

# 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
-	
<b>1.EL MUSEO DE(para el) ARTE y LA OBRA DE ARTE NACIMIENTO- CONSOLIDACIÓN - CONSAGRACIÓN.....</b>	<b>16</b>
1.1 LA OBRA PICTÓRICA DEL PRESENTE NO TIENE CABIDA, EN EL PALACIO , QUE CAMBIA DE FUNCIÓN	
<b>I LA OBRA DE ARTE.....</b>	<b>18 - 21</b>
La obra pictórica revelada en el interior del espacio político	
<b>II EL MUSEO.....</b>	<b>22 - 33</b>
El museo como espacio de carácter público, expositivo y educativo. Lugar de la memoria	
<b>III LA IMAGEN DEL MUSEO.....</b>	<b>34 - 50</b>
Cambio de función del Palacio	
1.2 EL CONTENIDO, EL CONTENEDOR, LA INSTITUCIÓN.....	52 - 53
<b>I LA COLECCIÓN.....</b>	<b>54 - 57</b>
EL CONTENIDO	
<b>II EL EDIFICIO MUSEO DE ARTE.....</b>	<b>58 - 87</b>
EL CONTENEDOR	
<b>III LA INSTITUCIÓN.....</b>	<b>88 - 91</b>

1.3 LAS CASAS PARA EL ARTE. 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
<b>2.DERRIBANDO CERTIDUMBRES, Estableciendo “ACCIONES” MÚLTIPLES. OTRAS VISIONES HACIA : LA OBRA ARTÍSTICA, LA CIUDAD, Y EL MUSEO, DESDE LA DISCIPLINAS ARTÍSTICA Y ARQUITECTÓNICA .....</b>	<b>154 - 157</b>
2. 1 MANIFIESTOS INCENDIARIOS, OBRAS ALEGÓRICAS, <b>A</b> , CIUDADES IDEALES.....	158 - 159
MANIFIESTOS INCENDIARIOS.....	160 - 172
OBRAS ALEGÓRICAS.....	173 - 179
<b>A</b> .....	180 - 215
CIUDADES IDEALES .....	216 - 225
2. 2 EL MUSEO DE ARTE IMAGINADO. EL PROYECTADO NO CONSTRUIDO.....	226 - 270
Bibliografía.....	274 - 276
<b>3.MUSEOS DE ARTE, ENTRE LA OBRA ARQUITECTÓNICA Y LA OBRA ARTÍSTICA .....</b>	<b>278 - 279</b>

3.1	EL MUSEO PORTÁTIL, LA OBRA ESCULTURAL MUSEO.....	280 - 319
3.2	LAS CAJAS MUSEOS. LOS MUSEOS SIN PAREDES. LOS 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
<b>4.</b>	<b>LA OBRA MUSEO DE ARTE EN EL SIGLO XXI, ENTRE LO ESTÁTICO, LO VIRTUAL Y LO “DE-AMBULANTE”.....</b>	<b>470 - 471</b>
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
<b>A</b> EL MUSEO DE ARTE SE PRESENTA BAJO LA APARIENCIA DE MALETA DE VIAJE, “LAS OBRAS” CONTENIDAS, SE ACENTÚAN COMO MATERIAL EDUCATIVO.....	587 - 595
<b>B</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



**chair** (châr), n. [OF. *chaire* (F. *chaire*), < L. *cathedra*: see *cathedra*.] A seat with a back, and often arms, usually for one person; a seat of office or authority, or the office itself; the person occupying the seat or office, esp. the chairman of a meeting; a sedan-chair; a chaise; a metal block or clutch to support and secure a rail in a railroad.

### 3. Museos de arte: entre la obra arquitectónica y la obra artística

*Finalmente, se renuncia de forma patente a cualquier intento de reconstituir el pasado: éste, definitivamente lejano, sólo es convocado en tanto sus huellas son capaces de confundirse con lo rabiosamente contemporáneo, siendo en concreto la doble isotopía común de la ruina y lo inacabado la que permite esa amalgama en la que se manifiesta el sino de la destrucción como destino último de la obra humana. (Zunzunegui, 2003, pág. 118)*

i.245 *One and Three Chairs*  
Joseph Kosuth  
1965  
MoMA

### 3.1 El Museo PORTATIL la OBRA ESculptural MUSEO



i. 246 *Boîte-en-valise*  
Marcel Duchamp  
Fotografía Time magazine 1942- 43  
Centro de la imagen México



i. 247 *Frank Lloyd Wright during construction of the Guggenheim, ca. 1959.*

Photograph by William Short

©The Solomon R. Guggenheim Foundation, New York  
Frank Lloyd Wright Foundation.



Marcel Duchamp es quien plantea y desarrolla un museo de arte personal y portátil, que no es estático ni único; al contrario, es un museo repetible, ya que existe bajo los conceptos de la reproducción y la copia, no solo de su contenedor sino de su contenido, las obras (i.246). La obra arquitectónica concebida por Frank Lloyd Wright, se proyecta como obra única y excepcional, rompiendo totalmente con la concepción formal y espacial, designada a ellos desde el siglo XIX, inscribiendo una nueva historia para los Museos de Arte y sus Instituciones (i.247).

Desde 1936, el museo de arte portátil de un solo artista es una realidad factible y no única. Cuando Marcel Duchamp concibe y construye un nuevo museo de arte desde su hacer como artista, rompiendo con la imagen preconcebida de este, puesto que lo despoja de un hecho material que tiene que ver con la visibilidad del objeto mismo: el contenedor —la construcción material, el edificio—, y del significado de este como obra monumental, desvirtuando así la relación de su escala, de éste como cuerpo reconocible en la ciudad. Desmitifica la relación edificio-contenido, ya que confiere al primero una figuración repetitiva a través de un objeto resignificado por él: la maleta como contenedor. El -objeto-contenedor no es único, ya que este es reproducido tantas veces como considere el artista; contenedor de las obras igualmente multiplicadas por el artista que se cristalizan en acciones repetibles, a escala menor, de las obras primigenias realizadas en un momento por él. El artista las clasifica, organiza y dispone en el montaje interior y las despliega en un espacio específico.

La imagen simbólica y representativa del edificio Museo se transforma en un objeto personal que rompe con la estaticidad y lo monumental de éste, y lo convierte en maleta de viaje, donde su visibilidad y encuentro estarán dados por la cercanía, lo táctil y la portabilidad no solo de “una obra”, sino de todo un museo de arte personal, que es ya un hecho en *Boîte-en-valise*. (i.248)

Marcel Duchamp no la concibe y la realiza como una obra única, desarrolla copias de la misma que conservarán idéntico nombre, cambiando su contenido a complacencia de él como artista. Desde 1936 hasta 1941 comienza a crear su *Boîte-en-valise*, y en el transcurso de estos cinco años realizará veinte, cuyo contenido serán 69 de sus obras, compuestas por dibujos, pinturas, impresiones, sus ready mades. Son sus propias obras realizadas a una escala menor de la obra realizada por él con anterioridad, con unas dimensiones que permiten una disposición precisa en el interior del contenedor diseñado por él. Así mismo plantea un contenido variable, llegando a crear una obra original para unas de ellas. (i.249 i. 250, i.251, i.252)<sup>96</sup>

La maleta en la cual están contenidas las obras es de cuero, también diseñada por él. Sus medidas específicas serán de 40,6 x 37,5 x 10,8 cm, cuando se encuentra cerrada. (Estas medidas pueden variar un poco de acuerdo a las indicadas por los Museos propietarios, o información sobre ellas, algunas de éstas medidas: 10.00 x 38.00 x 40.50 cm, 40.6 x 37.5 x 8.9 cm. Las variaciones son de pocos centímetros en unas y otras). La maleta posee un asa y un cerrojo frontal que permite

<sup>96</sup> El MET *Museum*, presenta la *Boîte-en-valise* de su colección, junto su contenido desplegado en el enlace: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/371723>

abrir la sobre una superficie plana. En su tapa interior superior se encuentra una obra a manera de bienvenida, preparando al observador y su espíritu a que se dispongan a su contemplación. Al continuar desplegando los soportes localizados en la tapa interior inferior, se puede ver que las obras están adheridas a un soporte rígido de color negro, y estas pueden sacarse fuera de la maleta.

Las primeras *Boîte-en-valise*, el artista las designa como las deluxe, obsequiando a sus amigos cercanos algunas de ellas. La N° 1 estará expuesta en la exposición *Art of This Century*, que lleva el nombre de la galería que inaugura, propiedad de Peggy Guggenheim, y que fue llevada a cabo en la ciudad de Nueva York, el 20 de octubre de 1942. (Guash, *El arte del siglo XX en sus exposiciones. 1945-2007*, 2009, pág. 19)

Luego, entre los años cincuenta y sesenta del siglo XX, el autor realizará nuevas *Boîte-en-valise* que tendrán contenidos diferentes, pero igualmente serán obras suyas y realizadas con la técnica de colotipos, donde se incluyen las más recientes; ya no estarán en una maleta de cuero, sino que utilizará diferentes materiales y colores, y las clasificará en ediciones, que darán un total de siete, las cuales nombrará según el color de su cubierta y una letra respectiva a su serie.

De esta forma llegó a hacer más de un centenar de *Boîte-en-valise*, contando las anteriormente mencionadas. (La cantidad da lugar a equívocos, ya que en algunos libros o catálogos de diversos Museos que poseen ediciones de ellas, indican que su número llega a los trecientos). La cantidad de obras

contenidas en las diferentes ediciones parece no variar y ser constante en ellas, para un total de 69.

El Museo ideado, desarrollado y construido por Duchamp, es planteado como objeto, pero no es un objeto que posee el valor de único y raro, sino todo lo contrario, es objeto reproducible a través de las copias de sí mismo, donde él como artista, tiene pleno dominio de su contenido, organización y disposición. El Museo como tal y las obras mismas, poseen la capacidad del movimiento, ya que la escala dispuesta por el artista permite su transporte y traslado de manera personal. El Museo planteado por Duchamp, además de ser un museo de arte personal, es portátil y diverso; el museo ya no es estático y estará presente de manera múltiple en diferentes espacios al mismo tiempo.

Esta obra, como proceso creativo-selectivo, sentará un precedente, pues se plantea como museo de arte independiente, en el que se desarrolla la nueva posibilidad de existencia formal del Museo de Arte. Es decir, a partir de esta expresión se “construye” otra realidad de éste, a través de la conceptualización, la materialización, desarrollo y construcción de un uno-múltiple y particular. Este está compuesto por obras de un solo artista, el cual se implica en todos los niveles comprometidos en la “obra museo”, desde su concepción como contenedor- la imagen de este y las relaciones establecidas dentro de él —, la “museografía” del mismo—disponiendo las obras en su interior y permitiendo el desplazamiento de estas al abrir la maleta. Implicando al espectador de una manera diferente, debido no solo a la escala y la manera en que se en-



i. 248 *Box in a Valise* (From or by Marcel Duchamp or Rose Sélavy)  
1935-41  
MoMA

i. 249 *Boite en valise*, Edición deluxe, desplegada perteneciente a la colección del MOMA

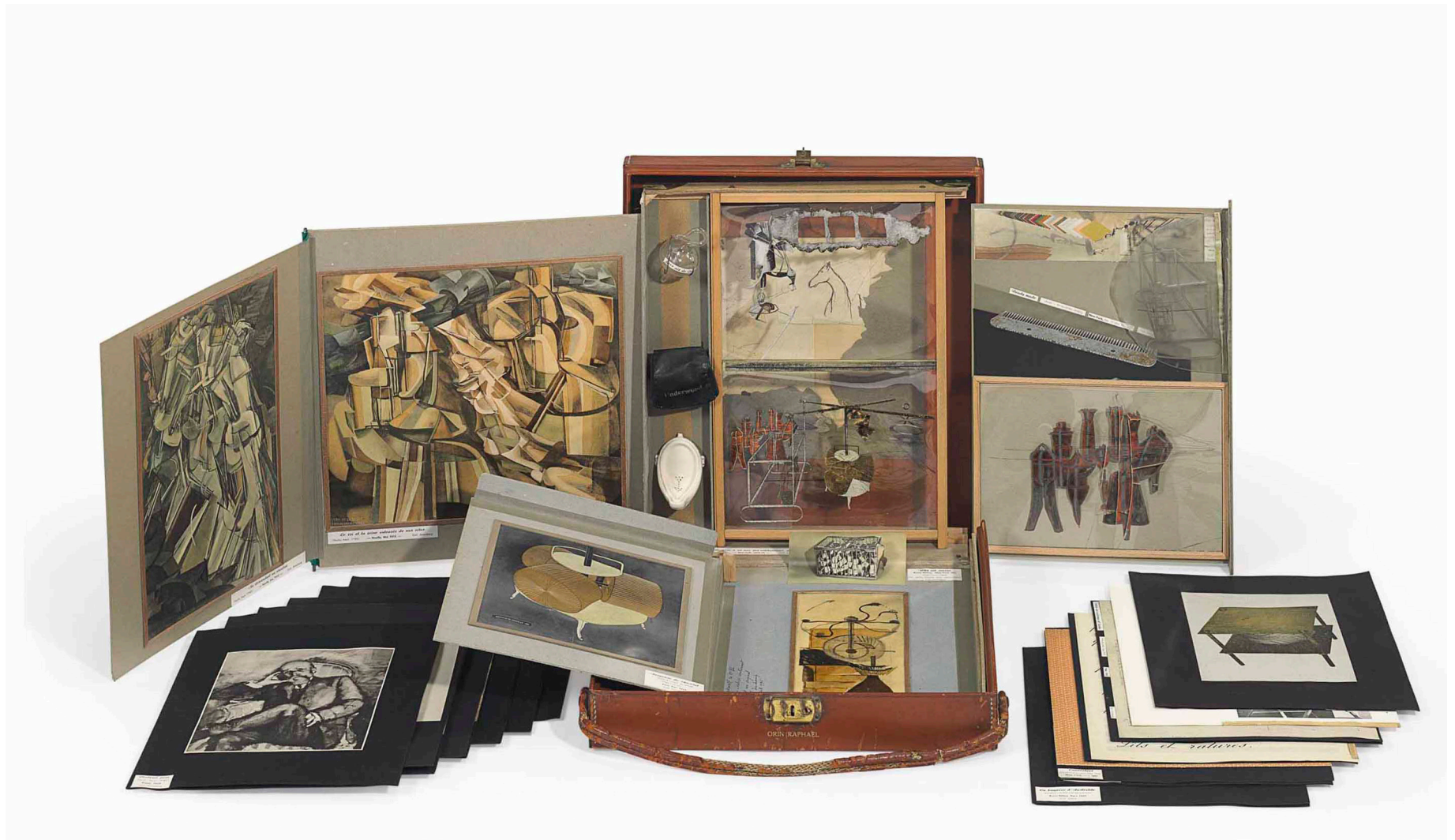






i. 250 Boite en valise, Serie F, red Box  
Fundación Joan Miro donación de Alexina Duchamp





i. 251 Marcel Duchamp (1887-1968)

*de ou par Marcel Duchamp ou Rose Sélavy* (La Boîte-en-valise) [Series A] Untitled

Valise: 16 1/8 x 14 7/8 x 4 in. (40.9 x 37.8 x 10.2 cm.)

Box: 15 x 13 3/4 x 3 in. (38.2 x 34.9 x 7.6 cm.)

Untitled: 9 1/2 x 10 1/8 in. (24.1 x 25.7 cm.)

Conceived in 1935-1941; this Boîte-en-valise example no. XI/XX assembled in spring 1944 and Untitled executed in New York, 1944

Provenance

Orin and Elizabeth Raphael (Outlines Gallery), Pittsburgh (acquired from the artist, 1944).

By descent from the above to the present owner.

Tomada de la página de Christies, de la subasta de la obra de Duchamp

cuentran dispuestas las obras, sino que involucra a éste para que su relación con la obra sea dinámica, y este deba moverse físicamente, como lo proponía El Lissitzky.

Duchamp no solo cuestiona el Museo de Arte desde la presencia formal del mismo y su escala, sino que también confronta la clasificación y la exposición de las obras contenidas, no quedándose sólo en ello, ya que no plantea que estas aumenten en número, el contenido, es estable.

La obra artística independiente se encuentra sucediendo fuera del Museo de Arte y ella misma es un museo, que prescindiera del Museo institucionalizado como espacio que selecciona, valida y expone las obras de los artistas vivos. Y lo propone como presencia desapercibida, donde contenedor y contenido se fusionan bajo la apariencia sencilla de una valija.

Duchamp reveló un camino amplio que abrió las puertas para que otros artistas y movimientos artísticos no solo continuaran conceptualizando sobre la idea del Museo de Arte, sino que materializaran nuevas posibilidades para este, en las que el artista y sus obras serían sus piezas fundamentales. Esta idea la continuará y desarrollará el movimiento fluxus a principios de los años sesenta del siglo XX, que llevó esta concepción a otros niveles que involucraron lo artístico a un proceso de creación participativo y social según sus principios, cambiando la mirada social hacia el Museo de Arte y su contenido.

En palabras de Thomas McEvilley, en su libro *De la ruptura al "cul de sac"*: arte en la segunda mitad del siglo XX:

*“Un aspecto extraordinariamente importante en su contenido es el papel central que toma la definición de géneros y obras. Poner en primer plano un elemento del contenido normalmente dado por supuesto e invisible puede redundar en todo un nuevo modo o dirección artística. El contenido que deriva de la escala, por ejemplo, ha sido puesto en primer plano de diversos modos por vanguardistas del siglo XX. El contenido de la escala tiene que ver con la escala humana, con la relatividad, con la multiplicación de las imágenes, con la dicotomía cultura/naturaleza, etcétera.*

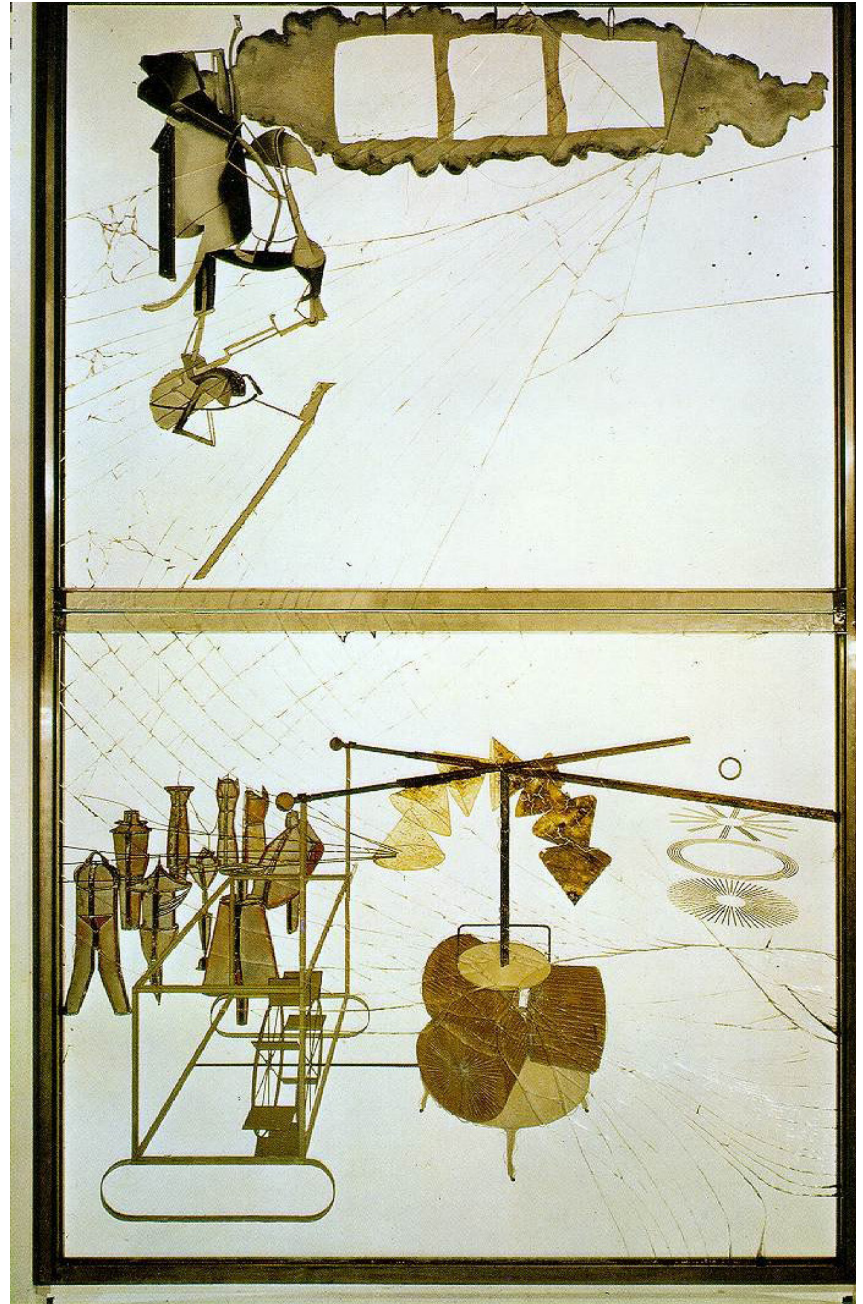
*El contenido del contexto pareció fijo e invisible durante mucho tiempo, del mismo modo que la iglesia, el museo, la galería o, más recientemente, los edificios de un banco parecían el escenario natural o dado en el que se puede ver el arte. Dadá puso en primer plano el contexto como contenido y los investigó agresivamente (el café Voltaire, el urinario público), y sus contenidos eran críticas implícitas al espacio museístico y de la metafísica platónica en la que se implicaban los esfuerzos por alcanzar la intemporalidad. Duchamp y los artistas más recientes, como Marcel Broodthaers, Daniel Buren y Michael Asher pusieron en primer plano el contexto como significante primordial de su obra. (McEvilley, 2007, págs. 117,118)*

En 1943, en plena Segunda Guerra Mundial, algunas *Boîte-en-valise*<sup>97</sup> se encontraban ya diseminadas en colecciones particulares en algunas ciudades norteamericanas y, en New York, ciudad que un año antes vio expuesta la número 1, le es encargado el proyecto del Museo *Guggenheim* a Frank Lloyd Wright. El Museo, de carácter privado, había sido fundado en 1937, naciendo como Fundación, con los fondos de la colección personal de Solomon Guggenheim, teniendo la primera

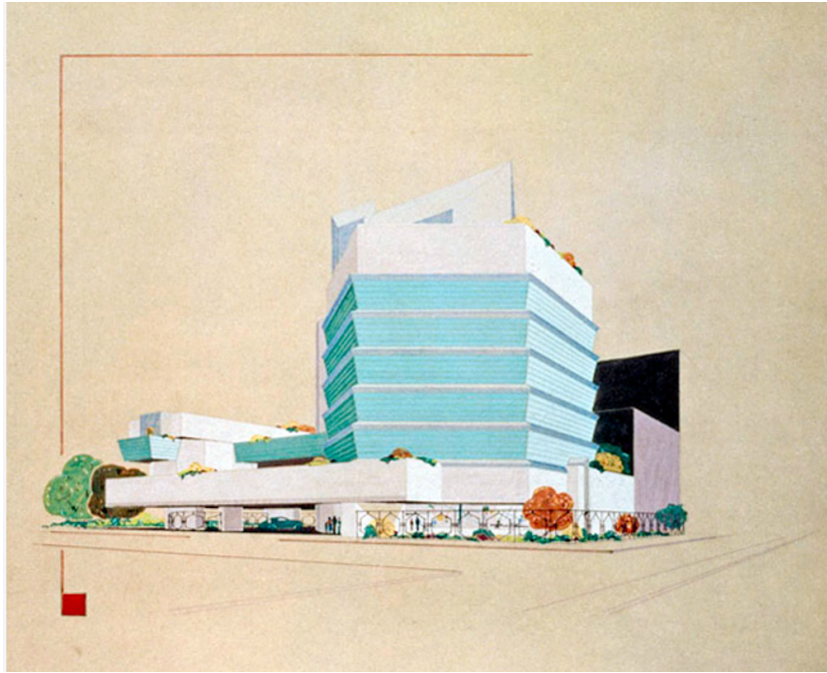
<sup>97</sup> Los Museos de Arte que poseen *Boîte-en-valise*, las clasifican como : escultura, portafolio, o no detallan estas en el contenido de identificación de ésta.



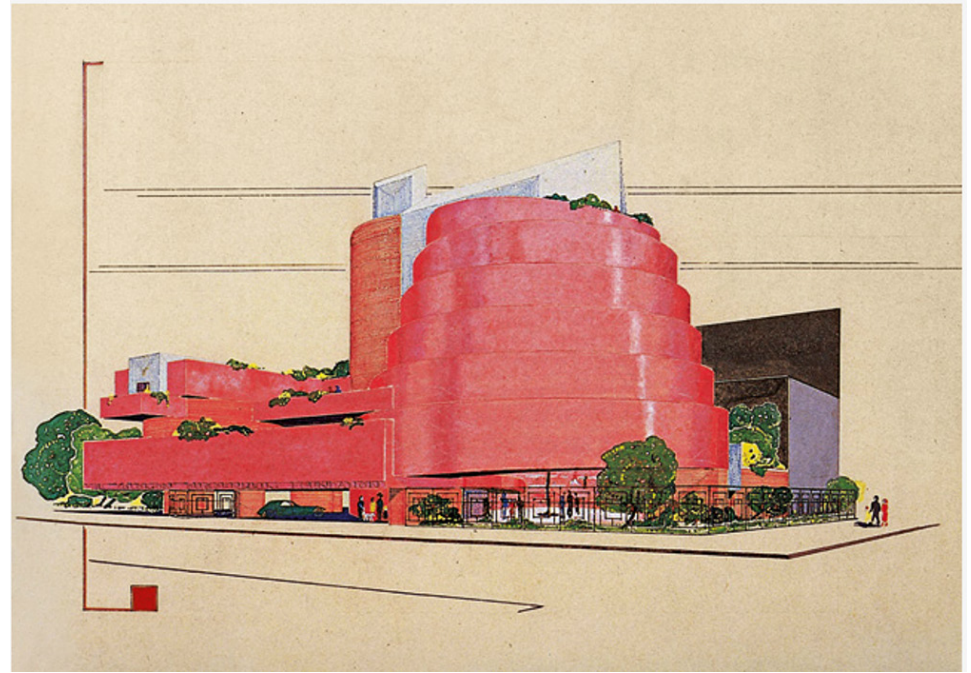
i. 252 *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même. Le grand verre*  
1915-1923  
*Philadelphia Museum of Art, Philadelphia*







i. 253 Salomon R. Guggenheim Musuem, New York, 1943 - 1959. Perspective, September 1943. Gouache, metallic paint, and graphite on paper  
 51 \* 61. Lent by Daniel Wolf and Mathew Wolf in memory of Diane R Wolf  
 ©The Solomon R. Guggenheim Foundation, New York



i. 254 Salomon R. Guggenheim Musuem, New York, 1943 - 1959. Perspective, September 1943. Gouache, metallic paint, and graphite on paper  
 51 \* 61. Lent by Daniel Wolf and Mathew Wolf in memory of Diane R Wolf  
 ©The Solomon R. Guggenheim Foundation, New York



i. 255 Presentación pública del proyecto del Museo Guggenheim, realizada en el Hotel Plaza de New York

*Model of the Guggenheim Museum, Frank Lloyd Wright (left), Hilla von Rebay, and Solomon R. Guggenheim, September 12, 1945.*

Library of Congress



AN OPEN LETTER

Mr. James Johnson Sweeney, Director, and the Trustees  
The Solomon R. Guggenheim Museum  
7 East 72nd Street  
New York, New York

Dear Sirs:

The undersigned group of artists have noted that the Guggenheim Museum is in the process of carrying out the construction of a new building which has been designed by Frank Lloyd Wright.

The drawing and description of its plan that have appeared in the New York papers and other publications make it clear that the interior design of the building is not suitable for a sympathetic display of painting and sculpture.

The basic concept of curvilinear slope for presentation of painting and sculpture indicates a callous disregard for the fundamental rectilinear frame of reference necessary for the adequate visual contemplation of works of art.

We strongly urge the Trustees of the Guggenheim Museum to reconsider the plans for the new building.

Yours truly,

Calvin Albert  
Milton Avery  
Will Barnet  
Paul Bodin  
Henry Botkin  
Byron Browne  
Herman Cherry  
George Constant  
Willem de Kooning  
Herbert Ferber  
Adolph Gottlieb  
Philip Guston  
Franz Kline  
Seymour Lipton  
Sally Michel  
George L. K. Morris  
Robert Motherwell  
Charles Schucker  
John Sennhauser  
Leon P. Smith  
Jack Tworckov

sede fija en 1939, donde se inauguró el llamado *Museum of Non Objective Painting*.

Frank Lloyd Wright fue escogido y contactado por Hilla Rebay, (quien será la primera directora del Museo, no ocupando este cargo cuando se realizó la inauguración del nuevo edificio) amiga y consejera de arte de Solomon Guggenheim, ya que deseaba que él fuera el arquitecto que se encargara de realizar el proyecto del Museo de Arte, que estaría destinado para la exposición de obras de artistas modernos en la ciudad de Nueva York.

Este proceso durará 16 años, durante los cuales se realizaron varios anteproyectos -siete en total-(i.253, i.254)<sup>98</sup>, hasta llegar al proyecto final. Basado en un programa definido por los miembros del consejo de la Fundación, el cual no solamente debía de contar con espacios para las exposiciones, sino disponer de un auditorio, espacios para desarrollar la administración de la Fundación y el Museo e incluir apartamentos para artistas (este último no se realizará en el proyecto final).

El proyecto comenzará su construcción en 1956, 13 años después de la primera propuesta presentada por Frank Lloyd Wright a Solomon Guggenheim, la cual había sido aprobada y presentada en rueda de prensa pública en 1945(i. 255) . El proyecto pasó por procesos de diferente índole, desde la selección del lote en la ciudad hasta la superación de los trámites urbanos, donde las instituciones públicas administrativas, deseaban hacer cumplir las normativas: según los criterios de

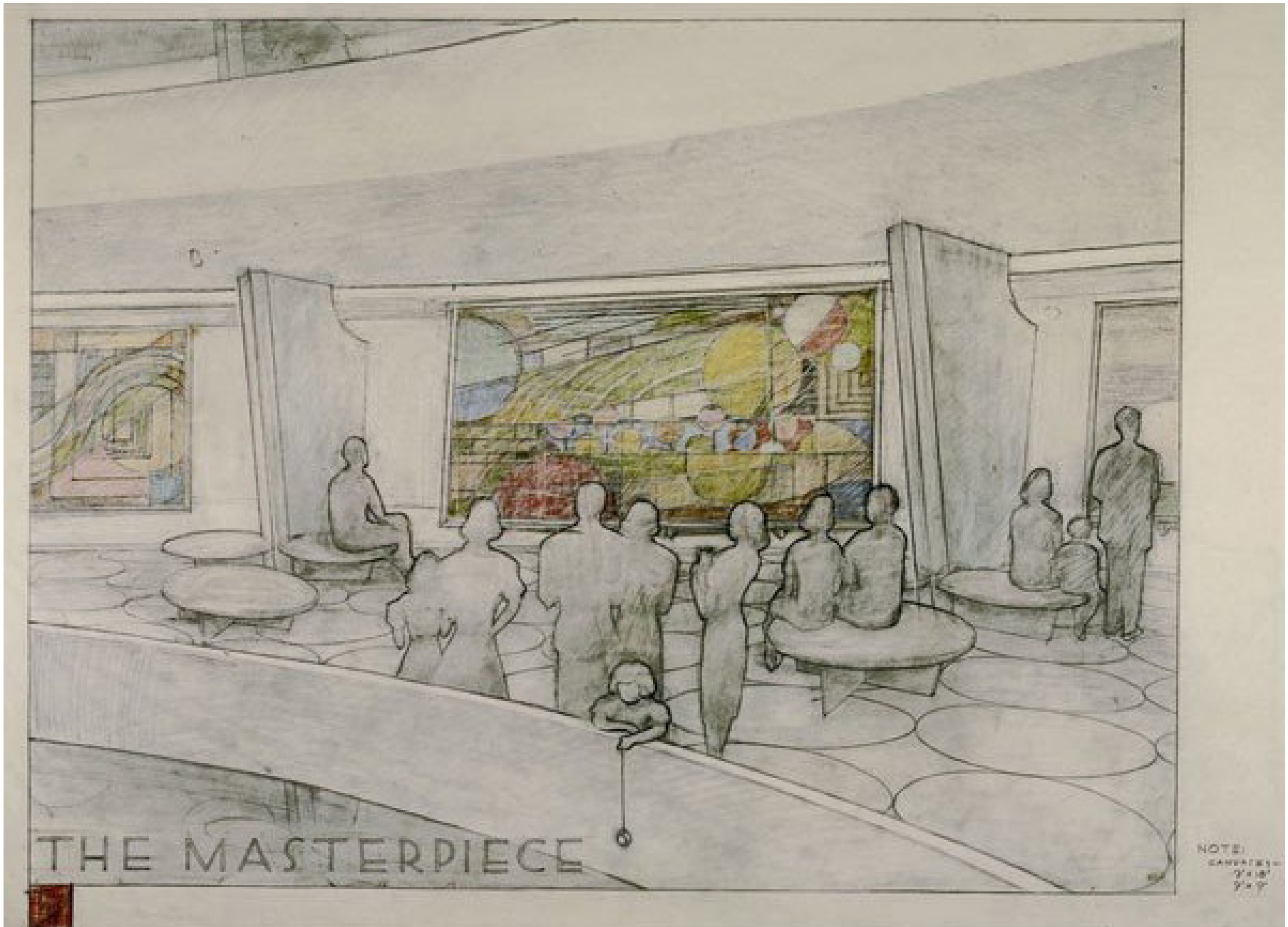
<sup>98</sup> En este enlace de la página del Museo, pueden observarse imágenes, textos, material diverso sobre este proceso.. <http://web.guggenheim.org/timeline/index.html>

estas el proyecto no seguía las líneas marcadas para el lote en esquina de esta zona céntrica de la ciudad, y no continuaba las características urbanísticas de ella, por lo cual el proyecto cambiaría la silueta de esta. Estas restricciones, sin embargo, fueron superadas y el proyecto siguió adelante.

Las discusiones e intercambios a diferentes niveles, como los culturales, sociales y administrativos se dieron desde la presentación del proyecto hasta los últimos días antes de la inauguración, ya que el edificio suscito diversas reacciones, tanto a favor como en contra, y se puso en la palestra pública tanto al edificio Museo como al arquitecto.

Las reacciones no solo estuvieron dirigidas a la imagen del nuevo edificio Museo, sino también al espacio expositivo planteado por el arquitecto, ya que fue materia de debate y criticado por varios artistas que consideraban que este no cumplía con las características necesarias para la exposición de sus obras. Ya que indicaban y recalcaban que la inclinación de los muros en el interior realizadas en el proyecto de Wright, donde irían colocadas las obras, no eran adecuados para albergar las obras pictóricas, ya que éstos no eran rectos, sino que se encontraban formando un ángulo diferente con piso y techo.

Es así que 21 artistas en total, enviaron una carta a los administradores de la Fundación Guggenheim y a los encargados del proyecto, y además la hicieron pública, manifestando su desacuerdo y su rechazo a este nuevo espacio expositivo, pues consideraban que no era adecuado para las obras pictóricas y escultóricas que ellos desarrollaban (i.256). La



i. 257 *The Masterpiece*

*The Frank Lloyd Wright Foundation*

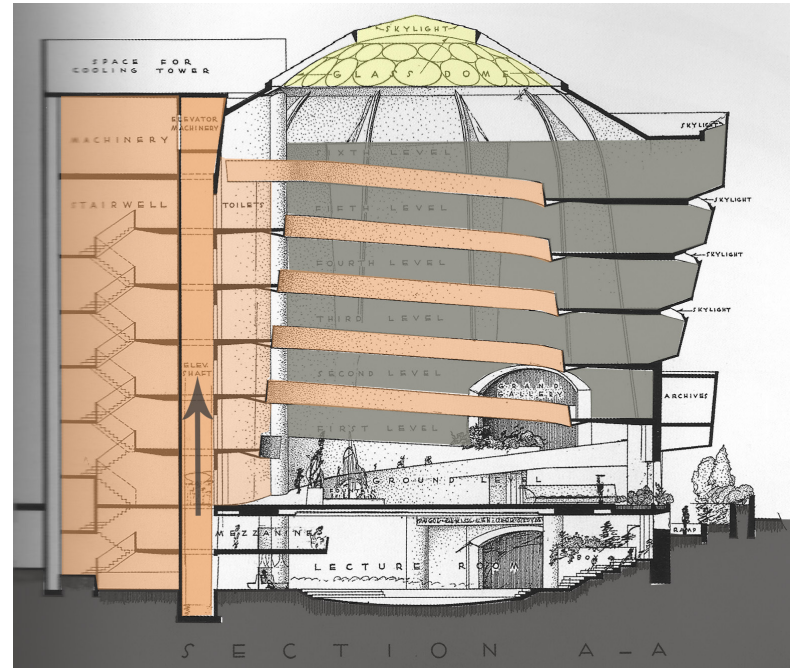
Observándose en él, a un grupo de once personas, dibujadas por su silueta y contenidas por la línea negra que las delimita. Tres de ellas en el extremo derecho, las otras ocho, se encuentran contemplando una obra pictórica, tres de ellas, sentadas y cinco en pie, todas ellas de espaldas al observador del dibujo, contrastando con la niña que juega con el yo yo, hacia el vacío del Museo.

En la perspectiva de un espacio determinado del museo, dibujada por Wright, pueden distinguirse formas geométricas como círculos, rectángulos, semicírculos de diversos colores, junto a una diagonal surgida en el extremo derecho que divide y da aire y profundidad a la obra, hasta unirse con la línea horizontal, que no sólo marca el tercio de la obra pictórica sino la mitad del dibujo. Pudiéndose observar en el inicio de esta diagonal, en el extremo derecho, un cuadrado que contiene otros cuadrados, como un trozo cubierto del Museo de crecimiento ilimitado de Le Corbusier, tal vez haciendo referencia a éste, ya que el zigurat y la espiral en ambos arquitectos influyeron en sus proyectos de Museo. Uno construido el de Wright y el no construido de Le Corbusier.

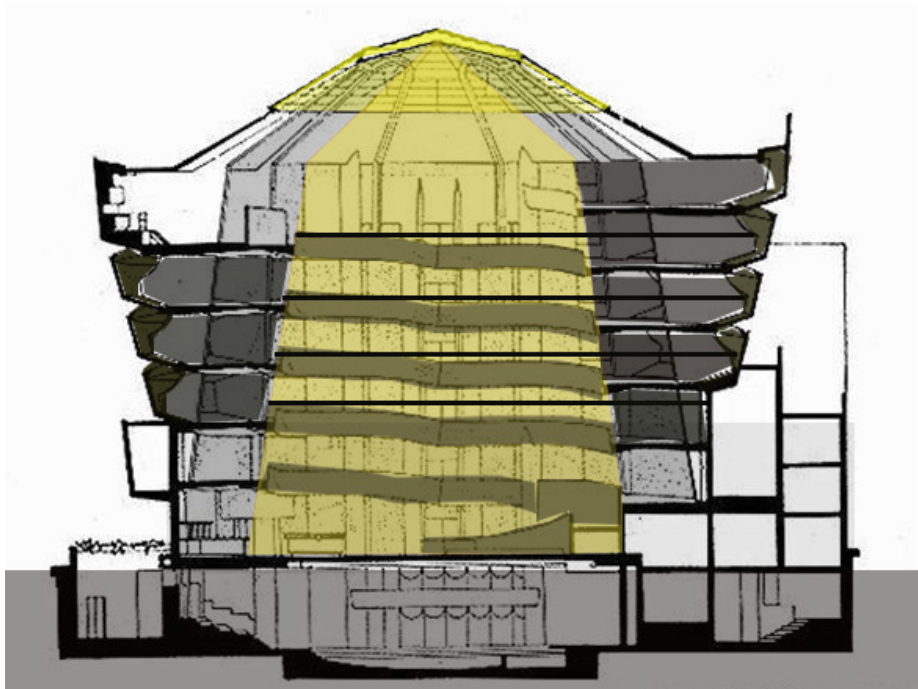




i. 258 Fotografía interior del Museo  
Ezra Stoller



i. 259 Sección longitudinal  
ascenso- descenso

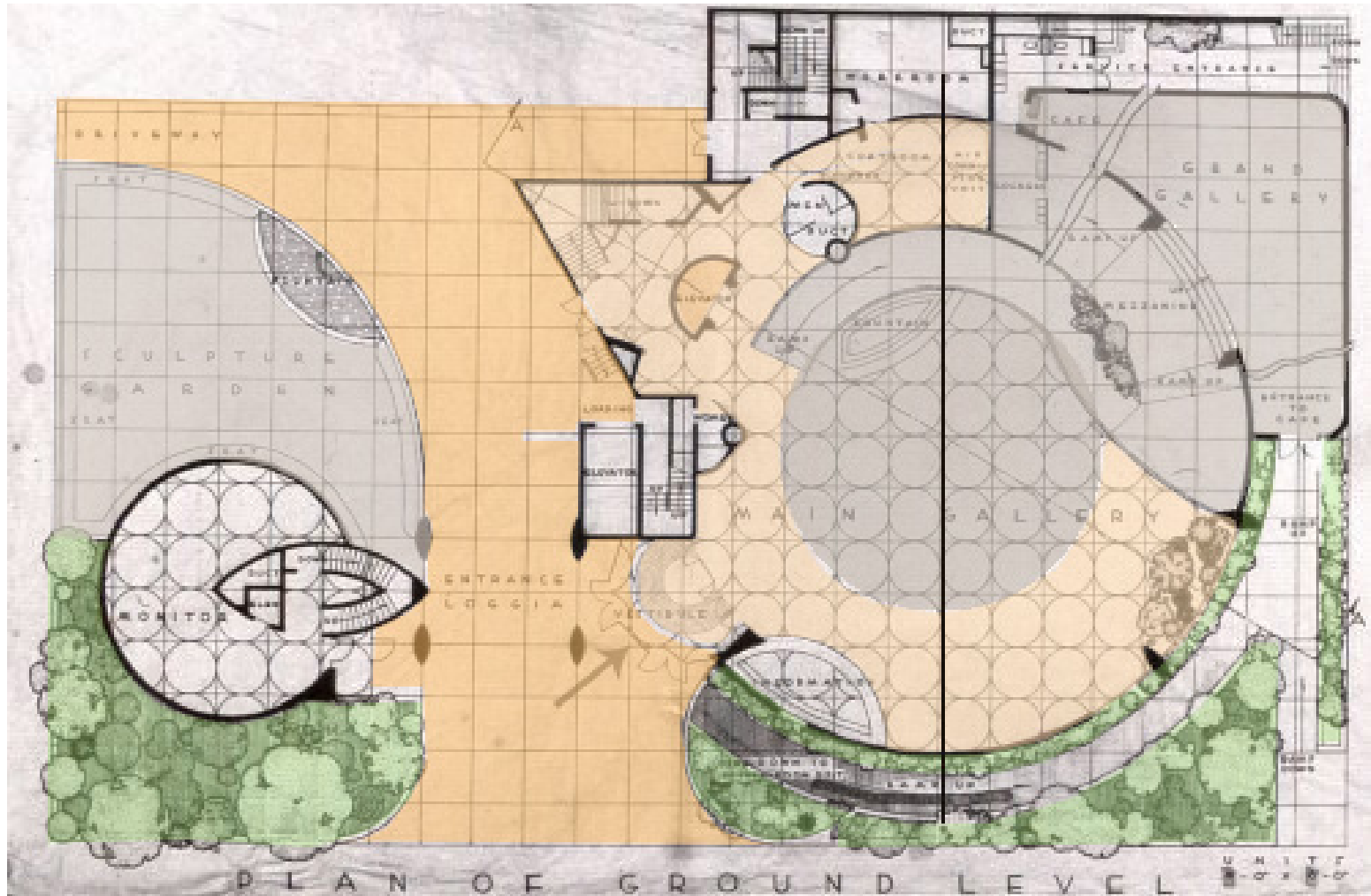


i. 260 Sección transversal  
 Entrada de luz, que ilumina el vacío central, la Galería Principal, inclinación de las paredes  
 en los espacios expositivos-las galerías abiertas-  
 (Solomon R. Guggenheim Foundation and Horizon Press New York. 1960)



i. 261 Fotografía interior del Museo  
 Ezra Stoller





■ Espacio expositivo. Salas de exhibición

■ Circulación

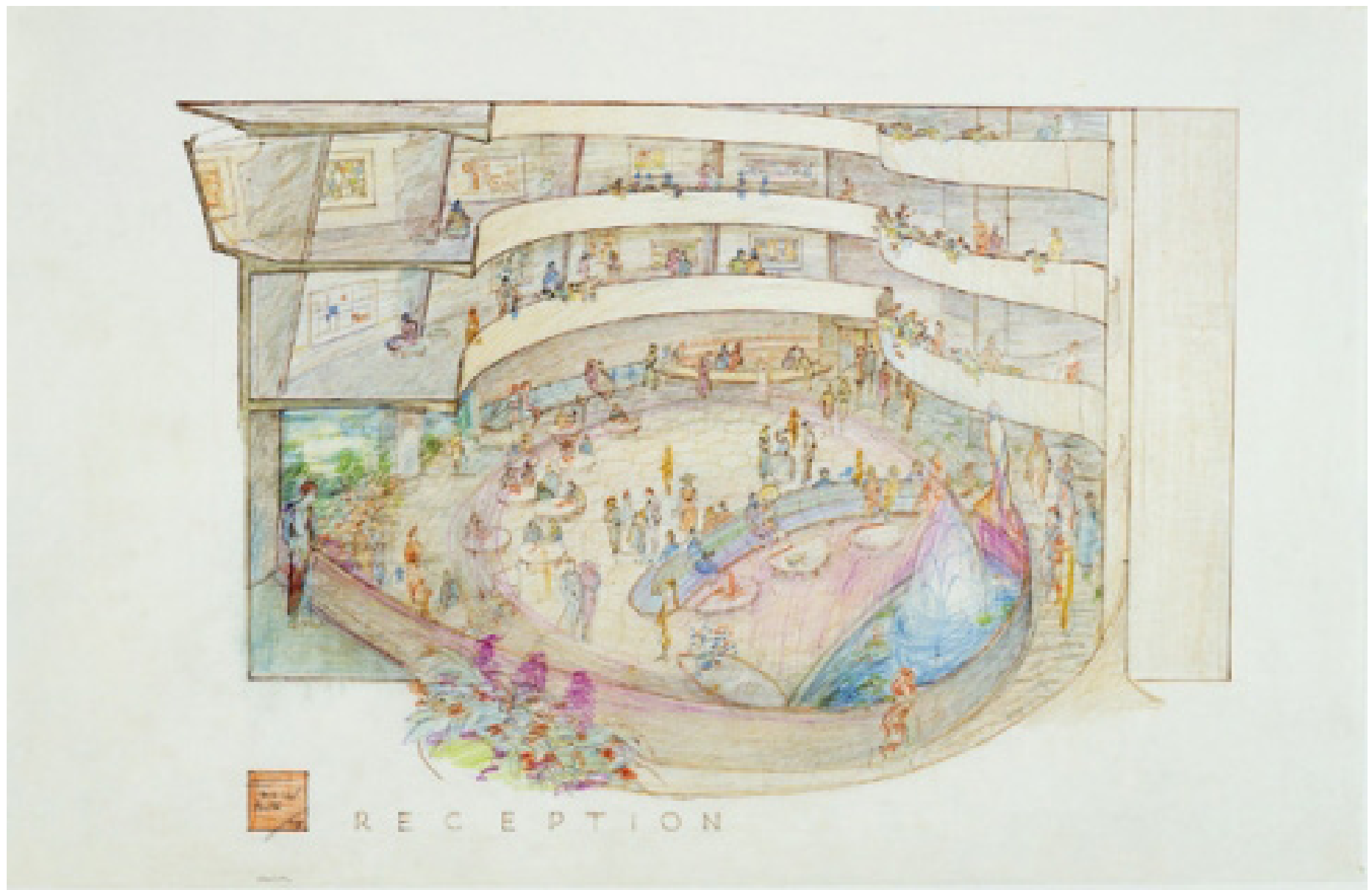
■ Entrada de luz natural

■ Jardín

i. 262 Galería principal en el nivel de acceso, vacío central en los otros niveles del Museo, donde las salas se desarrollan perimetrales a éste.



li.263 *Inaugural installation, Solomon R. Guggenheim Museum, New York, October 21, 1959–June 19, 1960*



i. 264 Boceto realizado por Wright  
*The Frank Lloyd Wright Foundation*



i. 265 *Inaugural Selection exhibition at the Solomon R. Guggenheim Museum, New York, 1959. Photo: Robert E. Mates © SRGF*





i. 266 *Opening day, Solomon R. Guggenheim Museum, New York, October 21, 1959. Photo: Robert E. Mates*  
*Audio The Building Gugenhim*

respuesta de Wright a estas críticas fue: *“it was to make the building and the painting an uninterrupted, beautiful symphony such as never existed in the World of Art before”*.<sup>99</sup> (i. 257).

El proyecto concebido por Frank Lloyd Wright fue inaugurado el 21 de octubre de 1959 sin su presencia (al igual que la de Solomon Guggenheim), pues había muerto unos meses antes; sin embargo, lo había defendido en todo su proceso y había contestado a todos sus ataques, no solo con las palabras sino a través de la obra arquitectónica. Esta obra rompió totalmente con las concepciones formales, simbólicas, espaciales, materiales y del imaginario, relacionados con las Instituciones Museos y al Museo de Arte. También transformó los espacios expositivos, sus recorridos y direccionalidad, así como el lenguaje arquitectónico, desligándose de los cánones establecidos, convirtiéndolo en obra única no sólo de carácter arquitectónico sino plástico-artístico. El edificio en sí mismo se transformó en escultura, “reinventado” el Museo como obra arquitectónica, tal como llegaron a expresarlo los directivos del Museo.

