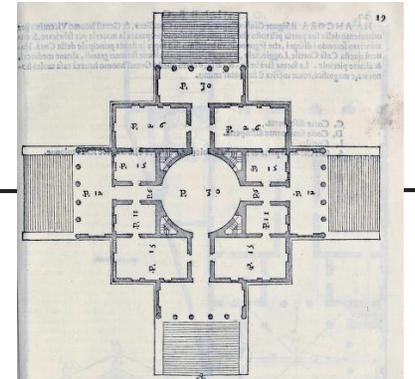
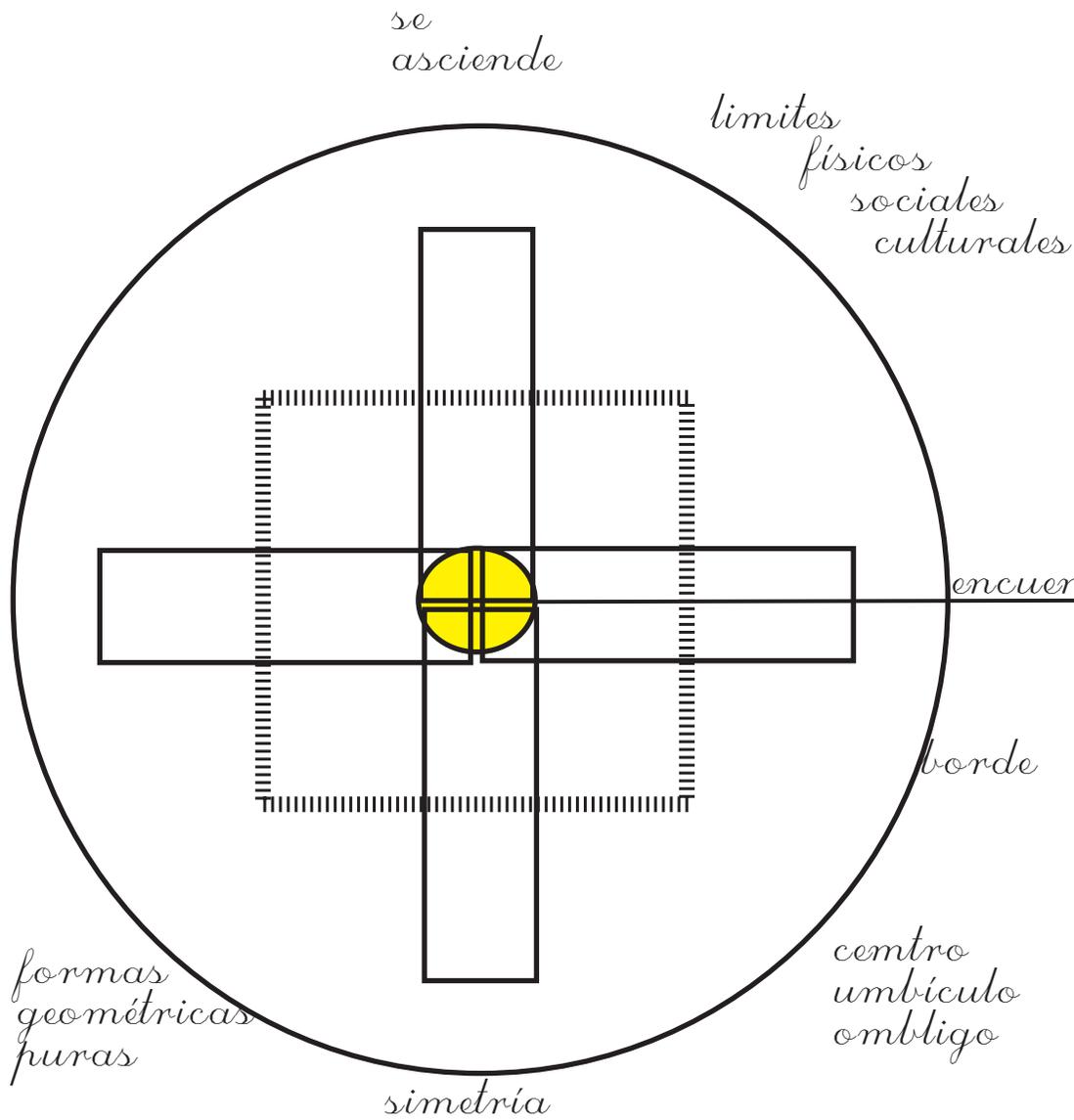
su libro de textos de arquitectura, Jean Nicolás-Louis Durand utilizó como método “una especie de segura base operativa que permitió asumir sin grandes traumas la viva experimentación —y las inseguridades- generada por las innovaciones técnicas, tipológicas y formales”. (Pere Hereu, 1994, pág. 23) En ese marco de pensamiento, realizó la propuesta del Museo a nivel de proyecto, inscrito dentro de una tipología arquitectónica, como es el neoclásico y utilizo sus normas e imágenes, para proyectar el edificio, dibujando una plancha, -contenida en el segundo volumen de su libro<sup>58</sup>- sección, planta y fachada. La planta que realiza del Museo, guarda grandes similitudes con dos plantas dibujadas por Eteinne Louis Boullée, como son la del Museo y la del Palacio de Justicia. (i.99, i.97)

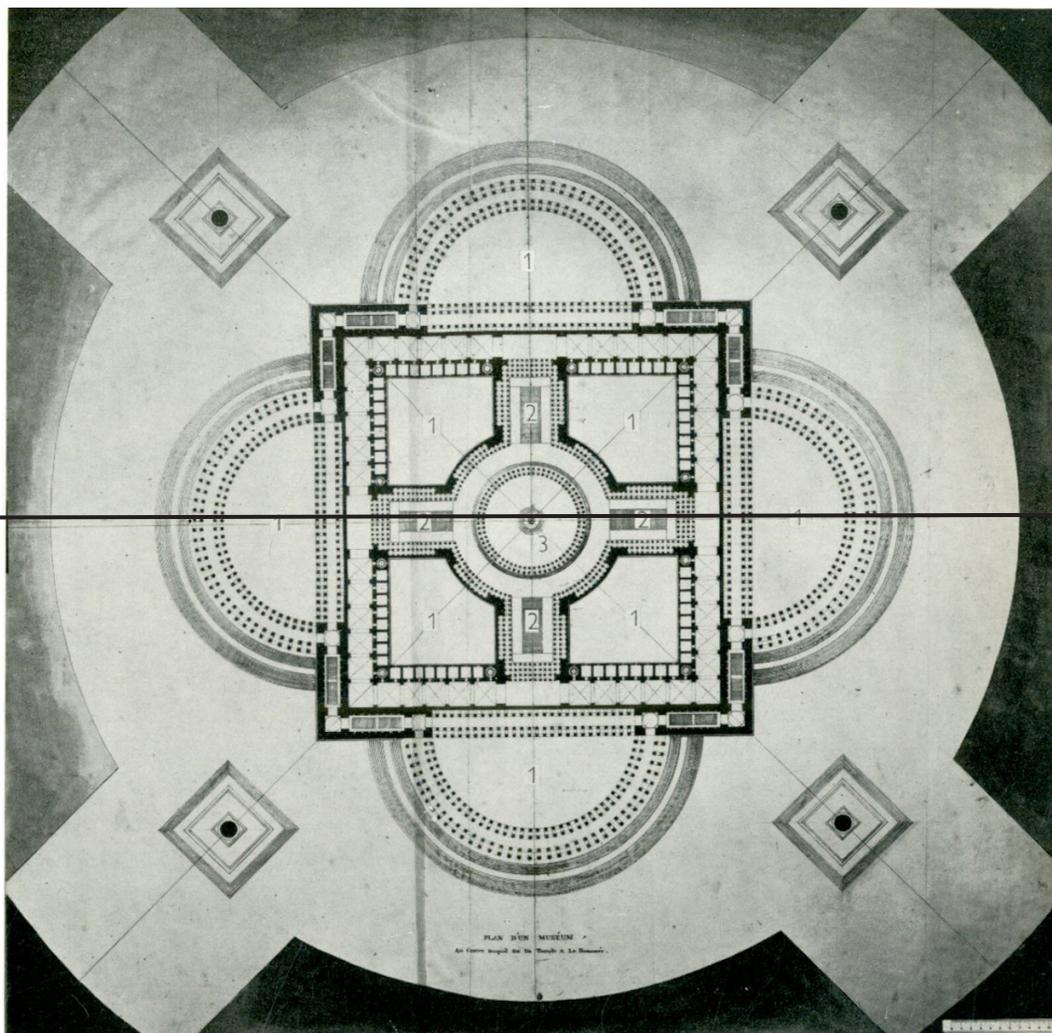
A la planta del *Muséum* (i.98)( como así se indica en la plancha) Durand le designó varias letras, las cuales indicaban la naturaleza de las obras exponer e igualmente su temporalidad, subdividiéndola de acuerdo a dicha correspondencia. Lo concibió como un espacio que expondría obras del pasado: pictóricas, escultóricas, y arquitectónicas; pero además contempló espacios de exposición para obras de artistas de su presente, ubicando estas salas al frente y a los extremos derecho e izquierdo del vestíbulo después de acceder al Museo.

El tiempo presente es contemplado en éste último, no por la presencia del espectador que observa las obras expuestas del pasado, sino que las obras de este tiempo lo penetran.

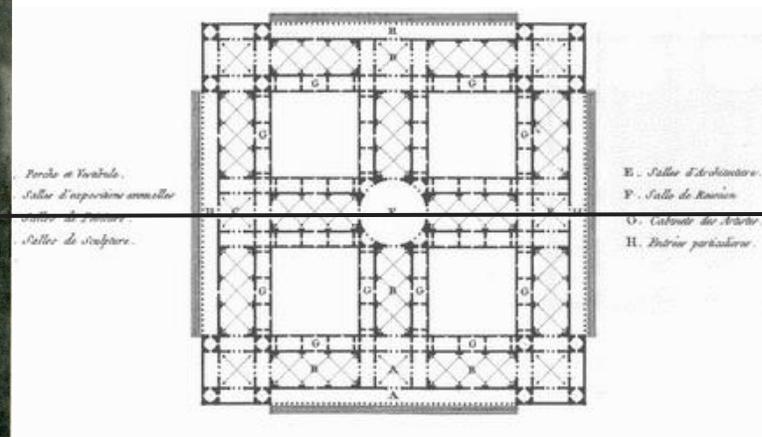
Los dos proyectos dibujados por Boullée y Durand, pueden

<sup>58</sup> Puede observarse la plancha completa en el enlace: <https://archive.org/details/prcis-desleon02dura/page/n157>

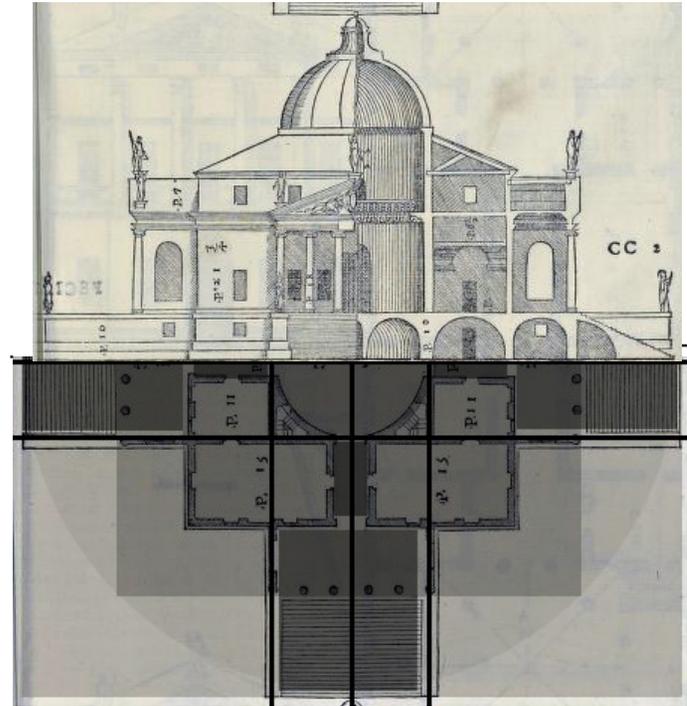
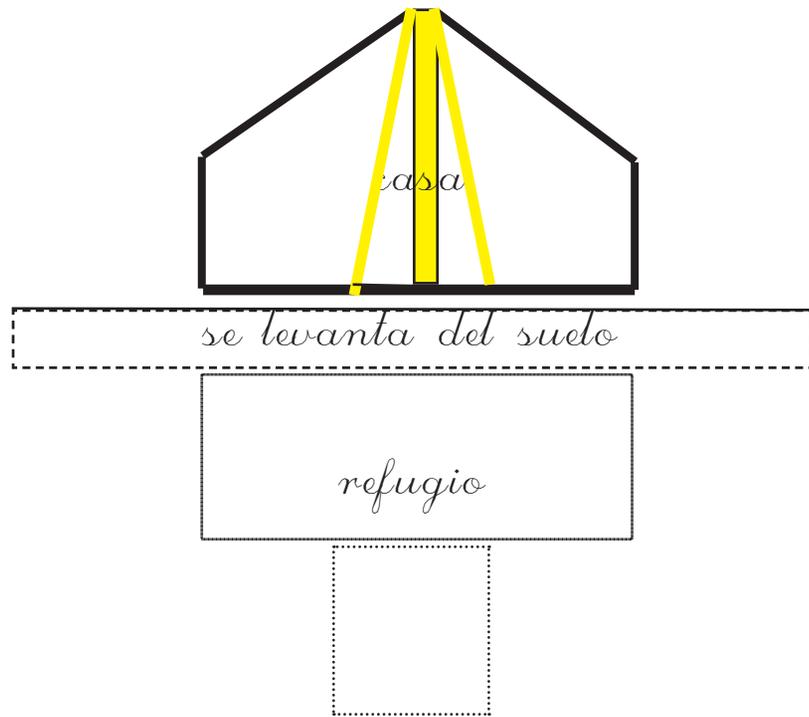




77. Môme projet. Plan.  
 i102 Planta del Museo  
 Étienne Louis Boullée  
 1783



i.103 Planta del Museo  
 J.N.L. Durand  
 1783



i.105

Planta , fachada-sección perspectivada Villa Capra

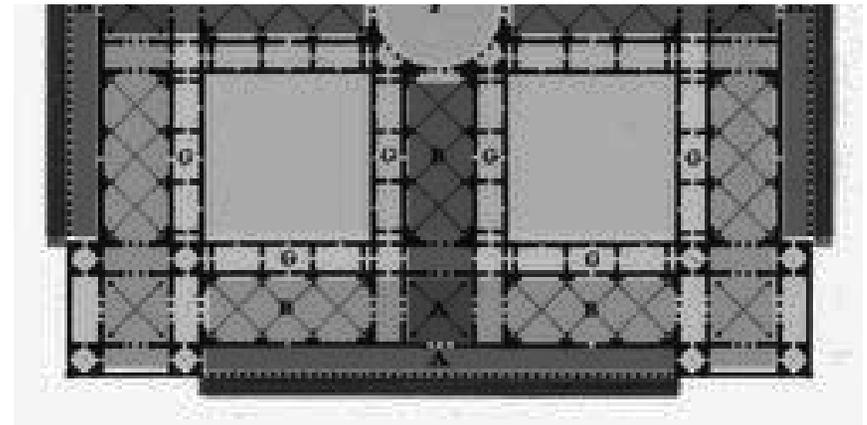
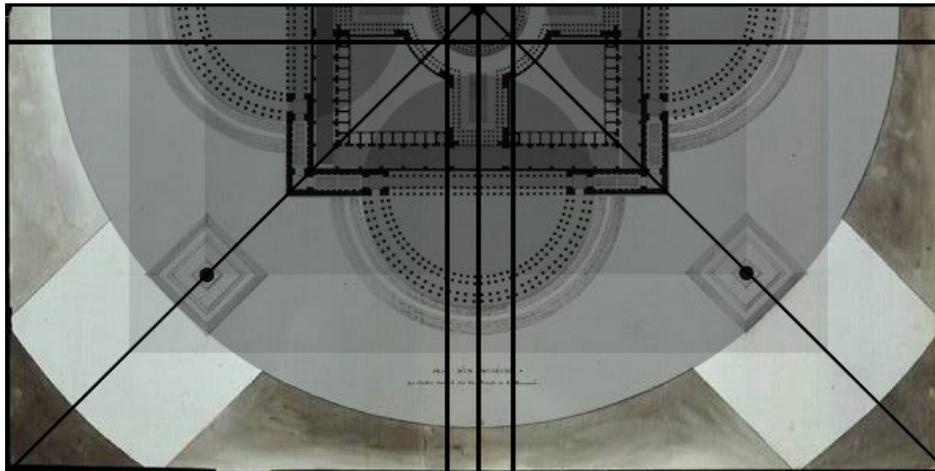
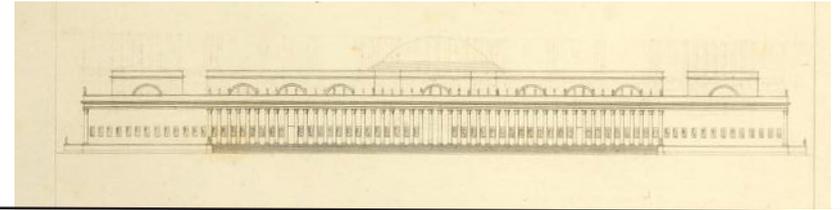
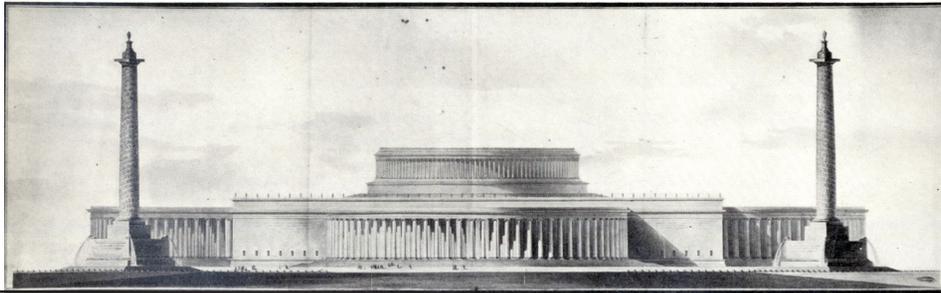
Andrea Palladio (1508-1580)

