

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.

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

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

3.1	EL MUSEO PORTÁTIL, LA OBRA ESCULTURAL MUSEO.....	280 - 319
3.2	LAS CAJAS MUSEOS. LOS MUSEOS SIN PAREDES. LOS 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 ARTE, SUS AMPLIACIONES, EL VIAJE A LA LUNA.....	424 - 461
	CUADRO 2	462 - 463
	CUADRO 3	464 - 465
	Bibliografía	466 - 468
4.	LA OBRA MUSEO DE ARTE EN EL SIGLO XXI, ENTRE LO ESTÁTICO, LO VIRTUAL Y LO “DE-AMBULANTE”.....	470 - 471
4.1	LA MOVILIDAD DEL MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO: LOS MUSEOS TEMPORALES O MÓVILES, DESARROLLADOS POR LAS GRANDES INSTITUCIONES.....	472 - 501
4.2	SEIS PRESENCIAS DEL MUSEO CONSTRUIDAS EN EL 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 MUSEO.....	548 - 558
	CUADRO 4	559

PRESENCIA 6 EL MUSEO COMO RECLAMO DE UNA NUEVA CIUDAD EN CONSTRUCCIÓN.....	561 - 583
4.3 “NUEVOS” ACCESOS Y APRETURAS DESCENTRADAS DEL MUSEO, UTILIZANDO LAS OBRAS COMO INSTRUMENTO	584 - 586
A EL MUSEO DE ARTE SE PRESENTA BAJO LA APARIENCIA DE MALETA DE VIAJE, “LAS OBRAS” CONTENIDAS, SE ACENTÚAN COMO MATERIAL EDUCATIVO.....	587 - 595
B LA EXISTENCIA VIRTUAL DEL MUSEO DE ARTE.....	596 - 607
4.4 EL “ANTIMUSEO” LA EXISTENCIA AMBULANTE DEL MUSEO LA REIVINDICACIÓN DE LA CREACIÓN 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

i.142 *Le Saut dans le vide*

Yves Klein.

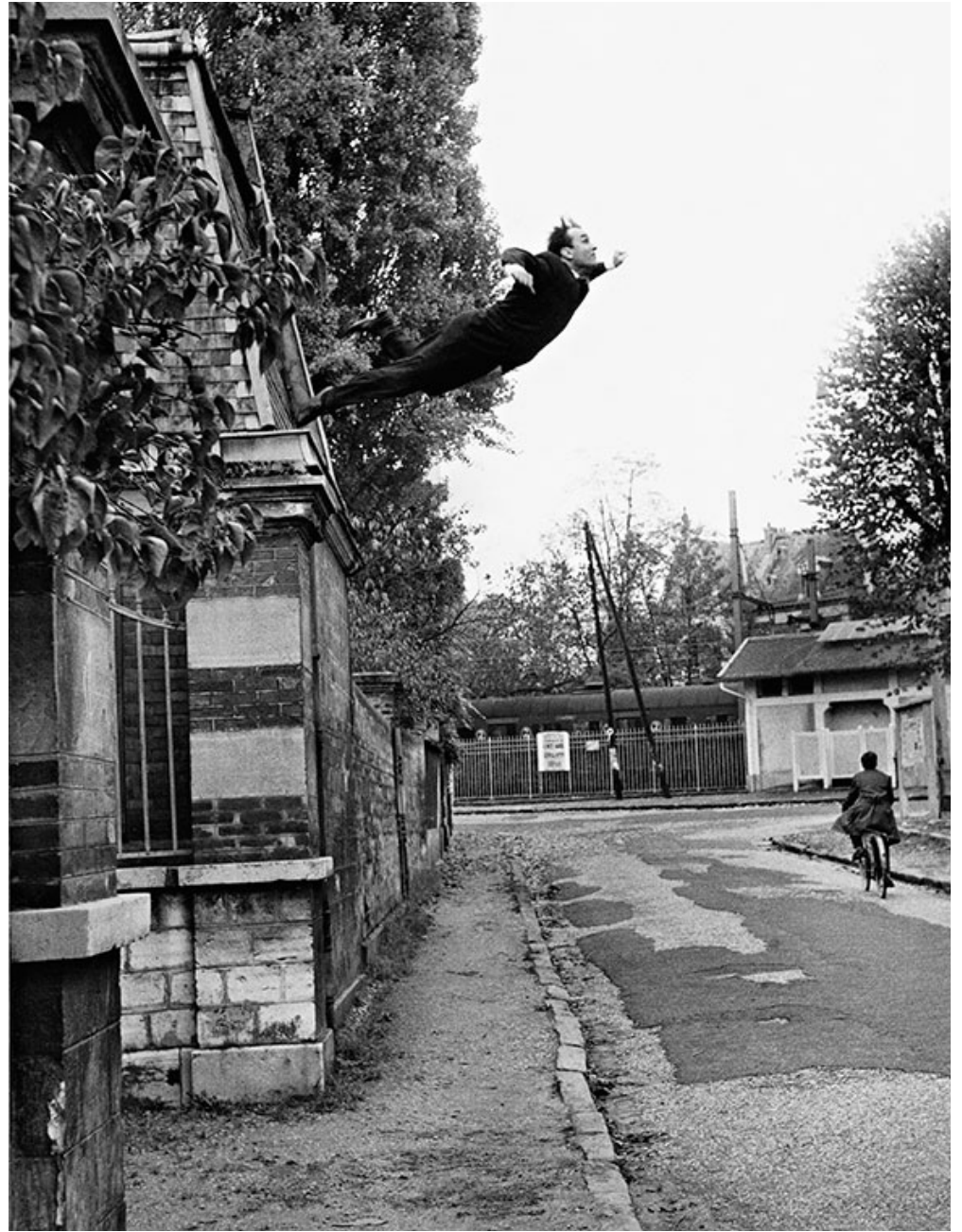
Fotografía

Yves Klein, *extrait de Dimanche 27 novembre 1960 Le journal d'un seul jour*, 1960

Impression typographique recto-verso en noir, feuillet double

55.5 x 38 cm

© Succession Yves Klein c/o ADAGP, Paris

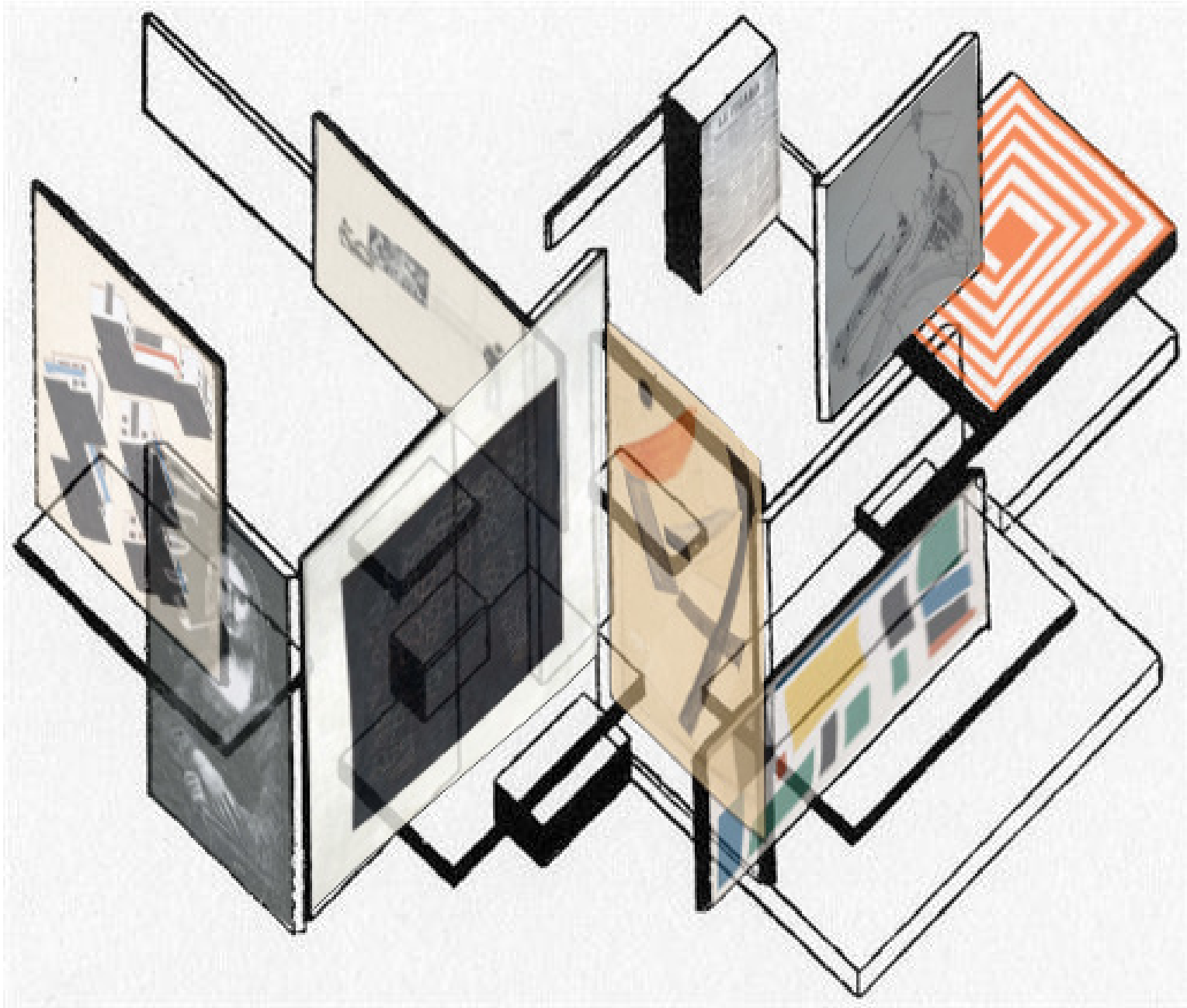


**2. DERRIBANDO Certidumbres, ESTABLEciendo “ACCIONES” MÚLTIPLES.
OTRAS VISIONES HACIA : la obra ARTística , la Ciudad y al MUSEo, desde las disciplinas artís
tica y arquitectónica.**

*“Para nosotros, el arte es lo contrario de cualquier receta o fórmula. El arte es la acción eternamente espontánea y libre del hombre, en su propio ambiente, con el objeto de transformarlo y adaptarlo conforme a una nueva idea”
(Gideon, 2009, pág. 307)*

i.143, i.144 Publicación donde se encuentra la imagen del fotomontaje *Le Saut dans le vide*, junto a la imagen de Ives Klein leyendo ésta.

Ibid. i.142



2.1 Manifiestos Incendiarios,

Obras alegóricas,



ciudades ideales

La obra se establece más acá y más allá de las intenciones de su autor. Éste pierde el control de la misma en cuanto la ha creado, y ella se desarrollará según su propia naturaleza [...] La única manera de perpetuarse para la obra de arte es dar nacimiento a otras obras que a los contemporáneos les parecerán aún más vivas que aquellas inmediatamente anteriores. (Lévi-Strauss, 1994, pág. 128)

i.145 Composición con imágenes de los contenidos del capítulo, con base en la obra de Theo Van Doesburg , “*The elementary expressional means of Architecture*”



i. 146 *Le Futurisme* Manifiesto Futurista

Filippo Tomaso Marinetti

Primera página del periódico *Le Figaro*

20 de febrero 1909

Imagen de la página de *Direzione Generale Biblioteche e Istituti Culturali Roma*

Manifiestos Incendiarios

“Ante el lejano pasado nos sentimos indulgentes; estamos llenos de indulgencia, estamos dispuestos a encontrarlo todo bello y bueno, nosotros, ávidos de crítica para los esfuerzos desinteresado y apasionados de nuestros contemporáneos. Olvidamos fácilmente que el mal gusto no ha nacido hoy día y que nos bastaría, sin ir demasiado lejos, con meter las narices en algunos viejos libros del siglo XVIII para darnos cuenta que ya en ese momento gentes de buenos modales y de buen aspecto protestaban todos los días contra el desenfreno de las artes de los oficios, contra los fabricantes de baratijas.” Le Corbusier (Le Corbusier, 1993, pág. 141)

A finales del siglo XIX los artistas manifestaron su descontento hacia el Museo, enfocando éste a la temporalidad de exposición de las obras -ya que las realizadas por ellos en vida y en el presente que les acontece, no eran tenidas en cuenta para estar exhibidas en ellos de manera permanente-. No confrontaron de manera directa a la Institución, defendían su fin educativo, ya que les posibilitaba la observación de las obras de los maestros del pasado para aprender de estos. Igualmente validaban la existencia de los mismos, y desde los colectivos

artísticos, de manera general en estos momentos, veían como un objetivo, que sus obras fueran expuestas en los Museos, para disfrutar de la presencia de ellas y brindarle no solo un reconocimiento al artista en vida, sino garantizar la presencia de este tiempo, - expresado en las creaciones-, en otro “ ciclo”, el de la eternidad. Pero estas posturas “complacientes” para algunos artistas, se vieron sacudidas a principios del siglo XX, cuando en el año 1909, a solo nueve años de comenzar el siglo XX, Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944), publicó el “**Manifiesto futurista**” en la primera plana del periódico *Le Figaro*, de Francia (i. 146).

Haciendo público un texto, en el cual dio a conocer el ideario de un movimiento que apenas se consolida. El escrito estaba escrito en plural, pero estaba firmado por una persona y su proclamación se expuso en un medio de comunicación público por fuera de Italia, donde finalmente se establecería el movimiento.

En el texto, Marinetti presenta un discurso claro y personal

sobre la percepción del mundo en el que vive (su presente), y en el cual considera, que un nuevo mundo debe construirse a partir de la destrucción del pasado; también describe imágenes de ese futuro, que vislumbra y desea. El texto lo dividió en dos partes: una introductoria, que lleva por título “ El Futurismo”,(*Le Futurisme*) y la segunda, cuyo título es “Manifiesto futurista”.(*Manifeste du Futurisme*)

En los primeros párrafos de “ El Futurismo”, el autor los destina a su propia presentación y, luego, separado por una línea, comienza la introducción del “poeta”, como se presenta a sí mismo como artista en los diarios. Como si tratase de una historia, ubica al lector en su proceso de pensamiento y lo acerca al tiempo que habita y siente, el cual percibe como un futuro en construcción que debe comenzar con un rompimiento total del pasado y esto debe implicar a todas las escuelas de pensamiento, a las producciones literarias y artísticas para que rompan con todo y las instiga para que lo acompañen en dicha destrucción.

En ese punto ya va indicando su intención de no tener contemplaciones, indicando que no considera la conservación ni mucho menos la condición de la memoria. Para él, todo parece existir en un presente eterno definido por él. Dicho presente debe implantarse a través de nuevas normativas, bajo lupas políticas que se instaurarían bajo el manto de un nuevo dios como la máquina, en un mundo donde reinaría la velocidad, la cual sería el nuevo comienzo. Así invita a todos los lectores a unirse a sus ideas. “¡Vamos! —dije a mis amigos— ¡Partamos! Al fin la Mitología y el Ideal místico han sido sobrepujados [...]

dictamos nuestras primeras voluntades a todos los hombres vivientes de la tierra” (Marinetti, 1909).⁶⁹

En el “Manifiesto futurista”, en la segunda parte del artículo, es donde Marinetti aludirá directamente a los Museos, a las Academias, a las obras, a los artistas, a los maestros y a los nacionalismos, y formulará 11 mandamientos numerados secuencialmente, a los cuales les seguirán varios párrafos, donde se establecen claramente sus posturas, marcadas por las divisiones temporales que realiza hacia el pasado, su presente y futuro.

Consignando como hecho, la necesaria construcción de una nueva sociedad, bajo posiciones ideológicas que rompan con lo convencional en lo político, lo social, lo tecnológico y lo cultural, realizando un llamamiento público y contestario. Con dicho manifiesto no queda duda de sus relaciones complacientes con los nuevos poderes políticos —a los cuales ayudará posteriormente—, además de su desprecio por el anarquismo y por la mujer, su amor por la velocidad, el dinamismo, la simultaneidad, y lo deja claro desde el primer punto: “Queremos cantar el amor al peligro, a la fuerza y a la temeridad”.

En cada punto hará relación a un tema determinado, que se irá concatenando con los demás y, desde el principio (punto uno), se identificará como grupo con un “nosotros” (ira al comienzo de siete de los once puntos). Marinetti llegará al punto cuatro y definirá unas particularidades desde la pluralidad de “ellos”, y comenzará en este punto a presentar la nueva belleza, la

69 Traducción de Ramón Gómez de la Serna publicada en la revista Prometeo (II, n.º VI, abril 1909).

cual “consideran” que es la velocidad. Pero dicha velocidad no podría existir si no hay lucha que contenga el carácter agresivo que ella necesita: “Ninguna obra que no tenga un carácter agresivo puede ser una obra maestra” (punto siete).

nueva belleza = velocidad = no existe si no hay lucha = agresividad
podría decirse

no existe - la nueva belleza - que es la velocidad - si no hay lucha
agresiva

Y esta velocidad reemplazaría los conceptos de tiempo y espacio, según se describe en el punto ocho: “...el Tiempo y el Espacio murieron ayer; nosotros vivimos ya en el absoluto, pues hemos creado ya la eterna velocidad omnipresente”. En el punto diez expondrá lo que se debe hacer con aquellas instituciones establecidas bajo los parámetros de conservación y memoria, que fueron destinadas a lo educativo y que se consolidaron desde el siglo XIX. Según sus palabras deben ser destruidas: “Nosotros queremos destruir los museos, las bibliotecas, las academias de toda especie y combatir contra el moralismo, el feminismo y contra toda vileza oportunista o utilitaria”.

Una vez expuestos los once puntos, se podrán leer las afirmaciones, llamamientos y arengas dirigidas a una multitud, y desde el segundo párrafo comenzará a hacerse una alusión directa a los Museos, las obras y los artistas. Al primero le atribuye el epíteto de “necrópolis” y se refiere a las obras como “cuerpos” —o sea, que tienen vida o la tuvieron—, y a los artistas, quienes realizaron las obras, los describe como guerreros

que se definen por sus obras, indicándolo así: “...matándose a golpes de línea y de color”. Finalmente los divide, de acuerdo a la materialidad de sus obras, como escultores o pintores y les dedica varios párrafos:

¡Museos, cementerios! ¡Tan idénticos en su siniestro acodamiento de cuerpos que no se distinguen! Dormitorios públicos donde se duerme siempre junto a seres odiados o desconocidos. Ferocidad recíproca de pintores y escultores matándose a golpes de línea y de color en el mismo museo.

...En verdad que la frecuentación cotidiana de los museos, de las bibliotecas y de las academias (¡esos cementerios de esfuerzos perdidos, esos calvarios de sueños crucificados, esos registros de impetuosidades rotas...!).

¡Prended fuego en las estanterías de las bibliotecas! ¡Desarraigad el curso de los canales para inundar los sótanos de los museos! ¡Oh! ¡Que naden a la deriva los cuadros gloriosos!

Luego referenciará las obras del pasado que se encuentran en los Museos, expuestas en sus salas o las que están a buen recaudo y conservadas fuera de la vista de los visitantes, en donde se indicará que las visitas a ellos son “...para los moribundos, para los enfermos, para los prisioneros, sea pues; el pasado admirable es quizás un bálsamo a sus males, ya que para ellos el porvenir está obstruido”.

En el manifiesto no se hará alusión a las obras del presente, ni explicará dónde deberán ser exhibidas, pero si indicará que ellos junto a sus obras no envejecerán para que no sean encontrados en las bibliotecas como ocurre con los textos, sino que se hallarán de frente a sus seguidores jóvenes, quienes

i. 147 Dinamismo de un perro con correa
Giacomo Balla
1912
Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, NY, US





i. 148 *Forme uniche della continuità nello spazio* (Forma única de continuidad en el espacio

1913

Umberto Boccioni.

Varias copias , algunas de ellas en:

Museo del Novecento, Milán

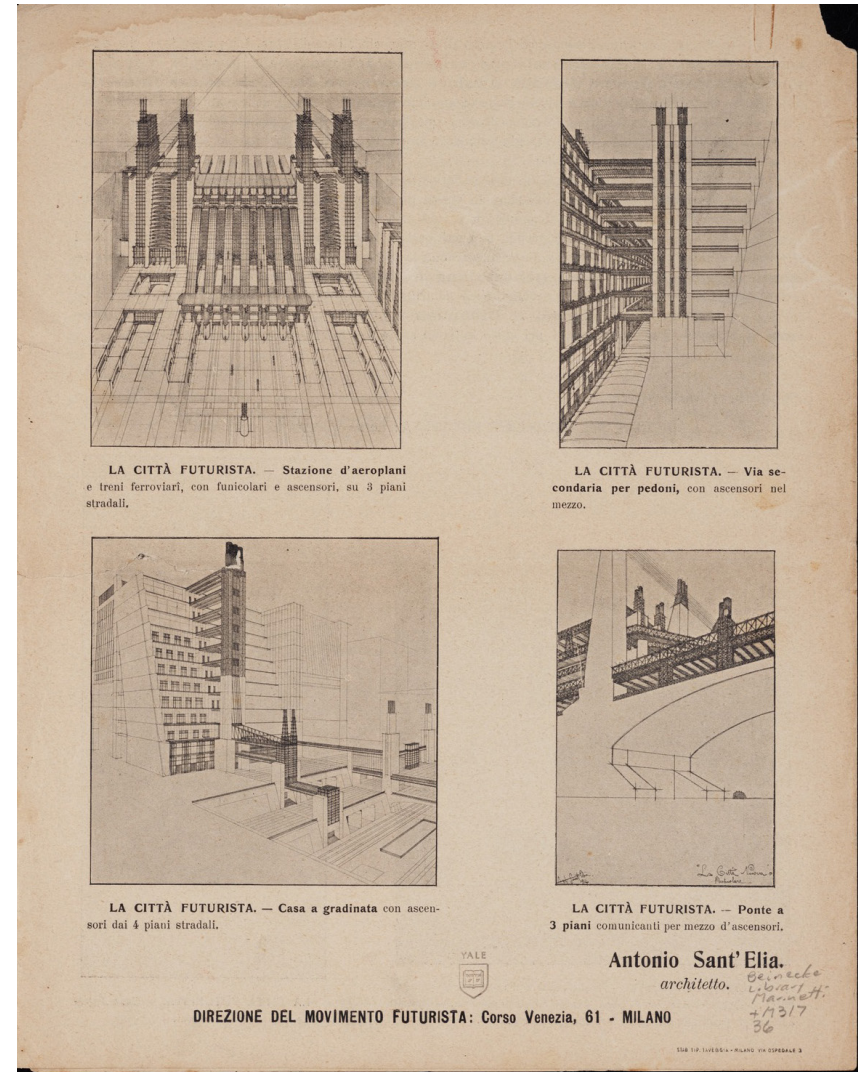
MoMa, New York

Museu de Arte Contemporânea, São Paulo, Brasil

las amarán u odiarán, pues así lo explica en este párrafo:
Ellos harán tumulto en torno a nosotros, jadeando por angustia y por despecho, y todos, exasperados por nuestro soberbio e incansable atrevimiento, se lanzarán para matarnos, empujados por un odio tanto más implacable en cuanto que sus corazones estarán ebrios de amor y de admiración por nosotros.

En el manifiesto se muestra un presente perpetuo y queda clara la insatisfacción latente hacia el Museo de Arte como espacio contenedor de las obras del pasado; pero no indica otras posibilidades para el encuentro del artista y sus obras, las cuales plantearán primero referenciadas a la pintura. En el año de 1910 se escribirán dos manifiestos: el “*Manifiesto de los pintores futuristas*” (11 de febrero) y “*La pintura futurista. Manifiesto técnico*” (11 de abril), firmados por Umberto Boccioni (i.148), Carlo D. Carrà, Luigi Russolo, Giacomo Balla (i. 147) y Gino Severini. En ninguno de los dos se tocará el tema de los Museos y en el primero, dividido en ocho puntos, se indicarán los parámetros que deben seguir los pintores pertenecientes a este movimiento, reafirmando su postura de rompimiento y rechazo a las obras del pasado, opinando sobre la imitación y los temas de las obras e indicando que los críticos se consideran inútiles y dañinos, esto consignado en el punto 5 (Mezza, 2010). El segundo manifiesto estará dividido en dos partes. La primera lleva por título “Nosotros proclamamos”, y la segunda “Nosotros combatimos”. Cada uno compuesto por cuatro puntos.

En 1914, el 11 de julio se hace público “*La arquitectura futurista. Manifiesto*”. Antonio Sant’Elia, seguirá con la línea del Manifiesto Técnico de la pintura, pues integrará unos párrafos



i. 149 *La Architettura Futurista Manifiesto*
1914
Beinecke Library, (Digital collections) Yale University

4. — Che la decorazione, come qualche cosa di sovrapposto all'architettura, è un assurdo, e che **soltanto dall'uso e dalla disposizione originale del materiale greggio o nudo o violentemente colorato, dipende il valore decorativo dell'architettura futurista.**

5. — Che, come gli antichi trassero l'ispirazione dell'arte dagli elementi della natura, noi — materialmente e spiritualmente artificiali — dobbiamo trovare quell'ispirazione negli elementi del nuovissimo mondo meccanico che abbiamo creato, di cui l'architettura deve essere la più bella espressione, la sintesi più completa, l'integrazione artistica più efficace;

6. — L'architettura come arte di disporre le forme degli edifici secondo criteri prestabiliti è finita;

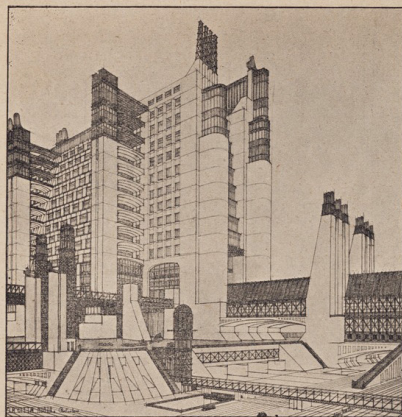
7. — Per architettura si deve intendere lo sforzo di armonizzare con libertà e con grande audacia, l'ambiente con l'uomo, cioè rendere il mondo delle cose una proiezione diretta del mondo dello spirito;

8. — Da un'architettura così concepita non può nascere nessuna abitudine plastica e lineare, perchè i caratteri fondamentali dell'architettura futurista saranno la caducità e la transitorietà. **Le case dureranno meno di noi. Ogni generazione dovrà fabbricarsi la sua città.** Questo costante rinnovamento dell'ambiente architettonico contribuirà alla vittoria del **Futurismo**, che già si afferma con le **Parole in libertà, il Dinamismo plastico, la Musica senza quadratura e l'Arte dei rumori**, e pel quale lottiamo senza tregua contro la vigliaccheria passatista.

Antonio Sant'Elia.
architetto

MILANO, 11 Luglio 1914.

DIREZIONE DEL MOVIMENTO FUTURISTA: Corso Venezia, 61 - MILANO



LA CITTÀ FUTURISTA. — Casamento con ascensori esterni, galleria, passaggio coperto, su 3 piani stradali (linea tramviaria, strada per automobili, passerella metallica) fari e telegrafia senza fili.



LA CITTÀ FUTURISTA. — Casa a gradinata, con ascensori esterni.

introdutorios y luego unos numerales, iniciando con el “Yo combato y desprecio”:

2. *Toda la arquitectura clásica, solemne, hierática, escenográfica, decorativa, monumental, grácil y agradable.*

4. *Las líneas perpendiculares y horizontales, las formas cúbicas y piramidales que son estáticas, graves, opresivas y absolutamente ajenas a nuestra novísima sensibilidad.*

5. *El uso de materiales pesados, voluminosos, duraderos, anticuados y costosos.*

El escrito estará acompañado de perspectivas axiales, realizadas por él y las cuales habían hecho parte de la exposición que llevaba por título *Città Nuova*, (i.149, i.150) realizada en mayo de este mismo año. Exposición que da pie con su contenido a la construcción del Manifiesto a posterior.

En 1914, el movimiento futurista no solo había cuestionado al Arte y a la arquitectura, desde los manifiestos, sino que ya habían materializado éstas ideas en bocetos, obras pictóricas y escultóricas donde enfatizaban y enseñaban éstas. Y, adicionalmente, sentaban y validaban una posición frente a la obra artística y la obra arquitectónica, donde indicaban que la primera era una construcción que pertenecía al segundo, yuxtaponiendo éstas. En sus palabras:

“Para nosotros el cuadro no es más que una escena exterior, un escenario sobre el cual se desarrolla el hecho. El cuadro para nosotros es una construcción arquitectónica irradiante, del cual el artista, y no el objeto, forma el núcleo central. Es



i. 151 *La strada entra nella casa*
Umberto Boccioni
1912
Sprengel Museum, Hanover, Germany



i. 152 *Incuneandosi nell'abitato* (In tuffo sulla città)
Introduciéndose en lo habitado [En picada sobre la ciudad]
Tullio Crali
1939
Museo d'arte moderna e contemporaneo, Rovereto

un ambiente arquitectónico emotivo el que crea la sensación y envuelve al espectador". (Antonio Pizza, 2002, pág. 234)

El espectador en la obra pictórica futurista será envuelto dentro de esta, colocado en el centro de ella como lo indican, embebiéndolo en esta y haciéndolo parte de la visión del artista. Como puede observarse en las obras de Umberto Boccioni *La strada entra nella casa* (1912) (i.151) y *Incuneandosi nell'abitato (In tuffo sulla città)* (1939) de Tulio Crali. (i. 152).

Estas nuevas percepciones desde la obra abren otras posibilidades para la obra pictórica y escultórica, como lo indican los autores mencionados. Un nuevo mundo da inicio, y sus creaciones y escritos influenciarán a otras vanguardias que comienzan a gestarse no solo en el continente europeo. Como ocurre con un grupo de artistas rusos, que recibió con gran entusiasmo las posturas del futurismo italiano y señalaron a Marinetti como un gran maestro y lo invitaran a ir a Rusia para dictar conferencias. El grupo antes mencionado de artistas, en 1915, realizó su primera exposición, a la cual titularán *0,10: Última Exposición Futurista*, liderada por Kazimir Malévich, y llevarán a posterior el nombre de Suprematistas, rompiendo diametralmente con el futurismo y proclamándose como nuevo grupo independiente. (i. 153)

Estas ideas consignadas sobre el papel y dispuestas para que toda la sociedad tuviera acceso a ellas, no dejaran de ser controversiales y permitirán discusiones en contra y a favor, y también generarán adeptos, como los suprematistas rusos que seguirán con entusiasmo sus manifiestos y obras. O, por el contrario, surgirán detractores dentro y fuera de Italia, que

proclamarán la importancia de la conservación de las obras del pasado expuestas en los Museos de Artes Nacionales, como obras cuyos artistas creadores son bastiones a seguir, a mirar y observar de nuevo, ya que sobre ellos se construye el discurso y la historia lineal de la historia del arte occidental.

En el primer párrafo del libro *Arte y arquitectura futuristas* (1914-1918) puede leerse:

El Futurismo se perfila como corriente arquetípica de vanguardia que aspira a la concreción de un modelo 'ejemplar' de modernidad, destacando en él una decidida actitud antiburguesa y anticonvencional, que se aúna a la exaltación apasionada de todo aquello que pertenece al mundo nuevo: las máquinas, las tecnologías, los sujetos sociales, los comportamientos y la psicología de la vida contemporánea. (Antonio Pizza, 2002, pág. 9)

Se dibuja con claridad la mecha incendiaria con que inició este siglo, ya que el manifiesto publicado en 1909 colocará en la palestra pública y de manera visible el rechazo directo hacia los Museos de Arte constituidos, debatiéndose sobre el papel de éste en la nueva sociedad industrializada, al igual que el de su contenido, poniéndole voz a algunos grupos sociales y artísticos. Ya que evidenciaron que estos, se habían establecido bajo montajes y discursos institucionales que no habían variado en un siglo, y no se habían bajado del pedestal, como sí lo habían hecho las obras escultóricas o donde las pictóricas habían prescindido del marco y rompieron con este sus límites,⁷⁰ existiendo sin él y fuera de él. Las creaciones artís-

⁷⁰ "El límite es el verdadero protagonista del espacio, como el presente, otro límite, es el verdadero protagonista del tiempo" palabras de Eduardo Chillida. (Burgos, 2014, pág. 202)



i. 153 0,10 Última exposición Futurista
1915
Galería de arte *Dobychina*
Petrogrado (San Petesburgo)

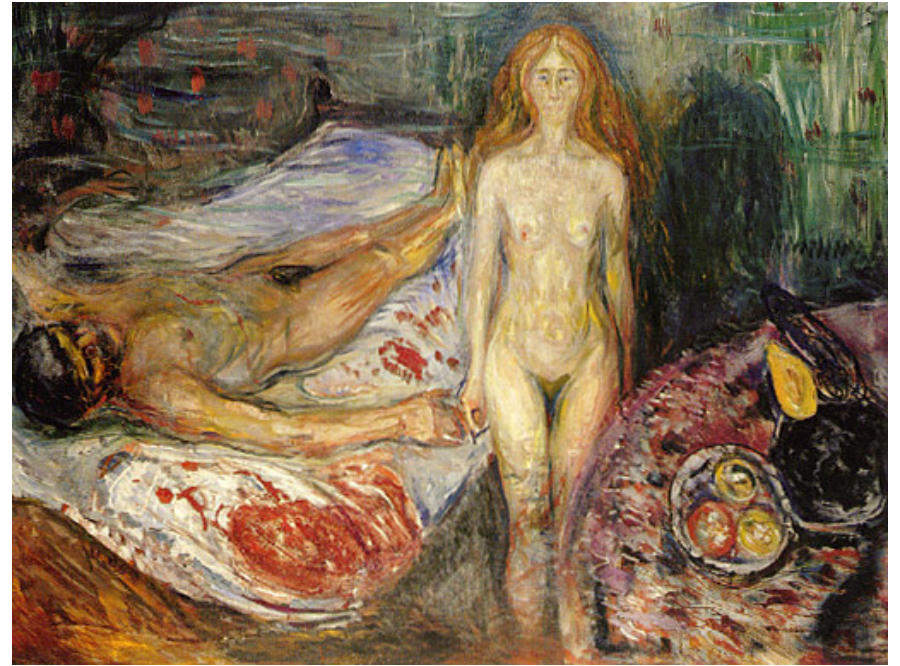
ticas de este presente se expandieron sin su contenedor, sus límites podrían hacerse difusos o no existir, llegar a ser tan grandes o tan pequeñas como lo dispusiera la imaginación del espectador, ya no serán únicamente de carácter pictórico o escultórico, ya que sus soportes serán variados, al igual que sus materialidades y gestos. No será solo un acto individual sino, en algunos casos, colectivo.

Con el *Manifiesto futurista* se abrió un campo de discusión hacia las obras contenidas en los Museos y hacia ellos como edificaciones simbólicas en los cuales descansan las obras consagradas y sacras: “Admirar un cuadro antiguo equivale a verter nuestra sensibilidad en una funeraria en vez de proyectarla lejos, en violentos tiros de creación y de acción” (*Manifiesto futurista*).

La sugerencia de la destrucción del Museo de Arte, donde el agua intencionalmente conducida, inundará sus sótanos para destruir no solo los cimientos del edificio, sino a su contenido, las obras, generará reacciones que permitirán que toda la sociedad tome una posición sobre los Museos de Arte. Esta destrucción planteada por los futuristas no será llevada a cabo a nivel artístico, ni físico y las obras de los maestros consagradas en los Museos o en las galerías serán utilizadas como material y soporte para crear nuevas obras, ya sea para confrontar lo hierático de estas o para rendir homenaje a los maestros de siglos anteriores, aludiendo a ellos a través de las obras clásicas creadas por estos y teniéndolos vigentes en la concepción de las obras de su tiempo.