El espacio interior expositivo concebido por el arquitecto es toda una “revolución” para esta tipología espacial, ya que realiza la transformación total de éste, planteando un interior que permite la observación total del mismo y diluye la separación modular y lineal de las salas, cortando de plano los recorridos de carácter horizontal, y convirtiendo el desplazamiento y la observación de las obras en un viaje en continuo movimien-

---

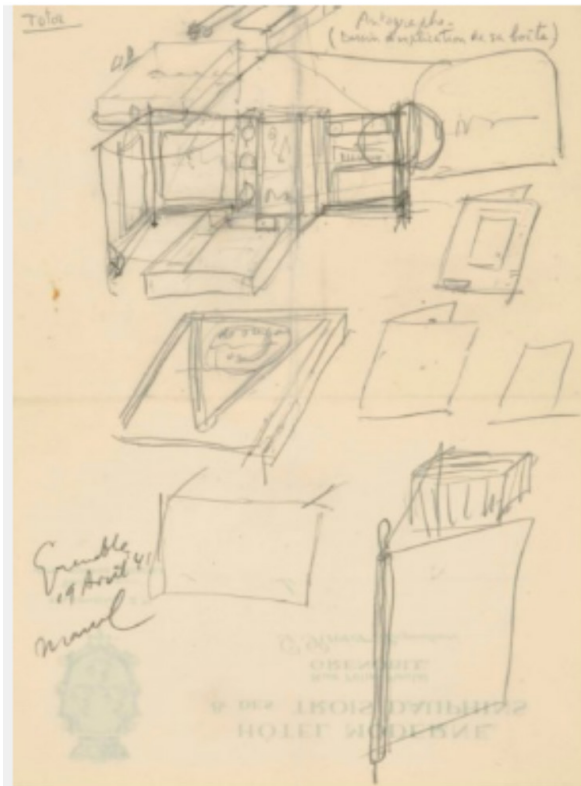
<sup>99</sup> “He hecho que el edificio y la pintura sean una bella sinfonía ininterrumpida, que nunca antes había existido en el Mundo del Arte” (traducción libre).

[www.guggenheim.org](http://www.guggenheim.org)

to vertical, dinámico-descendente. El Museo no es de una ni dos plantas, tiene seis, que se desenvuelven a través de una cinta sobre un vacío central, que implica descenso y ascenso, y donde no hay salas cerradas. Todo el espacio expositivo serpentea en espiral conectando visualmente los balcones de cada una de las plantas, desde el primer nivel hasta el último. (i.258, i.259, i.260, i.261, i.262, i.263)

Así pues, al Museo y a sus salas no se accede para perderse en un interior marcado entre cuatro planos. La secuencia zigzagueante que se sigue al caminar en sus salas, es abolida por completo. Ahora el recorrido comienza desde la vertical y en descenso por medio de un ascensor que llega hasta el último nivel y desde este se va descendiendo hasta el primer nivel de la galería principal, por la rampa en donde se encuentra el nivel de acceso.

Todo el espacio interior expositivo se desenvuelve desde un centro abierto —la rotonda- patio interior cubierto, que cambia totalmente las percepciones físicas, visuales y sensitivas de y hacia las obras e, igualmente, hacia la obra arquitectónica, que no se concibe únicamente como contenedor personificado por los modelos antes adscritos a este. Donde la luz natural hará presencia y cobrará un papel protagónico en su interior, penetrando por la gran claraboya central, que ya no es el óculo del Panteón romano, ni el proyectado por Boullée o Durand para el Museo, sino que ampliará éste, invirtiendo su sentido. Evocando la rotonda del Museo de Schinkel, sin ser esta, donde el centro como núcleo, esta presente como articulación y expansión y todo vuelve a él. Esta horadación



i. 267 Marcel Duchamp (1887-1968)  
 Etude pour la Boîte-en-valise de Henri-Pierre Roché  
 signed, dated and inscribed 'Marcel 19 avril 1941 Grenoble'  
 (lower left)  
 pencil on stationery  
 10 5/8 x 8 in. (27 x 20.4 cm.)  
 Drawn on 19 April 1941  
 Provenance  
 Henri-Pierre Roché, Paris (gift from the artist).  
 Denise Roché, Paris.  
 Acquired from the above by the family of the late owner, 1968.  
 Imagen y texto de la casa de subastas Chirsties, mayo 2012  
 SALE 2555  
 Impressionist and Modern Art Works on Paper  
 New York|2 May 2012

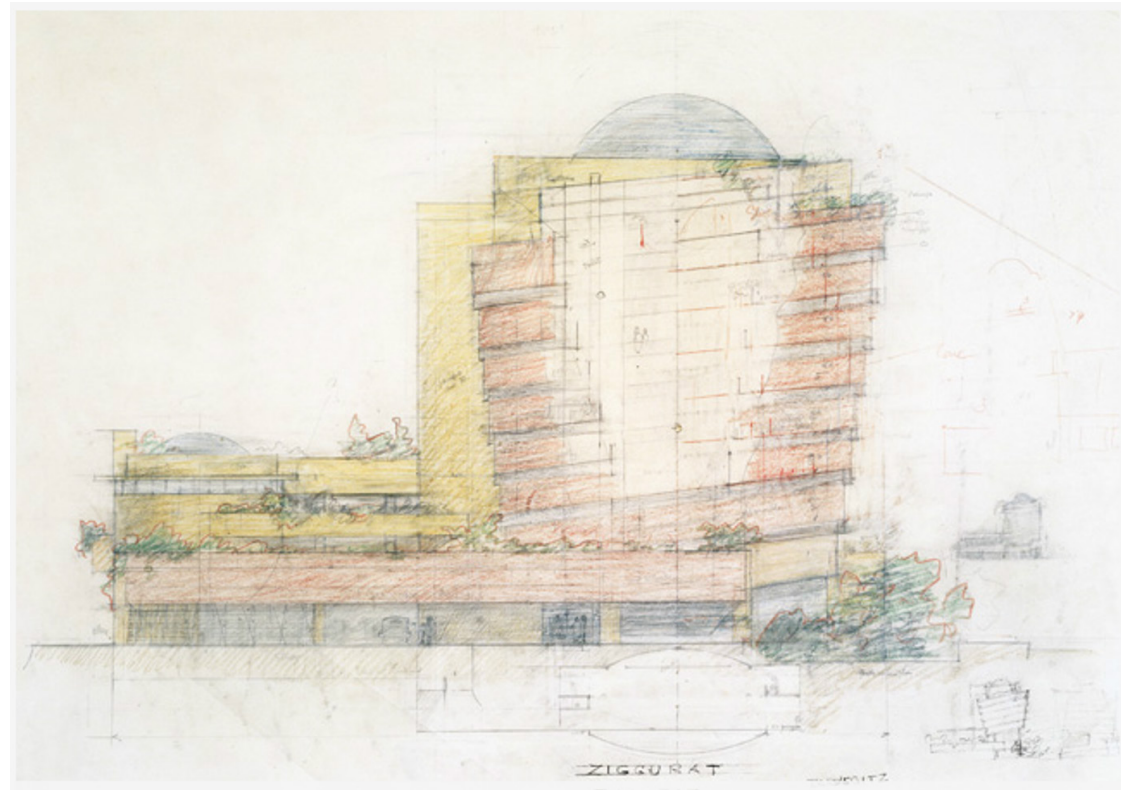


i. 268 Marcel Duchamp enseñando una *Boîte-en-valise* - la cual llama el "*Small museum*"-  
 en una entrevista realizada en Filadelfia, realizada por James Jhonson, 1955 .  
 Imagen tomada de un corte de pantalla del video de Youtube min 24:37  
<https://www.youtube.com/watch?v=DzwADsrOEJk>





i. 269 *Portrait of American architect Frank Lloyd Wright (1867 - 1959) pose with a large-scale model of his design for the Solomon R. Guggenheim Museum (which eventually opened, based on this design, six months after his death), New York, New York, 1945. (Photo by Ben Schnall/The LIFE Images Collection via Getty Images/Getty Images)*



i. 270 *Frank Lloyd Wright, Solomon Guggenheim Museum, New York, 1943 - 1959. Broken - out section (conceptual drawing). Graphite and colored pencil on tracing paper. 67 \* 77 cm  
Frank Lloyd Foundation, Scoltsdale, Arizona 4305.014*





i. 271 Picture shows French artist Marcel Duchamp's art-work "La Boite-en-valise" (Box in a Suitcase) during the presentation of the exhibition "Tapiés. An Artist's Collection" at the Antoni Tapiés Foundation in Barcelona on June 11, 2015. "An Artists Collection" show consists of works by others together with Tapiés' own works and will run from June 12, 2015 to January 10, 2016. (Photo credit should read JOSEP LAGO/AFP/Getty Images)



i. 272 Guggenheim Museum, Frank Lloyd Wright, New York, NY, 1959

Ezra Stoller

1959

*Yossi Milo Gallery*

*New York*

no solo rememora la luz como traza presente en proyectos anteriores, sino que amplía su presencia.<sup>100</sup>

La claraboya se encuentra ubicada a la altura de la sexta planta, siendo desde esta hasta la tercera, donde las paredes interiores poseen la inclinación hacia afuera, no siendo perpendiculares al suelo. Esta distribución interior, según Wright, le da la forma al exterior del edificio, y no al contrario, por esto su cuerpo principal, el de las exposiciones, es un *zigurrat* invertido (i.264, i.265, i.266, i. 270), un *taruggiz*, como él lo denominaba.

En 1959, año de la inauguración del Guggenheim New York, y veinte después de las primeras *Boîte-en-valise* realizadas por Duchamp, la obra museo de arte ha sido pensada, desarrollada, abordada y construida como nueva propuesta conceptual, formal, simbólica, material y con nuevos significantes. La escala de la obra, su imagen y la interrelación planteada al observador desde la obra misma, formula otras dinámicas re-

*100 LIGHT*  
*It remains only to remark upon the degree, quality and character of the light accorded to various pictures by these unique circumstances. To show any picture as the dealer usually desires it to be seen, a constant flood of fixed artificial light directed from his chosen standpoint is deemed a standardized necessity. But the charm of any work of art, either of painting, sculpture or architecture is to be seen in normal, naturally-changing light. If only the light be sufficient enough to reveal the painting these changes of light are natural to the gamut of painting as to all other objects of art and thus most interesting to the studios observer. Seen by daylight to artificial light in naturally varying degree here, also, is "three-dimensional" light. Instead of light fixed and maintained in two-dimensions, this more natural lighting for the nature of a painting is a designed feature of the new Solomon R. Guggenheim Museum.*

Parte del escrito realizado por Wright. (Solomon R. Guggenheim Foundation and Horizon Press New York. 1960. pág.23)

lacionales, visuales y metafóricas, en las que la mediación del contenedor genera otros vínculos tanto con él mismo como con las obras contenidas.

En la obra museo de arte realizada por Duchamp, el contenedor, mimetizado en la maleta y portátil, no permite descifrar su contenido hasta que esta no sea abierta y sea desplegada en su totalidad, para observar su contenido; en la de Wright, el edificio se transforma en una obra arquitectónica-escultural, que absorbe a través de su imagen el contenido de las obras. Ambas obras museo de arte, dan la ilusión de que sea posible percibir y tocar "la obra", lo cual hace que este deje ser "objeto precioso e intocable" (Zunzunegui, 2003, pág. 79)

El cuestionamiento y la transformación planteada y realizada hacia el Museo de Arte que se hicieron desde la obra artística y la arquitectónica, signan y establecen dos posiciones frente a la presencia del Museo de Arte. La primera pone de manifiesto y cuestiona de manera radical la escala y la estaticidad del contenedor –el edificio- transfigurándolo en objeto personal, e identificándolo con la apariencia de una maleta, la cual podría pasar desapercibida hasta no desplegar su contenido, las obras realizadas por el artista, quien define y crea contenedor y contenido. (i.267, i.268 i.271)

En la segunda, sucede todo lo contrario con el Museo proyectado por Wright, ya que la imagen del edificio concluido e inaugurado se convierte en una marca visible de la institución y de la ciudad, ya que se convirtió en un nuevo hito cultural para la ciudad, a través de la plasticidad del proyecto arquitectónico. Rompiendo de ésta manera, la relación simbólica del conte-

nedor romántico —el Palacio— y la expresión neoclásica, y lo transforma en obra de carácter artístico e imagen representativa del contenido. Wright lo expresa de esta manera: “su interior es reflejado en el exterior”. De esta forma se crea un nuevo espacio sensitivo-expositivo, que permite otro tipo de relación perceptiva con el edificio y las obras, pues el encuentro con ambos se hace a través de la conexión espacial que crea el vacío central interior. (i.269, i.270, i.272)

De esta forma el Museo Guggenheim de Nueva York se transforma en un referente donde las obras y los artistas no son su única razón de existir, pues el edificio mismo es obra artística. Peter B. Lewis -benefactor y miembro de la Fundación Guggenheim, hasta el año de 2005- que ocupó el cargo de director de la Fundación Guggenheim, en ese mismo año de final de su mandato y, a raíz de la colecta de dinero para la restauración del edificio, pronunció estas palabras: (...) Lewis has called “*the most important piece of art*” in the *Guggenheim’s collection*.. (Vogel, 2005)

*“I have always considered that this building is the most important piece of art in the Guggenheim’s collection”* (Pearman., 2005)

Bajo esta concepción y siguiendo esa línea de pensamiento se encargó la construcción de una nueva sede en Bilbao a un arquitecto de gran renombre internacional, quien llevaría al Museo nuevamente a la palestra pública mundial, ya que el edificio construido haría gala de las palabras antes mencionadas y se convertiría en un elemento de identificación para la ciudad e imagen de ésta El edificio fue inaugurado 38 años

después de su antecesor, el 19 de octubre de 1997, en Bilbao. El nuevo Museo de la Fundación se enmarcó dentro de una compleja estrategia de planificación y renovación urbana, que se llevó a cabo y planificó desde el gobierno vasco. Quien se une con la Fundación Guggenheim, que deseaba expandirse, y a través de un convenio público privado, esta decide establecer una nueva sede, seleccionando la ciudad de Bilbao para su nuevo proyecto. Esta se encargará de aportar el nombre, fondos de la colección y su experiencia como gestor del Museo y el gobierno vasco pondrá el dinero para el desarrollo del proyecto.

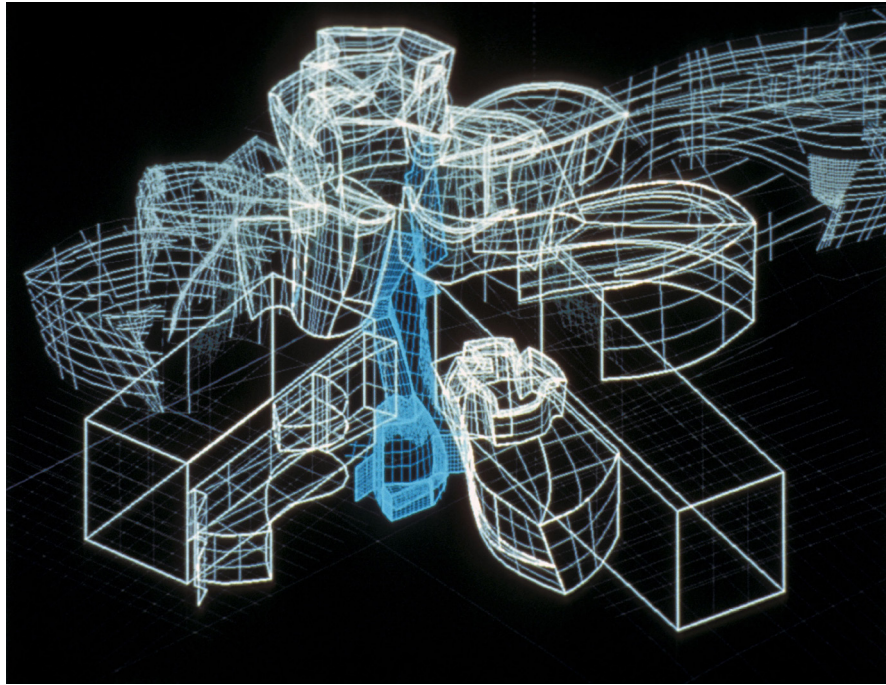
La ubicación para el desarrollo del proyecto, será realizado por directores y arquitecto, ya que un primer momento se había planeado otro, pero el seleccionado al final era idóneo por su cercanía al río que posibilitaba en esta zona la mejora y expansión de equipamientos públicos en la ciudad de Bilbao.

El diseño del edificio fue encargado a Frank Ghery, ya que su propuesta fue la elegida entre las otras dos presentadas en el concurso cerrado entre Arata Isozaky y Coop Himmelblau. La concesión y la construcción del Museo fueron publicitadas desde su inicio hasta la inauguración, no sólo a nivel local sino también a nivel mundial. Dicha publicidad hacía referencia a su arquitecto diseñador y también hacía énfasis en los nuevos materiales que serían utilizados para su construcción, los cuales permitirán ver los reflejos y los brillos en sus fachadas envolventes. De esta forma el nuevo edificio llenaría de vitalidad a la ciudad. Sin embargo, pocos fueron los momentos en que fueron mencionadas las obras, ya que el edificio Museo se vendió como la obra artística principal (i.273)

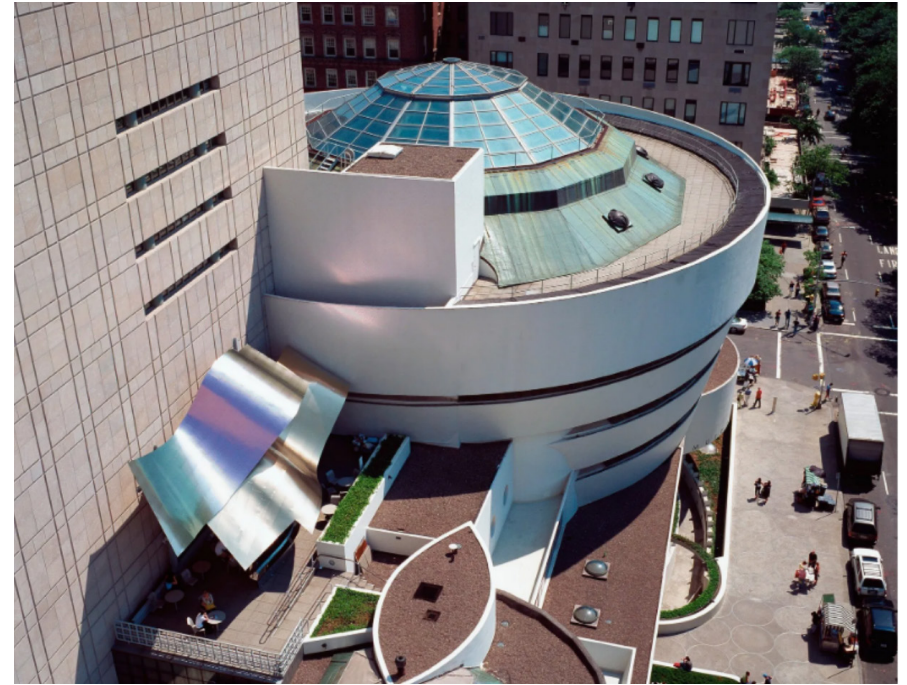




i. 273 Boceto realizado por Ghery para el Museo Guggenheim de Bilbao.  
© GUGGENHEIM MUSEUM BILBAO



i. 274 Imagen generada en CATIA del Museo Guggenheim de Bilbao.  
Pagina de Ferroviál



i.275 *Installation view: Frank Gehry: Architect, Solomon R. Guggenheim Museum, New York, May 18–September 4, 2001*  
*Guggenheim Museum*

Detalle de una de las placas del Guggenheim Bilbao, expuestas en la cornisa del Museo de New York



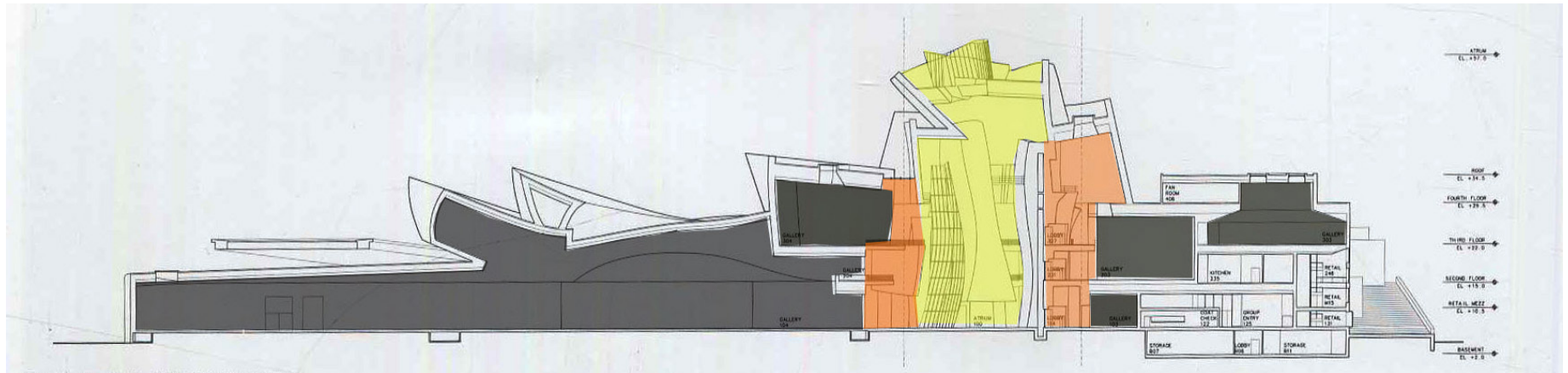


i. 276 Planta de acceso nivel 0









■ Espacio expositivo. Salas de exhibición

■ Circulación

■ Entrada de luz natural

i. 278 Sección Longitudinal

Ghery plantea un edificio escultural, compuesta por diferentes y en su mayoría irregulares formas volumétricas, siendo algunas de ellas tan complejas que fue necesario realizar un nuevo programa de diseño tridimensional para poder desarrollarlo, como fue el programa de diseño CATIA (*Computer Aided Three Dimensional Interactive Application*) (i.274)

El Museo estaba definido desde un programa previo, el cual debía cumplir con funciones expositivas, administrativas, lúdicas y comerciales, por esto debía poseer salas de exposiciones para obras de gran y pequeño formato, auditorio, oficinas, restaurante, cafetería, tienda y librería. Cumpliendo con esto, Ghery diseñó un edificio de tres plantas, con salas expositivas de dimensiones y geometrías diversas, que sumaron veinte en todo el Museo. Utilizó también cuatro elementos principales en todas sus fachadas: placas de titanio (i.275), piedra caliza, vidrio y el metal (siendo las de formas geométricas más simétricas, reconocibles en fachada por su recubrimiento en piedra).

En la primera planta se ubica el auditorio, con una capacidad para 300 personas; también hay un restaurante, una cafetería y una cafetería-librería, que comparten planta con las oficinas, que funcionan de forma independiente al cierre o la apertura del Museo. La entrada principal está marcada por unas escaleras descendentes que llegan hasta el vestíbulo y de allí se dirigen al atrio del interior del edificio, el cual articula el espacio de manera horizontal y vertical, pues su altura es de 50 metros; y a partir de él, las salas expositivas se van desligando como brazos y ramas (i.276, i.277, i.278). El edificio es tan

potente a nivel visual, que su imagen y presencia es el telón de fondo para las obras albergadas, mientras él se presenta como escultura, con una fachada que deslumbra. (i.279, i.280)

La fundación Guggenheim será reconocida por estas dos obras arquitectónicas de naturaleza plástica que hacen referencia al contenido, pero no son el contenido mismo. El edificio se ha transformado en escultura y él mismo es obra artística a gran escala, que se presenta y se vende como tal y a su vez, es similar de las obras artísticas que contiene de diferentes naturalezas. No solo albergando éstas, sino que se presenta y establece como la antesala de las mismas, la obra arquitectónica, instaura relaciones que enfatizan más su presencia a partir de intervenciones artísticas de manera puntual. En el caso de Bilbao su perímetro exterior definido por el suelo de este, es utilizado para colocar obras pertenecientes a la institución, remarcando su carácter y en la sede de New York, sus fachadas serán utilizadas por artistas invitados. En los dos casos anteriores, las fachadas se convierten en lienzos, donde la luz y la fugacidad climática obran en ellos el cambio de color.

Las obras museos de arte antes mencionadas concebidas desde la disciplina artística y arquitectónica, marcaran en los años cuarenta del siglo XX, una existencia que se vislumbra múltiple a futuros cercanos y lejanos. Transformándola y modificándola a partir de la presencia del mismo, propiciando dos orientaciones opuestas que desligan contenido y contenedor: una diluirá el contenedor y la otra instaurará su carácter escultural.



i. 279 Fotografía del Museo  
Tomada de la página de viajes <https://vivi.city/en/es/bilbao/guggenheim-museum-bilbao>



i. 280 Boceto realizado por Ghery el cual sirve como imagen y promoción del Museo Guggenheim Bilbao



## La obra artística museo

Móvil.....

Objeto desapercibido .....

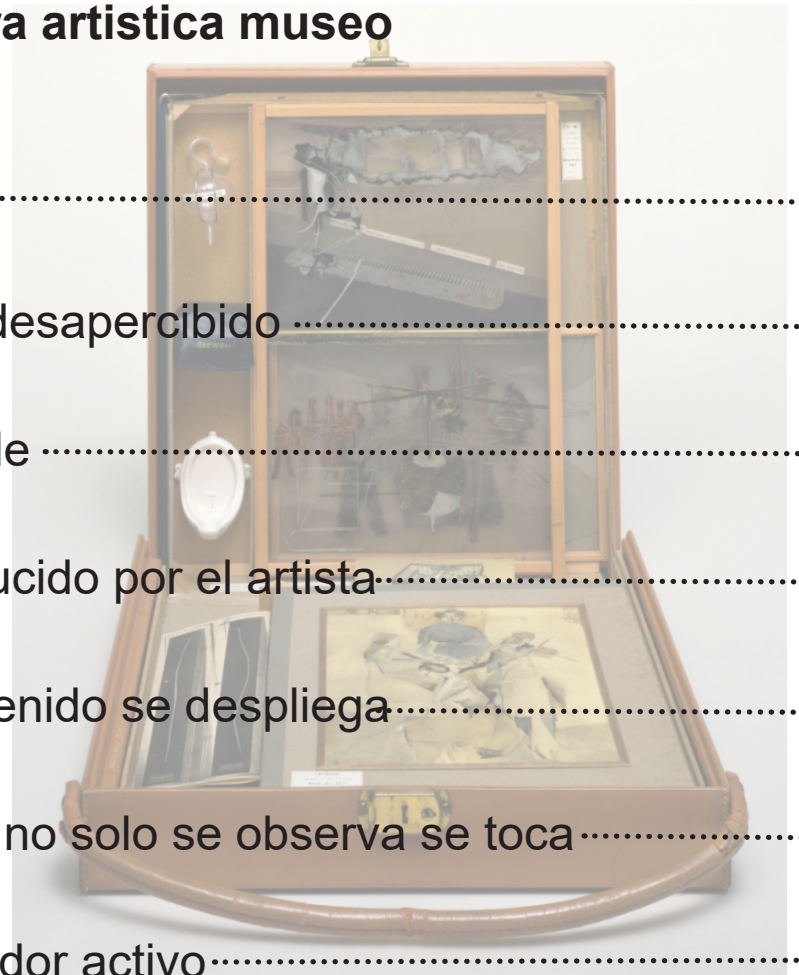
Repetible .....

Reproducido por el artista.....

Su contenido se despliega.....

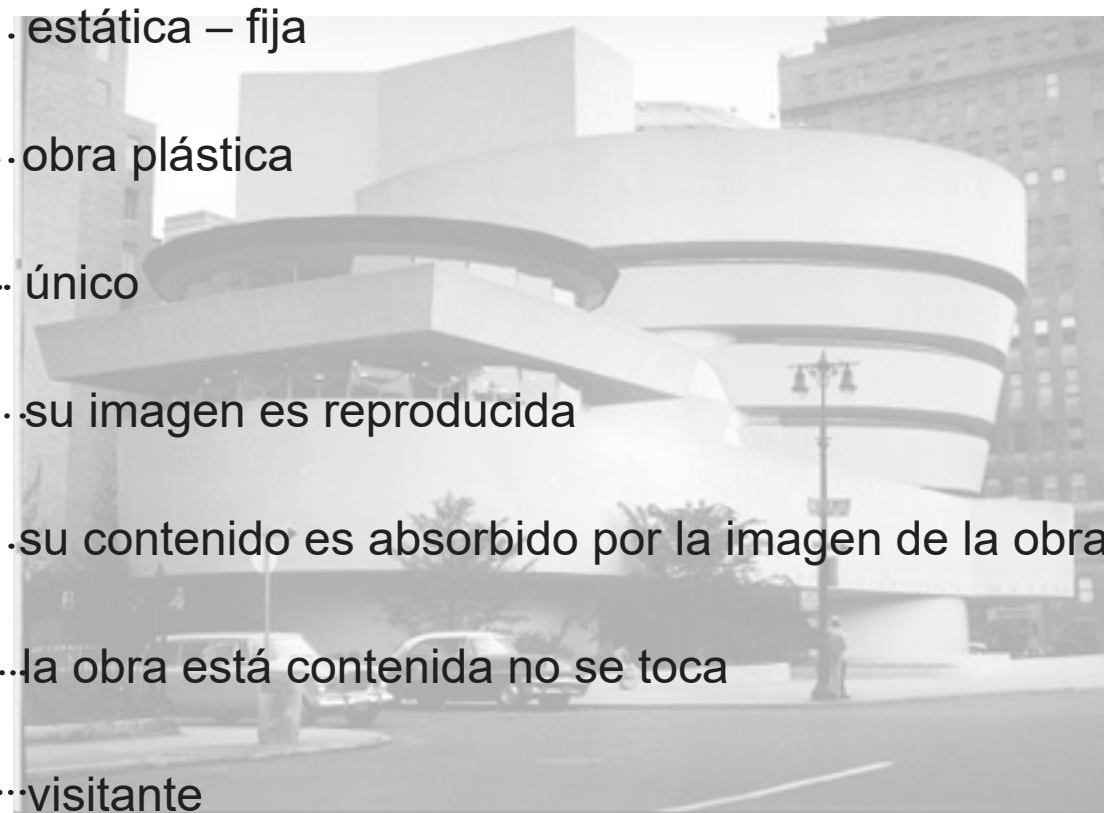
La obra no solo se observa se toca.....

observador activo.....



i. 281 *Boite-en-valise*, con la tapa abierta  
MoMA

## la obra arquitectónica Museo



*En palabras de Josep María Montaner:*

*En el amplio panorama de la arquitectura de museo destaca, en primer lugar, el que se configura como organismo singular, como fenómeno extraordinario, como acontecimiento excepcional, como ocasión irrepetible. Ello acostumbra a suceder en contextos urbanos consolidados, en los que la obra destaca como contrapunto radical que quiere crear un efecto de choque. Y ello arranca del camino que inició Frank Lloyd Wright con el Museo Guggenheim de Nueva York (1943-1959). (Montaner J. M., 2003, pág. 12)*

## 3.2 Las cajas museos

### Los museos imaginados

i. 283 MoMA

Philip Godwin y Edward Durell Stone

1939

Philip Goodwin and Edward Durell Stone. The Museum of Modern Art, New York, 1939. The Museum of Modern Art Archives, New York. Photographer: Robert Damora. © The Museum of Modern Art/ Licensed by SCALA/Art Resource, NY

i. 284 *Neue Nationalgalerie, view from Potsdamer Straße, 1968*

Mies Van der Rohe

1962-68

© Archiv Neue Nationalgalerie, Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin / Photo: Reinhard Friedrich

i. 285 *Kunthaus en Bregenz*

Peter Zunthor

1997

© *Kunthaus en Bregenz*

i.286 *Flux Year Box 2*

c. 1968

Movimiento fluxus

Varios artistas

MoMA

i. 287 EL Museo de Ben

Ben Vautier

1972

imagen del artículo de la edición impresa del diario El País de España, del Sábado, 28 de abril de 2007

i. 288 *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles, Section XIXème siècle.*

1968

Marcel Broodthaers

Fotografía María Gilissen (Borgemeister, 1987, pág.136)



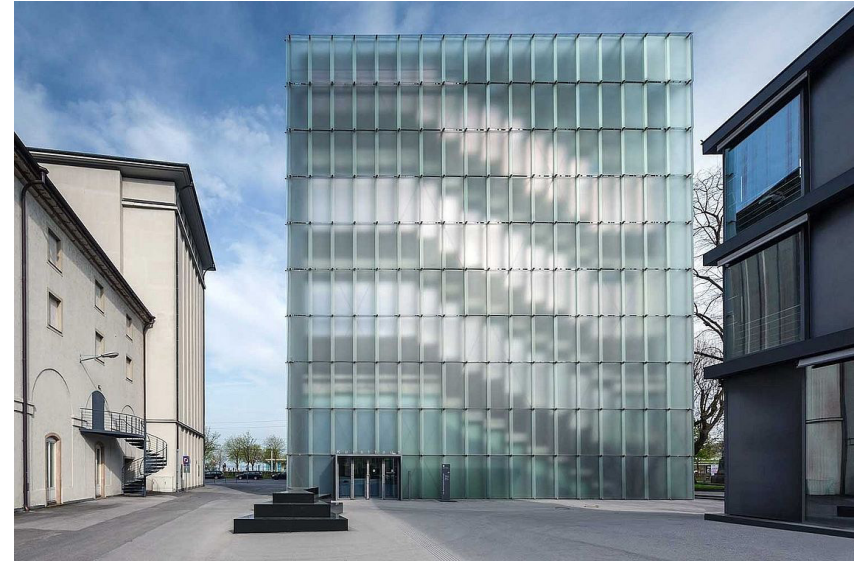
## Los museos sin paredes

Los museos sin paredes



## Los museos imaginados

Las cajas museo





En 1929, cuando August Perret publicó su artículo “*Le musée moderne*”, una sociedad conformada en Nueva York utilizó este nombre para el nuevo Museo que se inauguraba en noviembre de este año—fundado unos días antes de la llamada crisis del 29—determinando que la base de sus colecciones comenzaría temporalmente con obras desde 1880, y abarcaría obras de artistas impresionistas.

Las obras que poseía la sociedad fueron expuestas en varios espacios de la ciudad con el fin de recolectar fondos y para dar a conocer el naciente Museo y los lineamientos que seguirían como institución. Esta sociedad organizó no solo exposiciones de pintura sino que contemplo la arquitectura, marcando una línea en el carácter multidisciplinar con el que se deseaba establecer el Museo. Su primer director y fundador, Alfred H. Barr, Jr., —junto a Lillie P. Bliss, Cornelius J. Sullivan y Mrs. John D. Rockefeller, Jr. serán los patronos, además de Conger Goodyear, Paul Sachs, Frank Crowninshield, and Josephine Boardman Crane—,definiendo desde su inicio “que la intención del Museo es ayudar a las personas a entender y disfrutar de las artes visuales de nuestro tiempo, y ofrecer a Nueva York “el mayor museo de arte moderno en el mundo”.<sup>101</sup>

La colección, no se concebirá como cerrada, al contrario, se planteará abierta y en continuo crecimiento. Al cabo de diez años de ser constituida la Institución se inauguró el edificio, que será construido en la ciudad de Nueva York, encargado a los arquitectos Philip Goodwin (quien hacía parte de la junta directiva del Museo) y Edward Durell Stone (1902-1978). “At

<sup>101</sup> *Intended the Museum to be dedicated to helping people understand and enjoy the visual arts of our time, and that it might provide New York with “the greatest museum of modern art in the world” (MoMA, New York).*

*the beginning of the design process when the architects were being chosen, Barr pointed to the Museums leadership role and its commitment to quality “not only in (regarded to) the art of our time, but in architecture too”* <sup>2</sup> (Ricciotti, 1987, pág. 51)

El Museo se estructura bajo un programa, dividido en varios departamentos, que se especificaban no solo por periodos de elaboración de las obras, sino que se incluyó la clasificación de diversas disciplinas en los contenidos de la colección heterogénea del Museo, ya que arquitectura, diseño, fotografía, cine, video, estuvieron presentes, junto a la pintura, la escultura, los dibujos, los grabados y también los libros ilustrados a partir de finales del siglo XIX. Dedicando igualmente un espacio expositivo para las representaciones bidimensionales y tridimensionales del presente, contemplando las nuevas materialidades y soportes de las obras artísticas.

El Museo, desde sus comienzos, reivindicará el compromiso con este presente y sus artistas; ello fue una declaración de intenciones para definir la temporalidad de la obra a exhibir, que marcó igualmente la presencia de los artistas nacionales seleccionados por la institución, asunto que se destacó al ponerle relevancia cuando se realizó la segunda exposición, después de inaugurado el Museo, la cual estuvo dedicada a los artistas norteamericanos. Esta segunda exposición fue llamada “*Paintings by 19 Living Americans*” (MoMA, exh. #2. December 13- January 12, 1930) (MoMA, 1929-1930)<sup>102</sup>

<sup>102</sup> Los archivos de los catálogos de las exposiciones digitalizados del MoMa pueden observarse en el enlace: [https://www.moma.org/research-and-learning/archives/finding-aids/MoMAExhFiles1929\\_1959p.html](https://www.moma.org/research-and-learning/archives/finding-aids/MoMAExhFiles1929_1959p.html)

El catálogo puede observarse en el enlace: [https://www.moma.org/documents/moma\\_catalogue\\_1912\\_300189071.pdf](https://www.moma.org/documents/moma_catalogue_1912_300189071.pdf)



i. 289 Fotografía aérea  
Exterior del MoMA (*Museum of Modern Art*), el día de su apertura 10 de mayo 1939, Herbert Gehr  
Archivos *The Guardian*

El Museo abrió sus puertas al público el 7 de noviembre de 1939 (20 años antes de la inauguración del Guggenheim en esta misma ciudad), y dedicó su primera exposición a Cézanne, Gauguin, Seurat y Van Gogh, la cual duró dos meses (MoMA, exh. #1, November 7-December 7, 1929). (MoMa, 1929)<sup>103</sup>

Las obras expuestas del expresionismo francés hacían parte de la colección del Museo, y en esta exhibición inaugural, las obras de artistas europeos ya fallecidos se mostraron por fuera de ese continente, lo cual concedió gran pertinencia a las palabras escritas por Monet en una carta dirigida al Ministro de Bellas Artes en el año de 1890<sup>104</sup>, donde mostró su preocupación por la creación de nuevas colecciones de obras de artistas franceses fuera de su país natal, puesto que las obras de los artistas de su presente comenzaron a conformar otro tipo de colecciones.

El Museo, desde su nacimiento, realizó exposiciones emblemáticas, no solo por los artistas y obras seleccionadas, sino que en algunas de ellas se pudieron contemplar los nuevos medios de producción industrial, que marcaron otros ritmos en los procesos de exhibición. Así, el proyecto del nuevo Museo de Arte, acompañado por el adjetivo de “moderno”, debía

---

103 El catálogo puede observarse en el enlace: [https://www.moma.org/documents/moma\\_catalogue\\_1767\\_300061826.pdf](https://www.moma.org/documents/moma_catalogue_1767_300061826.pdf)

Pueden observarse fotografías de la exposición en el enlace: <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/1767?locale=en>

104 “Hemos, además considerado con inquietud el movimiento incesante del mercado artístico, la concurrencia de venta que nos hace América, la expatriación, fácil de prever, a otro continente de tantas obras de arte que son gozo y gloria de Francia.” (Treves, 1953, pág. 233)

representar este tiempo, enmarcado dentro de las nuevas dinámicas presentes, y debía ser identificado con los elementos culturales, educativos, sociales y arquitectónicos que se instauraron en este tiempo en las metrópolis.

Los parámetros del Museo desde su conformación estarán abiertos y dispuestos a la adquisición y exposición de obras marcadas dentro de una temporalidad definida de creación de estas, desde finales del siglo XIX y abiertos a las nuevas expresiones del siglo XX. Siendo la colección un cuerpo en continuo crecimiento, que permite la cercanía de la obra con el espectador y, como lo indicaban sus fundadores, el Museo está comprometido con la educación del público, al cual se le abrían sus salas donde se enseñaba lo seleccionado para la exposición, a través de las visiones que tenía la Institución. Además, *“inaugura un modelo de museo de arte [...] inspirado en las más innovadoras concepciones museológicas, siendo el primero en enfocar sus colecciones de modo multidisciplinar: fotografía, diseño, bellas arte, arquitectura”* (Bolaños, 2002, pág. 125) como lo escribe María Bolaños en su libro *La memoria del mundo: cien años de museología 1900-2000*.

El **MoMA** (estas serán las siglas con las que se reconocerá mundialmente el Museo) fue reconocido no solo por la extensión de su colección, presentada con anterioridad, sino también por la imagen del edificio, el cual fue inaugurado en 1939. Ya que este fue el primer edificio que se construyó en la ciudad de Nueva York siguiendo el estilo internacional. Fiel a este, el edificio proyectado y construido para el nuevo Museo de Arte se desvinculó de los elementos representativos de los

últimos museos construidos bajo el estilo neoclásico del siglo pasado. Lo cual fue un indicio del cambio radical en la imagen y el imaginario del Museo, lo cual marcó un gran cambio en la presencia del Museo en la ciudad (i.283, i.289). La nueva edificación también marcó otras dinámicas hacia el edificio Museo, ya que cambió radicalmente el proceso de acercamiento y reconocimiento del mismo, modificando la relación del edificio con la calle circundante, el hall, los “espacios intermedios” y funcionales necesarios en los nuevos museos y los espacios expositivos, que no sólo se encontrarán en salas consecutivas, sino que estas crecerán en altura.

El Museo se ubicó en el centro de la ciudad de Nueva York, ciudad multicultural que se encontraba en la mira mundial como centro de producción artística, fuera de los círculos de las ciudades europeas, debido a la migración artística que hubo en la Primera Guerra Mundial. El lote donde se construyó el proyecto estaba delimitado por dos medianerías laterales y una posterior y con una única fachada, hacia la calle 53, (11 West 53rd Street). Con esos límites marcados, el proyecto será abordada por sus proyectistas bajo los preceptos adoptados por ellos de la modernidad y adaptando éstas a las condicionantes del contexto y del programa planteados por los patronos del Museo.

La imagen proyectada para el Museo transformó la presencia de esta institución en la ciudad, no sólo a nivel exterior sino también interior, lograda a través de la eliminación de los elementos formales compositivos que antes se contemplaban en la construcción tipológica de los museos del siglo XIX, como

son: el carácter monumental, las columnas, la simetría de su planta, el ascenso necesario para realizar su acceso, el recorrido lineal en sus salas expositivas divididas por paredes fijas y la entrada de luz cenital.

La escala monumental de las columnatas que marcaban el acceso de los Museos del siglo XIX, encontrándose simétricas como las columnas de un templo griego, se desvanecieron, rompiendo esta relación sacra. La simetría en el acceso, en el eje axial central, se fraccionó y se descompuso, creando un acceso lateral, marcado por un elemento curvo a la altura de la segunda planta, cubriendo el acceso al Museo e indicando este a través su maleabilidad (Murray, 2013, pág. 28)

Las escaleras ascendentes que marcaban su entrada fueron suprimidas y, el edificio no se levanta ya del piso, no es necesario ascender para acceder a él. Su acceso se encuentra al mismo nivel de la acera que lo circunda, donde el peatón recorre esta línea sin distinción de alturas. Su acceso se encuentra paralelo a la calle (i. 290)

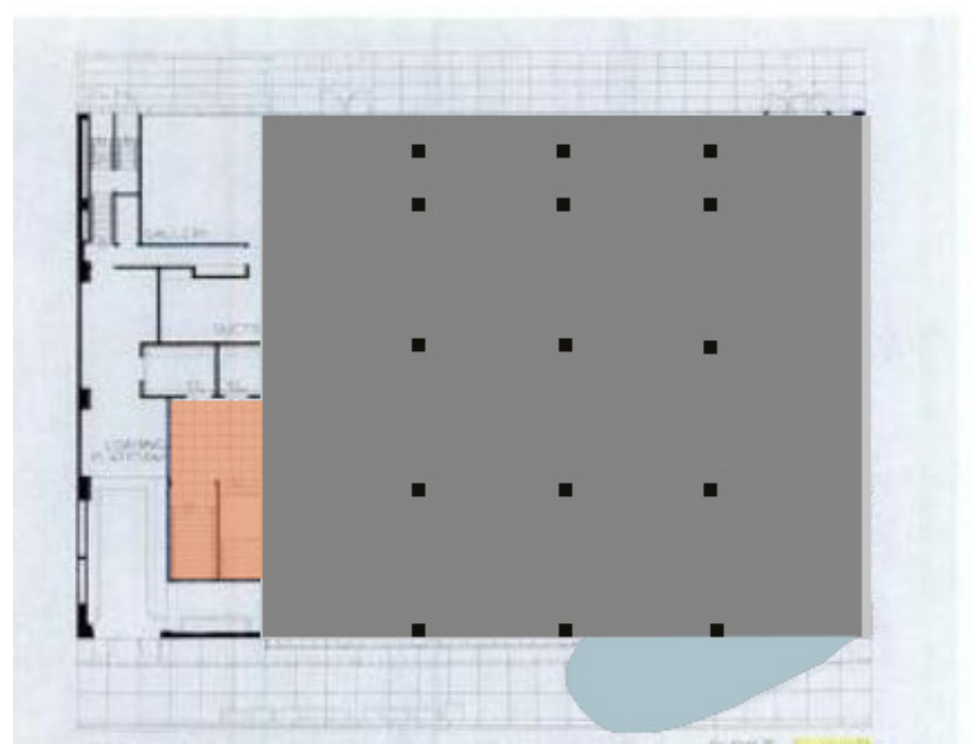
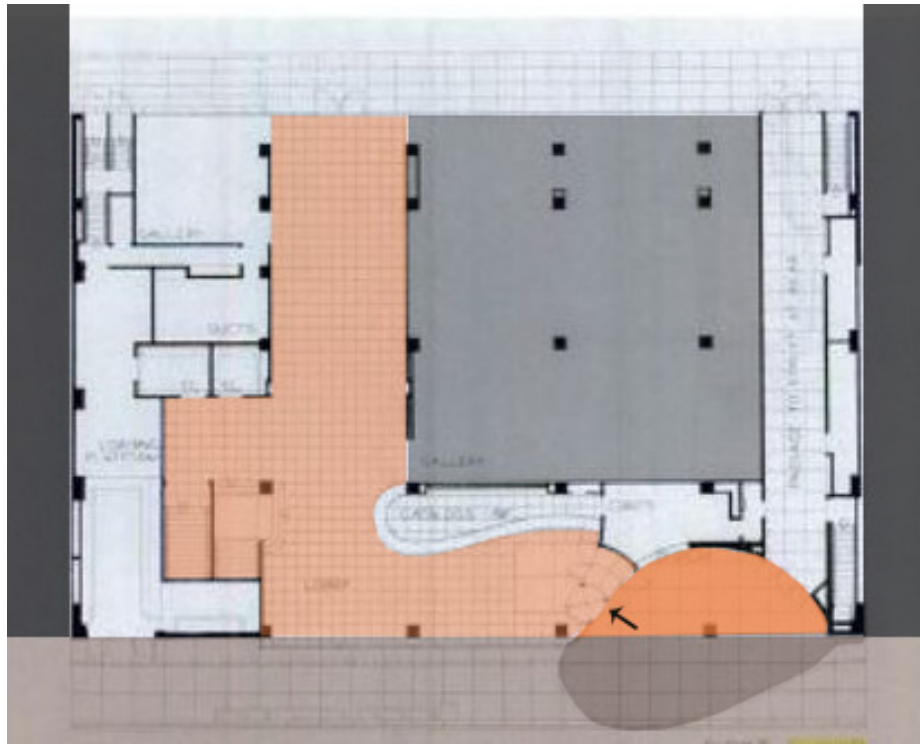
Se abolieron también junto a las escaleras ascendentes, las esculturas de los costados de su fachada y todos los elementos ornamentales y decorativos no sólo del exterior, sino del espacio interior; cambios más que significativos y radicales, que se unieron a la utilización de nuevos materiales.

