

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

Tesis doctoral: María Isabel Vélez Restrepo.

Directora: Carmen Escoda Pastor. Coodirectora: Isabel Zaragoza.

ETSAB - Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona. Departament de Representació Arquitectònica
Universitat Politècnica de Catalunya. UPC.

2020



UNIVERSITAT POLITÈCNICA
DE CATALUNYA
BARCELONATECH

El Museo de Arte como OBRA Arquitectónica y Artística

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

Autora: María Isabel Vélez Restrepo.

Directora: Carmen Escoda Pastor. Coodirectora: Isabel Zaragoza.

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

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

Universitat Politècnica de Catalunya. UPC.

2020

AGRADECIMIENTOS A CARMEN, ISABEL Y MARTA.

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

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

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

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



4. La obra museo de Arte en el siglo XXI, entre lo estático, lo virtual y lo “de-ambulante”

No es un lugar para hacer ver [...] sino un lugar que [...] pueda hacer ver. (Zunzunegui, 2003, pág. 117)

4.1. La movilidad del museo de arte contemporáneo: los museos temporales o móviles, desarrollados por las instituciones

En la contemporaneidad se afianza la dispersión, por lo que se hace indispensable un sistema fragmentado, una red no jerarquizada que represente la diferencia y los imaginarios multiplicados en espacios acentrados de distribución social. (Ortiz G. A., 2008, pág. 159)

La obra arquitectónica Museo de Arte Contemporáneo es proyectada para una ciudad determinada, ésta permanece estática, mientras su imagen viaja a todo el planeta y es identificado por ésta. El museo debe ser contenedor, que además posee y expone las obras, las conserva y las protege. La obra arquitectónica museo es la representación y el símbolo de un presente lejano o del presente, tiempo que la Institución trata de contener eternamente. Validando las expresiones que se encuentran dentro de sus límites físicos y simbólicos.

El “sedentarismo” del Museo institucionalizado contrasta con la movilidad de las obras en la actualidad, donde las del pasado, del pasado reciente y las de este presente, se encuentran en continua circulación, ya que con más frecuencia se realizan

intercambios para las exposiciones temporales y se efectúan préstamos entre instituciones de gran renombre, exceptuando algunas obras emblemáticas de la colección por las cuales son identificadas las instituciones. Igualmente, las obras ya no solo se encuentran dentro de los espacios expositivos institucionalizados, sino que sorprenden en el espacio urbano y pueden hallarse en búsquedas en la web.

La colección ha pasado de ser un tipo de patrimonio cultural o de representación específica e insustituible del saber cultural a ser considerada como capital –como si fueran acciones o activos cuyo valor depende puramente del mercado y, por consiguiente, sólo tiene validez cuando se ponen en circulación. (Bolaños, 2002, pág. 352)

La obra artística se transformó en un valor activo de las instituciones, e igualmente se utilizó para darle nombre a las exposiciones y muestras temporales en donde estarán reunidas y expuestas, bajo el nombre particular de la exhibición, y donde el Museo transformado en obra independiente, como obra arquitectónica es la que exige la mirada primera. El museo es exterior e interior, a una escala que envuelve al observador antes de proponerle la mirada a las obras artísticas expuestas en él.

Conscientes de ello, a sabiendas de que su imagen está ligada a la percepción del edificio (desde mediados del siglo XVIII), donde su carácter estático las vincula directamente a las ciudades en que fueron construidas y haciendo uso de estas relaciones, algunas instituciones deciden romper con los parámetros de estatismo y reconocimiento del edificio a principios del siglo XXI. Así comienzan a hacer uso de estructuras de fácil montaje y desmontaje, para que, como nómadas contemporáneos, cobijen actividades variadas, enfocadas generalmente a lo educativo, donde la congregación, la reunión y la exposición se lleven a cabo dirigidas a un público diverso, que no solo busca una distracción pasiva o una contemplación, sino también un acercamiento y un conocimiento del mundo circundante, tanto el lejano como el cercano. De esta forma la institución se presentará de una manera diferente, en lugares donde el acceso a las obras y a ella misma no había sido considerado antes, buscando expandirse y abrirse a públicos más amplios.