1566

*Quattro libri dell'architettura di Andrea Palladio : ne' quali, dopo vn breue trattato de' cinque ordini, & di quelli auertimenti, che sono piu necessarij nel fabricare : si tratta delle case priuate, delle vie, dei ponti, delle piazze, dei xisti, et de' tempij*

*Palladio, Andrea, 1508-1580; Chrieger, Giovanni, 16th cent; Coriolanus, Christophorus; Chrieger, Cristoforo, d. ca. 1590*

*Publicado 1581, pág. 19.*



i.106  
Fachada y Planta del Museo  
Eteinne Louis Boullée (1728 - 1799)  
1783

i.107.  
Muséum Planta y Fachada  
Jean Nioas Louis Durand (1760-1834)  
1805

compararse con Villa Rotonda (o Villa Capra), diseñada por Andrea Palladio (i.100, i.101, i.102, i.103) (a mediados del siglo XV, que se erigió más como espacio de ocio y recreo que de vivienda fija. Emplazada en un contexto rural con una imagen evocativa y fuerte del poder y su idea de lo lúdico), tanto a nivel de configuración de planta como de alzados, ya que, siguiendo los órdenes clásicos, estas guardan similitud a nivel formal pues conservan en planta la simetría axial, la cual converge en un centro que es el lugar de encuentro, de reunión, de luz. La diferencia de escala, la de la casa, no es del mismo nivel que la realizada por los dos arquitectos para el Museo, ya que estos son de carácter monumental y, en principio, parecen cumplir una función diferente. Pero, a partir de las plantas de los tres proyectos y elementos de sus fachadas, permiten concluir que estos dos Museos no construidos enmarcados en los parámetros clásicos evocaron la casa como recinto primero de cobijo de las obras; una casa para el Arte. (i.104, i.105, i.106, i.107)

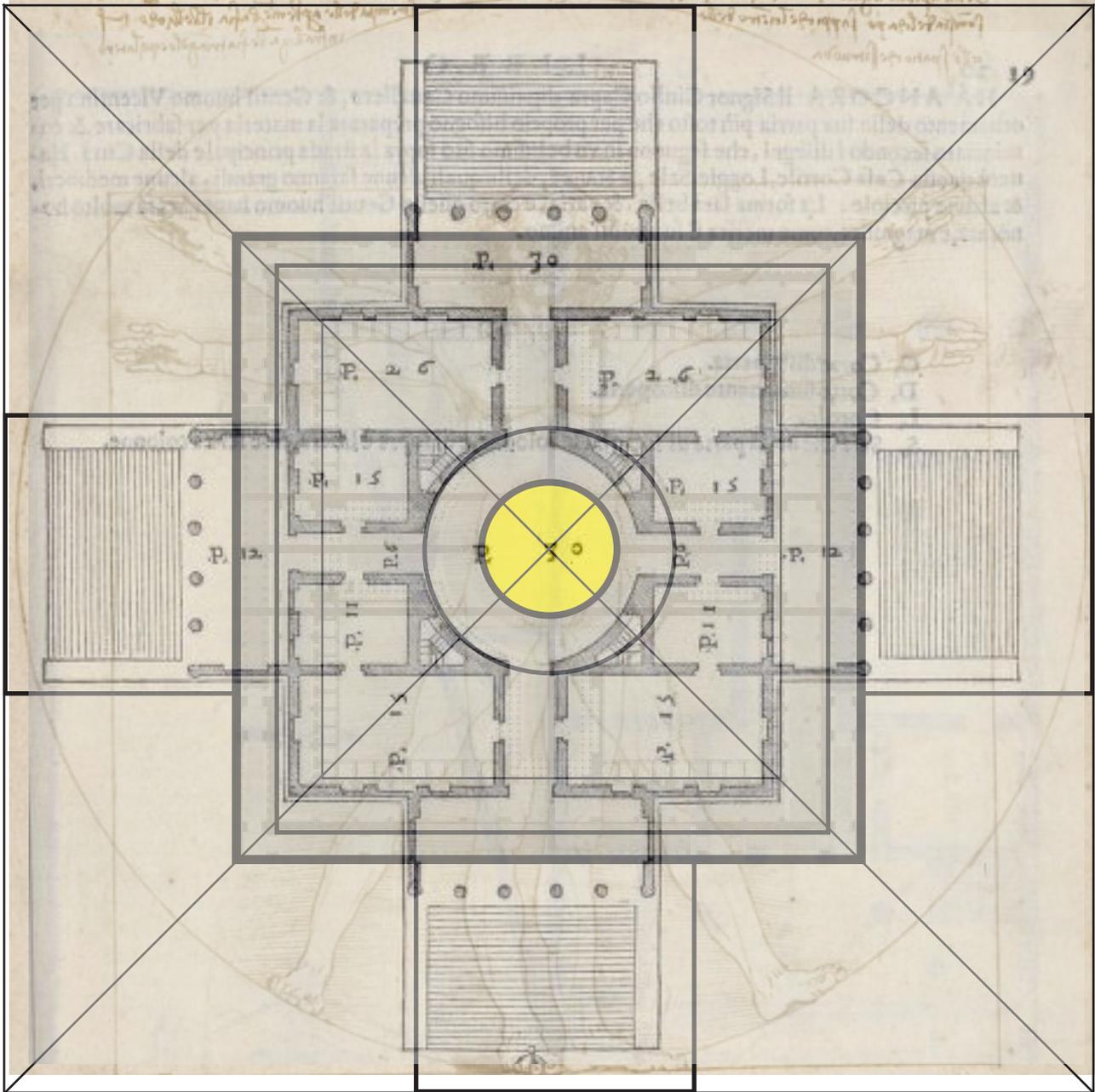
El Museo como casa, no olvida que fue espacio habitado: el palacio, que, a finales del siglo XVIII, permitió la contemplación de obras de diferentes naturalezas artísticas, en esas salas transformadas para tal fin.

Con su planta cuadrada, Museo y casa no dejaron de poseer semejanzas en este aspecto, pues es simétrica y tiene acceso por sus cuatro costados. Cada una tiene escalinatas ascendentes que tocan el suelo en el primer peldaño, y se van sumando una a una hasta levantar el edificio del suelo, despojándolo de lo terrenal, pero asentándolo en él.

Al llegar al último de los peldaños, los pórticos de la entrada, con columnas de órdenes clásicos, reciben al visitante en cada frente de la casa, uno igual al otro y se encuentra el pasillo lateral y enfrente una gran puerta, que lleva a un interior con caminos a elegir: galerías a derecha, izquierda y en frente, comunicadas entre sí de manera perimetral. De allí es posible avanzar, guiado por los ejes de recorrido marcados que llevan al caminante y al espectador hacia un patio central: la rotonda. Que, como corazón de éste espacio socializado, se transforma en lugar de encuentro, reunión y descanso para continuar caminando por sus demás estancias.

Casa y Museo, son espacios creados para la contemplación que se hacen obra y propician el encuentro con lo otro, con los otros. Es un espacio social donde la casa puede ser el sosiego y la residencia pasajera de sus moradores y, el segundo, residencia de las obras eternas y de las gentes pasajeras. (i.108)

i.108 Inserción de las plantas del Museo de Boullée y Durand, dentro de la planta de Villa Palladio, inscritas en el círculo dibujado por el cuerpo del hombre de Vitruvio de Leonardo.



*¿Qué es el comienzo del mundo? Es el mundo antes del mundo. Hay algo que no es todavía el mundo, es verdaderamente el nacimiento del mundo. ¿Por qué los pintores pueden ser cristianos? La historia de la creación puede interesarles en tanto que pintores, es evidente. Es evidente que ellos tienen que hacer algo concerniente a la creación del mundo. Debería añadir cada vez un coeficiente de esencialidad. Quiero decir que es un asunto esencial a la pintura. Nos ponen frente a eso: Piensen que la historia del mundo proviene del día en que dos átomos o dos remolinos se han encendido dos danzas químicas (...)*

*(Deleuze, Pintura el concepto de diagrama, 2008, pág. 29)*

## 1.4 Los artistas y las obras fragmentan la unicidad institucional y propician la heterogeneidad expositiva del presente- SXIX-

*“...en la descripción clásica, el cuadro es siempre espectáculo, es un lugar inmóvil, fijado para la eternidad: el espectador ( o el lector ) ha delegado al pintor para que circule en torno al objeto, para que explore con una mirada móvil sus sombras y su ...-aspecto- ...para que le dé la simultaneidad de todos los acercamientos posibles.” (Barthes, 1973, pág. 41)*



i.109 *L'Origine du monde* (El origen del Mundo)  
Gustave Courbet (1819-1877)  
1866  
Actualmente en el Museo d'Orsay, París.

El poder disfrutar de las obras realizadas por los artistas de su tiempo, fue un deber público en las ciudades atenienses, que con el paso de los siglos se volvió exclusivamente de dominio privado; y no fue sino hasta mediados del siglo XVII cuando los artistas que realizaban sus estudios en las Instituciones consolidadas y dependientes de los poderes del momento, pudieron enseñar sus obras a un público más amplio, deseoso de ver las creaciones de sus artistas coetáneos.

Las Academias de Bellas Artes, divididas en departamentos de pintura, escultura y arquitectura, se erigieron como escuelas de enseñanza que regían los caminos a seguir en las tres disciplinas antes mencionados. Fundadas en el continente europeo desde el siglo XVII, marcaron las pautas sobre producción y creación artística y arquitectónica, incluyendo a las colonias bajo su mandato en los diversos continentes, y consolidaron e impusieron las normas a seguir en la producción y composición de las obras.

En ese ambiente regulador y de Academia, se realizó en París, en 1673, la muestra de las obras de los alumnos de la Real Academia de la Pintura y la Escultura (surgida en el año de 1641, una rama de la Academia de Bellas Artes, la Real Academia Francesa, se fundó desde el siglo XVII, en el año de 1635) en el Salón *Carré* del Palacio del Louvre, donde las obras se exponían de una manera semipública, en el palacio real (casi un siglo antes de que el Palacio fuera transformado en el Museo Nacional de las Artes). De allí surgieron los llamados “Salones”, bajo el manto del poder y cobijo de las Academias, donde se exponían las obras realizadas por los artistas perte-

necientes a ella y a un público selecto en su tiempo presente.

Esta práctica se extendía por gran parte de Europa y así los nuevos artistas que terminaban sus estudios en los talleres de un pintor reconocido perteneciente a la Academia o en las Escuelas de Bellas Artes, se dieron a conocer a sectores más amplios, exponiendo al final de su curso en el Salón. Para la exposición se había realizado una clasificación previa de los artistas a exponer como así sus obras, encargando a ello a un jurado compuesto por miembros de la Academia y que definían las normativas de lo que sería expuesto.

A mediados del siglo XIX, el artista ya no dependía totalmente del mecenazgo para realizar sus obras. La venta y exposición de estas se abrió a un público más variado. La postura de los artistas hacia las normativas de las Academias se fue tornando más crítica, y se crearon grupos de artistas que tomaron diferentes caminos: algunos siguieron a rajatabla los mandatos de la Academia perteneciendo a ella, otros por el contrario cuestionaron sus posturas, lineamientos, normativas y temáticas.

Se comenzó a gestar un espacio expositivo para que sus obras realizadas en estos momentos, pudieran ser observadas de una manera permanente. No sólo estarían expuestas en los Salones oficiales o en las galerías en temporalidades específicas. El conde de Forbin, que sucedió a Vivant-Denon como director de los museos reales, defendió la idea de crear un “museo de artistas vivos” desde 1816, manteniendo esta idea hasta cristalizarse el 24 de abril de 1818, cuando abrió

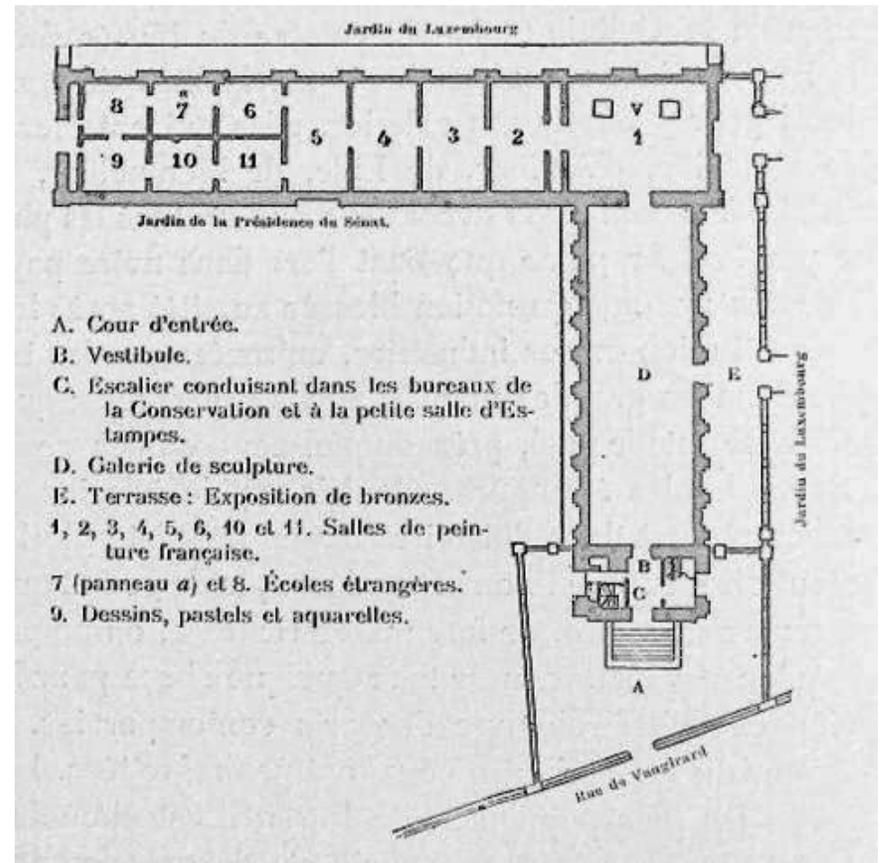
sus puertas en la Galería Este del Palacio de Luxemburgo, en París, “*le musée royal du Luxembourg destiné aux artistes vivants- «Le Musée des artistes vivants»*”

La apertura de este Museo sentó un precedente a nivel mundial, ya que fue el primero que surgió para exponer de manera permanente la obra de artistas vivos, como su nombre lo indicó. Pero no fue hasta 1884 cuando comenzó la construcción de un nuevo edificio de planta rectangular, perpendicular a l’*orangerie* del Palacio: «*Un Rapport du Sénat fait par M. Huguet, au nom de la commission de la comptabilité, « tendant à autoriser MM. les Questeurs à faire emploi des fonds libres de l’exercice 1884 pour créer un Musée des arts contemporains dans l’Orangerie Férou* “. El proyecto culminó en 1886 y el nuevo museo se inauguró el 1 de abril de 1886, destinándolo a las llamadas nuevas escuelas, las cuales comenzaron a ser incluidas desde 1880, 72 años después de su apertura, ya que el Museo de Luxemburgo quedó bajo el cobijo de las Academias (i.110).<sup>59</sup>

No es hasta el año 1895, que gracias al legado de Caillebotte, que se une a la colección del Museo, se permitió la entrada por primera vez a las obras de los impresionistas a un museo de acceso público.

La exposición de las obras artísticas de este presente, se realizaba de manera conjunta en varios espacios de las ciudades que se convirtieron en lugares ineludibles de encuentro, tanto para los artistas como para los críticos, compradores,

59 En este enlace del Senado de Francia pueden leerse extractos referentes a la constitución del Museo: <https://www.senat.fr/evenement/archives/D14/musee2.html>



i.110 Panta del Museo de Luxemburgo 1900

marchantes de arte y público en general, estos lugares convocaban a la ciudad entera. Los Salones de París comenzaron a realizarse anualmente, luego cada dos años, (primero bajo el nombre de *Salón de l'Académie royale de peinture et de sculpture*, luego bajo el mandato de *l'Académie des beaux-arts*, adoptó el nombre del *Salon de peinture et de sculpture*, también se designó como *Salon*). Eventos que eran vistos como un gran acontecimiento en la ciudad, y por ello se hacían crónicas y, en ocasiones, descripciones detalladas de algunos de ellos. Así lo hizo Baudelaire, quien escribió sobre varios Salones (Baudelaire, 2005), y otras exposiciones que se realizaban paralelas a ellos, permitiéndonos entrar al mundo que allí se respiraba.