Su única fachada se abrió de manera parcial en la primera planta, donde se encontrará el lobby , un espacio expositivo las escaleras para descender o ascender; en el segundo y





i. 290 *Exterior of the Museum of Modern Art.* (Photo by Michael Rougier/The LIFE Picture Collection via Getty Images/Getty Images)



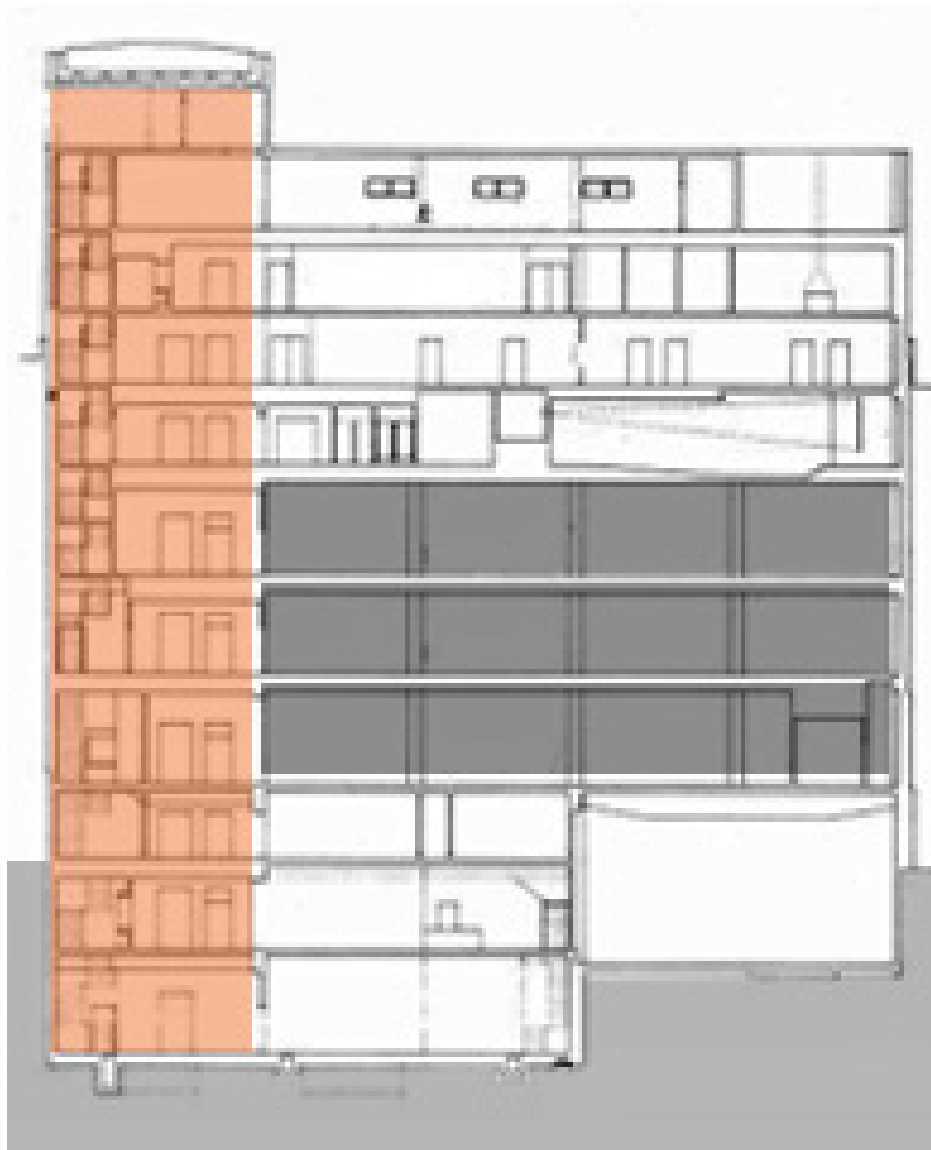
- Espacio expositivo. Salas de exhibición
- Circulación

i. 291 Primera planta del Museo diseñado por Philip Godwin y Edward Durell Stone

i. 292 Segunda y tercera planta del Museo diseñado por Philip Godwin y Edward Durell Stone



i. 293 Fotografía aérea del MoMA, hacia la calle 53  
Se observan en la cubierta el nombre del Museo y la dirección  
Andreas Feininger  
archivo New York Times



■ Espacio expositivo. Salas de exhibición

■ Circulación

i. 294 Sección longitudinal





i. 295 *View of the Sculpture Garden, designed 1939 by John McAndrew.*  
*Photo by Wurts Brothers Photographers*  
Fotografía desde la calle 54 al jardín interior del Museo.  
MoMA



i. 296 Fotografía del Lobby del MoMA  
1939  
MoMA



i. 297 Fotografía del interior de la sala de los miembros de la junta de administración.  
1939.  
MoMA

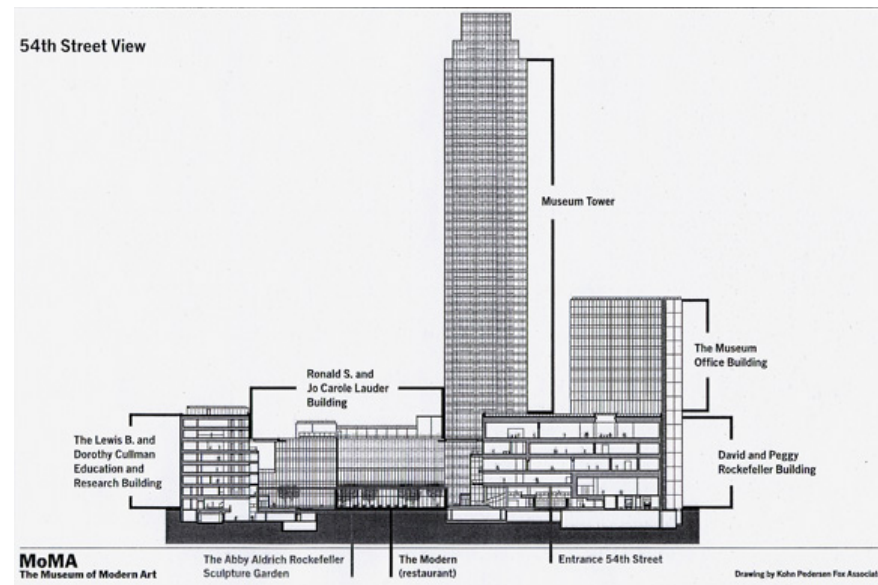
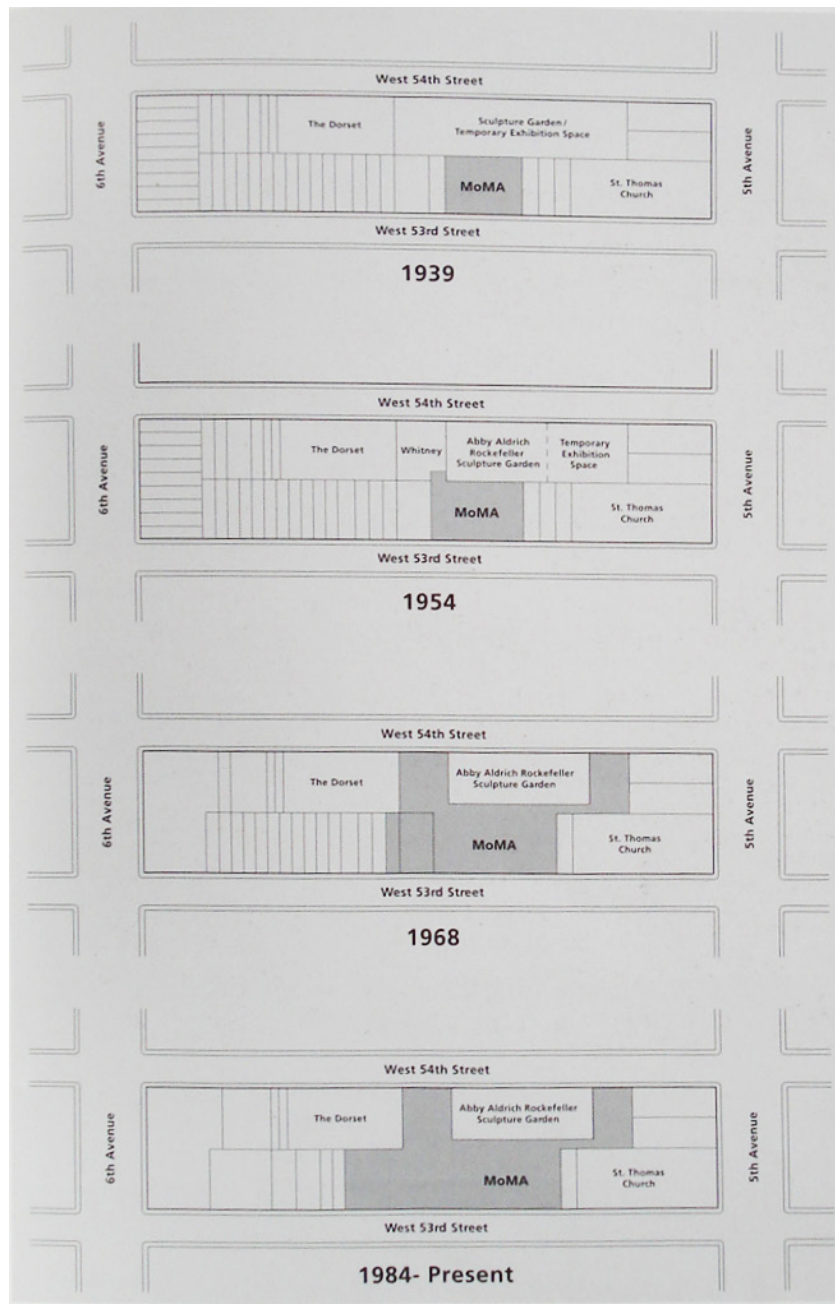
tercer nivel, se ubicarán salas de exposición, las cuales son diferenciadas por los elementos simétricos, continuos y traslucidos que permitieron una entrada de luz tamizada y parcial a lo largo de toda la fachada, con lo cual se lograba diferenciar e identificar estos dos niveles. El cuarto y el quinto nivel, fueron marcados por las ventanas corridas y divididas en paneles verticales de tres módulos, donde se ubicaron las funciones administrativas del Museo. En el último nivel, junto una terraza cubierta con barandilla al exterior, se ubicaron los administradores y consejeros del Museo. (i.291, i.292, i.293, i.294, i.295, i.296, i.297)

Al Museo de Arte ya no se asciende y este ya no irradia luz propia. Al contrario, el Museo se deja penetrar por ella desde las fachadas traslúcidas que permiten su presencia en el interior. La diferencia de alturas para sus salas, propuesta por August Perret no solo se queda en ello, el edificio comienza un crecimiento en vertical, realizándose varios niveles en su programa múltiple para contemplar las nuevas necesidades de la Institución, que no sólo acoge las colecciones, sino que dispone espacios de administración y de encuentro de los patronos del Museo, incrementando el espacio social y administrativo junto al expositivo. Estas transformaciones en las fachadas se verán concebidas como una nueva imagen del Museo de Arte, que dará pie a los llamados “cubos blancos”.

Al edificio Museo se le colocaran letras en la fachada y en la cubierta, para identificar éste como el contenedor de las obras. Su planta rectangular posee una estructura cruzada por columnas y de planta libre, sin las divisiones de las salas

consecutivas o adyacentes que se habían hecho a lo largo de todo el siglo XIX, y que obligaban a un recorrido predeterminado. Los espacios expositivos para el nuevo Museo de Arte se proyectaron sin divisiones en las salas y las galerías. El espacio expositivo podrá ser modulado con paneles que varían su ubicación dentro de las salas, de acuerdo a las necesidades de la exposición, puesto que esta podrá contemplarse como temporal o permanente.

La colección del MoMA (alberga actualmente las colecciones de arte moderno y contemporáneo más completas del mundo), no dejará de crecer a lo largo de los años, haciendo necesaria, no una, sino varias intervenciones en él, pues ha sido necesaria su ampliación y crecimiento espacial (i.298). A principios de los años cincuenta del siglo XX, se realizó la primera ampliación, la cual fue encargada a Philip Johnson. Dos décadas después, en 1984, Cesar Pelli llevó a cabo otra renovación. Después se hizo la más ambiciosa, donde a través de un concurso se seleccionó el diseño de Yoshio Taniguchi, comenzándose ésta en 1997 y culminando en 2004, cuando se dio la nueva apertura. El programa funcional de ésta no se enfocó únicamente en los espacios expositivos, sino que contempló también oficinas y apartamentos que serían arrendados o vendidos, cuyas rentas irían a las arcas del Museo (*Imagining the Future of The Museums of Modern Art Studies in Modern Art 7, 1998*) (i.299). Este proceso de crecimiento alude directamente a lo planteado por Le Corbusier, donde pone de manifiesto el crecimiento del Museo a partir de las colecciones, y a finales de los ochenta y principios de los noventa el crecimiento no es únicamente dado por las colec-



i. 299 Sección donde se muestran las ampliaciones realizadas al Museo hasta el año 1984.  
ibidd. i.298

i.298 Secuencia en planta de las ampliaciones realizadas al Museo, hasta el año de 1984.  
*Imagining the Future of The Museums of Modern Art Studies in Modern Art 7, 1998*



ciones sino a necesidades que no contemplan estas, pero se enlazan a ellas.

En los años cuarenta del siglo XX el Museo de Arte -concebido ya como moderno-, se ha construido y definido como espacio multidisciplinar, en el que se exponen obras artísticas en diferentes soportes y materialidades, en el cual no se contemplan la pintura y la escultura como únicos objetos museables. Las colecciones se establecen con un inicio temporal y se encuentran abiertas, no cerradas, pues se continúan adquiriendo obras de artistas validados por la institución, que realizaban su obra en este presente, años treinta y cuarenta, exponiendo estas en vida.

En París, en 1932, se creó el Museo de las Escuelas Extranjeras, que llevará por nombre "*Jeu de Paume*", en el cual se exhibirán obras de artistas vivos no franceses, que convivirán en paralelo con el Museo de Luxemburgo donde se exhibirán las obras de los artistas franceses, cambiando a una nueva sede construida, el Palais de Tokyo en 1937, con motivo de la Exposición Universal que tendrá lugar en París, ese mismo año.

El Museo en occidente se posesiona como Institución que decide sobre los artistas y sus obras, tamizando, colando u obviando características de un artista o movimientos en particular, en donde priman la imagen de la obra y no el contenido político o reivindicativo que pudiera tener. Igualmente, catapultó a los artistas y a las obras. En palabras de Josep María Montaner, en su libro "*Después del movimiento moderno: ar-*

*quitectura de las segundas mitades del siglo XX*", se refiere a aquellas prácticas que hacen las instituciones, y en particular a la exposición titulada "El estilo Internacional", realizada en el MoMA, escribe:

*Todo ello no es casual. Obedecía a una explícita política cultural norteamericana que a partir de los años treinta intentará controlar el mundo de la producción cultural y artística. Para ello era necesario establecer una fluida comunicación entre Europa y Norteamérica. En un sentido, importar las aportaciones europeas, pero enfatizando sus aspectos formales y diluyendo sus características más revolucionarias; y en otro sentido, exportando las nuevas corrientes artísticas genuinamente norteamericanas. La promoción del expresionismo abstracto por parte del MoMA a partir de 1945, durante el período de la "guerra fría", es la más clara muestra del nada inocente uso que el poder hace de las corrientes artísticas y arquitectónicas. (Montaner J. M., 1999, pág. 13)*

El Museo de Arte Moderno no sólo expone el Arte y a sus Artistas que ha validado, sino que, implícitamente marca las dinámicas de los artistas y sus obras. No se trata de que dirija su producción, sino que pone unos derroteros, donde las implicaciones políticas y económicas estarán presentes. La institución Museo de Arte, junto con la crítica y el mercado del arte son ahora quienes realizan el papel que representaron las Academias de los siglos anteriores. La Institución se convierte en la imagen del contenedor, que posee obras con valores establecidos en el mercado y que serán vendidos en las casas de subastas, compitiendo el Museo de Arte y el coleccionista particular por nuevas adquisiciones. El Museo concentra esta dimensión de valor comercial y patrimonial, y

se consolida como contenedor y salvaguarda de la obra del presente. Las “cajas museo” evidencian la existencia de las obras, al igual que las de su artista creador, pero estos son a su vez el reclamo de la Institución, que les confiere otros discursos identitarios, contextuales.

*El crecimiento del capitalismo ha sido una poderosa influencia en el desarrollo del museo como el albergue propio de las obras de arte, y en el progreso de la idea de que son cosa aparte de la vida común. (Dewey, 2008, pág. 9)*

Los años cuarenta y cincuenta del siglo XX fueron décadas donde los centros del arte se desplazaron y su producción se trasladó principalmente a Estados Unidos, debido a las dos guerras mundiales. En Europa, los artistas fueron perseguidos por sus ideas en contra o a favor de los bandos en conflicto, tomando estos la decisión de emigrar algunos in extremis o por el contrario de marchar al frente. Los Museos Nacionales constituidos en toda Europa, trataron de poner a buen recaudo sus obras y protegerlas de las tropas enemigas. En este período de guerras y entreguerras es difícil concebir la creación de nuevos Museos de Arte, ya que la principal tarea llevada a cabo fue la de la protección y la posterior reconstrucción, a todos los niveles: económico, político y social, y no se planteó la construcción de nuevos Museos.

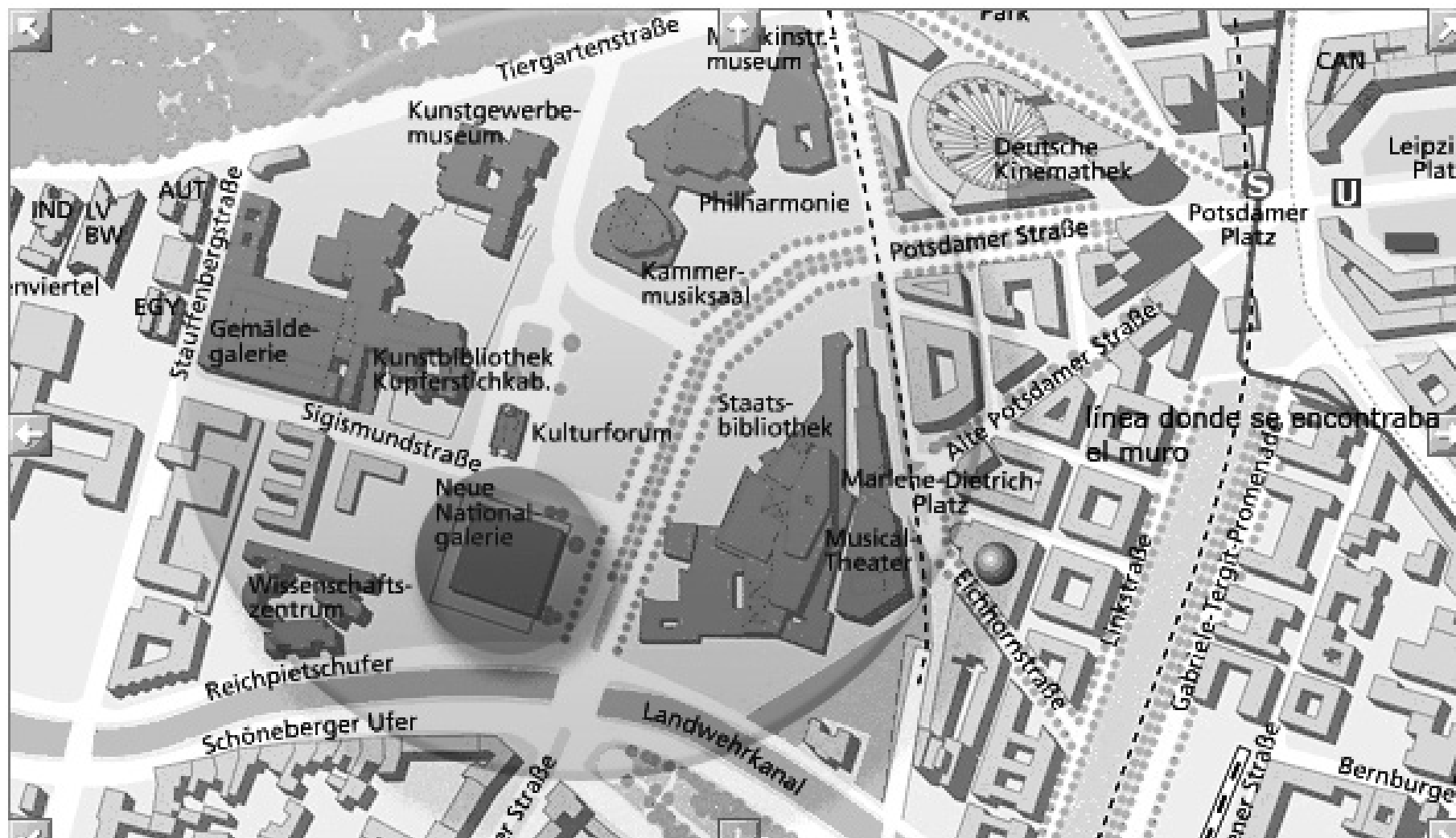
Estados Unidos, a pesar de haber participado en ambas guerras, sí pudo construirlos, ya que geográficamente su territorio no había sido campo de batalla. En Latinoamérica, se gestó la semilla de los Museos de Arte, y en Argentina

*El Museo de Arte Moderno de Buenos Aires —MAMBA— es creado el 11 de abril de 1956..., sus exposiciones tuvieron el carácter de “manifestaciones relámpago o de emboscadas”, en las que se sorprendía a los transeúntes desplegando esculturas. Durante ese período, recibió la denominación de “Museo Fantasma” [...] las actividades que se desarrollaron hicieron necesario contar con una sede propia. En 1986 se le otorgó el edificio... que había albergado a la antigua fábrica de cigarrillos Piccardo (Mamba).*

Es así como lo describe el antiguo director del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires. El museo se convirtió en una propuesta que marcaría nuevas relaciones de la Institución con el espacio que lo circunda, desplegando sus obras en él.

Al comenzar los años sesenta del siglo XX, las Instituciones entraron en crisis por la inestabilidad planteada por la posibilidad de nuevas guerras y fueron cuestionadas por los movimientos sociales, culturales y artísticos, entre los cuales los Museos tampoco se salvaron. En este ambiente, en 1968, año del llamado Mayo del 68, fue inaugurada, el 15 de septiembre, **La Neue Nationalgalerie** en Berlín.

La República Federal Alemana había comenzado un proyecto urbano a una distancia cercana del llamado y hoy inexistente Muro de Berlín, planificando una zona que estaría dedicada a equipamientos culturales para la ciudad y no en el centro de ella (i.300, i.301), ubicando en él la *Neue Nationalgalerie* (Nueva Galería Nacional). Esta galería fue constituida en 1960, y se determinó que su colección serían solo obras del siglo XX; además tenía un programa definido. En el año de 1962 fue

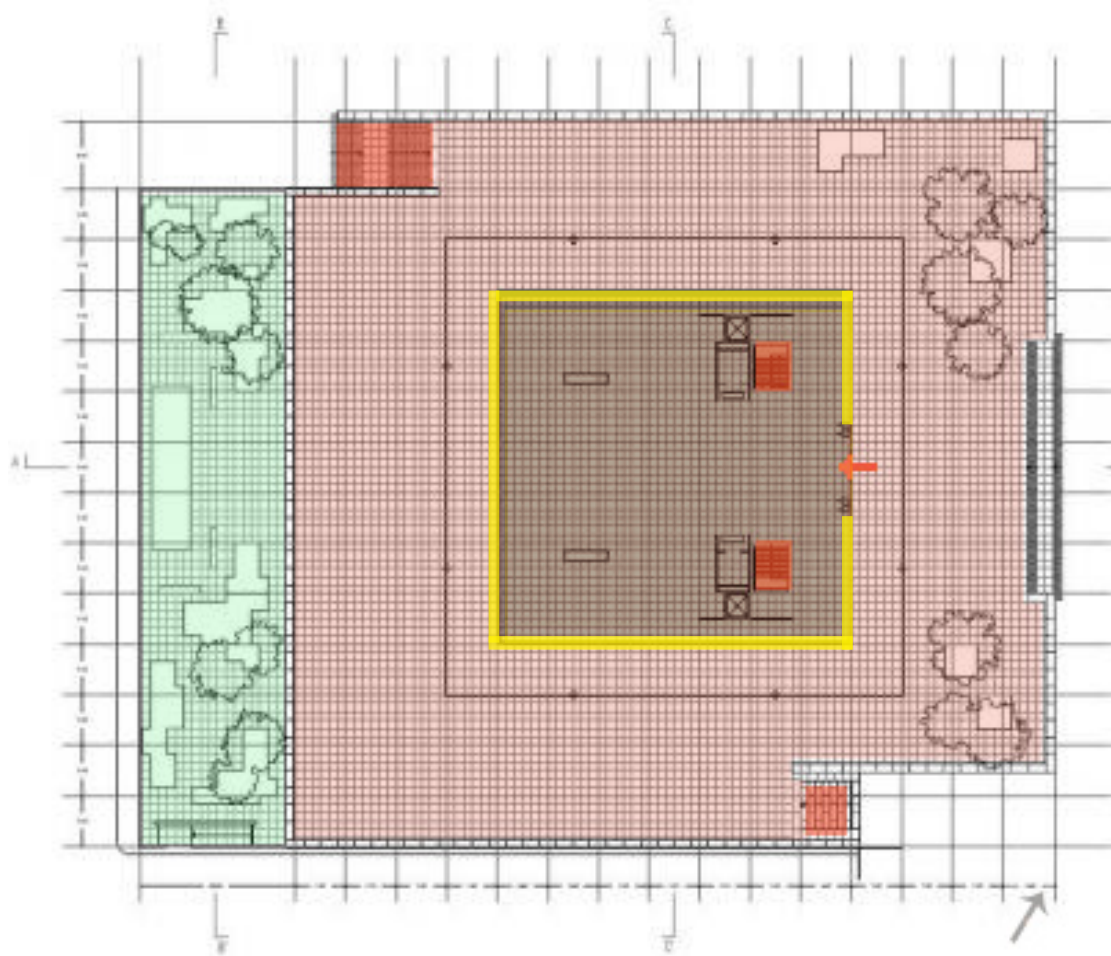


i. 300 Localización de la *Neue Nationalgalerie* en relación a las construcciones culturales cercanas y la distancia al muro..



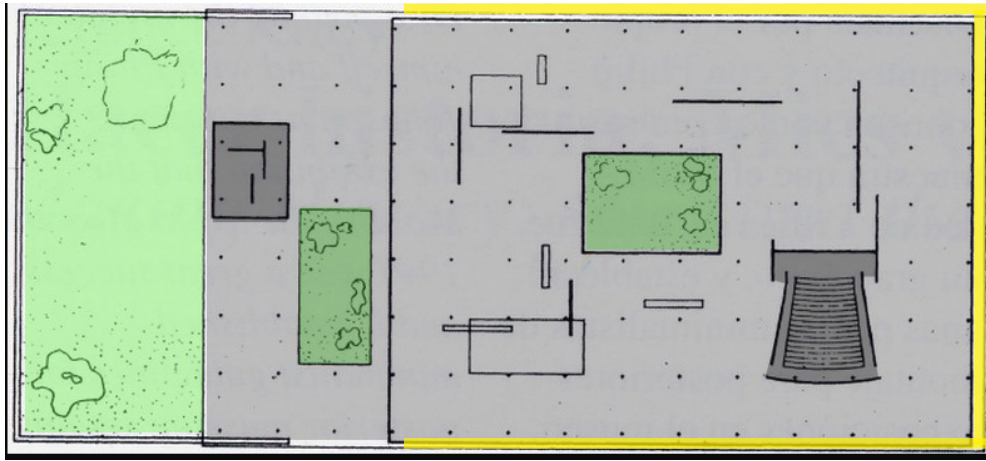
i. 301 Fotografía de la zona donde se desarrollarán los equipamientos culturales  
Contenida en el dossier de restauración del Museo, pág. 41. La cual va a realizar el estudio de David Chipperfield (2012-2019)  
Nationalgalerie





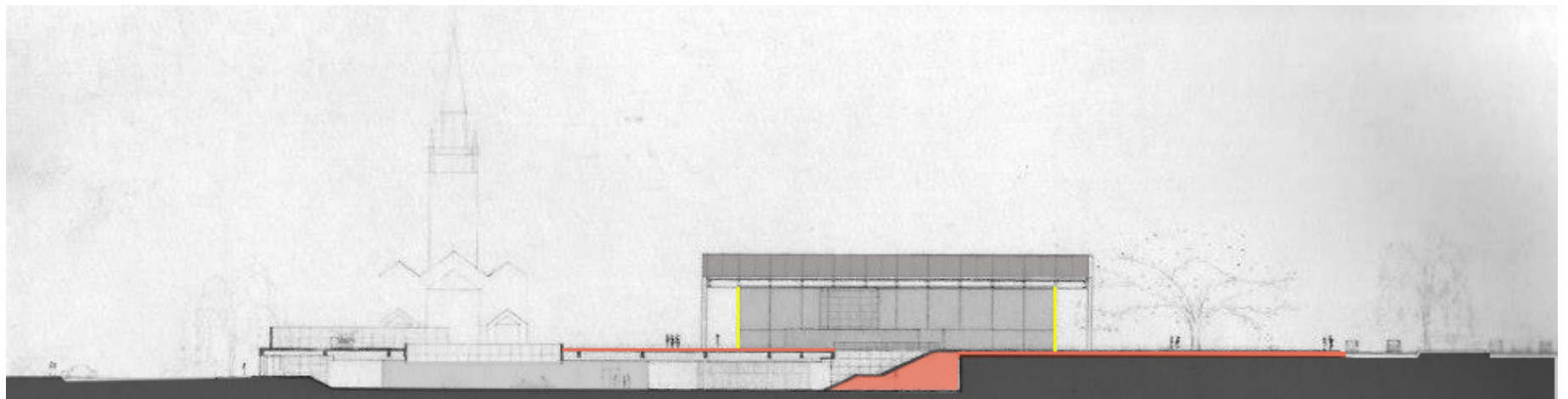
- Espacio expositivo. Salas de exhibición
- Circulación
- Entrada de luz natural
- Jardín

i. 303 Planta nivel de acceso



i. 302 Planta "Small city museum"

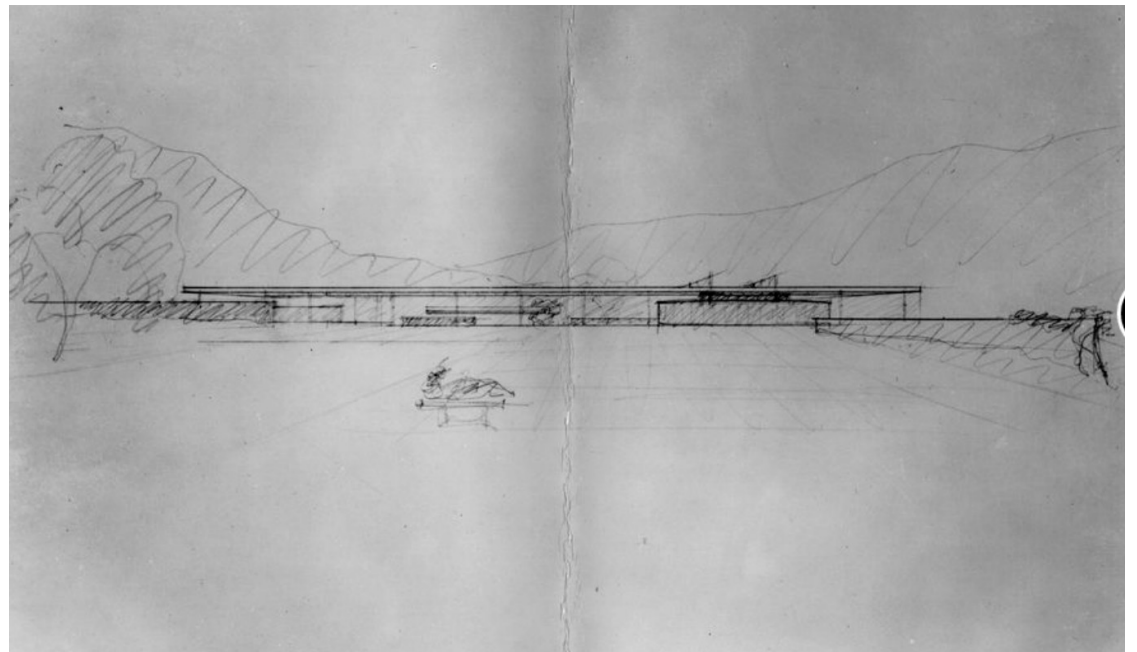
i. 304 Sección Longitudinal.  
Moma



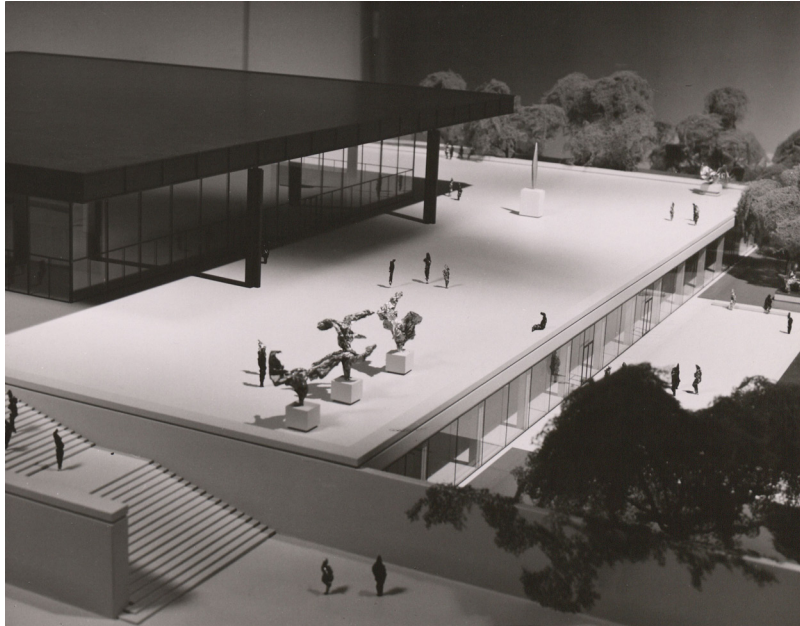
i. 305 *The square main hall with glass facades and a roof on external supports gives the Neue Nationalgalerie its unmistakable look.* © SMB / Roman März  
*Staatliche Museen zu Berlin* ©



i. 306 Photograph of a Sketch from, "Museum for a Small City," by Mies van der Rohe  
Accession Number  
PX94-2:023  
JOHN F. KENNEDY LIBRARY: GENERAL





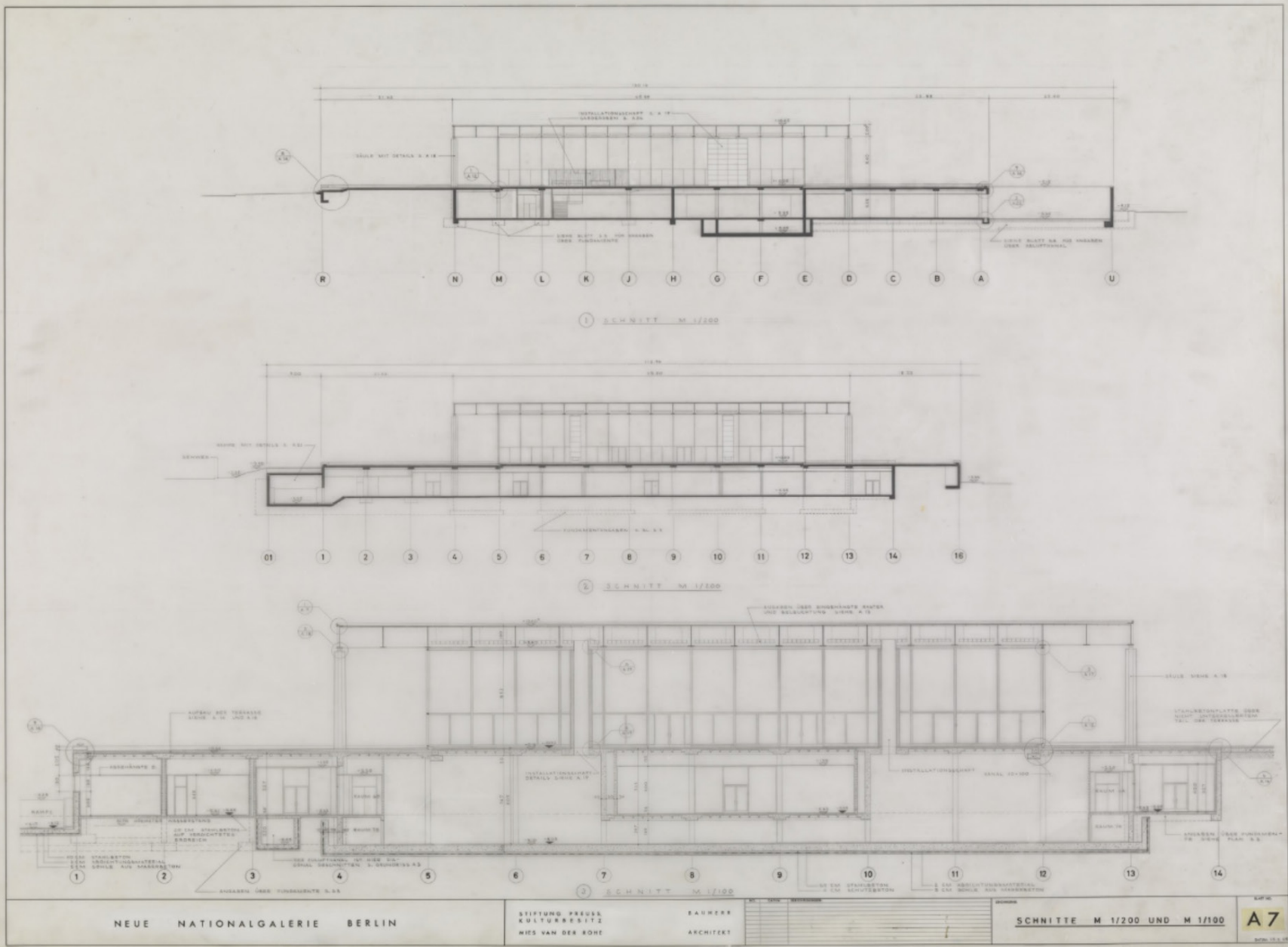


i. 307 Ludwig Mies van der Rohe: Präsentationsmappe für den Bau der Neuen Nationalgalerie. (c) bpk / Kunstbibliothek, SMB / Dietmar Katz



i. 308 The inaugural exhibitions of 1968: Piet Mondrian on the upper floor and the collection of the Nationalgalerie (West) in the lower floor. © SMB / Reinhard Friedrich CC NC-BY-SA





designado Mies Van der Rohe como arquitecto diseñador del proyecto.

Mies desarrolló un diseño que se mantuvo fiel a su concepción de Museo, la cual plasmó en su propuesta “un museo para una ciudad pequeña” (1941-1943) (i.302, i.306). El Museo lo concibe como un espacio para disfrutar de las obras, como él así lo expresaba, ya que planteaba la observación autónoma de ellas. En la cual transformaba la imagen del Museo de Arte a partir del rompimiento de la materialidad de sus muros constituyentes, de sus límites físicos, diluidos a partir de la transparencia de los materiales, produciendo la apariencia de la cercanía con la obra contenida. Permitiendo las miradas directas desde afuera del espacio expositivo hacia dentro del espacio contenedor, lo cual posibilitaba y creaba otras relaciones visuales directas entre el exterior y el interior.

El transeúnte o visitante al museo, visualiza el edificio tras la imagen de una planta transparente (i.303, i.305), cobijada por una gran cubierta plana, siendo invitado a llegar al edificio por unas escalinatas que parecen levantarlo suavemente del suelo emergiendo estas del desprendimiento que realizan del muro que se desenvuelve a lo largo de todo el perímetro del Museo. Apreciándose esto en una de sus fachadas, ya que las cuatro serán percibidas diferentes, pero estarán constantemente remarcadas por la cubierta que parece flotar por encima del muro envolvente.(i.304, i.307, i.308) Ya que la altura de este varía de acuerdo a la leve pendiente del terreno, en algunos momentos se llegan a percibir hasta dos líneas, la de la cubierta y la del muro, que en la fachada de más altura

i. 309 Pliego donde se encuentran algunas secciones del Museo  
Pliegos originales del proyecto, pueden observarse en el MoMa y en el *Victoria & Albert Museum*  
*MoMA*



i. 310 Area de acceso a la *Neue Nationalgalerie*  
Balthazar Korab, , photographer  
*Library of Congress Prints and Photographs Division Washington, D.C.*  
*20540 USA*



i. 311 Interior *de la Neue Nationalgalerie*  
Balthazar Korab, , photographer  
*Library of Congress Prints and Photographs Division Washington, D.C*



i. 312 Ludwig Mies van der Rohe: *Präsentationsmappe für den Bau der Neuen Nationalgalerie.* (c) bpk / Kunstbibliothek, SMB / Dietmar Katz



contiene el jardín de las esculturas, que se encuentra en la planta inferior del Museo, no permitiendo observar éste desde el exterior del Museo.

El espacio expositivo se desarrolla sobre una plataforma de planta libre, compuesta por columnas y sin divisiones interiores, superando así el desnivel del terreno, y proyectando el edificio en dos niveles. El adentro y el afuera están separados por las fachadas realizadas en cristal y el exterior se observa desde el interior, que diáfano, es enmarcado por las columnas esbeltas de acero que sostienen la gran cubierta, que, como un gran sombrero, de ala ancha, protege la cabeza y brinda sombra alrededor. En palabras de Josep María Montaner: “... *la caja opaca, con espacios interiores compartimentados y con un alto valor simbólico, empiezan a diluirse*” (Montaner J. M., 2003, pág. 9) (i. 309, i.310, i.311, i.312)

El Museo no es pesado, es liviano; no es monumento ni escultura; es obra arquitectónica que define una nueva tipología de Museo de Arte, el Museo sin paredes. Paredes que en las “cajas” Museo, son presencia física, de formalidades diversas, llevadas a cabo con materiales muy diferentes, que marcan límites tangibles e intangibles y exterior e interior son dos fronteras separadas entre sí. Como en el caso de la **Kunsthaus de Bregenz** (KUB). Inaugurada el 25 de julio de 1997 (tres meses antes de la inauguración del Guggenheim de Bilbao). Fue diseñada por el arquitecto Peter Zumthor, quien ganó el concurso realizado por la ciudad de Bregenz (Austria), en 1989, ya que la administración había autorizado la construcción de un nuevo Museo en la ciudad para la exposición de obras de

arte contemporáneo, de manera temporal, e igualmente, para obras de fondos propios de la ciudad que partían de una colección de archivos de arte y arquitectura. (El Museo actualmente cuenta con una colección propia, pues en algunas de las exposiciones planteadas, los artistas invitados realizan su obra pensada para este espacio, ya que posee un programa que incentiva la producción artística de artistas nacionales.)

Zumthor diseña el edificio desde la condición primigenia de espacio expositivo, partiendo de un nuevo planteamiento y una nueva visión sobre él, siendo contundente en su propuesta, ya que lo aborda a partir de la división de las funciones y programa del Museo. Así pues, desprende por completo las funciones comerciales y no expositivas, de lo expositivo, despojando y desagrupando lo expositivo de lo comercial. Privilegiando el espacio de exposición y de exhibición de las obras. (i.313, i.314)

Zumthor proyecta dos edificios diferentes, cada uno independiente del otro. El que era propiamente el Museo, fue destinado a la exposición y la exhibición de obras de arte, y fue denominado el KUB. El otro, en el que se desarrollarían las nuevas funciones sujetas a los museos (administrativas, comerciales y lúdicas) se le llamó el KUB Shop. De esta forma se potenció y se resignificó el edificio Museo como espacio contenedor translucido, únicamente de las obras, y permitió que éstas se encontraran allí, dentro de la caja lumínica que las alberga. (i.315, i.316) Ambos edificios conforman una plaza que no solo sirve a estos, sino a toda la ciudad, y es utilizada por el Museo para colocar allí instalaciones y como terraza del café ubicado

en el KUB Shop.

La obra arquitectónica, diseñada por Zumthor, no absorbe a la obra artística; al contrario, la deja ser en el interior y la acoge, aunque el edificio mismo es una obra artística, no compite con ellas. El proyecto parte de la interpretación que el arquitecto realiza del lugar, dejando que el contexto dialogue con el nuevo edificio y se instale en él, irradiando una luz propia. Otorgándole Zumthor al proyecto dos condicionantes de ella: la de luz que refleja y la que irradia, como la luz del dibujo realizado por Eteinne Louis Boullée cuando concibe el Museo. Ya que transforma su fachada en lienzo que permite y propicia que los cambios de la luz y el agua cercana del lago transformen el color de sus fachadas, e igualmente utiliza la que el mismo edificio desprende, gracias a los sistemas lumínicos utilizados dentro y fuera de su fachada, brindándole al edificio una percepción diferente en el día y en la noche. En palabras de Peter Zumthor:

*The house of art stands in the light of Lake Constance. Its body consists of glass tops, steel, and a stony mixture of cast concrete, which on the inside of the building gives structure and space. Looked at from the outside, the house seems to be illuminated. It reflects the changing light of the sky and hazy light of the lake, which gives, depending on the perspective, time of the day, and weather conditions, an idea of the inner structure.*<sup>105</sup>

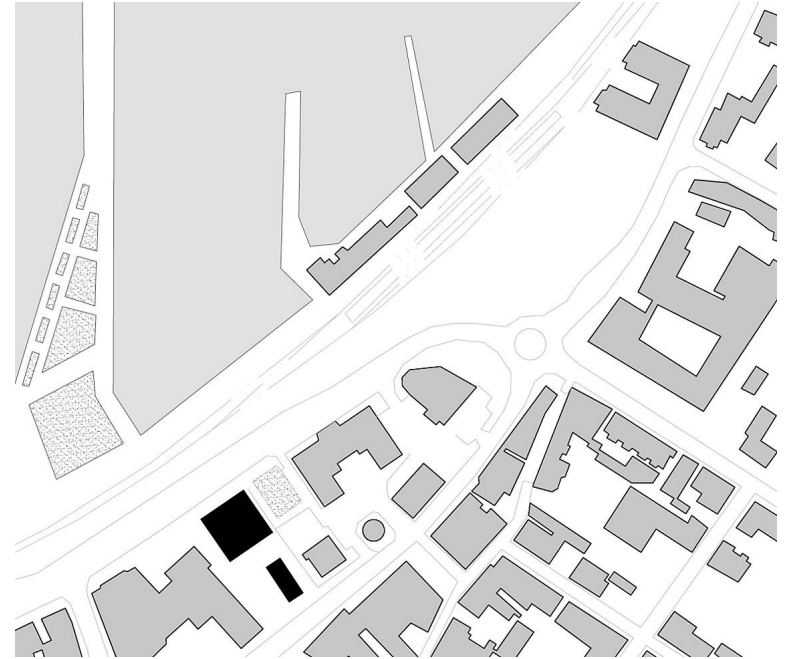
El edificio Museo de planta cuadrada se levanta del piso cuatro niveles. El primero, se encuentra en la misma rasante que

<sup>105</sup> Palabras de Zumthor, contenidas en la página del Museo.  
[http://www.kunsthau-bregenz.at/ehtml/k\\_arch.htm](http://www.kunsthau-bregenz.at/ehtml/k_arch.htm)

la plaza, y en la fachada que da hacia ella (sur oriente) se ubica el acceso al Museo, no en simetría con su centro, sino a uno de sus extremos, (ubicándose en el extremo occidental de esta), continuando con la línea formal compositiva del edificio y sin decoraciones. En esta planta está ubicado el lobby y la oficina de información, y en la diagonal enfrente de éste se ubican dos tramos de escaleras en cada una de sus lados interiores- el perímetro del cubo-, unas descendentes hacia los subniveles y las otras ascendentes, hacia los tres niveles que acogen los espacios de exposición de las obras. Los cuales se enmarcarán dentro del cubo de planta libre, dejando ser a las obras, con sus muros de hormigón pétreo en su interior, comunicando y accediéndose a ellas a través de escaleras, que en ascenso o descenso sirven de catalizadores, de túneles que permiten renovar los sentidos para encontrar de nuevo otra experiencia en la nueva sala a la que se llega. Debajo del nivel de acceso, dos subniveles complementarán las funciones administrativas necesarias e igualmente se utilizará para realizar talleres que ofrece el Museo (i.317, i.318, i.319, i.320, i.321)

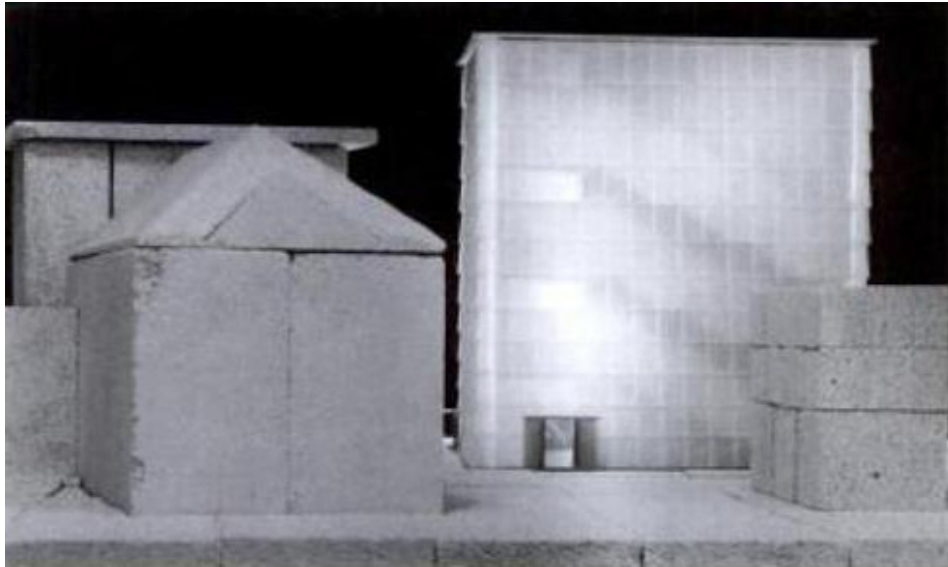
La fachada del edificio Museo está formada por piezas de vidrio encajadas perfectamente en el metal, que se van traslapando una sobre otra, gracias al sistema constructivo empleado, con un esquema rectangular que se repite en todo su exterior, al que le sigue otro recubrimiento que posibilita la entrada de aire y de luz natural al espacio expositivo, creándose una semitransparencia que muestra veladamente e insinúa las circulaciones interiores. Así mismo las alturas del edificio se intuyen, creando desde su encuentro visual el deseo de

i. 313 Localización urbana del proyecto  
KUB y KUB Shop

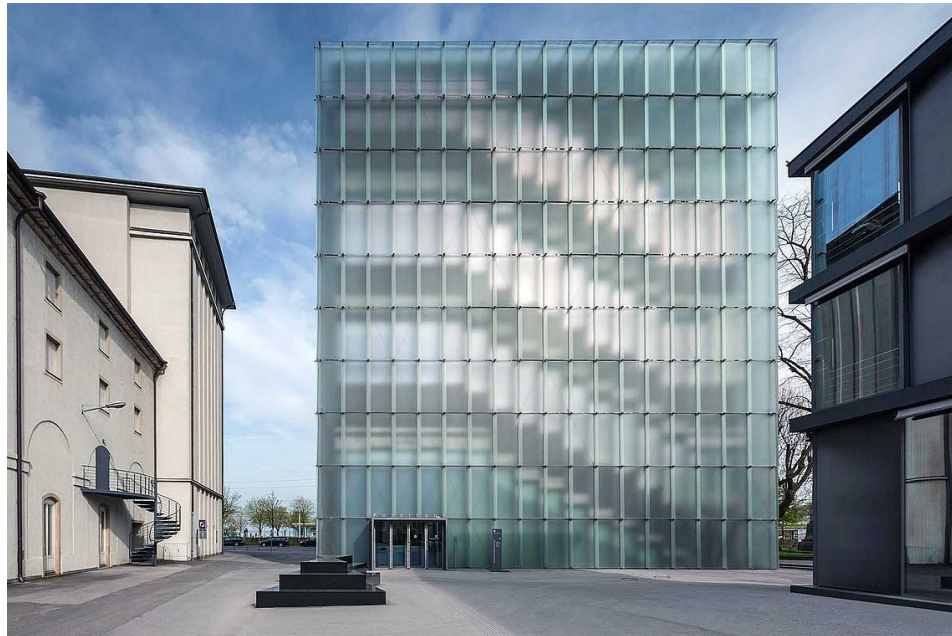


i. 315 Imágen nocturna de la exposición de Tony Ousler 2001  
KUB



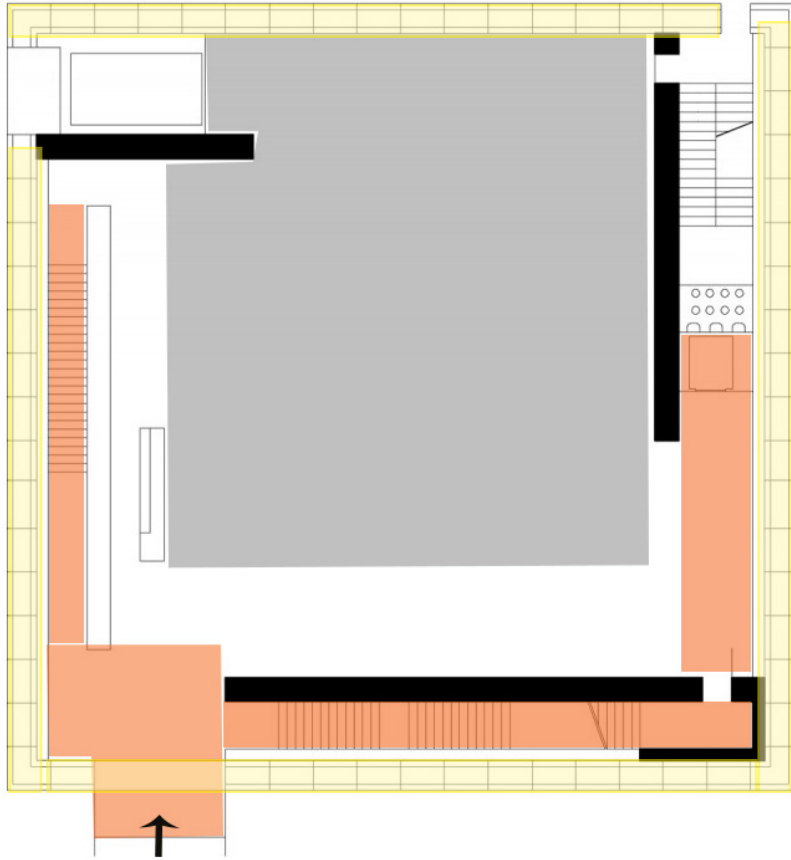


i. 314 Maqueta del proyecto dentro del contexto urbano  
imágen del libro, *Light Construction* , perteneciente a la exposición que llevo el mismo nombre y se realizó en el MoMA, septiembre 21, 1995–enero 2, 1996  
*The Museum of Modern Art*  
Realizado por Terence Riley, y editado por el Museo.