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. Además, la perfección misma de esos productos, el prestigio que poseen a causa de una larga historia de indiscutible admiración, crean convenciones que obstruyen una visión fresca. Cuando un producto de arte alcanza una categoría clásica se aísla de algún modo de las condiciones humanas de las cuales obtuvo su existencia, y de las consecuencias humanas que engendra en la experiencia efectiva. (Dewey, 2008, pág. 3)

Así pues, se retomarán y se reinterpretarán bajo nuevas perspectivas o se invitará a pensar sobre ellas y la idea concebida de estas. Donde artistas que no pertenecen al movimiento futurista, sino a otras corrientes artísticas de las vanguardias



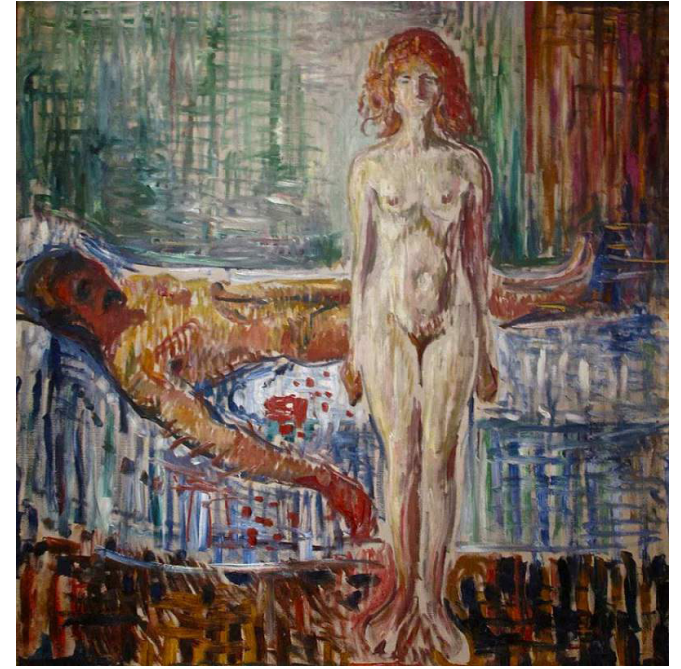
i. 155 La Muerte de Marat I
Eduard Munch
1907
Munch-museet. Oslo, Noruega.



i. 156 La Muerte de Marat I
Jacques Louis David
1793
Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique



i. 157 *Charlotte Corday*
Paul Jacques Aimé Baudry
1860.
Nantes Museum of Art



i. 158 La Muerte de Marat II
Edvard Munch
1907
Munch-museet. Oslo, Noruega.

del siglo XX, crearan y desarrollaran obras que se basaran en sus predecesoras, rompiendo tiempo y espacio. Una de estas obras, es la que lleva por título “*La Muerte de Marat I*” (1907) (i.155), realizada por Eduard Munch (1863-1944). En esta obra el autor remite inmediatamente a la obra realizada por Jaques Louis David en 1793 (i.156), a comienzos de la llamada Primera República Francesa, pero tomando como modelo la obra de Paul-Jacques-Aimé Baudry, llamada “*Charlotte Corday*”, (i.157) elaborada por este en 1860, en la llamada Segunda República.

Eduard Munch interpreta ambas para traer a este presente el hecho histórico consagrado en un primer momento por David —la muerte de Marat a manos de Charlotte Corday—, concibiéndola 114 años después como una obra nueva, e inscribiéndola en el simbolismo y el expresionismo, del cual fue precursor. Realizando en su obra, no una copia de la obra de David, sino que, a través del nombre de ella, revela y amplía la escena de la muerte de Marat como la expresada en la obra de Paul-Jacques-Aimé Baudry, pues trae al primer plano a su asesina, que mira de frente al espectador, con verdugo y víctima desnudos.

Munch no realizará una única obra sobre este tema. El mismo año que realizó la anterior, hizo otra obra que titulará “*La muerte de Marat II*” (1907) (i.158). En esta segunda obra conservará la postura vertical de la asesina, de frente al espectador y mirando a este, y en sentido horizontal Marat se presentará como en la obra de David y de Baudry, con la mano extendida. Además, el rostro de Marat parece ser el de Munch, atravesando tiempo y espacio, recreando el autor su pasión interior

en el presente que le acontecía en un lienzo evocativo.

La cercanía de las obras del pasado que es traída en tiempo y espacio a partir de la creación de obras nuevas, permitirá al espectador una relación diferente con el pasado que se creía lejano, aproximándolo no sólo a éste, sino permitiendo y exponiendo al espectador a que tome posturas, desmitificando no solo a la obra anterior sino acercándolo a la existencia de estas, provocando una reacción no solo hacia las obras creadas unos siglos atrás, sino a las de reciente creación que se basaran en ellas.

La Joconde (1503-1507) realizada por Leonardo da Vinci, (1452-1519) (i.159) será apropiada por dos artistas que harán manifiesta su posición hacia ella, y harán una intervención directa sobre la imagen reproducida de la obra. Una de ellas llamada *Le Rire* (i.160) realizada por Eugène François Bonaventure Bataille conocido bajo el seudónimo d’Arthur Sapeck (1853-1891), quien en el convulso final del siglo XIX presenta en la llamada primera exposición de *Les Arts Incohérents* en el año de 1883 en la *Galerie Vivienne* de la ciudad de Paris, la intervención que hace sobre una imagen de *La Joconde*, en blanco y negro, colocando a esta fumando con una pipa sobre sus labios y expulsando círculos de humo blanco (*Incohérents*, 2014)

La exposición habría sido organizada por Jules Lévy, artífice del movimiento artístico, quien pondría como consigna, desde su fundación en 1882, la de organizar “*une exposition de dessins exécutés par des gens qui ne savent pas dessiner*”, y quien a lo largo de los años organizaría varias exposiciones, y

para la exposición de 1883, su lema sería: “*Toutes les œuvres sont admises, les œuvres sérieuses et obscènes exceptées*”. La ilustración realizada por Sapeck no solo sería expuesta, sino que estaría presente cinco años después en el libro editado en 1887 de Alexandre Honoré Ernest Coquelin (1848-1909), más conocido como Coquelin Cadet (actor y escritor): *Le Rire* (Cadet, 1887)⁷¹(La risa) (i. 161), nombre que tomará la obra de Sapeck quien realizará todas las ilustraciones del libro.⁷²

La Joconde fue robada del Museo del Louvre, el 21 de agosto de 1911, (i.154), y su recuperación ocurrió en 1913, un año antes del comienzo de la Primera Guerra Mundial (1914-1918). *La Joconde* será de nuevo la protagonista de una nueva obra, pues sería intervenida sobre una postal donde se encuentra su imagen. Ambos acontecimientos robo y encuentro, estarían marcados por la atención mediática, tanto nacional como mundial, y catapultarán a la Obra de Arte eterna en el imaginario mundial, como presencia reconocible y constante, patrimonio no solo de la nación francesa sino como herencia de toda la humanidad. La imagen de la obra es presencia en las reproducciones de ella en los periódicos y revistas de gran parte de los continentes.

En este contexto, donde la obra es valor reconocible a nivel mundial, han sido involucrados en la investigación de su robo, dos artistas: Julián Apollinaire y Pablo Picasso, pues ambos habían mostrado su descontento con las obras del pasado, y habían denostado de la existencia misma del Museo institucio-

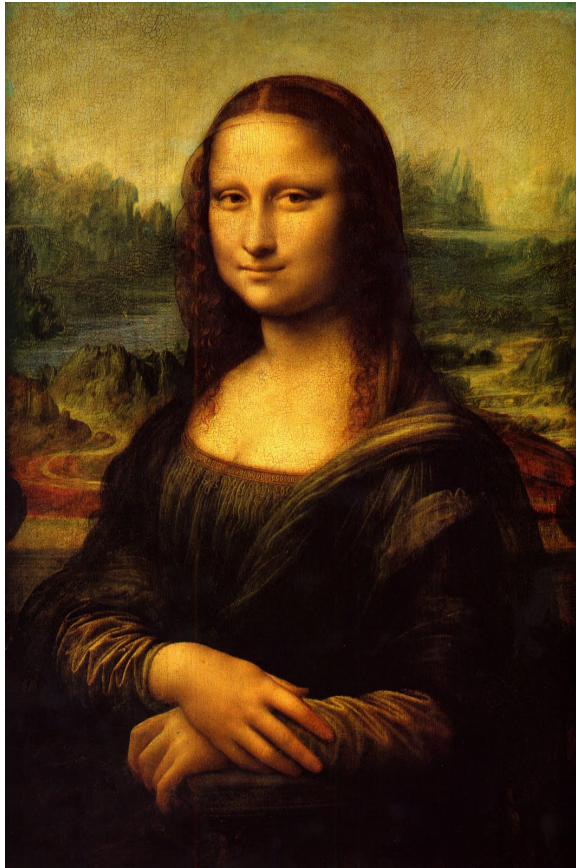
71 El libro se encuentra digitalizado por la Biblioteca Nacional de Francia en el enlace: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2412478/f9.planchecontact>

72 La ilustración se encuentra en la pág. 5

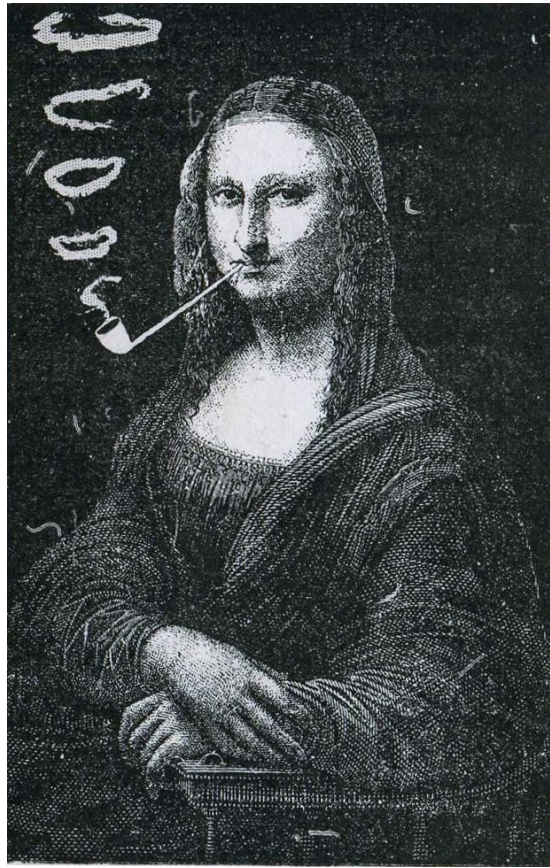
nalizado. Es por esto que son investigados en este proceso, aunque luego fueron exonerados.

Marcel Duchamp, artista abanderado del movimiento dadaísta, utilizará una postal con la reproducción de *La Joconde* para producir uno de sus readymades. Su obra “L. H. O. O. Q.” (1919) (Diez años después de la aparición del manifiesto futurista, transcurridos diecinueve años del nuevo siglo y a ocho del robo de la obra acontecido en el Museo del Louvre). la cual consiste en una intervención con gestos claros sobre el rostro de la Mona Lisa —un pequeño bigote y una barba, junto a un texto que le dará nombre a la obra y que se prestará por su pronunciación en francés para diversas interpretaciones—. El readymade no será obra única, su gesto será realizado por Duchamp más de una vez, ejecutando su acción en todas ellas y tantas veces como considere él como artista. Sus intervenciones las realizará sobre reproducciones de *La Joconde* en diferentes soportes y escalas, en blanco y negro o a color (i.162, i.163, i.164). Siendo la obra no un objeto disperso, sino que algunas de ellas se encontrarán conformado una parte de un todo en las ediciones de su obra *Boîte-en-valise*, colocando su firma dentro del marco de la postal, en la obra misma realizada por Leonardo.

La intervención de la obra sacra, conservada y expuesta en el Museo de Arte, ha sido desmitificada, escapando fuera de sus límites físicos y simbólicos, ya que están presentes nuevos valores, interpretaciones y cuestionamientos hacia ellas desde el hacer de los artistas. Las reproducciones de estas obras ya no silentes, se han transformado a su vez en nuevas obras llevadas a cabo por artistas de cada presente.



i. 159 La Mona Lisa
Leonardo da Vinci (1452-1519)
Museo del Louvre



i. 160 *Mona Lisa with a Pipe*
Eugène Bataille (Sapeck) (1853-1891)
1883
Apliación de la imagen

LE RIRE. 5

idéale, une pipe culottée. — Vous riez. Voilà pour les yeux.

Vous écoutez un morceau de musique de Gounod qui vous enivre, soudain au milieu de



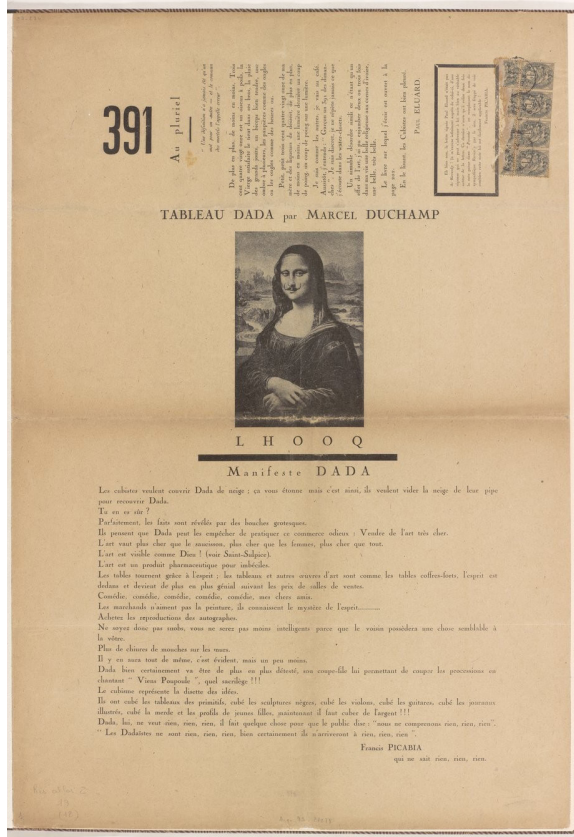
ce morceau éclatent quelques notes de *Derrière l'omnibus*. — Vous riez. Voilà pour les oreilles.



Au théâtre, c'est encore l'imprévu qui

Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

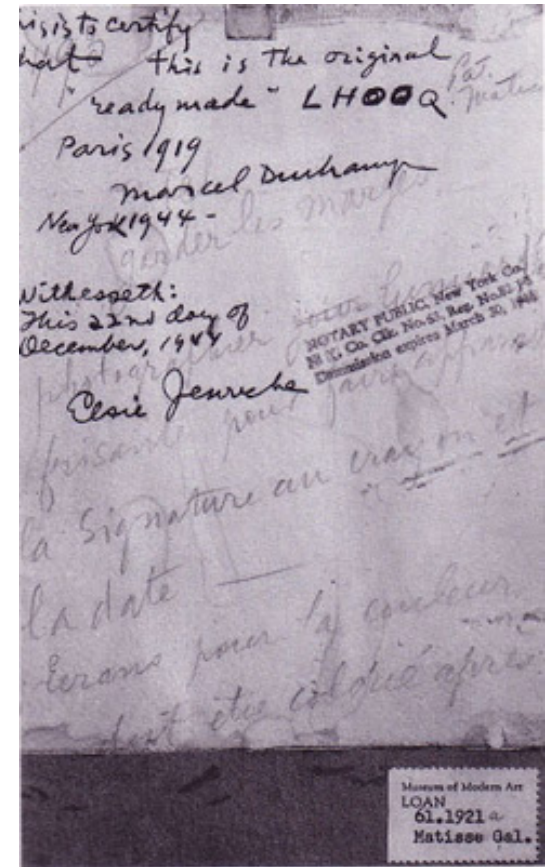
i. 161 Página del libro editado en 1887 de Alexandre Honoré Ernest Coquelin -Coquelin Cadet *Le Rire* donde se encuentra la imagen intervenida por Sapeck referenciado en la nota de pie de página 72



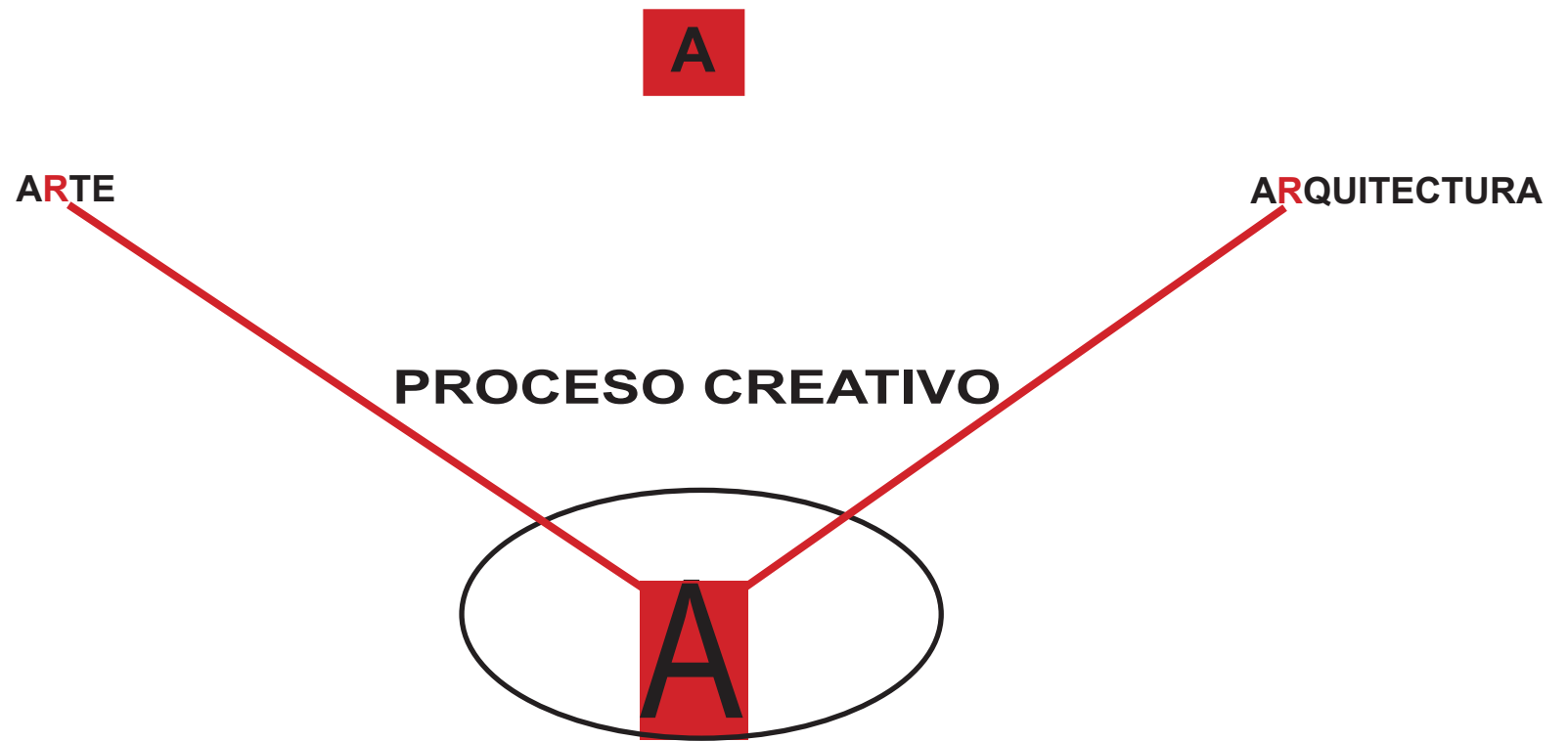
Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

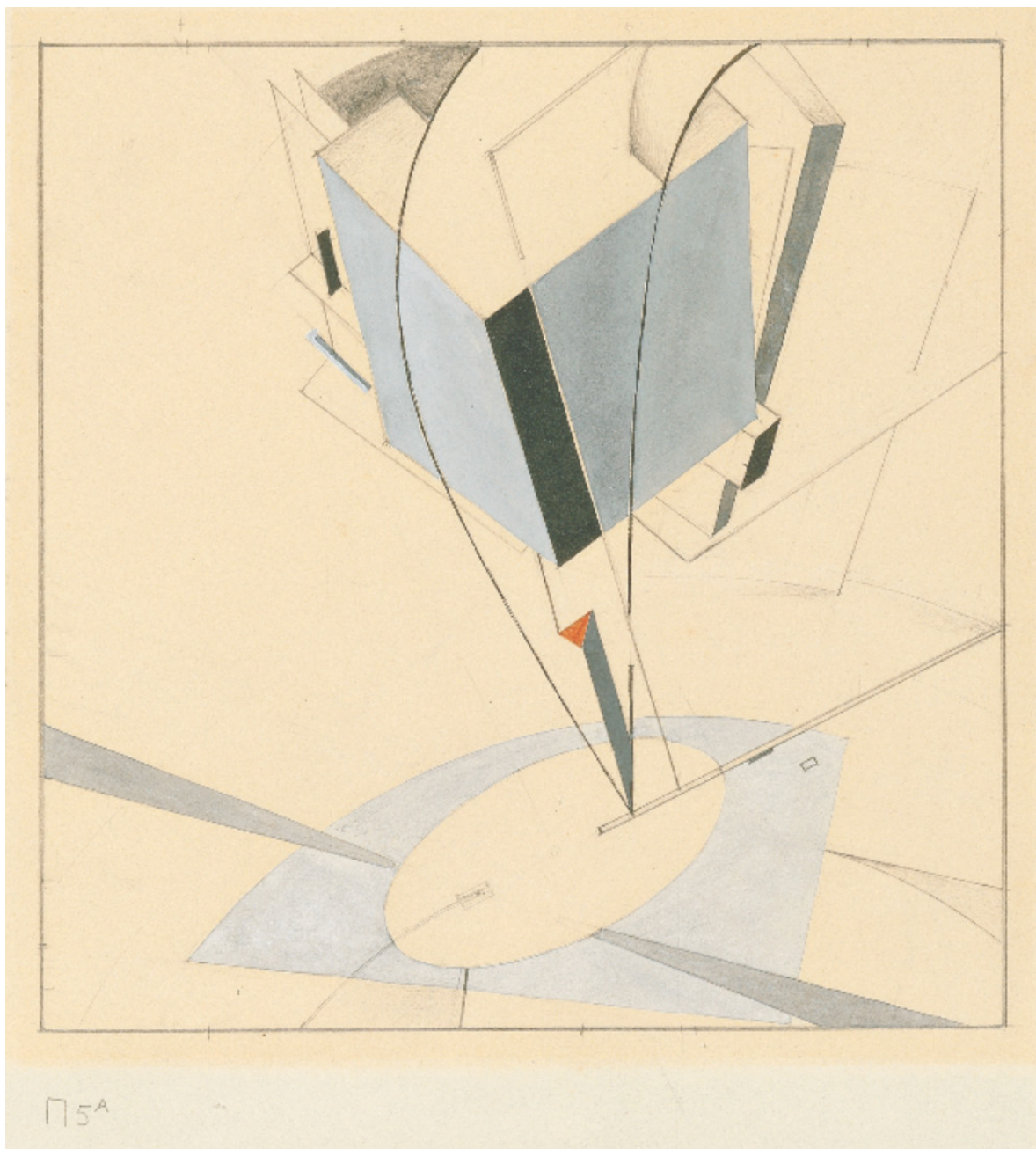


i. 163 Versión original
Tomada de *Tout-Fait: The Marcel Duchamp Studies Online Journal*



i.164 Anverso de una de las obras de L.H.O.O.Q.
Ibid. i. 175





i.165 El Lissitzky
Proun 5 A
1919
Museo Thyssen - Bornemisza



En este panorama, el dadaísmo, surgido antes de la Primera Guerra Mundial y continuando entre y después de esta y la siguiente guerra (desplazando a sus artistas y centros artísticos de Europa a los Estados Unidos), se consolida a través de sus gestos, acciones, posturas y construcciones de nuevas obras. El dadaísmo transformará las miradas hacia la obra pictórica y escultórica, cambiando permanentemente la presencia material de ellas, donde el cuestionamiento desde la obra misma troca por completo las concepciones y disposiciones intrínsecas a la obra artística.

La materialidad de las mismas es transfigurada, ya que son objetos alterados de la cotidianidad, cambiando su valor material y simbólico y convertidas en “objetos” artísticos, donde el tiempo y el espacio son dimensiones presentes desde lo conceptual y lo tangible.

La narrativa o la descripción de las mismas ya no están determinadas por lo mitológico y lo religioso, pues la cotidianidad y sus objetos son obra presente y del presente (i.166) Las cuales están modificando las relaciones entre el espectador y el artista. Transformándose las obras en acciones e intervenciones directas, cuestionando pasiva y activamente al espectador, el

cual es invitado al movimiento físico y cognitivo, donde todas las vanguardias artísticas desde sus visiones y creaciones se encuentran generando y posibilitando que todo esto suceda.

El suprematismo (1913-1923) y el constructivismo (1917-1921) serán movimientos que se desarrollarán de manera simultánea en Rusia,⁷³ (i.167, i.168) y que permitirán, desde sus visiones opuestas, que las formas puras de la geometría y los colores primarios convivan con lo sublime y lo sensible de uno, junto a

73 “En arquitectura, surgen diversos grupos o movimientos que a través de sus respectivos manifiestos pretenden establecer las bases de lo que debe ser la arquitectura de la nueva era tras la revolución. En 1920 los hermanos Antoine Pevsner y Naum Gabo publican el Manifiesto Realista, en el que se utiliza por vez primera el término constructivismo. Poco después, en oposición al anterior, Alexandr Rodchenko y Varvara Stepanova, desde posiciones próximas a Vladimir Tatlin, hacen público su Manifiesto Productivista, que pretende resituar los principios constructivistas en posiciones más próximas a la ortodoxia marxista. Es ésta segunda línea la que se impondrá en los años siguientes. (...)

Lissitzky se adhiere a ellos para formar en 1923 el grupo Asnova, Asociación de Nuevos Arquitectos, primera asociación libre de arquitectos, que dirigirá junto a Ladovski.

Es en este período efervescente de replanteamiento teórico de la disciplina, cuando se crea ASNOVA. La Asociación de jóvenes arquitectos había sido fundada durante el verano de 1923, y su objetivo fundacional, no se limitaba únicamente a alcanzar una metodología científica, sino también a elaborar una estética que diera expresión al nuevo estado socialista. De este modo la asociación trabajó en diversos campos como la organización de los nuevos métodos de enseñanza que serían aplicados en los Vjutemas (Talleres superiores de arte y técnica), o la elaboración de un vocabulario formal propio que debía ser divulgado a través de la revista Izvestia ASNOVA(...) (Íñigo García Odiaga, 2014)



la tectónica del otro, desarrollando de manera paralela obras artísticas y arquitectónicas, siendo las segundas alimentadas por las primeras. Ambos definirán una relación inseparable entre las dimensiones de espacio y tiempo,⁷⁴ que facultan el entrecruzamiento entre la obra artística y arquitectónica. Como lo harán: Kazimir Malevich con sus *Arkhietoniki* (1924) (i.169), El Lissitzky con su *Rascacielos horizontales* (antes de 1926)⁷⁵ (i.170, i.172, i.173) y Tatlin con el Monumento a la Ter-

74 “ Los colores aparecen en el espacio y en el tiempo, pero en sí mismos no son ni espacio ni tiempo” (Deleuze, 2008, pág. 28)

75 5(...). El único número de la Izvestia ASNOVA, se publicó en 1926, con Nikolay Ladovsky y El Lissitzky como redactores del mismo. El Lissitzky, había realizado gran cantidad de dibujos y fotomontajes del proyecto del Wolkenbügel, pero no será hasta 1926 en ésta publicación, cuando dará a conocer la dimensión urbana de su proyecto. La revista recoge una planta de Moscú, hasta el momento inédita, en la que se sitúan 8 piezas idénticas en puntos clave de la ciudad (). El Wolkenbügel se presenta como una gran máquina tecnológica, abstracta con forma de nube de acero, asociada expresivamente al anhelo de vencer la gravedad, al sueño revolucionario de volar. Aunque también hay en este carácter expresivo, cercano al manifiesto, un espíritu crítico hacia el modelo de rascacielos vertical americano, y por lo tanto, una transformación de esa tipología en una forma socialista. Formalmente, este edificio de oficinas, se eleva sesenta metros sobre la plaza, rematado por una pieza adintelada de dos o tres plantas que daba cabida al conjunto de las oficinas, en la parte superior. Estructuralmente el cuerpo superior estaría formado por una serie de doble jácenas de acero, entretrejidas, de las que sobresalen en vuelo los forjados para amplificar la sensación de levedad de la pieza. Esta estructura compleja se apoya sobre tres torres dotadas de escaleras y ascensores, que además de resolver la entrega estructural del edificio con el suelo, asumen la comunicación vertical de los usuarios del edificio. En cada uno de los emplazamientos una de las tres patas conectaría directamente con el

tera Internacional (1919-1920) (i.171).

“La arquitectura encontró en el constructivismo un nuevo lenguaje capaz de representar las ansias de cambio de la sociedad. Los cambios científicos y tecnológicos serían el motor de la revolución social, las fuerzas capaces de transformar Rusia. Elaborando un paralelismo con ésta idea, la lectura crítica de la disciplina, definió una aproximación científica a la labor de proyectar, en la cual la búsqueda de soluciones espaciales es asimilable a la resolución de un experimento científico o la resolución de una ecuación matemática. Los representantes de la corriente formalista, principalmente Ladovski y Golosov trataron de transferir los métodos analíticos desarrollados en el campo del lenguaje literario al campo de la construcción, intentando precisar científicamente los elementos formales arquitectónicos: masa, plano, espacio, proporción, ritmo, estudiándolos en relación a las reacciones perceptivas del espectador.” (Íñigo García Odiaga, 2014)

El Lissitzky utilizará diferentes técnicas, herramientas y soportes, como: el dibujo axial, las planimetrías, las maquetas en varias escalas, los fotomontajes, para concretar sus procesos

metro. Como explicaba Lissitzky, frente al rascacielos americano, la innovación consiste en separar claramente el sostén vertical de la parte útil horizontal, de modo que las plantas de oficinas tengan la necesaria claridad. (Íñigo García Odiaga, 2014)



conceptuales, ya que se encuentra inmerso e involucrado en la construcción de una nueva sociedad. La cual concibe a través de las relaciones que éste establece de una manera directa entre las obras y el espectador, ya que las primeras signan unas relaciones sobre el segundo. Concibiendo al espectador, no como sujeto pasivo sino activo, involucrándolo como un elemento más de la obra, ya que no solo ocupa un lugar en el espacio como observador, sino que se le invita a interactuar y transformar la obra. Sus obras, se revelan en dos disciplinas: la artística y la arquitectónica. Disciplinas que explorará y combinará desde sus propuestas bidimensionales sobre el papel, unas de ellas las llamadas *Proun* (1920-1923 aprox.), las cuales se transformaran en los *Prounenraum* (1923) (*Proun room*), al realizar intervenciones espaciales a partir de elementos tridimensionales, que han nacido de la bidimensionalidad. (i.165, i. 174, i.178)

“El Lissitzky, uno de los máximos exponentes de la vanguardia rusa, llamaba Proun a “la estación de intercambio entre la pintura y la arquitectura”¹³. (13 LISSITZKY-KÜPPERS, Sophie: El Lissitzky: live, letters, texts, Thames and Hudson, Londres, 1980. Existen diversas opiniones respecto al verdadero significado de la palabra Proun, pero la más extendida la asume

como acrónimo de Proekt utverzhdenia novogo o proyecto para la afirmación de lo nuevo.) Es decir, el lugar en el que se produce la transferencia de un mundo a otro. (Gimeno, 2004, pág. 99)

Tanto la figuración como el carácter religioso y mitológico de la obra artística se alteran y desvanecen bajo los nuevos parámetros de la forma y el color puro, vinculados a un proceso de descomposición y abstracción. (i.175, i.176, i.177) Como las obras realizadas por Piet Mondrian o Theo Van Doesburg. El primero realizará una secuencia donde el árbol será su protagonista y el segundo realizara 11 obras independientes, que son numeradas secuencialmente, comenzando con el dibujo a lápiz de una vaca (i.179) y que lleva por título “La vaca” y que concluirá con la “Composición VIII” (La vaca) (i.189), realizados todos en el año de 1917 (de la i. 180 a la i. 188). Año de la Revolución de Octubre rusa y en el que también se realiza la primera publicación de la revista *De Stijl*, (1917-1932) dirigida por Theo, y conformada por un grupo de artistas plásticos, escultores, literatos y arquitectos, que se sumarán al nuevo movimiento artístico que llevará este nombre, y se consolidará con fuerza en Holanda. En el Vol. V, no 4, de 1922, de la revista, se publicará el Manifiesto del grupo en 9 puntos. (i.197)



(Bann, 1974, págs. 64,65)

Esta secuencia y transformación de lo figurativo a lo compositivo, en la que abstracción es su punto final, guiado por las formas geométricas puras y el color, marcarán un sello distintivo en todo el movimiento *De Stijl*. Theo realizará dibujos bidimensionales con planos volumétricos y composiciones que se titularán “Análisis arquitectónicos”, (i.190) y realizará intervenciones espaciales que partirán de dibujos bidimensionales, que siguiendo unas líneas de corte se transformaran a una escala reducida en los espacios interiores que le han sido encargados para su transformación. Como lo son: el proyecto del “*Café Aubette*” (Estrasburgo, Francia, 1927) (construido) (i.191, i.192) o el *hall* de la Universidad de Amsterdam (1923) (no construido) (i.193, i.194).

Los valores instaurados en las obras artísticas se desmitificarán, y el tema, la paleta y la escala se desvanecerán. Estas se implicaron dentro de la disciplina arquitectónica, ya que, a partir de las obras pictóricas existentes en el papel, - no existentes como planimetrías, secciones, o detalles- estas podrán convertirse en construcciones espaciales y en obras arquitec-

tónicas que se evidenciarán como una composición única o secuencial, que va desde lo bidimensional hasta lo tridimensional.

Los nuevos modelos compositivos se verán reflejados en las obras arquitectónicas realizadas por arquitectos pertenecientes a este movimiento, como es el caso de la fachada del *Café D Unie*⁷⁶ (i.195) realizado por Jacobus Johannes Pieter Oud (J. J. P. Oud, 1890-1963), realizado entre 1924 y 1925 en la ciudad de Rotterdam. En ella se evidencia lo escrito por Theo Van Doesburg en el texto «*L'évolution de l'architecture moderne en Hollande*». (“La evolución de la arquitectura mo-

⁷⁶ El proyecto del café se había concebido como construcción efímera, para colocar en el predio vacío existente desde la primera guerra mundial, un equipamiento del barrio, pero no fue así; y siguió en pie hasta el 14 de mayo de 1940, cuando fue destruido durante un bombardeo en la Segunda Guerra Mundial. Tanto el inicio de la obra como su destrucción estuvieron marcados por las guerras mundiales, pero su existencia a través de la imagen de él en las fotografías, de los dibujos de la fachada y unas pocas planimetrías, permitieron su existencia a posteriori, a través de la reconstrucción del mismo. (Será reconstruido en 1986 por el arquitecto Carel Weeber. Su ubicación actual está a 500 m. de la obra anterior en Mauritsweg 35.) La obra arquitectónica pudo subsistir a posteriori, no solo por la evocación de la anterior, sino como presencia nuevamente única. (Tal y como sucede en los procesos de pensamiento gráfico, para la realización de una obra arquitectónica, se requieren plantas, secciones y fachadas, como elementos imprescindibles para llevar a cabo la construcción de la obra arquitectónica, y estos estuvieron presentes en este caso.)



i. 166 *Gift*

Man Ray (Emmanuel Radnitzky) (1890–1976)

1921 (réplica realizada en 1958)

MoMA

La indiscernibilidad en este ejemplo es total. Exige plena vinculación entre lo percibido y la información –externa a lo percibido- dispuesta a la interpretación para identificar este objeto como una obra de arte. La obra de Landy... ‘transfigura’ un objeto mundano en arte; para el caso, un objeto producido técnicamente y por medios de reproducción exige ahora una ‘mirada’ singular en términos de las valoraciones familiares y humanas que lo tornan único en el mundo. Al conceder esta ‘mirada’ estamos interpretando e identificando la obra de arte en el objeto común. No por propiedades físicas, sino porque terminamos por conceder un exceso de significación. De hecho, este ejemplo nos revela la particular exigencia que impone el recurrir a la interpretación: la obra de arte emerge allí donde es posible identificar el contenido de la obra en relación con el objeto percibido (Danto, 2005: 50).

(Danto, A. (2005). El abuso de la belleza. Barcelona: Paidós

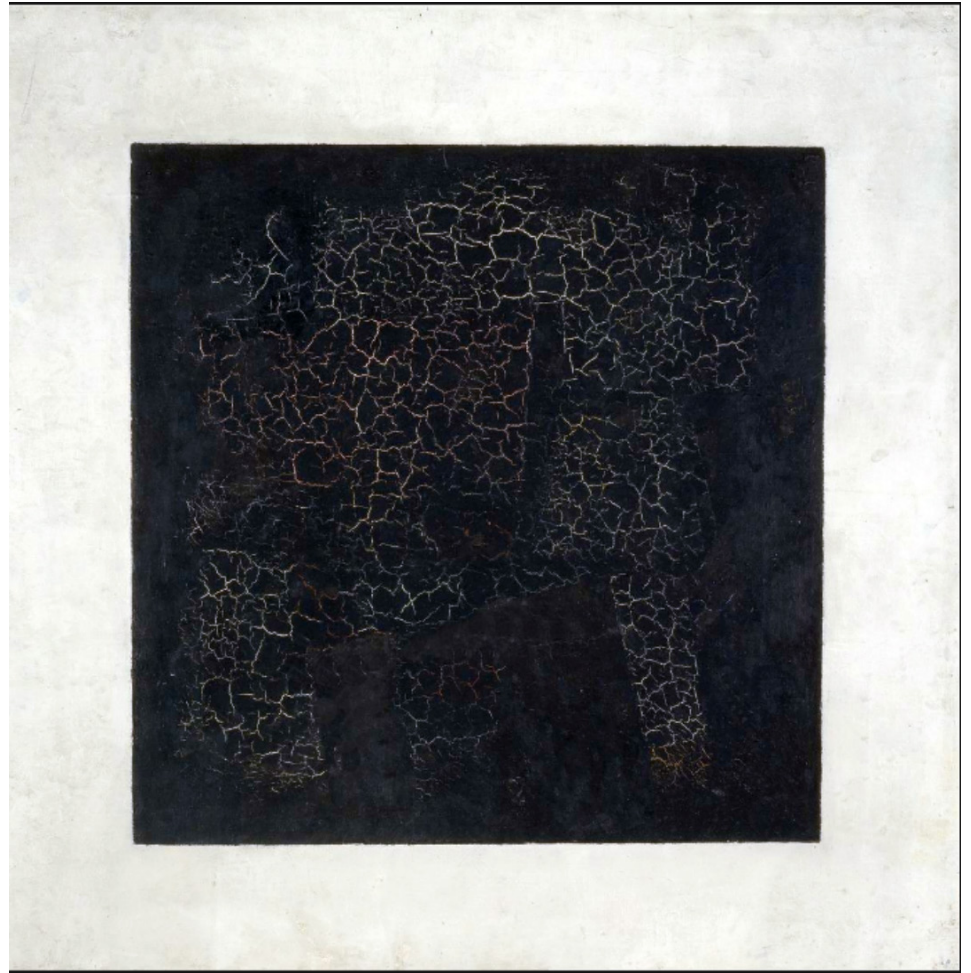
Este párrafo pertenece al artículo de Adryan Fabrizio Pineda Repizzo, titulado: De la “mera cosa” al significado de la obra de arte en la filosofía de Arthur Danto. Publicado en Universitas Philosophica 58, año 29: 277-308, de la Pontificia Universidad Javeriana. pág 291-292

El párrafo extraído habla sobre la obra de Michael Landy y utilizo y transpalo este, para la obra realizada por Man Ray.