En el escrito titulado “*El Museo clásico del Bazar Bonne Nouvelle*”, escribe:

*“Cada mil años aparece una idea espiritual. Consideremos pues dichoso de haber tenido el año 1846 en el lote de nuestra existencia; pues el año 1846 ha dado a los entusiastas sinceros de las bellas artes el goce de diez cuadros de David y once de Ingres. Nuestras exposiciones anuales, turbulentas, escandalosas, violentas, bulliciosas, no pueden dar idea de ésta, tranquila, dulce y seria como un gabinete de trabajo”.* (Baudelaire, 2005, pág. 89)

De esta forma Baudelaire describió la exposición que se realizó dos meses antes de la apertura del Salón de ese año y comparó el ambiente y las maneras de estar en ambas, otorgándole el título de maestros a David e Ingres, (el primero ya fallecido y el segundo vivo en el momento de la exposición)

enalteciendo las obras que habían realizado y ahora se encontraban expuestas en un mismo lugar, rindiéndolo tributo a estos dos artistas. Pero esta opinión no era compartida por toda la sociedad y dividía a un sector de pintores, y esto lo hace notar Baudelaire, escribiendo:

*“La clásica exposición en principio solo ha conseguido un éxito de risa loca entre nuestros jóvenes artistas [...] que en el arte representan bastante bien a los adeptos de la falsa escuela romántica [...] no pueden entender nada de las severas lecciones de la pintura revolucionaria, esa pintura que se priva voluntariamente del encanto...que vive sobre todo por el pensamiento y el alma -amarga y despótica como la revolución de la que ha nacido”.* (Baudelaire, 1996, pág. 90)

En esa exposición estuvo la obra “*La Muerte de Marat*”, de Jean Louis David (1748-1725), obra con la cual se inició este capítulo sobre el acercamiento al proceso de nacimiento del Museo. Esta obra permite crear un enlace y punto de inflexión, pasados 53 años de su creación, entre artistas, obras y espacios de exposición. Ya que la obra fue motivo de encuentro, discusión, inspiración y detracción, mientras se expuso de nuevo en París (ciudad que la vio nacer y en la cual se expuso por primera vez, en la Asamblea de 1793) pasado un poco más de medio siglo. En dicha exposición, en una Galería de Arte estuvieron junto a ella otras obras suyas y las de otro pintor francés, Ingres (1780-1884), con el fin de exponer las obras y de recaudar fondos para la fundación de artistas.

La obra siguió viva, suscitando discusiones a nivel artístico y político, donde los ánimos caldeados presentados por la muerte del personaje de la obra en su momento, parecieran

reavivarse y encenderse después de tanto tiempo; en la misma ciudad que la vio nacer y la cual la acogió exponiéndose de nuevo, bajo otras situaciones políticas, sociales, culturales e intelectuales. Puesto que las nuevas clases, como la burguesía fortalecieron un “consumo” de las artes y las ciencias, como bienes de comercio y estatus, gracias al nivel adquisitivo conseguido.

Así, Baudelaire, consciencia de su época y cercano a algunos pintores y maestro en su arte, se encontró con el romanticismo reinante, donde se vivía un ambiente que ensalzaba tanto al pintor, como al escultor, el escritor y al músico; se los colocaba en un pedestal y se convertían en estrellas que brillaban a través de sus obras.(algunos de ellos)

La observación directa de las obras, las que realizaban los artistas en estos momentos posibilita que otras presencias de ellas se hayan establecido, logrando el escrutinio de la sociedad entera, de los críticos y de los mimos artistas, de manera más directa, ya que, sin la clasificación y filtro de las Academias, no predominaba el tamiz de estas, marcado por el rechazo o la aceptación previa de artistas y obras. (i.111)

*Todo el mundo puede imaginar sin esfuerzo que, si los hombres encargados de expresar lo bello se ajustaran a las reglas de los profesores-jurados, lo bello desaparecería de la tierra, ya que todos los tipos, todas las ideas, todas las sensaciones se confundirían en una inmensa unidad, monótona e impersonal, inmensa como el tedio y el vacío. La variedad, condición sine qua non de la vida, sería borrada de la vida. ¡Tan cierto es que hay en las producciones múltiples del arte un algo siempre nuevo que escapará eternamente a la regla y a los análisis*



i.111 Exposición pública de un cuadro  
Joan Ferrer Miro  
1888  
Museu Nacional d'Art de Catalunya.

de la escuela ¡El asombro, que es uno de los grandes goces causados por el arte y la literatura, contiene en esa misma variedad tipos y sensaciones! –El profesor-jurado, especie de tirano mandarín, me produce siempre el efecto de un impío que ocupa el lugar de Dios. (Baudelaire, 2005, págs. 201-202)

Los artistas, junto con escritores, y poetas, como creadores, y conscientes de su presente, del contexto cambiante que los rodea, expresan éstos: “De todas las ciudades con que cuenta el departamento del Norte, Douai es, - lástima-, la que más se moderniza en donde la manía innovadora ha hecho más rápidas conquistas y donde el amor por el progreso social es más extendido. Allí las viejas construcciones desaparecen con los días, el muro de otros tiempos ve vienen al suelo. El tono, las modas y los usos de París dominan en ella, y de la vieja vida flamenca los habitantes de Douai no tendrán dentro de poco sino la cordialidad de su espíritu hospitalario, la cortesanía española, la riqueza y el aseo de los holandeses Las construcciones en piedra blanca habrán reemplazado a las casas de ladrillo. La riqueza de las formas báltavas habrá cedido ante la tornadiza elegancia de las novedades francesas.” (Balzac, *En busca de lo absoluto*, 1978, pág. 23) Como lo describe Balzac en las primeras páginas de su obra *En busca de lo absoluto*.

Es así que de manera individual o colectiva y a partir de sus obras, vuelcan las miradas hacia el tiempo presente que los envuelve y el cual cambia a grandes pasos los rituales de la vida antes impuestos. Transformando estas la creación artística, ya que se implican de lleno no solo como observadores, sino que plasman estos en el lienzo y en el papel, cuestionando igualmente la concepción de las ideas preestablecidas, aquellas que eran norma para las Instituciones consolidadas

como las Academias y los Museos de Arte constituidos.

Los artistas habían ganado un nuevo estatus social, y eran visibles, no solo por el reconocimiento alcanzado por sus obras, sino por las posturas que de manera pública hacían manifiesta, no solo desde sus creaciones, sino desde sus actitudes, distanciándose de la Academia, la crítica y de sus compañeros artistas. La paleta del artista comenzaba a convivir con el blanco y negro de un nuevo soporte, donde la cámara fotográfica como herramienta, y la fotografía como medio, generaban discusiones y agrietaba y ampliaba las interpretaciones sobre la creación y producción artística.

A mediados del siglo XIX, en 1855, cuando se llevaba a cabo la Exposición Universal en París, “Aquel que visite la Exposición universal con la idea preconcebida de encontrar en Italia a los hijos de Da Vinci, de Rafael y de Miguel Ángel, en Alemania el espíritu de Alberto Durero, en España el de Zurbarán y de Velásquez, se prepararía una inútil sorpresa. No tengo el tiempo, ni puede que la ciencia suficiente, para indagar cuáles son las leyes que desplazan la vitalidad artística, y por qué Dios despoja a las naciones a veces por un tiempo, otras para siempre; me contento con constatar un hecho muy frecuente en las historias. Vivimos en un siglo en el que hace falta repetir ciertas banalidades, en un siglo orgulloso que se cree por encima de las desventuras de Grecia y Roma” (Baudelaire, 1996, pág. 205)

Gustave Courbet (1819-1877) se desvincula de la exposición de las obras pictóricas que ha seleccionado el jurado del Salón (i.112) que estarán presentes en el *Palais des Beaux-Arts* (Palacio de las Bellas Artes), que fue encargado especialmen-

te para este acontecimiento en la ciudad (i.113, i.114). Ya que después de varias discusiones se decide construir este, independiente del *Palais de l'Industrie*, (destruido en 1896) puesto que el primero servirá para la exposición exclusiva de obras pictóricas y escultóricas francesas, junto a la de países invitados (i.115) y el otro gran espacio de la exposición sería para mostrar los avances tecnológicos de mediados de siglo. Estos dos mundos no deberían unirse en la exposición que se llevó a cabo en los *Champs-Élysées* del 15 de mayo al 15 de noviembre.

Courbet, decidió montar cerca del Palacio de Bellas Artes, su pabellón personal, llamado “Pabellón del Realismo”, (i.116) como él mismo lo bautizó, aludiendo a la nueva visión de la obra, que él como artista representaba<sup>60</sup>. Sería el espacio en el que expondría sus propias obras, ya que estas habían sido rechazadas para presentarlas en el pabellón oficial de su país ubicado en el Palacio de Bellas Artes, a pesar de que algunas de ellas habían sido expuestas o premiadas en el Salón oficial; lo cual había sido prerequisite, para que algunas obras seleccionadas en él, fueran expuestas allí mientras duraba la exposición. Sin embargo, para aquella ocasión, la Academia las rechazó, esgrimiendo razones de espacio, aduciendo que eran obras de gran formato.

En este espacio, Courbet expone 40 obras suyas, incluyendo

60 “El preámbulo del folleto que acompaña a su exposición personal del pabellón del Realismo, al margen de la Exposición Universal de 1855 —vendido por 10 céntimos—, se titula “El Realismo”. Este texto se ha considerado a menudo como un manifiesto del Realismo”. “El título de realista [...] en una palabra, hacer arte vivo, tal es mi objetivo.” Digitalizado en: <http://www.musee-orsay.fr/es/colecciones/resena-courbet/courbet-se-expresa.html> [http://entrezdanslatelier.fr/en\\_GB/allez-plus-loin/](http://entrezdanslatelier.fr/en_GB/allez-plus-loin/)

las que habían sido seleccionadas en el Salón, una de ellas *L'Atelier du peintre. Allégorie réelle déterminant une phase de sept années de ma vie artistique et morale* (i.117), realizada entre 1854 y 1855. (Mainardi, “*Courbet's Exhibitionism*”, December 1991: 253–65.)<sup>61</sup> Courbet, como artista independiente, y defensor de su identidad como tal, al igual que la de su obra, abrió así otra posibilidad para las obras de su presente, que implicó no solo la visibilidad de estas, sino que propició el revuelo mediático que en su momento se enfocó no en las obras, sino en el artista, como figura pública. (Mainardi, *Courbet's Exhibitionism*, 1991, págs. 253-266)

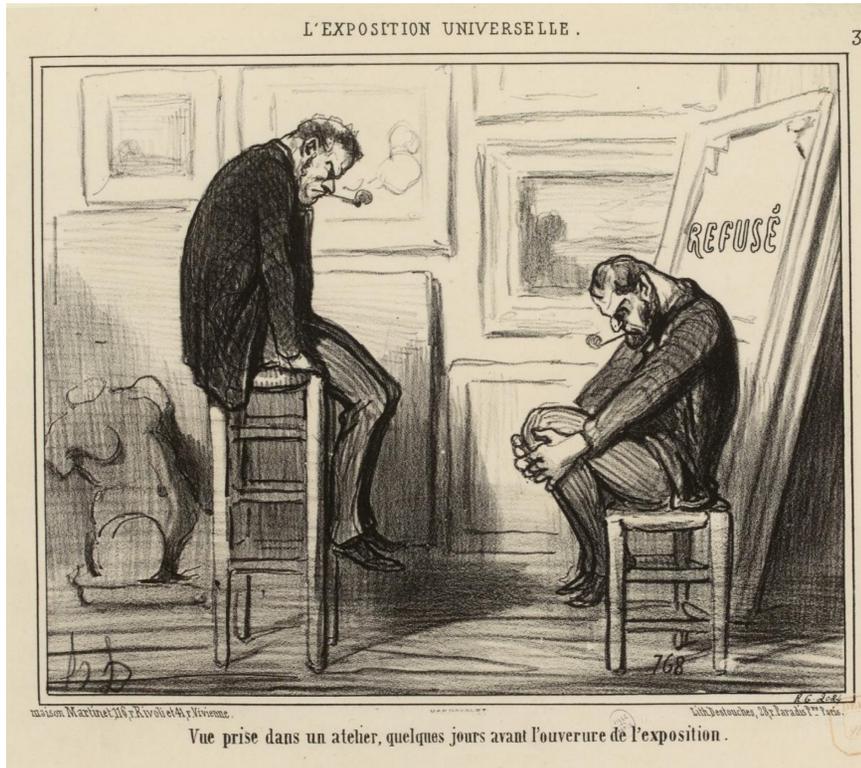
Las obras realizadas por un artista, podían ser presentadas y expuestas en paralelo y de manera cercana, a las obras validadas por las Academias en provocación directa. Y estas podrían ser adquiridas, de acuerdo al precio estipulado por el artista. (i.118, i.119, i.120)

Desmarcándose de las normativas impuestas y desvinculándose de una manera clara y evidente de éstas, lo cual marcaba su posición como artista y lo que para él significaba, mostrando públicamente su descontento y sellando su singularidad como creador.

En palabras de Courbet:

*“El título de realista se me impuso como se les impuso a los hombres de 1830 el título de románticos. Los títulos nunca han dado una idea justa de las cosas: de lo contrario, las obras*

61 Puede encontrarse digitalizado el escrito de Patricia Mainardi en el link: de <https://msu.edu/course/ha/446/mainardicourbet.pdf>



i.112 *Vue prise dans un atelier, quelques jours avant l'ouverture de l'exposition. / N°3*

Daumier, Honoré (1808 - 1879)

Litografía

1855

*Estampe, Arts graphiques*

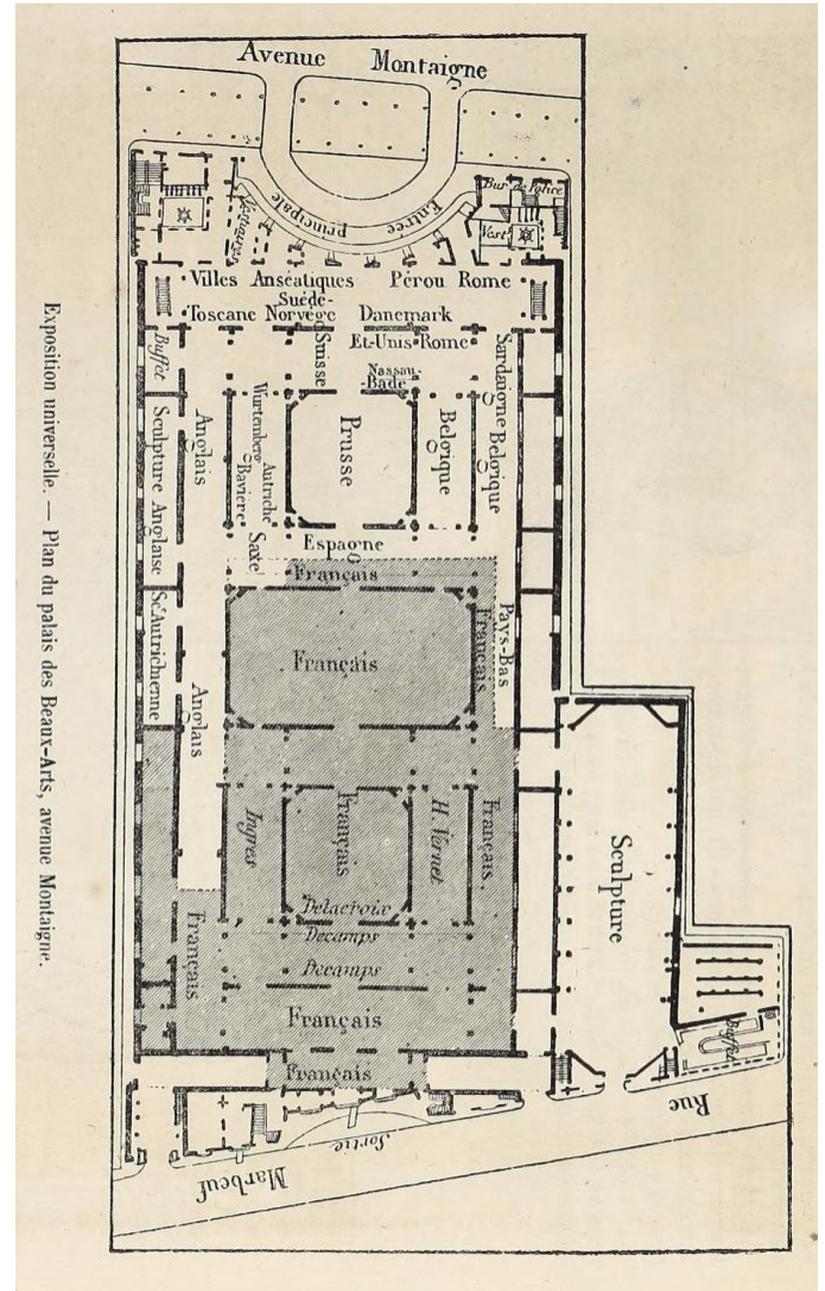
Museo Carnavalet - Historia de París

Número de inventario: G.2024

i.113 Planta del Palacio de Bellas Artes, donde se observa la distribución de las salas según los países invitados y artistas nacionales, separando en algunas de ellas las obras pictóricas y las escultóricas

Imagen de *Le magasin pittoresque juillet 1855 V23-24*, pág. 215

archive.org



## EXPOSITION UNIVERSELLE DE 1855.

Voy., sur l'histoire des Expositions de l'industrie, la Table des vingt premières années.



Exposition universelle de 1855. — Entrée de l'Exposition des Beaux-Arts, avenue Montaigne, aux Champs-Élysées. Dessin de Théron.