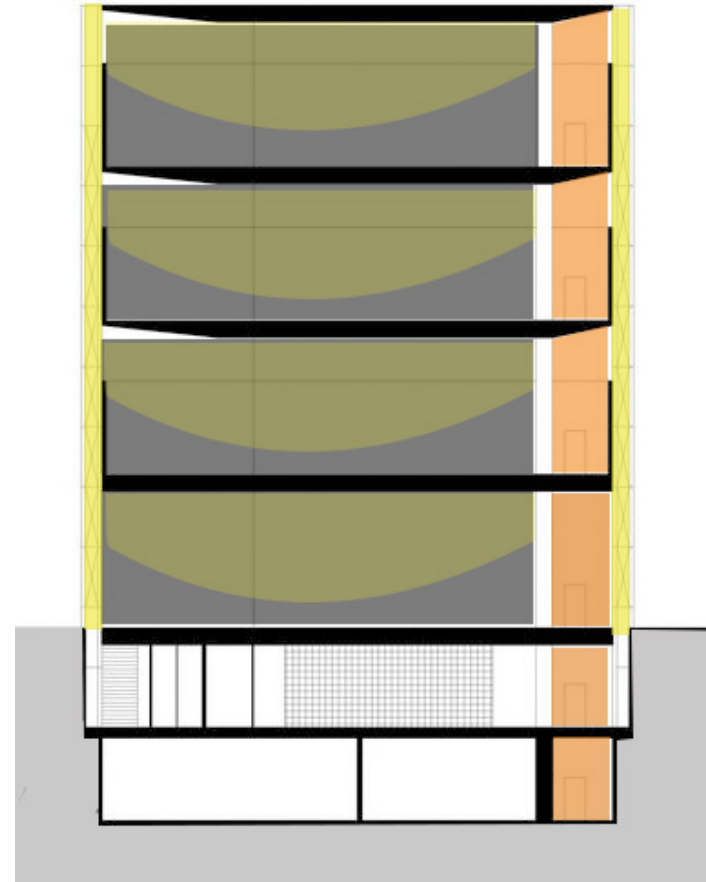


i. 316 La palza, KUB el KUB Shop.  
KUB

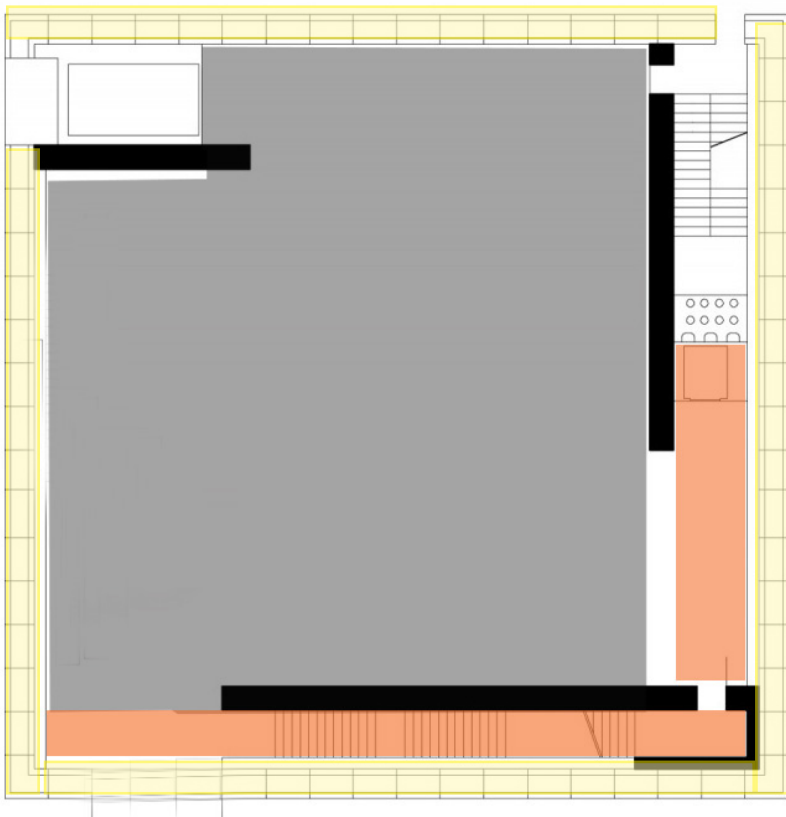




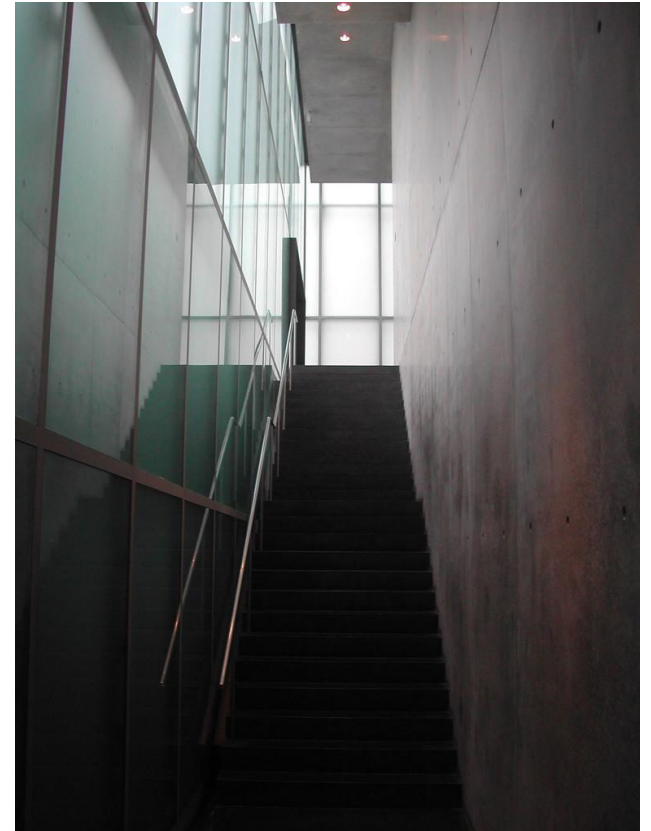
i. 317 Planta de acceso.



i. 318 Sección

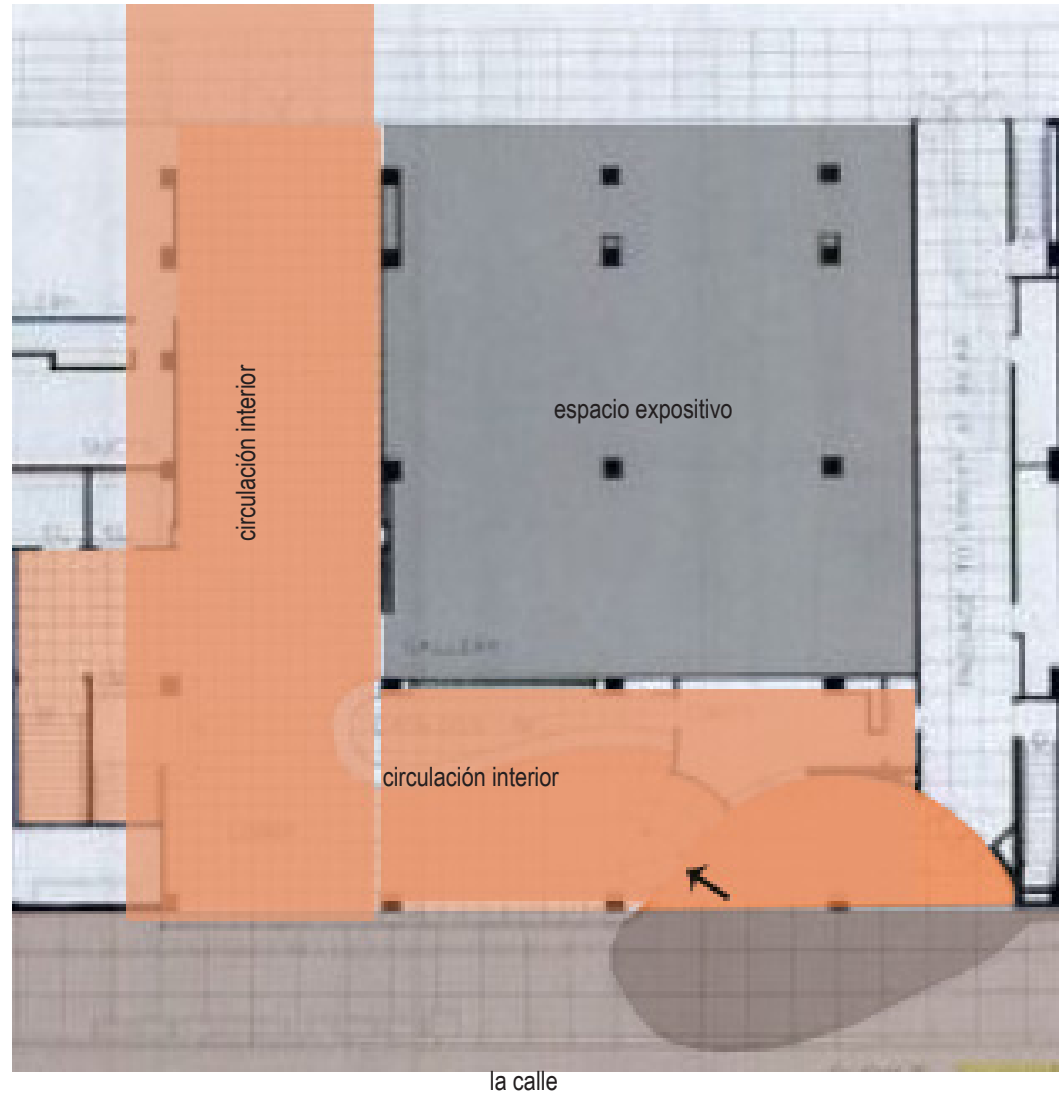


i. 319 Planta del segundo y tercer nivel.

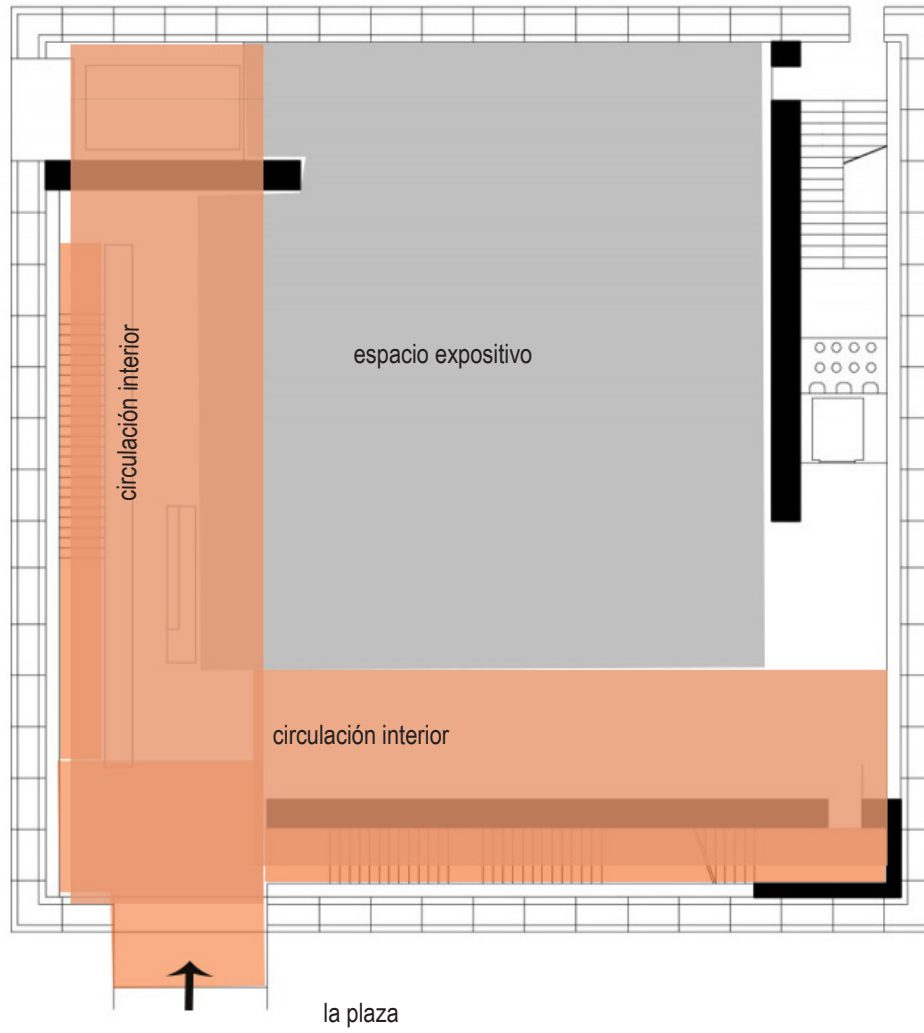


- Espacio expositivo. Salas de exhibición
- Circulación
- Entrada de luz

i. 320 Kunsthhaus Bregenz, 2004  
 Photo: © Hélène Binet  
*Kunsthhaus Bregenz*



i. 322 Planta primer nivel del MoMA



i.323 Planta primer nivel KUB





i. 321 Fotografía donde se observa la sala y las escaleras  
*Kunsthaus Bregenz, 2012*  
Photo: Matthias Weissengruber  
© Kunsthaus Bregenz

acceder, aumentado por la puerta de acceso en un lateral del cubo, de una escala pequeña y no monumental, invitando a un descubrimiento en su interior. Esta utilización del cristal no transparente en las fachadas del Museo, dista de las planteadas por Mies, en las de Zumthor se difuminan las formas de su interior, diluyendo la cercanía de las obras, pero delimitando el edificio Museo como objeto modelado bajo la presencia diáfana de estas.

El KUB Shop de planta rectangular está ubicado de manera perpendicular al Museo, pero sin tocarlo, dejando una calle peatonal entre ellos y creando un espacio de encuentro conformando una pequeña plaza. Su altura no supera a la del Museo. Consta de tres niveles y un subnivel, ubicándose en el primer nivel un café restaurante, la librería, y en los otros niveles los espacios administrativos. Su fachada será totalmente opuesta a la del Museo, ya que éste se transforma en un rectángulo de color negro, con elementos blancos que, como toldos enrollables, se desplazan hacia arriba, dejando ver el interior a través de sus ventanas.

El proyecto de Zumthor, guarda similitudes con el MoMA: ambos poseen plantas cuadradas, con las circulaciones en sus perímetros interiores, el acceso se ubica en un lateral de la fachada, y a igual altura que la calle circundante, el cual conduce a un hall donde se indica el ascenso de sus escaleras hacia los espacios expositivos, que no poseen divisiones interiores y sus fachadas permiten la entrada de la luz natural en su interior. (i.322, i.323)

Manifesto:

2. To affect, or bring to a certain state, by subjecting to, or treating with, a flux. "Fluxed into another world." South.  
3. Med. To cause a discharge from, as in purging.

**flux** (flüks), n. [OF., fr. L. *fluxus*, fr. *fluere*, *fluxum*, to flow. See FLUENT; cf. FLUSH, n. (of cards).] 1. Med. a A flowing or fluid discharge from the bowels or other part; esp., an excessive and morbid discharge; as, the bloody flux, or dysentery. b The matter thus discharged.

Purge the world of bourgeois sickness, "intellectual", professional & commercialized culture, PURGE the world of dead art, imitation, artificial art, abstract art, illusionistic art, mathematical art, — PURGE THE WORLD OF "EUROPANISM"!

2. Act of flowing: a continuous moving on or passing by, as of a flowing stream; a continuing succession of changes.  
3. A stream; copious flow; flood; outflow.  
4. The setting in of the tide toward the shore. Cf. REFLEX.  
5. State of being liquid through heat; fusion. Rare.

PROMOTE A REVOLUTIONARY FLOOD AND TIDE IN ART, Promote living art, anti-art, promote NON ART REALITY to be fully grasped by all peoples, not only critics, dilettantes and professionals.

7. Chem. & Metal. a Any substance or mixture used to promote fusion, esp. the fusion of metals or minerals. Common metallurgical fluxes are silica and silicates (acidic), lime and limestone (basic), and fluorite (neutral). b Any substance applied to surfaces to be joined by soldering or welding, just prior to or during the operation, to clean and free them from oxide, thus promoting their union, as rosin.

FUSE the cadres of cultural, social & political revolutionaries into united front & action.

i. 324 Manifiesto Fluxus 1963  
MoMA

i. 325 ORIGINAL EDITION. FLUXMANIFESTO ON FLUXAMUSEMENT (1965)

Black offset on beige paper, 6.5 x 17 cm.

Fragment of flyer

©George MaciunasFoundation



FLUXMANIFESTO ON FLUXAMUSEMENT -VAUDEVILLE -ART? TO ESTABLISH ARTIST'S NONPROFESSIONAL, NONPARASITIC, NONELITE STATUS IN SOCIETY, HE MUST DEMONSTRATE OWN DISPENSABILITY, HE MUST DEMONSTRATE SELFSUFFICIENCY OF THE AUDIENCE, HE MUST DEMONSTRATE THAT ANYTHING CAN SUBSTITUTE ART AND ANYONE CAN DO IT. THEREFORE THIS SUBSTITUTE ART-AMUSEMENT MUST BE SIMPLE, AMUSING, CONCERNED WITH INSIGNIFICANCES, HAVE NO COMMODITY OR INSTITUTIONAL VALUE. IT MUST BE UNLIMITED, OBTAINABLE BY ALL AND EVENTUALLY PRODUCED BY ALL. THE ARTIST DOING ART MEANWHILE, TO JUSTIFY HIS INCOME, MUST DEMONSTRATE THAT ONLY HE CAN DO ART. ART THEREFORE MUST APPEAR TO BE COMPLEX, INTELLECTUAL, EXCLUSIVE, INDISPENSABLE, INSPIRED. TO RAISE ITS COMMODITY VALUE IT IS MADE TO BE RARE, LIMITED IN QUANTITY AND THEREFORE ACCESSIBLE NOT TO THE MASSES BUT TO THE SOCIAL ELITE.

Las “cajas” Museo definidas bajo la apariencia de la cercanía entre interior y exterior, que crean la necesidad de descifrar lo que se encuentra dentro para poder ser revelado y observado, se definen en obras arquitectónicas Museo, como el MoMA o la Kunsthaus de Bregenz. Estos dos ejemplos de las representaciones arquitectónicas de las “cajas museo” no son únicos, pero se contraponen a las realizadas desde la obra artística museo de arte, como las llamadas cajas fluxus, que fueron influenciadas directamente por la *Boîte-en-valise* de Marcel Duchamp.

Georges Maciunas lidera las reuniones de los artistas del **movimiento fluxus**, y promueve encuentros a todos los niveles y en diferentes ciudades del mundo, ya que este movimiento multidisciplinar reúne artistas de artes diversas que abarcan el hacer artístico desde múltiples creaciones y manifestaciones. La acción, la idea, el concepto, la música, los sonidos, las palabras, la destrucción, la construcción, la dualidad, la duda y la confrontación están siempre presentes como un hecho artístico y también como uno no artístico, como ellos muy bien se encargan de contradecirlo.

Maciunas escribe un manifiesto en 1962 (que se difunde en 1963) donde expresa qué es el movimiento y su sentido, e indica y sostiene la independencia de las artes, ya que éstas deben estar fuera de los círculos academicistas y de los críticos en particular “promoviendo un arte vivo”. También considera que el artista debe acercar su obra a la mayor cantidad posible de personas, ya que debe ser creada y desarrollada donde la vida de ellas transcurre. (i.324, i.325).

El carácter contestatario y social del movimiento *fluxus*, trata de mover a toda la sociedad, no sólo creando controversia, sino también haciendo hincapié en la elitización del arte y promulgando un arte con acceso para todos; igualmente cuestiona las normativas y establece un acercamiento del artista al espectador, ya que lo considera partícipe de su obra, pues el primero necesita de la complicidad del segundo para desarrollar su obra y hacerlo parte activa y constitutiva de ella. Pero esta actitud hacia el hacer artístico y su producción no sólo crea admiración y seguimiento por parte de sectores sociales, también despierta un gran rechazo de los círculos de poder que, con gran fuerza, se convierten en sus detractores, incluyendo algunos círculos artísticos.

Fiel a sus reivindicaciones de acercamiento del arte al gran público, e igualmente de hacer conocer el movimiento, Georges Maciunas<sup>106</sup> (1977) comienza a configurar, con la ayuda de algunos artistas, el llamado Fluxkit, ( i.326, i.327, i.328) y en 1964 saca a venta el llamado “Fluxus 1” ( i.329, i.330 i.331), que ha estado gestando desde 1962. El cual consiste en un libro, cuyas hojas son sobres amarillos que tienen adheridas las obras gráficas de algunos artistas del movimiento y este, a su vez, está dentro de una caja de madera que fue diseñada por él. Realiza dos ediciones: la primera, con las obras en papel, tendrá un costo de seis dólares, y la segunda, una edición de lujo, que contará con fotografías, grabaciones y obras objeto, que doblará su valor y tendrá un costo de doce dólares.

En junio de ese mismo año (1964), en el periódico Fluxus (pu-

<sup>106</sup> En la página web <http://www.fluxus.org/FLUXLIST/maciunas> se pueden escuchar entrevistas realizadas a Georges Mauciunas



blicación realizada por él), se escribe sobre un pequeño gran museo que todos podrán adquirir. Se refiere al *Fluxkit*, que se hará realidad al año siguiente, en 1965. El *FLuxkit* es en una maleta clásica de color negro, con las letras que llevan su nombre en una de sus tapas o en el interior del asa, en letras doradas. Este es el contenedor con el que será reconocido. Su contenido son obras de artistas del movimiento, en una escala menor, o realizadas especialmente por estos para el *Fluxkit*. Están organizadas en su interior sobre una base de madera compartimentada, y algunas de ellas están guardadas en cajas de acetato transparente. La tapa interior de la maleta sirve para colocar otras obras o publicaciones del periódico *Fluxus*.

Al Fluxkit le seguirá “*La caja Flux YearBox 2*”, que fue realizada por varios años: 1965, 1966, 1968 y 1976 (i. 332, i.333, i.334). Estas consistieron en una caja de madera con su nombre en la tapa principal, con subdivisiones en su interior, donde se encuentran obras de los artistas pertenecientes al movimiento; una de ellas es la obra de Ben Vautier, titulada “*Total Art Matchbox*” (i.335), la cual tiene instrucciones explícitas para la “destrucción” de la misma obra.

Ben Vautier no sólo incluye obras suyas en el *Fluxkit*, en la *Flux Year Box 2*, sino que él mismo realiza un museo particular de sus obras que denomina el Museo de Ben, el cual lleva a cabo en 1972. (i.287)

A las cajas fluxus les seguirá otro proyecto que comenzó en 1975, el cual se denomina el “*Flux Cabinet*” (i.336, i.337). Este

consiste en un armario de madera longitudinal de 122,5 x 36,8 x 38 cm., con veinte cajones de alturas diferentes, donde se colocarían obras de 40 artistas del movimiento. El *Flux Cabinet* fue concluido en 1977, después de la muerte de Maciunas. El movimiento *fluxus* y sus artistas hicieron clara alusión a Duchamp y le rindieron un homenaje a su manera, ya que conservaron y utilizaron como contenedor para albergar las obras, la maleta, como símbolo para el *Fluxkit*, e igualmente plantearon la movilidad de este y su no permanencia en un lugar determinado. Pero van más allá de ello, ya que reivindicaron a nivel social y cultural el derecho de acceso a las obras de arte de los artistas de ese presente y no las consideraron como bienes exclusivos de las elites, sino que permitieron la posibilidad de adquisición de un museo en particular, con obras de artistas vivos. La institución museo no actúa como validadora de las obras, ni es la mediadora directa entre los artistas y las obras. Estas están definidas por los artistas, que tienen la convicción de que éstas posean un acercamiento directo con la mayor cantidad posible de personas. Así mismo, dejan constancia de que las obras no son eternas ni sacras, y que pueden ser observadas, tocadas y, si se desea, pueden ser destruidas, pues se entregan las instrucciones para hacerlo, tal como lo hace Ben Vautier.

Cuando muere George Maciunas, sus amigos hacen la obra G.M., la cual consiste en una caja diseñada por ellos, donde se colocan 460 obras de éste, entre escritos, publicaciones, grabaciones y fotografías que había realizado durante su vida. La idea de sus amigos era que las obras permanecieran y mostraran el compromiso y el hacer continuo en su creación





i. 326 Fluxkit cerrada perteneciente a la colección de *Harvard University Art Museums*  
33.02 x 43.18 x 12.7 cm  
*Harvard University Art Museums*



i. 327 , *Fluxkit*. 1965. *Fluxus Edition announced 1964*  
MoMA

i. 328 *Fluxkit* 1964-65





i. 330 (Left) Page from Fluxus 1, Fluxus copyright label. 1964. (Right) Ay-O. Page from Fluxus 1, Finger Envelope. 1964, Fluxus Edition unannounced

MoMa

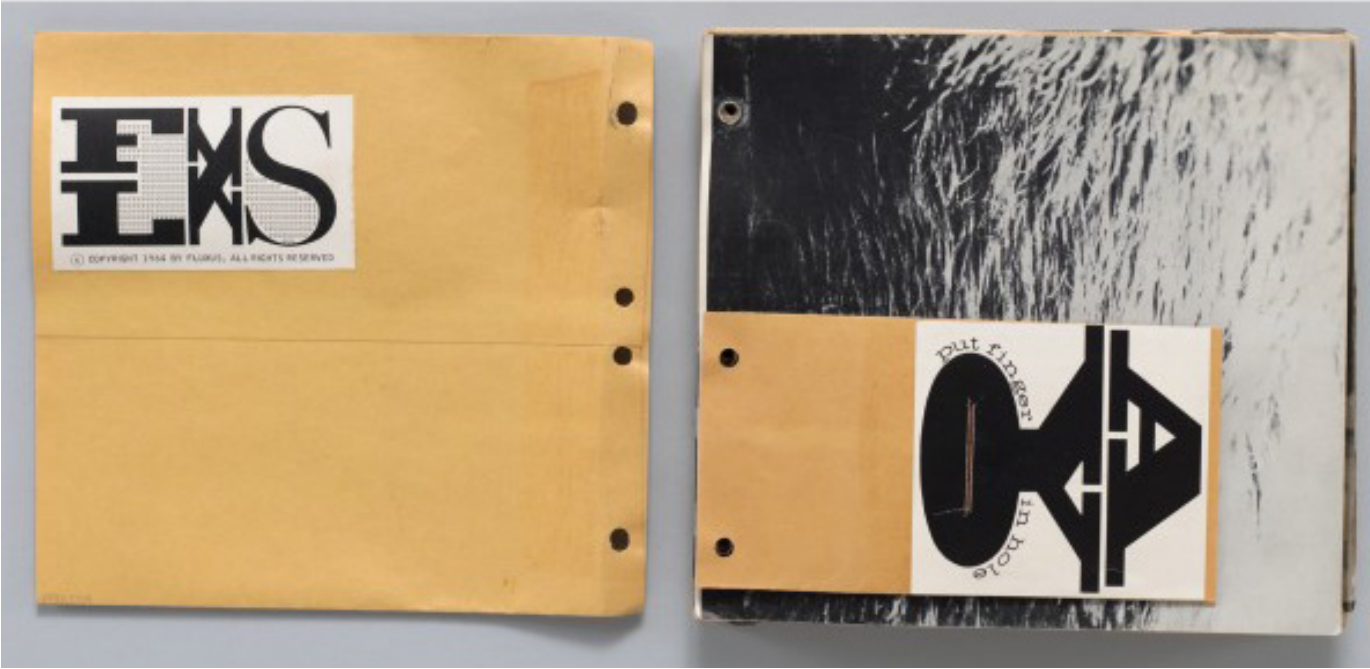
i. 331 Ben Vautier. Page from Fluxus 1, Gesture Piece (Turn this Page). 1964, Fluxus Edition unannounced

MoMA

i. 329 Fluxus 1

1964

MoMA







i. 335 *Total Art Matchbox*  
Ben Vautier  
MoMA



i. 332 *Flux Year Box 2.*  
Paris, Centre Pompidou - Musée national d'art moderne - Centre de création industrielle  
Photo (C) Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. RMN-Grand Palais / Philippe Migeat



i. 333, *Flux Year Box 2*. c.1968, *Fluxus Edition announced 1965*  
MoMA



i. 334 *Flux year box 2*  
*semi-desplegada*  
closed box: 20 x 20 x 8.5 cm  
Harvard Museum



i. 336 Flux Cabinet  
1975-77

De la colección Gilbert and Lila Silverman, actualmente en el MOMA



i. 337 Flux Cabinet con algunos cajones abiertos



artística y que, a través del contenido portátil, pudieran ser disfrutadas, no sólo como memoria, sino también como obra de vida.

El contenedor de las obras no se enfrenta a su contenido, este cumple con su función de “caja”, de maleta de viaje que se lleva a complacencia. El museo portátil ya no es únicamente el de un artista como el plantado por Duchamp, es de todo un colectivo y un movimiento artístico que reivindica y consolida las acciones cotidianas como hechos artísticos, y a través de la confrontación e interacción directa de la obra con los espectadores, permite miradas y respuestas diversas de todos los grupos sociales. Esto produce varios efectos: desde la aceptación hasta el rechazo; molesta, incomoda, interroga y confronta directamente a un espectador, que no puede quedarse silente ni quieto, ya que la intención profunda de la obra de arte es moverlo para que despierte y mire a su alrededor, para dejarse sorprender y para ver el mundo con ojos diferentes. Como decía Shigeto Kubota, perteneciente al movimiento *fluxus*: “El arte es para todo el mundo, no para gente especial”.

Los artistas del *fluxus* ponen en tela de juicio al gran mercado del arte, pues dan a entender e indican que este los sitúa como un objeto más que ha de venderse, junto con las obras respaldadas por su firma y su autoría, pues han sido clasificados, elogiados o destrozados por la crítica especializada, junto a las dinámicas de las instituciones y de los Museos de Arte, que los incluyen y que nace contradictoriamente de sus obras. Es por esto que como creadores de su tiempo presente y conscientes de estos procedimientos, evidencian su descon-

tento realizando en paralelo construcciones de un museo de arte particular e inclusivo, concebido como objeto móvil, mucho más accesible y asequible, en continuo crecimiento, no es único, sino que se concibe como objeto que puede mutar de contenedor, y su contenido es variable, aunque constantemente pensado y elaborado. Que conserva la esencia de la cercanía de la obra con el espectador, y permite no solo la observación de las obras sino la posibilidad de la tactilidad de las mismas, y la posesión particular de un museo diverso, lo cual diluye por completo las fronteras y límites que ha establecido la Institución hacia el edificio Museo de Arte como hacia las obras. Así pues, esta es una actitud que desacraliza tanto la Obra de Arte como al Museo.

Los artistas serán excluidos o incluidos por las instituciones para exhibir sus obras, o decidirán apartarse voluntariamente, realizando todos ellos acciones directas y contestatarias, que estarán compartiendo existencia de tiempos y espacios.

El mismo año que finaliza el *Flux Cabinet* (1977) se presenta el *Museum of Drawers* (Museo de los Dibujantes),<sup>107</sup> que fue realizado por el artista suizo Herbert Distel, quien se autoproclama curador del Museo, pues él se encargará de gestionar y articular todo su contenido. El contenedor será definido por él como un armario de color blanco en sentido vertical, - como el *Flux Cabinet*- y no como gabinete en sentido horizontal, el

<sup>107</sup> Actualmente la obra pertenece a la colección de la Kunsthau de Zurich, ya que fue donada por el artista y la Fundación Julius Baer en el año de 1979. Las obras han sido restauradas recientemente con fondos del Museo, la colaboración de Bern University of the Arts Department of Conservation and Restoration y de Herbert Distel. Puede observarse en <http://www.schubladenmuseum.com/>

cual estará compuesto por 20 cajones de tapa transparente en su parte frontal, con un asa que permite abrirlos y cerrarlos a antojo, e individualmente, observándose la división interna de cinco compartimentos, de 4 x 4 cm., donde se instalarán las obras, siendo 25 en cada cajón, para un total de 500 obras. Estas serán enviadas por sus artistas desde 1970 hasta 1977 (i.338, i.339) contando con el apoyo no sólo de algunos artistas, sino que se unirán marchantes de arte.

Las obras presentes en el *Museum of Drawers* poseen diferentes materialidades y naturalezas: pintura, escultura, fotografía, arte sonoro y cinético e instalaciones, entre otras y son donaciones de artistas vivos, con los que Distel se encargó de contactar a lo largo de casi ocho años (unos enviaran su obra, otros rechazaran participar en el proyecto) para que realizaran su obra a una escala que pudiera contenerse en el cajón de 4 x 4 y pudieran estar en el Museo que él desarrollaba.

Distel transforma el Museo en un objeto cercano, a escala, que permite la cercanía con obras de artistas vivos que se encuentran realizando su obra. Al igual que el *Flux Cabinet*, no es estático, puede ser transportado y exponerse en diferentes lugares y espacios. Lo expone por primera vez en la "Documenta 5", comisariada por Harald Szeemann en 1972 (coincidiendo en dicha Documenta con la "Sección publicidad" del Museo Moderno Departamento de las Águilas, realizado por Marcel Brodthaers), antes de dar por concluida la obra, ya que es un proceso iniciado y presentado con el nombre de "*The Drawer Museum of Modern Art in the Twentieth Century*".

Distel concibió la existencia del Museo de Arte como un contenedor que se asemeja a un objeto mobiliario, que adquiere la apariencia de un armario, con una colección determinada, cerrada y que no crecería con los años. Desde un comienzo por sus medidas y divisiones, el contenido total concebido por él será de un total de 500 obras, guardadas y resguardadas bajo la transparencia de una pequeña vitrina que indica el contenido, pero no los exhibe continuamente. Ya que las salas adyacentes se transformarán en compartimentos iguales y como lo indica la obra de Boezem Marinus (1934), contenida en esta: *This is a Museum Room*, (1971), (i.340). Donde cada obra es un cuarto independiente del museo vertical, y su contenido será como lo indica la obra de Valoch Jiří (1946), *Untitled*, (1975). (i. 341)

La obra museo o el museo armario desarrollado por Distel, junto con el *Flux Cabinet*, permitieron otro encuentro visual y perceptivo con la existencia del museo de arte y las obras. Son condescendientes con el encuentro que realiza el espectador con el contenedor, ya que la escala de este no abrume al espectador, quien lee el texto en la parte superior del armario de Distel: "*Museum*". Disponiendo con esta palabra al espectador para que entre en relación directa o indirecta con el objeto que se le presenta, pues él tiene el control de las acciones del abrir, cerrar y tocar.

En la exposición del Museo de los dibujantes, no se permite la manipulación de los cajones y es por esto que algunos fueron colocados en el exterior, con el fin de que algunas obras pudieran ser contempladas, y otras pasaran casi desapercibidas,



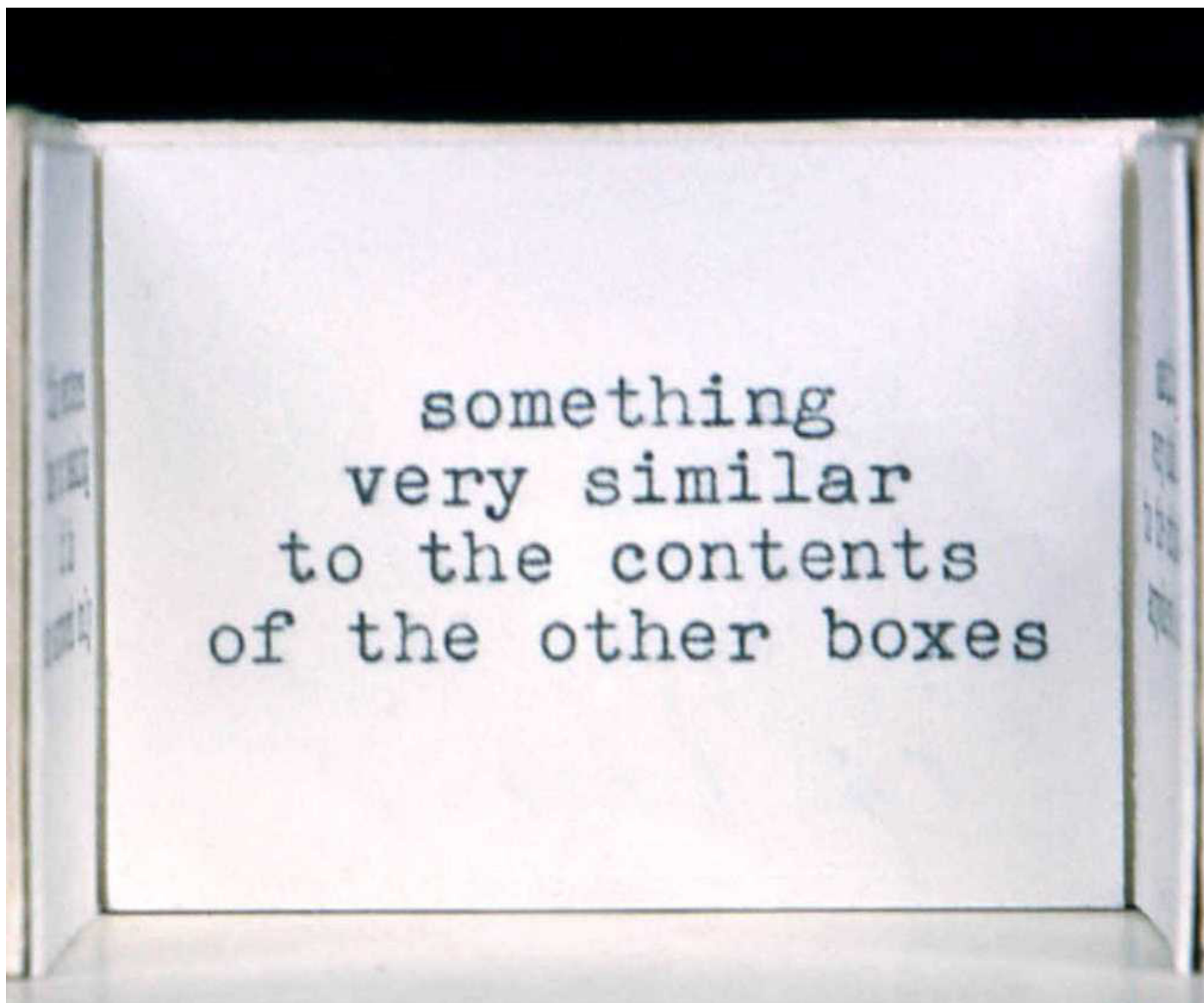
i. 338 Museo de los dibujantes  
Herbert Distel  
1970-1977  
*Schubladenmuseum*







i. 340 *This is a Museum Room*  
Boezem Marinus  
*Schubladenmuseum*



i. 341 *Untitled*  
Valoch Jiří  
*Schubladenmuseum*

como es el caso de la obra realizada por el artista Ed Kienholz, la cual es la base metálica del armario.

El *Flux Cabinet* junto a la obra de Distel permiten esa ilusión de la cercanía de la obra, y podrían aplicarse las palabras de Santos Zunzunegui: “en el Museo —al menos en algunos de sus tipos— se trataría de producir la ilusión de la accesibilidad total del arte, si no es en una sola mirada sí, al menos en una sola visita” (Zunzunegui, 2003, pág. 62)

La obra arquitectónica junto con la obra de arte interpretan, desarrollan y construyen de manera diversa la obra museo de arte, teniendo factores comunes, como el contenido -las obras-, pero parecieran ser antagónicas, puesto que la escala, la movilidad y su presencia han sido abordadas de manera diferente, respondiendo a estos tres parámetros de manera distinta, pero contemplando en ambas hasta estos momentos, la presencia de “un contenedor”, que permite desde y hacia él una relación con las obras contenidas.

Esta presencia que permite la cercanía, en la cual se diluye la escala, va cobrando otras dimensiones perceptivas, simbólicas y comerciales hacia la obra, guiadas por los artistas, que irrumpen directamente en los espacios habitados y son tomados desde la llamada “caja boba”. Ya que ésta será utilizada para realizar lo que será la primera exposición televisada *Land Art*. La cual consiste en la emisión de obras de ocho artistas pertenecientes a este movimiento, con una duración de cinco minutos para la obra de cada artista, llevándose a cabo la emisión en la televisión de Colonia el 15 de abril de 1969.

El proyecto nace del “ cineasta independiente Gerry Schum, quien en colaboración con la historiadora de arte Hanna Weitemeier y el artista Bernhard Hoke, inaugurando la primera galería-televisión, cuyo objetivo era liberar el arte del “aura del museo y la galería”; y el cineasta Gerry Schum “veía en el video el medio de liberar al artista del restrictivo triángulo taller-galería-coleccionista y que le permitiría subsistir no de la venta de sus obras sino de los derechos de autor” (Guash, *El arte último del SXX. Del posminimalismo a lo multicultural*, 2000, págs. 446,447)

El proyecto planteó no solo un nuevo acercamiento a las obras, sino una masiva visualidad y acceso a las mismas, pues utilizó un medio como herramienta para la observación no histórica de las obras, que servía de mediador directo entre el artista, la obra y el espectador. Este último podía ver las obras en su casa, pues estas eran presentadas en su presente, rompiendo con esquemas preestablecidos, como era el desplazamiento necesario para contemplarlas; pero trasladando en minutos la presencia de las obras al espacio habitado, esta vez no poseídas, sino cambiantes y enmarcadas en el aparato televisivo de casa. Estas se presentaban en la pantalla de forma simultánea, seleccionadas y sin las barreras físicas, permitiendo la observación directa a cuadros y disfrutarlas en instantes. El espectador no era el propietario de las obras, pero podría indicar el deseo de poseerlas. Las obras fueron convertidas en objetos “mediáticos”, al alcance de un gran público.

Las nuevas naturalezas de las obras confrontaron en este presente la existencia del Museo de Arte institucionalizado,

el cual hace parte de las dinámicas del mercado y de la crítica, establecidos a lo largo del siglo XX. Los artistas no silentes crearon y posibilitaron otras existencias de él, como las anteriormente descritas. No parando allí y realizando otras construcciones, que se realizaran a posterior, considerando y visionando otras implicaciones y resistencias hacia el Museo institucionalizado de manera tan diversa, que incluirán lo material, lo conceptual, lo temporal, lo espacial, y llegara a la acción, donde el “simulacro o la parodia” sirven de canales que conducen y establecen diálogos y maneras de encuentro con las carencias o contradicciones presentadas y establecidas en las instituciones Museo de Arte. Concibiendo la obra museo de arte, como un ciclo, donde se involucraba al mercado-crítica-museo-obra. Despojándolo de la imagen grandilocuente de su edificio, el cual había permitido a las Instituciones sustentarse en él, como su gran obra. Con base en dichas reivindicaciones, se llevó a cabo una nueva idea de este, basada en sus construcciones no físicas, sino conceptuales, derivadas de las dinámicas impuestas por los Museos de Arte, naciendo un nuevo Museo, el Museo “ficticio”.