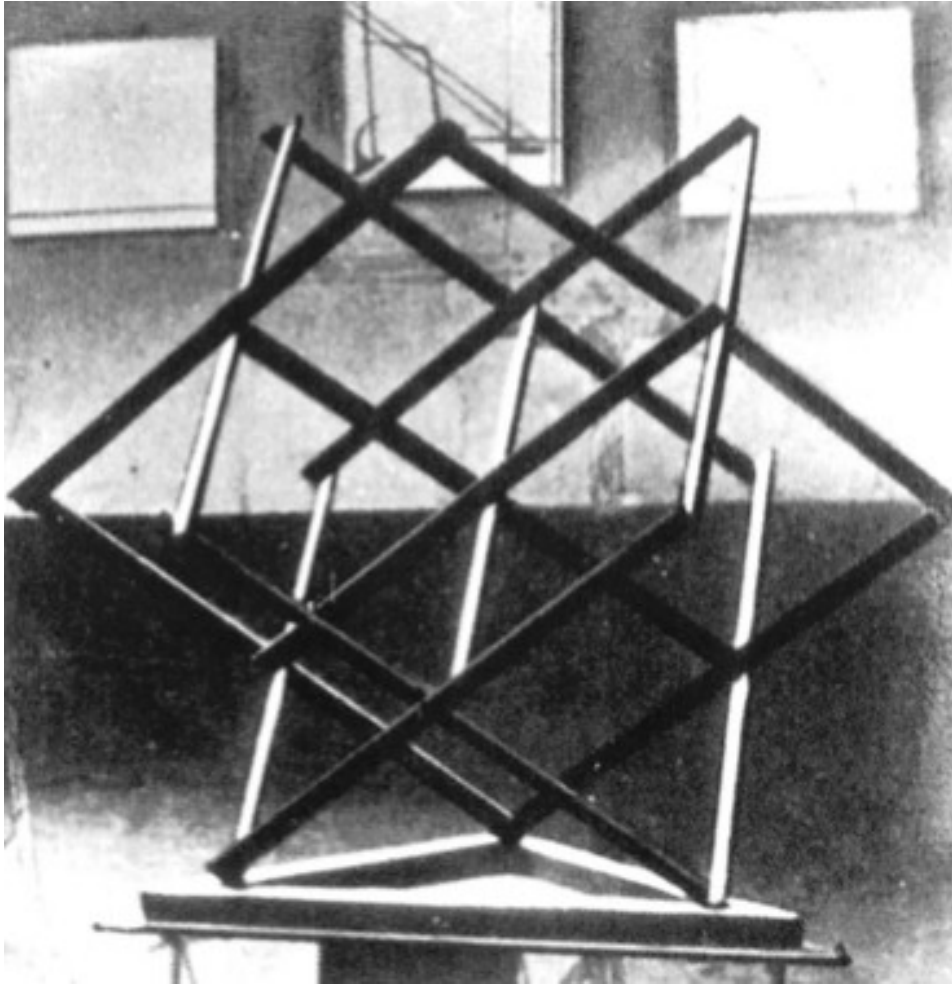
este es el apartado de la obra de Landy, incluida en el artículo

Véase: Tate Britain. (2004). Exhibition “*Semi-detached by Michael Landy*”. 18 May- 12 December 2004. <http://www.tate.org.uk/britain/exhibitions/landy>. Ver también:

Gordon, B. (2004). The Guardian, Wednesday 19 May 2004. <http://www.guardian.co.uk/artanddesign/2004/may/19/art1>



i. 167 *Чёрный супрематический квадрат*. Cuadro negro sobre blanco
Kasimir Malevich (1878 1935)
1915
Expuesto en “ 0.10 La última exposición futurista de pintura ”
19 de diciembre- 17de enero 1915, Petrogrado
Galería *Tretyakov*, Moscú



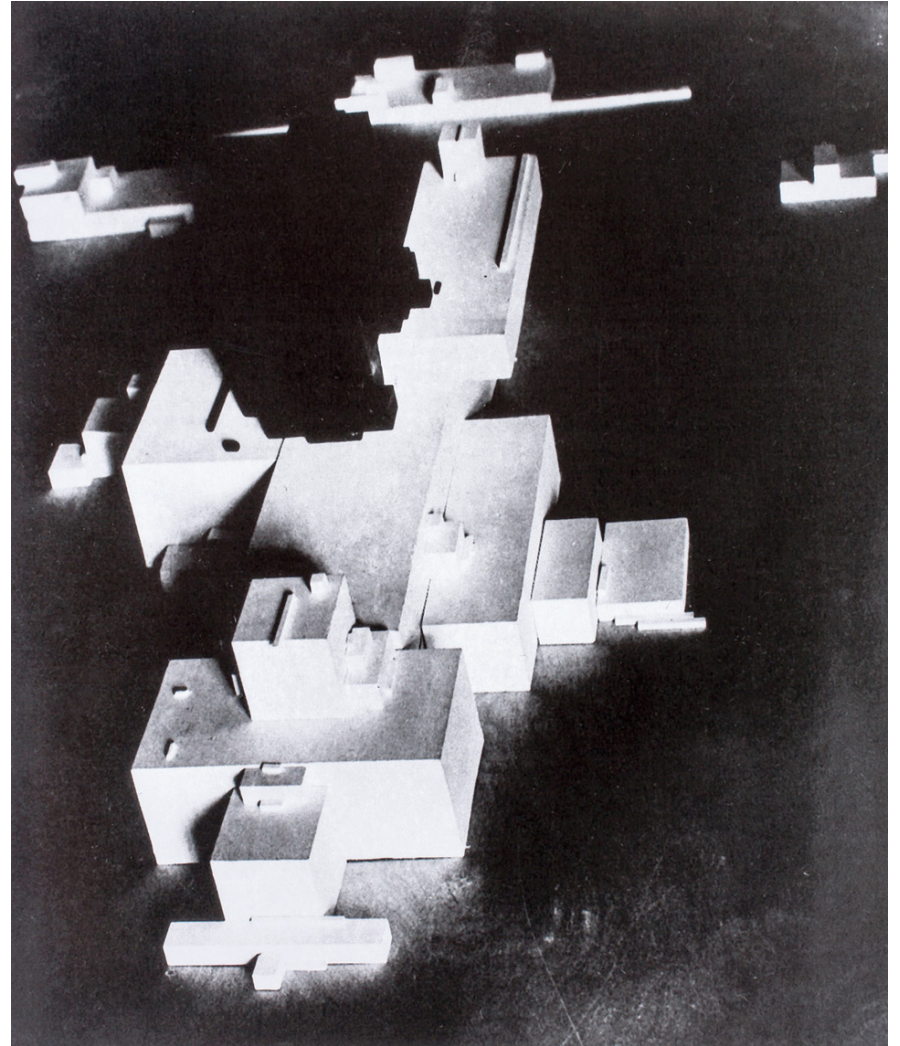
i. 168 Construcción espacial

Karl Mosonovits

1921

Fotografía de " la Segunda exposición de primavera de OBMOKhUn(Sociedad de Artistas Jóvenes)

Tomada de: Gough, María, (2005), *The Artist as Producer. Russian constructivism in Revolution*, University of California Press/Berkeley, Los Angeles, London. pag.82



i. 169 *Arkhietoniki* Beta
Kazimir Malevich
1920
Tate

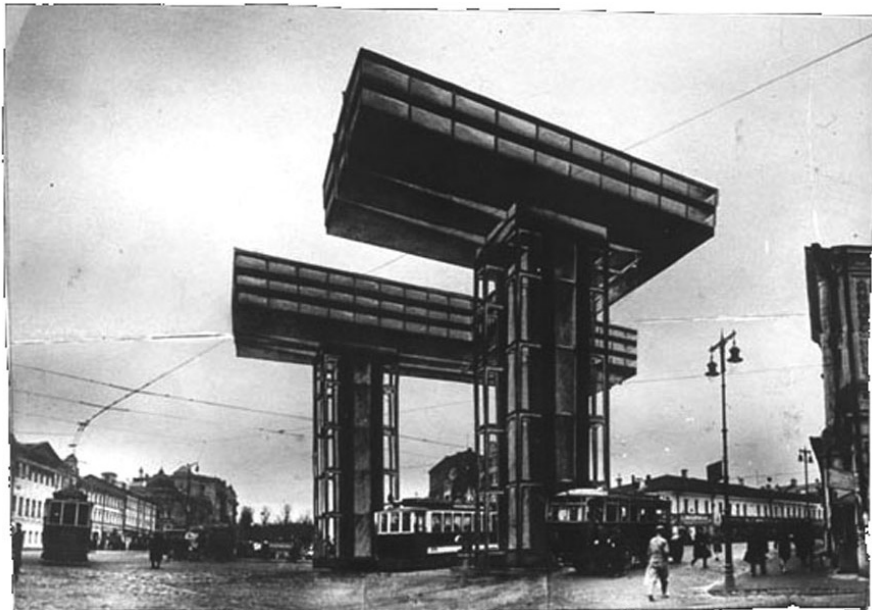
State Russian Museum, St Petersburg

Pueden observarse reconstrucciones de algunos *Arkhietoniki* en la exposición

Chagall, Lissitzky, Malévitch...

L'avant-garde russe à Vitebsk (1918-1922).

Exposición llevada a cabo en el *Centre Pompidou* del 28 marzo - 16 julio 2018



i. 170 *Wolkenbügel*
 Fotomontaje de Rascacielos horizontal
 1925
 El Lissitzky



i. 171 Maqueta del Monumento a la tercera internacional
 Tatlin
 Academia de bellas Artes de Petrogrado, Noviembre de 1919
 Imagen tomada del libro de Nicolai Punin, (contra el cubismo). Pb., 1921.

i. 172, i.173 *Revista Izvestia ASNOVA*.

1926, dirección editorial de L. Lisitsky y N. Ladovsky, se publicó un primer y único número
enlace: <https://cdn-s-static.arzamas.academy/uploads/files/Asnova.pdf>

“En un artículo publicado en la revista G del mismo año, el autor explica así su obra: “La primera sala ‘guía’ a quien llega del amplio hall, se sitúa en diagonal y lo ‘conduce’ a las amplias horizontales de la pared frontal y de allí a la tercera pared con sus verticales. En la salida -¡ALTO! allí en el suelo está el cuadrado, el elemento primario de todo el diseño. El relieve en el techo, situado en el mismo campo de visión, repite el movimiento. Por razones materiales, el proyecto para el suelo no ha podido realizarse. La sala (como sala de exposición) se ha diseñado con formas y materiales elementales; líneas, superficies planas y barras, cubo, esfera, negro, blanco, gris, y madera; y superficies que se extienden planas sobre la pared (color) y que se sitúan en perpendicular (madera). Los dos relieves producen una situación problemática y la cristalización de toda el área (el cubo a la izquierda en relación con la esfera en el centro y ambas en relación con la barra de la derecha). La sala no es habitable. He mostrado aquí los ejes de mi diseño. Quiero expresar con ello los principios que considero esenciales para la organización fundamental del espacio de la sala en sí mismo” (15 EL LISSITZKY, “Prounen Raum”, G1 (1923), en LISSITZKY-KÜPPERS, Op. Cit) Extracto tomado de la tesis Doctoral de Queral Garriga Gimeno, Arquitectura en exposición. Transcendiendo el paradigma clásico

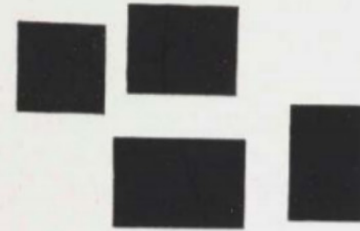
i.174 *Revista G: Material zur elementaren Gestaltung (Material for Elementary Construction) no.1, July 1923*

1923

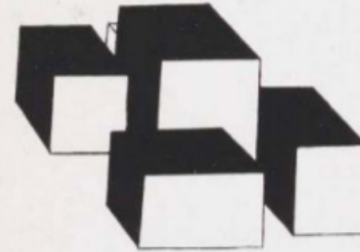
Puede observarse la imagen del Proun Room, realizado por El Lissitzky para la Gran Exhibición de Arte de Berlín en el extremo superior izquierdo, acompañado de una planta donde se indican con números la disposición de esta en la sala, números que acompañan la parte superior de la fotografía.

En el extremo inferior derecho, puede observarse la composición realizada por Theo Vandoesburg, Basic Composition in Painting, que estará presente en publicaciones de Stijl, una de ellas, la realizada por el MoMA y con editorial a cargo de Philip Johnson.

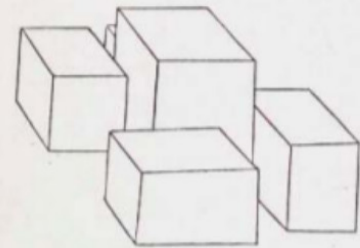
MoMA Collections



a



b

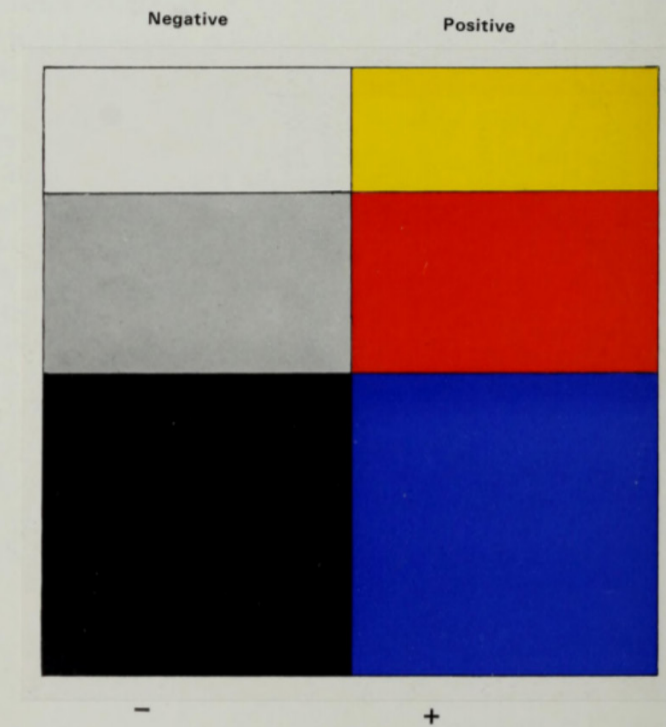


c

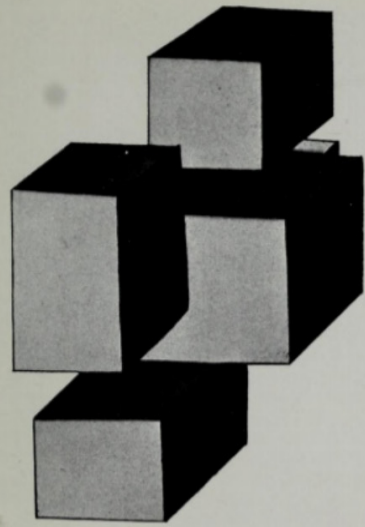
Plate 1 Theo van Doesburg:
a) Basic Composition in Painting
b) Basic Composition in Sculpture
c) Basic Composition in Architecture

i.175 Imágen tomada de: *The Museum of Modern Art Bulletin: Vol. XX, No. 2, Winter, 1952-1953. de stijl 1917-1928*
MoMA

THE ELEMENTARY
EXPRESSIONAL MEANS
OF PAINTING



i.176 Ilustración del libro Principles of Neo-Plastic Art, Theo Van Doesburg



**THE ELEMENTARY EXPRESSIONAL
MEANS OF SCULPTURE**

**Positive = volume
Negative = emptiness**

Fig. 2

**THE ELEMENTARY EXPRESSIONAL
MEANS OF ARCHITECTURE**

**Positive: line, plane, volume, space,
time
Negative: emptiness, material**

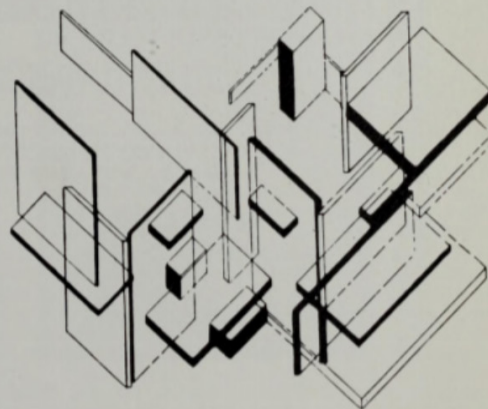
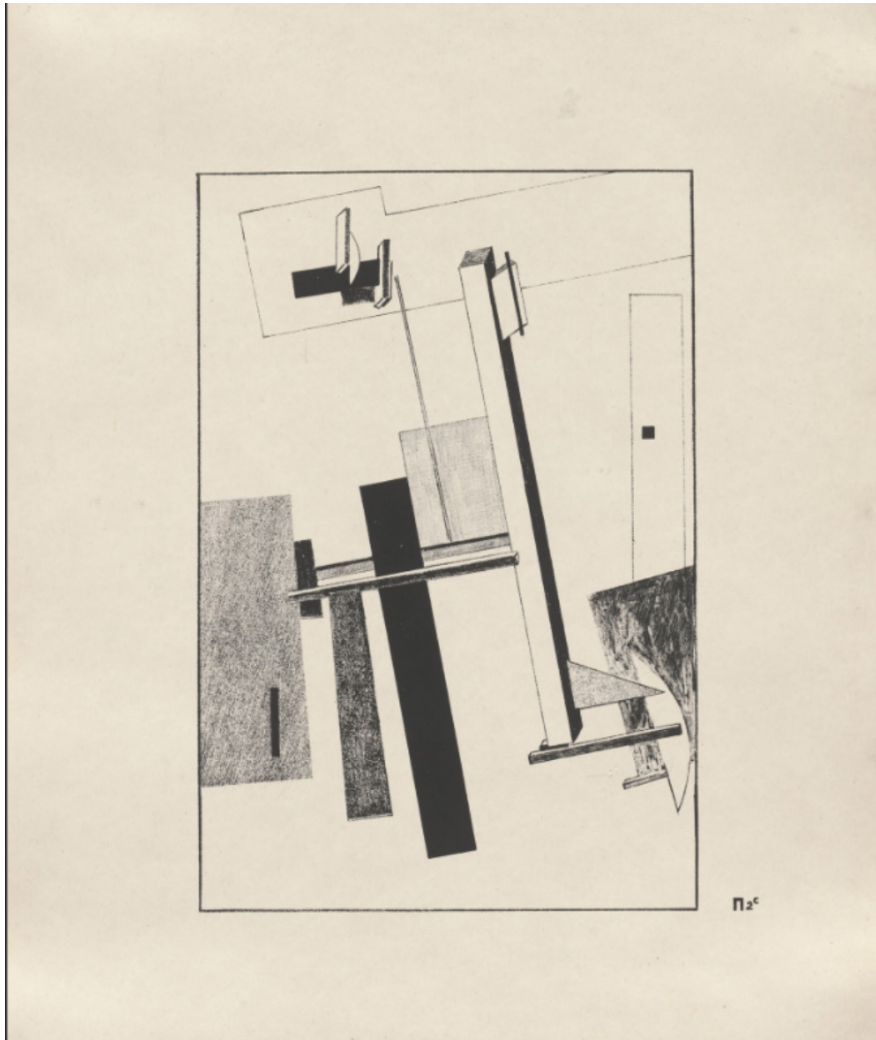
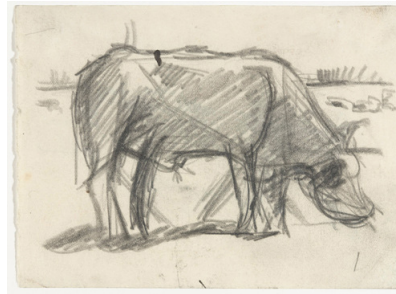


Fig. 3

i.177 Ilustración del libro Principles of Neo-Plastic Art, Theo Van Doesburg



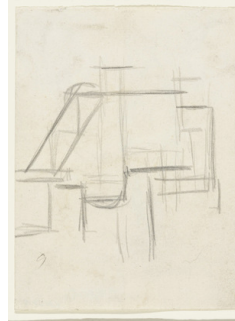
i. 178 Proun 2C
El Lissitzky
1920
Litografía
MoMA



i. 179



i. 180



i. 183



i. 184

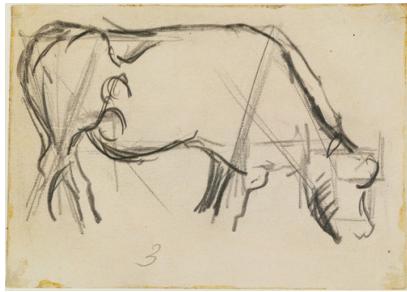


i. 187

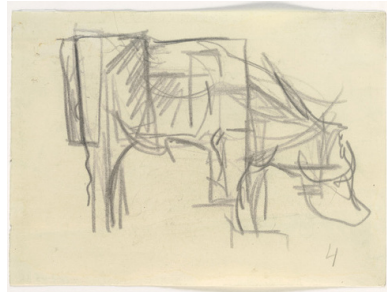


i. 188

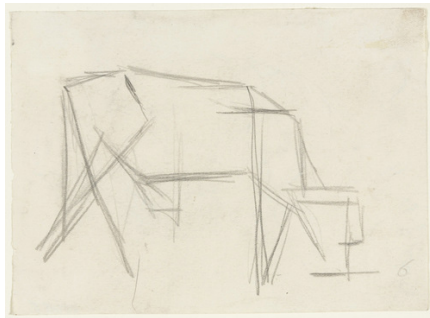
i. La obras que se encuentran colocadas en secuencia, se encuentran en la colección del MoMA



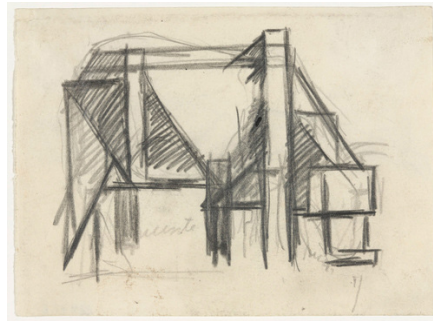
i. 181



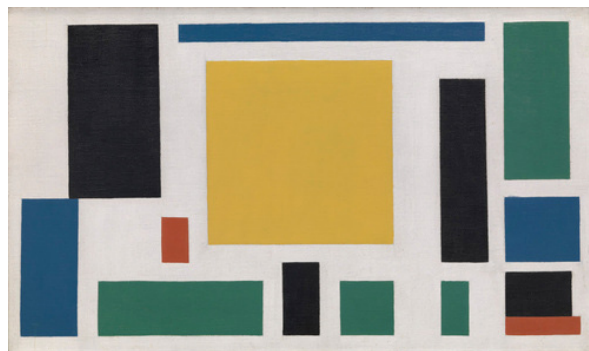
i. 182



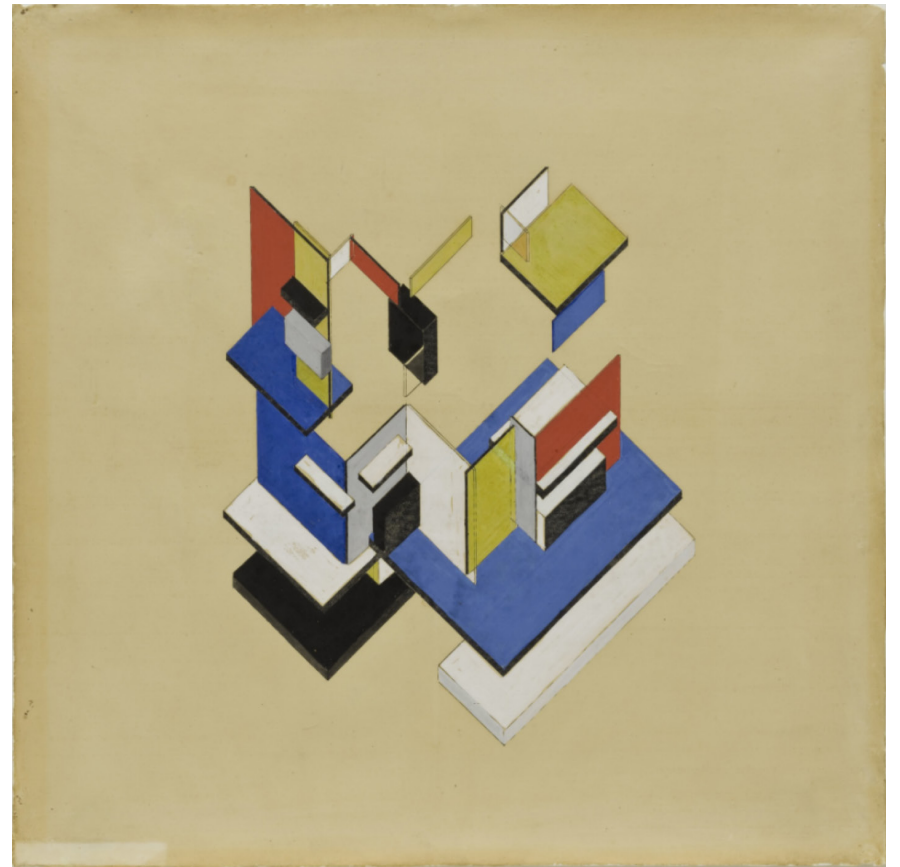
i. 185



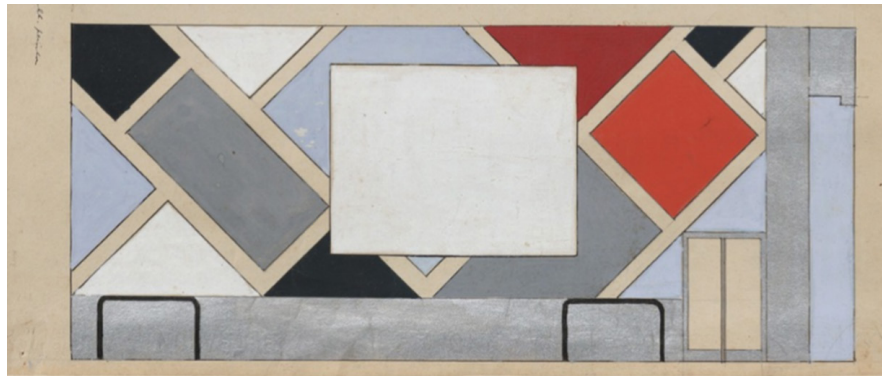
i. 186



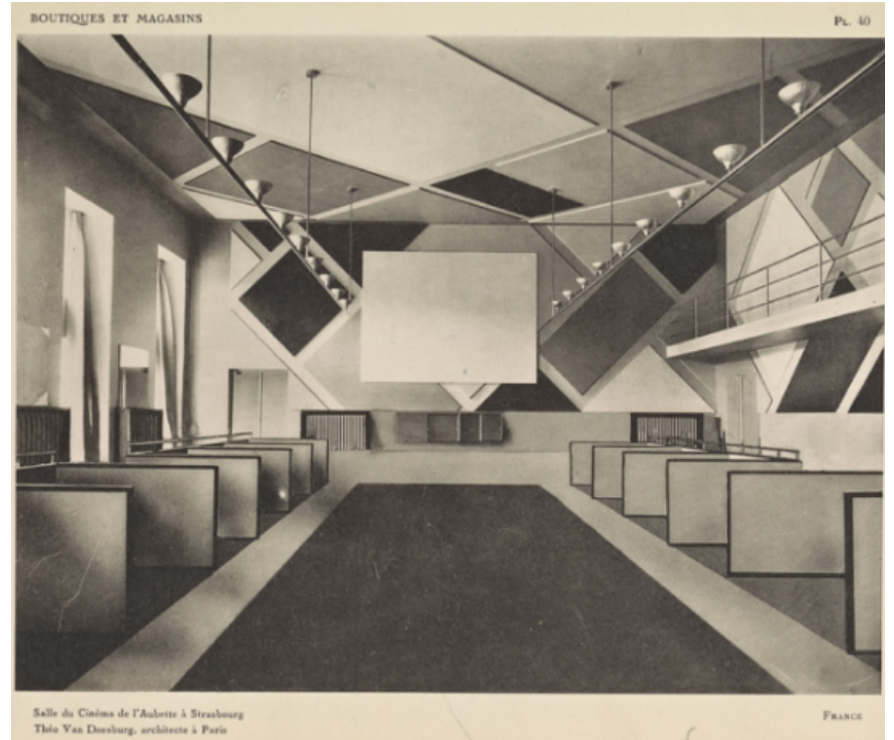
i. 189 *Composition VIII (The Cow)*
Theo van Doesburg (1883–1931)
1917
MoMA



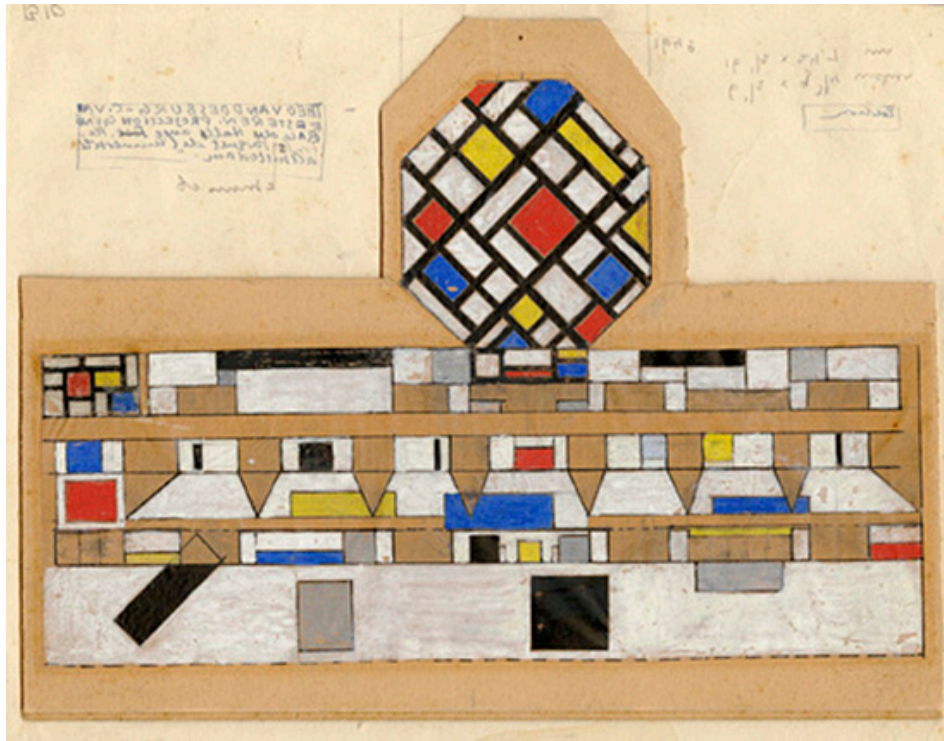
i. 190 *Contra-Construction Project (Axonometric)*
Theo van Doesburg, Cornelis van Eesteren
1923
MoMa



i.191 (parte de la imagen) *Preliminary color scheme for ceiling and short walls of dance hall in Café Aubette, Strasbourg, France*
1926-1928
Theo van Doesburg
MoMA



i.192 *Salle du cinéma de l'Aubette, à Strasbourg*
Imagen de la revista *Boutiques et magasins*, [1929], p. 40.
The New York Public Library. Digital Collections



i.193 Dibujo compositivo para el proyecto del hall de la universidad
Tomado de LOST PAINTERS EEN WEBMAGAZINE OVER DE POSITIES EN IDEEËN IN
DE HEDENDAAGSE BEELDDE KUNST



i.194 Colour design for university hall, in perspective, towards the staircase 1923
A design for a hall in south Amsterdam by Cornelis van Eesteren, not realised
Pencil, gouache and collage on paper
62 x 144 cm
Theo van Doesburg
TATE

i.195 *Café De Unie*, Rotterdam
Jacobus Johannes Oud (1890 - 1963)
1925

Crayon de couleurs, encre de Chine, aquarelle et gouache sur papier
© Georges Meguerditchian - Centre Pompidou, MNAM-CCI /Dist. RMN-
GP





i.196 Sin título
Aleksander Rodchenko
Fotografía
1926-1927
MoMA

II. Bijdragen in den uitgebreidsten zin (kritische, filosofische, architectonische, wetenschappelijke, literaire, muzikale enz. alsmede reproductieve) voor het maandblad „De Stijl”.
III. Overzetting in andere talen en verspreiding van de denkbeelden gepubliceerd in „De Stijl”.

Handteekeningen der medewerkers:
THEO VAN DOESBURG.
ROBT. VAN 'T HOFF.
VILMOS HUSZAR.

ANTONY KOK.
PIET MONDRIAAN.
G. VANTONGERLOO.
JAN WILS.

1ÈRE MANIFESTE DE LA REVUE D'ART „LE STYLE”, 1918.

1. Il y a deux connaissances des temps: une ancienne et une nouvelle.
L'ancienne se dirige vers l'individualisme.
Le nouvelle se dirige vers l'universel.
Le débat de l'individualisme contre l'universel se révèle autant dans la guerre du monde que dans l'art de notre époque.
2. La guerre détruit l'ancien monde avec son contenu: la domination individuelle à tous les points de vue.
3. L'art nouveau a mis au jour ce que contient la nouvelle connaissance des temps: proportions égales de l'universel et de l'individuel.
4. La nouvelle connaissance des temps est prête à se réaliser dans tout, même dans la vie extérieure.
5. Les traditions, les dogmes et les prérogatives de l'individualisme (le naturel) s'opposent à cette réalisation.
6. Le but de la revue d'art „Le Style” est de faire appel à tous ceux qui croient dans la réformation de l'art et de la culture pour annihiler tout ce qui empêche le développement, ainsi que ces collaborateurs ont fait dans le nouvel art plastique en supprimant la forme naturelle qui contrarie la propre expression de l'art, la conséquence la plus haute de chaque connaissance artistique.
7. Les artistes d'aujourd'hui ont pris part à la guerre du monde dans le domaine spirituel, poussés par la même connaissance contre les prérogatives de l'individualisme: le caprice, Ils sympathisent avec tous ceux, qui combattent spirituellement ou matériellement pour la formation d'une unité internationale dans la Vie, l'Art, la Culture.
8. L'organe „Le Style”, fondé dans ce but, fait tous ses efforts pour placer la nouvelle idée de la vie dans la lumière. L'assistance de tous est possible, par:
I. Comme preuve d'assentiment envoi de votre nom, adresse, profession à la rédaction.
II. Contributions (critiques, philosophiques, architecturales, scientifiques, littéraires, musicales etc., ainsi que reproductions augmentatives) pour le journal mensuel „Le Style”.
III. Traduction dans toutes les langues et publication des idées données dans „Le Style”.

Souscriptions des collaborateurs:
THEO VAN DOESBURG, Peintre.
ROBT. VAN 'T HOFF, Architecte.
VILMOS HUSZAR, Peintre.