Igualmente, está siendo contemplada la temporalidad del con-

tenedor, por instituciones que realizan restauraciones a sus sedes o a obras de gran formato albergadas en ella. Como lo que sucede actualmente en Berlín (2018), con el Museo de Pérgamo, que ha cerrado su ala norte hasta el 2024 como lo indican en un comunicado, y han montado, frente a la isla de los museos donde se ubica el museo, una construcción que indican que es de carácter temporal, abierta al público, mientras duran los trabajos en el edificio. Y como lo indican en la página de la Deutsche Welle:

A partir del 17 de noviembre, obras originales de la antigua Pérgamo y un cuadro panorámico de 360° se mostrarán en un edificio temporal. El friso de Télefo del Altar de Pérgamo, también se puede ver de nuevo en Berlín.¹²⁷

A 19 años del siglo XXI, el estatismo de la institución Museo que fue puesta en entredicho por Marcel Duchamp desde finales de los años treinta del siglo XX, cuando realiza la multiplicidad de sus *Boite en Valise*, se vuelve más que vigente, y es asumida por algunas de las instituciones de gran renombre que acogen la movilidad del contenedor como una posibilidad de existencia, ya sea como propuesta a futuro, o se vuelcan en ello para llevarlas a cabo. El contenedor no se plantea como maleta de viaje sino que se convierte en un sistema totalmente planificado y proyectado, con un programa definido, para hacerse visible a través de estructuras móviles prefabricadas, sin las connotaciones de la piedra y su imagen estará lejos del edificio primigenio de la institución que la identifica a nivel mundial y de la cual procede.

¹²⁷Enlace:<https://www.dw.com/es/viaje-a-la-antigua-p%C3%A9rgamo-en-berl%C3%ADn/a-46332556>. Tomado el día 16-11-2018

“Es allí donde el museo tiene la oportunidad de construirse en un instrumento eficaz que permita la recepción universal de la experiencia estética, no exclusiva para una clase privilegiada sino inclusiva a todo sujeto de conocimiento y apartándose del entrono exhaustivo que lo organiza meramente en términos de industria cultural y por tanto regulado por el mercado” (Ortiz G. A., 2008, pág. 159)

Esta práctica la llevaron a cabo la Fundación Guggenheim, y el Centro Pompidou, el primero realizará la propuesta del llamado *Temporary Guggenheim Tokyo*, que solo quedará en el papel y el segundo llevará a cabo el Pompidou Mobile, que se realizará en el territorio francés. Ambos planteados como estructuras desmontables, con permanencia temporal, destinados a espacios expositivos de acercamiento a las colecciones de las instituciones.

Estas dos propuestas no fueron una novedad, pero sí fueron pioneras a comienzos del siglo XXI donde las existencias perennes, contemplan la no eternidad del contenedor y proponen una nueva presencia de la institución y de la obra museo arquitectónico. De esta manera se posibilita la cercanía y la “permanencia”, bajo el manto de una nueva vecindad y la apariencia de otra accesibilidad a ellas como instituciones y a las obras, ya que estas previamente fueron seleccionadas, clasificadas y contenidas, para estar presentes en la nueva presencia de éstos. De esta forma se permite en este presente otra existencia de ellas mismas, más cercana a las comunidades sin volcarse en los mecanismos globales de visibilidad de las mismas, ya que sus sedes principales cumplen estas funciones o recobrando una nueva visibilidad a partir de esta

existencia “efímera”.

Un precedente importante de la presencia de la institución sin la imagen de esta, y sin un contenedor representativo, pero sí a través de la copia de algunas de sus obras, y vinculado a acciones y funciones diversas, pero dedicadas a lo educativo, político y nacional, fue la iniciativa de la Segunda República española, que al dar inicio a las Misiones pedagógicas en 1931, se contempla dentro de las diferentes actividades en ellas, el llamado Museo Circulante, Museo Ambulante o Museo del pueblo. Como lo indica Carmen Rodríguez en su artículo del *Congrés Internacional d’Història. Bellaterra* del 2016.¹²⁸

La tesis de Patricia Rodríguez Corredoira, para su grado de Doctor en Filosofía de la University of California, Berkeley, titulada: “Reinventando la identidad española durante la Segunda República: las Misiones Pedagógicas y el teatro profesional en las tablas madrileñas”. Describe todo el proceso de las Misiones Pedagógicas, sus extensiones, y habla en un capítulo específicamente del Museo Circulante, en el capítulo 3, y to-

¹²⁸ No deja de resultar llamativo que una iniciativa que estuviera en funcionamiento únicamente durante cuatro años llegara a tener tres denominaciones, utilizadas indistintamente en las fuentes. Así, en las Memorias del Patronato aparece oficialmente registrado como «Museo Circulante», en referencia a su naturaleza efímera y portátil. También es frecuente encontrar el nombre de «Museo Ambulante» en gran parte de la documentación, lo que pone de relieve su carácter festivo y le vincula con el mundo de las ferias y los titiriteros, y «Museo del Pueblo», título poético y evocador de sus intenciones, con el que se refirió a él Luis Cernuda y que adquirió mayor popularidad por ser el que aparecía en el cartel que anunciaba su llegada a los pueblos, diseñado por Ramón Gaya. (Fernández-Salguero, 2016) pie de página 6 Publicat a: La Segona República. Cultures i projectes polítics. Congrés Internacional d’Història. Bellaterra, : 2016. El artículo :El Museo Circulante de las Misiones Pedagógicas. Un proyecto de democratización y democracia cultural, realizado por Carmen Rodríguez Fernández-Salguero, está disponible en el enlace: https://ddd.uab.cat/pub/poncom/2016/148295/consegrep2016_carmenrodriguez.pdf

mando el inicio del 3.2:

3.2 Museo Circulante.

El Museo Circulante estaba formado por dos colecciones distintas de catorce copias, a tamaño real, de cuadros “de los más famosos pintores de la escuela española” que se encontraban en tres museos de la capital: el Museo del Prado, la Academia de San Fernando y el Museo Cerralbo (Misiones 105). Debido a las dificultades que suponía el transporte de dichas copias, se decidió montar el Museo en las cabezas de partido y en las villas grandes, haciendo coincidir su visita (que duraba un semana más o menos) con algún día de feria, para que así los aldeanos de los alrededores pudieran ir a visitarlo. Junto con las catorce copias, se exhibían además reproducciones de grabados de Goya y se proyectaban imágenes de otros cuadros y monumentos arquitectónicos nacionales que obviamente no podían ser desplazados a ningún pueblo. No obstante, y pese a las dificultades aludidas, el Museo Circulante, al contrario que el Teatro y Coro del Pueblo, sí traspasó las fronteras del centro peninsular para llegar a lugares tan remotos como Malpica (en la costa gallega) y Chiclana de la Frontera (Cádiz). Aunque, por otro lado, también en este caso el Museo permaneció al margen de las comunidades vasca y catalana, mientras privilegiaba otros destinos castellanos con segundas visitas de larga duración:

La segunda colección ha insistido en el itinerario de la primera por tierra de Segovia, ya que el recorrido inicial se había hecho algo precipitadamente, a fin de acomodarse a las fechas de las ferias y fiestas. Los vecindarios de las localidades que se indican y de otros pueblos próximos testimoniaron su alegría y reconocimiento por esta segunda visita, de tal modo que en algunos lugares hubo de ampliarse a quince días la exposición semanal. (Misiones 117)

En el discurso inaugural del Museo, el día 16 de octubre de 1932, Cossío anunciaba el carácter educador que tenían las colecciones de pintura: “para educar la inteligencia y el sentimiento de los pueblos”¹¹⁴ y su razón de ser: “para todas aquellas gentes humildes, que viven en las aldeas más apartadas, que no han salido de ellas o han salido sólo a las cabezas de partido, donde no hay Museos; que si han visto alguna estampa o algún cromo, no han visto nunca verdaderos cuadros; no conocen ninguna pintura de los grandes artistas” (Cossío, “Patronato” 54). Por otra parte, y pese a su carácter educativo, Cossío insertaba el Museo en una lógica del ocio, equiparándolo a otras actividades que tenían lugar en las villas durante los días festivos: “Museo y proyecciones con charlas animadoras, deben representar al lado de la procesión, del baile, de los concursos, de los deportes o de los fuegos artificiales, un número más número gratuito en el programa de festejos” (Cossío, 114 “Patronato” 55) (Corredoira, 2010)¹²⁹

¹¹⁴ Este discurso fue ligeramente retocado y leído luego por los misioneros en la inauguración de cada una de las exposiciones para presentar el Museo a los aldeanos. Parece que en la segunda versión se quiso enfatizar, por si había alguna duda, el carácter lúdico del Museo, pues frente a “educar la inteligencia y el sentimiento de los pueblos” (Cossío, “Patronato” 54) encontramos ahora “educar la inteligencia y el goce del pueblo” (Misiones 109)

Esta iniciativa estatal teniendo como bandera copias de obras nacionales seleccionadas, junto con la presentación de imágenes y proyecciones con el carácter educativo y nacional abierto a las provincias rurales, no volvió a repetirse por parte del estado español, ni por las instituciones que prestaron las obras y dieron su nombre, como fue el Museo del Prado, que

¹²⁹ La tesis doctoral está disponible en el enlace <https://escholarship.org/uc/item/99m096b1>

desde finales del 2018 y el 2019 lleva a cabo las celebraciones del bicentenario del Museo, y en las exposiciones temporales montadas para tal fin, realizan alusión a este trozo que toca su historia.

Esta iniciativa no ha vuelto a ser realizada por otra institución de igual manera, pero puede acercarse a esta, de manera diametral, la llevada a cabo por el Centro Georges Pompidou, de la cual se hablará más adelante.