Museo que concibe e inaugura Marcel Broodthaers en 1968, en Bruselas, denominado por él como “El Museo Moderno, Departamento de las Águilas”. Con él cuestionó al Museo de Arte Moderno constituido, y lo diseccionó desde todos sus componentes: conceptuales, físicos, expositivos, administrativos, financieros y, por supuesto, desde su contenido: las obras, divididas en colecciones. Fragmentando todos estos componentes en las secciones que el desarrolla, las cuales hacen alusión a todos ellos y que dirigen la mirada a los movi-

mientos que deben llevarse a cabo en la constitución y consolidación de un Museo de Arte. Cada sección la realizó de manera independiente una de la otra y las concibió y desarrollo como acciones que existieron como concientizadoras, ya que mostraban el rumbo que tomaban los Museos de Arte, versus las obras artísticas de esos momentos. (i.342, i.343)

El Museo creado por Marcel Broodthaers, como todo “gran Museo”, fue presentado al público con una ceremonia de inauguración, la cual se realizó el 27 de septiembre de 1968, y que se denominó **“Musée d’Art Moderne, Département des Aigles du XXe siècle(David-Ingres-Wiertz-Courbet)”** (“Museo de Arte Moderno, Departamento de las Águilas, Sección siglo XIX” (David-Ingres-Wiertz-Courbet). Localizándolo físicamente en la rue de la Pépinière 30, en Bruselas, lugar donde residía y tenía su taller. (i.342, i.343)

Sonia Arribas, en su escrito de 2007, “Imagen y autodestrucción de la cultura: El museo ficticio de Marcel Broodthaers (contenido del Seminario Internacional MEMORIA E INDUSTRIA CULTURAL Imagen — Aceleración — Digitalización 28-29 de noviembre) describe la inauguración del museo ficticio de Marcel Broodthaers de la siguiente manera:

*Colocó diversos y sencillos objetos en una sala, dibujó la palabra “museo” en el cristal que daba a la calle, y escribió unas cartas de invitación en las que hablaba de su inauguración y puesta en marcha. Él mismo, como todo buen curator, pronunció un solemne discurso de apertura, al que después siguió una discusión en la que “asistieron 60 personalidades del mundo civil y militares” –así escribió él mismo al hacer de reportero falso ante los medios de comunicación. Para difun-*





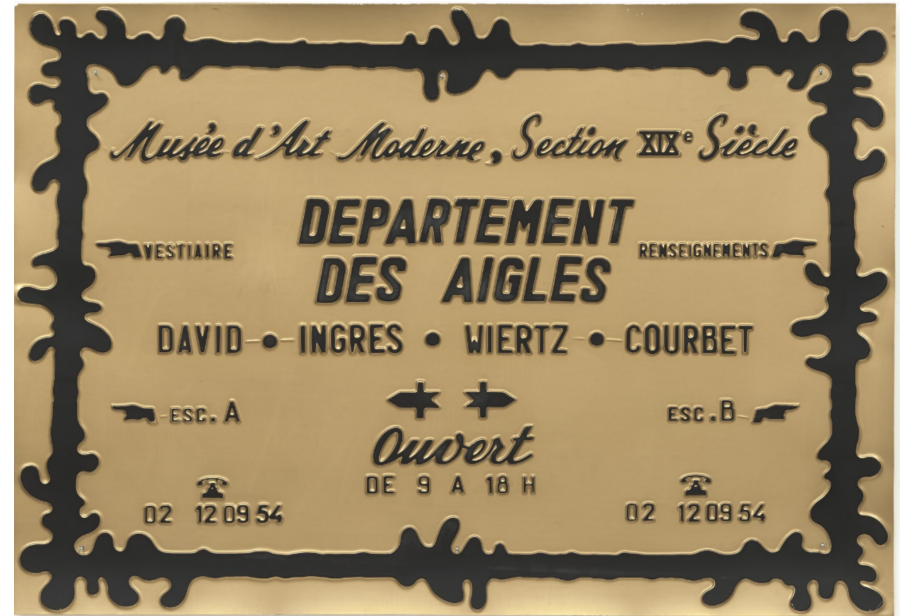
i. 344 *Museum- Musée. Section cinéma* Plastique thermoformé dans un plexiglas. Edition à 7 exemplaires. H\_50 cm L\_ 114 cm  
Marcel Broodthaers, *Cinéma*, Catalogue de l'exposition à la Kunsthalle de Dusseldorf du 27-10 au 16-11 1997.  
© Pierre Bergé & Associés  
*Exposition Marcel Broodthaers,*  
*Musée d'Art Moderne – Département des Aigles*  
*Monnaie de Paris*

i. 345 Marcel Broodthaers in Kunsthalle Düsseldorf, 1972  
*MusÉE d'art moderne - dÉPartement des Aigles*  
Marcel Broodthaers  
18 abril - 5 julio 2015  
*Monnaie de Paris*





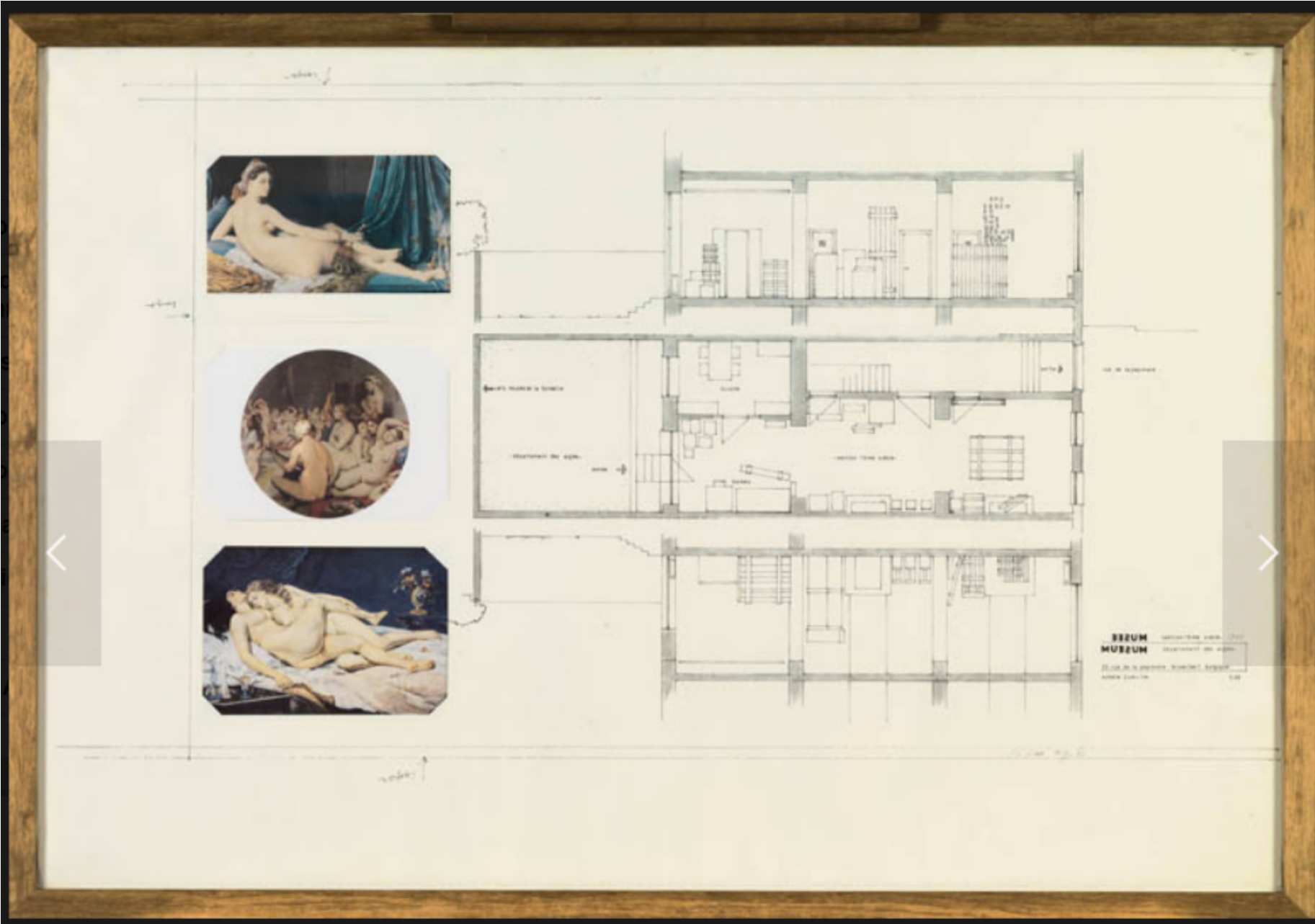
i. 342 Inauguración del Museo de Arte Moderno Departamento de las Águilas  
 Marcel Broodthaers  
 27 de septiembre 1968  
 Tomada del texto de Sonia Arribas



i.343 *Department of Eagles (David - Ingres - Wiertz - Courbet) (Département des Aigles [David - Ingres - Wiertz - Courbet])*  
 1968  
 MoMA







i. 349 *MUSÉE - MUSEUM*  
1972  
MACBA

*dir la información sobre el museo escribió cartas a los clientes en las que hablaba de los objetos del museo con sustantivos tales como aura y brillo, desinterés y admiración, apuntando a la experiencia estética tal y como ésta fue definida por la tradición filosófica. En una pared de la exposición había tarjetas postales, pegadas con celo, con reproducciones de pinturas y dibujos del siglo XX; en otra había cajas de embalaje estampadas con las palabras “Picture”, “Handle with Care”, “Painting”, “Fragile”, y en la calle había aparcado un camión de mudanzas. En el catálogo de la exposición figuraban varias cartas, una de ellas un inventario de objetos, otra un borrador de la idea de una exposición futura, otras reflexiones entrecortadas, dirigidas al visitante y a los amigos, sobre el arte, así como propuestas teóricas para pensar sobre las postales y las imágenes que aparecían en el museo: “este museo es una reflexión específica sobre el arte –que se expresa a través de un espacio abierto en la calle y cerrado por un jardín”. (Arribas, 2007)*

A la inauguración del Museo le siguieron otras secciones, las cuales llevará a cabo en ciudades y espacios diferentes, que le dieron continuidad a su actividad de toma de conciencia y reflexión sobre la significación, simbología, contenido, políticas y mercado artístico, los cuales abarcaba en cada una de ellas, y llevaron títulos reivindicativos, alusivos y pertenecientes a las esferas del Museo de Arte.

Las secciones serán doce,<sup>108</sup> contando la de la inauguración,

---

108 “Le catalogue de l’exposition de la Galerie nationale du Jeu de Paume en rapporte le plus : douze sections ; les voici : la Section XIXe siècle, la Section Littéraire, la Section Documentaire, la Section XVIIe siècle, La Section XIXe siècle (bis), La Section Folklorique/Cabinet de Curiosités (restée un projet), la Section Cinéma, la Section Financière Musée d’Art Moderne à vendre 1970-1971 pour cause de faillite, la Section des

algunas de ellas serán: Sección Literaria, que será realizada en varias ciudades; Las Figuras, subtitulada *Der Adler von Oligozän bis heute* (El Águila del Oligoceno al presente), realizada en la *Kunsthalle* de *Düsseldorf* de mayo a julio de 1972, invitado por su director y por el curador junior de ésta institución; la Financiera, consistente en lingotes de oro con el símbolo del Museo, el águila, y el número correspondiente a éste, los cuales serán sacados a la venta pública como elementos componentes del museo, y cuyo precio de venta sería mucho más alto que el valor del oro cotizado en el mercado en esos momentos (i.348) ; *Musée-Museum, Musée-Museum*, compuesta por varios dibujos e impresiones que pertenecerán y harán parte y alusión a secciones de todo el museo, como así a obras de artistas clásicos, que estarán presentes a través de las postales seleccionadas de sus obras, acompañadas por un planta hipotética de su distribución (i. 349); Sección del Cine, la cual será la de más duración y permanecerá en un mismo lugar, convirtiéndose en un espacio multifuncional utilizado como punto de encuentro y de reuniones, como galería, almacén y sala de producción y de proyección de películas, y estará abierta entre enero de 1971 a octubre de 1972, en la ciudad *Düsseldorf* (i.344); La Publicitaria, en la cual realizará la “clausura” del Museo, que se lleva a cabo en la “*Documenta 5*”, de *Kassel*, en 1972.(i.345). Las secciones, en su gran mayoría, cuando se realizaban se encontraban acompañadas de impresiones gráficas y textos haciendo alusión a ellas.

En 1975 realizará en el *Centre National d’Arte Contemporain*

---

*Figures, la Section Publicité, la Section d’Art Moderne, le Musée d’Art Moderne Galerie du XXe siècle. (CF : Annexe B, p. 11, Chronologie du Musée d’Art Moderne Département des Aigles)”*.

i. 348 Sección financiera 1970-71  
MoMA





de Paris (2 de octubre-10 de noviembre) “*La Salle blanche, un souvenir du Musée d’art moderne département des aigles dans un décor, l’angélus de Daumier.*”<sup>109</sup> Dando por terminado el proceso y el ciclo del museo, bajo los parámetros definidos desde su inauguración en Bruselas. (i.346, i.347)

El Museo estuvo activo durante cuatro años, y se desarrolló de manera independiente en diferentes espacios y ciudades de Europa, y fue articulado por Broodthaers de manera autónoma. Compuesto por secciones con diferentes contenidos, siendo ambos elementos componentes de todo el museo. Broodthaers cuestionó y desmitificó el Museo de Arte, y lo mostró de lleno, con sus contradicciones, acciones, políticas y comercio, a través de su obra que lo despoja totalmente de todos los elementos que hasta esos momentos se creían indispensables, inseparables e indisolubles para su constitución y existencia.

Confrontó todas las dinámicas, normativas e imaginarios ligados a la institución y al Museo de Arte, con argumentos como los siguientes: no es necesaria la existencia de un único espacio o contenedor para la existencia del Museo, ya que

---

109 *École Du Louvre Clara Hémon La Salle Blanche (1975), de Marcel Broodthaers: un souvenir du Musée d’Art Moderne Département des Aigles dans un Décor, L’Angélus de Daumier Étude de l’œuvre dans son environnement d’origine et dans son contexte d’exposition actuel. Mémoire d’étude (1ère année de 2ème cycle) présenté sous la direction de Mme Cécile Dazord, Mai 2008* Recuperado de: <http://bibliothequekandinsky.centre-pompidou.fr/images/bk/THESES/THESNUM6.pdf>.

Marcel Broodthaers. Una retrospectiva Organización: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, y The Museum of Modern Art, Nueva York. Recuperado de: [http://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/dossier\\_marcel\\_broodthaers\\_-museo\\_reina\\_sofia\\_web.pdf](http://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/dossier_marcel_broodthaers_-museo_reina_sofia_web.pdf)

planteado como lo hace Broodthaers, este existe desde su toponimia y se amplía a las acciones consecuentes e implícitas en las instituciones, como es el hecho significativo de la inauguración, que lo hace visible a través de un acto social-colectivo; las obras y los objetos no están contenidos bajo un mismo techo, estas se encuentran dispersas y son particulares y únicas respondiendo a existencias independientes, pues las obras no son su única razón de ser y existir, pero si son la que le permiten sobrevivir, cuando plantea la Sección Financiera en 1971(i.350). Las obras planteadas no son singulares, pueden ser reproducciones o series pertenecientes al ideario planteado por el artista, quien se define, como director, curador, jefe de prensa, poeta y artista, representante de todos los cargos diferenciados en la institución Museo. (i.351)

Las obras no fueron seleccionadas o fueron ampliándose debido a su compra, sino que se encontraban como componentes de acciones que respondían a dinámicas reivindicativas y contestatarias hacia el Museo institucionalizado, y no dependían de la escala del contenedor, pero sí estaban determinadas bajo un soporte, una materialidad, una temporalidad definida por el artista, incluyendo la copia y la reproducción de obras de arte pertenecientes a las colecciones de diferentes Museos. Instaurando una nueva práctica para la existencia del Museo, desde la presencia y la ausencia, ya que este puede nacer con la palabra y el gesto.

*Ahora bien, la contradicción entre arte y mercancía es parte y parcela de la dialéctica de la modernidad y la cultura de masas. Dicha contradicción, o dialéctica, se desarrolla en la obra de ciertos artistas conceptuales (por ejemplo Marcel Brood-*

*thaers). (Guash, Los manifiestos del arte posmoderno, 2000, págs. 96-102)*

En la actualidad sobreviven de él las secciones a través de fotografías, impresiones, objetos, cajas y vacíos que se encuentran disgregados, pues fueron adquiridos por diferentes Museos o galerías para hacer parte de una colección en particular o para permanecer en el catálogo de alguna galería para ser vendidos. Perdiendo de esta manera su sentido original, ya que la relación existente entre ellos se diluye, al presentarse como objetos aislados, absorbidos por ese gran mecanismo al que aludía Marcel Broodthaers en su obra.

El museo de arte planteado desde el hacer artístico, como una nueva construcción que determina múltiples existencias del Museo de Arte y que actúa a su vez como espejo catalizador e imagen de las prácticas que rigen su existencia, será obra contemplada como un todo, compuesto de diversas partes, la cual es conciencia en sí misma que despierta a otras conciencias.

SECTION FINANCIERE

MUSEE

D'ART MODERNE

A VENDRE

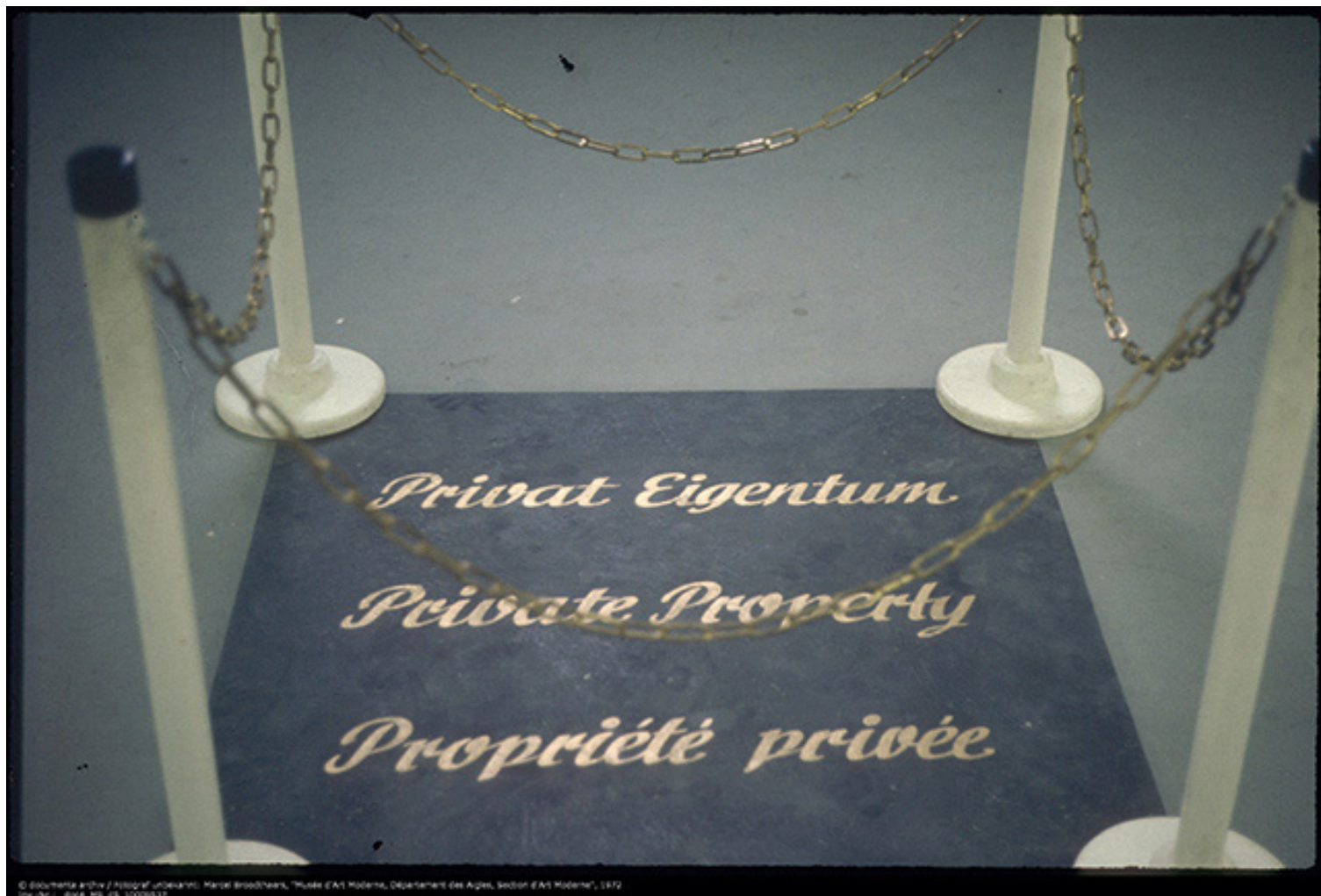
1970 - 1971

POUR CAUSE DE

FAILLITE

DEPARTEMENT DES AIGLES

i. 350 *Musée d'Art Moderne à vendre - Pour cause de faillite*  
Section Financiere  
1970-71  
MoMA



© documenta archiv / Fotoprof. unbekannt; Marcel Broodthaers, "Musée d'Art Moderne, Département des Aigles, Section d'Art Moderne", 1972  
Inv.-Nr.: SMA, MS. 10.000.117

i. 351 Detalle de la obra de Marcel Broodthaers, *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles, Section d'Art Moderne*, en la documenta 5 1972 © documenta archiv / Fotografo desconocido



### 3.3. “La Calle” en el museo, el Museo en” la calle

*El espacio público de la calle ofrece la posibilidad de recobrar ese oxígeno, desentenderse de los hábitos, buenos o malos, adquiridos a lo largo de un siglo, quizás a causa de los museos y de reencontrarse cara a cara con realidades que no anulan la realidad del museo, pero que son comparables y plantean otros problemas. [...] un arte que, al aceptar la confrontación con lo real, incluso yo diría con lo cotidiano, conserva la posibilidad de crear aquello que el museo ya no puede. (Buren) (Bolaños, 2002, pág. 356)*



i. 352 MASP  
Lina bo Bardi  
1960-1968  
MASP



i. 353 *Detective Show*  
Jhon Fekner  
Frances Hynes  
7 de mayo a 30 de junio 1978  
*DETECTIVE SHOW, GORMAN PARK, ITCHYCOO PARK, 85TH STREET, JACKSON HEIGHTS, QUEENS, NY 1978.*  
*Jhon Fekner archives*



i. 354 *Centro George Pompidue*  
Renzo Piano y Richard Rogers  
1970-1977  
© Rogers Stirk Harbour + Partners

En 1968, año de la inauguración del museo desarrollado por Marcel Broodthaers, el Museo Moderno Departamento de las Águilas, fue un año particularmente significativo en temas culturales, políticos y sociales, ya que fueron llevadas a cabo discusiones públicas que abarcaban e hibridaban estos temas, y ponían en la palestra pública la inconformidad evidente a los sistemas que los regían, confrontando de manera directa los sistemas implícitos a ellos. Se consolidó entonces en varios países de diferentes continentes, un movimiento que fue llamado Mayo del 68, el cual catalizaría todas estas ideas. Convirtiéndose en el motor general en el que grupos de artistas, intelectuales, estudiantiles y diferentes colectivos sociales, tomaron los espacios públicos y privados para realizar encuentros, donde se hacían conversatorios sobre temas diversos. En todos ellos predominó el llamado a los espectadores para que hicieran una toma de consciencia sobre las situaciones que envolvían su presente, pues como colectivo social debían comenzar a plantearse y pedir cambios a las normativas establecidas impuestas por las instituciones que manejaban los poderes legislativos, gubernamentales y culturales, y dejar de ser sólo, espectadores. Y esto debería expresarse y tomar forma a través de nuevas propuestas que permitieran otras aproximaciones y existencias de estos. El Museo de Arte, no estará exento en estas discusiones como proyecto a ser cuestionado y abordado, como ya lo planteaba Broodthaers.

En este mismo año no solo se realizaron discusiones sobre los Museos de Arte, algunos fueron concluidos y se abrieron al público. Sus arquitectos diseñadores los habían proyectado y visionado totalmente diferentes a los desarrollados hasta es-

tos momentos, transformando las ideas preconcebidas acerca de ellos, no solo formalmente y espacialmente, como lo hizo Mies Van der Rohe en la *Neu National Galerie*, sino que los convirtieron en lugares integradores de las realidades sociales, brindando un espacio para que estas sucedieran. De esta forma lo hizo Lina Bo Bardi en el mismo año de 1968 cuando fue inaugurado el Museo de Arte de Sao Paulo Brasil el 7 de noviembre (*Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand —MASP—*), diseñado por ella.

En este proyecto, Lina bo Bardi, renueva la visión del Museo de Arte, ya que hace posible una nueva existencia de éste, a través de su presencia y de su imagen. Donde la visión de la arquitecta hacia este, permite un encuentro, nos solo ya con lo artístico, sino que su obra transformara la distancia presente entre el espacio Museo de Arte y lo que sucedía en su exterior, acercando el Museo de Arte a la ciudad y a sus habitantes. Concibe al Museo como un marco que cobija lo público y a sus expresiones, no aislándolas, sino permitiéndoles ser dentro de sus “limites” como presencias, con todas sus manifestaciones.

Lina bo Bardi concibió el diseño del proyecto desde 1956 y este comenzó a ser construido en 1960, aunque fue interrumpido en 1962. El MASP es un Museo que nació de la iniciativa de coleccionistas privados, pues este da comienzo hacia 1947 con la llamada “Primera Exposición Didáctica de la Historia del Arte”. La colección inicial contará con obras de artistas europeos de finales del siglo XIX que pertenecían a la colección personal de Pietro María Bardi, y Assis de Chateaubriand,

ambos fundadores del naciente Museo. Este último ha contactado a Lina Bo Bardi, para que se encargará de éste. Ya que será ubicado en sus inicios, en una de las plantas del Diario de los Asociados, propiedad de Chateaubriand.

Lina bo Bardi realizará en este espacio, la organización museográfica y el diseño de sus distribuciones espaciales. Pensando éste no como un lugar para almacenar obras, sino como uno en el que se podría aprender de ellas. En 1950, el espacio destinado a las exposiciones se ha ampliado a cuatro plantas del edificio y no solo se realizaron exposiciones, sino que también se desarrollaron programas enfocados al arte, y se crearon institutos dedicados a la enseñanza que dependerían de él, como fue el Instituto de Arte Contemporáneo, fundado en 1951. En estos cuatro años de existencia la colección aumentó gracias a las donaciones realizadas por nuevos mecenas, entre las que se encontraron obras de los siglos XIII y XIX.

Así pues, el Museo creció y se consolidó como institución, mientras seguía funcionando en el edificio del periódico. Fue entonces cuando Lina bo Bardi estudió un solar en el centro de la ciudad de Sao Paulo y las condiciones que le había impuesto el donante de este a la administración. Fue entonces cuando presentó su proyecto, el cual fue aprobado pues respetaba las cláusulas de la donación, una de ellas la de permitir las visuales hacia el centro de la ciudad y la de ser espacio abierto para ésta. (i.355, i.356)

La ubicación del lote para la construcción del Museo estaba precedida por la vía Paulista, una de las principales vías de la

ciudad, y la avenida 9 de Julio, existiendo entre ellas un gran desnivel. Lina bo Bardi diseñó un edificio que se levantaría del suelo más de 8 metros, con una luz de 74 metros entre sus columnas laterales, que permitían la pérdida de la visión en el horizonte y la contemplación del vacío existente en el centro de la ciudad, pudiendo observar a lejanía las montañas circundantes. Conectando las dos vías a través del vacío generado por el proyecto, posibilitando la conexión entre ellas, sin vincularlas físicamente. Puede verse que mientras una parte del edificio flota sobre la Avenida Paulista, brindándole a la ciudad una plataforma, la otra parte del edificio hacia la avenida 9 de julio se sumerge en jardines con agua que lo separan de la vía.

El edificio se divide en tres partes: una conformada por la gran caja de vidrio y concreto flotante, sostenida con las vigas y columnas rojas, que se convierte en el gran marco que cubre y que cobija la gran plaza pública siendo esta la segunda parte y la cual continua descubierta hasta la terraza que permite la visión a la ciudad lejana hacia la avenida 9 de Julio, en este punto la ciudad se observa, no se toca como en la plaza cubierta; y la tercera parte, se encuentra debajo de todo el acontecer público y alejado de las miradas de este, cuando es utilizado el desnivel y este desciende dos niveles hacia la avenida 9 de julio con elementos verdes que protegen sus fachadas.(i. 357)

El programa del Museo desde su concepción contará con salas de exposición permanente y salas de exposición temporal, auditorio, café, espacios de conservación, filmoteca, fonoteca





i. 355 Belvedere Trianon sobre la avenida 9 de julio  
1930  
Postal

y espacio público; la plaza se concibe como un espacio multifuncional que se le brinda a la ciudad, a sus habitantes y a los artistas, como lugar de encuentro para todos ellos.(i.359, i.360)

Los expositores de las obras pictóricas diseñados por Lina Bo Bardi para el Museo, llevarán implícita la imagen y relaciones llevadas a cabo por ella en el edificio, ya que el peso de la masa del proyecto que se encuentra encima del espacio público, se transforma en volumen macizo,( i.358) de concreto y madera donde se incrusta un cristal, como aparador en el que se exhiben las obras pictóricas, las cuales parecen flotar o estar suspendidas en el espacio expositivo. Las obras no se encuentran expuestas sobre las paredes perimetrales, ni en salas marcadas por estas: están dispuestas en todo el espacio destinado para su exposición que es de planta libre, sin columnas ni divisiones internas, y se encuentran, reunidas en grupos e hileras, permitiendo la observación tanto del anverso como el reverso de la obra<sup>110</sup> ( i.361)

El Museo de Arte diseñado por Lina Bo Bardi se convierte en obra única, que con arquitectura resuelve de manera clara y comprometida, las cuestiones planteadas a ellos a finales de los años sesenta del siglo XX; donde lo social y lo cultural son temas abordados por todos los estamentos de la sociedad, las discusiones entre lo público y lo privado, lo institucionalizado y los organismos de construcción ciudadana se llevan a

<sup>110</sup> Los dibujos y detalles de los expositores, pueden observarse en la página del Instituto Lina Bo e P.M. Bardi.

Al igual que dibujos de todo el proyecto, realizados por Lina Bo Bardi

la palestra pública y de manera incuestionable da respuesta a ellos a través de la concesión y construcción de la obra arquitectónica museo de arte.. En palabras de Olivia Fernández de Oliveira: “...MASP, era casa e cidade, ao mesmo tempo, individual e coletivo, parte e todo”.

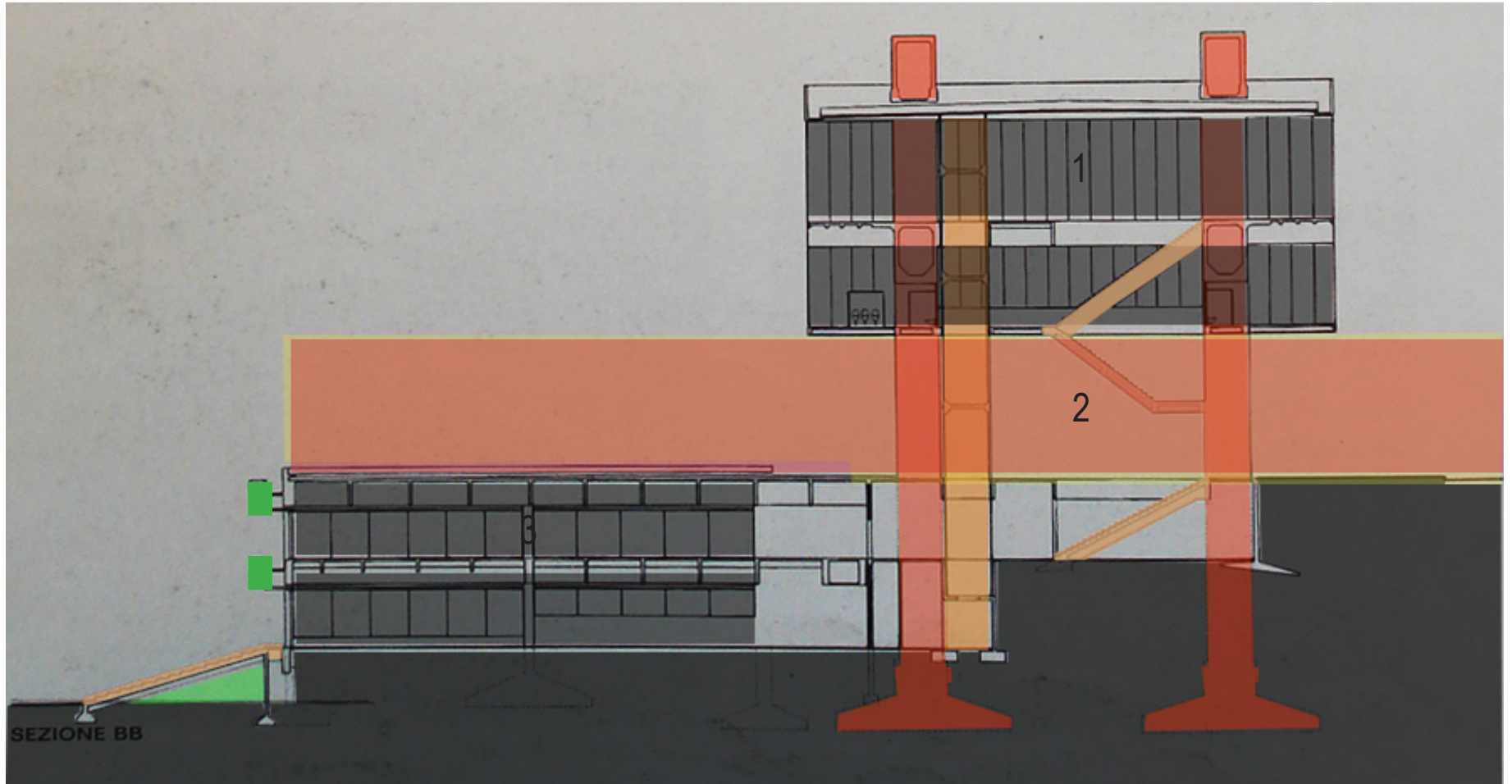
No es una “caja cerrada y opaca”, es un espacio que propicia el encuentro con lo artístico, permitiendo a la obra ser en su interior, a la vez que cobija el hacer artístico del presente junto con las creaciones diarias de lo cotidiano, permitiendo a los ciudadanos a que se apoderen de su espacio, en el contacto directo con el peatón, el museo se transforma en un espacio dual, la calle en el Museo- el museo en la calle. La calle lo penetra hasta perderse en el horizonte y no es contenida, es retenida por la altura en caída libre del desnivel. El Museo permite ser a la calle y expandirse, transformándose en espacio que congrega, propiciando el caminar, el parar, el encuentro, la reunión, la discusión, la escogencia, dejando al libre albedrío la decisión de acceder a los espacios expositivos, o si no se quiere, cobijarse debajo de él, o continuar la marcha. El acceso al Museo se muestra discreto, una escalera se desprende del gran techo flotante que pende de las columnas rojas o puede ser “abducido” por un ascensor de cristal que lo llevará hacia la parte superior, ubicado en el lateral derecho, si se observa de frente desde la Avenida Paulista.

En palabras de Lina bo Bardi:

*Os museus novos decidiram abrir suas portas, deixar entrar o ar puro, a luz nova. Entre passado e presente não há solução de continuidade. Nada se detém, tudo continua. É necessário*



i. 356 Fotografía donde se observa la finalización del proyecto conservando el belvedere  
Tomada del libro de Lina Bo Bardi, del Instituto Bardi



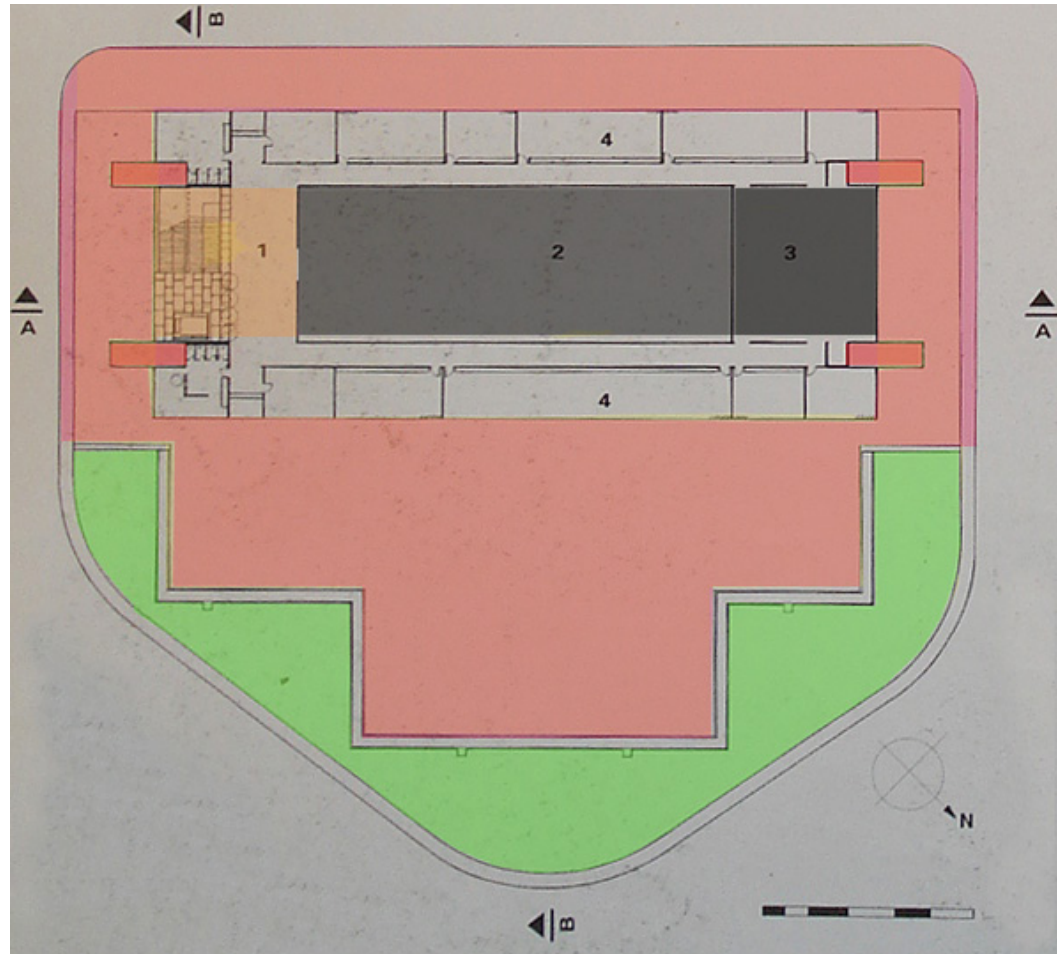
1 caja flotante de vidrio y concreto,  
junto con las columnas de color rojo,  
que enmarcan "la plaza cubierta"

2 "La gran plaza pública"

3 Debajo del acontecer publico

i. 357 Sección transversal.



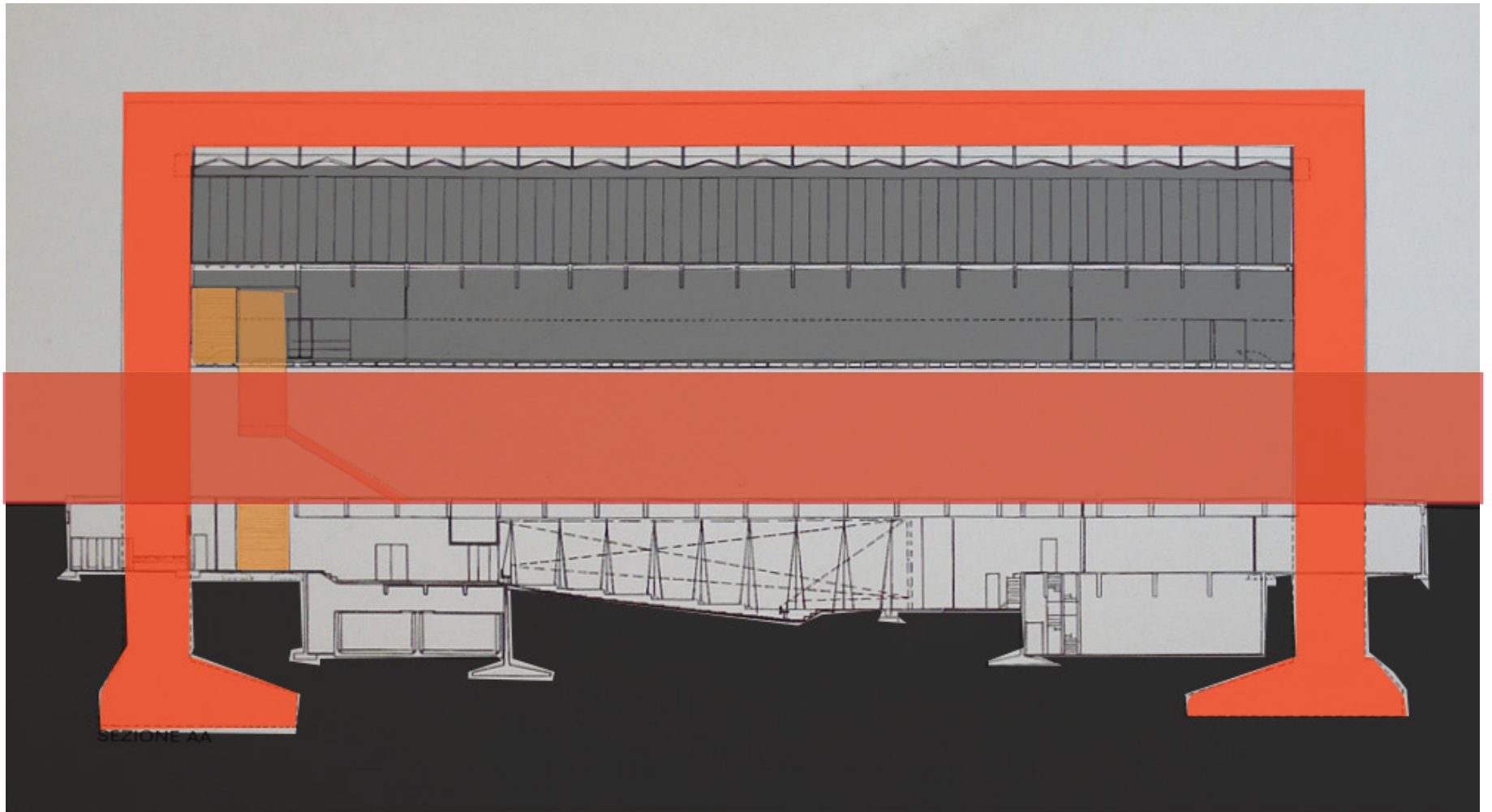


- Espacio expositivo. Salas de exhibición
- Circulación
- La vida de la calle penetra el interior
- Jardín

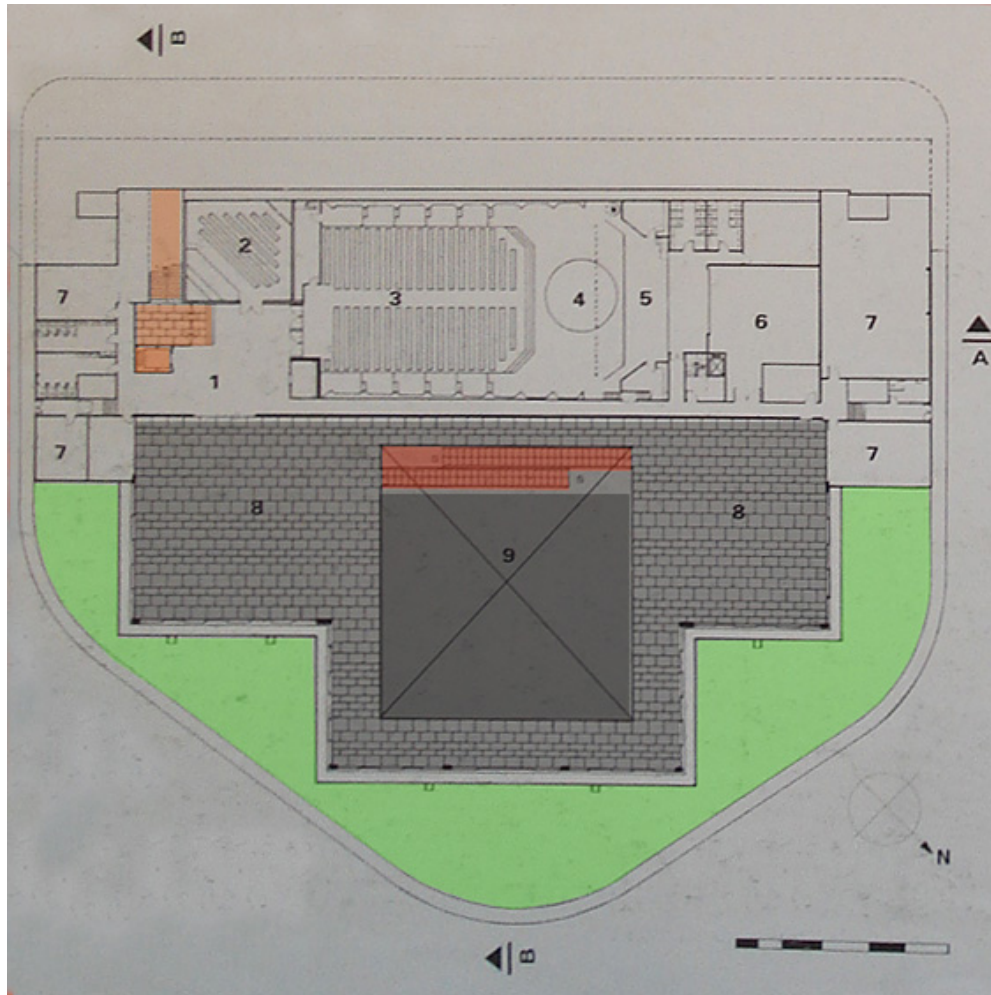
- 1 Hall
- 2 Exposición temporal
- 3 Colección
- 4 Administración

i. 358 Planta del primer nivel del volumen suspendido. En la segunda planta de este, el perímetro de éste no está contenido por las oficinas, su planta está libre de divisiones.





i. 359 Sección longitudinal



- 1 Vestíbulo
- 2 Pequeño auditorio
- 3 Teatro
- 4 Palco
- 5 Escenario
- 6 Mantenimiento
- 7 Deposito
- 8 Sala
- 9 Hall

i.360 Planta nivel debajo de la Avenida Paulista



i. 361 Montaje de las obras de la colección del MASP, en los expositores diseñados por Lina bo Bardi  
Tomada del libro de Lina Bo Bardi, del Instituto Bardi



*entrosar a vida moderna, infelizmente melancólica e distraída por toda espécie de pesadelos, na grande e nobre corrente da arte, estabelecer o contato entre vida passada e presente.*

El proyecto diseñado por Lina bo Bardi transforma la imagen reconocible del Museo de Arte como contenedor de las obras, y lo cristaliza como espacio abierto a las expresiones urbanas y expositivas de una gran ciudad, cobijando y permitiendo que estas entren dentro de sus límites físicos, simbólicos e intangibles.

En palabras de Lina bo Bardi: “*La belleza en sí no existe. Hay un período histórico, después cambia el gusto. Yo busqué, en el Museo de Arte de São Paulo, reanudar ciertas posiciones. No busqué la belleza, busqué la libertad.*”<sup>111</sup>

El presente se abre paso no sólo a través de las obras de los artistas en los espacios expositivos de los Museos de Arte, donde ya se habla de espacios destinados al Arte Contemporáneo. El Museo de Arte acoge el día a día de la ciudad y sus movimientos y le brinda un espacio de conexión entre lo cotidiano y lo artístico, donde se contemplan y “separan”. (i.362, i.363)

*Quando o músico e poeta americano John Cage veio a São Paulo, de passagem pela avenida Paulista, mandou parar o carro na frente do Masp, desceu e, andando de um lado para outro do belvedere, os braços levantados, gritou: “É a arquitetura da liberdade!”.*

111 LINA BO BARDI, Direção: Aurélio Michiles  
50min. Brasil, 1993  
min 20, 55

“ A los intelectuales no les gustó, a la gente sí le gustó: ‘¿Sabes quién lo hizo?, decían, ¡Fue una mujer!’.

*tura da liberdade!”.* Acostumada aos elogios pelo “maior vão livre do mundo, com carga permanente, coberto em plano”, achei que o julgamento do grande artista talvez estivesse conseguindo comunicar aquilo que queria dizer quando projetei o Masp: o museu era um “nada”, uma procura da liberdade, a eliminação de obstáculos, a capacidade de ser livre perante as coisas.<sup>112</sup>

El espacio público cobijado por el Museo de Arte y antesala de éste es una realidad en Brasil, en 1968, mientras las discusiones ardientes y contestarías a nivel cultural y social en todo el territorio francés, permiten la gestación en Paris para la creación del **Le Centre national d’art et de culture Georges-Pompidou (CNAC)** (Centro George Pompidou), realizado por Renzo Piano y Richard Rogers, quienes han ganado el concurso convocado a nivel internacional por la administración de la ciudad. Siendo el primer centro de este género en el país, comenzando su construcción en el año de 1970, e inaugurado siete años después en 1977.

Su programa fue extenso. Se planteó como gran centro cultural que cobijaría diversas actividades y tendría varios centros destinados a las artes y a la música. Contemplantaría múltiples funciones en sus instalaciones: biblioteca, tiendas, restaurantes, espacios expositivos, como el Museo de Arte Moderno (que se ha constituido con este nombre desde el año 1937. Su colección sería una pequeña parte del Museo de Luxemburgo y tendría obras de reciente adquisición, pues la mayoría de las obras del Museo de Luxemburgo se encuentran en el Museo

112 Lina Bo Bardi, “Uma aula de arquitetura”, in Silvana Rubino e Marina Grinover (org.), Lina por escrito. São Paulo: Cosac Naify, 2009, p. 166..

i. 362 Fotografia donde se ubico el circo Piolin en el vano del MASP hacia la avenida Paulista.  
1972  
Tomada del libro de Lina Bo Bardi, del Instituto Bardi



i. 363 Carrusel.  
Maria Helena Chartuni, (1942)  
1969  
MASP  
Fotografía Luiz Hossaka

*Playgrounds (1969) included a series of participative works set up in the open air, activating the street and the urban space, blurring the borders between art and life, the museum and its exterior.*

MASP © Artmap Foundatio



de Orsay. Este espacio destinado al Museo fue remodelado en 1985 por Gae Aulenti).

El gran Centro Cultural se concibió por sus arquitectos, como un conjunto, compuesto por un edificio de planta rectangular y una plaza que brindan a la ciudad (i.364, i.365, i.366, i.367). El edificio se reconoce bajo una nueva imagen, pues sus fachadas fueron concebidas con materiales no convencionales como cerramiento para un “centro de la cultura” que albergaría en su interior cuatro centros volcados a la cultura y las artes, y estarían dispuestos en plantas libres.

La plaza no solo se ofrece a la ciudad para propiciar un encuentro con lo público y lo artístico, sino que es antesala al edificio, que permite la aproximación entre lo cotidiano y las actividades que se encuentran contenidas dentro del edificio (i.371). Ya que posee una leve pendiente descendente hacia el acceso de este en su fachada occidental, que se inclina hasta llevar al transeúnte a su interior, para luego introducirlo en un hall que le permite seleccionar su recorrido, para visitar los diferentes espacios de este, en un espacio cubierto. (i. 368, i.369, i.370)

Con este proyecto, el imaginario de los espacios culturales se altera a través de la imagen de sus fachadas, pues en estas se vuelcan los sistemas y las instalaciones a su exterior, dando la impresión de una construcción fabril. Las ménsulas, las vigas, las columnas, los tensores y los tubos son presencia reconocible, que, volcadas en el exterior, permiten desposeer estos elementos en su interior, permitiendo crear una relación

exterior-interior a través de cristales que posibilitan la observación fuera del espacio contenido e, igualmente, permiten reflejar el exterior.

Las fachadas muestran con claridad y de manera casi educativa la estructura que sostiene el edificio, dejándola al descubierto e indicando los componentes de todo su conjunto. También enseña sin tapujos los conductos que son necesarios para el funcionamiento de un edificio que contempla actividades públicas, semipúblicas o privadas, y la fachada se llena de color y se levanta seis plantas desde el nivel del suelo.

Las tuberías del agua son de color azul; los tubos que contienen los cables eléctricos son de color verde; las circulaciones verticales de color rojo... y así, estas venas y arterias de este gran cuerpo, transcurren fuera de él, despojando el interior de todas las instalaciones, y dejando las plantas libres para disponer estructuras móviles. Estas penden del techo para modular los espacios que necesitan cerramientos para el desarrollo de las actividades de cada centro (i.372, i.373)<sup>113</sup>

A los elementos verticales, horizontales y oblicuos de la estructura y las instalaciones, los acompañan en la fachada los cristales que recubren su perímetro, en los que no solo se reflejan las construcciones cercanas sino trozos de la ciudad lejana. La circulación exterior está definida por una gran diagonal que atraviesa el edificio longitudinalmente en la fachada

113 La edificación puede ser apreciada en: <http://www.rpbw.com/project/3/centre-georges-pompidou/#>

<http://www.fondazioneerenzopiano.org/project/83/centre-georges-pompidou/models/enlarged/277/>

[http://www.rsh-p.com/projects/gallery/?i=272&p=99\\_0322\\_1](http://www.rsh-p.com/projects/gallery/?i=272&p=99_0322_1)

que da hacia la plaza, la cual va de un extremo inferior al otro superior y desde allí los visitantes son transportados por las escaleras eléctricas, llevándolos a cada nivel del edificio. Este a su vez, se encuentra abierto a todo tipo de públicos, donde lo lúdico y lo cognitivo se encuentran sucediendo simultáneamente en este espacio único, pero donde los espacios expositivos son controlados y no gratuitos, ya que es necesario pagar por la entrada para ver las obras expuestas.