ANTONY KOK, Poète.
PIET MONDRIAAN, Peintre.
G. VANTONGERLOO, Sculpteur.
JAN WILS, Architecte.



derna en Holanda”,)

Este artículo publicado en *L'Architecture Vivante* de 1925, Van Doesburg anuncia los principios determinantes de la nueva arquitectura. ...: “(...) 2. *Los elementos: la nueva arquitectura es elemental, es decir, que se desarrolla a partir de los elementos de la construcción en el sentido más amplio: función, masa, luz, materiales, plano, tiempo, espacio, color, etcétera. Estos elementos son al mismo tiempo elementos creadores. (...) 5. Lo informe: la nueva arquitectura es informe pero bien determinada. No tiene un esquema a priori, un molde en el que incorporar los espacios funcionales. (...) 12. La estática. La nueva arquitectura es anticúbica, es decir, que los diferentes espacios no están comprimidos en un cubo cerrado. Al contrario, las diferentes células de espacio (los volúmenes de los balcones, etc., incluidos) se desarrollan excéntricamente, desde el centro a la periferia del cubo, por ello las dimensiones de altura, anchura, profundidad y tiempo reciben una nueva expresión plástica. De este modo, la casa moderna dará la impresión de planear, de estar suspendida en el aire, de oponerse a la gravedad natural” (Gimeno, 2004, págs. 133,134)*

Observándose esto, en su proceso llamado “análisis arquitectónicos” y condesado en su escrito *Grundbegriffe der Neuen*

Gestaltenden Kunst, que es impreso en el Volumen 6 de los Libros de la Bauhaus en 1925. *Principles of Neo-Plastic Art*, en su traducción al inglés. (Doesburg, 1966).

La hibridación entre la obra artística y arquitectónica permitirá otras visiones hacia ellas, ya que derribará las diferencias implantadas para ambas disciplinas y los límites ideales marcados hacia ellas desde las Academias. A casi 20 años de transcurrido el siglo XX posibilitarán una nueva construcción desde lo artístico hacia lo arquitectónico. La obra de arte se transforma en propuesta arquitectónica de carácter formal.

En los años treinta del siglo XX, las obras pictóricas realizadas por los artistas son acciones cambiantes y multiplicadas, donde las formas puras de la geometría, las palabras y los cuerpos descarnados, junto con las fotografías, que comenzarán a ser valoradas como obras de naturaleza artística, y serán utilizadas por los artistas como expresiones que permitirán la construcción de nuevos ángulos de visión (i.196) que se mezclarán con la pintura en collages que expresaran y acompañaran los nuevos discursos conformados por otras paletas de color. De esta forma, junto a los colores primarios y a las



geometrías dinámicas cuestionarán desde lo político y lo policromo (ya que el afiche y los elementos gráficos desarrollados por los artistas serán utilizados por movimientos políticos en sus presentaciones) al espectador, quien a su vez no podrá ser indiferente, pues será confrontado desde el tiempo presente que se referencia y el cual habita.

Las Academias y su dominio se desvanecen. No así el poder de los críticos y el de los poderes políticos y militares, que marcarán los caminos a seguir imponiéndolos a su parecer. Las universidades y las escuelas de enseñanza de nueva creación, como la Bauhaus, verán con fuerza estas dinámicas, y serán disueltas por los regímenes políticos que se consolidarán en el continente europeo.

La Bauhaus se establecerá a partir de las ideas planteadas en el *“Manifiesto de la Bauhaus”*, publicado en abril de 1919 como folleto compuesto de cuatro páginas impresas, y firmado por Walter Gropius. Su portada será una xilografía que lleva por título *“Catedral”*, realizada por Lyonel Feininger (1918). La Bauhaus como nueva escuela,

se compromete a forjar todas las formas de arte en un todo único para colocar de nuevo todas las disciplinas artísticas

—la escultura, la pintura, las artes y artesanías y los oficios manuales— y hacerlos parte integrante de un nuevo arte de la construcción”. (Bauhaus Dessau, s.f.)

La arquitectura se establecerá como la disciplina que dirige a, otras, como: el diseño gráfico, el tallado en madera, la construcción de moldes, el tejido, la fotografía, los vitrales, el diseño de objetos, muebles, etc., según lo proclamado por la escuela de la Bauhaus, aunque esta disciplina no entrará directamente en el pensum hasta 1927. El estudio planteado en la escuela, poseía un pensum definido a partir de un curso inicial donde todos se encontraban en los talleres preliminares, dividiéndose luego en especializaciones particulares.

La escuela, como institución, estará se dividida en tres periodos, que no solo tendrán que ver con las directrices de su director, sino con la ubicación territorial de cada una, respondiendo a factores políticos, económicos y culturales. Donde la construcción de la escuela como hecho material, llega a ser una realidad, con los sistemas por ellos proclamados.

- 1919-1925: Weimar, director Walter Adolph Georg Gropius



(1883-1969) de 1919 a 1927.

- 1925-1932: Dessau, director Hannes Meyer (1889-1954), de 1927 a 1930.
- 1932-1934: Berlín, director Ludwig Mies van der Rohe (1886-1969), de 1930 a 1933.

En la segunda etapa, se construye el edificio en Dessau, entre 1925 y 1932 el cual acogerá la escuela. Este fue diseñado por Walter Gropius, Carl Fieger, Ernst Neufert y los practicantes del despacho de Gropius. En el edificio se reflejan los planteamientos del manifiesto.

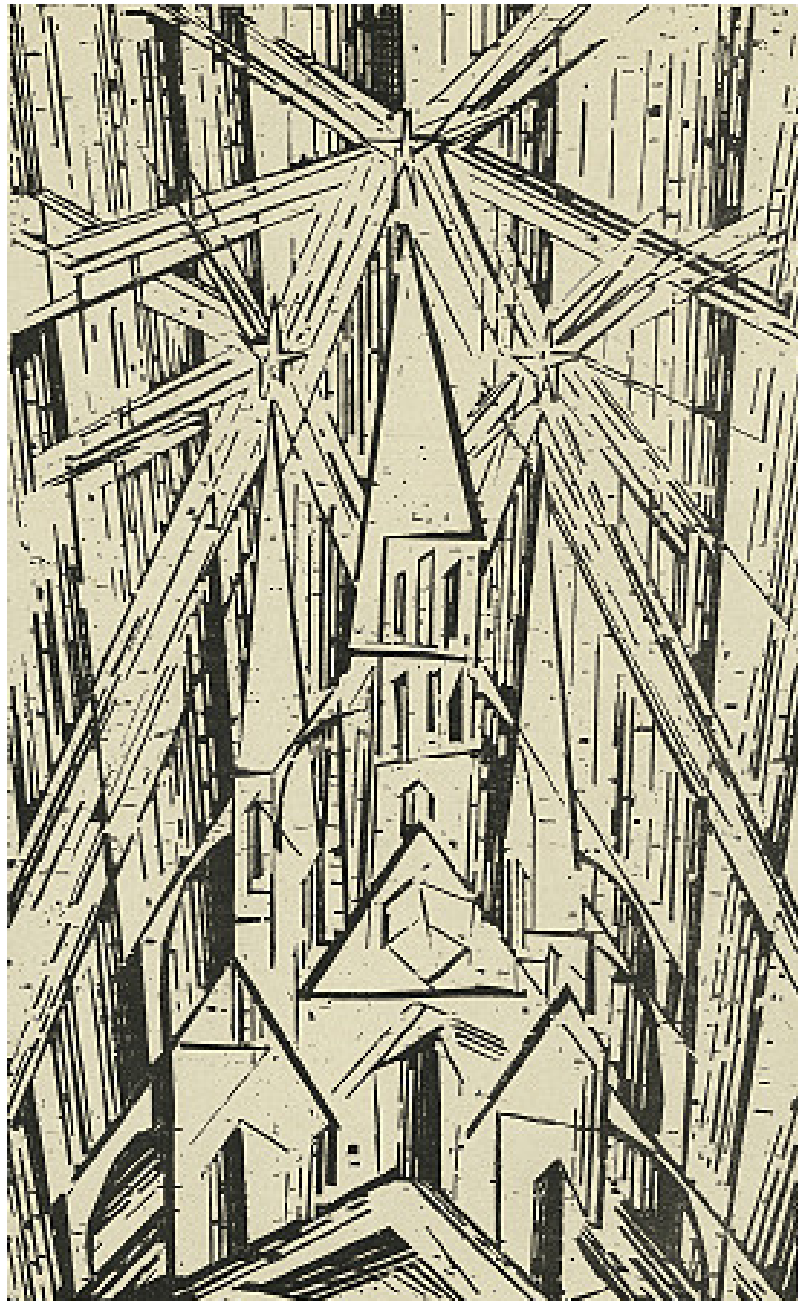
¡El objetivo final de todo el arte es el edificio! La ornamentación del edificio una vez fue el objetivo principal de las artes visuales, y se les considera parte indispensable del gran edificio. Hoy en día, existen en aislamiento complaciente, de la que sólo pueden ser recuperados por los esfuerzos decididos y de cooperación de todos los artesanos. Arquitectos, pintores y escultores deben aprender una nueva forma de ver y entender el carácter compuesto del edificio, tanto como una totalidad y en términos de sus partes. Su trabajo, entonces volverá a imbuir en sí con el espíritu de la arquitectura, que se perdió en

el arte del salón. (Manifiesto de la Bauhaus)

Su influencia se extenderá por toda Europa y grandes artistas, arquitectos, fotógrafos y escritores harán parte de su planta como maestros. (i.199) La Bauhaus de Weimar publica su constitución en 1921, y allí los profesores son llamados maestros y los alumnos, aprendices y oficiales, siguiendo las divisiones utilizadas en los gremios de la Edad Media:

Arquitectos, escultores y pintores: todos nosotros debemos volver al trabajo artesanal. Creemos un nuevo gremio de artesanos. La Bauhaus pide reunir todas las manifestaciones artísticas en una unidad, ambiciona la reunificación de todas las disciplinas artísticas en una nueva arquitectura formada por esos componentes inseparables. El objetivo último de la Bauhaus, aunque lejano, es la obra unitaria, la gran construcción, en la que hayan desaparecido las barreras entre arte monumental y arte decorativo. (Manifiesto de la Bauhaus)

En los primeros decenios del siglo XX, se discute, plantea y desarrolla la idea del servicio del arte a la sociedad desde diferentes movimientos artísticos, asociados a corrientes de pensamiento, influenciadas por las pautas políticas y sociales que se instauraban por entonces en el continente europeo. La obra arquitectónica, es planteada como presencia generado-



Das Endziel aller bildnerischen Tätigkeit ist der Raum. Ihn zu erschaffen, was eine die vornehmste Aufgabe der bildenden Künste, die waren unendliche Bestandteile der großen Baukunst. Heute stehen sie in selbstgestandener Eigenheit, um die sie erst wieder erben werden können durch bewußtes Mit- und Ingangsetzwerken aller Werkstätten untereinander. Architekten, Maler und Bildhauer müssen die vollständige Gestalt des Raumes in seiner Ganzheit und in seinem Teilchen wieder kennen und begreifen lernen, dann werden sich von selber über Werke wieder mit architektonischen Gütern füllen, die sie in der Selbsteinheit verloren.

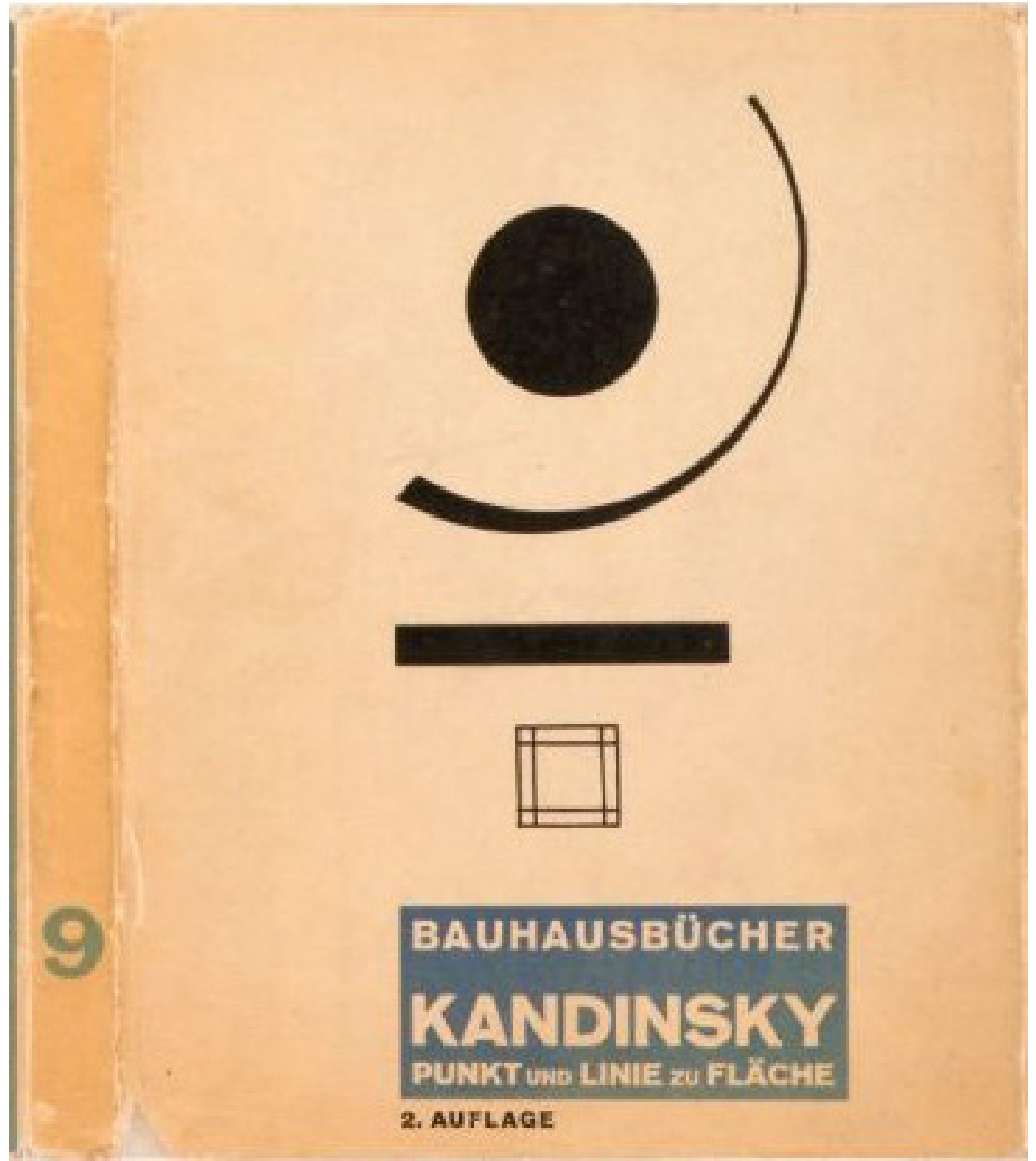
Die alten Kunstschulen versuchten dies Einheit nicht zu erreichen, wie sollten sie auch, da Kunst nicht leibhaftig ist. Sie waren wieder in der Werkstatt aufgezogen. Diese war reichhaltig und mahlende Welt der Meisterreicher und Kunstgewerbetler muß endlich wieder eine bauende werden. Wenn der junge Mensch, der Liebe zur bildnerischen Tätigkeit in sich verspürt, wieder wie einst seine Bahn damit beginnt, ein Handwerk zu erlernen, so läßt der unprejudiziale „Künstler“ künftig nicht mehr zu unvollkommener Kunstübung verdammt, denn seine Fertigkeit bleibt aus dem Handwerk erhalten, wo er Vorkünftliche zu leisten vermag.

Architekten, Bildhauer, Maler, wie alle müssen vom Handwerk ~~ausgehen~~ ausgehen. Denn es gibt keine „Kunst von Beruf“. Es gibt keinen Wesensunterschied zwischen dem Künstler und dem Handwerker. Der Künstler ist eine Steigerung des Handwerkers. Gerade der Künstler lebt in seinem Lebensmoment. In jenem seiner Welten stehen, schwebt Kunst aus dem Werk seiner Hand abfallen, die Grundlage der Werkmäßigen aber ist unerschütterlich für jeden Künstler. Dort ist der Ursprung des schöpferischen Gedankens.

Bilden wir also eine neue Zunft der Handwerker, aber die kühnste und höchste Annehmung, die eine hochzeitige Mitte zwischen Handwerkern und Künstlern errichten sollte! Welches, welches, welches wir gemeinsam den neuen Bau der Zukunft, der alles in einer Gestalt wie wird, Architektur und Plastik und Malerei, die aus Millionen Händen der Handwerker aus dem Himmel steigen wird die kühnste Sachbild eines neuen künftigen Gottes.

WALTER GROPIUS

i.198 Lyonel Feininger (Illustration), "Cathedral", Walter Gropius (Author) Manifesto and programme of the State Bauhaus, April 1919, Bauhaus in Weimar, 1919
bauhausarchiv museum für gestaltung
i d e a



i. 199 Bauhaus Libros, Libro #9. Punto y línea sobre el plano,
1926/1928
Wassily Kandinsky,
Herbert Bayer (diseño de la portada)
Archivo de la Bauhaus, Berlín



ra de acciones conmemorativas e imagen en la ciudad en la cual se instalará, como lo establecido en el constructivismo ruso o, por el contrario, serán ejemplificadas y llevadas a cabo bajo las premisas de obra única- unificando la obra artística y la arquitectónica-, que será concebida como proyecto, cuya finalidad será la construcción del mismo, con sus diversos componentes y realizado bajo los parámetros de la elaboración artesanal y económica de la pieza; como los planteamientos realizado por *De Stijl* y la *Bauhaus*.

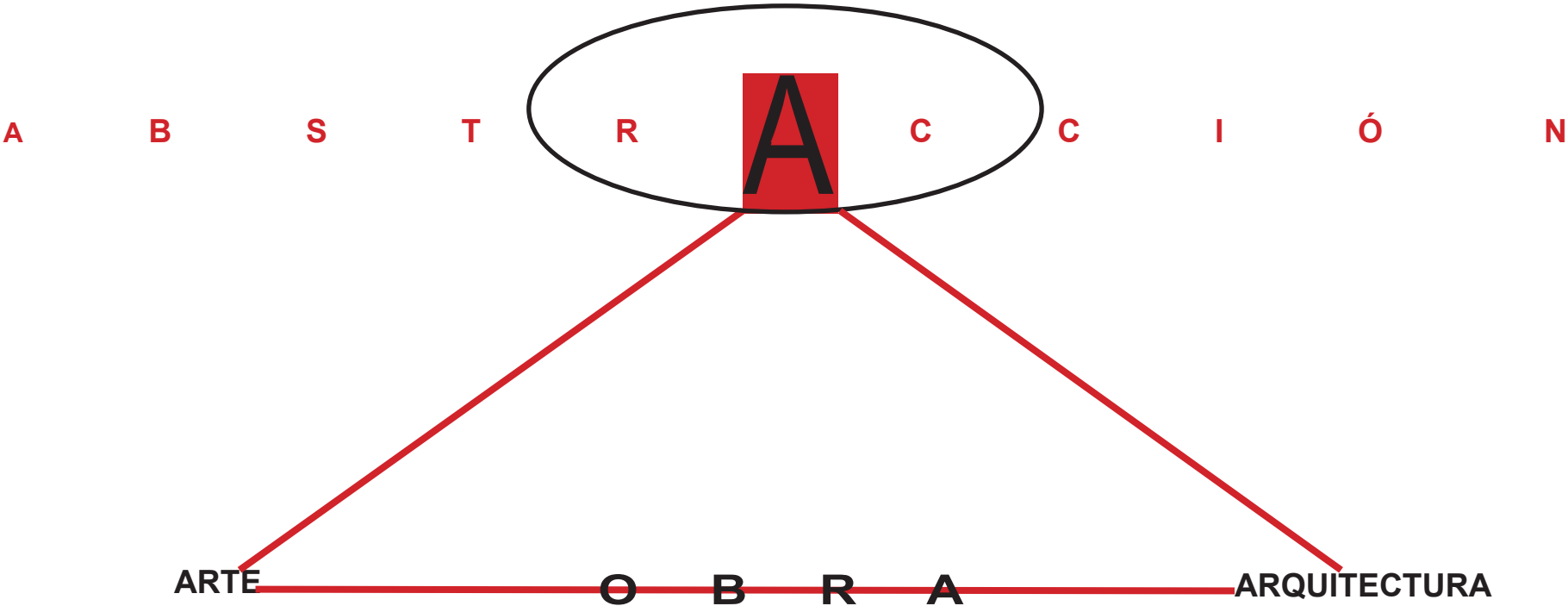
Las obras y objetos propuestos por los artistas en los primeros decenios del siglo, pusieron en tela de juicio los valores que antes eran inherentes a la obra artística, e hibridaron la obra artística y la arquitectónica, ya que esta última nacía de procesos compositivos, formales, tectónicos, materiales y constructivos, llevados a cabo en los talleres de las nuevas escuelas, donde las bellas artes se unían a las de artes y oficios, y arte y arquitectura convivían como procesos inseparables.

La obra artística se desdobra en el espacio y el tiempo, existiendo en las cuatro dimensiones físicas y abriéndose camino como concepto e idea. Se transforma en expresión compo-

sitiva que expande sus formatos fuera de lo bidimensional y lo tridimensional. La influencia de la composición bidimensional a partir de las formas puras, el color y el texto, acompañarán no solo la intervención en la obra pictórica, sino que éstas harán presencia en el plano de la fachada de la obra arquitectónica desbordando éste. Construcción tridimensional escultural-artística-arquitectónica, generada a partir de la utilización de diversos soportes, técnicas mixtas, collages y fotografías y a diversas escalas, que involucrarán de manera consiente el movimiento de los elementos compositivos de la obra, y contemplarán su desarrollo en el espacio bajo la actuación directa del espectador, quien transforma la obra. En palabras de El Lissitzky: *“El observador en la exposición debe ser forzado físicamente a interactuar con los objetos”*.

Estos procesos artísticos se hibridaron de manera indisoluble con las obras arquitectónicas planteadas dentro de los idearios desarrollados por cada movimiento artístico, posibilitando que la obra artística y arquitectónica se realizara bajo procesos artísticos-proyectuales concebidos como un todo dinámico, a partir de la utilización de planos, franjas y colores, influenciados por las obras pictóricas, realizadas por los artistas.

PROCESO CREATIVO



En estos momentos, la obra artística y arquitectónica se encuentran y confluyen en la abstracción, yuxtaponiéndose y fusionándose como idea creadora, y proceso creativo⁷⁷, bajo el concepto de obra.

...decimos de todo concepto, que siempre tiene una historia, aunque esta historia zigzaguee, o incluso llegue a discurrir por otros problemas o por planos diversos. En un concepto hay, las más de las veces, trozos o componentes procedentes de otros conceptos, que respondían a otros problemas y suponían otros planos. No puede ser de otro modo ya que cada concepto lleva a cabo una nueva repartición, adquiere un perímetro nuevo, tiene que ser reactivado o recortado.

... En efecto, todo concepto, puesto que tiene un número finito de componentes, se bifurcará sobre otros conceptos, compuestos de modo diferente, pero que constituyen otras regiones del mismo plano, que responden a problemas que se pueden relacionar, que son partícipes de una co-creación. (Gillez Deleuze, 1997, págs. 23-24)

77 "...un proceso creativo, cuya belleza y verdad radica en la manifestación del límite como condición ontológica; no un simple proceder bello, sino una estética fundada en el carácter fronterizo del ser humano que se manifiesta en su quehacer, en este caso plástico e intelectual, y que, en su producto, manifiestan esa belleza aparente que nos hace vislumbrar el misterio subyacente a la realidad misma." (Ponce, 2004, pág. 14)

"La obra para mí es contestación y pregunta".⁵ (Eduardo Chillida, Escritos, op. cit., p. 50) Se trata de la obra entendida como un proceso causal, como un preguntar y responder que concluye con el horizonte de la vida, que desde un plano sintético, exalta al arte como una forma de conocimiento guiada por la pasión. (Chillida .Ponce, 2004, pág. 16)⁷⁸

78 Ibid. 78. Tomado del artículo: El límite como concepto plástico en la obra de Eduardo Chillida. Una lectura desde la filosofía del límite de Eugenio Trías. El cual puede encontrarse digitalmente en la página de la revista, en-claves del pensamiento, perteneciente al Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey en el enlace: <https://www.enclavesdelpensamiento.mx/index.php/enclaves/article/view/14/13>. Este artículo pertenece a la tesis realizada por el autor en la Universitat Pompeu Fabra (España) en 2011.



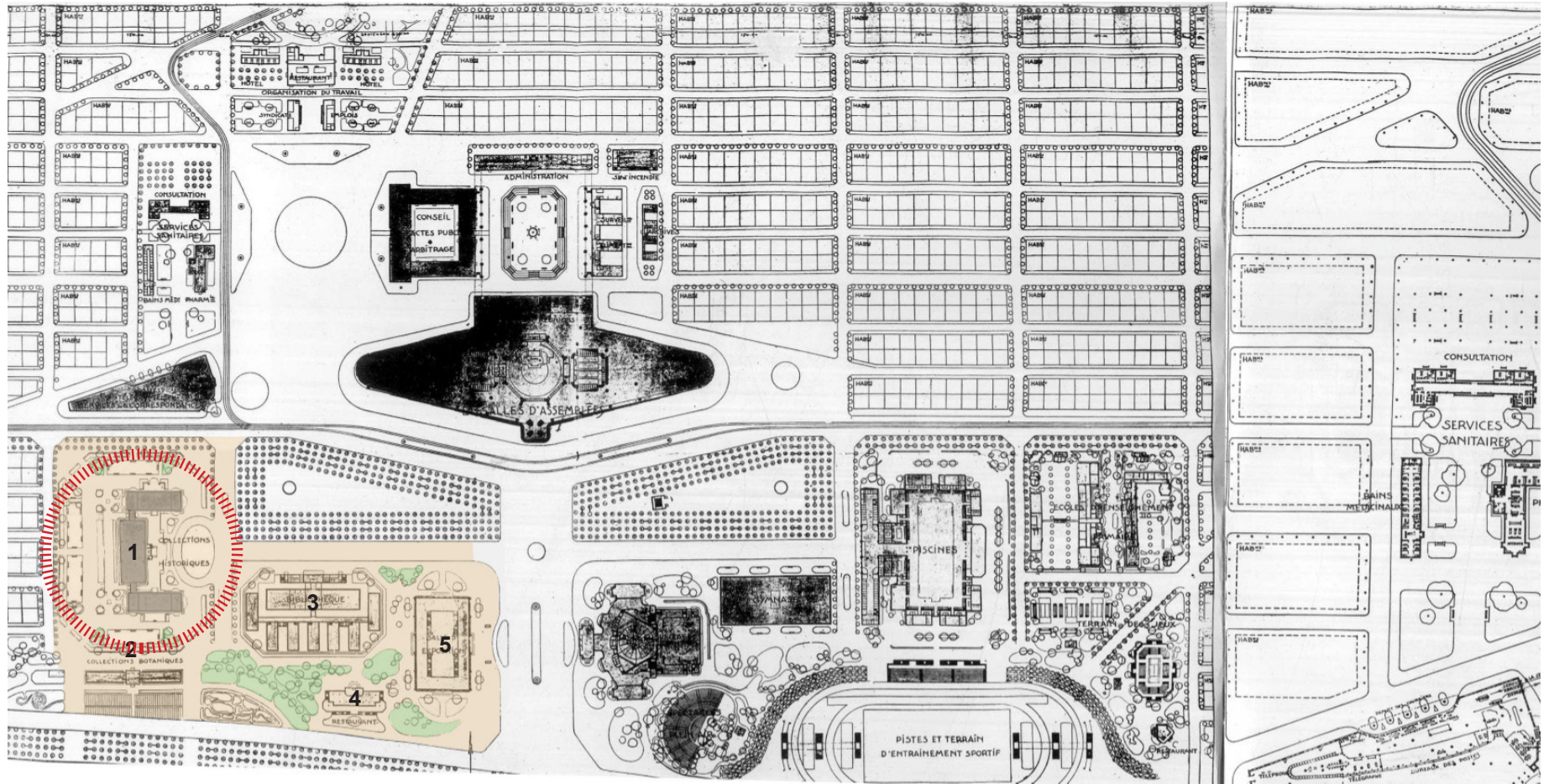


Cité Industrielle, Tony Garnier - Version 1917.

i.200 Planta de la *Cité Industrielle*, ubicando la zona de ocio



i.201 Planta de la *Cité Industrielle*, ubicando la zona de ocio y el Museo
Realizando sobre el plano el seguimiento de líneas en este, que insinúan una silueta



- 1 Colecciones Históricas
- 2 Colecciones Botánicas
- 3 Biblioteca
- 4 Restaurante
- 5 Sala de Exposiciones

i. 202 Plano de conjunto de los establecimientos públicos
zona del ocio de la ciudad
Tony Garnier
1917

Imagen tomadas del libro "Une Cité Industrielle"

Ciudades ideales

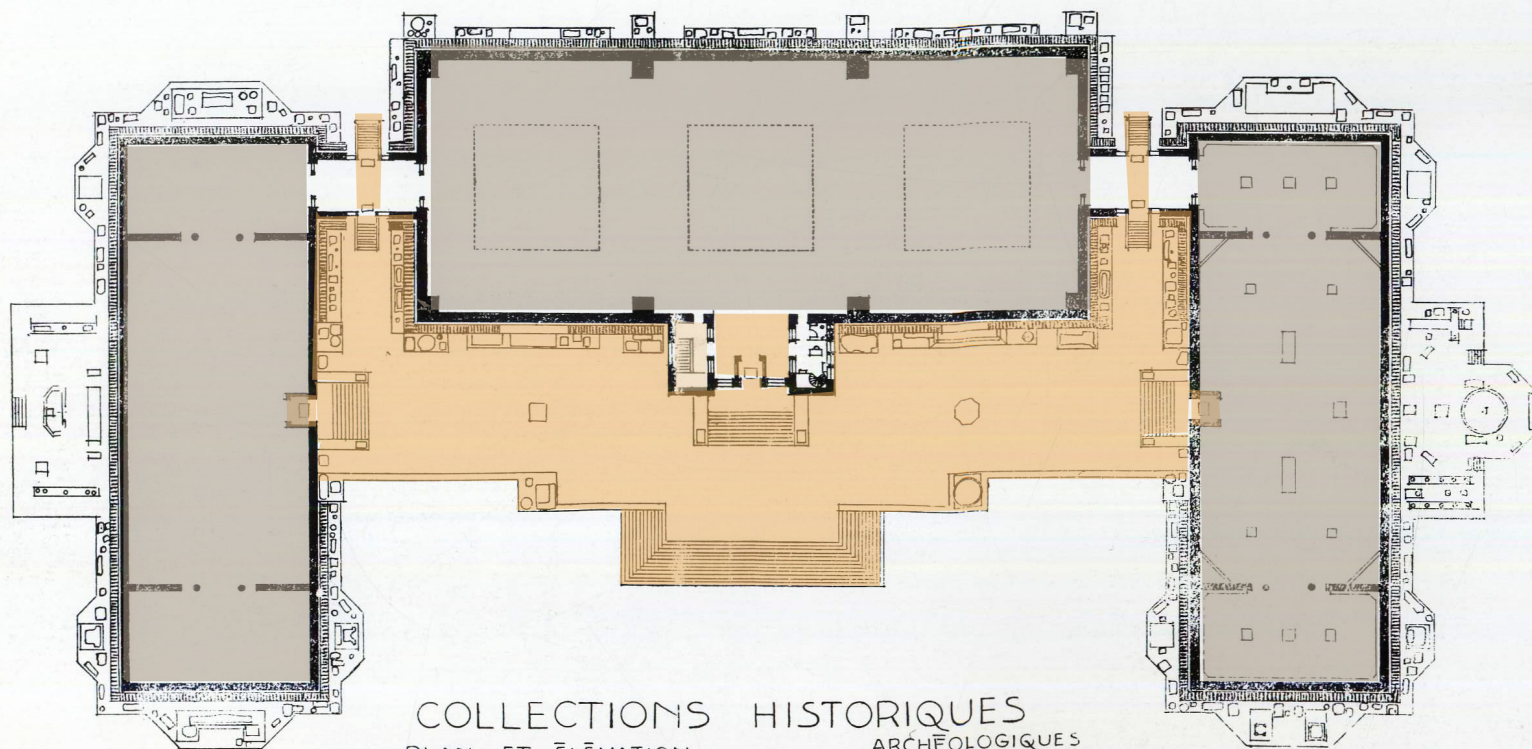
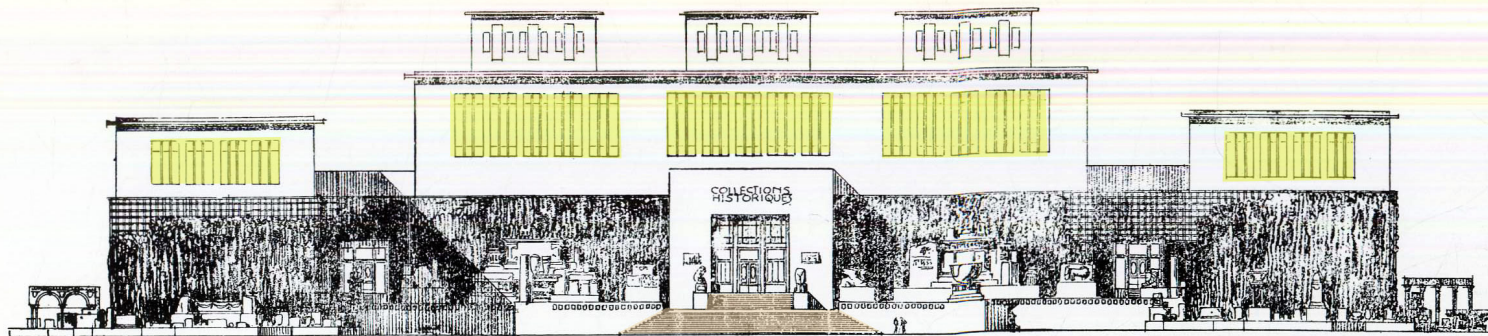
Las utopías de una nueva sociedad ya no sólo serán planteadas por los escritores y pensadores, en escritos sobre el papel, sino que algunas de ellas son implantadas como sistemas político-sociales en diferentes naciones. Y este reflejo de las teorías, se ve implícito en las proyecciones de nuevas ciudades realizadas por los arquitectos, o en los planes urbanos contemplados para las ciudades ya constituidas, amparados bajo los poderes políticos del momento, donde diferentes arquitectos intervendrán en ellas.

En el año de 1917, Tony Garnier (1869-1948) hace pública su concepción ideal de la nueva ciudad, ya que ha planeado y diseñado una ciudad ideal, la cual llama "*Une Cité Industrielle*"

Este proyecto lo lleva a cabo en los años de su estancia en la *Villa Médicis*, después de haber ganado el "*Grand Prix*" de Roma (1899-1904), trabajo que realizó en paralelo junto con el

oficial que debía realizar. Se concentra en el diseño de toda una ciudad, comenzando por establecer una ubicación geográfica determinada y determinante para desarrollar todo un programa de necesidades, basado en las ideas de una sociedad con principios de igualdad. Lleva a cabo todo el proceso proyectual, desde la concepción urbana hasta el desarrollo de las propuestas individuales y particulares de cada una de las zonas en las cuales divide el proyecto. De esta forma concibe la ciudad subdividida en zonas, de acuerdo a las funciones que él establece, con equipamientos definidos a partir de sus usos públicos y privados. (i.200, i.201) (Gideon, 2009, págs. 748-753)

Dividiendo la ciudad en cuatro zonas: trabajo, residencia, transporte y ocio. En esta última zona, Garnier instalará al Museo de Arte, localizado cerca a los equipamientos públicos, administrativos, culturales y deportivos.