Il n'est pas encore rare de rencontrer des témoins de la première exposition de l'industrie. C'était en l'an 6. Depuis, l'idée a grandi avec une rapidité qui étonne l'imagination : on l'avait vue à l'aise dans quelques galeries de bois, sous deux ou trois tentes; il lui faut aujourd'hui des palais plus vastes que ceux des rois. Et elle ne s'arrête plus aux cités d'un seul pays, aux peuples de l'Europe; elle s'étend au monde entier : ce sont toutes les forces du genre humain qui, appelées, de l'orient à l'occident, d'un pôle à l'autre, à ces concours immenses, s'y viennent mesurer, lutter et disputer les couronnes. Nos expositions sont devenues les jeux Olympiques de l'univers. Malheureusement elles n'ont point, comme ces fêtes, le privilège de suspendre la guerre<sup>(\*)</sup>.

Aux bords de l'Alphée, le but était bien le même que sur les rives de la Tamise ou de la Seine : susciter entre les villes, entre les Etats, une rivalité pacifique, une émulation généreuse d'efforts, de succès, profitables à leur conservation, à leur grandeur et à leur gloire. Mais l'ingénieuse institution des Grecs, renaissant après vingt siècles, ne s'est pas seulement universalisée; elle s'est moralement transformée.

Ce que l'homme exposait à Olympie, c'était lui-même. Toutes les cités de l'Hellénie, doriennes, éoliennes, ioniennes ou achéennes, envoyaient leurs jeunes hommes les plus beaux, les plus forts et les plus adroits. Qui surpassera en beauté, en grâce et en adresse l'Eginien Cratinus? Qui dépassera Corodius ou Ladas à la course? Qui égalera en force et en vigueur Polydamas de Scotusse ou Milon? Qui lancera plus loin et plus sûrement au but le disque ou le javelot que le Laconien Enétus? Qui saura vaincre dans la

(\*) L'armistice sacré, *ἑκεχειρία*.

lutte ou au pugilat Protophanes des bords du Lété, l'Argien Creugas, le Sycionien Sostrate, ou le Théban Mélistus? « Son courage dans le combat est pareil à l'ardeur sauvage des lions rugissants. Pour la ruse, c'est un renard qui, renversé sur le dos, arrête l'attaque d'un aigle<sup>(\*)</sup>. » Qui remportera enfin quatorze cents couronnes, dans tous les exercices, comme Théagènes de Tarse?

Mais la force physique de l'homme ne joue plus un grand rôle dans le monde. Tant soit peu d'esprit y est tenu en plus haute estime que les deux poings d'Hercule ou d'Andrède. Le paratonnerre, la pile de Volta, la locomotive, le télégraphe électrique, la carabine Minié, l'hélice, voilà nos athlètes, nos héros du pentathlon et du pancrace.

N'oublions pas toutefois que la Grèce ne bornait point son ambition à l'emporter sur les autres peuples par les qualités corporelles. En quel temps, sous quel ciel, les hommes ont-ils été plus sensibles aux charmes et à la gloire des beaux-arts? A Olympie, les peintres aussi exposaient leurs tableaux. Jamais musée fut-il plus riche en chefs-d'œuvre que l'Altis, le bois sacré de Jupiter Olympien? Les rhapsodes chantaient; les poètes, les orateurs, les historiens, les philosophes, lisaient leurs ouvrages. De ce nombre furent Hippias, Prodicus de Céos, Anaximènes, Lysias, Dion Chrysostome. Qui ne se souvient que, jeune encore, Hérodote d'Halicarnasse avait lu aux jeux Olympiques, devant la Grèce assemblée, ses sages et harmonieux récits? Thucydide d'Athènes, âgé de quinze ans à peine, l'entendit, et, ému d'une noble émulation, se consacra dès ce jour à l'histoire qui a fait son nom immortel.

Nous ne sommes pas plus barbares que les Grecs. A

(\*) Pindare.



## i.115 Delivery Entrance of Palais des Beaux Arts at the Exposition Universelle of 1855

Publicado en 1855

8 3/4 x 12 5/8 in. (22.2 x 32 cm)

Accession\_number67.708.3

Metropolitan Museum

i. 114 Fachada del Palacio de Bellas Artes hacia la calle Montaigne ( la misma calle donde se situo el "Pabellón del Realismo), donde se ubicaron algunas obras seleccionadas del Salón oficial de este año, junto a obras de artistas invitados de otros países  
 Imágen de *Le magasin pittoresque juillet 1855 V23-24*, pág. 169  
 archive.org



i.116 *Fireman's station. Paris Universal Exhibition, 1855*

Fotografía

Thompson, Charles Thurston, (1816 - 1868)

1855

Museum number:

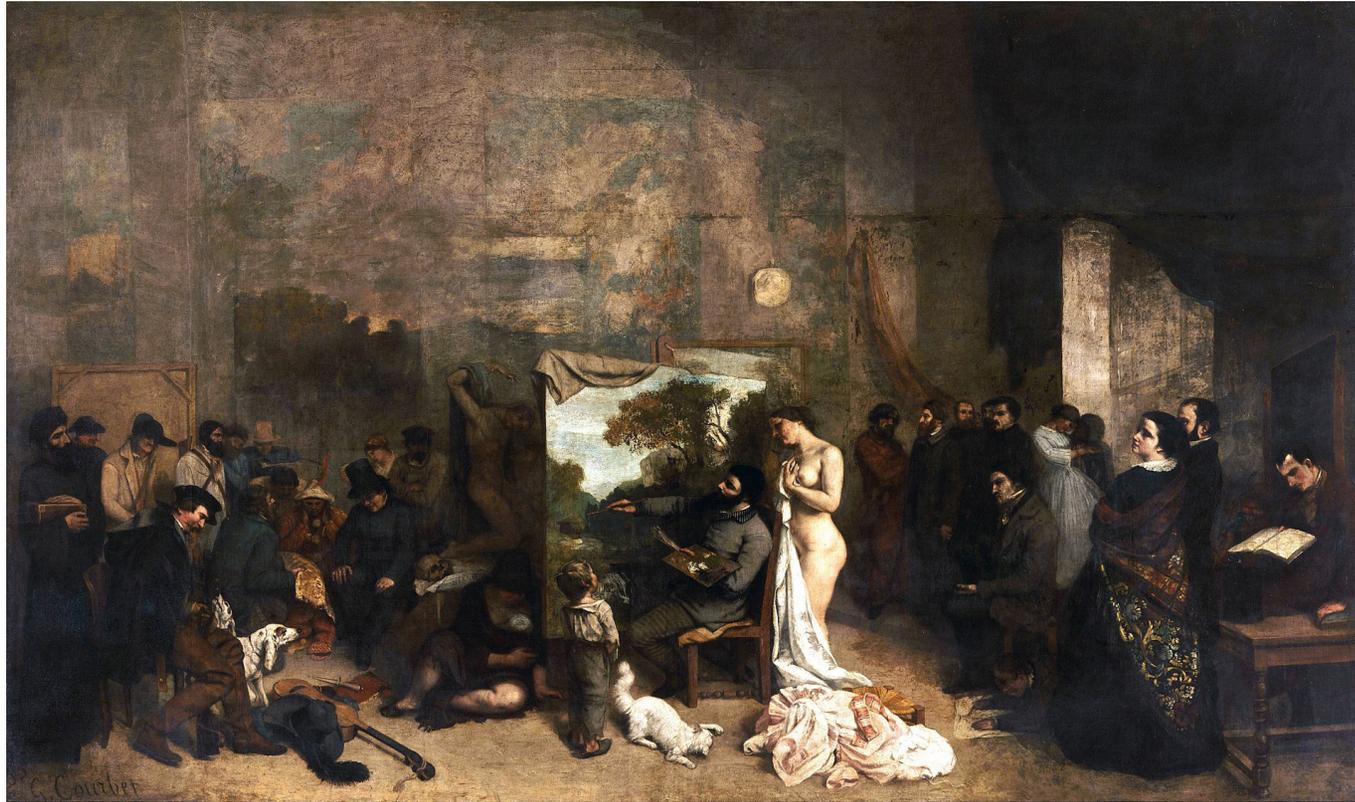
33391

Gallery location:

Prints & Drawings Study Room, room 512M, case MX13C, shelf X, box 365/I

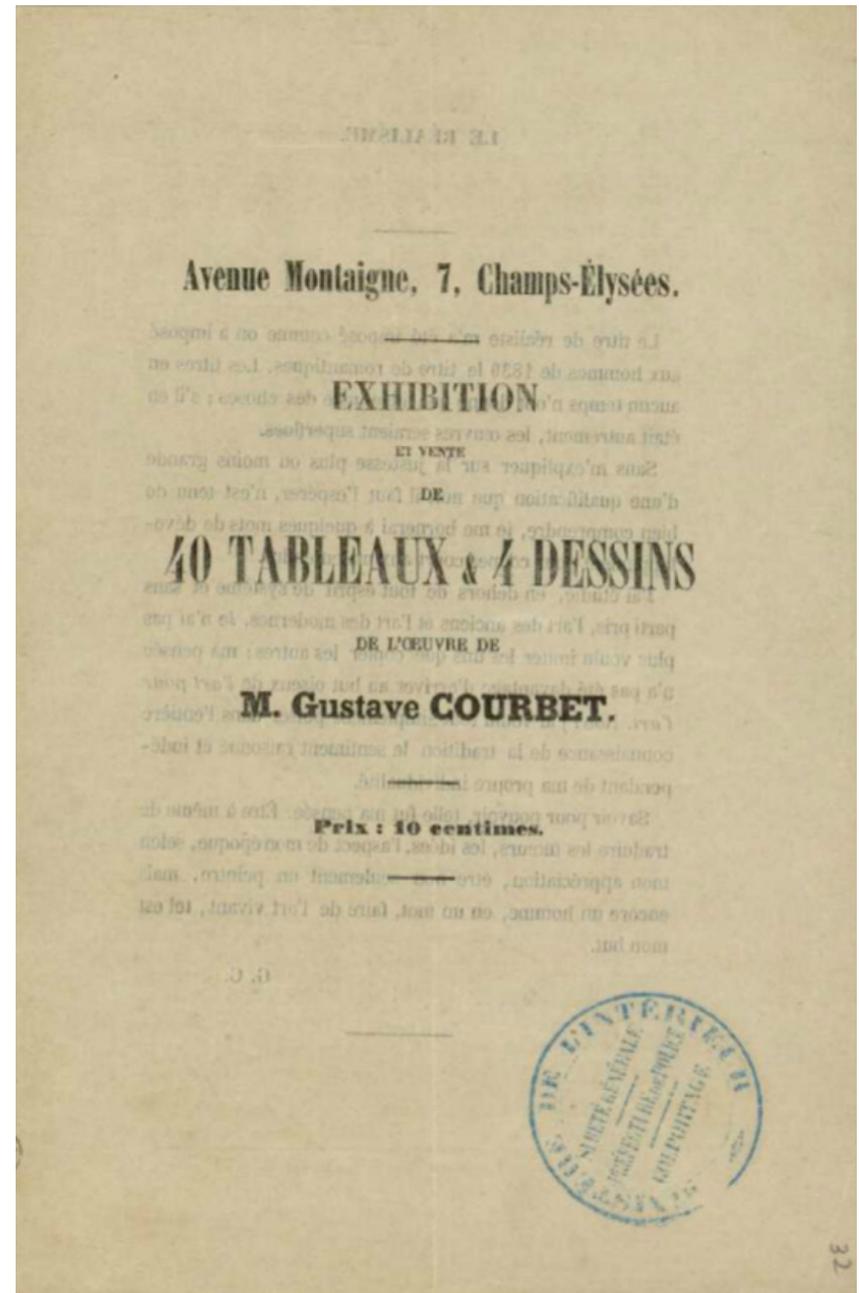
Victoria & Albert Museum (V&A's collections)

"(...) photography historian Glenn Willumson who first discovered the photograph of Courbet's 1855 pavilion..."(Mainardi, *Courbet's Exhibitionism*, 1991, pág. 264)



i.117 *L'Atelier du peintre*  
Gustave Courbet  
1855  
Óleo sobre lienzo  
359 cm × 598 cm  
*Museo de Orsay*

i.118, i.119, i.120  
Catálogo de la Exposición de Gustve Corbet 1855  
*Gustave Courbet. Lettres et documents divers rassemblés par Charles Clerc.* 1853-1939  
*Patrimoine numérisé de Besançon* (<http://memoirevive.besancon.fr/>)



## LE RÉALISME.

Le titre de réaliste m'a été imposé comme on a imposé aux hommes de 1830 le titre de romantiques. Les titres en aucun temps n'ont donné une idée juste des choses ; s'il en était autrement, les œuvres seraient superflues.

Sans m'expliquer sur la justesse plus ou moins grande d'une qualification que nul, il faut l'espérer, n'est tenu de bien comprendre, je me bornerai à quelques mots de développement pour couper court aux malentendus.

J'ai étudié, en dehors de tout esprit de système et sans parti pris, l'art des anciens et l'art des modernes. Je n'ai pas plus voulu imiter les uns que copier les autres ; ma pensée n'a pas été davantage d'arriver au but oiseux de *l'art pour l'art*. Non ! j'ai voulu tout simplement puiser dans l'entière connaissance de la tradition le sentiment raisonné et indépendant de ma propre individualité.

Savoir pour pouvoir, telle fut ma pensée. Être à même de traduire les mœurs, les idées, l'aspect de mon époque, selon mon appréciation, être non-seulement un peintre, mais encore un homme, en un mot, faire de l'art vivant, tel est mon but.

G. C.

## CATALOGUE.

GUSTAVE COURBET, né à Ornans, département du Doubs,  
le 10 juin 1819.

1. 1855. *L'Atelier du Peintre*, allégorie réelle déterminant une phase de sept années de ma vie artistique (1).
2. 1850. *L'Enterrement à Ornans*.
3. 1850. *Le Retour de la Foire* (Jura).
4. 1853. *Les Baigneuses*, appartenant à M. Bruyas, de Montpellier.
5. 1853. *Les Lutteurs*.
6. 1847. *Portrait de mon ami A. P.*, artiste musicien.
7. 1853. *Portrait de M. Champfleury*.
8. 1850. *Portrait de Ch. Baudelaire*.
9. 1845. *Sentiment du jeune âge*.
10. 1845. *Le Violoncelliste*.
11. 1847. *Portrait de mon ami U. C.*
12. 1844. *L'Homme blessé*.
13. 1845. *Une Femme nue dormant près d'un ruisseau*, appartenant à M. Lauwick.
14. 1851. *Esquisse des Demoiselles de village*, appartenant à M. Lauwick.
15. 1850. *Portrait de l'apôtre Jean Journet partant pour la conquête de l'harmonie universelle*.
16. 1844. *Pirate qui fut prisonnier du dey d'Alger*.
17. 1843. *Portrait de l'auteur* (essai).
18. 1841. *Paysage de la Roche-Fouillée*, vallée d'Ornans (Doubs).
19. 1842. *Paysage de Bois d'hiver*.
20. 1841. *Paysage de Fontainebleau* (Forêt).

(1) C'est par erreur que, dans le livret du Palais des Beaux-Arts, il m'est assigné un maître : déjà une fois j'ai constaté et rectifié cette erreur par la voie des journaux ; c'était durant l'exposition de 1853.

Je n'ai jamais eu d'autres maîtres en peinture que la nature et la tradition, que le public et le travail.

*serían superfluas.*

*Sin extenderme sobre la exactitud más o menos grande de una calificación, que nadie, es de esperar, está en la obligación de entender bien, me limitaré a unas cuantas palabras de desarrollo para zanjar los malentendidos.*

*He estudiado, fuera de cualquier espíritu de sistema y sin partidismos, el arte de los antiguos y de los modernos. No he querido ni imitar a unos ni copiar a los otros: mi pensamiento tampoco ha consistido en alcanzar la meta ociosa del “arte por el arte”. ¡No! He querido simplemente extraer del conocimiento completo de la tradición, el sentimiento razonado e independiente de mi propia individualidad.*

*Saber para hacer, tal fue mi pensamiento. Estar capacitado para traducir las costumbres, las ideas, el aspecto de mi época, según mi apreciación; ser, no solo un pintor, sino también un hombre; en una palabra, hacer arte vivo, tal es mi objetivo.” (Courbet, s.f.)*

Courbet establece la exposición de la obra de un artista en vida de este, y fuera de las normativas, no sin las repulsas y críticas de artistas, críticos y parte de la sociedad, como puede observarse en las caricaturas y escritos de los diarios de la época.

En este ambiente, donde el arte oficial y las nuevas temáticas y paletas, convivían, no sin roces, se abrieron paso las nuevas creaciones y se realizaron discusiones al respecto. Ya que los artistas, llamados “independientes”, marcaron en sus obras, sus posturas, y también escribieron sobre ellas.

Los periódicos, ya establecidos como medios, donde su opinión comenzó a hacerse pública, realizaron la narración del acontecer cotidiano de las ciudades en sus diversas secciones y se convirtieron en referentes de temas diversos, incluidos en estos la crítica de las obras de arte. De esta forma, los periódicos, a través de la figura del crítico, lo utilizaron como mediador entre un público más amplio, la obra de arte y su artista creador, influyendo sobre e primero-el público- ya que, a partir de su mirada subjetiva, realizaron escritos tanto para alabar al artista y su obra, dándole un buen espaldarazo, o haciendo todo lo contrario: atacándolo de manera mordaz para generar el agrado o el rechazo del llamado “gran público”, el que acudía al Salón o al Museo como si se tratara de un gran encuentro social.