Es un centro cultural diverso, que cobija tantas actividades dentro, que el continuo movimiento es una constante en las horas en que está abierto al público, mientras la plaza está “siempre abierta”, permite que la calle, su vida y sus expresiones la habiten y convivan junto a la contemplación pasiva o activa de lo público o lo artístico. La sorpresa de lo cotidiano o las actividades programadas del Centro permiten el movimiento constante de la ciudad, convirtiendo al edificio en un referente de esta plaza: la calle en el Museo.

El edificio después de su inauguración no será indiferente para ningún estamento social, y será el blanco de comentarios y críticas. Una de éstas la realizará Jean Christophe Amman (quien más adelante hará equipo como asesor de Hans Hollein, para realizar el proyecto del Museo de Arte Moderno de Frankfurt), quien, como crítico de arte se refirió al Centro como un “monumento” donde “las obras de arte son presentadas como en un supermercado” (Ammann, 1983)<sup>114</sup>. Y a ojos

114 *Those buildings designed both for prestige as well as to produce a high optical interference of the rooms, and thus of the works of art, provided to be highly problematic and adverse to the works of art presented as in a supermarket (for example: Centre Pompidue, Kuntshaus Zürich)* (Ammann, 1983)

de Donald Judd,<sup>115</sup> artista minimalista, quien crea y desarrolla un espacio propio de creación y exposición para su obra y la de otros artistas, se refiere a él de esta manera: “se construyó [...] un monstruo costoso, desproporcionado, que ofrece un discurso romántico de la maquinaria de una refinería de petróleo [...] El edificio modifica las características de las pinturas y esculturas expuestas, que son inmodificables. Pero tanto el edificio como los cambios no son más que espectáculo, puro teatro visual” (Bolaños, 2002, págs. 364-366)

Los proyectos de Lina bo Bardi y el de Piano y Rogers le brindan a la ciudad donde se ubican, un edificio donde “la calle” es elemento componente del Museo, como pieza articuladora que permite definir y vincular las actividades públicas delimitadas por el edificio y lo privado contenido en él. La calle en el Museo es presencia física, es encuentro, funciona como integrador de lo cotidiano y es marco para que sus expresiones

115 Donald Judd, artista minimalista, fundó, en 1986 la Chinati Foundation, ubicada en un terreno que compra en Marfa Texas. Utiliza unos edificios que están diseminados en el terreno, y que anteriormente estuvieron destinados a instalaciones militares, para transformarlos en espacios donde el artista desarrolla y crea su obra. Al final del proceso la obra (la suya y la de otros artistas) quedará expuesta. El mismo diría: “se trataba de una alternativa al museo, más natural y barata, y menos pomposa”. Igualmente afirmo: “No presto ninguna obra mía, ni de otros artistas, que se encuentre ya instalada. Las exposiciones permanentes y su mantenimiento son cruciales para la autonomía y la integridad del arte, para su defensa, especialmente ahora que la gente pretende utilizar el arte para otros fines. Las exposiciones permanentes son también importantes para el desarrollo de obras de mayor tamaño y complejidad”. Donald Judd realizó y llevó a cabo una nueva existencia del Museo, donde el artista vivo es quien dispone de todas las herramientas necesarias para exponer su obra, independiente de las normativas y consideraciones institucionales del mercado artístico, de los plazos establecidos para la culminación o venta de una obra, de la escala, soporte o materialidad de esta, y todo ella es un proceso que posee varios niveles. La obra terminada no será su único fin, pues considera que la contemplación de estas no es de instantes, sino que la concibe como un diálogo abierto y permanente entre observador, obra y espacio.

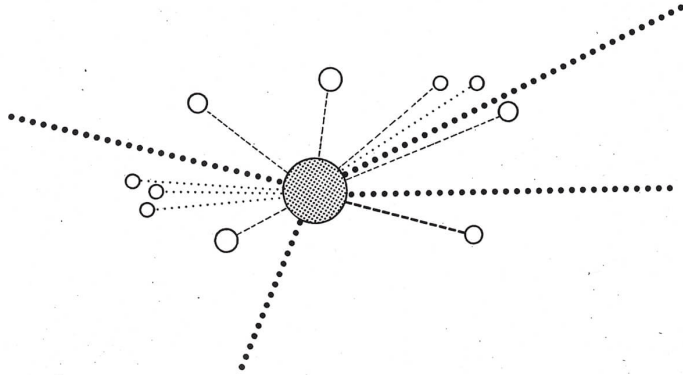


1. GENERAL EXPOSE ON THE ARCHITECTURAL CONCEPT WITH REFERENCE TO THE GUIDING PRINCIPLES OF THE CENTRE

We recommend that the Plateau Beaubourg is developed as a 'Live Centre of Information' covering Paris and beyond. Locally it is a meeting place for the people.

This centre of constantly changing information is a cross between an information-orientated, computerised Times Square and the British Museum, with the stress on two-way participation between people and activities/exhibits.

The Plateau Beaubourg information centre will be linked up with information dispersal and collection centres, throughout France and beyond; for example, university centres, town halls etc.



i. 365 Imagen del predio donde se localizara el *Centre Pompidou*  
Centre Pompidou

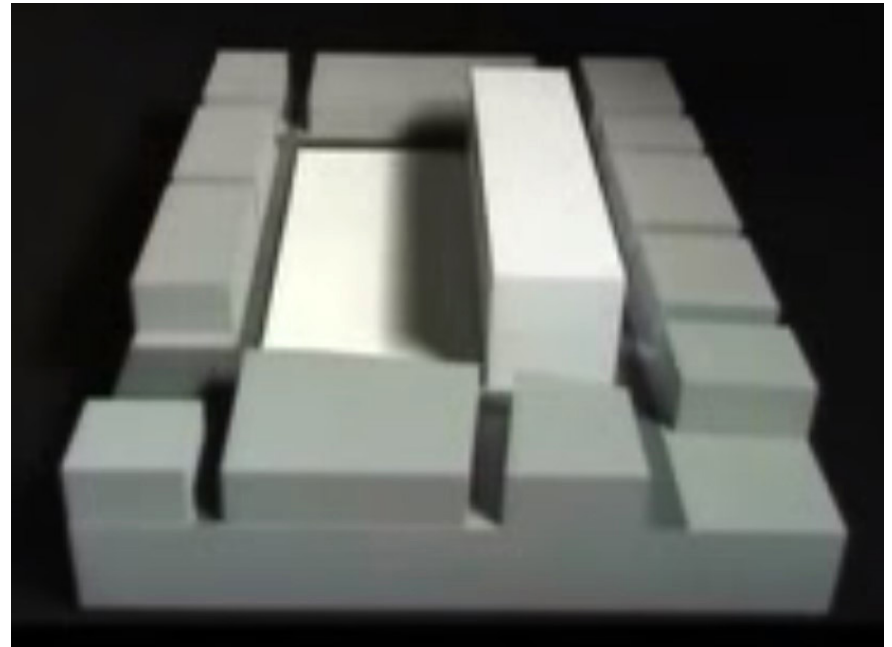
*Vue aérienne du quartier avant la construction du Centre Pompidou.*  
*En haut de la photographie, on peut voir la Seine et l'île de la Cité. A droite, les pavillons des anciennes Halles et à gauche l'emplacement sur lequel sera construit le bâtiment. Entre les deux, traversant l'image dans la hauteur, le boulevard de Sébastopol.*

© Photo D.R.

i. 364 Diagrama  
© Rogers Stirk Harbour + Partners



i. 366 Explanada del terreno para iniciar el proyecto  
© Centre Pompidou

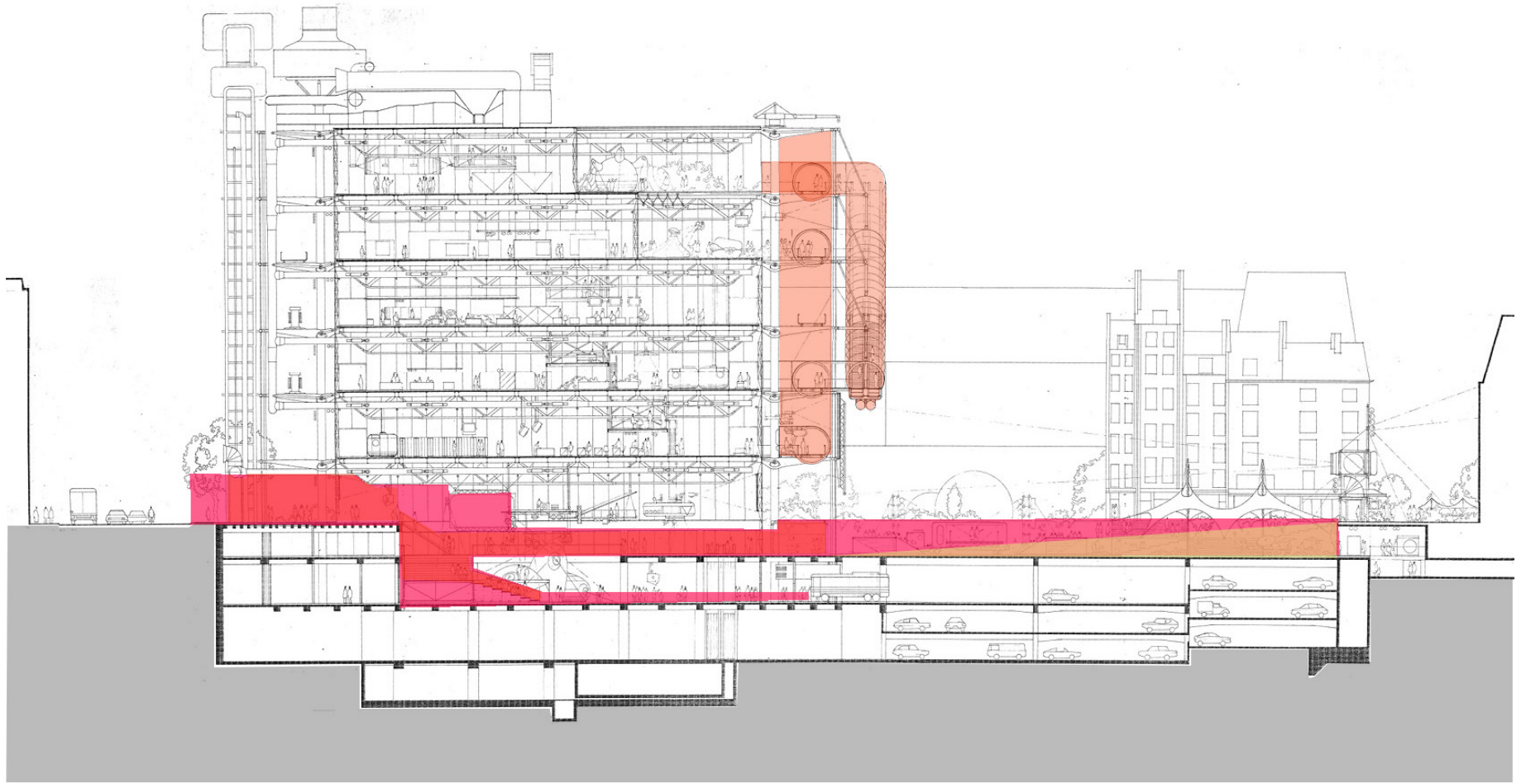


i. 367 Imagen del volumen del proyecto  
Tomada de la serie Arquitecturas min 9:25  
<https://www.youtube.com/watch?v=A9POQMB4pDw>

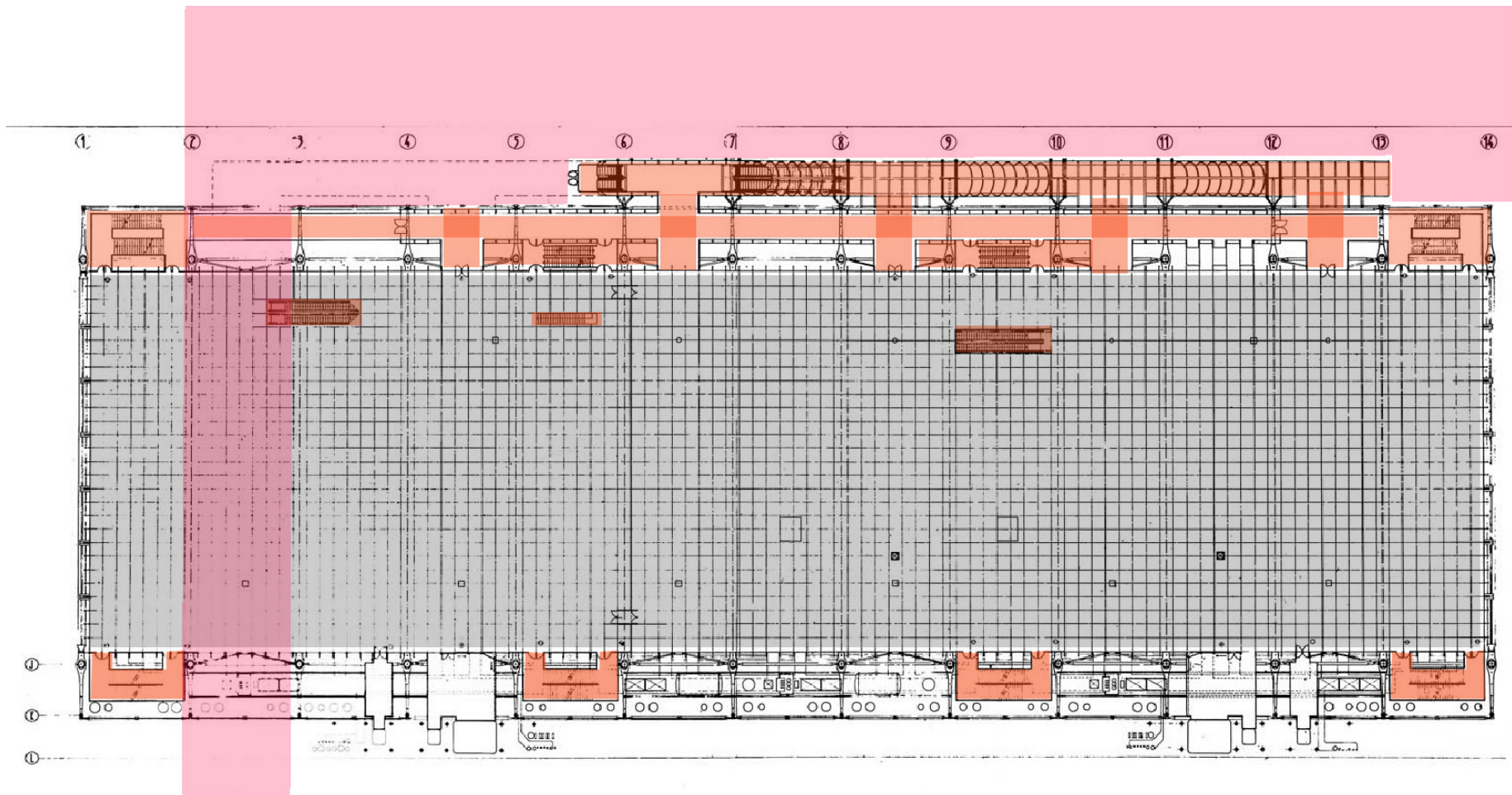
i. 368 Planta  
Renzo Piano Building Workshop©







i. 369 Sección longitudinal



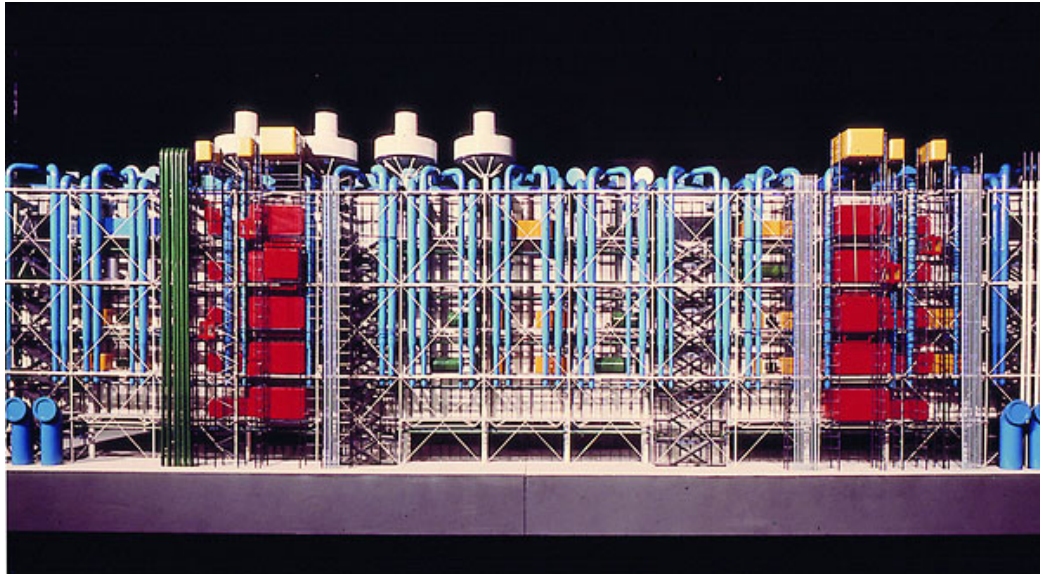
- Espacio expositivo. Salas de exhibición
- Circulación
- La vida de la calle penetra el interior

i. 370 Planta tipo, nivel 2, 3, 4



i. 371 Fotografía del Museo y la plaza.  
© Centre Pompidou





i. 372 Maqueta del proyecto definitivo, fachada este 1973.

© Photo D.R.

© Centre Pompidou



i. 373 Detalle de la fachada este

© Centre Pompidou



sucedan dentro de sus límites, clasificadas y divididas a partir de las relaciones formales y funcionales. Estas relaciones circunscriben acciones artísticas dentro y fuera de sus interiores expositivos, los separa a ambos: los que sucede adentro y los que se encuentran afuera. En los primeros hay que acceder y traspasar la puerta enseñando un billete de entrada para disfrutar de las exposiciones albergadas. En otros casos, las obras “estarán” en ambos, ya que esto dependerá tanto de la institución que plantea la exposición, como del artista o artistas que realizan ésta y los límites existentes, se fracturarán a través de las obras artísticas, así como la sacralidad impuesta a las mismas.

“La calle” en el edificio Museo ha sido considerada no solo como zona circundante, sino como espacio vitalizador, ya que hace parte integral desde la concepción del proyecto, y se convierte en elemento inherente y componente principal junto al edificio, el vacío articula al lleno y permite la integración de las expresiones culturales cotidianas con las institucionalizadas. El edificio se transforma en marco referencial y escenario que cobija y permite el reconocimiento de lo artístico que acontece en la calle, mientras en él se exponen las obras contenidas en sus espacios expositivos. (i.374, i.375, i.376)

*No obstante, en mi opinión, la dificultad respecto a las teorías existentes es que parten de una separación ya hecha, o de una concepción del arte que lo -espiritualiza- desconectándose de los objetos de la experiencia concreta. La alternativa, sin embargo, a tal espiritualización, no es degradar y materializar de un modo filisteo las obras de arte, sino descubrir la senda por la cual estas obras idealizan, las cualidades que se*

i. 374 Totem de señalización en piedra seleccionado por Lina en homenaje a Assis de Chateaubriand ”  
Tomada del libro de Lina Bo Bardi, del Instituto Bardi

i. 375 Ruedi Baur. *Panneaux signalétiques dans le Forum, 2000.*  
*La signalétique, suspendue au plafond, occupe l'espace du Forum*  
© Centre Pompidou - Photo Georges Meguerditchian

i. 376  
© Rogers Stirk Harbour + Partners



*encuentran en la experiencia común. Si las obras de arte se colocaran directamente en un contexto humano de estimación popular, tendrían una atracción mucho más amplia de la que obtienen bajo el dominio de las teorías que ponen al arte en las alturas. (Dewey, 2008, pág. 12)*

Desde finales del siglo XIX, los artistas dispusieron su obra en el espacio urbano, ya sea como carteles que indicaban un acontecimiento o un espectáculo preciso en la ciudad, o como presencia fuera del espacio expositivo, mostrados en los escaparates de galerías y tiendas que las ofrecían, ya fuera la obra original o la reproducción de ella, entrando la obra en contacto directo con el espectador quien las observa desde el espacio urbano, encontrándose con ellas.

Jhon Fekner, artista que ha realizado su obra artística en el espacio urbano desde los años sesenta del siglo XX (calificado actualmente como artista perteneciente al hoy llamado “Street Art”), realizó la labor de curador de la exposición “**Detective Show**”, la cual se publicitó a través de afiches y postales, en las que se indicaba su existencia, y la describían en el anverso de las postales, como una parte del **street museum**, proyecto que pertenece y es patrocinado por el *Institute for Art and Urban Resources* (IAUR, actualmente MoMA PS1),<sup>116</sup> como se indica en ella. En esta parte de la postal, se encuentran escritos los nombres de los artistas y un número, 31 en

---

116 MoMA PS1 Archives, Series I: Curatorial and Exhibition Records in The Museum of Modern Art Archives. The Museum of Modern Art Archives. 11 West 53 Street. New York, NY 10019-5497

moma.org/learn/resources/archives. Funding for the processing and creation of a finding aid for the MoMA PS1 Archives was generously provided by the Leon Levy Foundation. En: [https://www.moma.org/learn/resources/archives/EAD/MoMAPS1\\_lb.html#series1](https://www.moma.org/learn/resources/archives/EAD/MoMAPS1_lb.html#series1)

total, que es la cantidad de artistas que participaron en la exposición; en el anverso de esta se encontrará el nombre de la obra (i.377, i.378)

El lugar seleccionado para el desarrollo del “*Detective Show*” fue el parque Gorman de Queens de la ciudad Nueva York, y tendría una fecha de inicio como de fin, llevándose a cabo la inauguración el 7 de mayo y clausurándose el 30 junio de 1978. El *Street Museum* posee los límites físicos del parque, ya que se encuentra dentro de él, y todos sus componentes y elementos podrían ser intervenidos puntualmente por cada artista, quienes realizarían su obra en el lugar seleccionado por ellos. Obras que son creadas como acciones y acontecimientos temporales, pensadas para que ocurran en este lugar, definidas por la duración de la exposición. La apariencia de las obras podría pasar desapercibida y la permanencia de ellas es consiente, pues no es concebida como obra eterna. Son efímeras, y su existencia queda suscrita a las imágenes de las obras y de las postales conservadas, no se define a través de la imagen de un contenedor específico.<sup>117</sup> ( i.379, i.380, i.381, i.382, i.383)

Los límites simbólicos del Museo tradicional son disueltos en su totalidad, la cercanía de las obras es una presencia que pasa desapercibida a través de intervenciones puntuales en todo el espacio público del parque. No tiene el cartel que indique su presencia, ni posee edificio representativo que albergue y conserve las obras, ni imagen identificadora hacia

---

117 Algunas de sus obras pueden apreciarse en los siguientes enlaces:

<http://www.johnfekner.com/>

<http://johnfekner.com/feknerArchive/?p=421#more-421>



él. El “museo” sucede de manera desapercibida a través de las obras en un lugar preciso de la ciudad, pero ellas serán el testimonio de su existencia particular como “museo”. Estas serán la razón principal de existencia de éste, desposeídas de las normativas impuestas sobre el carácter eterno que se les ha asignado, ya que concebidas como efímeras y para un espacio en particular, su existencia será revelada a partir del contacto del espectador con ellas, ya sea de manera desprevénida o encontradas estas en el caminar cotidiano del parque, ya que a posterior serán evidenciadas a través de las imágenes fotográficas. La conservación de las mismas será a través de la imagen de las obras y la de sus creadores.

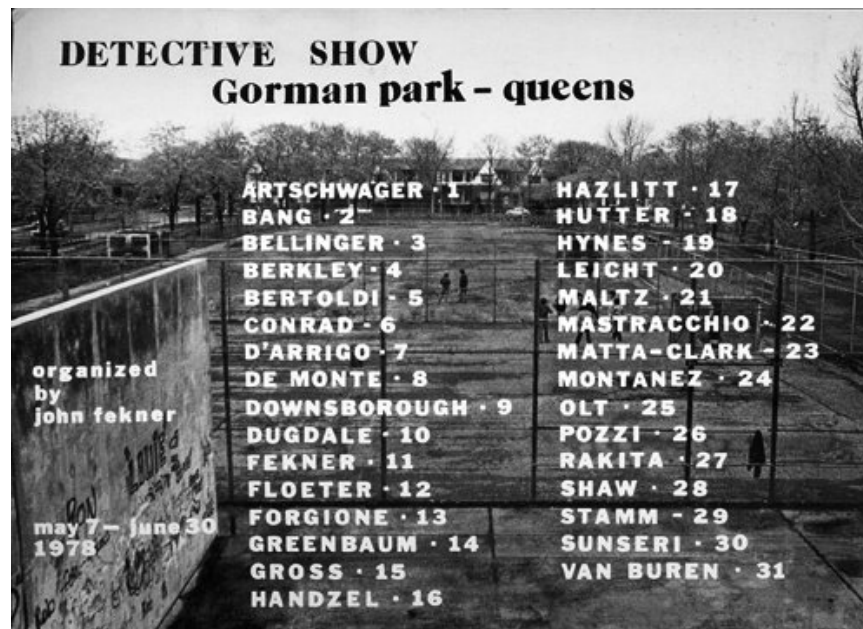
El “Museo” al cual le da vida Fekner está bajo el amparo del espacio urbano, y se convierte en presencia gracias a las obras desarrolladas por los artistas en este espacio, pues se les ha permitido la libre creación en todo el parque. Los artistas que poseen libertad casi plena para sus creaciones, están cobijados por una nueva visión y existencia del museo de arte, y ello posibilita que la actitud contestataria de las obras prevalezca, y no sea reprimida, controlada o comprada por el mercado artístico. Las obras en este “museo” no perderán su sentido trasgresor ya que no están limitadas ni mediadas por el carácter educativo y validatorio de los Museos institucionalizados. Las obras no solo son independientes, también se han concebido con un sentido vivencial in situ, que las convierte en conciencia de los lugares transitados, pues permiten el contacto directo con un espectador que es sorprendido por las obras dispersas.

Como se dijo antes, las cuales podían pasar desapercibidas de forma parcial o total en el espacio en que se desarrollan, debido a su naturaleza y a su materialidad, ya que parecen ser parte, o se camuflan, en el espacio donde los creadores las ubicaron. Las obras surgen como objetos o residuos de la misma calle, producto de los habitantes en esa jungla de cemento. Las obras, no poseen el rótulo identificadorio, ni el nombre del artista: las obras suceden y se instalan en el flujo del espacio en que se encuentran. No son una maleta de viaje, ni están albergadas independientemente y a pequeña escala; ahora son visibles a través de la intervención directa del espacio urbano.

Ese mismo año (1978) también se abrió al público, a todos los públicos, al barrio y a la comunidad el espacio “*Fashion Moda*”, ideado y creado por el artista Stefan Eins, que se unirá luego a Joe Lewis y William Scott (perteneciente a la comunidad). El cual consistía en espacio abierto de creación y exposición, tanto para la comunidad como para los mismos artistas. Fue instalado en la zona sur del Bronx de Nueva York, y en él se desarrollaron una gran diversidad de expresiones: música, baile, pintura, graffiti, estampación, que en un principio fueron realizadas por los artistas y luego por los habitantes del barrio, luego por ambos, artistas y habitantes, los cuales se convertían en actores y personajes de éstos últimos. En palabras de Stefan Eins: “*It connected [...] the street [...] with the international art world. It open [ed] the door to everyone*” (Webster, 2015)

*Fashion Moda* se convirtió en un espacio abierto que invita-





i. 377 Invitación al Detective Show  
anverso  
*Jhon Fekner archives*

**•DETECTIVE SHOW•**

- 1 - parkhouse front
- 2 - back of park/84th st.
- 3 - water fountain
- 4 - sandbox
- 5 - tree stump/parkhouse
- 6 - handball court
- 7 - softball field fence
- 8 - parkhouse
- 9 - curved fence/ball field
- 10 - trees around ball field
- 11 - handball court
- 12 - flagpole
- 13 - tree near swings
- 14 - trees/park front
- 15 - seesaw
- 16 - monkey bars
- 17 - corner of parkhouse
- 18 - back of ballfield curve
- 19 - bocci court wall
- 20 - boys bathroom door
- 21 - chess
- 22 - park entrances
- 23 - in park
- 24 - side of ball field/85th st.
- 25 - outside park/85th st.
- 26 - bocci court
- 27 - parkhouse corner
- 28 - bocci court
- 29 - handball wall
- 30 - poles near basketball court
- 31 - baby swings

photo - Jon Dent  
design - l. bellinger

**Gorman park  
is located at 84th street  
and 30th avenue -  
jackson heights, queens**



**detective show  
institute for art & urban resources  
108 leonard street nyc 10013  
street museum is sponsored  
by the visual arts program  
of the national endowment of the arts**

east williamsburg bridge to  
brooklyn-queens expressway to northern blvd.  
right to 85th st. left to 30th ave.  
queensborough bridge to northern blvd.

**OPENING MAY 7th, 2-6 PM**

i. 378 Invitación al Detective Show  
reverso  
*Jhon Fekner archives*



i. 379 Thomas Bang  
*Jhon Fekner archives*

i. 380 Rusell Maltz  
*Jhon Fekner archives*



i. 381 Karen Shaw  
En la placa se encuentra el texto :” *to the memory of a work of art no longer whit us  
wrecked by raging rain* ”  
*Jhon Fekner archives*



i. 382 Lou Forgione  
*Jhon Fekner archives*





i. 383 Rudy Montanez  
*Jhon Fekner archives*

i. 384, i.385 Fotografia de la fachada del Fashion Moda con las obras de Jhon Fekner  
*Perception*  
*Deception*  
1981  
*Jhon Fekner archives*



i. 386 Exterior del Fashion Moda  
Casting de la obra *"South Bronx Hall of fame"*  
Jhon Ahearn y Rigoberto Torres  
Julio 1979  
Fotografía Christof Kohlhofer  
*BX200 The Bronx Visula Artist Directory*



i. 387 "Walton Avenue Block Party with Community Casts" 1985.  
Fotografía Ivan Dalla Tana

ba a sus ciudadanos a participar con sus acciones, a la par que, a los artistas, para que realizaran exposiciones y muestras colectivas, los cuales podían disponer tanto de su interior como de su fachada exterior, pues todo el espacio podría ser manipulado y utilizado por ellos. Fueron invitados a participar en la Documenta 7 de 1982<sup>118</sup>. El proyecto estuvo activo a lo largo de 15 años, hasta que en 1993 cerró sus puertas; en los años ochenta del siglo XX, se había convertido en lugar de referencia y encuentro para artistas que hoy están considerados como grandes representantes del arte contemporáneo. ( i.384, i.385, i.386, i.387)

Un año después de concluir el *Street Museum* (en 1979), Jhon Fekner <sup>119</sup> participó en una de las exposiciones que se lleva-

118 2 artículos sobre esta invitación y participación

1 In 1982, Fashion Moda was invited to Documenta 7, the prestigious art exhibition in Kassel, West Germany. It presented a store selling T-shirts and gadgets designed by Eins, Haring, Holzer, and others, an artists' store that reflected on the condition of art as commodity and its power as a medium for social messages. "I already sold my multiples at 3 Mercer," Eins says, "The most expensive art is not necessarily the most accomplished and best." Art theorist Benjamin Buchloh reviewed the project in the journal *October* as "one of the few courageous curatorial choices" of Documenta. "Through its petty-commodity program, the hidden order of exchange value underlying Documenta's high-art pretenses was revealed," he wrote. (<https://www.academia.edu>, 2013)

2 In response, Mr. Eins and Ms. Holzer (who also showed her own work at Documenta 7) organized three stores on the Documenta campus and stocked them with multiples created by approximately 40 artists, many from Colab. Reflecting Fashion Moda's two-pronged intention of exposing the artists' work to an international audience and at the same time commenting on the elitism of the art market represented by Documenta, everything in the stores was priced from 50 cents to \$200. (Hodara, 2002)

119 The artist John Fekner, who also showed at Fashion Moda, said: "Every other space had rules and BODs-board of directors. The whole idea of Fashion Moda was there were no rules and no board of directors. Things could happen very quickly there. Diversity was the most important component of the place. [...] The door was wide open. The idea was to be open, to be diverse and multicultural to fight the usual downtown white cube space. It was all about the community."

ron a cabo en el Fashion Moda. En ella realizó un stencil, que fue puesto en el interior de este espacio y en el cual ratifica y expresa su compromiso como artista, creador y conciencia de su presente (i.388)

Fekner, por medio de obras y acciones, reivindicó el compromiso del hacer del artista, que es consiste en realizar su obra instaurado en el tiempo en que vive, y no se desentiende del acontecer social que se encuentra en desarrollo en los días en que su presente transcurre. Ese artista vive la cotidianidad de la calle y recorre el espacio público, donde sus acciones y compromisos lo acercan a un grupo plural como artista a través de su obra. Desmitificando el Museo de Arte Institucionalizado, pues abre las puertas, junto a otros artistas, a que el Museo de Arte pueda ser considerado no únicamente como obra arquitectónica identificadora de las obras, sino que permite que este sea contemplado como acontecimiento temporal y efímero a través de las obras que suceden en el espacio urbano, cobrando éste una nueva dimensión y significado a través de acciones y miradas que se vuelcan hacia él. Las obras, harán parte de un gran proyecto colectivo y la exposición "*Detective Show*" hará parte de ello. Este museo no será eterno al igual que las obras, pues el primero no existe como contenedor, sino que se encuentra disperso en el espacio público, y su temporalidad está marcada con un principio y un fin, perdurando a través de la reproducción de las obras.

El Museo de Arte, a nivel conceptual y material, será un proceso en construcción, que seguiría redefiniéndose a través de las propuestas y construcciones realizadas por los arquitectos

tos y artistas, que lo plantean de una manera diversa en sus obras. En los años sesenta y setenta del siglo XX, el Museo de Arte se desarrolló y se construyó a través de procesos donde dos disciplinas, la arquitectura y la artística, lo transformaron y establecieron en diferentes planos, a partir de procesos de resignificación. Ya que agrietaron y llegaron a anularse algunas de las preconcepciones que parecían inflexibles en la conceptualización y creación de los Museos de Arte, posibilitando y creando otras existencias de ellos. Si retomáramos las palabras de Le Corbusier: “el museo es malo porque no cuenta toda la historia” (Hanharde, 1995, pág. 217).

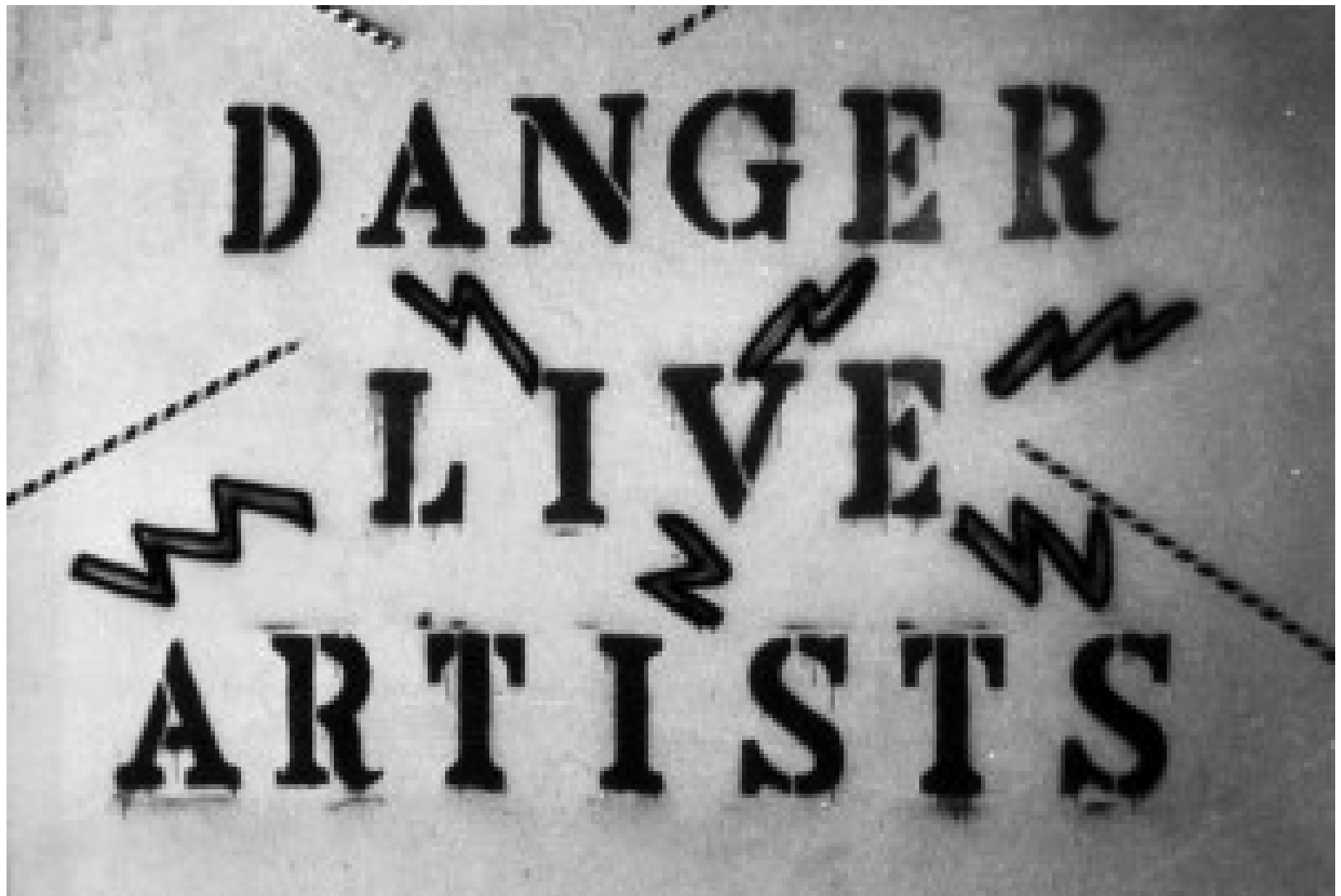
En la obra museo, desarrollada por Marcel Broodthaers y en el nombrado por Fekner, no solo cuentan una historia, sino que ambos hacen parte de esta e inscriben un nuevo capítulo, donde la existencia del Museo de Arte, es una acción que comienza desde la palabra escrita y es hecho artístico, gracias a las obras e intervenciones de diferentes materialidades. Así mismo, el espacio que las cobijas y el tiempo en que se desarrollan, es el presente mismo, hacen parte viva de su desarrollo, donde se crean y se esbozan caminos hacia el futuro. El MUSEO en la calle es una realidad, al igual que la CALLE en el museo, pues existen al mismo tiempo y posibilitan diferentes existencias, a pesar de los límites que se le imponen a la obra arquitectónica y a la artística.

*“La imposible idea de la forma pura (la forma sin contenido) se convirtió rápidamente en un absoluto. Con el celo de los devotos, [...] otros intentaron depurar el arte de significaciones eliminándolas de las consciencias del espectador, neutralizán-*

*dolas [...] o encerrándolas en un ataror hermético de autorreferencia” (McEvelley, 2007, pág. 83)*







### 3.4 EL CRECIMIENTO ILIMITADO del museo de arte, sus Ampliaciones, el Viaje a la Luna



Los Museos de Arte Nacionales establecidos desde mediados del siglo XIX se fortalecieron con el paso de los años. A más de un siglo de su existencia siguen incuestionables como instituciones que permiten el encuentro con las obras que ellos clasifican, validan y exponen en sus espacios expositivos. Espacios que no han dejado de modificarse, ya que es una necesidad que se vuelve cada vez más imperativa para lograr su adaptación a las nuevas necesidades creadas por la sociedad globalizada. Donde lo educativo no ha dejado de estar presente y ser una constante en ellos. Factor que se une en el siglo XX a los usos comerciales y lúdicos, haciéndose pertinente el crecimiento físico para ampliar no únicamente sus espacios expositivos, sino también plantear la transformación de sus museografías. Ya que es evidente que la colección no dejará de crecer, debido a que las compras y donaciones de obras son una constante, teniendo aun así en cuenta que las colecciones se encuentran en períodos específicos, como el de algunos de los Museos Nacionales que contemplan temporalidades de uno o varios siglos.

La institución se transformará y reorganizará espacialmente a partir de intervenciones puntuales en el edificio primigenio o se construirán nuevos Museos de Arte dependientes de ellas, siendo nombrados como Museos de Arte Moderno o Contemporáneo, según la temporalidad de las obras contenidas, las cuales llevarán adjunto su nombre, instalándose en las ciudades de la institución de antigua creación.



Le Corbusier ya había planteado en los años cuarenta del siglo XX, que las colecciones de los Museos de Arte no dejaran de aumentar, y el crecimiento físico de estos, es un hecho más que evidente, quedando ampliamente demostrado lo planteado por el arquitecto. La obra arquitectónica no será llevada a cabo como lo planteado por Le Corbusier, con su proyecto expansivo en espiral y con elementos modulares que se ubicaban en un terreno predestinado para ello, las Instituciones utilizarán esta necesidad para presentarse como únicas y diferentes a través de la potencia de la obra arquitectónica. Por esto las intervenciones no solo se realizarán en el edificio primigenio, sino que se contemplarán tres tipos de ubicaciones: 1. en las grandes ciudades donde se encuentran sus antecesoras, 2. en poblaciones cercanas a éste, implantándose de una manera constante o contemplado como pabellón efímero evocando a lo educativo y por último, 3. reafirmando lo que venía sucediendo con fuerza desde los noventa del siglo XX, donde las grandes instituciones franquician su nombre y prestan sus accesorias a nuevas instituciones que llevarán su nombre en otros continentes.

Todas estas intervenciones tienen implícitas las improntas y los nuevos caminos que definirán las instituciones como nuevas presencias a finales del siglo XX y principios del siglo XXI, ya que deben afianzarse y seguir visibles en un mundo donde la virtualidad sumerge a sus habitantes, y la observación de algunas de las obras más emblemáticas puede hacerse desde el salón de casa, como si se tratara del museo concebido por Marlaux.

Las obras almacenadas y las expuestas se convierten en el patrimonio que hace parte de las inmensas colecciones, las cuales crecieron de tal manera que, fortalecidas por ellas, las instituciones requirieron de una expansión física, lo que llevó a construir nuevas sedes para continuar exponiendo las obras adquiridas, y presentarse con una imagen renovada a la sociedad global y a la comunidad cercana. Los nuevos edificios no sólo catapultaron la presencia de la institución desde lo arquitectónico, sino que éstos se establecieron como centros de atracción cultural, lo cual permitió un cambio en las miradas sobre la institución y la zona de la ciudad en la que se emplazaron.

Todos estos cambios realizados desde los años ochenta del siglo XX estuvieron presentes en la constitución y construcción de los nuevos Museos de Arte y no fueron ajenos a ellos los grandes Museos Nacionales de Arte que poseían extensas colecciones. Ese fue el caso del **Museo del Louvre**, que en 1983 fue sometido a un proceso de reorganización museográfica a través del proyecto del arquitecto I.M. Pei. El arquitecto comenzó modificando el acceso principal del Museo y a partir de este emprendió la reorganización de las salas de los pabellones Richelieu, Sully y Denon, diseñando un gran hall que permitía un acceso independiente para cada uno de ellos.

La intervención de Pei se vio materializada a través de una pirámide traslúcida, ubicada en el centro del patio donde se encuentran los pabellones anteriormente nombrados, siguiendo el eje del arco del triunfo que se encuentra entre el Museo y el Jardín de las Tullereis, enmarcando el pabellón Sully con

una pirámide que posee la altura del segundo nivel de los pabellones del Museo.

El acceso marcado a nivel del suelo por la pirámide permite la observación de la circulación descendente hacia un nivel inferior, que lleva al visitante que accede a ella a un gran hall lleno de luz, y que actúa como el hall principal y centro, en el que confluyen todos los accesos de los visitantes, tanto el mencionado anteriormente como el que llega directamente de la estación del metro de la ciudad de París. De esta forma se le permite al visitante encontrar los puntos de atención del Museo, como así definir cuál será su ruta seguir, ya que podrá seleccionar el recorrido a emprender en el interior del Museo. La intervención de Pei permite al visitante, desde una centralidad definida, elegir las salas que desea recorrer y las obras que quiera observar, desde la base de la pirámide, que se establece como una formalidad acristalada.

El Museo del Louvre se presenta de nuevo a la ciudad a través de la gran pirámide traslúcida, renovando su presencia en ella y dotándolo de una imagen claramente reconocible y diferenciable, remarcando su imprescindible presencia mundial. El antiguo Museo Nacional de las Artes, nacido en La Revolución, cambio su imagen para presentarse en el siglo XX como un espacio más que vigente para albergar las obras del pasado. Su inauguración se hizo el 30 de marzo de 1989. (El primero de enero de 1993, el Museo del Louvre pasó a formar parte del Ministerio de la Cultura.) (i.390, i.391, i.392, i.393).