En los años cincuenta del siglo XX, el *Virginia Museum of Fine Arts* (VMFA), localizado en Richmond, Virginia, en los Estados Unidos, e inaugurado en 1936, emprende un proyecto donde el museo hace presencia física y es visible en algunas ciudades y pueblos del estado de Virginia. En este caso se contempla la movilidad de sí mismo a partir de la creación de un museo móvil- un contenedor móvil- , el cual consiste en un proyecto totalmente diseñado, proyectado y desarrollado a partir de la creación del llamado **Artmobile** (Christiso, 1955, págs. 125-131) (Bolaños, 2002, pág. 212) o museo-bus, dirigido y encargado por el director del museo en esos momentos: Leslie Cheek, Jr.

Artmobile consiste en un remolque totalmente diseñado para el montaje y la exposición de las obras seleccionadas por la institución, en su interior. En su diseño modular se desarrollaban diversas actividades, todas vinculadas al museo, en las que se tenía en cuenta los más mínimos detalles, tanto en las exposiciones como en los desplazamientos, así como en los controles de acceso y los parámetros de seguridad. Esta-

ba pensado para que estuvieran ubicados en una población determinada por no más de tres días, después de los cuales debían emprender su camino por la carretera y asentarse de nuevo en otro lugar que no estuviera a menos de 48 kilómetros de distancia. Las rutas se definían con anterioridad.

La institución, previamente se ponía en contacto con los comités de cada población, los cuales se creaban previamente y se encargaban de reclutar voluntarios de la delegación local de la Asociación Americana o de la Universidad de la Mujer. Ambas instituciones, a nivel nacional, son incluidas en el proyecto desde su gestación, y su participación, ya que era necesario precisar de ayuda voluntaria para todo el desarrollo del museo-bus, tanto al arribar como en el desarrollo de la exposición: en el remolque solo viajaban el conductor y un monitor de esta. Los voluntarios también ayudaban en la promoción del evento, tanto en los días anteriores como durante la estancia en el lugar. El presidente del comité recibía la información y documentación detallada para hacer la publicidad del museo-bus, la cual consistía en varios puntos a seguir. También se encargaba de indicar en qué consistirá la exposición: pintura holandesa de los siglos XVI y XVII, con lo cual se hacían las inducciones y los preparativos necesarios. Igualmente, se indicaba cómo debían hacerse las invitaciones a los habitantes de la zona, para que pudieran disfrutar del museo que ha llegado hasta ellos, en horarios que van desde las 9:30 de la mañana hasta las 3:30 de la tarde. Durante la semana prevalecía la presencia de escolares con visitas guiadas, cuyos guías los acompañaban por no más de 15 minutos; lo mismo ocurría con el público en general, ya que la exposición estaba

pensada para que sus visitantes la observaran en este lapso de tiempo. (i.431, i.432, i.433, i.434)

El proyecto *Artmobile* se desarrolló en sus inicios durante dos temporadas: desde octubre de 1953 hasta junio de 1955 y contó con apoyo estatal. El museo siguió con el programa hasta 1990 como lo indica el museo en su página e interrumpió este. En el año -2018,- el museo volvió a retomar este proyecto bajo el nombre *VMFA on the Road: An Artmobile for the 21st Century*.¹³⁰ (i.435, i.436, i.437)

Temporary Guggenheim Tokyo

La Fundación Guggenheim, constituida en 1937, y fortalecida en 1959 cuando se inauguró su sede primigenia en la ciudad de New York, diseñada por Frank Lloyd Wright, salta a la palestra pública, gracias a la singularidad del edificio diseñado por este arquitecto. La obra arquitectónica se convirtió en la imagen de la institución y, en palabras de Peter B. Lewis, quien ocupó el cargo de director de la Fundación Guggenheim, “Yo siempre he considerado que este edificio era la obra de arte más importante de nuestra colección” (Pearman., 2005)

De esta forma, la obra arquitectónica capitaliza todas las miradas sobre la institución, la cual será reconocida por esta. Tomando esta potencia para definir sus existencias posteriores,

130 En estos enlaces pueden leerse especificaciones del *Artmobile*, como imágenes del mismo, en sus dos etapas. <https://www.vmfa.museum/exhibitions/exhibitions/vmfa-on-the-road/>

<https://www.vmfa.museum/pressroom/virginia-museum-fine-arts-launch-new-artmobile-fredericksburg/>

<https://www.vmfa.museum/pressroom/news/virginia-museum-fine-arts-launch-new-artmobile-fredericksburg/#cemfmWg4MxK8rGuC.99>

como fue la otra obra realizada en 1997 en Bilbao por Frank Ghery.