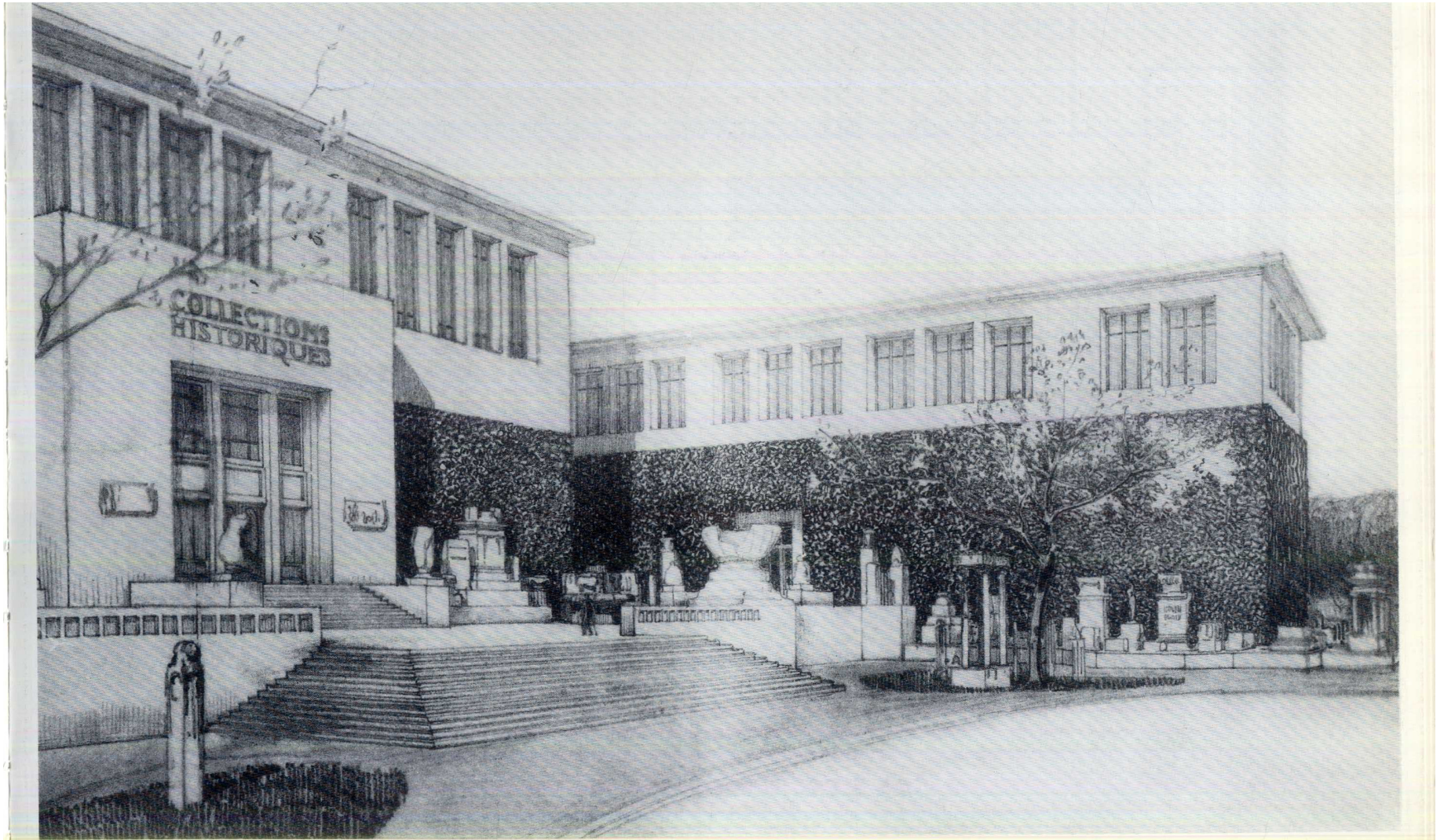


COLLECTIONS HISTORIQUES
 PLAN ET ÉLEVATION
 ÉCHELLE 0,005^m PM

ARCHÉOLOGIQUES
 ARTISTIQUES
 COMMERCIALES

0 5 10 20 30 40 50

- i. 203 Fachada hacia el parque donde se encuentra el acceso principal
Planta del edificio de Colecciones Historicas, Arqueológicas, Artísticas, Comerciales



PL. 30. COLLECTIONS HISTORIQUES ; PERSPECTIVE.

i. 204 Perspectiva del Acceso al Museo

El proyecto del Museo contemplado por Tony Garnier, lo designa para las Colecciones Históricas, éstas subdivididas en Arqueológicas, Artísticas y Comerciales, como él las denomina, y así lo hace constar en el proyecto, el cual ubica cerca al edificio que albergara las colecciones Botánicas y la Biblioteca en la zona dedicada al ocio, rodeado de áreas verdes y con jardines, ya que considera esta como un área de reunión social, educación y conocimiento, ligando así el proyecto a los conceptos clásicos. Igualmente, estará cerca a la “Gran Sala de Reuniones” y a la “Sala de Asamblea”, un lugar para la organización política y público (i.202).

La planta del Museo la dispondrá a manera de C, conteniendo las visuales del espacio público, conformando una gran plaza con los otros equipamientos de vocación pública cercanos a él. Su planta está compuesta por tres cuerpos de forma rectangular, desprendiéndose del central dos brazos de forma semejante, como pasillos que se unen a lado y lado de éste para unir a los otros dos cuerpos de manera perpendicular. Su acceso se realiza por escaleras ascendentes que llegan a la plataforma donde se encuentra la entrada en la fachada principal, ya no aporricada sino que está libre de las columnas de los órdenes clásicos; junto a otros dos accesos (laterales), uno en frente de otro, que indican el acceso a cada uno de los espacios expositivos, de planta libre y diferenciados por elementos estructurales portantes, y una división interior en sus extremos. Igualmente, los pasillos que unen el volumen central con los laterales poseen unas escaleras para pasar de largo entre el espacio público desde el cual se llega, y entrar a los jardines traseros que ofrece el Museo a la ciudad, sin

tener que pasar por las salas, o para comenzar su recorrido a escogencia personal (i.203, i.204).

La ciudad ideal planteada por Garnier no se construirá, pero quedará cristalizada en las planimetrías dibujadas por él, en planta, alzado, sección, y perspectivas, definiendo cada una de las zonas a nivel urbano. Detallando y complementando por medio de perspectivas las concepciones generales y particulares para el funcionamiento de toda una ciudad, subdividida y unida a través del transporte público interurbano, que define vías de comunicación, no solo peatonales, sino que también incluirá vías vehiculares, que permitirán el desplazamiento por toda la ciudad a través de una trama ordenada, que, desde sus formas, dimensiones y escalas, diferencia sus funciones, vinculadas a espacios verdes y plazas abiertas. En estas plazas serán desarrolladas las actividades sociales y lúdicas. Todo el proyecto quedará condensado en su libro publicado y este será tomado posteriormente como semilla del urbanismo moderno. (i.205)

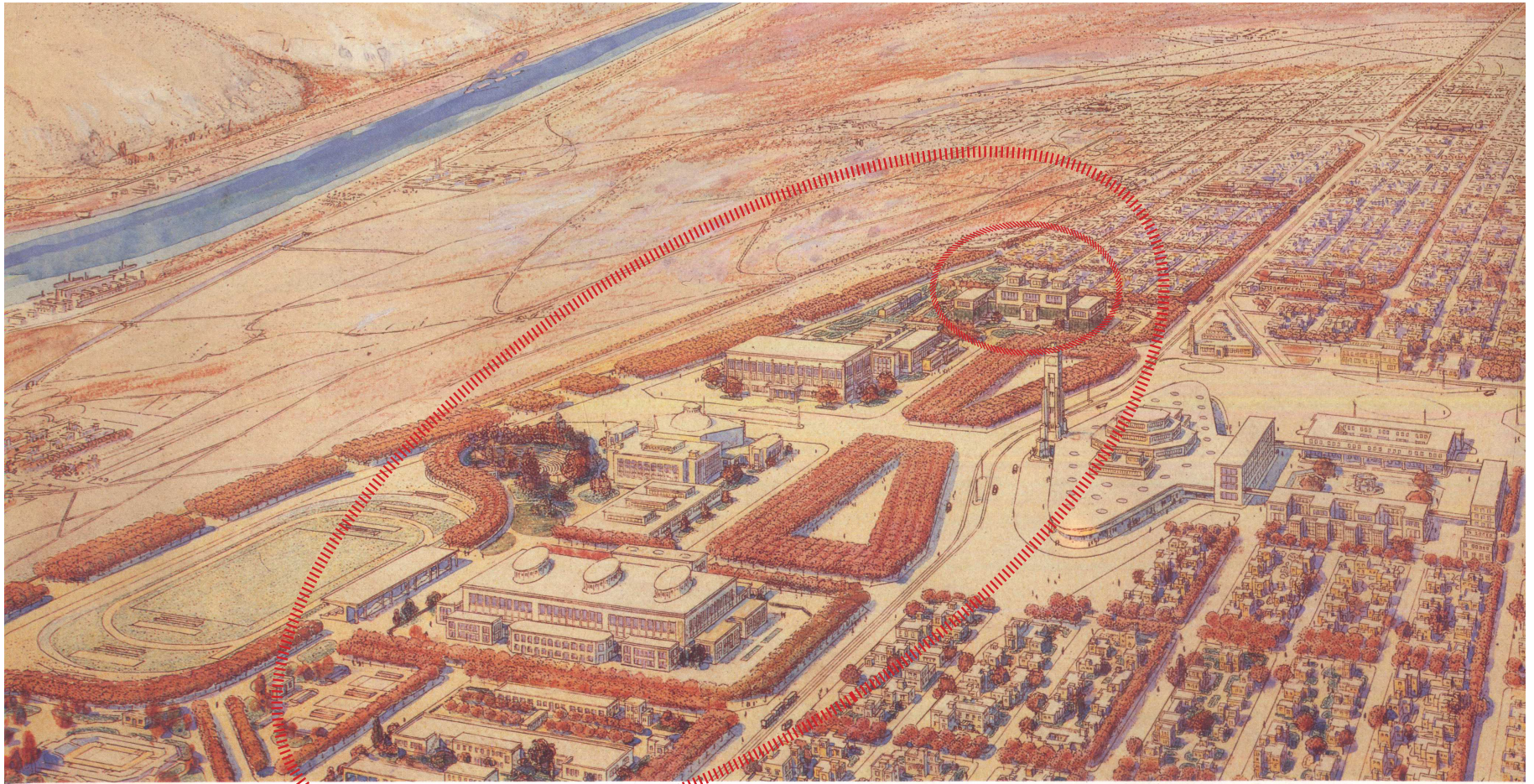
Garnier tendrá presente estas ideas al ser contactado por el ayuntamiento de su ciudad natal (Lyon), para realizar la planeación y el desarrollo de proyectos de viviendas obreras, previstas para 12.000 habitantes. Dicha obra comenzó en 1920 y terminó en 1934, cuando fue inaugurada. (Chevez, 2004, pág. 77)

El proyecto de las viviendas saltará nuevamente a la palestra pública entre las décadas sesenta y ochenta del siglo XX, ya que sus propietarios, congregados en comités a lo largo de

más de veinte años, han pedido la repotenciación de sus viviendas y la implementación de los equipamientos del barrio a los gobiernos de la ciudad. En estos años se crea una unión de los comités con artistas del colectivo artístico, el cual lleva por nombre “Ciudad de la Creación”, y estos son quienes plantean y llevan a cabo la realización de los grandes murales en las fachadas ciegas de los edificios del barrio. Los murales son fragmentos a gran escala de imágenes del proyecto “*La Cité Industrielle*” diseñado por Tony Garnier, homenajeando al arquitecto. Logrando de ésta manera particular, volcar la mirada política, para que fueran destinados los recursos para organizar el barrio, e igualmente potenciarlo a nivel mundial a través de la intervención artística, transformando al barrio en el Museo Urbano Tony Garnier. (*Musée Urbain Tony Garnier*) (i.206, i. 207) (Museo Tony Garnier (s.f.). *Projets* de Tony Garnier.)

En el texto de Alain Chenevez (2004 ya citado), este expresa que:

El Museo Urbano, fruto de una acción colectiva ejemplar y del apoyo de múltiples colectividades públicas, es un patrimonio popular, arquitectónico y urbano de primer orden y una ciudad cultural declarada de interés público, premiada y sostenida por la UNESCO. Es un lugar emblemático de la cultura popular, de su arquitectura, de su hábitat, de su compromiso, de su iniciativa y de su voluntad de forjar una “plus valía” cultural y patrimonial simbólica. Con sus 25 pinturas monumentales, este recorrido excepcional reivindica el arte y la cultura como un derecho esencial. Los muros pintados representan la memoria de los habitantes, la memoria de una acción ejemplar de democratización de la cultura y del patrimonio. (p. 81)



PL. 2. VUE D'ENSEMBLE, LES SERVICES PUBLICS.

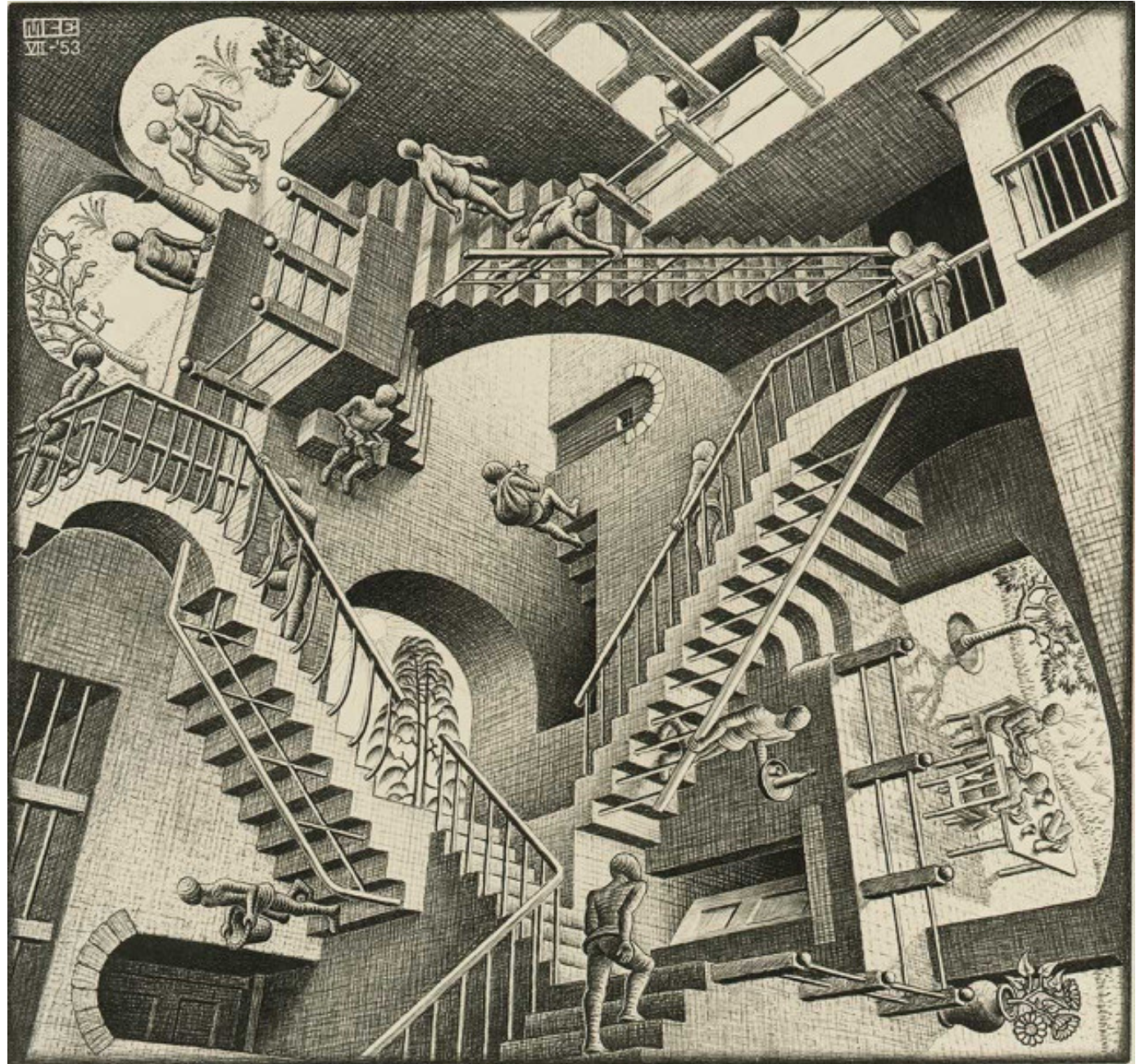
i. 205 Axionometria realizada por Garnier, se encuentra en las primeras páginas del libro 1917



i. 206 *Fresque du musée urbain Tony-Garnier*
Bibliothèque municipale de Lyon



i. 207 *Musée Urbain Tony Garnier*
imagen de su página



i.208 *Relativity*
(Relatividad), 1953
Maurits Cornelis Escher
1953
Litografía
Gemeentemuseum Den Haag,
The Hague, The Netherlands

2.2 El museo de arte imaginado. El proyectado, no construido

Los movimientos artísticos desmitificaron la obra artística desde su materialidad, destruyendo su carácter eterno y único. Estas posturas hicieron eco, de manera particular, en personas que tenían a cargo las instituciones a nivel interno, y llevaron a cabo otra posible existencia de la obra institucionalizada, queriendo replantear las salas expositivas desde las diferentes disciplinas, para unir lo administrativo y lo artístico y provocar el cambio.

Así pues, se hicieron transformaciones espaciales al interior de los Museos de Arte, que fueron acompañadas por programas museográficos, y lo transformaron desde dentro, como lo hizo el director del *Landesmuseum* (Museo Provincial de Hannover) Alexander Dorner (1893-1957), quien comenzó la reestructuración del Museo y modificó la museografía del mis-

mo, después de ser nombrado director de este en 1925. (Entró al museo como curador en el año de 1923.) Este provocó un cambio en todo el espacio expositivo, ya que modificó la distribución de las colecciones en las salas, esto incluía varios aspectos: la disposición de las obras en ellas, ya que estarían en un recorrido secuencial de acuerdo a los períodos históricos en que fueron creadas, igualmente concebiría atmósferas en las salas introduciendo el color en cada una de ellas. Y uno de los cambios más significativos fue el de disponer la creación de una nueva sala permanente para la exposición del arte abstracto y para las obras que se realizaban en esos momentos y cuyos artistas se encontraban creando en paralelo en diferentes ciudades de Europa. La sala fue encargada a un artista, no a un arquitecto. En un primer momento se llamará a Theo Van Doesburg, precursor *De Stijl*, pero esta propuesta

no le gustó e hizo el encargo a otro artista, a El Lissitzky⁷⁹, que se encontraba militando en el constructivismo, y quien ya había entablado la relación obra artística-arquitectura desde sus *Proun* y posteriormente en sus *Prounenraum*.

La propuesta que realizará Lissitzky para el Museo, se llamará *Abstraktes Kabinet* (El gabinete abstracto) y se construiría entre 1927 a 1928. En ella plasmará y seguirá fiel a su idea de introducir al espectador en un espacio donde su movimiento y sus gestos sean necesarios para interactuar con las obras. Estas estarán dispuestas en el plano expositivo vertical —las paredes— a diferentes alturas entre el suelo y el techo. Y no solo se quedará en ello, como puede observarse en algunas fotografías, el espectador podía desplazar las obras por un riel y descubrir otras detrás de las primeras. Todas estas obras fueron colocadas sobre paredes que poseían diferentes materiales y texturas, las cuales no estaban únicamente formando ángulos de 90 grados. (i.209, i.210)

El gabinete abstracto no alcanzó a cumplir los 10 años, porque fue destruido en 1936, pues quedó clasificado dentro del nuevo orden político y militar del Partido Nacional Socialista alemán como un espacio que, según los criterios de este régimen, no cumplía con los dictámenes academicistas impuestos para las Obras de Arte y, tanto el espacio concebido como las obras expuestas, no fueron considerados como Obras de Arte, y mucho menos como nuevas expresiones. Y para establecer dichos parámetros se dejó claro, un año después (1937), en la 79 “Doner decidió invitar a Lissitzky para que instalara una versión del *Raum für konstruktive Kunst* (La Habitación para el Arte Constructivista) realizada en 1926 para la Internationale Kunstausstellung (Exposición de Arte Internacional) en Desdén” (Laura Lizondo-Sevilla N. S., 2011, pág. 239)

exposición *Entartete Kunst* (Arte Degenerado), llevada a cabo en Munich, su impositivo desprecio por las obras de los artistas del presente y de los nuevos movimientos, dejando claro que debían ser destruidos.

El gabinete existe no sólo bajo la presencia de los dibujos y collages de El Lissitzky, de las fotografías que se tomaron en su momento, sino que actualmente puede observarse una reproducción de este en el *Sprengel Museum* de Hannover realizada en 1968 (y adecuada nuevamente en 2016) y en el Van Abbenmuseum, que ha realizado una reconstrucción en 1999.⁸⁰

Los movimientos políticos y militares a principios del siglo XX condicionaron las intervenciones culturales y artísticas en toda Europa, donde los artistas tomaron posturas de complacencia con los poderes establecidos, o por el contrario fueron perseguidos y tuvieron que exiliarse a diferentes países fuera del continente europeo y emigrar a otros, para continuar con sus procesos y propuestas artísticas y arquitectónicas, que se expandieron e influenciaron todas las producciones y visiones hacia la obra arquitectónica y artística de manera global.

Esta transformación del interior del Museo -el espacio expositivo-, a partir de la intervención de un artista y avalada por el director del Museo, será una actuación única y controversial

80 En estos links, se puede observar detalles de la obra
<https://www.sprengel-museum.com/suche/index.php?text=abstract+cabinet&anmelden.x=12&anmelden.y=10>
<https://sprengel-museum.com/drucken.php?id=105714048&bg=0>
<https://vanabbemuseum.nl/en/collection/details/collection/?lookup%5B1673%5D%5Bfilter%5D%5B0%5D=id%3AC3092>
<https://openspace.sfmoma.org/2013/01/proposal-for-a-museum-el-lissitzky/>

en su momento, pues no se dio de forma inmediata en otros Museos institucionalizados que poseían colecciones desde el siglo XVI, pero permitió que otro tipo de posturas y modelos pudieran ser planteados y contemplados en los montajes de las salas expositivas.

Los cambios fueron bienvenidos y se realizaron con éxito en las exposiciones emblemáticas realizadas en Europa y Estados Unidos, principalmente por los galeristas y algunos Museos, antes y después de la Segunda Guerra Mundial, ya que las exposiciones temporales permitían mayor flexibilidad en el proceso de montaje, rompiendo los esquemas anteriores para la distribución y exposición de las obras, puesto que el contenedor a nivel interior fue manipulado como obra particular, donde se instalaba todo el montaje de la exposición.

Dichas exposiciones rompieron completamente con la disposición de las salas decimonónicas del Museo institucionalizado, lo que supuso un cambio claro y contundente, que comenzó en los años veinte del siglo XX. Recogiendo propuestas de los manifiestos e idearios artísticos, arquitectónicos, literarios y políticos que precedieron este rompimiento y de los cuales se hicieron eco, así como de los escritos que hablaban directamente de las obras, del espacio expositivo, del Museo de Arte, de su presencia y de las sensaciones y actitudes que sentían en y hacia él. Esto es manifestado con claridad en el artículo titulado “*Le problème des musées*” (El problema de los museos), escrito por Paul Valery y publicado en el periódico literario y político *Le Gaulois : littéraire et politique*⁸¹ el 4 de

81 En este enlace de la Biblioteca Nacional de Francia, se encuentra digitalizado el periódico *Le Gaulois : littéraire et politique*, donde se encuentra en primera plana el escrito de Paul Valery, “*Le problème des musées*” : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5393831>.

abril de 1923 en París. Este texto se publicó el mismo año en que El Lissitzky construyó el *Prounenraum* (i.174), en el *Grosse Berliner Kunstausstellung*, (La Gran Exposición de Arte de Berlín) llevada a cabo del 19 de mayo al 17 de septiembre. En el catálogo de esta exposición⁸² se indica la distribución de las obras expuestas, según los tres grupos definidos en los cuales se dividiría la exposición. En el tercer grupo llamado *Abteilung der November Gruppe* (Departamento del Grupo de Noviembre) se encuentra clasificada la obra de El Lissitzky, y se dispone para ella de las salas 24 a 29 (i.211, i.212) (Nancy Perloff, 2003, págs. 267-268)

Desde el comienzo del artículo, Valery indica: “*No me gustan demasiado los museos. Hay muchos admirables. Pero ninguno que sea placentero*” (Bolaños, 2002, pág. 33). En su texto el autor vincula directamente los límites físicos, cognitivos y culturales que impone el Museo, y dice que junto con los emotivos y sensibles estos son implantados desde un interior delimitado, singularizando en el escrito, cada uno de ellos, describiendo desde la percepción visual y cognitiva su relación directa con los Museos y advirtiendo y preguntándose el porqué de la existencia de estos espacios concebidos por una civilización que utiliza el “...*sistema de yuxtaponer producciones que se devoran unas a otras*” y que se rigen por “...*las ideas de clasificación, de conservación y de utilidad pública, todas ellas precisas y claras, tienen poco que ver con los placeres*” (...) “*Conmigo caminan la tristeza, el hastío la admiración, el buen tiempo que hace fuera, los reproches de mi conciencia*”
r=Le%20Gaulois%2C%20Paris%2C%204%20avril%201923.?rk=579402;0

82 Enlace donde puede observarse digitalizado el catálogo de la exposición: https://archive.org/stream/Grosse_Berliner_Kunstausstellung_1923/berliner-1923-opt3#page/n17/mode/thumb



i. 209 *Abstraktes Kabinet (Abstract Cabinet)*

Collage con guache

El Lissitzky

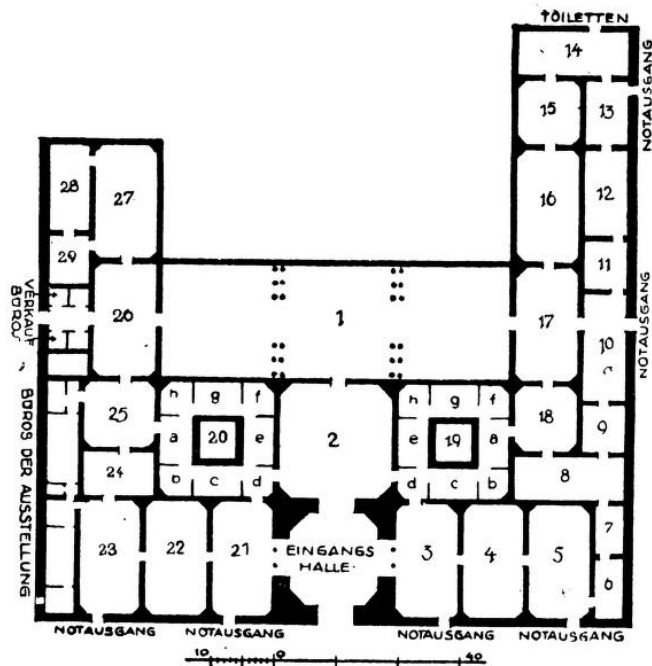
1927

Sprengel, Museum Hanover



i. 210 *Abstraktes Kabinett*, 1927. Landesmuseum Hannover
SFMoMA

**GROSSE BERLINER
KUNSTAUSSTELLUNG**
I 9 2 3
IM LANDESAUSSTELLUNGSGEBAUDE
AM LEHRTER BAHNHOF



Grundrißplan der Großen Berliner Kunstaussstellung 1923

**VERZEICHNIS
DER AUSGESTELLTEN
KUNSTWERKE**

SAAL I-19
ABTEILUNG DES VEREINS
BERLINER KÜNSTLER

SAAL 20-23
BUND DEUTSCHER ARCHITEKTEN
ABTEILUNG FÜR ANGEWANDTE
KUNST

SAAL 24-29
ABTEILUNG
DER NOVEMBERGRUPPE

i. 211 Plano del catálogo de la Gran Exposición de Arte de Berlín (*Grosse Berliner Kunstaussstellung*) 1923

1923

Se encuentra en el catálogo de la exposición referenciado en el pie de pág. 68.

i. 212 Ubicación en el catálogo donde estaría ubicado el Proun Room de El Lissitzky
lid. i. 211

y la terrible sensación del gran número de grandes artistas” (Bolaños, 2002, pág. 32)

El espacio expositivo, subdividido en salas indica un caminar definido, las cuales se encuentran delimitadas y precisas, haciendo parte de un circuito específico, marcado por el contenedor, el edificio Museo

Las obras pictóricas y escultóricas expuestas en ellos y dispuestos bajo los valores de obra única, los cuales reconoce Valery, se vuelven incoherentes, puesto que este valor muere al exponer una cerca a la otra: en “...esta vecindad de visiones muertas. Sienten celos entre sí y se disputan la mirada que les da la existencia” (Bolaños, 2002, pág. 32). Palabras que recuerdan las del “Manifiesto futurista”, donde las obras y los artistas peleaban entre sí, siendo los artistas guerreros. Continuando con las palabras de Valery:

Me siento en medio de un tumulto de criaturas congeladas donde cada una requiere inútilmente la inexistencia de todas las demás [donde] la erudición es una especie de fracaso: ilumina lo que precisamente es menos delicado, profundiza en lo que no es esencial. Sustituye sus hipótesis por la sensación, su memoria prodigiosa, por la presencia de la maravilla, y añade al inmenso museo una biblioteca ilimitada. (Bolaños, 2002, págs. 32,33)

En palabras suyas identifica la existencia en este presente del Museo, como recipiente y el cual indica: “*El museo ejerce una constante atracción sobre todo lo que los hombres hacen. El hombre que crea, el hombre que muere; lo alimentan de la misma manera. Todo acaba en un muro o en una vitrina*”.

Con esta afirmación alude a la permanencia del Museo y lo advierte infinito, ya que todo puede ser coleccionable y ser expuesto a posterior, pero claramente manifiesta que las bases que lo sustentan deben ser modificadas, tanto a nivel del espacio expositivo en sus salas y distribución de las obras, como la presencia física del mismo, como contenedor y ha de ser capaz desde la propuesta arquitectónica, de integrar relacionamente el acontecer interior con el exterior.

De repente percibo una vaga claridad. Una respuesta se dibuja en mi alma, se desprende poco a poco de mis impresiones, y pide pronunciarse. Pintura y escultura, me dice el demonio de la Explicación, son dos niños abandonados. Su madre está muerta, su madre Arquitectura. (Bolaños, 2002, pág. 34)

Esa madre que tomará fuerza y tendrá otra visibilidad colectiva cuatro años después de haberse publicado el artículo. Cuando en 1927 es realizada en *Stuttgart*, la *Weißenhofsiedlung* (“*Weissenhof*”,) (i.213) (inauguración, 23 de julio, clausura, septiembre), Feria Internacional de Arquitectura, en la cual se construyeron obras a escala 1:1, para mostrar en un solo lugar, 21 obras enfocadas a la vivienda moderna unifamiliar y multifamiliar, diseñadas por 17 arquitectos, pertenecientes a los diferentes movimientos de ese momento. Mies Van der Rohe sería el encargado de este proyecto, ya que era en esos momentos el presidente de la Asociación Mixta de Arquitectos, Artistas e Industriales, (*Deutscher Werkbund* DWB, constituida en Alemania en 1907), la cual había organizado y patrocinado todo el proyecto con el fin de generar nuevas miradas a la ciudad y a las viviendas, después de la devastación de la Primera Guerra Mundial, para generar posibilidades de reconstrucción en las ciudades europeas a través de la prefa-



i. 213 *Werkbund Ausstellung, Die Wohnung* (Werkbund exhibition—The Dwelling) (Poster for exhibition organized by the Deutsche Werkbund at the Weissenhofsiedlung, Stuttgart, Germany)

Karl Ludwig Straub
1927
MoMA

bricación y estandarización de éstas.

En esta muestra fue construida la obra J. J. P. Oud, "Casas 5-9" (casas adosadas), las cuales, a nivel de composición de fachada, tenían similitudes con las presentadas diez años antes, por este arquitecto, en la revista *De Stijl Vol. 1, N° 1 (Delft, October 1917)*, en la que se les dio el nombre de "Boulevard de la playa".

El panorama en donde la obra arquitectónica hace presencia a través de su pluralidad y en un lugar determinado, y se exponen al mundo como ejemplos particulares-construidos que abordan el mismo tema, les da pie e impulso a los arquitectos para reunirse. Así, un año después se agruparán para realizar la conformación del Comité de Arquitectura Moderna (CIAM). Los cuales iniciaran a partir de discusiones, de exposiciones, conferencias y charlas protagonizadas por diferentes arquitectos, sobre temas específicos. Dando inicio en 1928 y concluyendo en 1956.

CIAM I (1928). La Sarraz. Suiza: Fundación del CIAM.

CIAM II (1929), Fráncfort del Meno. Alemania. Enfocada en el trabajo de vivienda de Ernst May y la vivienda mínima (*existenzminimum*).

CIAM III (1930). Sobre el desarrollo racional del espacio. Bruselas, Bélgica.

CIAM IV (1933). Publicación de la Carta de Atenas. Atenas, Grecia.

CIAM V (1937). Sobre la vivienda y el ocio. París, Francia.

CIAM VI (1947). Sobre la reconstrucción de las ciudades devastadas por la Segunda Guerra Mundial. Bridgwater, Inglaterra.

CIAM VII (1949). Sobre la arquitectura como arte. Bérgamo, Italia.

CIAM VIII (1951). Sobre el corazón de la ciudad. Hoddesdon, Inglaterra.

CIAM IX (1953). Publicación de la Carta de habitación. Aix-en-Provence, Francia.

CIAM X (1956). Sobre el hábitat. Primera presencia de los Team X. Dubrovnik, Yugoslavia.

CIAM XI (1959). Disolución del CIAM. Otterlo, Holanda.

Los CIAM se estructuran desde 1928 por los arquitectos dentro de las ideas y los parámetros de la arquitectura moderna, influenciados algunos de ellos de manera directa por las vanguardias artísticas y por la utilización y relación de los nuevos materiales que permitían otra tectónica de las obras. Dichas obras pasaron de ser realidades en lo bidimensional, y se convirtieron en construcciones tridimensionales, que se materializaron, y que no sólo impactaron en los lugares en que fueron construidas, sino que éstas viajaron bajo su reproducción fotográfica y planimétrica a diferentes lugares del planeta en las revistas creadas por las vanguardias. De esta forma fue posible que los arquitectos tomaran un papel fundacional y proyectual en las nuevas propuestas de las obras construidas, enmarcadas después de la Primera Guerra Mundial y en medio de la Segunda.

La construcción de nuevos Museos de Arte en el continente europeo, desde principios de siglo hasta mediados de éste, no fue una prioridad, ya que era necesario destinar los recursos existentes para tratar de proteger las obras de los Museos Nacionales constituidos, para evitar no sólo el saqueo, robo

y destrucción de las obras, sino la del edificio, a manos de los bandos contrarios dentro del conflicto armado. Ya que la destrucción estará presente, puesto que eran blancos en la toma de las ciudades y serán bombardeados, destruidos de manera parcial o total, salvándose algunos por las obras contenidas. Sucediendo todo ello entre las dos guerras mundiales que tienen como territorio de contienda gran parte del continente europeo.

Este receso en la construcción de nuevos Museos de Arte en el continente europeo, no ha menguado la actitud contestataria hacia ellos por grupos de artistas, quienes piden una existencia diferente, una no existencia del mismo, -su destrucción-, o por el contrario otros, continúan avalando su pertinencia y permanecía. Estas tres posturas, junto a otras desafiantes hacia los regímenes existentes, darán pie, a que unos y otros, sean perseguidos y deban exiliarse, en los países de los aliados de cada uno de los bandos en conflicto, por sus posturas y creaciones. Los arquitectos de igual modo estarán conformando grupos acordes o no a los poderes políticos reinantes, y también deberán abandonar sus países y exiliarse para continuar con los procesos por ellos emprendidos, como lo deberá hacer Mies Van der Rohe, quien, siendo el último director de la Escuela de la Bauhaus, se enfrentará al cierre de la escuela por parte del partido nacional socialista alemán.

El Museo de Arte desde la disciplina arquitectónica comenzará a ser abordado, a partir de escritos y discusiones, que se darán a finales del segundo decenio del siglo XX por los arquitectos en el período de entre guerras, ya que a nivel cultural y

político internacional comienzan a abrirse espacios de debate, que posibilitarán una discusión abierta, hacia él, propiciando otras miradas a este. Distintos arquitectos que son abanderados de las diferentes posturas y movimientos arquitectónicos, escribirán artículos cortos, unos a pedido de asociaciones o instituciones que surgen de las nuevas relaciones culturales y políticas, y serán publicados por estas, otros serán invitados o convocados por diferentes revistas para que escriban sobre ellos y otros, al contrario, lo harán a título personal. Así pues, el Museo de Arte se convierte en tema vigente, donde no solo se reflexionara sobre él, sino que comenzará a replantearse la proyectación de éste en el siglo XX.

Los arquitectos se involucrarán y participarán de este proceso, donde las nuevas posturas y preguntas dirigidas a pensar éstos, derivarán en la “construcción” de otras figuraciones del Museo de Arte, donde se vislumbrará la existencia de él en este presente, como nueva obra, desmarcándose completamente de los modelos y relaciones circunscritas anteriormente hacia ellos, esbozando otras presencias de los Museos de Arte.

En los artículos escritos por los arquitectos, de manera clara y pertinente expresarán sus posturas y expondrán nuevas y diferentes visiones, mostrando su concepción sobre la obra Museo de Arte, cuestionándolos y la vez realizando propuestas. En todos ellos coincide la posición de que este debe desprenderse de lo que hasta hace unos años eran las normativas, elementos e imágenes establecidos para ellos. Y para ello, es necesario pensarlos, representarlos y construirlos diferentes,

respondiendo a las nuevas dinámicas del siglo a nivel conceptual y material.

Los artículos se acompañarán de bocetos, planimetrías y en algunos casos de fotomontajes, en los que enfatizarán las ideas y conceptos que definen para los Museos de Arte,

El nuevo ideario que los arquitectos han visualizado y proponen para el Museo de Arte desde finales de los años veinte del siglo XX, se abordará desde diferentes puntos y no desde uno específico, y se acercarán a él desde lo formal, lo tectónico y su contenido (las obras que conforman la colección).