En 1863, Manet envió al Salón de la Academia real de pintura y escultura de ese año su obra *Le Bain* (actualmente llamada *Le Déjeuner sur l'herbe*) (i. 121), pero fue rechazada por los jurados, al igual que una gran cantidad de obras pictóricas, escultóricas, grabados y de arquitectura realizadas por diferentes artistas y arquitectos. El rechazo de gran cantidad de obras no sentó bien en los círculos de artistas. La obra de Manet, el cual ya tenía un nombre y era respetado por sus compañeros de oficio, al igual que por los jóvenes pintores que lo consideraban un gran maestro, genero la unión de un gran grupo de personas que se manifestaron sobre ello y levantaron las voces escribiendo y haciendo notar esto.

Este clamor lloego hasta Napoleón III, quien decidió crear un comité que seleccionaría obras rechazadas por el jurado del

*Salon* para ser expuestas. Es por esto que este mismo año se realizó en paralelo al Salón oficial, el llamado *Le Salon des Refusés* (Salón de los Rechazados), donde se expuso la obra de Manet, junto a otras que no habían sido aceptadas por el jurado del Salón. (Mennith, 1863)<sup>62</sup>. Como consta en el catálogo de *Au Salon Annexe* (Salón anexo), (i.122, i.123) las obras expuestas fueron un total de 687: 654 pinturas, 27 grabados y 4 obras de arquitectura.<sup>63</sup>

El nuevo espacio de exposición abrió sus puertas bajo el amparo de Napoleón III<sup>64</sup>, cabeza visible del poder político y militar y se instaló en *Le Palais de l'Industrie* (Palacio de la Industria), construido para la exposición universal de 1855. Esta exposición estuvo acompañada de un catálogo que salió en venta el día de la inauguración de esta el 15 de mayo. (Catálogo, 1863)

---

62 Libro digitalizado <https://archive.org/details/lesalondesrefus00menngoog/page/n10>

63 El catálogo del llamado Salón anexo 1863, ubicado y digitalizado en <https://archive.org/details/cataloguedesouvr00pari>.

Las obras seleccionadas de Manet fueron tres como consta en el catálogo: 363.- *Le Bain*, 364.- *Jeune homme en costume de Majo*, 365.- *Mademoiselle V. En costume d'Espada*. Páginas 35 y 36 del catálogo.

Existe un Catálogo de las obras rechazadas en el Salón oficial, digitalizado en <https://archive.org/details/cataloguedesouvr00pari/page/n2>

64 Napoleón III introducirá un decreto oficial el 13 de noviembre de 1863, seis meses después de permitir el Salón anexo o salón de los rechazados para reformar la organización de *l'École impériale et spéciale des beaux-arts*, de la cual dependían y eran miembros los jurados del Salón oficial. (Bonnet, 1996).

Pueden leerse en un corto dossier los cambios de la *ÉCOLE NATIONALE SUPÉRIEURE DES BEAUX-ARTS* (ENSBA)

en el siguiente enlace: [http://www.archivesnationales.culture.gouv.fr/chan/chan/pdf/sm/AJ52\\_2007.pdf](http://www.archivesnationales.culture.gouv.fr/chan/chan/pdf/sm/AJ52_2007.pdf), donde se hace mención a los cambios acontecidos en ella y su dependencia de las Academias.

En este enlace pueden leerse los Estatutos y reglamentos de La Academia de Bellas Artes de Francia, para el año 1863: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k934453r>

El Salón Anexo no sólo permitió que los artistas tuvieran la posibilidad de exponer su obra fuera del Salón oficial (Vitet, 1861.), y sin sus normativas, sino que abrió la posibilidad de que las obras de los artistas que no realizaban sus creaciones bajo los principios clásicos dominantes, pudieran ser observadas por un público más diverso. Igualmente, este salón permitió la creación de un espacio de discusión abierto a las nuevas visiones acerca de las concepciones de las obras, sus temáticas, técnicas, colores y soportes, no solo de las obras pictóricas, sino también de las escultóricas que estaban siendo creadas en esos momentos. De esta forma se posibilitó a través de la exposición y en simultaneidad de tiempos, la observación de las obras creadas en ese presente, vislumbrándose los nuevos horizontes que los artistas expandían hacia ellas.

La exclusión de las nuevas obras y sus visiones de los Salones oficiales, se convirtió en una constante que aplicaban los jurados de la Academia, al igual que lo hicieron la mayoría de los críticos y el público en general.

Las obras y sus artistas estuvieron presentes y en el ojo del escrutinio público, no solo debido a la exposición de sus obras, sino que, a finales del siglo XIX, el mercado del arte se ampliaba no solo en el continente europeo, sino en y hacia otros continentes, donde la venta de obras, y el prestigio del artista abrían nuevas puertas para estos. (El mercado se había consolidado desde el nacimiento de las casas de subastas desde mediados del siglo XVIII -*Sotheby's*, 1744; *Christie's* 1766- naciendo ambas en Londres). El artista no dependía totalmente



i.121 *Le Bain Le Déjeuner sur l'herbe*  
Eduard Manet (1832 - 1883 )  
1863  
Museo d'Orsay

i.122, i. 123

Catálogo del *Salon Annexe* 1963,  
Digitilaziado en archive.org

# CATALOGUE

DES OUVRAGES

DE

PEINTURE, SCULPTURE, GRAVURE

LITHOGRAPHIE ET ARCHITECTURE

REFUSÉS PAR LE JURY DE 1863

Et exposés, par décision de S. M. l'Empereur,

AU SALON ANNEXE

— PALAIS DES CHAMPS-ÉLYSÉES —

LE 15 MAI 1863

Prix : 75 cent.

PARIS

LES BEAUX-ARTS, REVUE DE L'ART ANCIEN ET MODERNE

RUE TARANNE, 19

1863

CATALOGUE

DES OUVRAGES

De nombreuses réclamations sont parvenues à l'empereur au sujet des œuvres 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 œuvres d'art qui ont été refusées seraient exposées dans une autre partie du Palais de l'Industrie.

Cette Exposition sera facultative, et les artistes qui ne voudraient pas y prendre part n'auront qu'à en informer l'administration, qui s'empressera de leur restituer leurs œuvres.

Cette Exposition s'ouvrira le 15 mai. Les artistes ont jusqu'au 7 mai pour retirer leurs œuvres. Passé ce délai, leurs tableaux seront considérés comme non retirés, et seront placés dans les galeries.

(Extrait du *Moniteur* du 24 avril 1863.)



i.124 *Olympia*

Eduard Manet

1863

*Musée d'Orsay*

Adquirido por el Museo de Luxemburgo en 1890

del mecenazgo, las obras como objetos de consumo con un valor económico, que se vendían y compraban, les brindaba a algunos artistas la posibilidad de sobrevivir debido a la apertura de nuevas galerías, a la construcción de nuevas colecciones, donde personajes que conformaban estas, de manera individual o en grupos, abrían la puerta a la constitución de nuevos espacios de observación de las obras del presente e igualmente se ampliaban las relaciones de exposición de las obras de acuerdo a la temporalidad de creación de éstas.<sup>65</sup>

El rechazo de las obras por parte de varios grupos, como jurados, críticos, miembros prestantes de la sociedad o parte de la población fue una constante. Las obras no estuvieron exentas de críticas, inclusive las expuestas en Salón oficial. Tal como ocurrió un año más tarde, en 1864, cuando otra obra de Manet, *Olympia* (i.124), recibió la burla del público, debido a la temática de la obra y su composición, convirtiéndose en tema de comidilla social. De esas burlas existe una caricatura realizado por Honore Daumier, quien plasma en esta el sentir público.(i.9)

El continuo hacer creativo y abierto de los artistas, permitió que estos fueran concientes de su tiempo presente, ya que escribían, dibujaban, pintaban y describían esté en sus obras, desligándose de las normativas de la producción impuestas mirando al pasado y al futuro que vislumbraban, como lo es-

---

65 En su libro *Modos de ver*, John Berger habla de la pintura al óleo enmarcándola entre 1500 y 1900 y en él describe lo siguiente: “El período de la pintura al óleo coincide con el auge del mercado libre de obras de arte. En esta contradicción entre arte y mercado debemos buscar las explicaciones de ese contraste, de ese antagonismo entre la obra excepcional y la obra de calidad media. (Berger, 2000, pág. 99)

crito por Honoré de Balzac.<sup>66</sup>

Obras y artistas singulares ocupaban lugares y espacios antes no concebidos para la creación, exposición y reunión, donde las obras no solo cobraban vida, sino que daban esta. Debido a que sus talleres personales, las galerías, los cafés, los prostíbulos, la calle, con sus paredes, eran tomados por ellos a través de sus obras y convertían estos en espacios expositivos, validados por ellos para consentir otra existencia

---

66 *Toutes les fois que vous êtes sérieusement allé voir l'Exposition des ouvrages de sculpture et de peinture, comme elle a lieu depuis la Révolution de 1830, n'avez-vous pas été pris d'un sentiment d'inquiétude, d'ennui, de tristesse, à l'aspect des longues galeries encombrées ? Depuis 1830, le Salon n'existe plus. Une seconde fois, le Louvre a été pris d'assaut par le peuple des artistes qui s'y est maintenu. En offrant autrefois l'élite des œuvres d'art, le Salon emportait les plus grands honneurs pour les créations qui y étaient exposées. Parmi les deux cents tableaux choisis, le public choisissait encore : une couronne était décernée au chef-d'œuvre par des mains inconnues. Il s'élevait des discussions passionnées à propos d'une toile. Les injures prodiguées à Delacroix, à Ingres, n'ont pas moins servi leur renommée que les éloges et le fanatisme de leurs adhérents. Aujourd'hui, ni la foule ni la Critique ne se passionneront plus pour les produits de ce bazar. Obligées de faire le choix dont se chargeait autrefois le Jury d'examen, leur attention se lasse à ce travail ; et, quand il est achevé, l'Exposition se ferme. Avant 1817, les tableaux admis ne dépassaient jamais les deux premières colonnes de la longue galerie où sont les œuvres des vieux maîtres, et cette année ils remplirent tout cet espace, au grand étonnement du public. Le Genre historique, le Genre proprement dit, les p. 62 tableaux de chevalet, le Paysage, les Fleurs, les Animaux, et l'Aquarelle, ces huit spécialités ne sauraient offrir plus de vingt tableaux dignes des regards du public, qui ne peut accorder son attention à une plus grande quantité d'œuvres. Plus le nombre des artistes allait croissant, plus le Jury d'admission devait se montrer difficile. Tout fut perdu dès que le Salon se continua dans la Galerie. Le Salon aurait dû rester un lieu déterminé, restreint, de proportions inflexibles, où chaque Genre eût exposé ses chefs-d'œuvre. (Balzac, *La Comédie humaine. Études de mœurs. Scènes de la vie privée. Pierre Grassou.*, 1855)*

de sus obras.

El encuentro inmediato de estas, no solo por el proceso de creación sino por la visibilidad de las mismas en la cercanía y cotidianidad, fuera de los espacios académicos y normativos, permitió a los artistas crear consciencia en el público, que ya no contemplaba las obras de manera silente, sino que, al encontrarlas en sus espacios recorridos, el cuestionamiento hacia ellos se realizaba de manera, activa y no tan mediada.

De esta forma, las obras escultóricas y pictóricas de reciente creación se encontraron en la palestra pública; no existía un acceso marcado y mediado, la contemplación de estas obras únicas podía realizarse cotidianamente, sus creadores estaban vivos y respondían a su presente desde la singularidad y la unión colectiva del momento artístico. Así pues, la sociedad se vio confrontada desde la visibilidad de estas, sin necesitar del acceso a los Museos, donde las obras en él se encontraban clasificadas y sus artistas creadores habían muerto.

El movimiento físico, los desplazamientos y la aventura siguieron maravillando a todos los públicos y se convirtieron en una constante para alimentar la imaginación, como lo hiciera Julio Verne, pues en este mismo año (1864), publicó *Cinco semanas en globo*, el primero de sus *Viajes Extraordinarios*, donde las aventuras, las ciencias y nuevas tecnologías se vislumbrarían en sus obras posteriores.

La reproducción masiva de las imágenes descritas por expedicionarios, y escritores, implicaba la visibilidad de sus experien-

cias e imaginarios, pues la revolución industrial permitió que los procesos de copiado fueran rápidos, y propició un mercado para la compra de aquellas publicaciones. De tal forma que revistas, partituras, libros y mapas (i.125) del mundo conocido se transformaron en objetos que podían ser adquiridos en las calles y locales de las ciudades; el conocimiento ya no fue solo privilegio de unos pocos; se expandió, de forma sesgada, sí, pero ya se había abierto una brecha para el acceso general al conocimiento.

Los medios de transporte y el conocimiento iban a otro ritmo: el caballo y la carroza convivían con el tren y el globo. Las miradas hacia la ciudad y el campo se transformaron con la velocidad y el recorrido, lineal en el primero y vertical en el segundo. El globo levantó vuelo, elevándose por encima de los tejados, para ver el espectáculo de la ciudad a vuelo de pájaro. Todos estos acontecimientos posibilitaron nuevas miradas e imaginaciones.

En París, Gaspard Félix Tournachon, más conocido como Nadar, y amigo de Julio Verne, utilizó la cámara fotográfica —un nuevo invento—, como un nuevo medio artístico, realizando fotografías de la ciudad desde las alturas (i. 126), realizando la toma de la primera fotografía aérea de París, en 1858 (i.127). Él mismo decidió construir un gran globo aerostático, al que llamó “El Gigante” (*Le Géant*) (i.128), inspirado en la obra de Verne, para que las personas pudieran disfrutar de esa gran experiencia, este globo en particular, lo ubicará en el Campo de Marte, en París y será utilizado para realizar un gran viaje, el cual no llega a culminarse en el lugar marcado del destino,

## LE COLPORTEUR D'IMAGES.



(Le Marchand de cartes géographiques.)

La gravure sur bois, en nous reproduisant ici la figure d'un colporteur d'images, ne fait qu'acquiescer une vieille dette envers une classe d'hommes qui, se chargeant de répandre ses productions dans les campagnes, l'a soutenue à une époque où les villes lui avaient retiré leur patronage. Les encouragements qu'elle recevait ainsi pendant cette période de délaisement qui, en France, a duré plus d'un demi-siècle, étaient d'ailleurs, il en faut convenir, beaucoup trop faibles pour la faire prospérer, et à peine suffisants pour l'empêcher de mourir; aussi était-elle tombée dans un état alarmant de langueur lorsque les publications pittoresques vinrent la ranimer comme par enchantement.

Le recueil pittoresque qui ouvrit la carrière, nos lecteurs s'en souviendront, ne se mit point en frais d'éloquence pour dire ce qu'on devait attendre de cet art; il en fit voir les produits, qui, satisfaisants dès le principe, s'améliorèrent encore de jour en jour; les résistances opposées par d'anciennes préventions cédèrent peu à peu, et à la première défaveur succéda une sorte d'engouement.

Aujourd'hui l'éditeur d'un ouvrage auquel la vogue semble d'avance assurée, n'est pas tranquille encore sur la réussite, s'il n'a pas appelé à son secours le talent du graveur sur bois. Est-il songé, il y a quinze ans, à se ménager une pareille chance de succès? Non sans doute, et peut-être même se fit-il mis tout de bon en colère, si on lui eût proposé d'employer, pour illustrer les œuvres de Bernardin de Saint-Pierre, ou la vie de Napoléon, des procédés qui ne servaient plus guère qu'à orner la couverture de la Bibliothèque bleue ou la complainte du Jull errant.

Alors il en était du graveur sur bois comme de ce der-

nier des ménestrels que nous a peints le grand poète écossais: il n'allait plus frapper aux portes des palais, mais à celles des chaumières, et c'était à de pauvres paysans qu'il se forçait de faire accepter les produits d'un art qui avait charmé les rois, d'un art qui avait été exercé par des mains royales. Même il en était arrivé à ce degré d'humiliation que les plus modestes demeures commençaient à ne plus s'ouvrir pour lui, si ce n'est dans quelques provinces reculées où l'on tient avec trop d'opiniâtreté aux choses du passé, mais où l'on est fidèle aux anciennes amitiés comme aux anciens goûts.

C'était donc dans les départements de l'Ouest, où elle se voyait encore entourée d'une certaine faveur, que la gravure sur bois avait cherché son dernier asile\*, et c'est de

\* Nous ne parlons ici que de l'industrie de la gravure en bois pour l'art; il était cultivé encore par quelques hommes disséminés sur divers points de la France, et qui ne retiraient de leur labeur ni le profit ni la considération qu'ils auraient été fondés à en attendre. Paris, il y a vingt-cinq ans, ne comptait pas un seul de ces hommes, et quand madame Boivin fit imprimer son Traité des accouchements, il fallut, pour les figures qui devaient servir à l'intelligence du texte, recourir à un artiste d'Alençon, M. Godard, dont nous avons déjà eu occasion de parler (voy. 1838, p. 352), et au fils duquel est due la vignette des *Musiciens ambulants* (voy. p. 2). Quelques années plus tard, il est vrai, il sortit des presses parisiennes un ouvrage orné de vignettes sur bois très remarquables par le dessin et par l'exécution. Mais le livre était d'un prix élevé; il n'était d'ailleurs, par sa nature, destiné qu'à une classe très restreinte de lecteurs, et il ne produisit pas l'effet qu'on aurait pu sans cela en espérer, celui de populariser l'emploi de la gravure sur bois.

i.125 *Un colporteur d'images portant, pendues à l'épaule, des cartes géographiques* ”

Un vendedor ambulante, colgando en el hombro mapas.