La expansión de la Fundación será una constante y se basará en su misión:

Mission statement

*Committed to innovation, the Solomon R. Guggenheim Foundation collects, preserves, and interprets modern and contemporary art, and explores ideas across cultures through dynamic curatorial and educational initiatives and collaborations. With its constellation of architecturally and culturally distinct museums, exhibitions, publications, and digital platforms, the foundation engages both local and global audiences.*¹³¹

Bajo estos parámetros, la proyectación de nuevas sedes, en diferentes ciudades del planeta, se llevará a cabo a través de concursos, en su mayoría cerrados, en los que se desarrollan iniciativas que pueden o no ser las elegidas para llevarse a cabo y ser construidas¹³². Actualmente se está construyendo un proyecto que se consolida dentro de estas dinámicas en *Saadiyat Island*. La institución ha plantado varios proyectos en diferentes ciudades que no han llegado a concretarse y pertenecen a ésta línea de presencia constante de la institución. (en el 2015 se proclamó el ganador del primer concurso convocado abiertamente para el *Guggenheim Helsinki*, que no llegó a construirse¹³³)

Igualmente plantearon un concurso donde la obra arquitect-

131 Para más detalles, ver: <https://www.guggenheim.org/foundation>

132 <https://www.guggenheim.org/history/architecture>

133 Para más detalles, ver: <http://designguggenheimhelsinki.org/en/about>

i.431 Divesoss camiones utilizados por *Virginia Museum of Fine Arts*, para acondicionarlos y transformarlos en el *Artmobile*.
Imágenes pertenecientes a los archivos del Museo



i.435 El nuevo camión utilizado por la institución en el desarrollo de la nueva etapa emprendida en 2018 , llamada : *VMFA on the Road: An Artmobile for the 21st Century*.
Virginia Museum of Fine Arts





i.432 Fotografía del *Artmobile*, en el lugar seleccionado en una de las localidades donde fue “estacionado”, entre el período de 1953-1955
Virginia Museum of Fine Arts



i.436 El *VMFA on the Road: An Artmobile for the 21st Century*, “estacionado”
Virginia Museum of Fine Arts



i.433 Espacio interior expositivo del *Artmobile*, período de 1953-1955
Smithsonian Magazine
 Brigit Katz
 SMITHSONIANMAG.COM
 AUGUST 21, 2017



i.437
 Montje a partir de la transparencia de dos imágenes del espacio expositivo
 El VMFA *on the Road: An Artmobile for the 21st Century*.
 Imágenes de la página del Museo

i.434 Camión por la parte trasera del *Artmobile*, del período entre 1953-1955
 Enlace: <https://outlet.historicimages.com/products/rsf18781>



tónica museo fuera concebida con un carácter temporal, ya que definían en sus parámetros que estaría en pie entre 8 y 10 años. Esta estaría ubicada en el mismo lugar. La fundación realizó los estudios de factibilidad y convocó un concurso cerrado con el consorcio Mori Building Co., en un proyecto inédito para la institución, que decidió que su ubicación sería en la isla de Odaiba, en Tokyo, Japón. Para este concurso fueron convocados tres arquitectos: Zaha Hadid,¹³⁴ (i.438, i.439) Jean Nouvel¹³⁵ (i.440, i.441) y Shigeru Ban,¹³⁶ cuyo ganador fue este último, en junio del 2001.(i.442. i.443, i.444)

Sin embargo, este proyecto nunca se llevó a cabo, a pesar de que el arquitecto trabajó en otros dos proyectos derivados de aquel, que fueron concebidos como cambios del proyecto original. Después de presentar la segunda propuesta, le pidieron nuevos cambios y le hicieron nuevos requerimientos. Esta tercera versión fue la definitiva. La fundación nunca más discutió este proyecto, y dejó todo en manos del socio del proyecto.¹³⁷

Para el año 2001, la existencia de la obra Museo de Arte se considera como pabellón temporal, y se concibe como una instalación ubicada en un lugar específico definiéndose bajo los parámetros de lo efímero, tanto temporalmente, como en la materialidad del mismo, a partir de los elementos que serán

134 Ver detalles en: <http://www.zaha-hadid.com/design/temporary-tokyo-guggenheim-exhibition/>

135 Ver detalles <http://www.jeannouvel.com/en/desktop/home/#/en/desktop/projet/tokyo-japan-guggenheim-museum1>

136 Ver detalles http://www.shigerubanarchitects.com/works/2001_temporary-guggenheim-tokyo/index.html

137 Ver detalles en: <http://www.guggenheimki.fi/nakokulmia-guggenheimiin/guggenheim-saation-tutkimus-ja-museohankkeista-maailmalla/#>

utilizados para su construcción. El pabellón temporal se toma como arquetipo en el que se desarrollan dinámicas validatorias definidas por la institución Museo de Arte.