Las intervenciones en el Museo del Louvre no cesarán, pues

veinticuatro años después de la que realizó I.M. Pei, el 22 de septiembre de 2012, se inauguró el nuevo Departamento del Arte Islámico.<sup>120</sup> Este departamento ocupó todo en el patio de la *Cour Visconti*, bajo la apariencia de una cubierta ondulada que permite la entrada de luz de manera tamizada, y se separa de los edificios circundantes con un espacio que posibilita una circulación perimetral. De esta forma se puede observar cómo la cubierta se levanta del suelo por medio de unos pilares y paredes transparentes que se hunden hacia el suelo, pues el espacio expositivo de este se encuentra a 12 metros de este nivel. Es una planta libre, con expositores casi flotantes, que permiten la observación de las obras de la colección. (i.394, i.395)

El Departamento del Arte Islámico fue diseñado por los arquitectos Mario Bellini y Rudy Ricciotti, quienes ganaron el concurso convocado en el 2005. Ese año también se convocó a un concurso internacional para realizar el llamado Louvre Lens, por el nombre de la localidad en la que sería construido. Proyecto que consistía en la realización de un Museo de Arte que partiría sin una colección propia, ya que dependía totalmente del Louvre. Su director y ministro de Cultura de este período indicaban que se desarrollaría como una rama regional del principal y estaría disponible para la exposición temporal de obras que poseía el Museo. Contando igualmente con espacios de almacenamiento, conservación y restauración, adscritos al Museo principal, con espacios expositivos contempla-

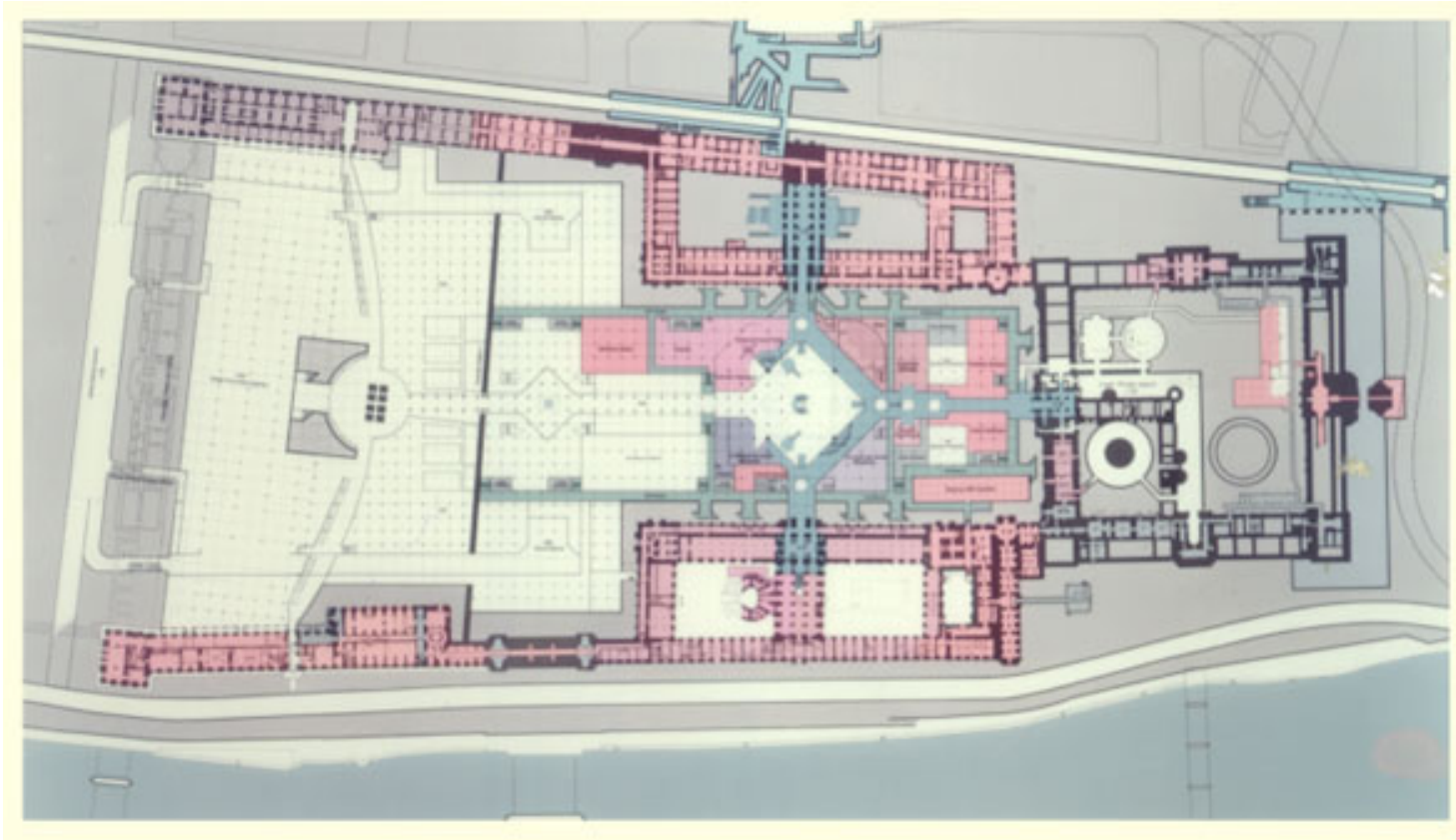
---

120 El Departamento de Arte Islámico puede apreciarse en estos enlaces:

<http://www.louvre.fr/le-nouveau-departement-des-arts-de-l-islam>

<http://www.bellini.it/architecture/Louvre.html>

<http://rudyr Ricciotti.com/projet/departement-des-arts-de-lislam#!/rudyr Ricciotti.com/wp>



i. 390 Planta del Museo del Louvre con la intervención de I.M. Pei  
1984  
© Pei Cobb Freed & Partners Architects LLP

i. 391 Intervención sobre la sección longitudinal donde se observa el proyecto por I.M. Pei  
© Pei Cobb Freed & Partners Architects LLP

i. 392 Imagen del proyecto presentado por Pei  
© Pei Cobb Freed & Partners Architects LLP

i. 393 Imagen del proyecto construido  
© Pea i Cobb Freed & Partners Architects LLP

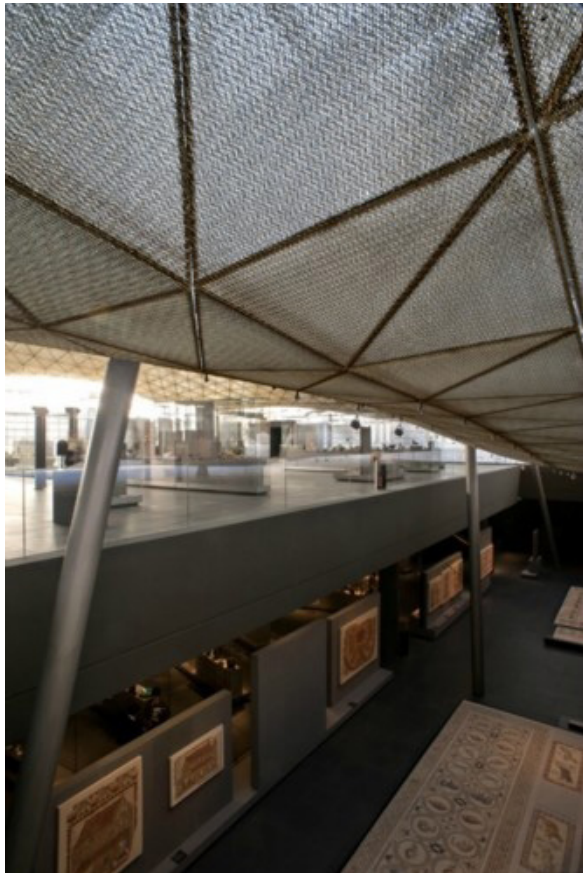


Entradas de luz natural

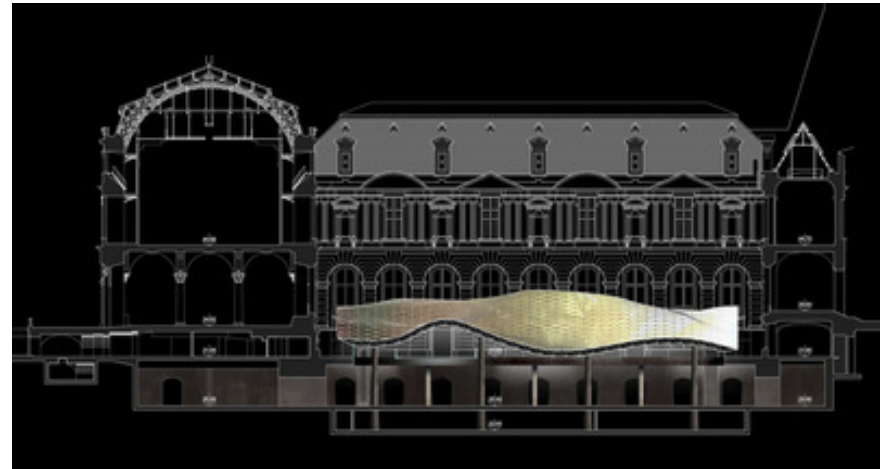
Ciruclación



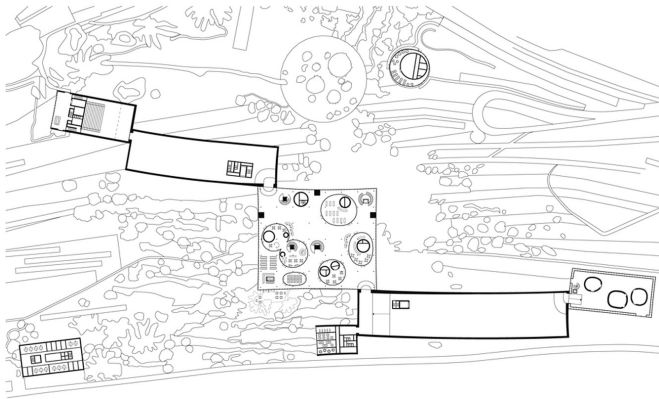




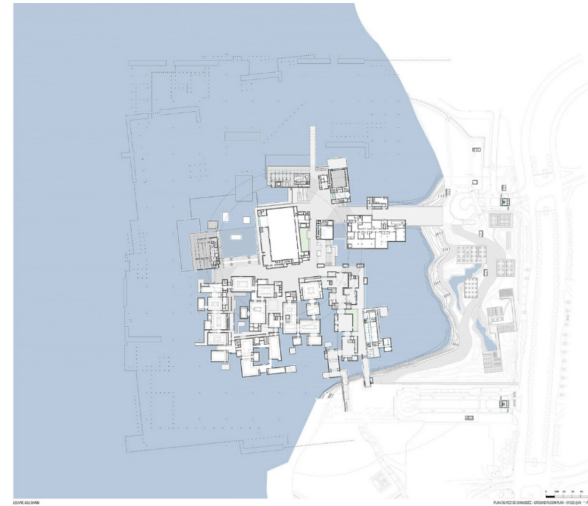
i. 395 *Département des Arts de l'Islam, Musée du Louvre – 2004*  
© Rudy Ricciotti architecte



i. 394 Departamento del Arte Islámico  
Mario Bellini y Rudy Ricciotti,  
2005- 2012  
Imagen tomada del dossier *Les Arts de l'Islam au musée du Louvre*,(2005) pág  
13.  
© Musée du Louvre



i. 396, i.397 Planta y fotografía Planta  
 Museo del Louvre Lens  
 SAANA  
 2005-2012  
 © Musée du Louvre



i. 398 y, i.399 Planta y fotografía  
 Museo Louvre Abu Dhabi  
 Jean Nouvell  
 2006-2017  
 © Musée du Louvre



dos para muestras temporales. El *Louvre Lens* fue inaugurado a principios de diciembre del 2012 y fue diseñado por el estudio SANAA, ganador de dicho concurso (i.396, i.397).

La ampliación del Museo no terminará únicamente con la adición y la reestructuración interna de los espacios expositivos y funcionales, que había “iniciado” en los años ochenta del siglo XX, el Museo institucionalizado decidió expandirse en el mismo territorio del país, bajo la apariencia de un nuevo edificio y luego crearon alianzas fuera del país, para permitir que su nombre fuera asociara con otras instituciones de nueva creación, como el nuevo Museo del Louvre de Abu Dabi. (Inaugurado el 8 de noviembre del 2017) (i.398, i.399)

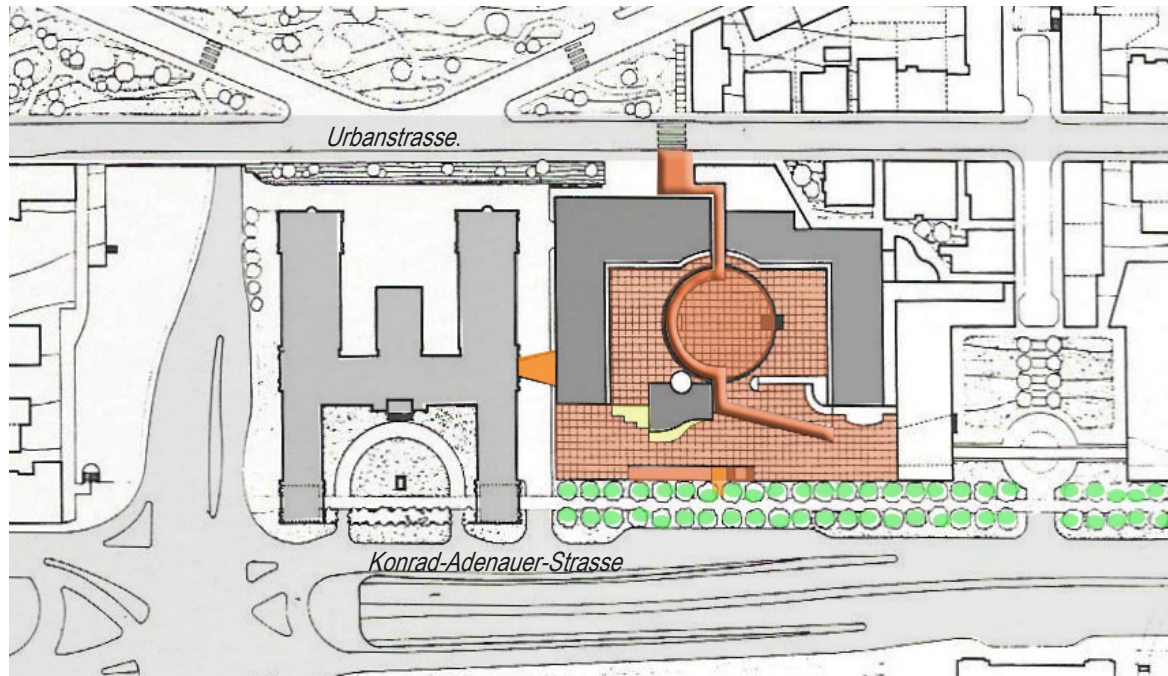
En 1984, en Stuttgart se inauguró la ***Neue Staatsgalerie***, diseñada por James Stirling, quien había ganado el concurso, previa invitación del gobierno alemán, ya que a nivel político se había decidido la convocatoria del concurso en 1977 para llevar a cabo la ampliación de la *Alte Staatsgalerie*, la cual había sido abierta al público en el año de 1843 y bautizada como el Museo de Artes Visuales (*Museum der bildenden Künste*)

La ampliación se había hecho inevitable, debido a las necesidades de más espacio físico para poder desarrollar sus diversas actividades. A comienzos del siglo XX comenzaron las transformaciones y remodelaciones en sus galerías antes de que se convocara el concurso, pues a lo largo de un poco más de un siglo de creación y apertura su colección había aumentado y se había diversificado; igualmente había cambiado la museografía y museología del Museo, puesto que se

organizaban exposiciones temporales con obras fuera de la colección del Museo. De esta forma surgió la necesidad de la construcción de nuevos espacios expositivos y funcionales.

El proyecto realizado por James Stirling y su socio Michael Wilford, debió cumplir con un programa bastante extenso, ya que no se trataba únicamente de la adición al Museo existente, esta era una parte, ya que debía proyectarse una escuela de música, el teatro de cámara y una biblioteca, y responder igualmente a las condicionantes urbanas, una de ellas, la de incluir la unión peatonal entre la avenida *Konrad-Adenauer-Strasse* y la calle *Urbanstrasse*. (i.400)

El diseño del Museo cumplió con estas premisas y de manera ascendente, desde la avenida hacia la calle, une con rampas y terrazas las dos vías, sin pasar por el interior del Museo, creando espacios de estancia y recorridos que, de manera perimetral, indicaban la presencia del Museo, como es la rotonda central en la cual se encuentra el patio de esculturas. La fachada del Museo hacia la gran vía *Konrad-Adenauer-Strasse*, está tamizada en su primer plano por árboles y se diluye y se fragmenta en los niveles donde las rampas y las terrazas, de piedra de color ocre, van sucediendo unas encima de otras, que aparecen como planos, recortados y delimitados por líneas de colores vivos. Rampas y terrazas que quedan marcados por los pasamanos, algunos de ellos compuestos por dos partes: un cilindro en la parte baja de color azul y el otro rosado, con los cuales se indica todo el recorrido. Las vigas y las columnas de color verde, que en el exterior se vislumbran como vitrales ondulantes, marcan el acceso y el hall del

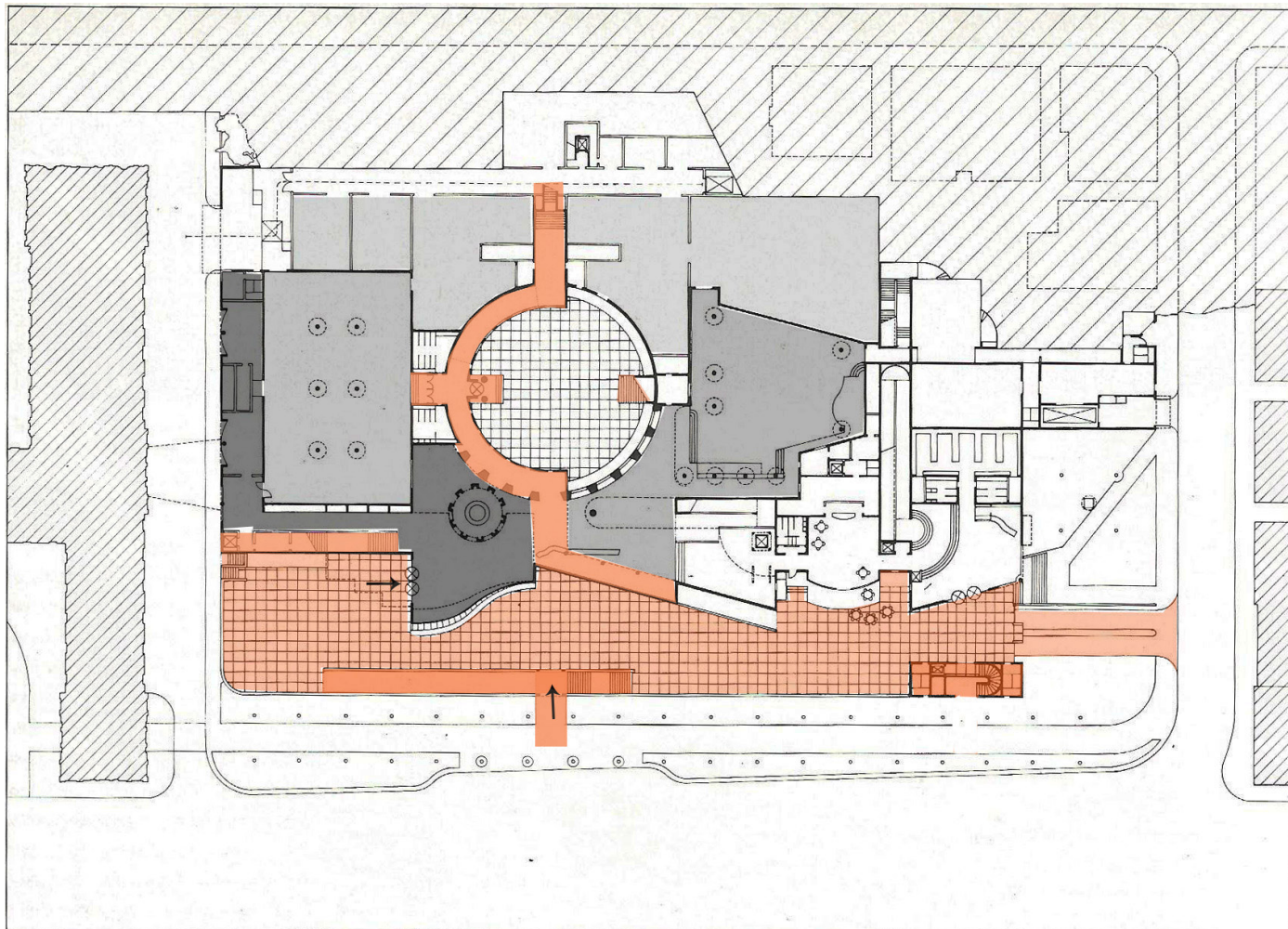


■ Espacio expositivo. Salas de exhibición

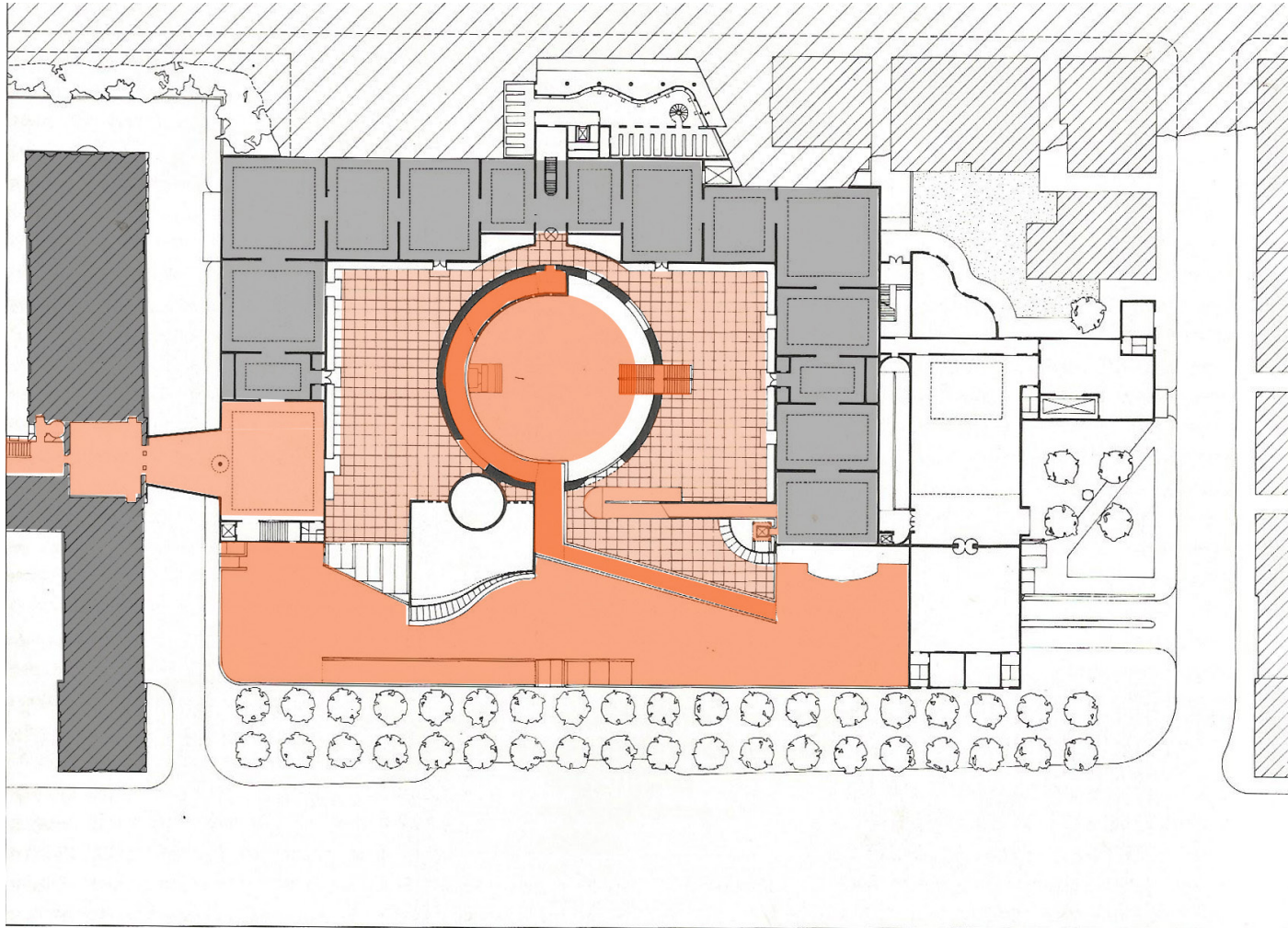
■ Circulación

i. 400 Localización de la *Neue Staatsgalerie*  
Imagen del libro *Los Museos* de James Stirling, Michael Wilford y Asociados.  
(pag 105-124)





i.401 Planta acceso  
Ibid. 398



i. 402 Planta salas y recorrido transversal  
Ibíd. 398





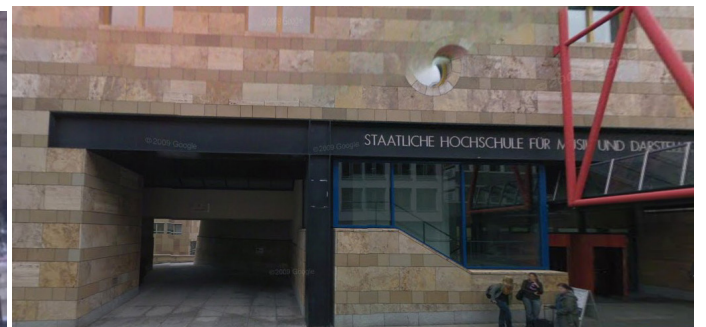
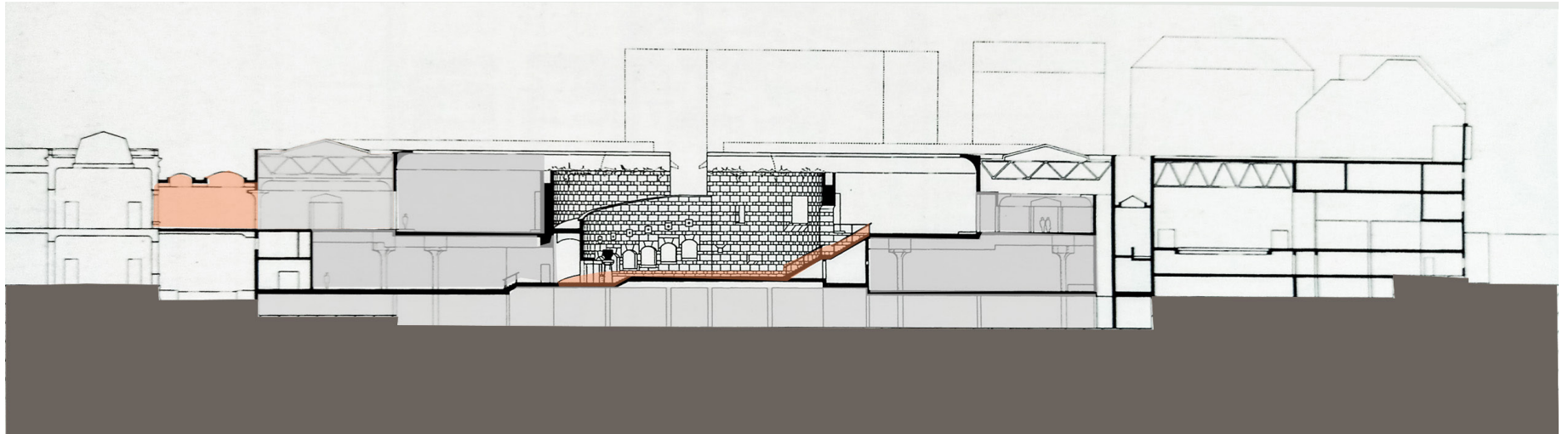
i. 404 Sección a través de la galería y la rotonda de la es-  
culturas  
Ibíd. 398

i. 405 Fotografía donde se observa el acceso con la ram-  
pa y las escaleras al museo y el recorrido para superar el  
desnivel entre las calles en las cuales se encuentra la *Neue  
Staatsgalerie*  
Ibíd. 398

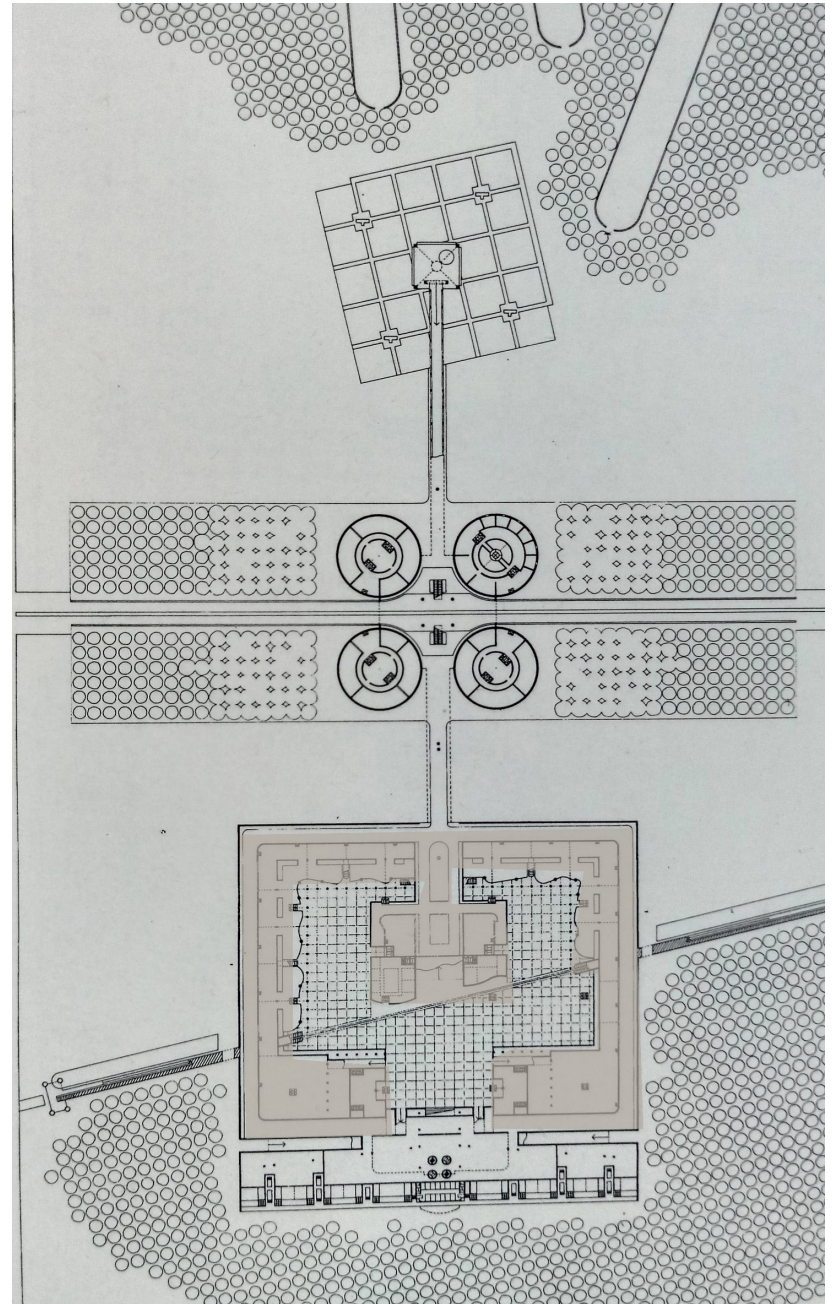
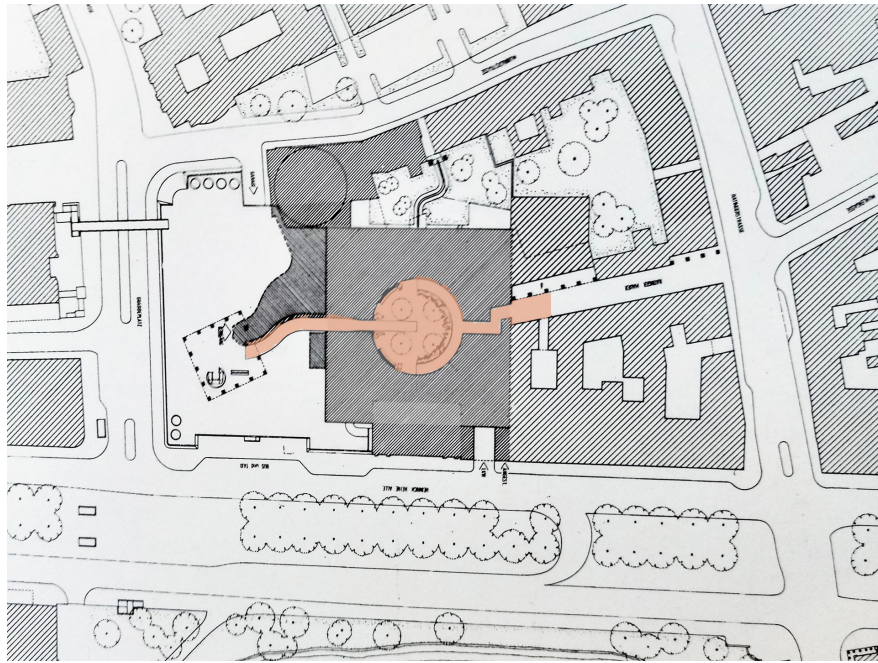
i. 403 Acceso a la *Neue Staatsgalerie* desde *Konrad-Adenauer-Strasse*  
Ibíd. 398

i. 406 Acceso y recorrido peatonal desde *Urbanstrasse*.  
imagen tomada del street view de Google









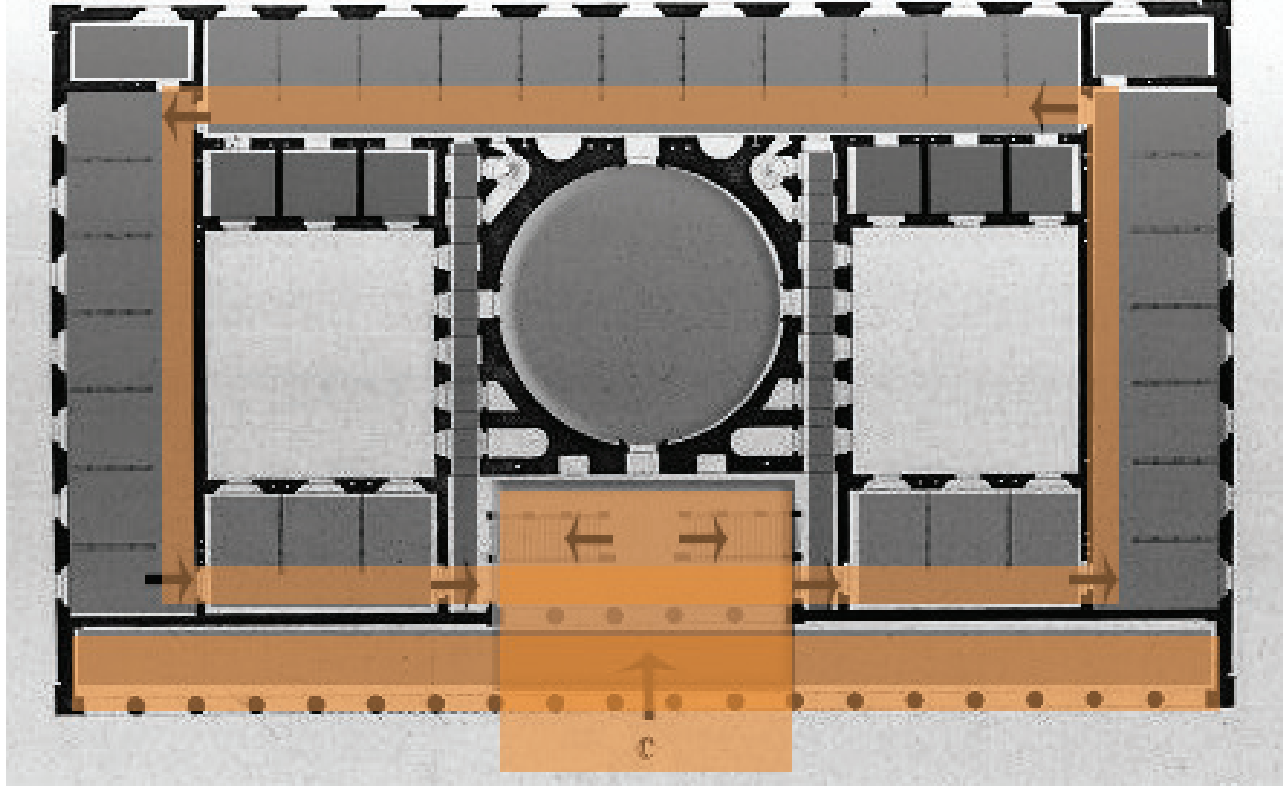
i. 407 Localización del proyecto para el concurso *Museum Nordrhein-Westfalen*  
James Stirling, M. Wilford  
1975  
Dusseldorf  
Ibíd. 398

Museo, rompiendo el muro de piedra haciendo visible el interior del Museo, uniendo a nivel visual el exterior y el interior, a través del gran ventanal. El tono verde estará presente en columnas, pisos y techos del interior del Museo. (i. 401 i. 402, i.403, i.404, i.405, i.406)

La planta general del Museo es en forma de U, y pasa desapercibida a nivel del peatón, ya que esta se define en la planta de las salas de exposiciones, cuyo centro es la rotonda, desde la cual se desprenden las salas, que se encuentran simétricamente dispuestas desde ella, conservando una disposición lineal. A la altura del segundo nivel de la *Altes Staastgalerie*, las salas están unidas por medio de un puente que se encuentra suspendido sobre la calle de servicio del Museo.

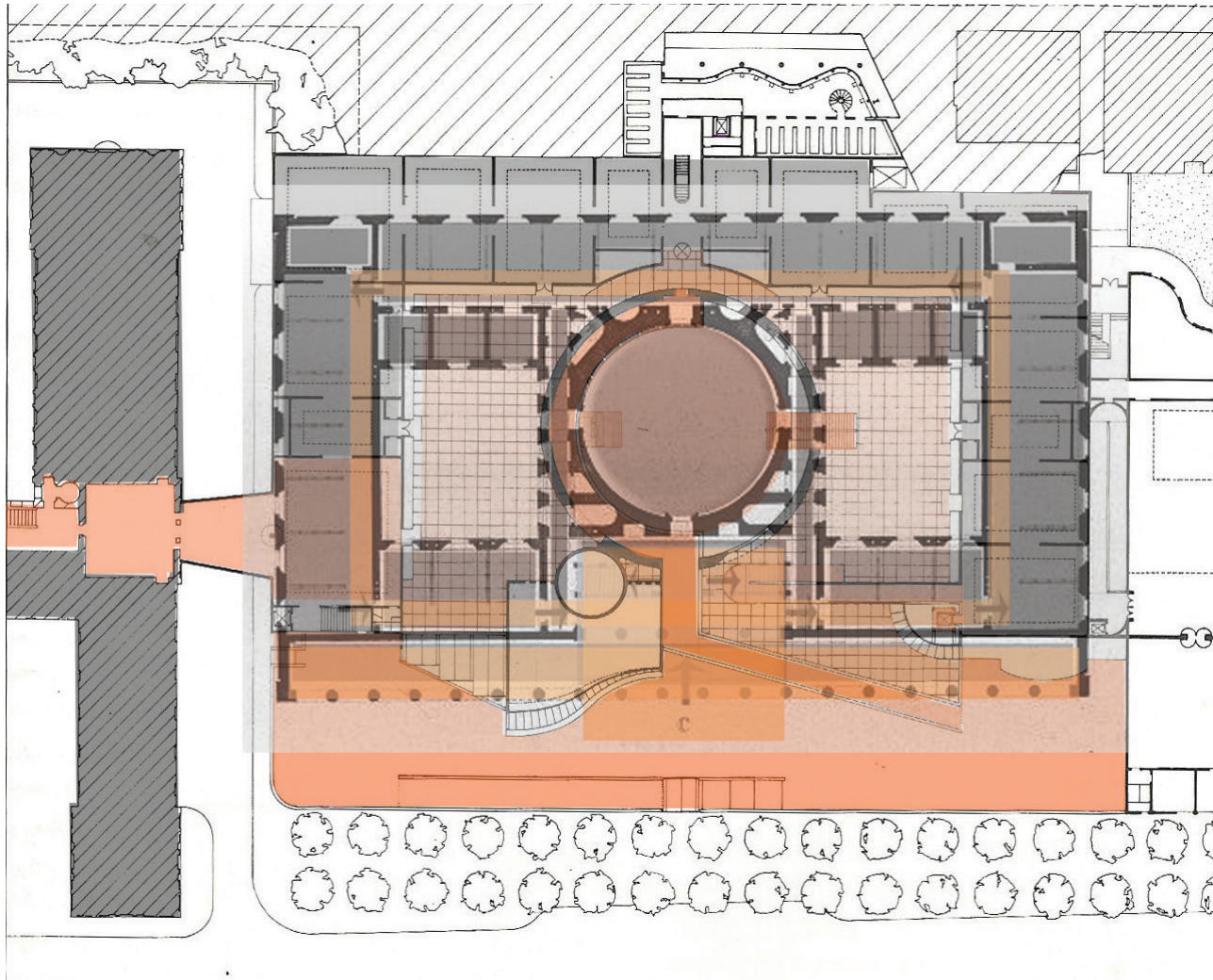
En la *Neue Staastgalerie*, Stirling materializó algunas de ideas que había expresado en los concursos en los que había participado de Museos, como son los del año de 1975, como el del *Nordrhein-Westfalen Museum* de Dusseldorf (i.407) y el Museo *Wallraf-Richartz* en Colonia (i.408), (los dos localizados en Alemania). En el proyecto de la *Neue Staastgalerie* desarrolló elementos formales y volumétricos, donde la presencia del edificio está compuesta por vacíos y llenos que plantean la integración y conservación de lo existente, como así la relación de las vías de los coches y la inclusión del peatón a través de recorridos peatonales, junto con la creación de espacios de exposición al aire libre. Esta similitud con las obras anteriores no construidas y de su autoría no es la única, ya que él en su proyecto establece un referente histórico, no sólo en la recuperación de la linealidad de las salas y la simetría axial, sino

i. 408 Localización del proyecto para el concurso del *Museo Wallraf-Richartz*  
James Stirling, M. Wilford  
1975  
Colonia  
Ibíd. 398



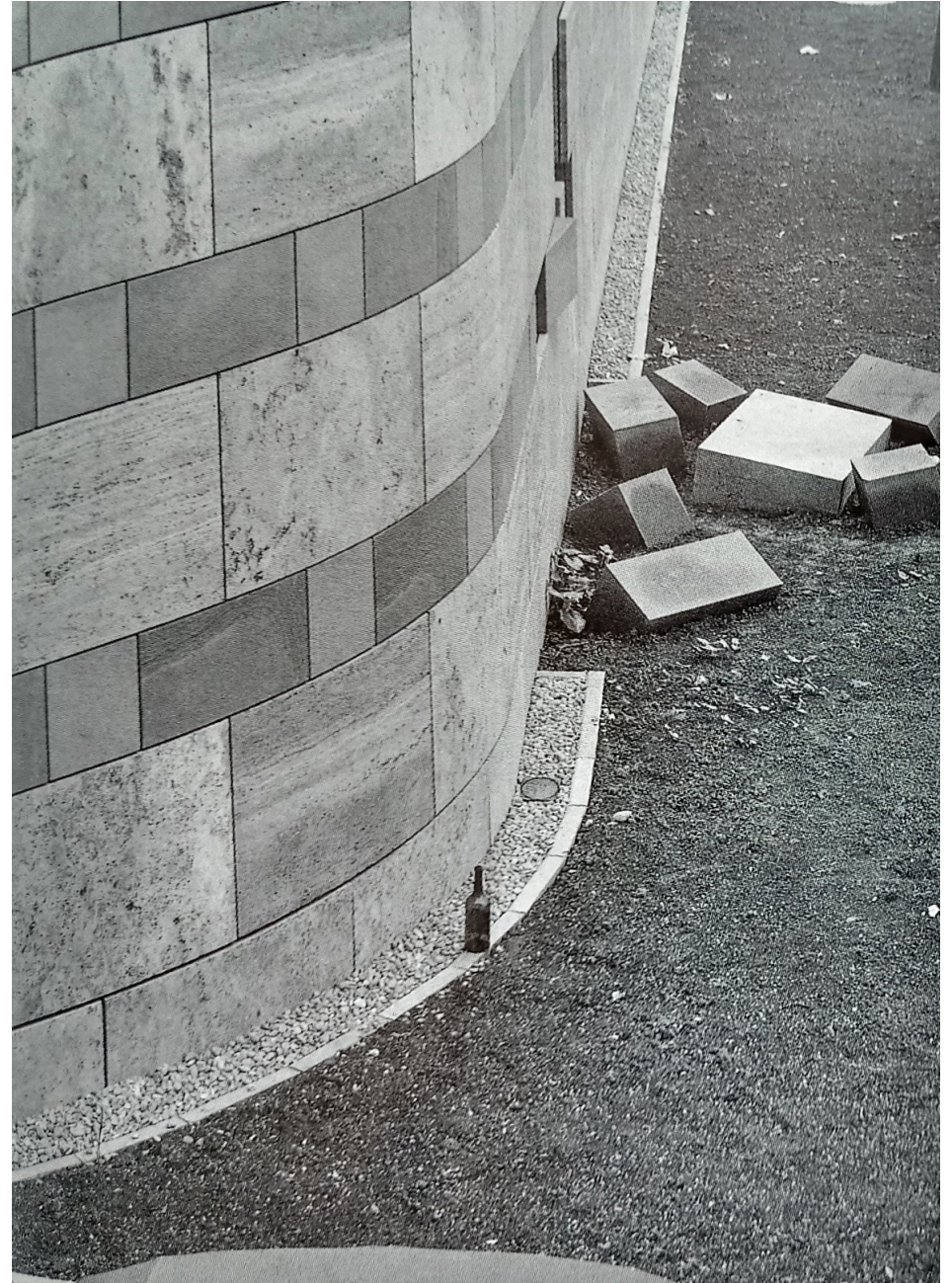
i. 409 Planta del Altes Museum



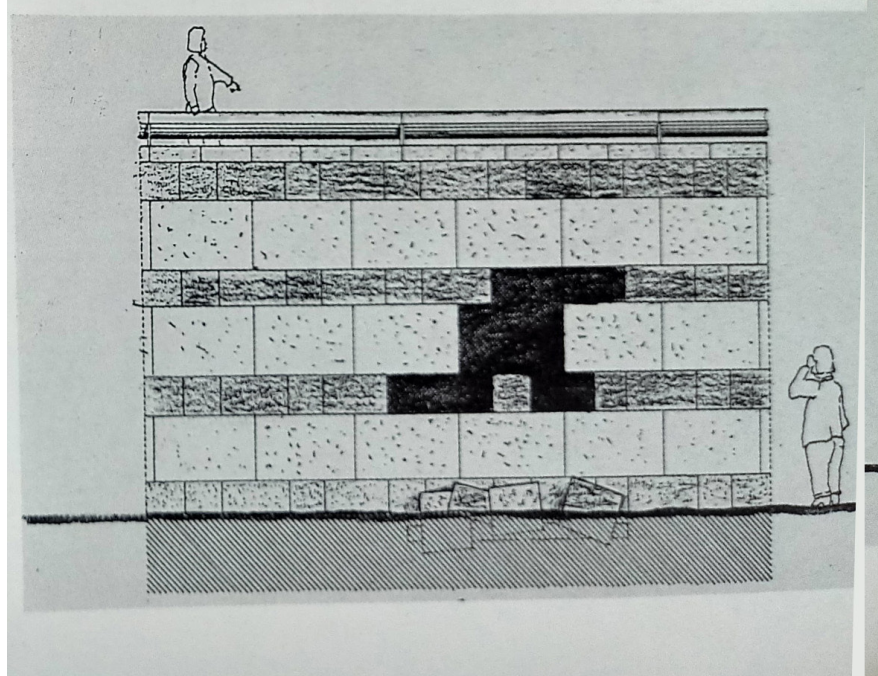
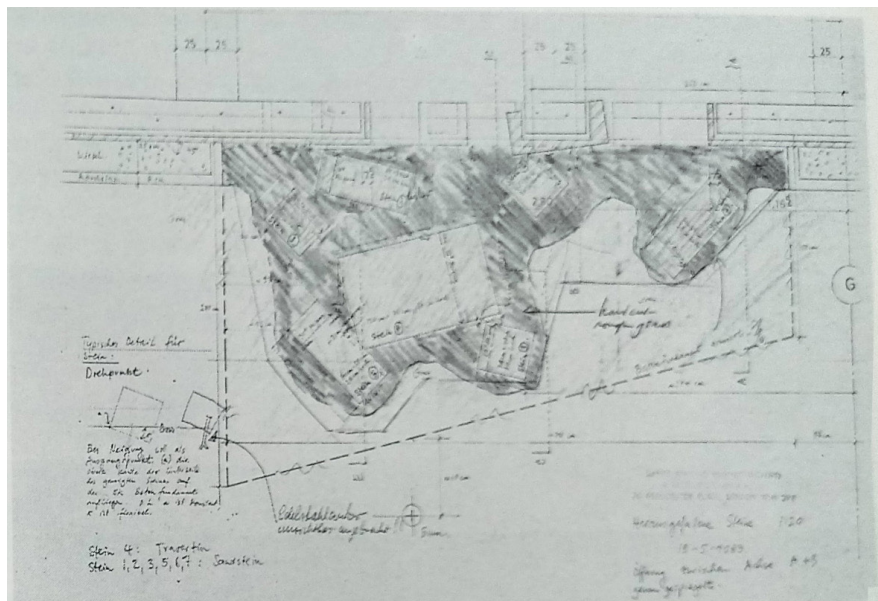


i. 410 Plantas superpuestas del Altes Museum de Shinkell y la *Neue Staatsgalerie*





i. 411 Detalle de la fachada del Museo  
Ibid. 398



i. 412 Estudio de la colocación sobre el suelo de las piedras  
Ibíd. 398



que realiza una referencia clara a la planta del *Altes Museum* realizado por Shinkel (i.409, i.410).

Ambas plantas conservarán grandes similitudes, sin embargo, esa relación no será llevada a cabo por Stirling en la presencia e imagen del edificio Museo. En su Museo se diluyen las fachadas monumentales, transformando totalmente su imagen; las columnas que daban la bienvenida y definían la presencia del edificio clásico como templo del Arte, fueron despojadas y Stirling disolvió la presencia del Museo. Ya que lo convierte en una pieza labrada en piedra que se insinúa a través del mismo material (i.411, i.412) compuesto por fragmentos de ésta, que se unen a través de un juego lúdico de circulaciones, lugares de paso y estancia, demarcados por el color y las formas geométricas puras. Delimitando la existencia del Museo a una dualidad entre el espacio público exterior y el interior expositivo. Puesto que la presencia exterior del edificio ha sido desmaterializada por los recorridos, que desdibujan los límites entre interior y exterior, y se disuelven por las transparencias que se encuentran en las terrazas y se abren, para permitir la elección al visitante de entrar al espacio expositivo o quedarse fuera, pero siempre dentro de sus muros de piedra.

*“El crítico e historiador William J.R.Curtis (...) señala que el propio Stirling se refirió a una de sus obras más famosas, la Neue Staatsgalerie, de Stuttgart, como “figurativa y abstracta, monumental e informal, tradicional y high tech”. Su idea, ha escrito Curtis, era crear en ese museo “un palacio del pueblo” que fuera al mismo tiempo “un supermercado para el consumo de la cultura”. (Rábago., 2011)*



i. 413 *Neue Staatsgalerie, Staatsgalerie* y nueva adición imagen tomada del street view de Google.

*La Staatgalerie* no terminará de crecer con el proyecto de Stirling, pues en el año 2000 comenzó a construirse una nueva ampliación que será localizada hacia la calle *Urbanstrasse*, diseñada por los arquitectos Wilfrid & Katharina Steib. Esta ampliación consistía en un edificio de planta rectangular que seguía el paramento de la vía y se unía al antiguo edificio por medio de un puente. En el nuevo edificio se localizaron la biblioteca, los centros de estudio, oficinas, talleres de restauración y el Departamento de grabados, dibujos y fotografías. La nueva galería fue inaugurada en el 2002 (i.413).<sup>121</sup>

En los años ochenta del siglo XX, las adiciones y ampliaciones a los Museos de Arte consagrados desde el siglo XIX suceden continuamente en el continente europeo y en los Estados Unidos, siendo una constante en la mayoría de las instituciones que poseen gran prestigio a nivel mundial. Y esto se debe, básicamente a que sus colecciones crecen por medio de compras o donaciones. Así que los museos van adquiriendo nuevas obras de períodos en los que se especializa cada uno, o se presenta el caso de que algunas instituciones nacidas a finales del siglo XIX y en los primeros decenios del siglo XX, definieron nuevamente sus periodos expositivos y se abrieron a obras de cada decenio, de nuevo siglo, ampliando los períodos y exponiendo las obras del presente, del presente continuo.

El proyecto planteado por la institución debe considerar no solo una nueva edificación, sino que debe llevar a cabo proyectos donde la reutilización, la restauración y el cambio de

<sup>121</sup> Pueden verse los detalles en el enlace:

[http://www.staatgalerie.de/rundgang/aus\\_rundg.php?id=12](http://www.staatgalerie.de/rundgang/aus_rundg.php?id=12)

función del edificio seleccionado, sea definido con un programa que se rige no solo por la necesidad de nuevos espacios de exposición, sino que además debe considerar las funciones lúdico-comerciales de la industria cultural, las cuales se han hecho inseparables desde los años ochenta del siglo XX. Los jardines que se encontraban en los perímetros del museo del siglo XIX, para pasear en ellos, así como las amplias escaleras y rotondas de encuentro social, fueron siendo transformados en espacios definidos por las nuevas actividades que se desarrollan dentro de ellos.

El edificio Museo contiene múltiples salas, donde las alturas de éstos pueden variar, -como lo planteado por Perret-, además de que estas se mezclan independiente de sus usos, las expositivas con las lúdicas y con las comerciales, creando otras relaciones al interior del Museo. El cual no se instala horizontalmente, sino que ha crecido en altura, levantándose sobre la ciudad que igualmente a tratado de alcanzar el cielo con torres cada vez más altas. Despegando al Museo del suelo, y no teniendo éste los jardines y plazas que lo rodeaban, estos se encuentran en su interior, en la mayoría de los casos, en sus últimos niveles, para brindar un espacio al aire libre, que permita la mirada a la ciudad que se ha dejado atrás, como así brindar un descanso al visitante en su terraza interior.