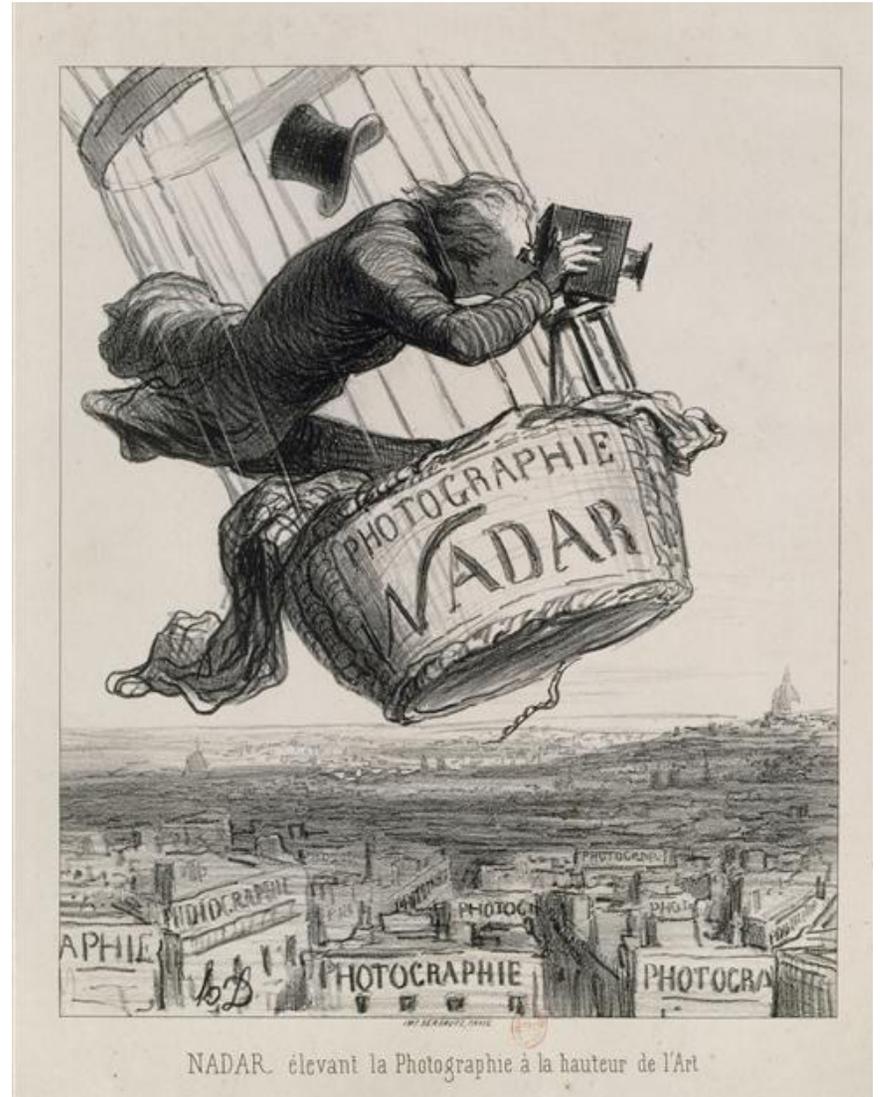
Publicado en *Le Magasin pittoresque*

(1833 1938)

Director M. Édouard Charton

1841

BnF Gallica



i.126 Nadar elevando la fotografía a la altura del Arte  
Litografía  
Honoré Daumier  
1862  
publicada en *Le Boulevard*, 1862  
Biblioteca Nacional de Francia



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

i.127 *Vue aérienne du quartier de l'Etoile*  
papier albuminé, 24 x 30 cm, 16 juillet 1868.  
Nadar  
Biblioteca Nacional de Francia. Gallica



i.128 *Le Geant, Champ de Mars*  
October 18, 1863  
Nadar (Gaspard Félix Tournachon)  
*Art Institute Chicago*

ya que sufrió un accidente. Su pasión por las ciencias, los avances tecnológicos y la aventura, lo llevaron, junto con su amigo, a emprender varias empresas y conformar varias sociedades, una de ellas la Sociedad de Aeronautas francesa.

La aparición de la fotografía creó gran revuelo a todos los niveles sociales y culturales: diversos puntos de vista pusieron de manifiesto el rechazo hacia ella o, por el contrario, lograron tener gran acogida. Para algunos, la fotografía llevaría a la pintura a su fin, y lo veían cerca, pues consideraron que plas-maba en blanco y negro el instante deseado, por lo cual ya no era necesario ni el pintor ni su obra. De manera que ya no sería indispensable contratar a un artista para ser retratado, sino que solo habría que desplazarse a una tienda que ofreciera ese servicio.

Sin embargo, otro sector veía la fotografía como una herramienta democrática, ya que todo aquel que deseara y tuviera el dinero para permitírselo, podría hacerse un retrato individual o familiar. Y así, como tal, es aceptada: como herramienta, pero no como medio para realizar obras de carácter artístico. Por otro lado, Nadar elevó el retrato a otros niveles, y así lo consideraron algunos de sus congéneres artistas en estos momentos, ya que sus fotografías fueron acogidas como obras artísticas, que estaban al nivel de las pictóricas o las escultóricas. Ello, sin embargo, no sentó bien a mucha parte de la sociedad, aunque ser retratado por él era un gran honor y lo realizaba solo a sus amigos, el resto de retratos eran realizados en su taller por sus empleados. De esta forma se sentaron las bases y las premisas para el futuro del nuevo medio de

expresión. El Salón oficial no sin rechazos y discusiones abrió sus puertas en 1859 a la exposición de fotografías, en cabeza de Nadar quien lideraba la *Société française de photographie*. (i.129, i.130)

En el año de 1874, Nadar prestó su taller a un grupo de artistas, con los cuales compartía la pasión por las nuevas creaciones de obras artísticas. Los artistas organizaron sus obras en un espacio totalmente fuera de los estamentos al poder y sus normativas (i. 131). La exposición se abrió al público en un mes de primavera, el 15 de abril-antes de ser inaugurado el salón oficial- y contó con su afiche de introducción, en el cual se presentaban como Sociedad anónima de artistas, pintores, escultores, grabadores, etc., (*Société anonyme coopérative des artistes peintres, sculpteurs et graveurs*, constituida en diciembre del año anterior, por varios de los artistas participantes) y contaron con un catálogo (i.132) en el que se indicaba el nombre de los artistas, organizados alfabéticamente por su apellido, luego la dirección de sus talleres o lugares de habitación y debajo de ello el nombre de las obras que estarían expuestas. En esta exposición estuvieron presentes obras de Berthe Marie Pauline Morisot, quien hacia parte del grupo fundador de la Sociedad y será la única mujer artista presente en las tres primeras exposiciones del grupo<sup>67</sup>

67 Las artistas mujeres, en estos momentos de la exposición, se les permitía exponer en el Salón oficial, pero no se les permitía el acceso a la *l'Académie des beaux-arts*. Créée en 1816, *l'Académie des beaux-arts se ferme résolument aux femmes. Cependant, le principe du Salon est maintenu et les femmes peuvent y exposer. Elles seront plus de quatre-vingts en 1824. Dans les années 1800-1830, les femmes ne représentent jamais moins de 14 % des exposants. En 1855, elles ne représenteront plus que 6,7 %. Leur nombre va ensuite s'accroître. Le collectionneur Ernest Hoschedé (1837-1891) dénombre « plus de six cents exposantes » au Salon de 1880. Le*

En esta exposición se expuso la obra de Monet: *Impression, soleil levant* (i.133), junto a otras obras de artistas como Manet, Cezanne, Degas, Pissarro, etc. Un total de 30 artistas y 165 obras expuestas. Esta exposición desató la controversia, el rechazo, la crítica voraz del público en general y de los críticos en particular. Uno de ellos, Louis Leroy, escribió un artículo en el periódico *Le Charivari* y, de manera irónica, utilizó la primera parte del título de la obra de Monet anteriormente mencionada, para llamarlos “impresionistas”, jugando con el significado de esta palabra.

Ese nombre, sin embargo, luego se le asignó a ese grupo de artistas donde la luz y el cambio operado por esta sobre los lugares y objetos, transforma la paleta y la mirada, que es nueva sobre la ciudad y el campo, las cuales quedaron volcadas en sus pinturas, dignificando lo cotidiano, sus labores, sus hacedores y desmitificando el retrato del gran señor; miradas que habían sido continuadas y ampliadas por ellos, pues habían sido iniciadas por la Escuela de Barbizon y los llamados realistas, como Coubert, donde el campesino ocupaba en el lienzo el puesto del “señor” y se colocaba a su altura.

Las temáticas fueron otras, cortaron con los lazos academicistas en los trazos y pinceladas, en la utilización de los colores

---

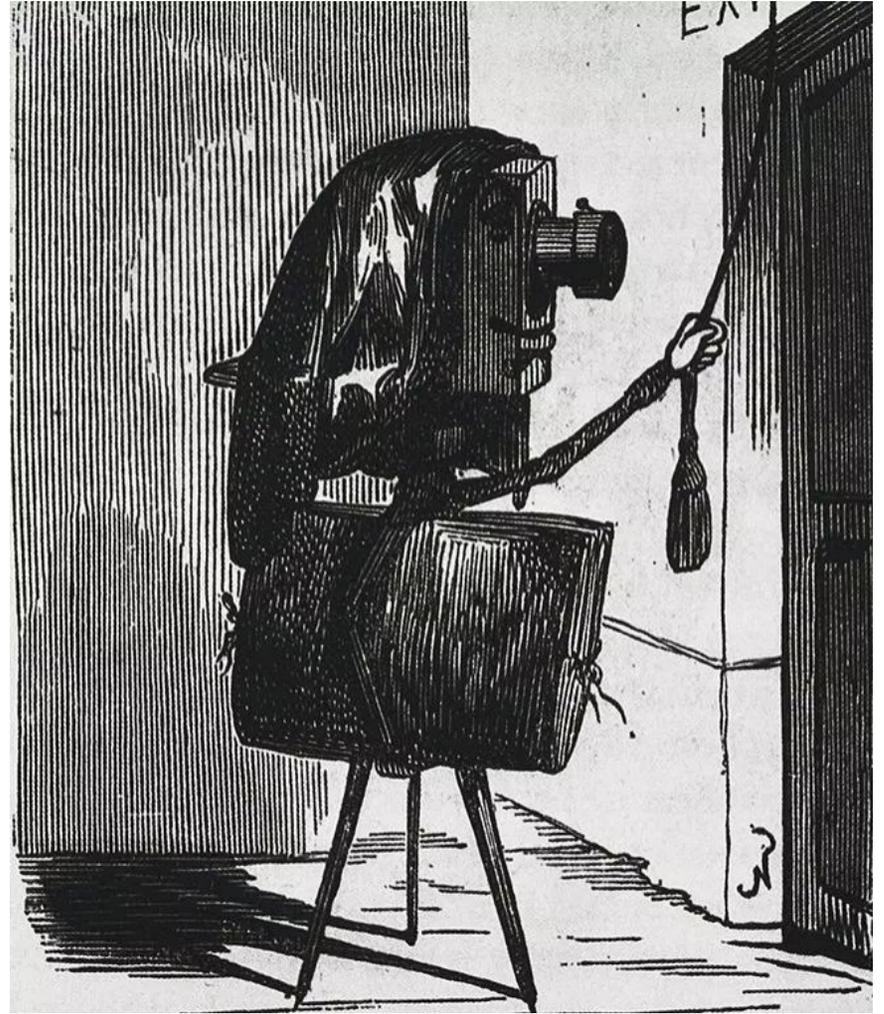
*chiffre peut paraître considérable. Toutefois, les femmes ne représentent que 12,5 % des exposants. Les impressionnistes font un peu mieux que le Salon officiel puisque, dans les années 1880, les femmes représentent entre 15 et 17% des exposants du groupe. La réputation du Salon de Paris est telle que, pour la plupart des artistes étrangers, femmes ou hommes, y avoir exposé au moins une fois est une obligation, s'ils veulent ensuite faire carrière dans leur pays d'origine, voire devenir enseignant.* (Ministère de la Culture, 2019, pág. 4)

de sus paletas, en el juego de estos, en nuevos objetos transformados y personajes retratados. Las figuras definidas y las posturas erráticas se llenaron de movimiento y el trabajo del campesino, el obrero, la prostituta fue mostrado en su rudeza, dignificando su acción (i.134), al igual que se presentaron los espacios públicos y de confluencia cotidiana en la calle abierta, sus encuentros en sus ires y venires, sus temperaturas, donde el ocio hizo presencia, sin el sentido de la posesión. Las sombras y la luz de la vida diaria, su rudeza y suciedad, las alegrías y las penurias, fueron reflejadas, cuando el pintor salió de su taller y realizó sus trazos al aire libre, como su gran espacio de creación e inspiración.

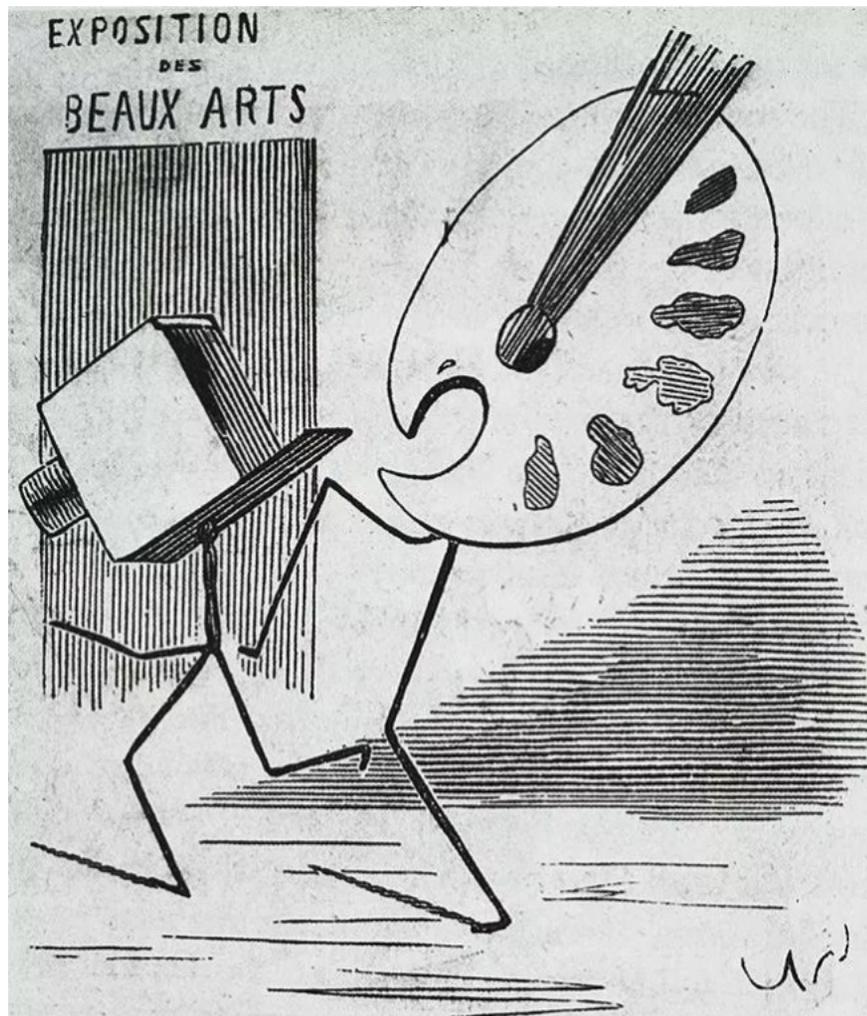
Las exposiciones Impresionistas fueron ocho en total (1874, 1876, 1877, 1879, 1880, 1881, 1882, 1886) contando la primera, pero no es hasta la tercera, que, organizados como Sociedad, deciden colocarse ese nombre, aunque no logran ponerse de acuerdo y en los carteles de las muestras posteriores, se identificaron como un grupo de artistas independientes.

Los artistas continuaron sin descanso creando nuevas obras que no dejaron de sorprender y agitar el ambiente, abriendo las miradas a un público desconcertado, realizando y exponiendo su obra en la exposición “Impresionista” o enviando obras al Salón oficial (i.135, i.136), ya fuera para recibir una mención o para lograr la aceptación de las Instituciones, como lo creyó y lo hizo Cézanne.