La Fundación se une con BMW, implementando el pabellón temporal, cuando desarrollan el proyecto llamado *The BMW Guggenheim Lab*. Este consiste en el diseño y construcción de un pabellón temporal que estará localizado en tres ciudades de este mismo número de continentes: 2011 New York (i.445), 2012 Berlín, 2012 Mumbai. Desarrollándose un proyectado diferente para cada una de estas ciudades y bajo las premisas de discusión de las ciudades del presente y su futuro.¹³⁸

Centre Pompidou Mobile

El 9 de enero de 2003, el *Centre National d'Arte de Culture Georges-Pompidou*, hizo pública su idea de descentralizar el Centro, ya que deseaba llevar a cabo un proyecto fuera de la ciudad de París y de su foco, y emprender la construcción de un nuevo centro dependiente del principal, y con acceso a la colección del *Musée National d'Art Moderne*, localizado en la institución parisina. La ciudad de Metz, al noreste de Francia y cercana a la frontera alemana, fue seleccionada como ubicación para este proyecto. En marzo de ese mismo año se lanzó la convocatoria a nivel internacional, para el diseño del nuevo centro y, en diciembre de ese año, fueron anunciados

138 Pueden observarse estos en algunos enlaces seleccionados

<http://www.bmwguggenheimlab.org/press/press-release-archive/2013/434-mumbai-outcomes-1>

<https://www.guggenheim.org/history/initiatives-history>

<https://www.dezeen.com/2011/08/04/bmw-guggenheim-lab-by-atelier-bow-wow/>

<https://www.guggenheim.org/youtube-play>

<http://www.bmwguggenheimlab.org/press/press-videos/project-launch?reset=0>

los ganadores: Shigeru Ban (Tokyo),¹³⁹ Jean de Gastines (París)¹⁴⁰ y Philip Gumuchdjian (Londres).¹⁴¹ Los cuales instalaron su taller en el Centro *Pompidou* de la ciudad de París, y desde allí coordinaron el proyecto. La construcción comenzó el 7 de noviembre, cuando se colocó la primera piedra y fue inaugurado cuatro años después, el 11 de mayo de 2010, por el presidente de Francia, Nicolas Sarkozy, la apertura al público fue al día siguiente.

El proceso de descentralización emprendido por una institución dependiente del Ministerio de la Cultura no terminará con la construcción de este nuevo centro, ya que al emprender este camino y marcarlo desde los objetivos institucionales desde el 2003, se hizo evidente su intención en este sentido, y siguiendo este curso se planteó en el año 2007 la posibilidad de un pabellón itinerante que se desplazara por el territorio francés. Siendo una realidad en el papel en el 2009, (un año antes de inaugurar el *Centre Pompidou-Metz*) cuando se realizó un convenio firmado por el Ministerio de la Cultura francés con diferentes instituciones privadas junto al director del Museo Nacional de Arte Moderno de París, Alfred Pacquement.

Esta apertura que plantea la institución, se remite a la concepción del Centro, que fue gestado bajo los ideales de 1968, y que surgió dentro de las dinámicas que irrumpieron contra las normativas y sistemas políticos y culturales que se habían instaurado en las instituciones culturales, y queriendo romper

139 Enlace: <http://www.centrepompidou-metz.fr/les-grandes-etapes>

140 Enlace: <http://www.centrepompidou-metz.fr/les-acteurs-du-projets>

141 Enlace: http://www.shigerubanarchitects.com/works/2010_centre-pompidou-metz/index.html

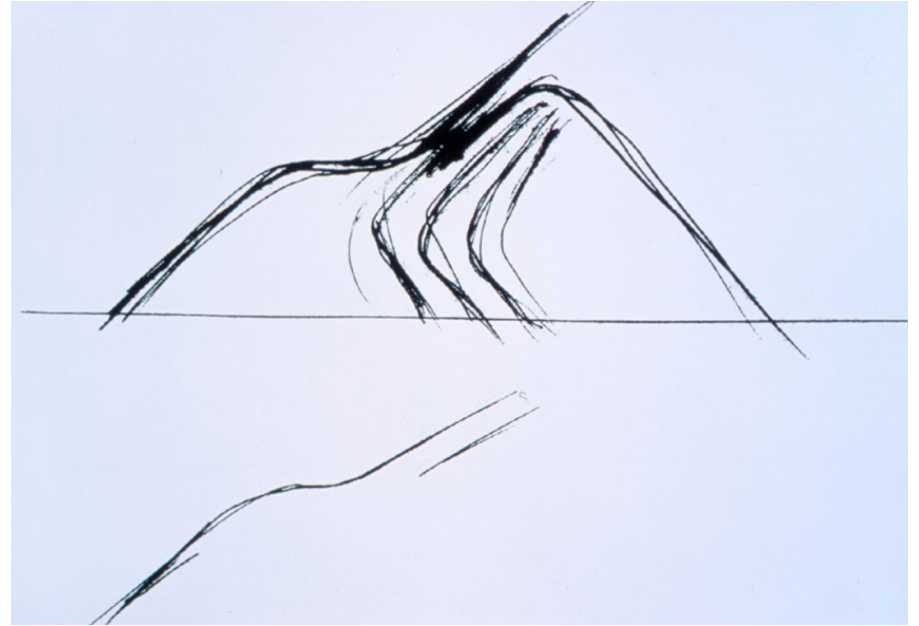
con estas, el Centro planteaba otras relaciones que se habían contemplado antes de su inauguración, donde la integración de las actividades culturales y expositivas a un público más diverso era una de sus ideas fundamentales, planteando discusiones abiertas, referentes a su presencia, que partían del mismo diseño arquitectónico. Y donde estas discusiones se implicaban en las diferentes existencias del mismo.