Esta focalización al Museo como tema específico, fue determinada desde 1926 cuando se coordinó la organización de los Museos a nivel mundial en la Oficina Internacional de Museos (*International Museums Office* (IMO))⁸³ institución que dependió de la *The International Commission for Intellectual Cooperation (CICI)*, *League of Nations*, in July 1926. Its secretariat was based at the *International Institute for Intellectual Cooperation (IICI)* in Paris. It was governed by a *Commission de direction* composed of five members, including: a delegate from the CICI; a delegate from the Sub-commission of arts and letters; the Secretary of the CICI; and, the Director of the IICI. The Commission de direction was further guided by a *Management Committee* and a *Committee of friends of museums*. The Office published the journal *Mouseion* as well as the monograph series *Museographie*, and organized international conferences on matters of importance for the international museum community. In 1936, it carried out a study which would result in a draft *Convention for the Protection of Historic Buildings and Works of Art in Times of War* presented to the *League of Nations' Council and General Assembly* in 1938. The *International Museums Office* ceased its functions in 1946 with the creation of the *United Nations system*, UNESCO and *International Council of Museums (ICOM)* Se puede encontrar este recurso digitalizado en: <https://atom.archives.unesco.org/international-museums-office-imo>

[unesco.org/international-museums-office-imo](https://atom.archives.unesco.org/international-museums-office-imo)

día *The International Committee on Intellectual Cooperation* (CICI) , la cual se había constituido desde 1922, y donde Paul Valéry fue el representante de la delegación francesa en 1925 (Andrea Meyer, 2014, págs. 91-205)

En el año de 1929, al realizarse el segundo encuentro del CIAM, el cual se enfocó en la vivienda mínima, Auguste Perret (arquitecto especializado en el manejo del hormigón armado y pionero de este en diversas tipologías arquitectónicas, como viviendas, iglesias, talleres de artistas, espacios de exposición) escribió y publicó en la revista *Mouseion Bulletin de l'office International des Musées Institut de coopération intellectuelle de la société des nations*⁸⁴, un artículo titulado “*Le musée moderne*” (Perret, 2006, págs. 190-197) en diciembre de ese año.

El escrito comienza de esta manera: “*Si los museos de la antigüedad, eran lugares de declaración, los nuestros son lugares de conservación y estudio*”, y continuaba diciendo que “*la fórmula del museo moderno, nacida a finales del XVIII, y que aparece ya en los concursos para el premio de Roma, fue consagrada por la Revolución, que decidió convertirlo en un instrumento de instrucción y educación*” (Perret, 2006, págs. 190-197)

En su artículo, Perret define las particularidades del museo del presente: instrucción y educación vs. conservación y estudio. No se desvincula del carácter educativo como él lo indica,

⁸⁴ Pueden encontrarse los números de la revista. digitalizados en la Biblioteca Nacional de Francia, Gallica. En este enlace pueden encontrarse números de la revista <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/cb36134377c/date>

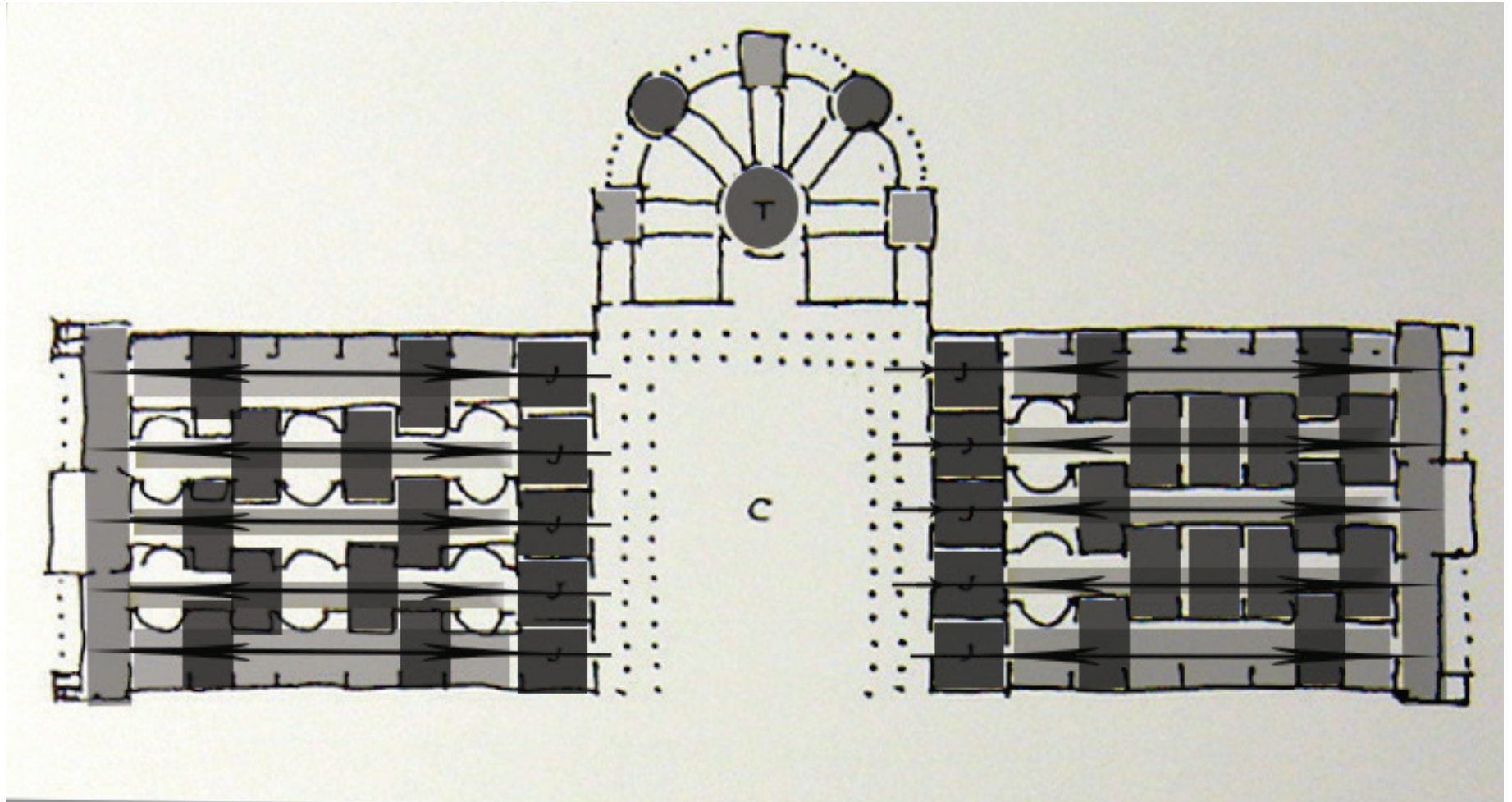
definido en la revolución francesa, sino que lo enfatiza y lo plantea para el museo que concibe. Donde nuevos espacios son propuestos, para instalar allí especificidades con técnicas y herramientas que han surgido en los últimos años, que permitirían un nuevo acercamiento y mejoras en la conservación de obras, al igual que formula la creación de nuevas salas de exposición, que contemplarán los nuevos soportes de las obras realizadas por los artistas del presente.

Describirá a lo largo del texto el proyecto arquitectónico, delineándolo a través de algunos de sus componentes y definiendo sus funciones, algunas de ellas nuevas. Y lo acompañará con bocetos a mano alzada que el mismo realiza: una planta, una perspectiva y una sección, estas dos últimas axonometrías. También realizará una descripción general, en la cual plantea de manera particular, cada uno de los aspectos comprometidos en la actividad del museo, como son: los administrativos, funcionales y expositivos, haciendo énfasis en estos últimos, pues lo organiza, define, propone y dispone como un gran espacio expositivo del cual se derivan nuevas funciones que deberían ser contempladas en un Museo del siglo XX, como lo son espacios de conservación y restauración acorde a las obras contenidas, disponiendo salas para la fotografía y para nuevos medios como la radiografía. Esbozando el programa que debe poseer el Museo consagrado a las Bellas Artes, como él lo define, indicando la distribución de sus salas y lo que debe ser expuesto en ellas, ya que las colecciones deben ser clasificadas no solo bajo una nueva organización museográfica, sino que debe cambiar la descripción de sus recorridos.

Los espacios expositivos, que se encuentran alineados en salas paralelas están definidos en el plano por una letra, la cual ubica en la planta. Estas estarán desposeídas de toda decoración, ya que como lo escribe, estas luchan con las obras contenidas, *“Les Musées ainsi créés ne sont pas l’idéal, leur éclairage est souvent défectueux, la décoration lutte avec les œuvres exposées”* (Perret, 2006, pág. 190) y estarán diferenciadas por cambios de alturas entre ellas para permitir la entrada de luz natural. Remarcando la importancia de esta, ya que debe estar presente dentro del espacio expositivo y de manera tamizada, para permitir la buena observación y conservación de las obras.

El autor insiste en que el Museo debe ser un lugar de encuentro con las obras de una manera lúdica, donde todas sus actividades giren en torno a la centralidad -descubierta-, como patio, que permite, a escogencia personal, el acceso a los espacios expositivos, distribuidos por categorías de las obras, espacios de diferentes alturas y tamaños, según su descripción. En sus propias palabras: *“un edificio que fuese a la vez un lugar de deleite y fiesta...”* (Perret, 2006, pág. 197) (i.214, i.215) con nuevos sistemas de clasificación de las obras, ya que estas no estarían dispuestas en un orden cronológico.

El artículo publicado da pie para que la obra Museo de Arte vuelva a ser pensada y “representada” desde la disciplina de la arquitectura y que se convierta en tema de discusión para el nuevo siglo que da comienzo. Son entonces los patronos de los nuevos Museos que se consolidan y los directores de estos, quienes tomarán nota para desarrollar los proyectos que se construirán posteriormente, ya que se encuentran dispues-



i. 214 Planta del Museo Moderno dibujada por August Perret (adjunta al ensayo)

(indico en ella circulaciones y disposicin de las salas)

C Espacio central del Museo, en el cual se expondrían las “obras más famosas”, después de subir la explanada.

T Rotonda de encuentro, de la cual se parte para las salas que se radian a su alrededor, donde se expondrán, obras únicas y raras.

J Salas de unión entre el espacio central y las salas expositivas longitudinales, que irán intercambiando sus alturas, una mas alta que la otra, para para permitir la entrada de la luz natural en unas y en otras, por medio de claraboyas.

tos a madurar la idea de lo que consideran que es el avance y el paso de Museo de Arte a Museo de Arte Moderno, -desde los planteamientos realizados desde la disciplina artística y arquitectónica-.

Al igual que Perret, Le Corbusier y Mies Van der Rohe serán dos arquitectos que desarrollarán un proceso de pensamiento directo y claro hacia estos espacios expositivos e institucionales, planteándolo y vislumbrándolo desde dos perspectivas diferentes y respondiendo cada uno de ellos a dos problemáticas y cuestionamientos siempre presentes: el no crecimiento del espacio albergante, pero sí el crecimiento de las colecciones albergadas y, por otro lado, el de la monumentalidad de este como presencia, donde los elementos clásicos y su peso, son el reclamo de su existencia.

Transcurridos casi 30 años del siglo XX, los Museos de Arte no solo han sido cuestionados desde la disciplina artística, sino desde la arquitectónica, llevándolos a la palestra pública, donde la imagen del mismo como obra Museo Arquitectónico, fue “renovada” a través de las nuevas proyectaciones realizadas por los arquitectos que se encontraban liderando las diferentes corrientes arquitectónicas de este presente. Y donde las colecciones de nueva creación, ya no de carácter real ni eclesial, se conformaban contemplando la inclusión de nuevos formatos, soportes y acciones de las obras artísticas creadas por los artistas del pasado y los artistas vivos de este presente. Es el caso que ocurre en el mismo año de publicación del artículo de Perret (1929), cuando es constituido *The Museum of Modern Art* (MoMA) en la ciudad de Nueva York,

el cual contará con un nuevo edificio diez años después, y el *Whitney Museum of American Art* que será constituido un año después, 1930 y construido su edificio en la misma ciudad en 1931 ,(ya que la colección que deseaba donar Gertrude Vanderbilt al *Whitney Metropolitan Museum of Art*, (MET)(constituido en 1870 , abriendo al público en 1872) fue rechazada por éste y ella decide realizar la construcción de un nuevo Museo, con las obras de los artistas norteamericanos, rechazados en su momento por las Instituciones constituidas.⁸⁵) Transcurridos 29 años del siglo XX, el Museo de Arte como obra arquitectónica se ha vuelto a plantear y a proyectar, y las nuevas construcciones se harán eco de las nuevas visiones que se posan sobre ellos.

Le Corbusier, desde 1924, ha escrito sobre los Museos del pasado como los llama, escribiendo lo siguiente: *“Pero el museo ha hecho su elección arbitraria, el museo debe grabar en su entrada: “Aquí dentro está la documentación más parcial, la menos convincente de las épocas pasadas; ¡considérenlo y tengan cuidado!”*. En estas condiciones, se restablece la verdad y podemos pasar sin más a nuestro programa, que es diferente. Deseamos pues hacer algo distinto..., deseamos que nuestra cultura sirva para algo y nos lleve hacia lo mejor. Los museos son un medio de instruirse para los más inteligentes, al igual que la ciudad de Roma es una fecunda enseñanza para quienes tienen un conocimiento profundo de su oficio) (Le Corbusier, 1993, págs. 145,146) . Estas palabras estarán

85 El *Whitney* encargará a Marcel Breuer la construcción de un nuevo edificio, que abrió sus puertas en 1966, y 50 años después, la institución se instalaría en otro lugar de la ciudad, en un nuevo edificio diseñado por Renzo Piano, firmando un contrato de alquiler para el primer edificio con el MET, el cual llevara por nombre The Met Breuer, abriendo sus puertas el 18 de marzo de 2016.

consignadas en un artículo escrito por Le Corbusier y A. Ozenfant, publicado en la revista *L'Esprit Nouveau*⁸⁶ y recogido en el libro, Ozenfant/Le Corbusier. Acerca del purismo. Escritos 1918-1926, edición al cuidado de Antonio Pizza.

En este libro se encontrarán los artículos del periodo mencionado y en ellos, como se lee en la presentación del libro: “...cuyo tema común son las polémicas surgidas en torno al destino del arte contemporáneo y su hipnotizado futuro “purista...”. Sus autores presentaron sus posturas y tiene una posición clara frente a los objetos que se encuentran en ellos, describiendo este aspecto de la siguiente manera:

“Los objetos que se han puesto en las vitrinas de nuestros museos se consagran por este hecho; se dice de ellos que son objetos de colección, que son raros y valiosos, caros, por lo tanto, bellos. Se les decreta bellos, sirven de modelo, y éste es el encadenamiento inevitable de ideas y de consecuencias.”⁸⁷ (Le Corbusier, 1993, pág. 140)

Le Corbusier reflexionará y planeará el Museo de Arte desde el objeto - el contenido- , este como elemento que define la presencia del mismo y su imagen. Realizando a lo largo de diez años, de 1930 a 1939, diferentes proyectos no construidos.

En 1929 (año de la publicación del artículo de August Perret) Paul Otlet le encargará un proyecto bajo parámetros que éste había definido, pues en el deberán concentrarse todo el co-

⁸⁶ Revista fundada por Charles Édouard Jeanneret-Le Corbusier- y Amédée Ozenfant, 1920-1925. Se publicaron en total 28 números. (Moreno, 2015)

⁸⁷ *Autres Icones, Les Mussés. L'Esprit Nouveau no 20, 1924.*

nocimiento humano, permitiendo el libre acceso a todo aquel que lo desee, ya que Henri La Fontaine y Paul Otlet han ido confeccionando conceptualmente el llamado Mundaneum⁸⁸ (i. 216 i.217). (Siguiendo un proceso que no termino con la muerte de sus fundadores Henri La Fontaine y Paul Otlet, sino que se constituyó con sedes físicas y colecciones propias en diversos campos de las ciencias y las artes.)⁸⁹

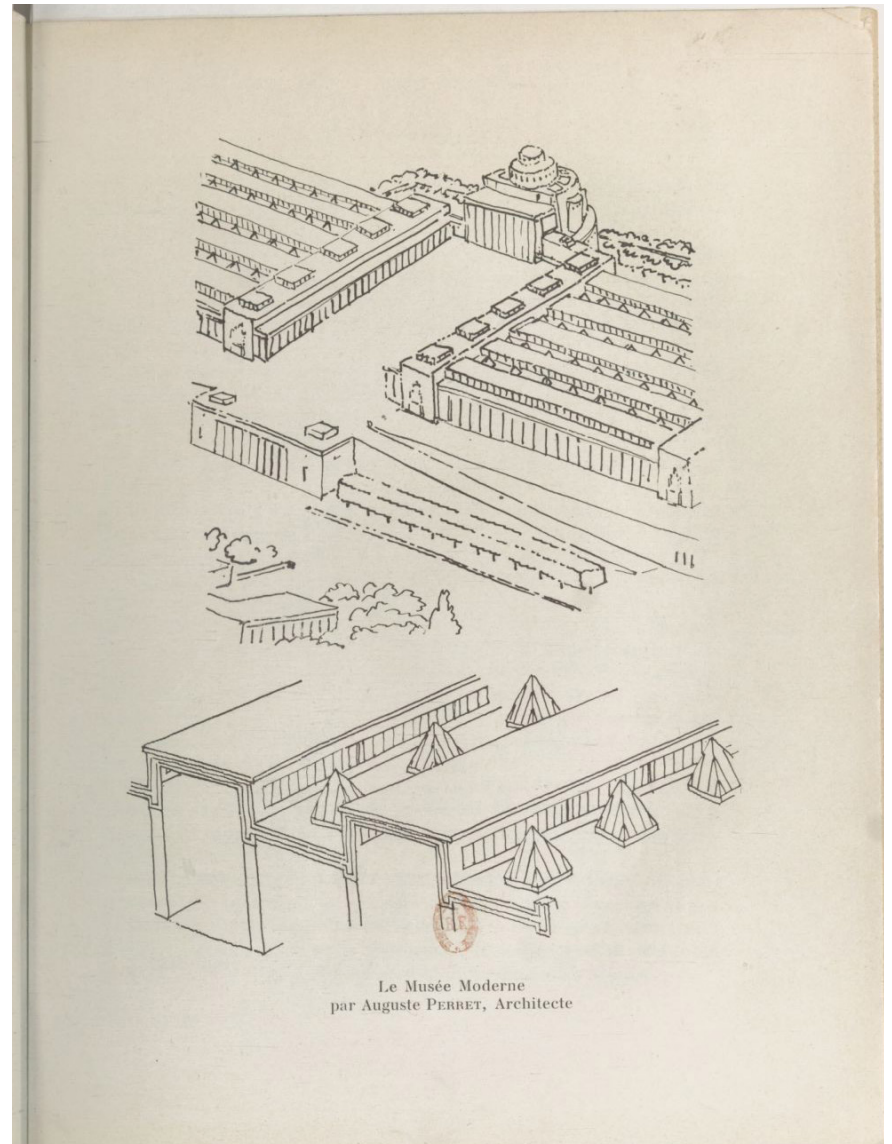
El proyecto fue diseñado por Le Corbusier cerca de la ciudad de Génova, ya que este fue el emplazamiento seleccionado por sus creadores, pues consideraron que poseía los requerimientos necesarios para que allí se desarrollara. El proyecto fue concebido como la gran ciudad de la cultura y de la paz, *Mundaneum, Musée mondial, Genève (Mundaneum, el Museo Mundial)* (Sabella, 2015), el cual sería el lugar de encuentro de las ciencias, las artes, la técnica, la industria, un Museo de Museos. Un *museiom* de la antigua Grecia, donde el edificio principal sería el Museo y cerca de él se ubicarán la biblioteca, la universidad, las sociedades científicas, las residencias estudiantiles y todos los equipamientos e infraestructura necesarios para el desarrollo de esta “nueva ciudad”.

Le Corbusier desarrolló todo un planteamiento urbano de localización de cada uno de sus componentes, colocando en el centro de este el gran Museo llamado el “Museo del mundo”, el cual iría ascendiendo y sería el edificio de más altura que se observaría en el proyecto, ya que lo planteaba como una

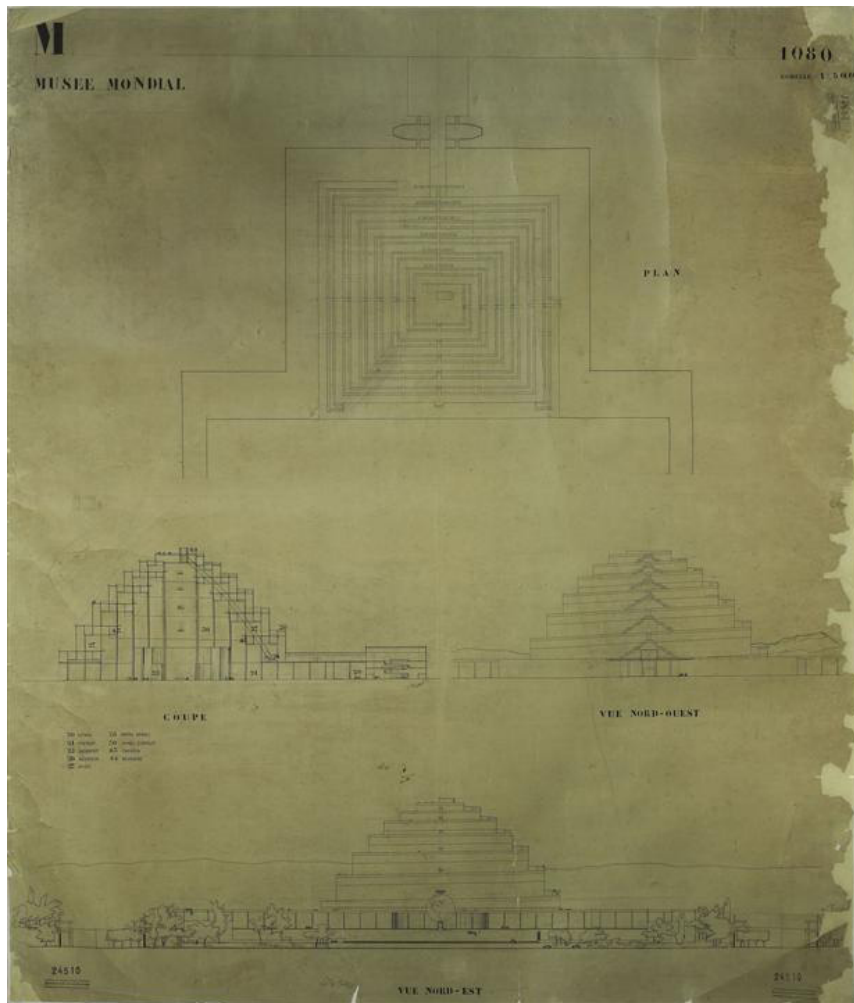
⁸⁸ En la actualidad bajo el mismo nombre del Mundaneum, se encuentra una fundación bajo estos principios mundaneum.org/

⁸⁹ Igualmente, bajo este mismo nombre, un apartado del *Google Project*, cobija este proceso. Se encuentra en el enlace:

<https://www.google.com/culturalinstitute/collection/mundaneum>



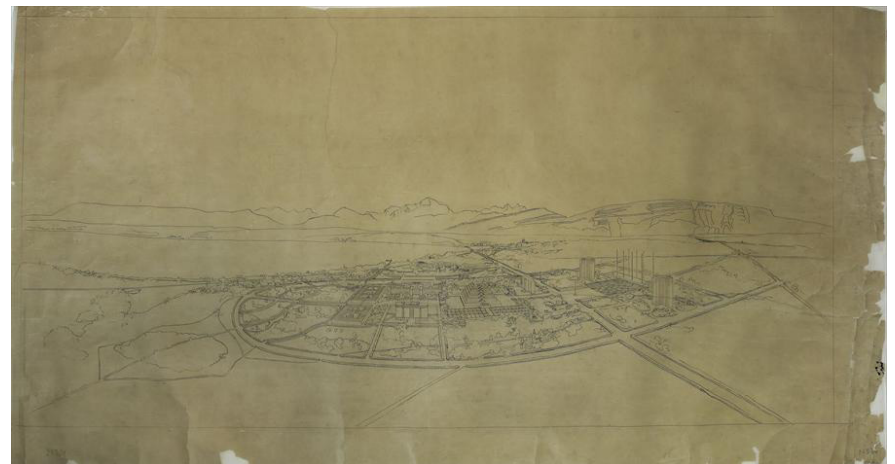
i. 215 Página de la revista *Museum Bulletin de l'office International des Musées Institut de coopération intellectuelle de la société des nations*



i. 216 Mundaneum

Planta, alzado, perspectiva y fachada del Mundaneum

Las imágenes de los proyectos de Le Corbusier pertenecen a FLC-ADAGP. Fundación Le Corbusier



i. 217 Perspectiva general del Mundaneum

gran pirámide o zigurat ascendente. Respecto a la pirámide, Le Corbusier escribirá sobre ello en *Autres Icones, Les Musées. L'Esprit Nouveau no 20, 1924* : “Pero ¿acaso el hecho social debe considerarse solamente en función de la cabeza ? Limitación peligrosa. El fenómeno natural se extiende en pirámide, es jerárquico: en la punta los ases; por debajo en ondas se amplían, las cualidades menos buenas, inferiores. (...) Los de la cumbre solo se mantienen allí por la presencia de los escalafones inferiores, clasificados en gradas sucesivas.

La pirámide es la expresión de la jerarquía. La jerarquía es la ley del mundo organizado, tanto en lo natural como en lo humano.

Por tanto, es útil ocuparse del bien o del mal que hacen los museos para suscribir el principio de escalonamiento.” (Le Corbusier, 1993, págs. 137,138)

El gran proyecto no llegó a construirse, conservándose dibujos de este en la Fundación Le Corbusier.

Dos años después de diseñar el *Mundaneum*, en el año de 1931 se hace público un escrito que incluía una propuesta enviada por Le Corbusier al director de la revista *Cahiers d' Art* Christian Zervos,⁹⁰ fechada el 8 de diciembre del año ante-

90 En los siguientes enlaces, pueden encontrarse

- Referencias a las revistas publicadas, siendo su director y editor Christian Zervos: <https://journals.openedition.org/cel/529>
- Artículo: Christian Zervos y Cahiers d Art. La invención del arte Contemporáneo, escrito por Javier Mañero Rodicio, en la revista LOCVS AMOENVIS No 10, 2009-2010 del Departament d Art, de la Universitat Autònoma de Barcelona, digitalizo en <http://ocs.editorial.upv.es/index.php/LC2015/LC2015/paper/viewFile/1018/1358>
- Números de la revista digitalizados en: <https://gallica.bnf.fr/services/engine/search/sru?operation=searchRetrieve&version=1.2&collapsing=disabled&>

rior.⁹¹ En ella plantea el llamado *Musée d'Art Contemporain* de París (Museo de Arte Contemporáneo de París),⁹² esbozando la necesidad de un nuevo Museo para los artistas vivos, para la ciudad de París. En sus palabras : *Ce n'est pas un projet de musée que je vous donne ici, pas du tout.*

En la carta describe a grandes rasgos la idea que lo ha acompañado como indica sobre lo que debe ser el Museo de los artistas vivos, contemplando todos los aspectos de manera general hacia él, uno de ellos, la ubicación, la cual según sus palabras estaría en un terreno fuera de la ciudad, pero cerca de ella, en los suburbios, en un campo con facilidades de acceso, escribirá sobre el costo del mismo, y como éste,

query=%28gallica%20all%20%22Christian%20Zervos%22%29%20and%20arkPress%20all%20%22cb344142726_date%22&rk=21459;2

- Artículo de Le Corbusier, 50 years later International Congress. Realizado en la Universitat Politècnica de Valencia entre el 18 y 20 de noviembre <https://eprints.ucm.es/42750/1/Christian%20Zervos%20y%20Cahiers%20d%E2%80%99Art.%20La%20invenci%C3%B3n%20del%20arte%20contempor%C3%A1neo.pdf>

91 Carta que escribe Le Corbusier a Christian Zervos, como respuesta a la editorial por este escrito anteriormente titulada *Pour la création à Paris d'un musée des artistes vivants*. En ella el autor escribía: « Il nous paraît indispensable de remédier à un état de choses et de mettre fin à une routine qui ont déjà causé des pertes irréparables et un incalculable préjudice au pays qui a le plus fait pour le développement de la culture artistique. Nous pensons qu'il est urgent de créer un musée d'art contemporain qui permettrait de sauvegarder au moins une part importante de la création artistique actuelle. » Según consta en el enlace del ayuntamiento de Nesles La Vallée : <https://nesleslavallee.fr/nesles-la-vallee/historique-patrimoine/le-corbusier-un-musee-des-artistes-vivants/>

92 *La rédaction* ; LE CORBUSIER [JEANNERET, Charles Edouard] et JEANNERET Pierre Pour la création à Paris d'un musée des artistes vivants (II) : Réponse et projet d'aménagement et d'organisation Cahiers d'Art n° 1 1931 p. 5-9. Enlace: https://agorha.inha.fr/inhaprod/servlet/DocumentFileManager?source=ged&document=ged:IDOCs:264427&resolution=MEDIUM&recordId=musee:MUS_BIEN:137363. En este enlace del INHA (Institut National d'histoire de l'art), se encuentran referenciados, autores, artículos de la revista, año de publicación y páginas de cada uno de los artículos.

está contemplado bajo la premisa del crecimiento físico del espacio. Igualmente, precisa que irá creciendo, de acuerdo a donaciones que pueden realizarse por partes componentes de éste, ya sea por artistas- desde las obras- o por los mecenas, donando partes de los módulos y membranas, de los elementos que concibe y que se irán colocando de acuerdo a las indicaciones por él descritas en la carta. Acompañará la propuesta de perspectivas interiores, que serán publicadas junto con el artículo.

En esta propuesta de proyecto ha cambiado la formalidad de la pirámide, por la espiral en planta, sin fachada reconocible y de crecimiento constante, compuesto por paneles modulares: “El museo es extensible a voluntad: su plan es el de una espiral; la verdadera forma de crecimiento armonioso y estable”.⁹³ (i.220, i.221, i.222, i.224). La punta de la pirámide se convierte en “el centro” y este es resguardado. (i.218, i.219)

Este mismo año (1931) realizara el proyecto *Musée des artistes vivants* (Museo de Artistas Vivos), en *Nesle-la-Vallée, France*, que estaría relacionado de manera directa con el anterior. (i.225) El pliego de ésta propuesta, contendrá notas y escritos, junto a la planta y dos secciones, una de ellas con las dimensiones de los elementos compositivos, y las entradas de luz propuestas. El Museo no tocara el suelo y se levantara

93 Lettre de M. Le Corbusier à M. Zervos, édition des «Cahiers d'Art», Paris fechada el 8 de diciembre de 1930.

Le Corbusier, *Ouvre complète*, volume 2, 1929-1934

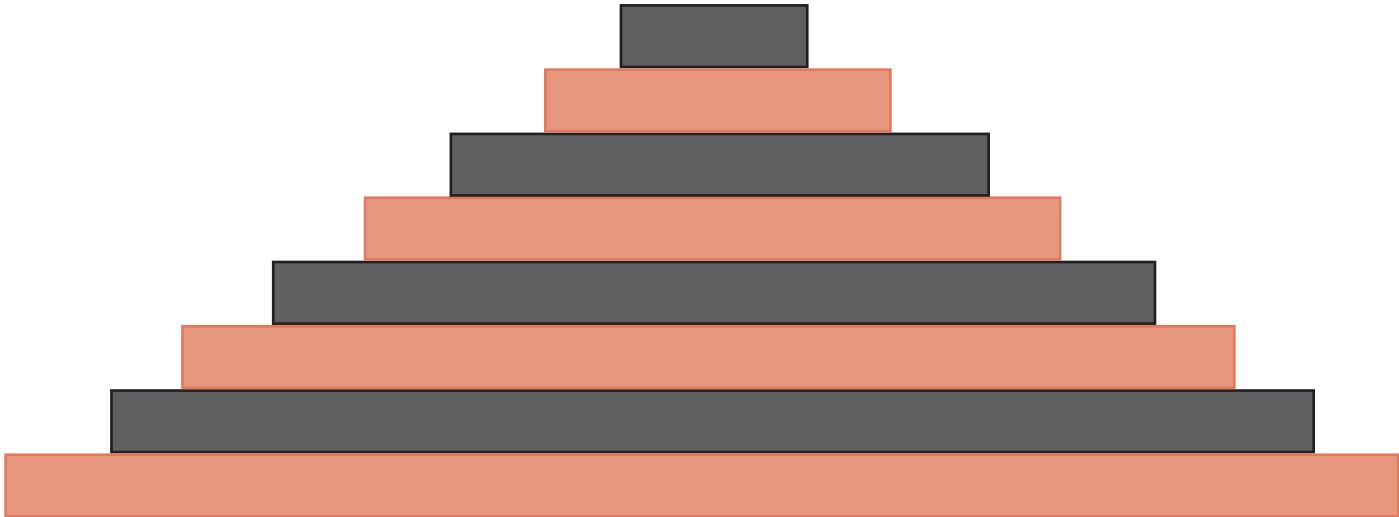
Un extracto de la carta enviada por Le Corbusier al director de la revista *Cahiers d' Art* puede observarse en el enlace del Página web: Fondation Le Corbusier. <http://www.fondationlecorbusier.fr/corbuweb/morpheus.aspx?sysId=13&IrisObjectId=5652&sysLanguage=fr-fr&itemPos=2&itemCount=2&sysParentId=11&sysParentName=Home>.

de este por medio de columnas de 3 metros alto y sus espacios expositivos y de circulación serán de 5 metros de altura.

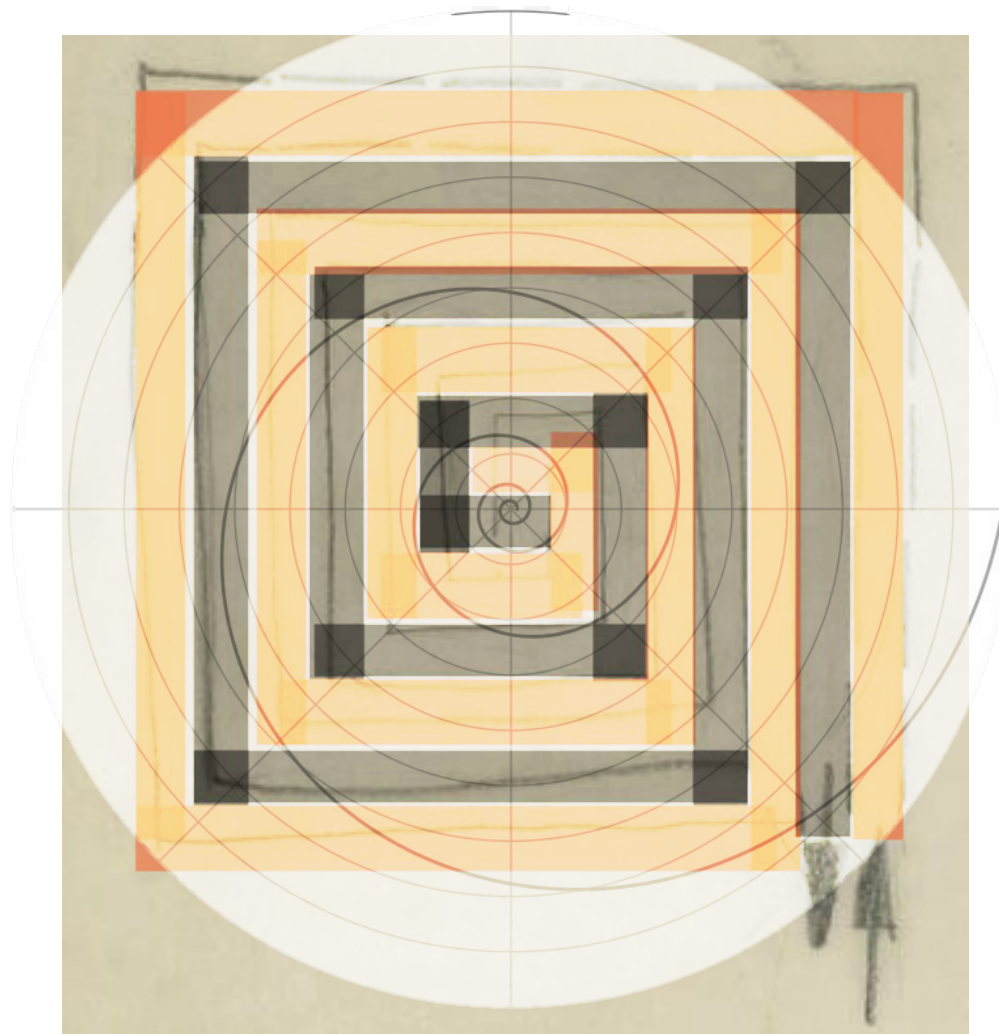
En 1936 realizó el llamado *Projet C, Centre d'esthétique contemporaine, (Musée autonome d'Art Moderne)* (i.223, i.226, i.227) para la Exposición Universal que se realizaría en París al año siguiente (1937), cuyo tema sería “Artes y técnicas de la vida moderna”. Realizando un anteproyecto donde plantea una gran espiral que albergará los avances tecnológicos, artísticos, científicos, astronómicos, (como ese gran espacio contenedor de infinidad de exposiciones, realizado por Paxton en la primera exposición universal). La planta general del *Musée d'Art Contemporain* de París antes mencionado, es similar a la perspectiva que puede observarse del *Projet C*. Este proyecto tampoco llegó a construirse y en este año de la Exposición Universal, es presentado “*El Guernica*”, de Picasso, en el pabellón español realizado por Sert.