Al igual que recibían rechazos también recibieron palabras de apoyo de artistas coetáneos y escritores, de quienes esta-



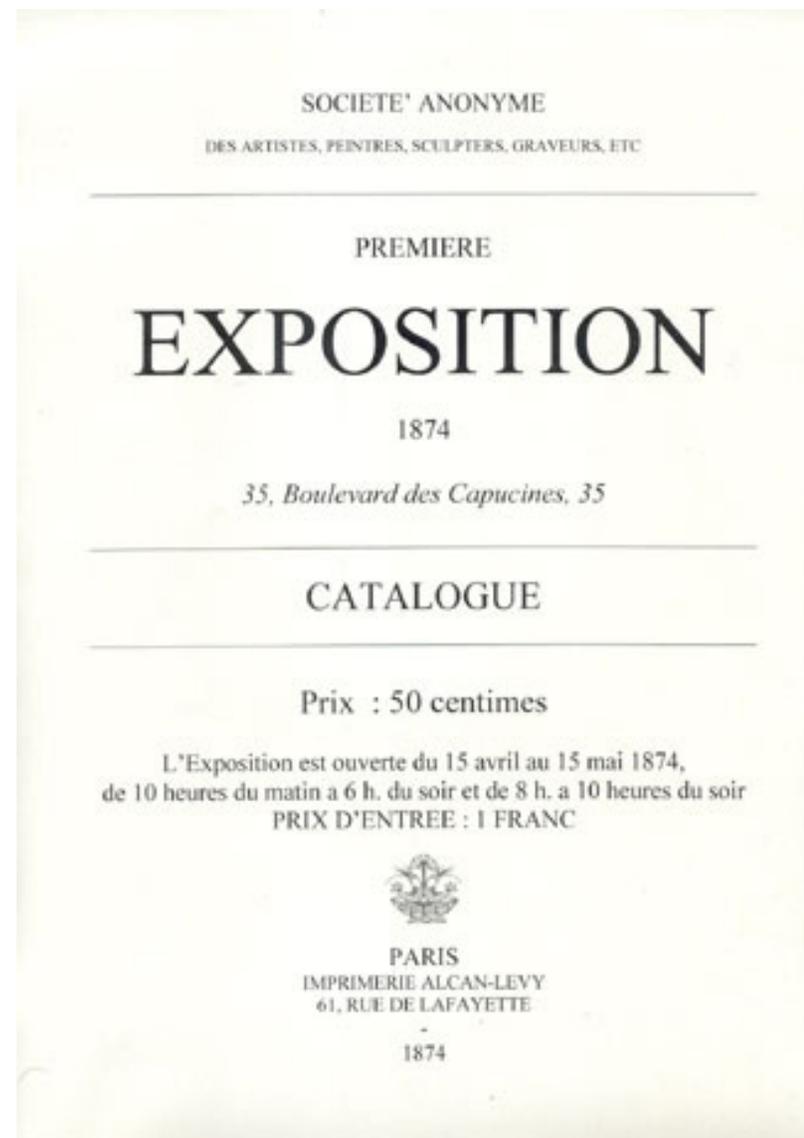
i.129 « *La photographie sollicitant une toute petite place à l'exposition des Beaux-arts* »,  
Nadar  
*Le Journal amusant* 1857-01-17 (N55, pág.2)  
Biblioteca Nacional de Francia



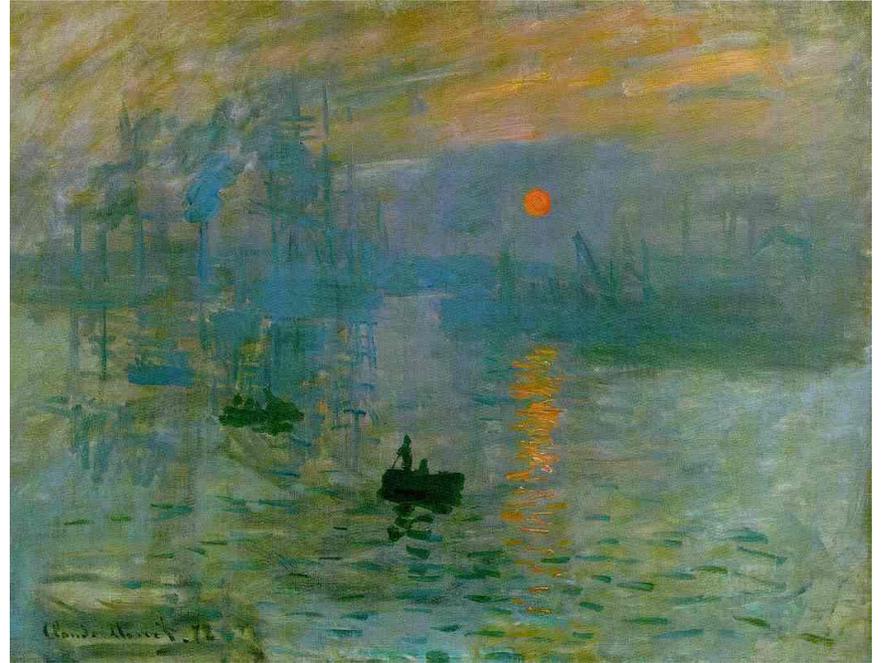
i.130 « *Ingratitude de la peinture, qui refuse la plus petite place à la photographie, à qui elle doit tant* », *ibid.*, i. 129, portada.  
Biblioteca Nacional de Francia



i.131 Taller de Nadar Boulevard de los Capuchinos 35  
 fotografía realizada por Nadar  
 antes de 1850  
 Biblioteca Nacional de Francia



i.132 Portada del Catálogo de la primera exposición impresionista  
*Archives Wildenstein, Institute, Paris*, imagen tomada (retocada) de la página de *Musée Marmottan Monet*, del catálogo de la exposición *Impression Soleil Levant L'histoire vraie du chef-d'oeuvre de Claude Monet*. 18 de septiembre 2014-18 de enero 2015



i.133 *Impression, soleil levant*

Claude Monet

1872

Actualmente en el *Musée Marmottan Monet*, Paris



i.135 *Une séance du jury de peinture*  
Henry Gervex  
1885  
Musée d'Orsay, Paris, France  
©photo *musée d'Orsay / rmn*



i.134 *Los acuchilladores de parqueté*  
Gustave Calibotte  
1875  
Obra expuesta en la segunda exposición impresionista  
*Musee Orsay, Paris*



i.136 *Un Coin du Salon en 1880*  
Édouard Joseph Dantan  
1880  
Colección privada

ban dotados del don de la palabra, junto con la del color y las formas, que, como medios, se encontraban abriendo nuevas posibilidades a la creación de obras. Y estos momentos fueron descritos por Gombrich, siglos después, de la siguiente manera:

*“Los pintores [...] Quieren ver el mundo con un nuevo mirar, soslayando todo prejuicio e idea previa acerca de si la carne es rosada, y las manzanas, verdes o rojas. No es fácil desembarazarse de esas ideas preconcebidas, pero los artistas que mejor lo consiguen producen con frecuencia las obras más interesantes. (Gombrich E. H., 1997, pág. 71) (Gombrich E. , 1995, pág. 29)*

La provocación y el escándalo se convirtieron en una constante de enfrentamiento con las Instituciones al poder, y las visiones de futuro se desarrollaron en un presente. El artista independiente ya no fue cobijado por el mecenazgo y debió sobrevivir con su arte. Se sintió diferente, y así lo hizo notar a sus contemporáneos hasta en la forma de vestir. La marginalidad se convirtió en su manera de vivir y de luchar. Fue derivando en nuevas actitudes frente a lo obra, ya no solo por parte del artista sino también del espectador, que ya no se encontraba en silencio, pues se le habían planteado nuevas preguntas a través de las miradas que lo invitaban a una contemplación no pasiva del mundo que los rodeaba y que se encontraba en un cambio constante.

El Museo de Luxemburgo, que había abierto sus puertas con la intención de exponer las obras de los artistas que realizaban su obra en ese tiempo presente, estaba bajo el dominio de

las normativas académicas, y no permitió, desde su apertura, el ingreso de obras no aceptadas en el Salón de Arte oficial. Pero los nuevos creadores opusieron su resistencia con su trabajo constante y siguieron abriéndose camino. Es así que, en el año de 1880, 72 años después de su apertura, el Museo recibió las obras de varios artistas y movimientos que habían sido rechazados años atrás, como fueron las obras de la “Escuela de Barbizon”. Y no fue sino hasta 1894, seis años antes de acabar el siglo XIX, cuando fueron aceptadas las obras de los artistas impresionistas que, gracias a la donación que realizó Gustave Caillibotte de su colección personal al Estado, se dispuso de estas obras y fueron expuestas en diferentes Museos pertenecientes al estado.

Así pues, el Museo se ratificó como la Institución que exponía las obras del pasado, bajo unas normativas fijas, las cuales no permitían la exposición de obras del presente sin previa autorización y con una temporalidad marcada. Es decir, esas normas consideraban que hasta la muerte del artista y casi diez años después, las obras podrían ser parte de sus arcas. El Museo Institucional constituido no había transformado sus normativas, a pesar de que los artistas vivos reclamaban espacios de exposición. Por eso abrieron otros espacios, donde el encuentro y la discusión de este tiempo vivido se transformarán en lugares vitalizadores del presente y consciencia de este.

El Museo ya no es el único espacio validatorio- expositivo de las obras, sus artistas creadores y ellas mismas validaron otros espacios desarrollando su obra en ellos. El gran público

i.137 *Devant 'Le Rêve' de Detaille*  
Paul Legrand,  
1897,  
oleo sobre lienzo 134 x 105 cm  
*Musée des Beaux-Arts, Nantes*



pudo contemplar las obras de su presente dentro de los Salones oficiales o fuera de ellos, en las exposiciones no amparadas por éstos y en diferentes lugares y espacios de la ciudad, como en los escaparates de una tienda, observando una obra original o sus reproducciones (i.137, i. 138).

En el libro *L'art moderne* de J.-K (Joris-Karl), Huysmans, publicado en 1902 (Huysmans, 1908 (deuxième édition)), el autor escribe sobre *Le Salon de 1879, Le Salon officiel de 1880 y 1881*, y sobre *Exposition des Indépendants en 1880 y 1881*<sup>68</sup>, indicando las diferentes exposiciones anuales de las obras del presente.

En 1884, se conformó en París *La Société des artistes indépendants* (Sociedad de Artistas Independientes), teniendo como miembros fundadores a Georges Seurat, Paul Signac, Henri-Edmond Cross, Albert Dubois-Pillet, Charles Angrand, constituidos desde el 19 de julio, quienes deseaban la independencia total de las instituciones oficiales para realizar sus exposiciones. Es en este mismo año que el primero de diciembre realizaron bajo el nombre *Le Salon des indépendants* (El Salón de los Independientes) la primera exposición, vendiendo su obra en ellos, bajo el lema: "Sin jurado, ni premios". Fernand Léger escribirá sobre el Salón y los artistas en su obra *Fonctions de la peinture*, publicada en 1965. (Léger, 1997).

El siglo XIX va tocando a su fin y la gran cantidad de cambios a diferentes niveles que involucraban transformaciones a las seguridades antes impuestas, abrían otras posibilidades y miradas ya no pasivas, sino inquisitivas. Ya que el movimien-

68 Libro digitalizado en <https://archive.org/details/lartmoderne00huys>

to se convirtió en una constante, que "arroyaba" a todos los componentes y miembros de la sociedad, que trataron de asimilarlos, pues los nuevos discursos de la producción industrial y el vuelco de la sociedad a ello, comenzaron a trastocar de manera interna los valores antes establecidos. Desde entonces, las visiones a los futuros que se creyeron lejanos, se acercaban a grandes pasos, convirtiéndose la ciudad en la nueva protagonista, pues el trabajo artesanal y el campesino, comenzaron a ser absorbidos por la producción en masa e industrial. El tiempo se guardó en bolsillos y las horas y los minutos tomaron otro valor. (i.139. i.140, i.141)

Las colecciones primigenias se fueron disolviendo con la venta de sus obras, pues el mercado se fue extendiendo hasta el continente americano, donde con las nuevas fortunas, como las norteamericanas, pudieron comprar las obras de las dinastías europeas, pertenecientes al pasado, e igualmente compraron obras de los artistas rechazados por las Academias. Así se conformaron otro tipo de colecciones, ya fuese a nivel particular o se establecieron sociedades para tal fin, que fueron la semilla de los nuevos Museos que surgieron en Estados Unidos. Las Universidades en ambos continentes, crearon y abrieron los suyos, con donaciones y compras. Este ir y venir de obras fue percibido por los artistas y no sin desconcierto, y así lo escribió Monet en una carta dirigida al Ministro de Bellas Artes en el año de 1890:

*"Hemos, además considerado con inquietud el movimiento incesante del mercado artístico, la concurrencia de venta que nos hace América, la expatriación, fácil de prever, a otro continente de tantas obras de arte que son gozo y gloria de Fran-*

cia.” (Monet, Treves, 1953, pág. 233)

Los artistas alcanzaron la libertad para realizar sus obras, y la exposición de estas sorprendió en la calle, en carteles de un publicitado espectáculo, como los que realizó Toulouse Lautrec (la litografía en papel en el año de 1866 se utilizó para hacer carteles publicitarios).

El lienzo ya no necesitó del marco y la escultura es sin el pedestal. Las obras se encuentran fuera de los espacios expositivos, el espacio urbano y sus elementos cobijaron sus expresiones.



i.138 *Paris Kiosk*

Jean Béraud (1849-1935)

1880 - 1884

*The Walters Art Museum, Mount Vernon-Belvedere, Baltimore, Maryland, United States*

i.139

i.140 *Jeune homme à la fenêtre*

Gustave Caillebotte

1876

Obra expuesta en la cuarta exposición impresionista

Colección privada

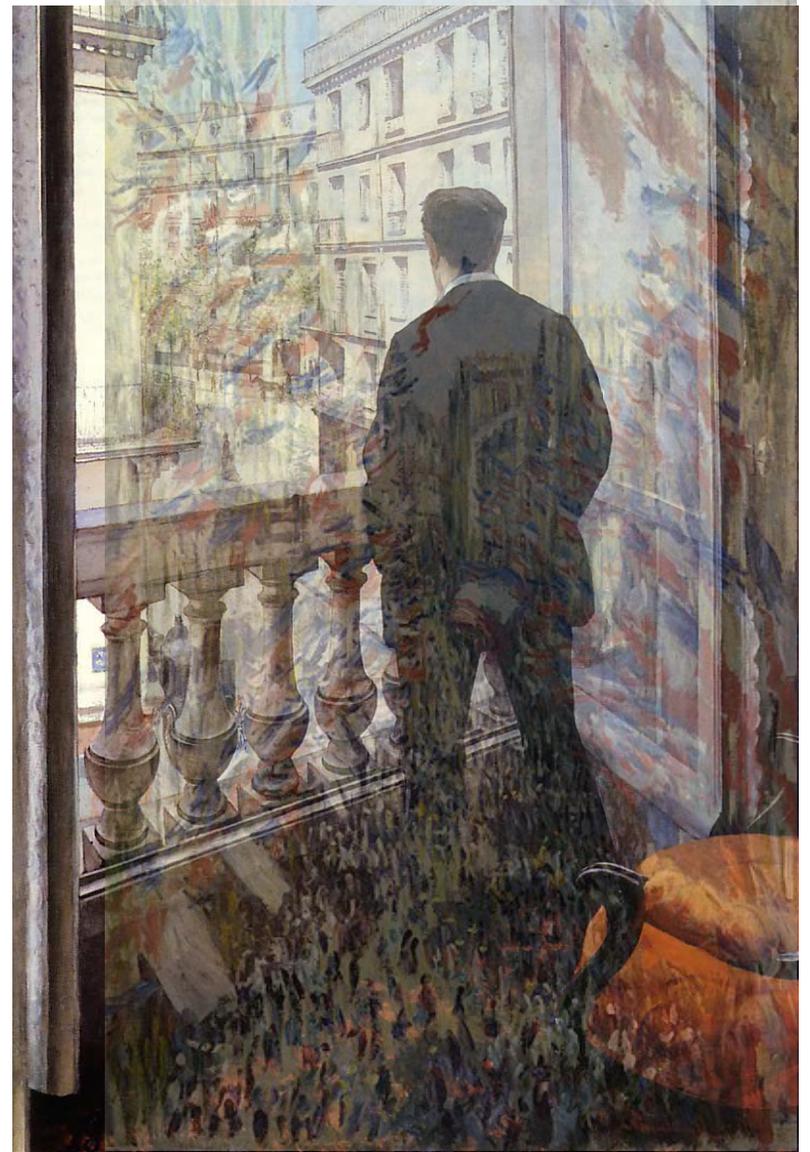
i.141 La calle Montorgueil, Paris. Celebración junio 30 1878

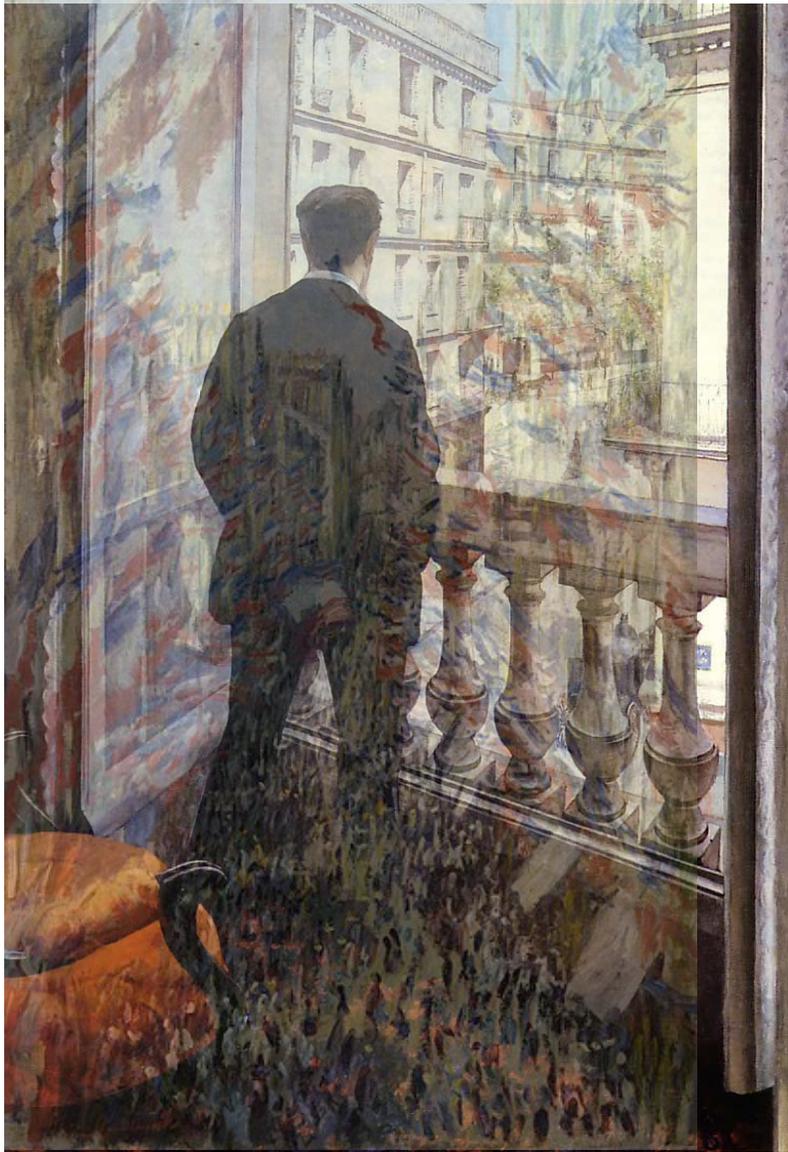
Claude Monet

1878

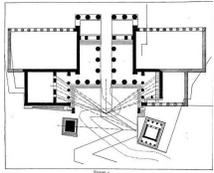
Obra expuesta en la cuarta exposición impresionista