Abordándose estas no solo a nivel local en Francia, sino a nivel mundial, siendo tema de debate en encuentros y simposios con participación de instituciones públicas y privadas, escribiéndose sobre ello varios informes y artículos.

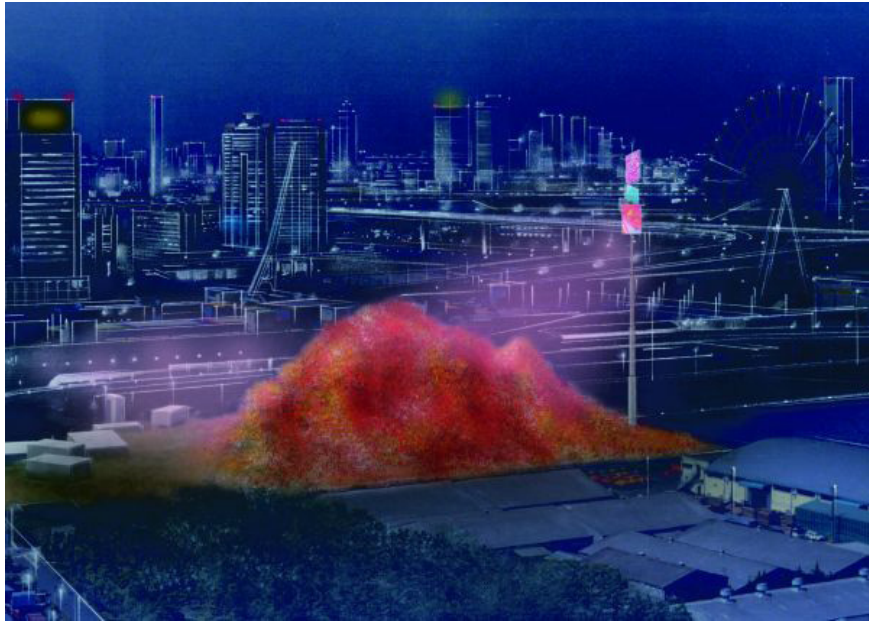
Uno de estos artículos fue el realizado por John R. Kinard, (director del Anacostia Community Museum-ACM, “primer museo vecinal de carácter experimental” de Estados Unidos, concebido desde la Smithsonian Institution) consignado en la revista *Museum*. En este, Kinard indica de manera personal el compromiso y la visión que deben tener los directores de los museos:

A nosotros nos toca elegir. Podemos no aceptar el reto y retirarnos a nuestras prestigiosas torres de marfil. O bien, encarar la situación y dar los pasos audaces y creativos que sean necesarios para salir al encuentro de nuestro público en su propio terreno, en sus barrios o regiones, y ofrecerle todas las oportunidades de aprendizaje que una utilización inteligente de nuestras energías y de los fondos públicos nos permite poner a su alcance.

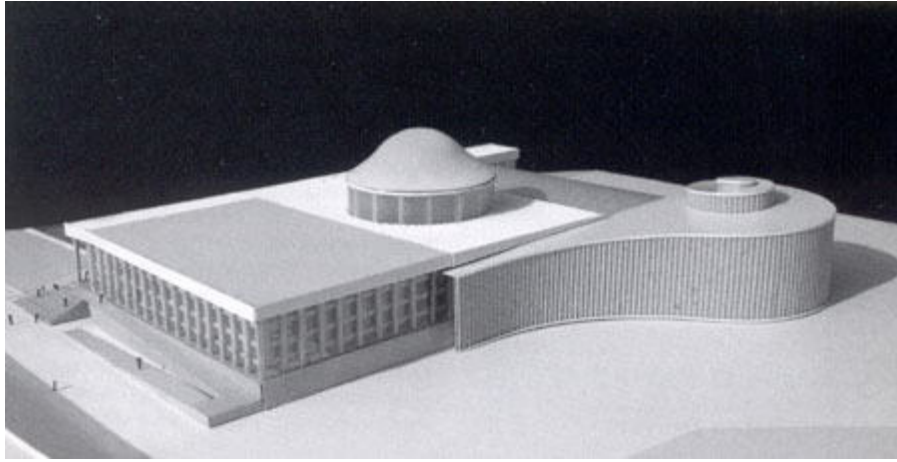
A mi juicio, el estudio de los problemas actuales, cuando se aborda en una perspectiva histórica, puede dar a los hombres



i.438- 439 Render y boceto del proyecto presentado por Zaha Hadid , para el *Temporary Guggenheim Tokyo*
Zaha Hadid



i.440 -441 Poyecto presentado por Jean Nouvel, para el *Temporary Guggenheim Tokyo*
Jean Nouvel