En 1939, Le Corbusier ha pensado, proyectado y planteado el Museo de Arte de obras de su tiempo presente, el de los artistas vivos, denominándolo “Contemporáneo”, desarrollándolo como una construcción que se encuentra en constante crecimiento y expansión, ya que se tiene como premisa que las creaciones que entrarán a formar parte de él, aumentarán la colección (el contenido condiciona su progresión).

El museo posee la imagen reconocible de un elemento único y modular, que se va uniendo a otro volumen similar, de siete metros de altura por cuatro y medio de ancho, con la finalidad de seguir la plantilla y conformar la gran espiral que es su



i. 218 La pirámide de base cuadrada



i. 219 Planta de la espiral inscrita en un cuadrado no curva.

base, que podría ampliarse indefinidamente en el plano horizontal, de manera laberíntica, hasta donde el terreno en el cual se ubicaría lo permitiese. Lo importante en él serían las obras, tal como lo expreso, nombrando a este proyecto: *Musée à croissance illimitée* (Museo de crecimiento ilimitado o el Museo sin fin). (i. 228, i.229, i.230)

De esta forma le ha brindado un nombre definitivo al proceso de búsqueda que ha ido configurando e imaginado a lo largo de más de diez años, concibiendo lo que él considera, debería ser “el edificio” Museo de Arte. El trabajo constante sobre dicho concepto se ha condensado en él, y ha sido fiel a la idea que lo acompañó desde sus inicios. La obra arquitectónica perfectamente modulada puede crecer, albergando, conservando y exponiendo las obras artísticas del presente indefinido, las cuales marcaran la presencia de la obra arquitectónica.

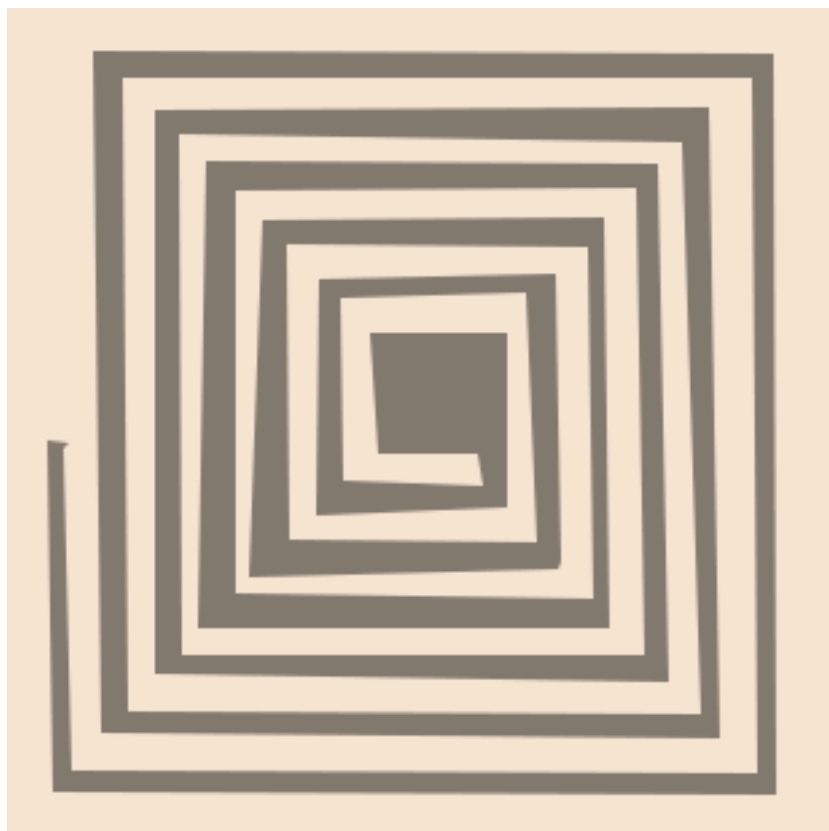
Le Corbusier plantea una imagen del museo desprovista de los elementos simbólicos que la identifican y han estado vigentes en él desde el siglo XIX. Su altura no superara los diez metros de altura y las columnas estarán presentes en su base para levantarlo del suelo, - hay que ascender para llegar a él-; la luz penetrará a los espacios expositivos de manera cenital a través de aberturas en los extremos de la cubierta, pues serán las únicas aberturas que permitirán una relación con el exterior, pues todas sus otras fachadas estarán cerradas. Las cuales estarán desprovistas de decoración, lo mismo que en su interior; desde su proyecto de *Musée d'Art Contemporain* de París, incluirá en los dibujos de los proyectos posteriores, antes mencionado, perspectivas interiores de cada uno, ob-

servándose en ellos cambios de alturas, balcones que como calles se comunican visualmente, columnas, rampas, circulaciones amplias y las aberturas cenitales que circundan los bordes del espacio expositivo, donde el módulo planteado por él parece desvanecerse y estar presente en la relación de las circulaciones, a nivel horizontal pero no vertical. (i.231, i. 232, i.233, i.234, i.235)

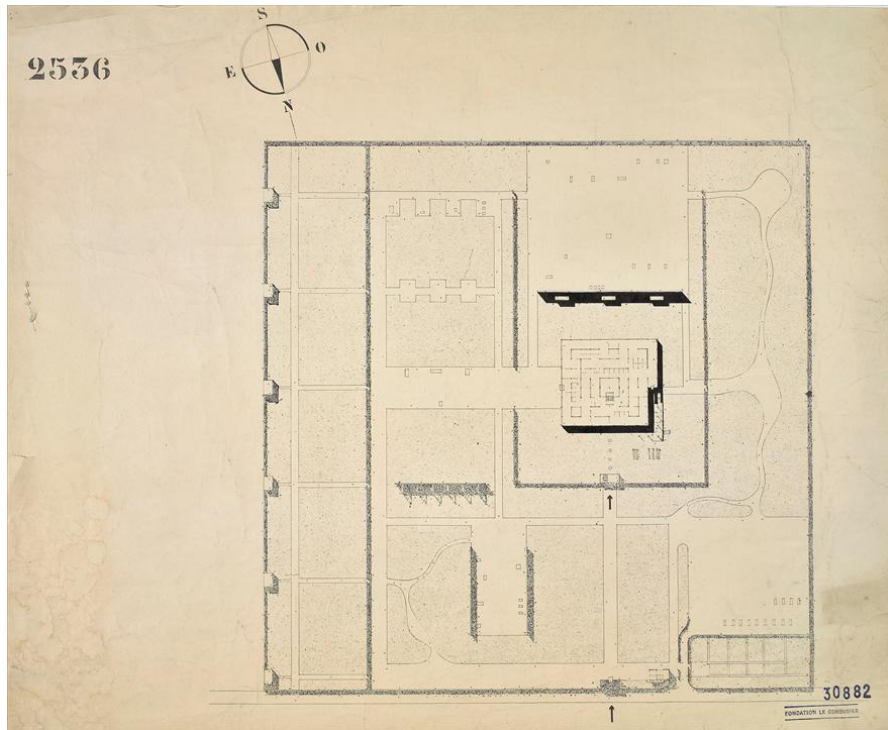
En 1943 (cuatro años después de la idea consolidada de Le Corbusier) Mies Van der Rohe, escribe un artículo titulado “*A museum for a small city*” (Museo para una pequeña ciudad) que fue publicado en la revista *Architectural Forum*, 78, No.5 págs. 84,85 (Neumeyer, 1995, págs. 485-487) (Zunzunegui, 2003, pág. 92) (Ros, 2005, pág. 52) ya que el autor había sido invitado por dicha revista, que se había unido a *La Fortune* para realizar una edición especial en tiempo de la postguerra -“*New Buildings for 194X*”-. Ya que los editores de la revista deseaban incluir las visiones especulativas e hipotéticas de “edificios individuales” concebidas por 23 arquitectos invitados, con la premisa de generar una nueva ciudad ideal de 70.000 habitantes, localizada en el tejido urbano y bajo la economía local de Syracuse, Nueva York.⁹⁴

El texto se convierte en una declaración de intenciones a diferentes niveles hacia el Museo de Arte, ya que no solo lo concebirá en una sola dimensión, sino que lo abordará y lo planteará desde conceptos claros que van vinculados de manera indisoluble con la concepción arquitectónica y a la creación conceptual que Mies define para la existencia de los nuevos

94 Enlace del MoMa : http://press.moma.org/wp-content/files_mf/sectiontexts.pdf



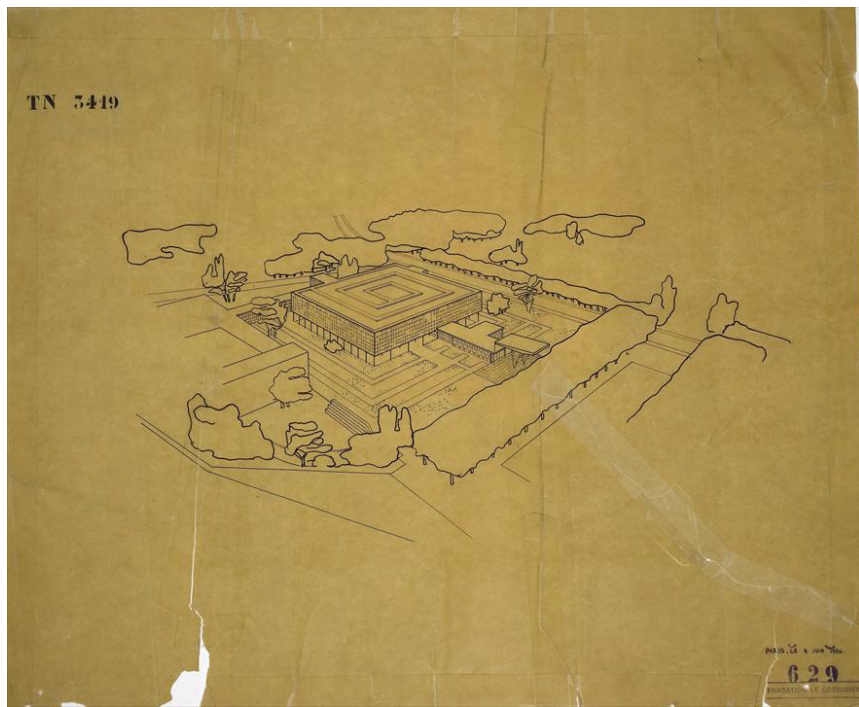
i.220



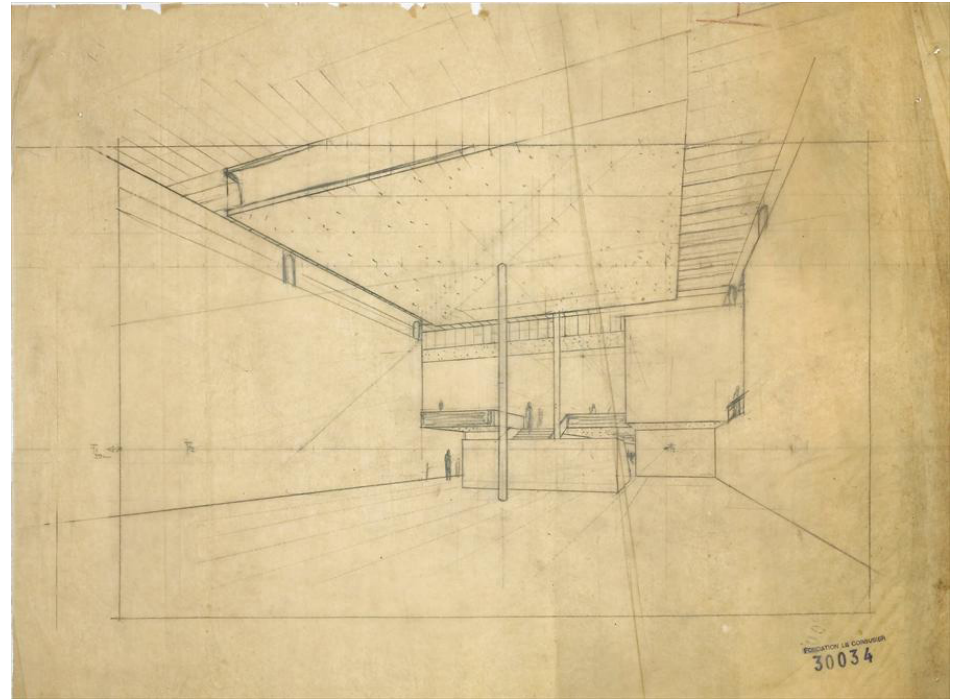
i. 221
Musée d'Art Contemporain



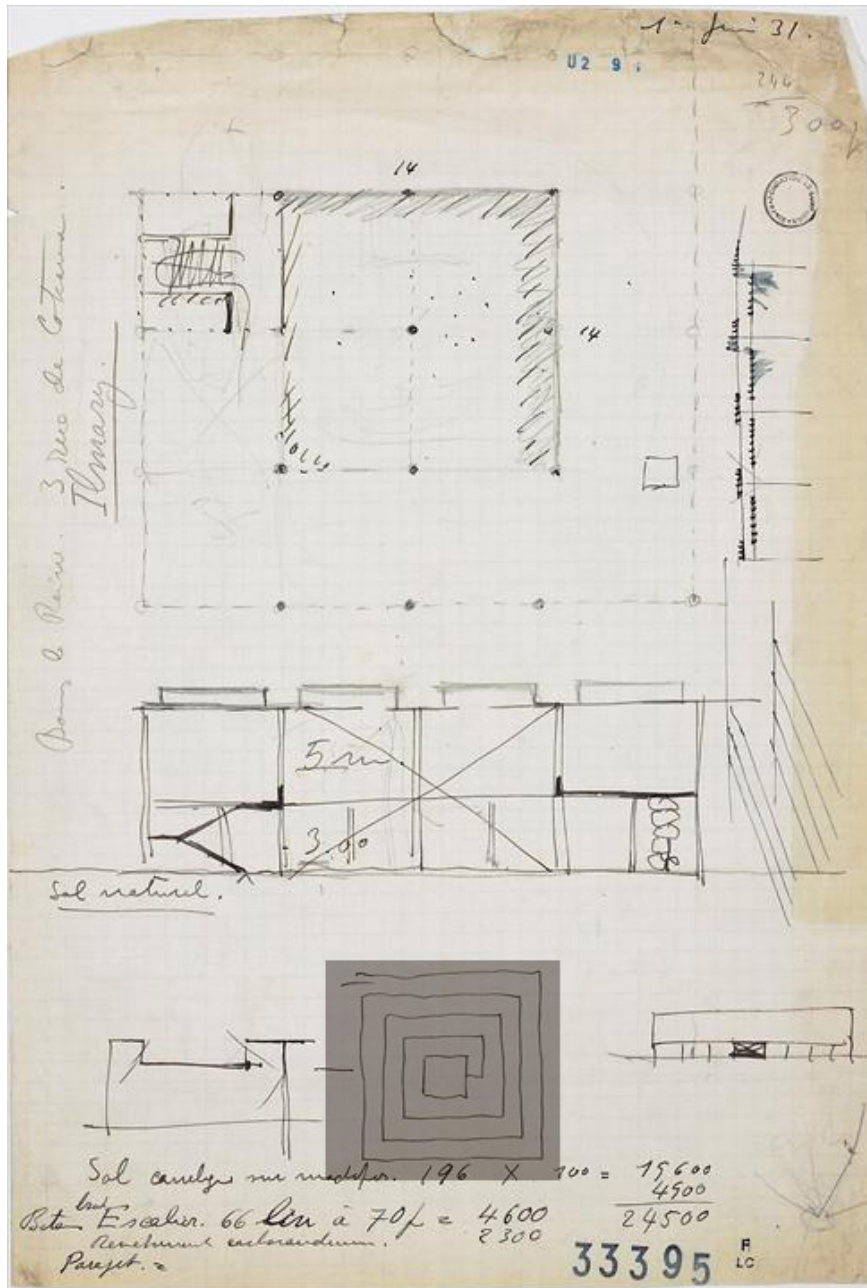
i. 222 Perspectiva interior
Musée d'Art Contemporain



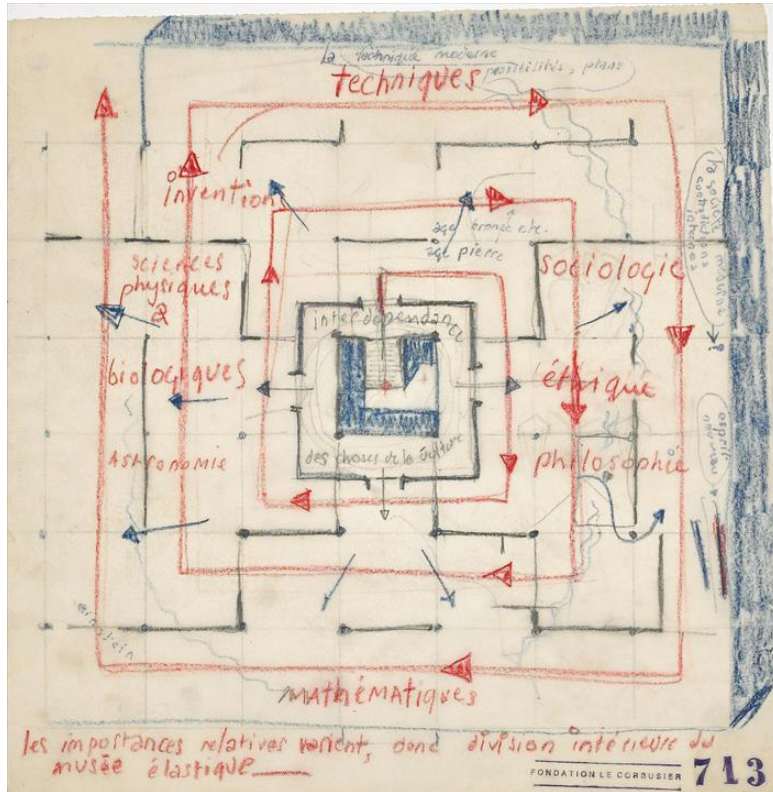
i. 223 Projet C, Centre d'esthétique contemporaine



i. 224 Perspectiva interior *Musée d'Art Contemporain*



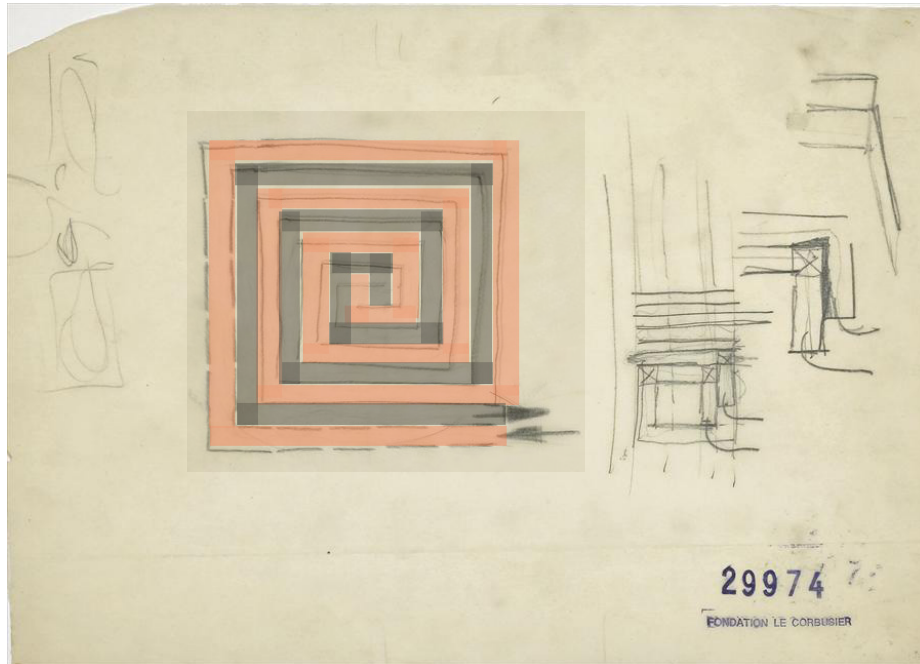
Detalle tomado del pliego, resaltando la circulación en naranja, el espacio modular expositivo en gris, y las entradas de luz en cubierta.



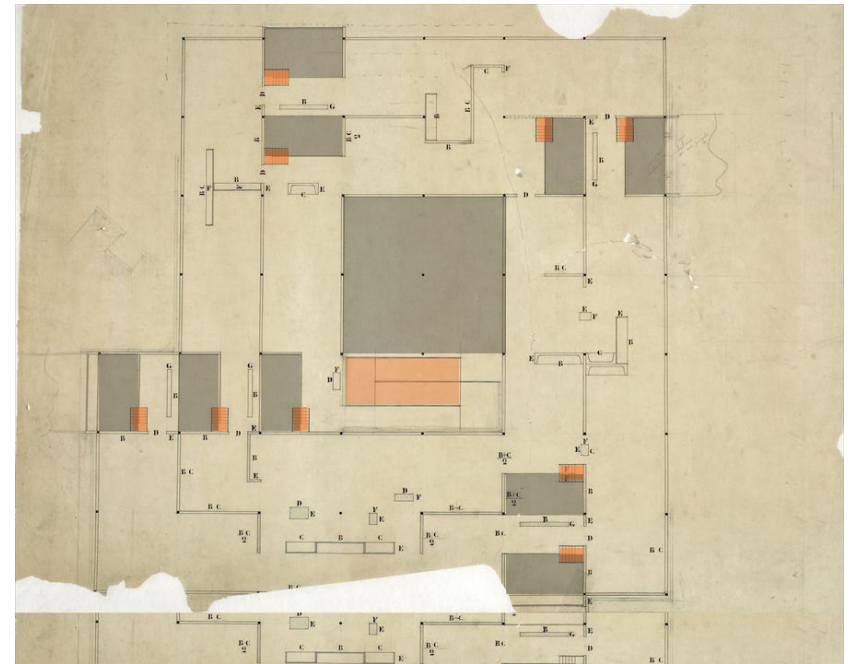
i. 226 Projet C, Centre d'esthétique contemporaine 1937

Planta donde se indica el recorrido y distribución de la espiral, junto con las disciplinas albergadas, partiendo del centro hacia afuera se encontrarían: Filosofía, Ética, Astronomía, Ciencias físicas y biológicas, Técnicas, Sociología y Matemáticas.

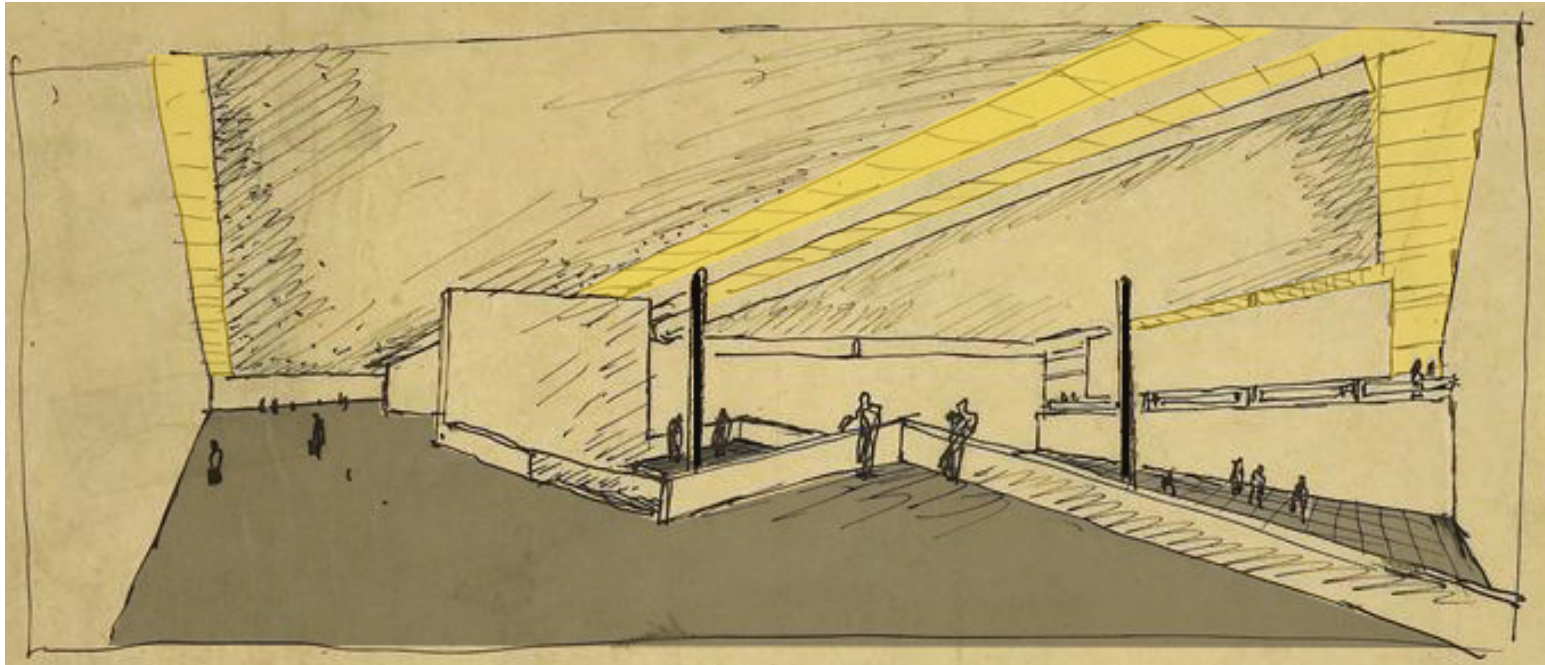
i. 227 Perspectiva interior Projet C, Centre d'esthétique contemporaine



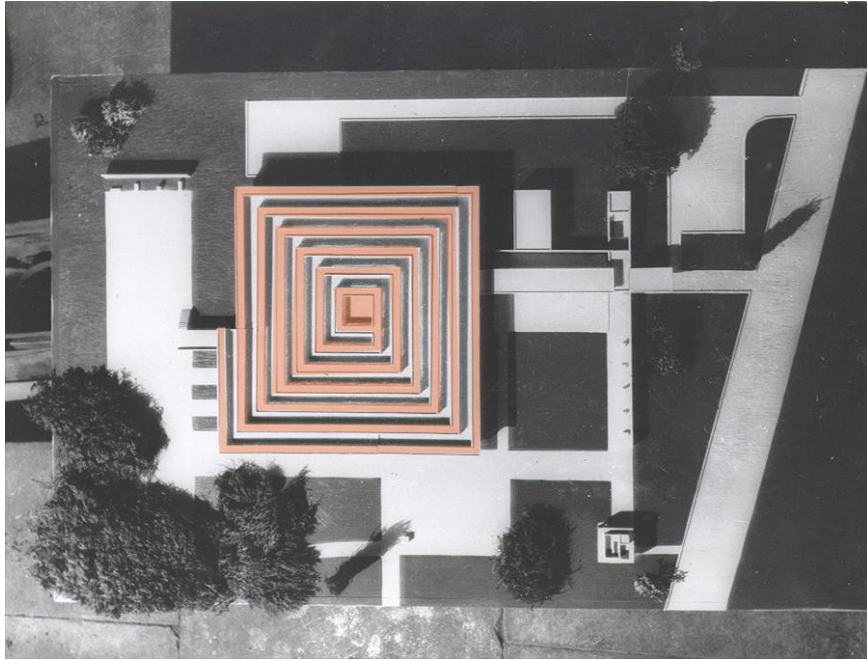
i. 228 Museo de crecimiento ilimitado
Intervención sobre el dibujo de Le Corbusier, indicando el sentido de las espirales



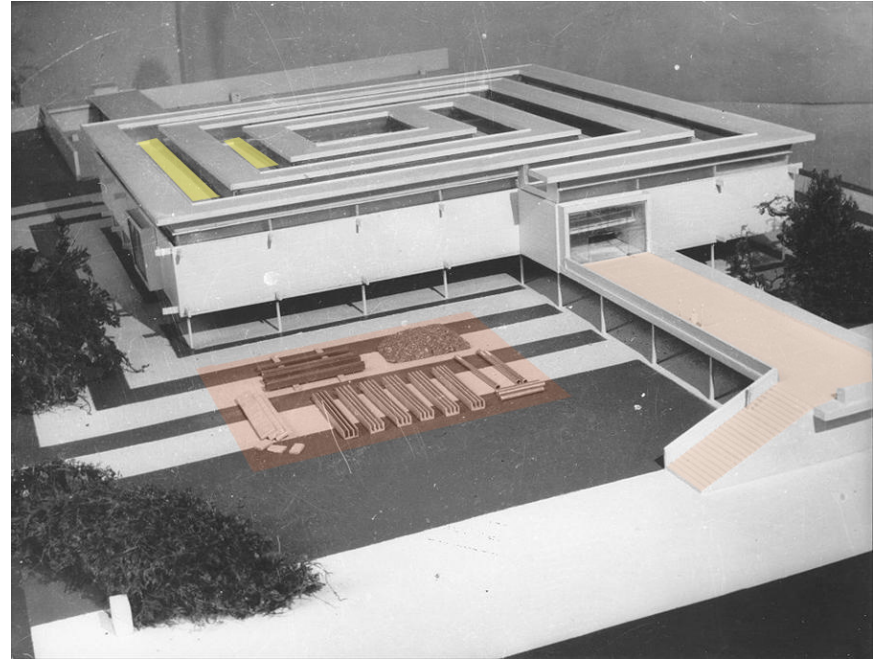
i. 229 Planta donde se indican los cambios de nivel, los medios niveles, la rampa central y el centro del Museo, al cual se llega desde el acceso principal, al centro.



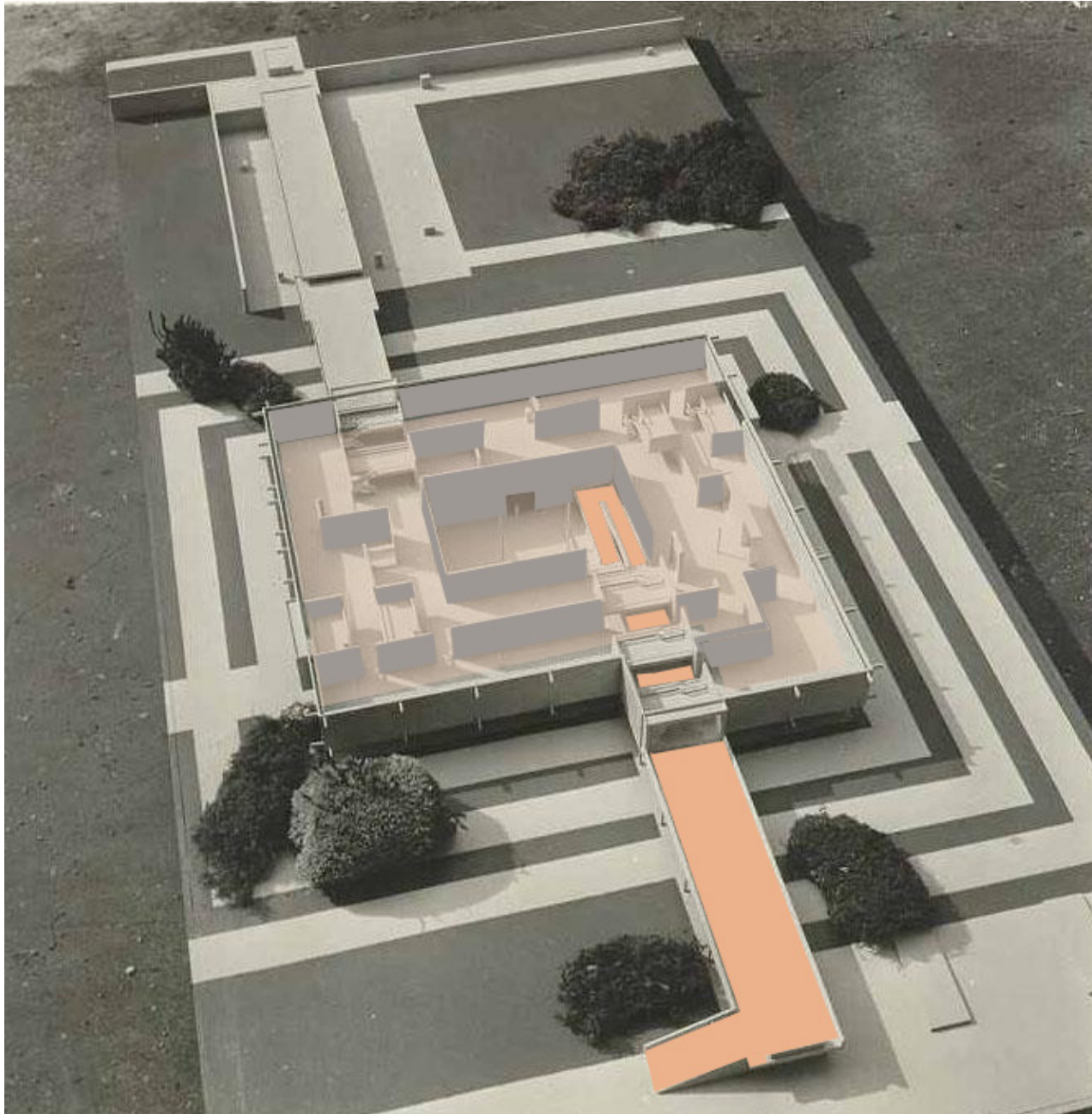
i. 230 Perspectiva interior, donde se observan las entradas de luz de la cubierta y los tres cambios de nivel del Museo e crecimiento ilimitado.



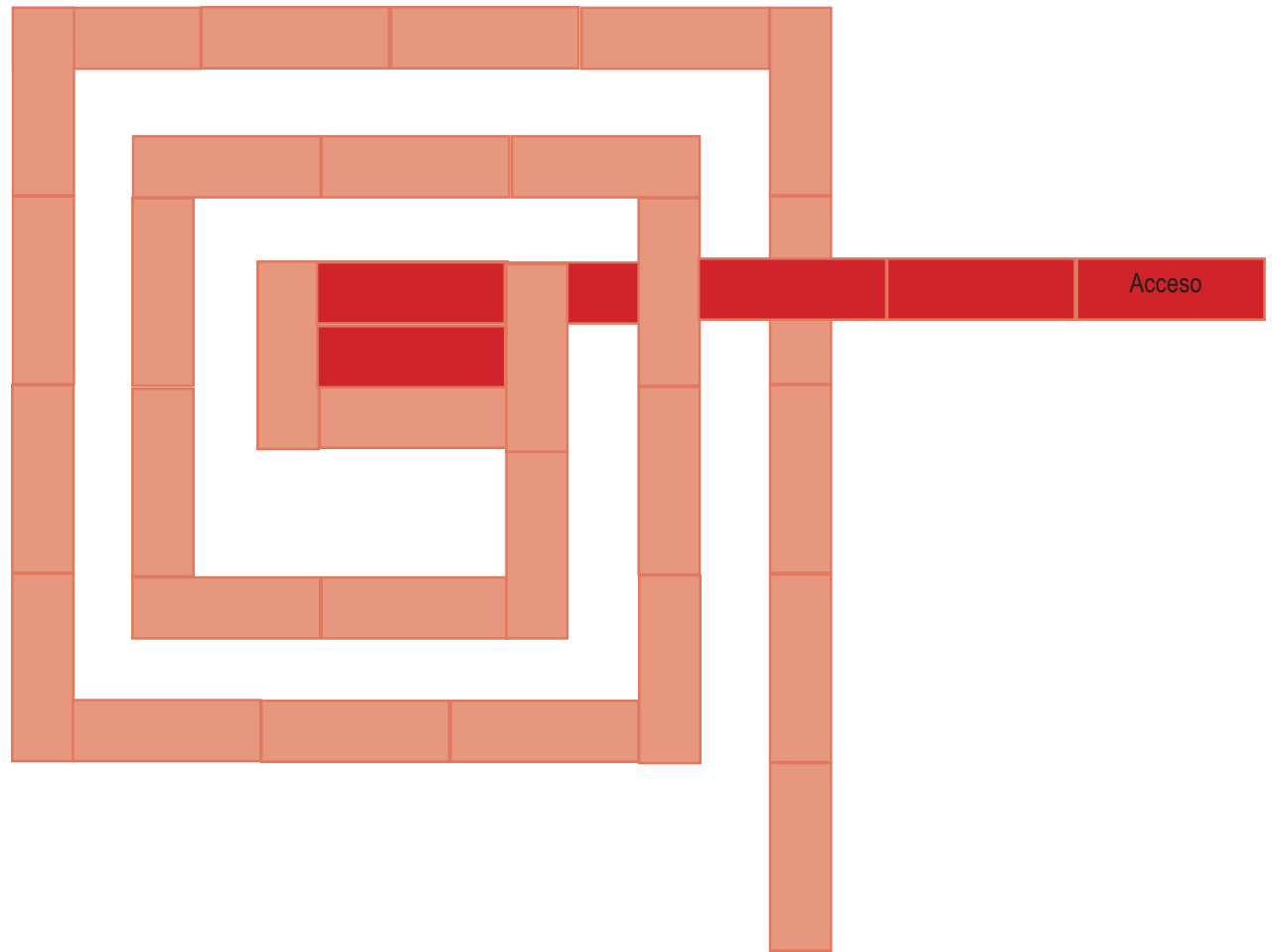
i. 231 Fotografía intervenida, donde se destaca la espiral de la cubierta de la maqueta



i. 232 Fotografía intervenida, donde se destaca el acceso elevado en primer plano, y unos elementos colocados sobre el soporte de la maqueta, que enseñan los elementos compositivos y constructivos del proyecto, para continuar desarrollando éste. En amarillo las entradas de luz cenital.