Museo de Orsay, Paris



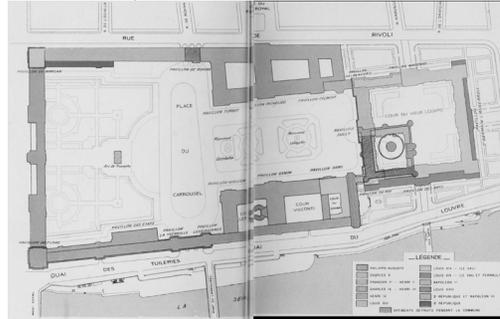


**Pinakothéke**  
Atenas-Grecia



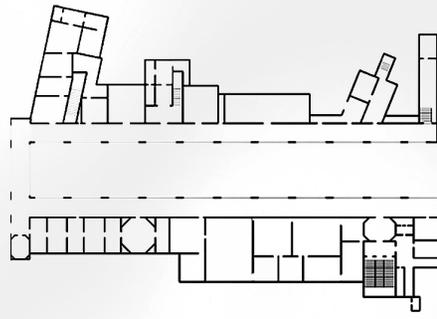
EXTERIOR

**Museo del Louvre**  
Paris-Francia



INTERIOR

**Galería de los Oficios**  
Florencia-Italia  
1560 - 1584

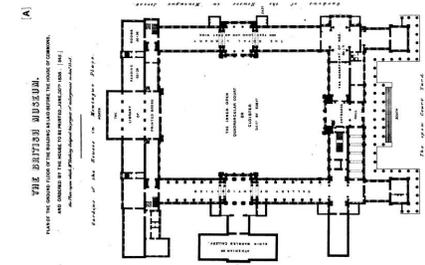


LA REPRESENTACIÓN DE LA IMAGEN DEL MUSEO



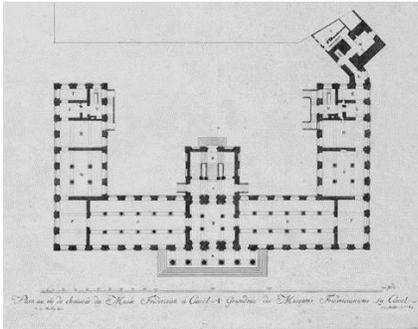
LA REPRESENTACIÓN DE LAS OBRAS EXPUESTAS EN EL MUSEO

**British Museum**  
Londres-Inglaterra  
1759 -1880 - 1857



### Fridericianum Museum

Kassel-Alemania  
1769 - 1779



### SU PRESENCIA EN LA CIUDAD

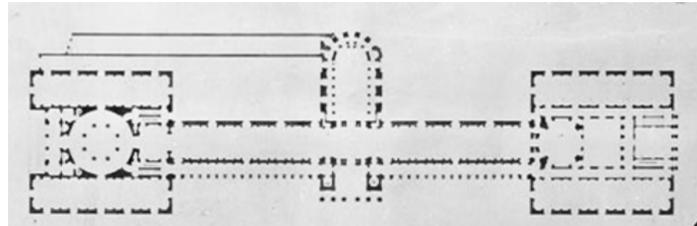


Planta baja, sala E, esculturas de mármol antiguas, después de 1891.

mhk

### Museo del Prado

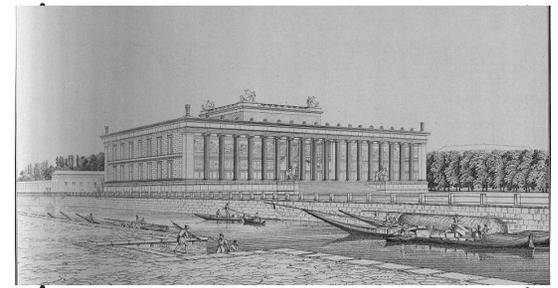
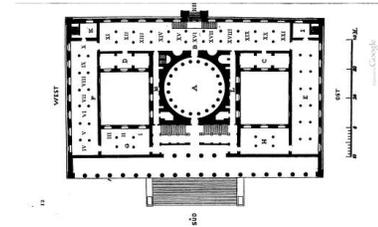
Madrid-España  
1785



Sala de la Reina Isabel II. 1879 Juan Laurent y Minier. Positivo fotográfico, gelatina, colodión Museo Nacional del Prado.

### Altes Museum

Berlín- Alemania  
1823 - 1830



ibid. i.70

## BIBLIOGRAFIA

- Angeles, H. G. (2005). Fecha de destrucción de la biblioteca de Alejandro Jandría. *Liber: Revista de Bibliotecología*. No 3 Revista de la Asociación Mexicana de Bibliotecarios, A.C No 3, 27-30.
- Arias, C. M. (2014). Las variaciones de la identidad. Ensayos sobre el tipo en arquitectura. Barcelona: Fundación Arquia.
- Balzac, H. d. (1855). *La Comédie humaine. Études de mœurs. Scènes de la vie privée*. Pierre Grassou. En H. d. Balzac. París: Alexandre Houssiaux, Éditeur.
- Balzac, H. d. (1978). *En busca de lo absoluto*. Medellín: Editorial Bedout S.A.
- Barthes, R. (1973). *Ensayos críticos*. Barcelona: Seix Barral.
- Baudelaire, C. (1996). *Salones y otros escritos sobre arte*. Madrid: La Balsa de la Medusa. Visor Dis S.A.
- Baudrillard, J. (1997). *The Cultures of Collecting*. London: Edited by Jhon Elsner and Roger Cardinal. Reaktion Books.
- Beade, I. P. (22 de marzo de 2011). Scielo.org.co. Obtenido de <http://www.scielo.org.co/pdf/ef/n44/n44a05.pdf>
- Berger, J. (2000). *Modos de ver*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Biurrun, F. J. (2015). *Textos de Doctorado de Arte y Arquitectura*. Beuys. Barcelona.
- Bolaños, M. (2002). *La memoria del mundo: cien años de museología 1900-2000*. Gijón, Asturias: Ediciones Trea, S.L.
- Bonnet, A. (1996). *La réforme de l'École des beaux-arts de 1863 : Peinture et sculpture . Romantisme*, 27-38.
- Boullée, E.-L. (s.f.). Gallica. Biblioteca Nacional de Francia. BnF. Obtenido de BnF. Gallica: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9061529g/f158.item.zoom>
- Burke, E. (2005). *De lo sublime y lo bello*. Madrid: Editorial Tecnos.
- Canogar, D. (1992). *Ciudades efímeras. Exposiciones universales espectáculo y tecnología*. Madrid: Ediciones Grafur S.A., Ramus S.A. .
- Catálogo. (15 de mayo de 1863). *Catalogue des ouvrages de peinture, sculpture, gravure, lithographie et architecture refusés par le jury de 1863 et exposés, par décision de S.M. l'empereur, au Salon Annexe, Palais des Champs-Élysées, le 15 mai 1863*. París, Paris. Obtenido de <https://archive.org/details/cataloguedesouvr00pari> y <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k114147v/f9.planchecontact>
- Cerezo, A. C. (febrero 2014). *LA COSA EN SU PRESENCIA*. Fedro. *Revista de Estética Teoría de las Artes*. Número 13, 49-69.
- Codoñer, J. S. (2014). *The Emperor Theophilos and the East, 829-842. Court and Frontier in Byzantium during the Last Phaxe of Iconoclasm*. London: Routledge.
- Courbet, G. (s.f.). *musee orsay*. Obtenido de [musee orsay](http://musee-orsay.fr/): <http://musee-orsay.fr/>

- [www.musee-orsay.fr/es/colecciones/resena-courbet/courbet-se-expresa.html](http://www.musee-orsay.fr/es/colecciones/resena-courbet/courbet-se-expresa.html)
- Deleuze, G. (1972). Proust y los signos. Barcelona: Anagrama.
- Deleuze, G. (2008). Pintura el concepto de diagrama. Buenos Aires: Editorial Cactus.
- Desvallées, A. (2010). Conceptos claves de Museología ICOM. Amand Colin.
- Dewey, J. (2008). El arte como experiencia. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S.A.
- Edward P. Alexander, M. A. (2008). Museums in Motion: An Introduction to the History and Functions of Museums. Plymouth, United Kingdom: AltaMira Press.
- Elderkin, G. W. (1912). archive.org. Obtenido de Problems in Periclean buildings: <https://archive.org/details/cu31924096785328>
- expositions.bnf.fr. (s.f.). Obtenido de <http://expositions.bnf.fr/bou-llee/arret/d4/index.htm>
- expositions.bnf.fr. (s.f.). Obtenido de <http://expositions.bnf.fr/bou-llee/arret/d4/index.htm>
- Fernandez, L. A. (1995). Museología Introducción a la teoría y práctica del Museo. Madrid: ITSMO S.A.
- Fletcher, B. (1905). History of Architecture. London and Tonbridge: Fradbury, Agnew, & Co. LD., Printers.
- Frazer, J. .. (1898). Pausaniass Description Of Greece Vol.2. New York: MACMILLAN ANDO CO., LIMITED.
- Gallica. BnF. (s.f.). Obtenido de gallica.bnf.fr: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b7701009m>
- Gogh, V. V. (1976). Cartas a Theo. Buenos Aires: Editorial y librería Goncourt.
- Gombrich, E. (1995). La Historia del Arte. Mexico: Editorial Diana S.A.. Conacultura .
- Gombrich, E. H. (1997). Gombrich esencial, Textos escogidos sobre arte y cultura. Madrid: Editorial Debate.
- Gombrich, E. H. (2011). La preferencia por lo primitivo.Episodios de la historia del gusto y el arte de Occidente. Nueva York: Phadion Press Limited.
- Guash, A. M. (2000). El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural. Madrid: Alianza Editorial S.A.
- Guash, A. M. (2005). El arte del siglo XX en sus exposiciones. 1945-1995. Barcelona: Editorial Serbal.
- Guatari, F. (2013). Líneas de Fuga. Por otro mundo de posibilidades Buenos Aires: Editorial Cactus.
- Heidegger, M. (1958). Arte y Poesía. México: Fondo de la Cultura Económica.

- Heidegger, M. (1994). *Conferencias y artículos*. Barcelona: Ediciones del Serbal
- Hernández, M. Á. (2016). *Pintura y Terror: Jacques-Louis David en 1793-1794*. *LOCVS AMCENVS*, 145-166.
- Hodgson, G. M. (marzo de 2006). What are Institutions? Obtenido de <http://www.geoffrey-hodgson.info/user/bin/whatareins-titutions.pdf>: <http://www.geoffrey-hodgson.info/user/bin/whatareinstitutions.pdf>
- <https://archive.org/>. (s.f.). Obtenido de <https://archive.org/details/prcisdesleon01dura>
- Huysmans, J. K. (1908 (deuxième édition)). *L Art moderne*. París: Librairie Plon, Plon - Nourrite .
- Ignasi Solá Morales, M. L. (2000). *Introducción a la Arquitectura. Conceptos Fundamentales*. Barcelona: Ediciones UPC.
- Le Corbusier, A. O. (Madrid). *Ozenfant/ Le Corbusier acerca del purismo, escritos 1819-1926*. 1993: El Croquis Editorial. Edición al cuidado de Antonio Pizza.
- Léger, F. (1997). *Fonctions de la peinture*. Paris: Gallimard.
- Lenotre, G. (1895). *Paris révolutionnaire : ouvrage illustré de 60 dessins et plans inédits d'après des documents originaux / G. Lenotre*. París: Firmin - Didot.
- Levaillant, M. (1933). *Oeuvres Complètes de Prosper Mérimée*. París: Librairie Ancienne Honorée Champion.
- Linnebach, A. (2014). *Das Museum der Aufklärung und sein Publikum. Kunsthaus und Museum Fridericianum in Kassel im Kontext des historischen Besucherbuches (1769–1796)*. Kassel: Kassel : Kassel University Press 2014.
- Lübke, D. E. (1878). *History of Art*. New York: Dodd, Mead, And Company.
- Mainardi, P. (1991). Courbet s Exhibitionism. *Gazette des Beaux Arts* 118 (december), 253-266.
- Mennith, C. (1863). *Le Salon des Refusés et le jury: réflexions de Courcy Mennith*. Paris.
- Mérimée, P. (1831). *Musée de Madrid*. *L Artiste*, 73-75.
- Ministère de la Culture. (22 de septiembre de 2019). Obtenido de ministère de la Culture: <https://www.culture.gouv.fr/Sites-thematiques/Musees/Nos-musees/Valorisation-des-collections/Les-femmes-artistes-sortent-de-leur-reserve/Informations-complementaires/Milieu-artistique/Les-mecenes-collectionneures-et-galeristes>
- Monedero, M. M. (2008). *La reconstrucción de Múnich, tradición y renovación*. *Loggia, Arquitectura & Restauración*, 38-51.
- Montaner, J. M. (1990). *Nuevos Museos Espacios para el arte y la cultura*. Barcelona: Gustavo Gili S.A.
- Montaner, J. M. (1995). *Museos para el nuevo siglo*. Barcelona: Gustavo Gilli.
- Museo del Louvre. (s.f.). Obtenido de <http://www.louvre.fr/en/history-louvre> <http://www.louvre.fr/histoire-du-louvre>
- Neickelius, C. F. (1727). *Museographia, oder, Anleitung zum rechten Begriff und nützlicher Anlegung der museorum, oder Raritäten-Kammern ... : in beliebter Kürtze zusammen getragen, und curiosen Gemüthern dargestellt*. Leipzig y Breslau.
- Pere Hereu, J. M. (1994). *Textos de Arquitectura de la Modernidad*. Juan de Laborda, Hondarribia, Gipúzcoa: Editorial Nerea S.A
- Piojan, J. (1914). *Historia del Arte al traves de la historia*. Barcelona: Casa Editorial P Salvanta.

- Popper, F. (1989). Arte, acción y participación. El artista y la creatividad de hoy. Madrid: Akal S.A.
- Reesa Greenberg, W. F. (2005). Thinking about Exhibitions. Londres y Nueva York: Routledge. Taylor & Francis Group.
- Saunier, C. (1903). Les Grands Artistes Collection D Enseignement et de Vulgarisation. Placée sus le Haut Patronage de L Administration des Beaux-Arts. Paris: Henri Laurens, Editeur.
- Sennet, R. (1997). Carne y piedra. El cuerpo y la ciudad en la civilización occidental. Madrid: Alianza Editorial S.A.
- Shiner, L. (2004). La invención del arte: una historia cultural. Barcelona: Paidós Ibérica, S.A.
- Skyllitzer, J. (2010). A synopsis of Bizantine history. Cambridge: University Press Cambridge.
- Sloterdijk. (2006). Esferas: espumas: esferología plural.III. Siruela.
- Sudjic, D. (2017). El lenguaje de las ciudades. Barcelona: Editorial Planeta S.A., Editorial Ariel.
- Tiberghien, G. A. (2001). Arte público: naturaleza y ciudad. Madrid: Fundación Cesar Manrique. Cromoimagen S.L.
- Treves, M. G. (1953). El Arte visto por los Artistas. Selección de Textos de los Siglos XIV a XX. Adaptación española de Rafael y Jorge Benet. Barcelona: Seix Barral.
- Villel, M. J. (1995). Los limites del museo. En Los limites del museo. Catalogo de la exposición que lleva el mismo nombre, realizada en el Museo Tapies de Barcelona. Barcelona.
- Villot, F. (1855). Notice des tableaux. Exposés dans les galeries du Musée Impérial du Louvre. Paris: Vinchon et Charles de Morgues, Impremeurs des Musées Impériaux.
- Vitet, L. ( 1861.). L'Académie royale de peinture et de sculpture, étude historique. Paris: Michel Lévy frères.
- Weitemeier, H. (2005). Klein. Madrid: Taschen.
- Wheeer, C. V. (s.f.). Manet, an essay.
- Zunzunegui, S. (2003). Metamorfosis de la mirada. Museo y semiótica. Madrid: Ediciones Cátedra (Grupo Anaya S.A).