Interior donde la observación de las obras expuestas se encuentra dispuesta en un recorrido marcado y direccionado, y el cual desemboca en una salida hacia las tiendas de suvenires, donde objetos diversos y a la venta, incluyen reproducciones de las obras contenidas y del museo mismo. También



permite que el visitante del Museo observe hacia afuera de éste, en determinadas zonas del edificio, para disfrutar de las visuales de la ciudad, como un marco para la contemplación de la ciudad.

La **Tate Gallery** de Londres (llevó el nombre de Galería Nacional de Arte Británico desde su apertura al público en julio de 1897, exponiendo obras desde 1790. Luego en 1932 tomó el nombre actual en honor a Sir Henry Tate, quien donó su colección de arte de artistas británicos a la nación en el año de 1889 y a posterior había hecho donativos para la construcción del nuevo edificio.)<sup>122</sup>, será una de las instituciones que desde su creación, a finales del siglo XIX, no dejó de expandirse, debido al crecimiento constante de su colección. La *Tate Gallery* ha ido extendiendo la temporalidad de las obras a adquirir, con la contemplación de las obras de cada presente.

Cuando cumplió 15 años de inaugurada ya había sufrido su primera ampliación, y a partir de entonces se suceden varias remodelaciones, hasta que a finales de la década de los años setenta del siglo XX, se lleva a cabo la mayor de ellas. Se trató de una adición al edificio principal del siglo XIX, en el ala noreste, que fue diseñada por Richard Llewelyn-Davies. Esta gran remodelación fue inaugurada en 1979, el mismo año que se contempla otra adición para la Institución, la *Clore Gallery*, encargada a James Stirling y Michael Wilford, la cual estará exclusivamente dedicada a la obra de Turner.

Las expansiones del Museo continuaron en la década de los

<sup>122</sup> Pueden observarse estas descripciones en: el enlace:  
<http://www.tate.org.uk/about/who-we-are/history-of-tate>

ochenta, y en 1985 James Stirling le fue encargado la realización de la *Tate North*, hoy llamada *Tate Liverpool*, ya que el director en esos momentos de la Tate Gallery, Allan Brown, deseaba llevar a cabo una nueva sede junto al puerto de la ciudad, en la cual se estaba llevando a cabo un proceso de revitalización de la zona, en la que comenzaban a funcionar el Museo Marítimo y algunos restaurantes y tiendas.

El proyecto consistía en adecuar un edificio perteneciente al complejo portuario llamado *Albert Dock* (Complejo de bodegas, que había sido declarado patrimonio de la humanidad por la Unesco). Ya que se trataba del primer edificio construido sin estructura de madera, realizado por Jesse Hartley y el ingeniero civil Philip Hardwick. Entró en funcionamiento en 1846) ya que se pretendía realizar en él, exposiciones de obras de arte moderno y contemporáneo de la colección del Museo. Este fue inaugurado en 1988 (i.414).

La *Tate Gallery*, a finales de los ochentas del siglo XX, no solo había realizado adiciones a su edificio primigenio y principal, sino que también había llevado a cabo la construcción de nuevas sedes y centros que giraban en torno suyo, sin salir del territorio inglés. Se inauguró la Tate St. Ives en junio de 1993, proyecto que había ido tomando forma desde 1988, y había comenzado a construirse en 1991. Fue diseñado por los arquitectos Eldred Evans y David Shalev. El proyecto estaba destinado a la exposición de las obras de artistas de arte moderno y contemporáneo que hubieran tenido o tuvieran relación con la ciudad St. Ives (i.415) (Actualmente existe un nuevo proyecto de ampliación de esa sede que creará más espacios



i. 414 Tate Liverpool  
James Stirling  
1985  
Tate



i. 415 Tate St. Ives  
Eldred Evans y David Shalev.  
1991-1993  
Tate



i. 416  
Fotografía Hans Peter Schaefer



i. 417  
Fotografía Hayes Davidson

expositivos y funcionales.)

La *Tate Gallery* clasificará, de acuerdo a su temporalidad, las obras a exponer en cada nueva edificación, y la exposición de arte contemporáneo será el bastión para comenzar un nuevo proyecto. Este, al igual que el del *Guggenheim* de la ciudad de Bilbao, hará parte de un gran proyecto urbanístico de la administración de la ciudad para revitalizar una zona particular en la orilla sur del río Támesis, concibiéndose al Museo como una pieza fundamental para llevar a cabo sus intenciones.

En el año 2000, al comienzo del milenio, se inauguró la nueva edificación con el nombre de *Tate Modern*. Los arquitectos Jacques Herzog y Pierre de Meuron en 1995, ganaron el diseño del proyecto convocado bajo concurso internacional. Este proyecto reutiliza el gran edificio de la central eléctrica que estaba en las orillas del río Támesis, y que había sido realizado por Giles Gilbert Scott, entre 1943 y 1963. El proyecto respetará la imagen que se tenía de éste la ciudad, ya que el edificio era referencia visual de esta zona, situado al frente de la catedral de San Pablo, en la otra orilla del río, estableciendo el nuevo proyecto un lazo de unión entre estas dos partes de la ciudad (i.416, i.417)

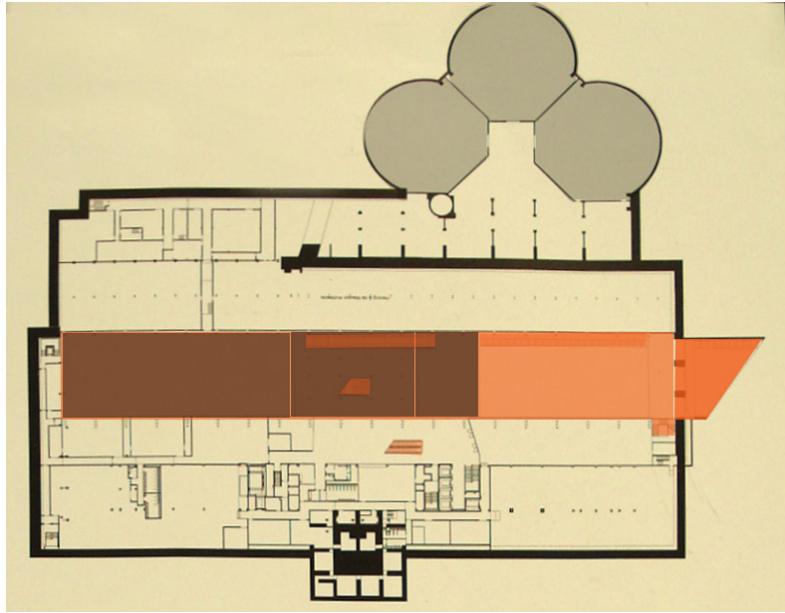
La obra Museo diseñada por Herzog y De Meuron contempla dos accesos: el que da la cara al río Támesis, el nivel uno del Museo, donde se encuentra la gran sala de proyecciones y de exposiciones, el auditorio, el café y las tiendas; y otra ubicada debajo de esta, bajo el nivel del río, en uno de los extremos longitudinales del edificio. Este es un espacio que se le brinda

a la ciudad y a sus ciudadanos y visitantes, una calle dentro del edificio museo, y que permite el paso libre de peatones por el "hall de las turbinas". Esto rememora la antigua ubicación de dichas turbinas, donde se encuentran las salas de exposición de artistas vivos, tiendas y librería e, igualmente, la de venta de tiquetes del Museo y la consigna. Un hall que posibilita disfrutar de actividades gratuitas y de pago, desde el cual se permite el acceso a los niveles superiores, seis en total, donde están los espacios expositivos y funcionales, encontrándose en este último el restaurante (i.418, i.419, i.420, i.421)

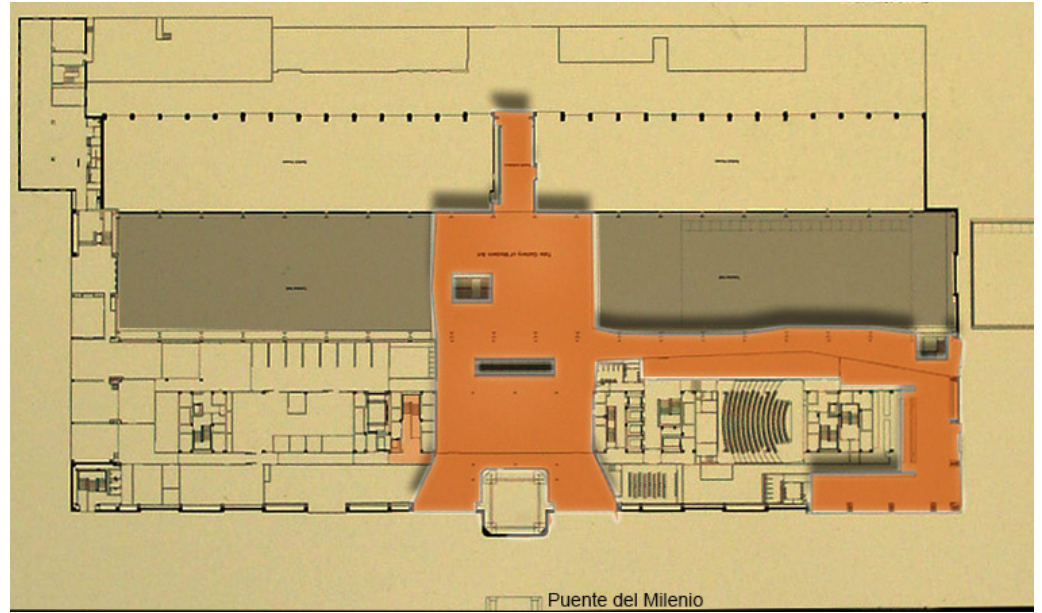
La *Tate Modern*, se convirtió en un edificio de referencia en la ciudad de Londres, y la gran cantidad de público que visitó sus instalaciones desbordó a la institución, como lo hicieron constar tanto el presidente de la Tate Nicholas Serota como su director Vicente Todolí a seis años de inaugurado, y en el 2006 se realiza la presentación de un nuevo proyecto que brindará a los visitantes, habitantes de la ciudad y turistas un nuevo espacio de encuentro con el arte contemporáneo. Al realizar estas proyecciones entre la cantidad de visitantes y teniendo en cuenta el tamaño de la colección, se realiza la proyectación de otro edificio que se inauguraría 10 años después: la denominada TM2.

El nuevo edificio se encargó a los arquitectos Herzog y De Meuron, quienes harán la nueva adición al edificio anteriormente diseñado por ellos, y crearán una nueva obra museo dedicada a las obras del presente, ya que ha sido concebido como espacio de exposición de arte contemporáneo, que estaría abierto a todos los soportes, formatos, naturalezas y



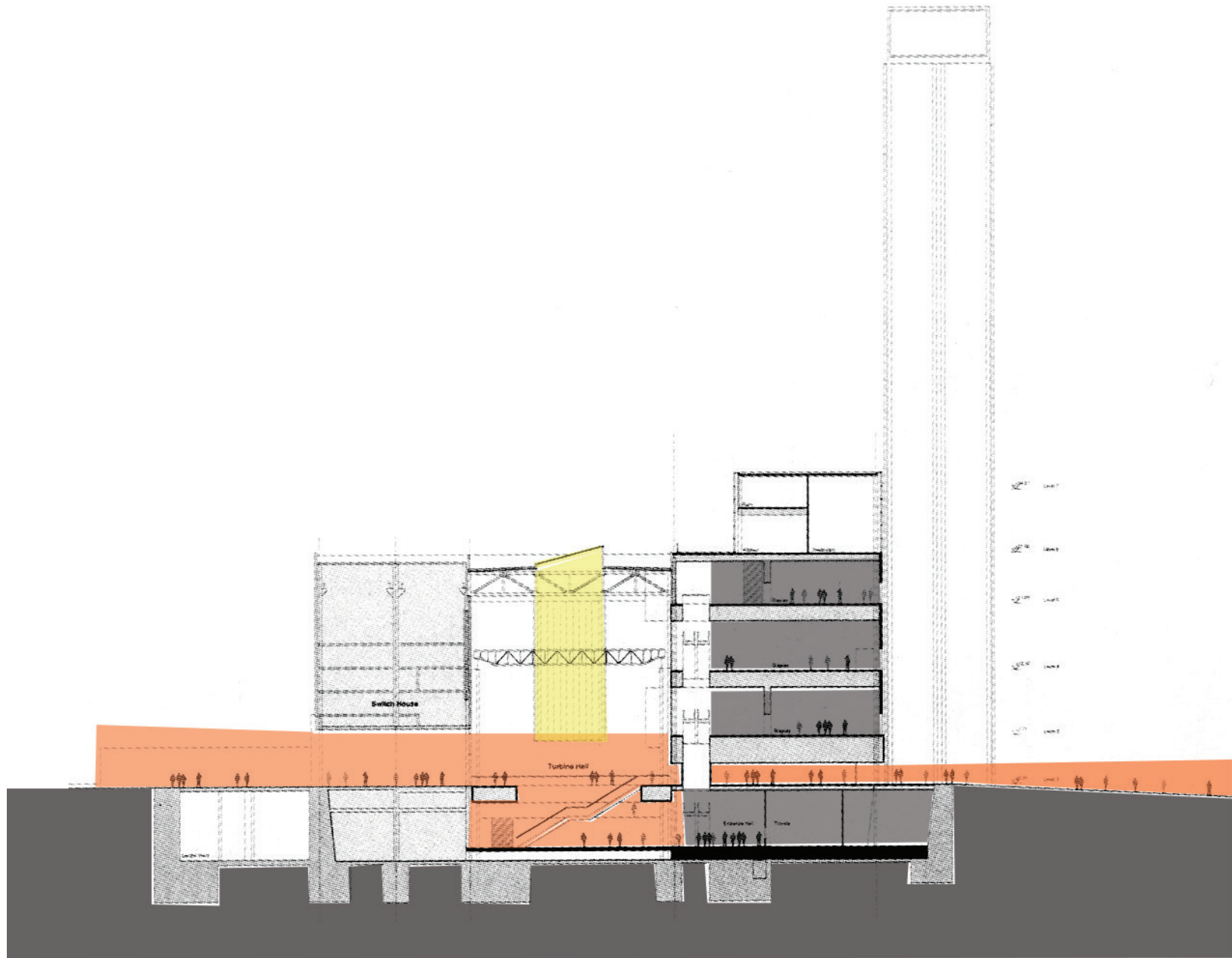


i. 418 Nivel 0 entrada al Hall de las Turbinas



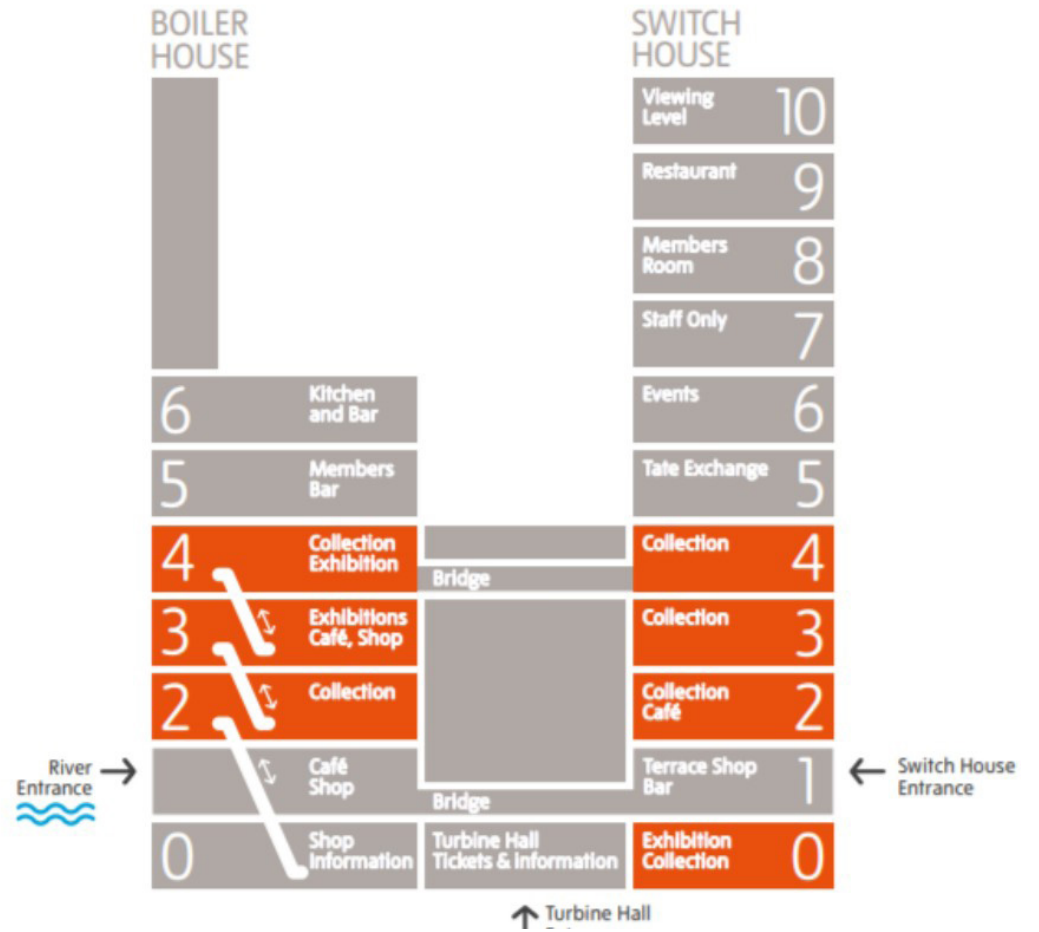
i. 419 Nivel 1 entrada hacia el río Támesis

i. 420 Sección Transersal

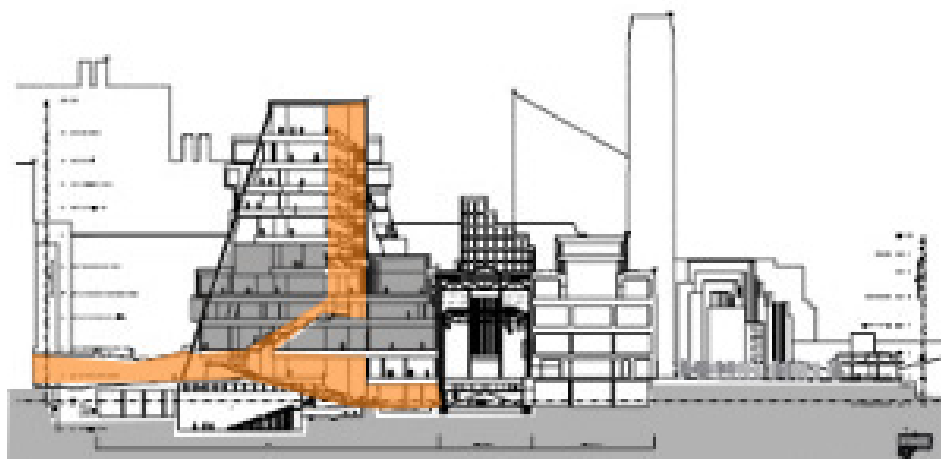




i. 421 Hall de las Turbinas  
© Herzog & De Meuron



i. 422 Imagen de la página de la Tate, donde pueden observarse la TM1 y la TM2



i. 423 Sección transversal TM2





i. 424 Primera propuesta para la TM2  
Herzog & de Meuron



i. 425 Render Vista sur  
Imágen Hayes Davidson  
Herzog & de Meuron



i. 426 Render Vista nor-este  
Herzog & de Meuron

materialidades de las obras, al igual que debe proporcionar nuevos espacios lúdico-comerciales, ya inherentes al Museo de Arte.

El proyecto se adicionará a la parte sur oeste de la TM1, junto a un plan de revalorización urbanístico que se viene construyendo desde hace más de quince años en esta zona de la ciudad, donde nuevos espacios públicos y viviendas continúan siendo construidos. El proyecto realizado por los arquitectos se localiza en la zona donde se encontraban los tanques de la antigua central y no habían sido intervenidos en el proyecto anterior, pero han reutilizando su perímetro para intervenir esta zona y ubicar el nuevo edificio en ellos. El edificio nuevo tendrá una planta irregular que visualmente se asemeja a una pirámide de tres lados, e ira decreciendo a medida que el edificio llegue a su piso undécimo, en el que se ubicarán salas de exposición, en los niveles 0, 2, 3 y 4, y en los niveles 1, 5, 6, 7, 8, 9 y 10 estarán los espacios administrativos, lúdicos y comerciales del Museo. La altura del nuevo edificio no superará a la de la torre del anterior edificio. (i. 422, i.423)

Su diseño en planta y alturas se han mantenido constante en el proceso proyectual, pero su fachada ha pasado por fases donde sus materiales han ido cambiando, hasta llegar al diseño final, pasando de ser acristaladas a convertirse en fachadas de ladrillo y estructura de concreto.<sup>123</sup> (i.424, i.425, i.426)

El 16 de julio del 2012, coincidiendo con la celebración de los Juegos Olímpicos en Londres, se inauguró un espacio destinado al performance ubicado en la base del nuevo edificio y

123 Ver: <https://www.herzogdemeuron.com/index/focus/263-FOCUS/VIDEO.html>

que se abrió al público el día 18 de ese mismo mes. La sala fue denominada *The Tanks*, abriendo con la exposición "*The Tanks: Art in action*",<sup>124</sup> que hacía clara referencia a los tanques de combustible de la central eléctrica, ya que el espacio expositivo se encuentra en ellos, con la respectiva intervención de la obra arquitectónica, realizada por Herzog y De Meuron. Haciéndose hincapié que el proyecto TM2 sería concluido en el 2015.

La denominada TM2 no será abierta al público en las fechas que tenían designadas para esta, porque ocurrieron diversas dilaciones y su inauguración se realizó el 17 de junio de 2016, culminando un proceso que llevo diez años a la Tate. Brindándole nuevamente no solo a la ciudad de Londres sino a toda la sociedad global, un nuevo espacio de exposición de arte contemporáneo y presentando en la palestra mundial y publica a la Institución, consolidada bajo la nueva obra arquitectónica.

La institución siguió expandiendo su colección, mientras reiteraba su misión, la cual describe de la siguiente forma:

*Tate's Mission: Everything we do, from the programme we present in our galleries and with partners in Britain and around the world, to the books, products and food we sell in our shops and restaurants, supports our mission: to promote public understanding and enjoyment of British, modern and contemporary art*<sup>125</sup>

Las colecciones de los grandes Museos no dejarán de crecer,

124 En esta página se puede ver su catálogo: <http://www.tate.org.uk/whats-on/tanks-tate-modern/eventseries/tanks-art-action>

125 Enlace: <http://www.tate.org.uk/about/our-work/our-priorities>

ya que la compra de obras de artistas vivos, valoradas y validadas por ellos mismos como por la crítica y el mercado del arte, se han “apoderado” de la producción de los artistas que crean en la actualidad. No de todos los artistas, pues no todos obtienen el beneplácito y el cobijo de éstos, pero alcanzan en vida el reconocimiento antes negado a artistas altamente valorados, ya sea por su obra o por pertenecer a las grandes Instituciones, galerías o coleccionistas de gran renombre.

Ni Van Gogh llegaría a imaginarse este cambio. No solo respecto a los artistas vivos, sino también a la gran cantidad de naturalezas, soportes, temáticas y herramientas, que los artistas han transformado en obras, cambiando su significado. Puede recordarse esto cuando le escribía a su hermano Theo:

*Considerando el tiempo en que vivimos, si quieres, como un renacimiento verdadero y grande del arte, la tradición carcomida y oficial que todavía está en pie, pero que es impotente e indolente en el fondo, los nuevos pintores solos, pobres, tratados como locos, y como consecuencia de ese tratamiento convirtiéndose realmente en ellos al menos que en tanto que cuanto a su vida social. (Gogh, 1976, pág. 301)*

Volviendo a 1969, la nueva portabilidad del Museo de Arte, ligada a la escala, es una realidad, ya que el Museo que se plantea en este momento en particular no crece, sino que se desplaza, se transporta y viaja, no propiamente dentro de la geografía del globo terráqueo, sino fuera de la atmosfera terrestre; no viaja como espacio Museo, sino como Museo en el “espacio”, como el planteado por Forrest Myers, cuando la NASA preparaba el segundo alunizaje con una nueva expedi-

ción.

Myers decidió realizar el “*Moon Museum*” y ponerlo en marcha, junto con un equipo del *Experiments in Art and Technology* (EAT), contando con la colaboración de artistas estadounidenses como Rauschenberg, Oldenburg, Warhol, David Novros y Jhon Chamberlain, quienes realizaron, junto con él, una obra específica para el Museo. El cual consistía en una placa miniaturizada de cerámica y plata, con dimensiones 1,9 x 1,3 x 0,0635 cm., donde se encontraban grabadas las obras de los seis artistas. (i.427, i.428).

No fue realizada una placa única; se hicieron varias copias del *Moon Museum*, las cuales oscilaban entre un número de 15 y 20 (su número exacto no se especifica), pero solo una viajará a la luna, en el Apolo 12. No hay registros oficiales de que haya sido llevado a bordo de la nave, pues los permisos necesarios nunca fueron concedidos; pero en entrevistas realizadas tanto a Myers como a otros miembros del equipo de la EAT y a algunos ingenieros presentes en el lanzamiento, el Museo llegó a su destino. Esto fue ratificado cuando Myers recibió un telegrama el 12 de noviembre de 1969: “YOUR ON’ A.O.K. ALL SYSTEMS GO. Signed Jhon F.”<sup>126</sup>

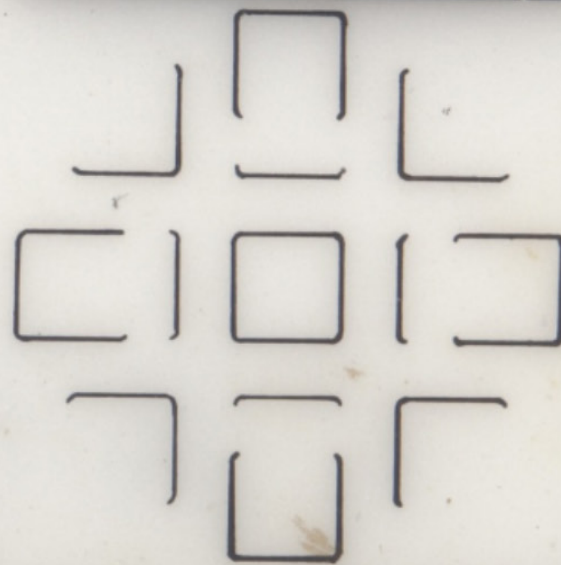
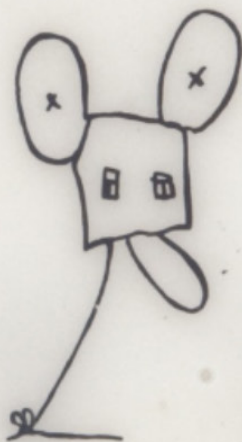
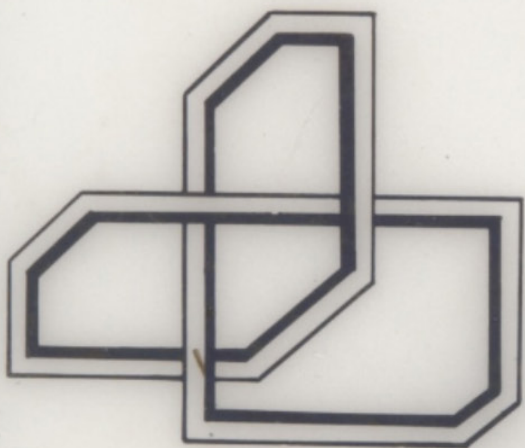
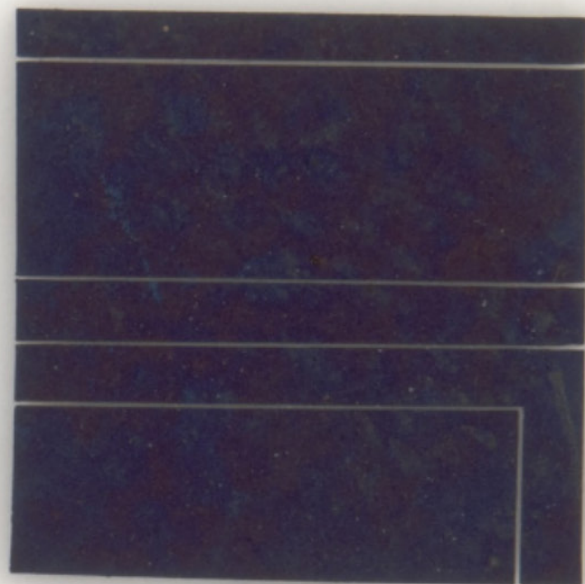
---

126 Galería Arnolfini, Exposición Museum Show Part 1, del 24 de septiembre 29 de noviembre 2012. El catálogo de la exposición puede verse en: <http://www.arnolfini.org.uk/downloads/misc/1162MuseumShowGuide-MoonMuseumBW.pdf>.

También hay un video donde se observa una de las copias del Moon Museum, realizado por uno de sus propietarios, quien lo prestó para exposiciones, principalmente en museos en Estados Unidos

<http://vimeo.com/9769806>



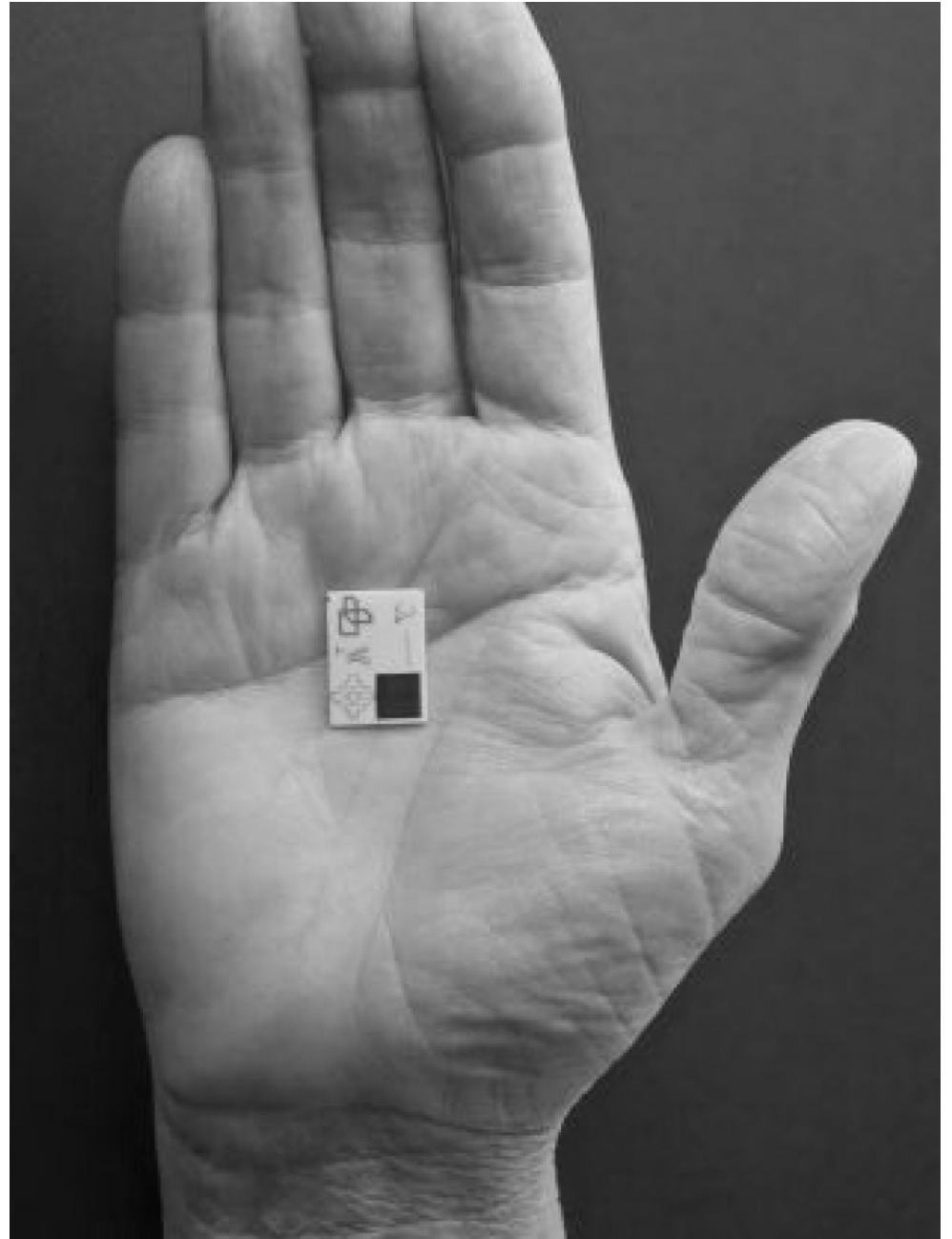


i. 427 *Moon Museum*

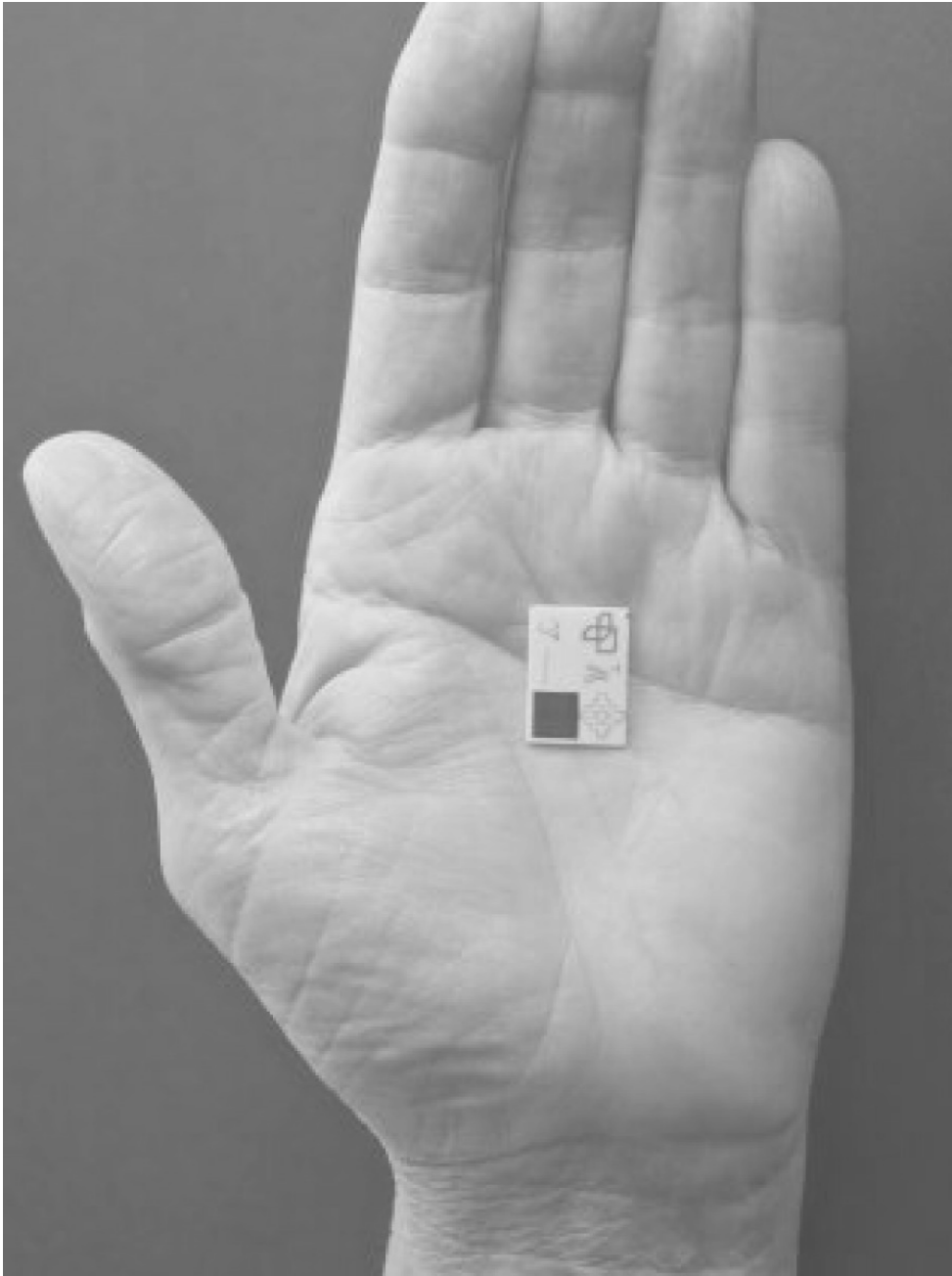
Andy Warhol, Claes Oldenburg, David Novros, Forrest Myers, Robert Rauschenberg, John Chamberlain

1969

MoMA

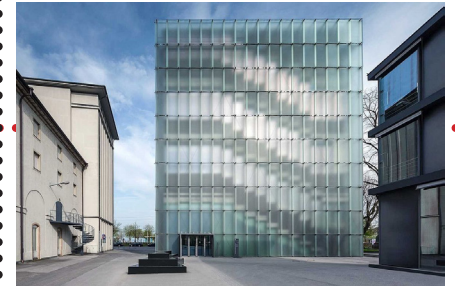


i. 428 *Moon Museum*  
Exposición *Moon Museum 1969 - Art and Space* junio 14. - septiembre 22,  
2019  
*Vasarely Múzeum, Budapest*



Vasarely Múzeum, Budapest  
Exposición Moon Museum 1969 - Art and Space junio 14. - 2019. septiembre 22.  
i.429 Moon Museum



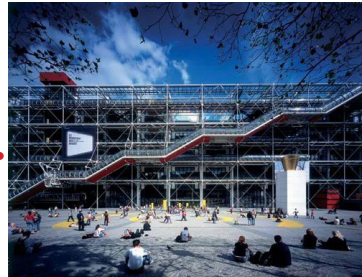
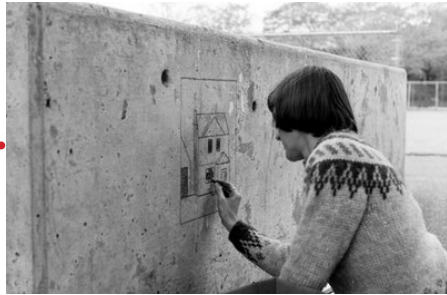


El Museo portátil la obra escultural Museo

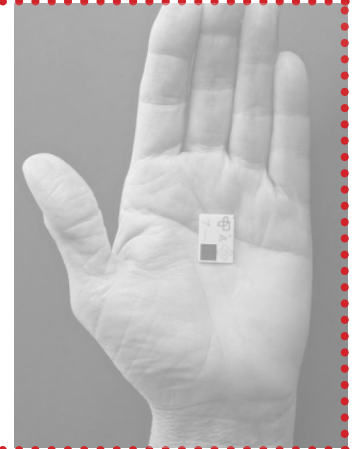
Las cajas museos

Los museos sin paredes

Los museos imaginados



LA OBRA MUSEO COMO  
OBRA **ARISTICA**



LA OBRA MUSEO COMO  
OBRA **ARQUITECTÓNICA**

La Calle en el museo, el Museo en la calle

SXX

1929

1943-1956-1959

1960-1968

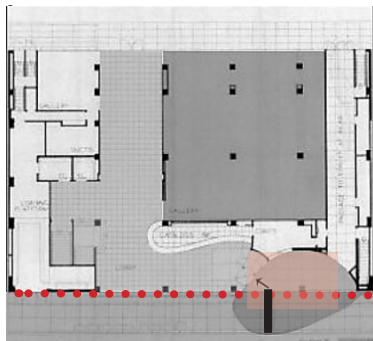
1962-1968

**MoMA**

Philp Godwin, Edward Durell So-  
tone

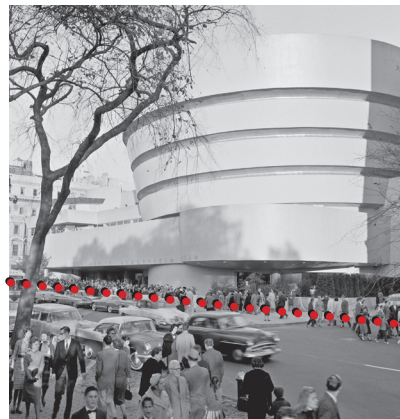


New York-Estados Unidos

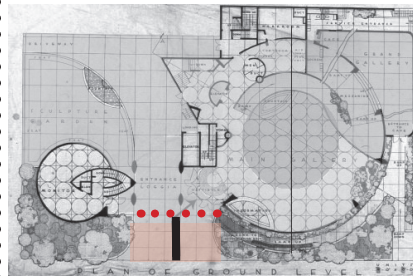


**GUGENHEIM NEW YORK**

Frank Lloyd Wright



New York-Estados Unidos

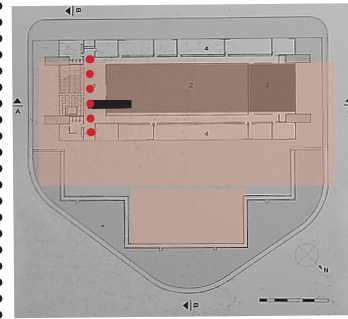


**MASP**

Lina bo Bardi



Sao Pablo-Brasil

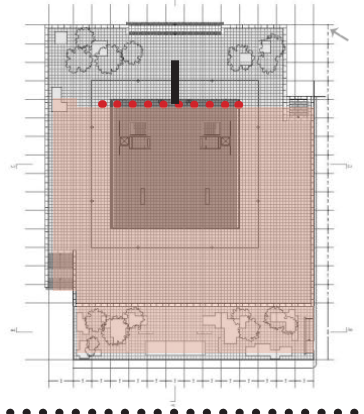


**NEW NATIONALGALERIE**

Mies Van der Rohe



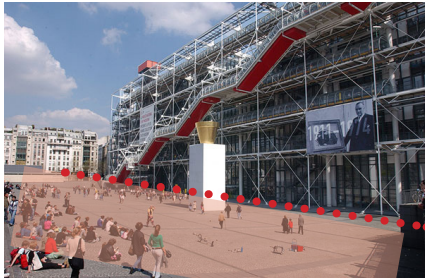
Berlin- Alemania



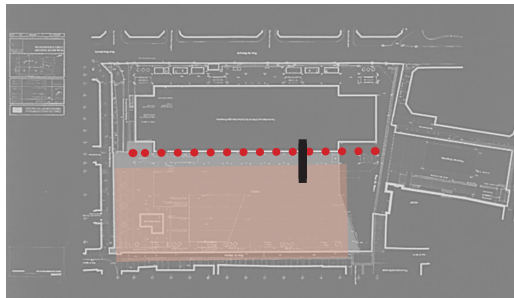


1970-1977

**CENTRO GEORGES POMPIDOU**  
Renzo Piano, Richard Rogers



Paris- Francia



1997

**GUGGENHEIM BILBAO**  
Frank Gehry

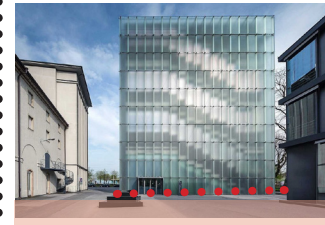


Bilbao- España

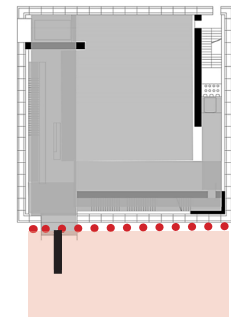


1997

**KUNTHAUS BREGENZ**  
Peter Zumthor



Bregenz- Austria



El espacio público que brinda la obra arquitectónica Museo de Arte, es elemento constituido desde mediados del siglo xx. El transeúnte es llamado desde los límites no construidos del edificio, ya ampliados, para observar desde fuera la obra arquitectónica y es invitado a acceder a ella.

Paramento Acceso



## BIBLIOGRAFIA

- s.f.). Obtenido de <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k204309t/f1.planchecontact>
- Ammann, J.-C. (1983). A few modest thoughts on the prerequisites for museums and exhibitions of art, in particular of contemporary art, and for visitors to such museums and exhibits. En P. G. AA Bronson, *Museums By Artist* (págs. 13- 20). Toronto: Art Metropole.
- Andrea Meyer, B. S. (2014). *The Museum is Open: Towards a Transnational History of Museums 1750-1940*. Berlin: Walster de Grueter.
- Antonio Pizza, M. G. (2002). *Arte y Arquitectura Futuristas (1914-1918)*. Murcia: Colegio oficial de aparejadores y arquitectos técnicos Caja Murcia.
- Arribas, S. (2007). Seminario Internacional MEMORIA E INDUSTRIA CULTURAL. Imagen y autodestrucción de la cultura: El museo ficticio de Marcel Broodthaers.
- Bolaños, M. (2002). *La memoria del mundo: cien años de museología 1900-2000*. Gijón, Asturias: Ediciones Trea, S.L.
- Borgemeister, R., & Cullens, C. (1987). "Section des Figures:" The Eagle from the Oligocene to the Present. *October*, 42, 135-154. doi:10.2307/778271
- 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.
- Entrevista a Manuel J. Borja Vilel. (2008). *museos.es* n4 <http://www.culturaydeporte.gob.es/dam/jcr:cdfaed97-061c-43a-2-b232-03c48074d2be/memoria-entrevista-borja-villel.pdf>, 196-203.
- Francesco Dal Co, T. M. (1992). *Los Museos de James Stirling, Michael Wilford y Asociados*. Electa España.
- Garnier, T. (s.f.). *Une Cité Industrielle. Eude pour la construction des Villes*.
- Gideon, S. (2009). *Espacio, tiempo y arquitectura*. Barcelona: Reverte.
- 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 limites del Museo. Catalogo de la exposición Los limites del Museo, Fundación Tapies, 217.
- Hodara, S. (23 de marzo de 2002). When a South Bronx Collective Went International. New York Times, págs. Page WE14 of the New York edition. <https://www.nytimes.com/2012/03/25/nyregion/recreating-the-fashion-moda-exhibition-of-1982.html>.
- <https://www.academia.edu>. (12 de 4 de 2013). Obtenido de /9264629/Fashion\_Moda\_A\_South\_Bronx\_Story\_Wax-poh<https://www.academia.edu>etics\_N.55\_May\_2013\_Eng.\_
- Imagining the Future of The Museums of Modern Art Studies in Modern Art 7. (1998). New York: Barbara Ross. Museum of Modern Art. .
- Incohérents, L. A. (s.f.). Obtenido de [http://www.artsincoherents.info/histoire\\_de.html](http://www.artsincoherents.info/histoire_de.html) [http://www.artsincoherents.info/filiation\\_et.html](http://www.artsincoherents.info/filiation_et.html)
- Lévi-Strauss, C. (1994). Mirar, escuchar, leer. Madrid: Ediciones Siruela S.A.
- McEvilley, T. (2007). De la ruptura al “cul de sac” Arte en la segunda mitad del siglo XX. Madrid: Ediciones Akal S.S.
- Mezza, C. (s.f.). El poder de la voz escrita.Proa.org. Obtenido de Proa.org: <http://proa.org/esp/exhibition-el-universo-futurista-manifiestos.php>
- MoMa. (1-30 de noviembre de 1929). Cézanne, Gauguin, Seurat, Van Gogh. First loan exhibition, New York, November, 1929: Cézanne, Gauguin, Seurat, van Gogh. New York, Estados Unidos: Catalogo de la exposición Museum of Modern Art.
- MoMA. (13 de diciembre-12 de enero de diciembre-enero de 1929-1930). Paintings by nineteen living Americans. New York, Estados Unidos: Catalogo de la exposición The Museum of Modern Art.

Montaner, J. M. (1999). Después del movimiento moderno. Arquitectura de la segunda mitad del SXX. Barcelona: Gustavo Gili S.A.

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

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

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

Oliveira, O. F. (11 de 2013). WAM Web Architecture Magazine. Obtenido de WAM Web Architecture Magazine: <http://www.arranz.net/web.arch-mag.com/6/recy/recy1t.html>

Pearman., H. (31 de julio de 2005). el mundo.es. Obtenido de el mundo.es magazine: <https://www.elmundo.es/suplementos/magazine/2005/305/1122638288.html>

Perret, A. (2006). Anthologie des écrits, conférences ete etetiens. Paris: Grupe Moniteur (Département Architecture).

Pizza, A. (1993). Ozenfant/ Le Corbusier. Madrid: El Croquis.

Rábago., J. (4 de 04 de 2011). La Tate homenajea a James Stirling, arquitecto difícilmente clasificable. Obtenido de La Información. Periodico Alicante: <https://www.lainformacion.com/arte-cultura-y-espectaculos/arquitectura/la-tate-homena->

[jea-a-james-stirling-arquitecto-dificilmente-clasificable\\_KH5I0CSekiJBDn5JoBwWU3/](http://www.lainformacion.com/arte-cultura-y-espectaculos/arquitectura/la-tate-homenajea-a-james-stirling-arquitecto-dificilmente-clasificable_KH5I0CSekiJBDn5JoBwWU3/)

Ricciotti, D. (1985). The 1939 Building of the Museum of Modern Art: The Goodwin-Stone Collaboration. American Art Journal, 17(3), 51-76. doi:10.2307/1594435

Solomon R. Guggenheim Foundation and Horizon Press New York. (1960). Frank Lloyd Wright, Solomon Guggenheim Museum architect. New York: Solomon R. Guggenheim Foundation and Horizon Press. Library of Congress Catalog Card Number: 60-16748.

Se encuentra digitalizado en: <https://archive.org/details/so-lowrig00solo>

Treves, M. G. (1953). El Arte visto por los Artistas. Selección de Textos de los Siglos XIV a XX. Adaptación española de Rafael y Jorge Benet. Barcelona: Seix Barral.

Vogel, C. (20 de 01 de 2005). New York Times. Obtenido de <https://www.nytimes.com/2005/01/20/arts/design/guggenheim-loses-top-donor-in-rift-on-spending-and-vision.html>

Webster, S. (10 de 6 de 2015). Lehman College Art Gallery. Obtenido de Lehman College Art Gallery: <http://www.lehman.cuny.edu/vpadvance/artgallery/gallery/talkback/fmwebster.html>

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