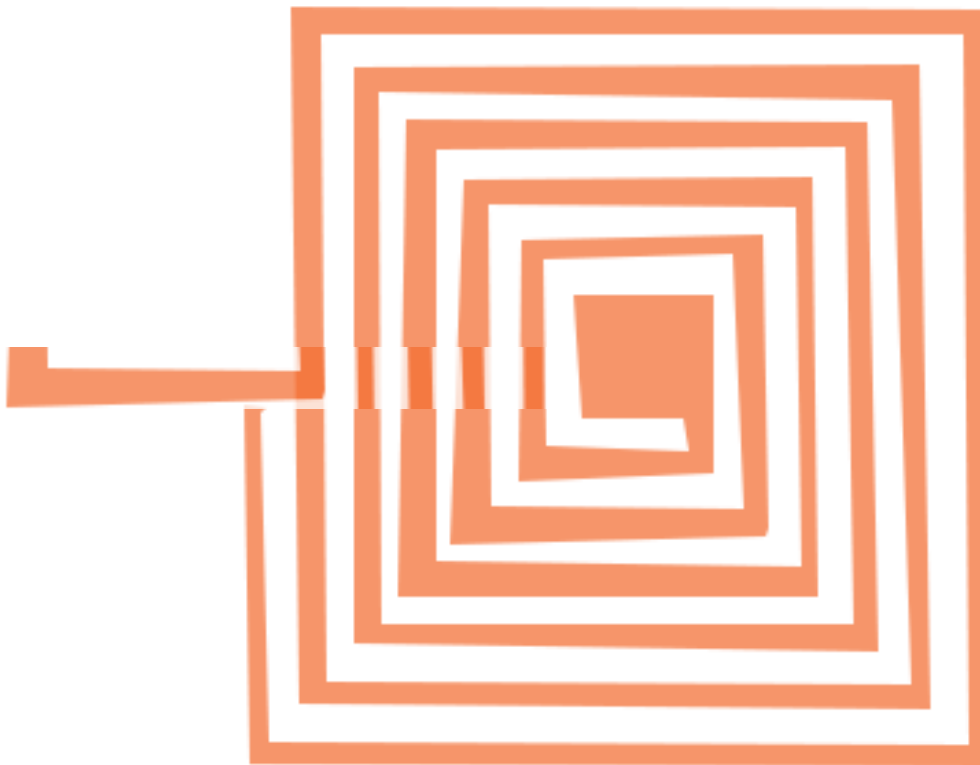


i. 233 En la maqueta puede observarse que la relación modular descrita por Le Corbusier, se transforma en paneles que conservan unas secuencias, las cuales se dimensionan y circunscriben sobre una espiral pero no son esta. Los módulos se desvanecen y se encuentran contenidos dentro de un cuadrado que se modula a partir del centro, ya que ha este se ha llegado después de acceder por una plataforma elevada tres metros, como lo es toda la planta del museo.



i.234 Si el crecimiento fuera modular

Acceso



i. 235 Crecimiento lineal, basado en la planta de cubiertas del proyecto.

Museos de Arte, constituyendo un nuevo tipo de éstos - idea que lleva considerando desde 1941⁹⁵-. En el artículo El Museo en la arquitectura docente de Mies Van der Rohe: La fiesta del Arte (Laura Lizondo Sevilla, José Santatecla Fayos Zaida Garcia-Requejo) (Laura Lizondo Sevilla J. S.-R., 2019, No 9), puede observarse la relación de los procesos docentes, académicos y disciplinares, que definieron su escrito, a través de los trabajos tutelados a estudiantes del postgrado del IIT (*Illinois Institute of Technology*).

En palabras suyas

“El edificio únicamente está formado por tres elementos básicos: una losa en el suelo, pilares y un forjado en la cubierta...”

Componentes que son acentrados en conceptos que desarrolla a lo largo del texto (ver cuadro) Vinculando de manera “indisoluble la relación de estructura y espacio”. (Utilizando textualmente palabras del artículo citado anteriormente. “ El cambio en el pensamiento miesiano, comienza a manifestarse en su discurso de ingreso como director del Departamento de Arquitectura del AIT, momento en que expresa la relación 95 *“This novel museum concept had its origins in a thesis project produced by Illinois Institute of Technology student George Danforth under Mies’s tutelage.”* Tomado del escrito de la revista, en el enlace del MoMA: http://press.moma.org/wp-content/files_mf/sectiontexts.pdf.

La tesis del alumno George Danforth se encuentra referenciada en el enlace: <https://www.cca.qc.ca/fr/recherche/details/collection/object/474464>. En este, se indican contenidos de la misma, como así los materiales producidos por Mies en el lapso de 1941 a 1943.

El *Art Institute* de Chicago, posee una perspectiva del interior, en collage, realizada por George Danforth del Small Art Museum, enlace: <https://www.artic.edu/artworks/63805/student-project-for-a-small-art-museum-interior-perspective>.

indisoluble entre estructura y espacio”) (Laura Lizondo Sevilla J. S.-R., 2019, No 9, pág. 71)

Así el edificio permite la relación visual mediada de las obras contenidas en el interior y deja apreciar en ella el espacio diáfano y carente de divisiones interiores, en el cual están ubicadas 112 columnas, que levantan la cubierta del proyecto.

En la planta numerada (i.237) y en la perspectiva (i.236) del artículo puede observarse la losa en la que el edificio se posa a una altura sobre una plataforma que lo levanta del suelo por medio de unos escalones, elevando un poco el edificio en uno de sus costados. Plataforma que contiene el edificio que se presenta según su planta, collages y perspectiva, diáfano y transparente, por sus fachadas acristaladas, que muestran los pilares que sostienen la cubierta. La cual posee unas dimensiones mayores que las de la planta y vuela no solo de manera horizontal sino vertical, cubriendo y creando un perímetro que define un encuentro y otro límite de acercamiento al espacio expositivo, desde la cercanía y la sombra que es. las relaciones entre el interior y el exterior, crean esa aparente cercanía a la obra de arte.

Reafirmando esto desde la frase primera con la cual comienza el texto

“Un museo para una pequeña ciudad, no debería intentar emular un museo metropolitano. El valor de esa clase de museos se basa en la calidad de sus obras de arte y en la manera cómo están expuestas.

El primer problema consiste en concebir el museo como un

Concepto

Disfrutar el arte

"...como un centro para disfrutar del arte, no como un lugar donde conservarlo".

"...se ha suprimido la barrera entre la obra de arte, situada en el interior, y el exterior..."

Suprimir la barrera entre Interior y exterior

Espacio flexible

El espacio arquitectónico

El edificio

La naturaleza

y disposición de las obras en el espacio

"Una obra como el Guernica de Picasso es difícil de colocar en un museo o en una galería convencional. Exponiéndola aquí, puede apreciarse todo su valor y, al mismo tiempo, convertirse en un elemento en el espacio que se recorta contra un fondo cambiante"

Obra arquitectónica

Planta libre

"...el edificio, concebido como un único y gran espacio, permite máxima flexibilidad"

... mediante un jardín para exponer esculturas... en la entrada

"Las esculturas expuestas en el interior disfrutan de la misma libertad espacial, pues la planta libre permite contemplarlas contra el fondo formado por las montañas circundantes"

Paredes de vidrio

"Las paredes exteriores y las paredes que delimitan el patio son de vidrio"

Estructura

"La estructura, que permite construir un espacio de estas características, sólo puede realizarse con acero."

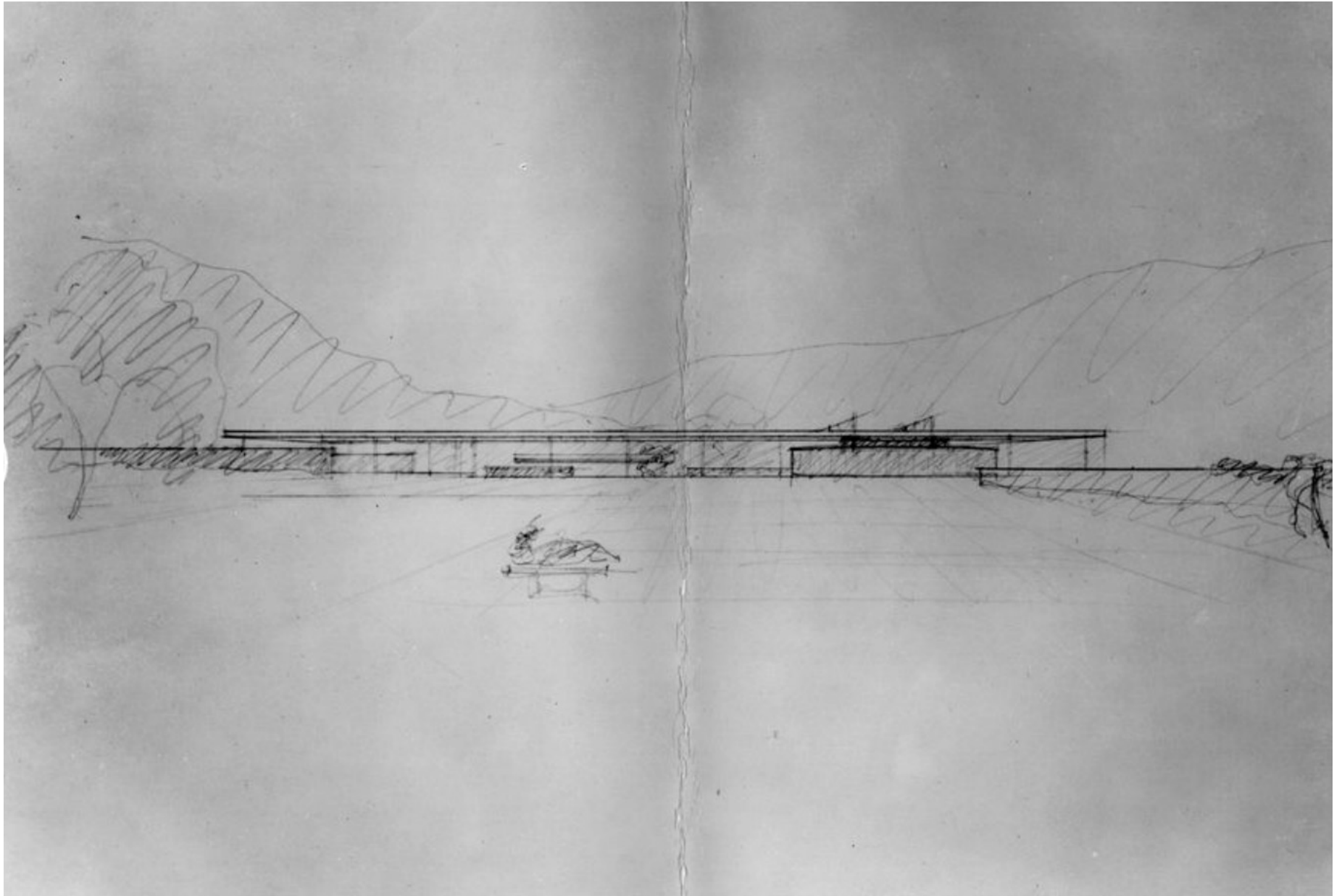
Elementos básicos

"...es una definición volumétrica, más que un confinamiento, más que un confinamiento espacial"

"El edificio únicamente está formado por tres elementos básicos: una losa en el suelo, pilares y un forjado en la cubierta. El pavimento del suelo y la terraza sería de piedra"

Exposición de las obras

" Los cuadros pequeños se expondrían en paredes autoportantes, libremente dispuestas. Todo el espacio del edificio estaría disponible para agrupaciones mayores, estimulando una utilización más representativa del museo...":



i.236 Perspectiva realizada por Mies Van der Rohe para : *A Museum for a small city*;

“Museo para una pequeña ciudad”

Título original: *A Museum for a small city*; publicado en la revista *Architectural Forum*, 78, 1943, no 5, pág. 84-85

Un museo para una pequeña ciudad no debería intentar emular un museo metropolitano. El valor de esa clase de museos se basa en la calidad de sus obras de arte y en la manera como es tan expuestas.

El primer problema consiste en concebir el museo como un centro para disfrutar el arte, no como un lugar donde conservarlo. En este proyecto se ha suprimido la barrera entre la obra de arte, situada en el interior, y el exterior mediante un jardín para exponer esculturas situado en la entrada. Las esculturas expuestas en el interior disfrutan de la misma libertad, espacial, pues la planta libre permite contemplarlas contra el fondo formado por las montañas circundantes. El espacio arquitectónico, así configurado, es una definición volumétrica, más que un confinamiento espacial. Una obra como el *Guernica* de Picasso es difícil de colocar en un museo o en una galería convencional. Exponiéndolo aquí, puede apreciarse todo su valor y, al mismo tiempo, convertirse en un elemento en el espacio que se recorta contra un fondo cambiante.

El edificio, concebido como un único y gran espacio, permite máxima flexibilidad. La estructura, que permite construir un espacio de esas características, sólo puede realizarse con acero. De esta manera, el edificio únicamente está formado por tres elementos básicos: una losa en el suelo, pilares y un forjado en la cubierta. El pavimento del suelo y de la terraza serían de piedra. Bajo el mismo techo, pero separadas del espacio de exposición, se encontrarían las oficinas de administración. Estas tendrían sus propios lavabos y almacenes en un sótano bajo la zona de oficinas.

Los cuadros pequeños se expondrían en paredes autoportantes, libremente dispuestas. Todo el espacio del edificio estaría disponible para agrupaciones mayores, estimulando una utilización más representativa del museo de lo que es habitual ahora. Con esto se crea un noble escenario para la vida cívica cultural de toda la comunidad.



Dos huecos en el forjado de la cubierta (3 y 7) dejan entrar la luz a un patio interior (7) y a un pasillo (3) situado a final del edificio. Las paredes exteriores (4) y las paredes que delimitan el patio interior son de vidrio. El espacio exterior está dividido, mediante muros de piedra libremente dispuestos, en espacios tipo patio (1) y terrazas (10). Las oficinas (2) y el guardaropa se situarán igualmente con entera libertad. En una zona ligeramente rehundida (5) pueden sentarse pequeños grupos a conversar. Mediante paredes autoportantes, libremente dispuestas, también se ha delimitado un auditorio, donde pueden celebrarse conferencias, conciertos, y debates. La forma de estas paredes y del falso techo suspendido encima del estado, queda determinado por la acústica. El suelo del auditorio desciende escalonadamente, formando cada peldaño un banco corrido. El número (6) es una compartimentación destinada a publicaciones. Delante suyo se encuentra un ámbito para exposiciones especiales. El número (9) corresponde a un pequeño estanque.

Neumeyer, F. (1995). La palabra sin artificio, reflexiones sobre arquitectura 1922/1968. Madrid: El Croquis.pags. 385-386

i. 237 Intervención sobre la planta del Museo para una ciudad pequeña

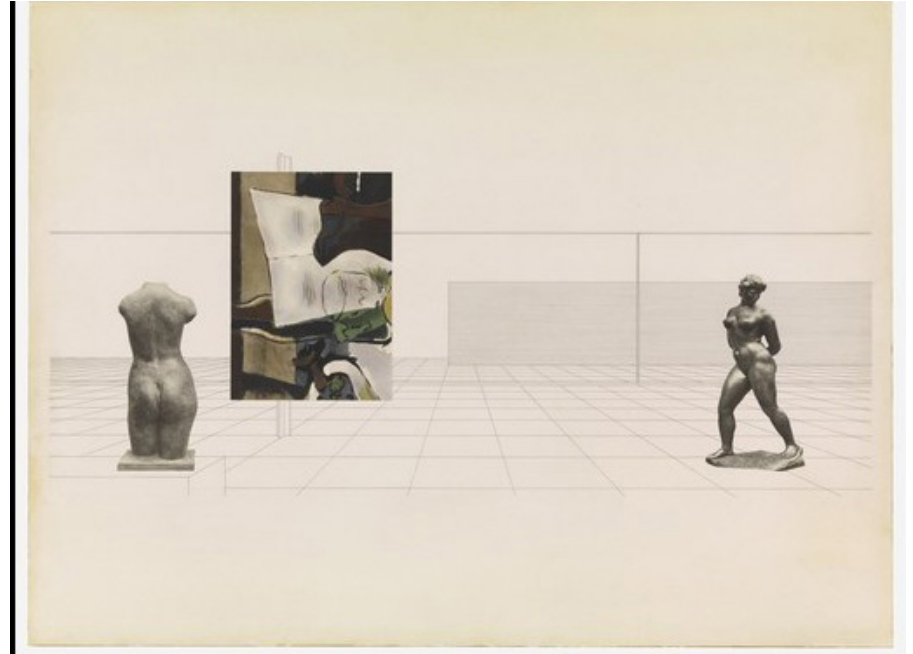
Ludwig Mies van der Rohe

1941-43

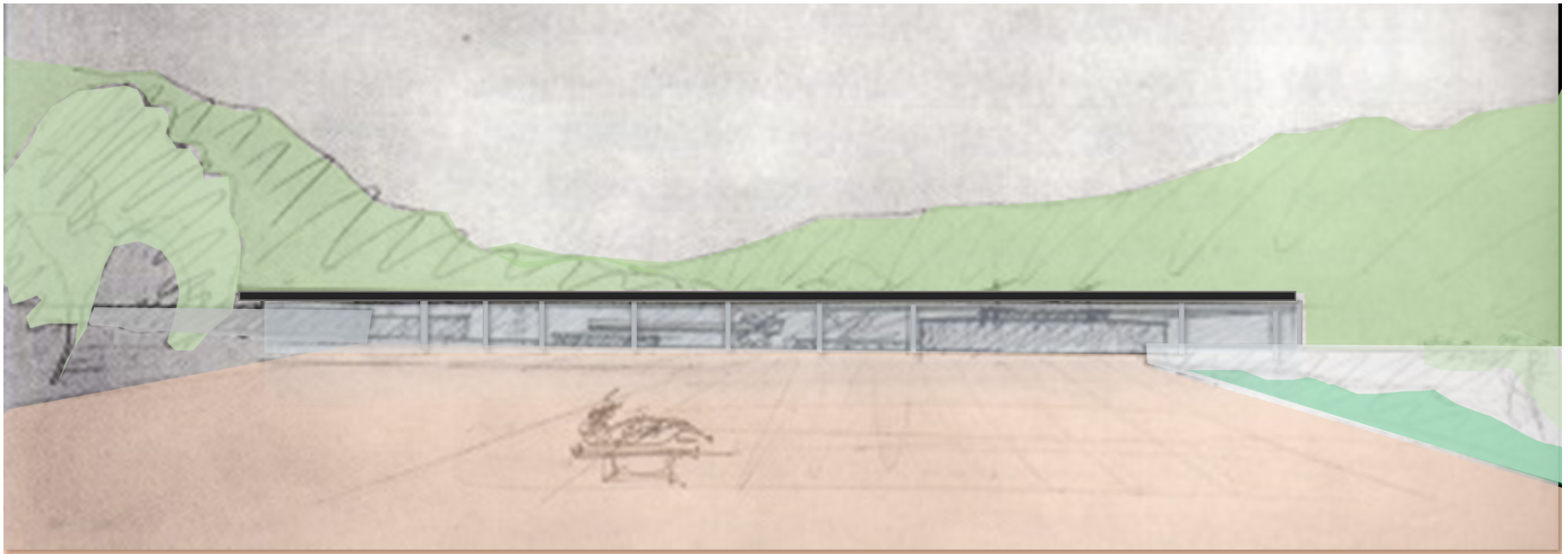
MoMA



i. 238 Perspectiva interior
Collage (pueden observarse el Guernica de Picasso (1937), y dos obras de Aristide Maillol, Desnudo reclinado(bronze pequeño) y La noche (1920)).
MoMA



i. 239 Perspectiva interior
Collage (pueden observase dos esculturas de Aristide Maillol, Torso (1906) y La acción encadenada (1908)).
MoMA



i. 240 Intervención sobre la perspectiva realizada por Mies Van der Rohe, resaltando las montañas, el acceso y la línea de cubierta, que definen el proyecto, a nivel relación de contexto, sobre estos tres elementos: fondo (montañas), base (gran esplanada), cubierta (entre la tierra y el cielo)

centro para disfrutar el arte, no como lugar donde conservarlo” (Neumeyer, 1995, pág. 485)

Con este proyecto abrió un camino nuevo de aproximación a la existencia del Museo de Arte y a su imagen, ya que hasta esos momentos había sido concebido como monumento y palacio para el Arte, y gracias a su visión personal lo transforma en construcción liviana que deja ser a las obras en él. Sus fachadas acristaladas permiten otras relaciones, no solo del edificio como presencia en la ciudad, sino que también marca otras dinámicas con las obras contenidas, de tal forma que desde su naturaleza pictórica o escultórica compartirán cercanía sin las divisiones permanentes de las salas. Como puede observarse en los collages que muestran una idea temporal y mixta de las obras a exponer, seleccionadas por él para este museo en especial, donde el suelo pareciera no existir y la disposición de estas en planos, les generan la sensación de flotar en el espacio en blanco. En una de estos collages puede observarse la imagen de “*El Guernica*”. (i.238, i.239)

En palabras suyas:

En este proyecto se ha suprimido la barrera entre la obra de arte, situada en el interior, y el exterior mediante un jardín para exponer esculturas situado en la entrada. Las esculturas expuestas en el interior disfrutan de la misma libertad espacial, pues la planta libre permite contemplarlas contra el fondo formado por las montañas circundantes. El espacio arquitectónico, así configurado, es una definición volumétrica, más que un confinamiento espacial. (Zunzunegui, 2003, pág. 93)

El museo es proyectado por Mies como espacio expositivo-

“abierto” y transparente, en él las creaciones artísticas son dispuestas en el espacio sobre una planta que no se encuentra dividida o compartimentada en salas, y diversos formatos y soportes comparten cercanía. La monumentalidad concebida para ellos en el siglo XIX, es abatida, la transparencia apreciada en sus fachadas, permite una “disolución” visual del límite del contenedor, que se presenta cercano al transeúnte.

El acercamiento de Mies hacia el Museo de Arte fue desde una perspectiva muy diferente a la llevada a cabo por Le Corbusier, aunque ambos de manera diferente, despojaron al Museo de Arte de la imagen y los elementos formales que lo han diferenciado hasta esos momentos. La presencia definida por ambos para la obra museo arquitectónica, se vuelve diametralmente opuesta, mientras Le Corbusier cierra sus fachadas a cal y canto y levanta del suelo al Museo, Mies deja penetrar visualmente el afuera, al convertir en traslúcidas sus fachadas.

Ambos establecen una relación hacia y desde las obras, Mies en su proyecto no las esconderá de las miradas, ni las condensará dentro de un recorrido marcado por la direccionalidad de los ángulos rectos que definen el movimiento, por el contrario en el suyo, las obras se disponen en el espacio diáfano, bajo la transparencia de las fachadas, que insinúan una cercanía de las obras, conservando el ver y no tocar.

Los proyectos de Le Corbusier y de Mies, constituyen dos propuestas que de manera específica abordarán y pondrán de manifiesto que la obra Museo de Arte no se había vuelto a

pensar arquitectónicamente desde el siglo XIX, contemplándola ambos como creación individual y obra única, que se desmarca claramente de cualquier normativa definida, ya que establecen y proponen que el Museo de Arte tiene otras dimensiones que no se han abordado, los parámetros formales serán unos de ellos. La heterogeneidad para la obra Museo de Arte, estará más que abierta, ya que se ha roto con la unidad plantada hacia éstos, propiciando para que a futuro se desarrollen nuevas posibilidades espaciales, formales y simbólicas.

Es así, que, no solo plantearán el Museo de Arte como una nueva espacialidad, sino que disolverán los elementos formales compositivos, vigentes en ellos y asociados a las representaciones del neoclásico, donde la tectónica del mismo es presencia fuerte, desprendiéndose y apartándose de los parámetros por esta impuesta, contemplando así otra imagen y presencia para el mismo, teniendo en cuenta la temporalidad de las obras contenidas, y las relaciones que estas imponen desde su interior.

Ideas que sentarán las bases para la construcción de los que estarán por venir, los cuales llevarán por nombre Museos de Arte Moderno o Contemporáneo, de acuerdo a la temporalidad de su colección y en algunos de ellos se contemplarán en sus construcciones estos dos planteamientos, no de manera inmediata, sino pasados unos diez años y, en algunos casos, hasta más de treinta o cuarenta años.

Este pensamiento diverso hacia el Museo de Arte, hacia sus

representaciones conceptuales y formales, continuó a lo largo de todo el siglo XX. Malraux, en 1965, siendo Ministro de Cultura de Francia, contacto a Le Corbusier para pedirle la proyectación del *Musée du XXe siècle* (Museo del siglo XX) en la localidad de *Nanterre*, para que elaborará un proyecto en el que se albergarían las obras de este siglo. El proyecto quedó en el papel, y no llegó a realizarse.

Al igual que Le Corbusier, Malraux ya había estado pensando el Museo de Arte, y no lo concebía como único espacio, se servía de este, para que fuera en él. Ya que lo planteaba dinámico-disperso y personal, sin la condicionante de estar representado bajo un edificio de carácter simbólico ubicado en la ciudad, lo intuía más allá de la materialidad del edificio y de las obras contenidas, ya que lo entendía como un encuentro personal directo y en cercanía con las obras. De esta forma podría darle nacimiento a uno en particular, al plantear, a través de textos e imágenes, otra posibilidad de existencia para el Museo.

No sería una propuesta arquitectónica, pues no lo concibe como construcción material, ni contenedor estático, lo desarrolla a través de las ideas de cercanía, conocimiento y cultura, donde lo significativo es el reconocimiento de las obras a través de su imagen y no de su presencia física. Así pues, lo plantea a través de la recopilación de las imágenes de las obras, -pero no éstas como objetos presentes-, sino que se harían visibles a través de sus reproducciones fotográficas, donde la su naturaleza de éstas se diluye en la bidimensionalidad de la imagen, y diversas se presentan en sus materiali-

dades y períodos históricos, ya que estas evocarían a la memoria, pues lo concibe con un fin educativo de acercamiento visual al conocimiento, no solo artístico sino también cultural. Malraux hizo pública su idea en 1947 al plantear el “Museo Imaginario” (Hal Foster, 2006, págs. 274,275)(i.241, i. 243), el cual no tendría “paredes”, ya que su acceso podría realizarse de una manera muy fácil, y en cercanía, pues la “colección” del Museo consistiría en fotografías de Obras maestras de la Historia del Arte hasta ese momento consideradas como tal, junto con las de otras culturas del mundo hasta esos momentos no reconocidas. Su principal fin era el conocimiento de las culturas del mundo a través de sus obras, como él lo describe: “Gracias a la fotografía, los museos imaginarios son los servidores del mundo de los originales, menos seductores y menos emocionantes, sin duda, pero mucho más intelectuales, parecen revelar —en el sentido fotográfico— el acto creador” (Behar, 1976)

Se conservan fotografías de Malraux que ilustran su ideario, en las cuales se observa a éste recostado o de pie, rodeado de las reproducciones de las obras dispuestas en un gran salón.

Esta mirada de Malraux, precisa que El Museo de Arte desde principios del siglo XX, ha sido abordado como “sujeto” que se ha retomado desde las disciplinas artísticas y arquitectónica, escribiendo sobre él, en manifiestos y artículos. Interpelado, desde llamamientos a su destrucción, transformado desde el espacio expositivo, ya que otras apariencias y existencias de las obras en su interior se han llevado a cabo, al igual

que otras manera de ubicarse en ellos. Donde los artistas, desde su disciplina, no han parado de fisurar las normativas y conceptos que parecían inamovibles, en ellos, mostrando su inconformidad hacia el el contenedor -el edificio-. El cual fue abordado de nuevo desde la disciplina arquitectónica, volcando la mirada general hacia él. Y lo hicieron posible y diferente, bajo nuevas presencias de éste, juntas, arte y arquitectura eclosionaron derivas que abrirán infinitas posibilidades del mismo.



i. 243 Andre Malraux Writing His Imaginary Museum
 Andre Malraux Writing His Imaginary Museum. Attitude d'André MALRAUX allongé par terre chez lui à BOULOGNE, au milieu des photos illustrant 'Du bas-relief aux grottes sacrées', deuxième tome de son 'Musée imaginaire'. (Photo by Maurice Jarnoux/Paris Match via Getty Images)
 © 2019 Getty Images. The Getty Images design is a trademark of Getty Images



i. 243 Andre Malraux Writing His Imaginary Museum
 Andre Malraux Writing His Imaginary Museum. Attitude d'André MALRAUX debout chez lui à BOULOGNE SUR SEINE, FRANCE 1953 : writer Andre Malraux poses in his house of Boulogne near Paris working at his book 'Le Musée Imaginaire or Imaginary Museum 2nd volume Du bas relief aux Grottes Sacrees', in 1953. (Photo by Maurice Jarnoux/Paris Match via Getty Images)



i. 241 Andre Malraux and his Imaginary Museum BOULOGNE SUR SEINE, FRANCE 1953 : writer Andre Malraux poses in his house of Boulogne near Paris working at his book *Le Musee Imaginaire* or *Imaginary Museum* 2nd volume *Du bas relief aux Grottes Sacrees*, in 1953. (Photo by Maurice Jarnoux/Paris Match via Getty Images)

i. 244 Andre Malraux and his Imaginary Museum BOULOGNE SUR SEINE, FRANCE 1953 : writer Andre Malraux poses in his house of Boulogne near Paris working at his book *Le Musee Imaginaire* or *Imaginary Museum* 2nd volume *Du bas relief aux Grottes Sacrees*, in 1953. (Photo by Maurice Jarnoux/Paris Match via Getty Images)

BIBLIOGRAFÍA

w(s.f.). Obtenido de <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k204309t/f1.planchecontact>

Andrea Meyer, B. S. (2014). *The Museum is Open: Towards a Transnational History of Museums 1750-1940*. Berlin: Walster de Gruter.

Antonio Pizza, M. G. (2002). *Arte y Arquitectura Futuristas (1914-1918)*. Murcia: Colegio oficial de aparejadores y arquitectos técnicos Caja Murcia.

Bann, S. (1974). *The Tradition of Constructivism*. New York: The Viking Press.

Bauhaus Dessau. (s.f.). Obtenido de Bauhaus Dessau: <https://www.bauhaus-dessau.de/de/index.html>

Behar, L. B. (1976). Los Mi(ni)sterios de Malraux y las voces del silencio. *Maldoror* no 13, 5-9.

Bolaños, M. (2002). *La memoria del mundo: cien años de museología 1900-2000*. Gijón, Asturias: Ediciones Trea, S.L.

Burgos, R. P. (2014). *Habitar el límite, compartir el horizonte. Escritura e imagen Vol.10: Núm. Especial: Eduardo Chillida*. Universidad Complutense de Madrid, 199-220.

Cadet, C. (1887). *Le Rire*. Paris: Paul Ollendorff.

Chevèze, A. (septiembre de 2004). De Tony Garnier al Museo Urbano; el nacimiento de una ciudad. Obtenido de *Museum International*. Revista digital de la Unesco 223. Pag 76-82: <http://unesdoc.unesco.org/images/0013/001367/136709s.pdf>

Coquelin, A. H. (1884). *L Art de dire le monologue*. Paris: Paul Ollendorff Editeur.

Deleuze, G. (2008). *Pintura el concepto de diagrama*. Buenos Aires: Editorial Cactus.

Dewey, J. (2008). *El arte como experiencia*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S.A.

Doesburg, T. V. (1966). *Principles of Neo -Plastic Art*. London: Percy Lund, Humphries & Co.LTD.

Garnier, T. (s.f.). *Une Cité Industrielle. Eude pour la construction des Villes*.

Gideon, S. (2009). *Espacio, tiempo y arquitectura*. Barcelona: Reverte.

Gilles Deleuze, F. G. (2006). *Que es la filosofía?* Barcelona: Anagra-

- ma.
- Gimeno, Q. G. (2004). Arquitectura en exposición. Transendiendo el paradigma clásico. Barcelona: Tecis Doctoral. Escola Tècnica Superior de Arquitectura Departament de Projectes Arquitectònics. Universitat Politècnica de Catalunya.
- Gogh, V. V. (1976). Cartas a Theo. Buenos Aires: Editorial y librería Goncourt.
- Guash, A. M. (2000). El arte último del SXX. Del posminimalismo a lo multicultural. Madrid: Alianza Editorial S.A.
- Guash, A. M. (2000). Los manifiestos del arte posmoderno. Madrid: Ediciones Akal S.A.
- Guash, A. M. (2009). El arte del siglo XX en sus exposiciones. 1945-2007. Barcelona: Ediciones Serbal.
- Hal Foster, R. K.-A. (2006). Arte desde 1900. Madrid: AKAL S.A.
- Hanharde, J. G. (1995). Los límites del Museo. Catálogo de la exposición Los límites del Museo, Fundación Tapies, 217.
- Incohérents, L. A. (2014). artsincoherents. Obtenido de http://www.artsincoherents.info/histoire_de.html http://www.artsincoherents.info/filiation_et.html
- Íñigo García Odiaga, I. B. (2014). Estrategias verticales, demarcaciones horizontales. Proyecto, Progreso, Arquitectura. Gran Escala N10 Universidad de Sevilla, 62-75.
- Laura Lizondo Sevilla, N. S. (2011/12 No 6-7). Universitat Politècnica de Valencia. Arché, <http://hdl.handle.net/10251/33802>. Obtenido de <http://hdl.handle.net/10251/33802>
- Le Corbusier, A. O. (1993). Ozenfant/ Le Corbusier. Acerca del purismo escritos 1918/1926. Madrid: El Croquis, edición al cuidado de Antonio Pizza.
- Lévi-Strauss, C. (1994). Mirar, escuchar, leer. Madrid: Ediciones Siruela S.A.
- McEvelley, T. (2007). De la ruptura al “cul de sac” Arte en la segunda mitad del siglo XX. Madrid: Ediciones Akal S.S.
- Mezza, C. (2010). El poder de la voz escrita. Proa.org. Obtenido de Fundación Proa: <http://proa.org/esp/exhibition-el-universo-futurista-manifiestos.php>
- Montaner, J. M. (1999). Después del movimiento moderno. Arquitectura de la segunda mitad del SXX. Barcelona: Gustavo Gili S.A.
- Laura Lizondo Sevilla, J. S.-R. (2019, No 9). El museo en la arquitec

Laura Lizondo Sevilla, J. S.-R. (2019, No 9). El museo en la arquitectura docente de Mies Van der Rohe: La fiesta del arte. BAC. Boletín Académico. Revista de investigación y arquitectura contemporánea, 69-92.

Laura Lizondo Sevilla, N. S. (2011). Las exposiciones de la vanguardia europea de principios del siglo XX como patrimonio cultural, artístico e histórico de una época. Arché, no 6, 237-244.

Montaner, J. M. (2003). Museos para el nuevo siglo. Barcelona: Gustavo Gili S.A.

Moerno, MP. (2015). *L'Architecture Vivante* y Le Corbusier. Universitat Politècnica de València. Le Corbusier, 50 years later. Congreso Internacional. LC2015. Valencia.

Murray, S. (2013). *Translucent Building Skins: Material Innovations and Contemporary Architecture*. USA and Canada: Routledge.

Museo Tony Garnier (s.f.). *Projets de Tony Garnier*. (s.f.). Obtenido de Museo Tony Garnier (s.f.). *Projets de Tony Garnier*.: http://www.museurbaintonygarnier.com/2_4.html

Nancy Perloff, B. R. (2003). *Situating El Lissitzky : Vitebsk, Berlin, Moscow*. Los Angeles: The Getty Research Institute.

Neumeyer, F. (1995). *La palabra sin artificio, reflexiones sobre arquitectura 1922/1968*. Madrid: El Croquis.

Perret, A. (2006). *Anthologie des écrits, conférences et étrennes*. Paris: Groupe Moniteur (Département Architecture).

Ponce, J. L. (2004). El límite como concepto plástico en la obra de

Eduardo Chillida. Una lectura desde la filosofía del límite de Eugenio Trías. *En-claves del pensamiento*, 13-37.

Ros, J. (2005). Tres planos planos. *DPA 21 Cota cero*, 52-61.

Sabella, M. P. (2015). *Le Corbusier et Christian Zervos dans Cahiers d'art*. Polytechnic University of Valencia Congress, LC2015 - Le Corbusier, 50 years later. Valencia.

Zunzunegui, S. (2003). *Metamorfosis de la mirada. Museo y semiótica*. Madrid: Ediciones Cátedra (Grupo Anaya S.A).