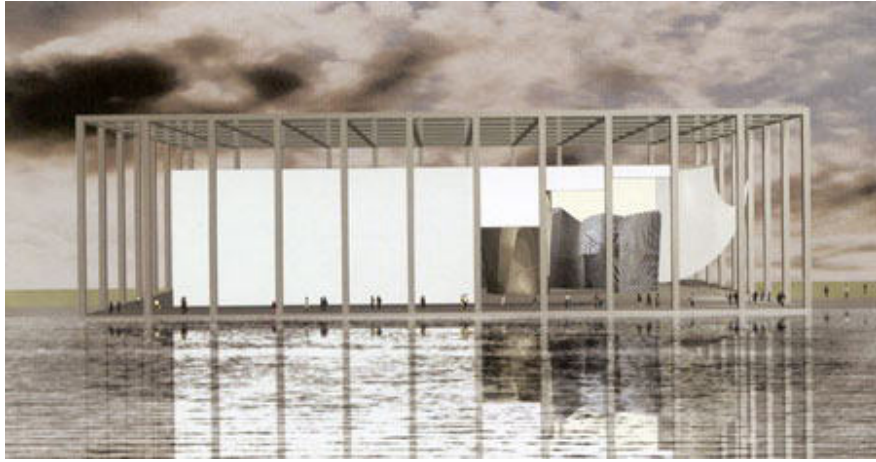
i.442 - Proyecto presentado por Shigeru Ban, para el *Temporary Guggenheim Tokyo*
Shigeru Ban



i.443 Segunda propuesta presentada por Shigeru Ban para el *Temporary Guggenheim Tokyo*

Shigeru Ban

Guarda similitudes con los elementos constitutivos y componentes, utilizados por éste, para el diseño realizado por él del Museo Nomada, para las obras de Gregory Colbert.



i.444 Tercera propuesta y definitiva del Temporary Guggenheim Tokyo, presentada por Sigeru Ban y que no se llevo a cabo
Shigeru Ban



i.445 he *BMW Guggenheim Lab*. East Village
Diseñado por el taller Bow-Wow.
<https://archidose.blogspot.com/>
Posted by John Hill at 10:30 PM
August 03, 2011

una mejor comprensión del sentido de sus propias vidas y servir de orientación para el futuro, si proporciona información fácilmente comprensible que les permita buscar por sí mismos las soluciones que necesitan. (Kinard, 1985, pág. 221)¹⁴²

En este artículo, publicado en la revista *Museum* de la UNESCO en 1985, se ve reflejado el interés de acercar el museo a lugares donde nunca se había desplazado, haciendo primar su carácter educativo, y pensado para que pudiera generar nuevas preguntas en el presente, partiendo de lo comunitario.

La propuesta del Centro *Pompidou* se hizo pública, visibilizando un nuevo plan de la institución en el que se indicaba su movilidad a partir de un proyecto que se concibió itinerante y transportable, que permitiría el encuentro con obras de arte moderno y contemporáneo, pertenecientes al Museo de Arte Contemporáneo con sede en la ciudad de París y estas viajarían y serían expuestas en diferentes pueblos del territorio francés, bajo un contenedor portátil.

No es hasta el 2011 que el proyecto tomó forma, a partir del diseño realizado por Patrick Bouchain y Loïc Julienne (i.446, i.447) bajo la presidencia del Centro de Alain Seban (se había realizado una competición cerrada llevada a cabo por el CNAC *Georges Pompidou*). El planteamiento del contenedor se desarrolló bajo los lineamientos de fácil montaje y desmontaje, así como de su transporte, enmarcado dentro de unos parámetros claramente definidos, tanto a nivel expositivo como educativo, ya que desde un comienzo se piensa como

¹⁴² La revista completa se encuentra en este enlace de la UNESCO <http://unesdoc.unesco.org/images/0012/001273/127347so.pdf> El artículo páginas 217-223

encuentro con obras de arte moderno y contemporáneo originales. Con una exposición definida bajo los parámetros del Centro y dirigida a todos los públicos, primó su carácter educativo y su división en etapas, las cuales indicaban la localidad en la cual se ubicarían y las temporadas que estarían marcadas por la exposición, diversificando en cada una de ellas las obras a exponer, e indicando el acceso gratuito.

El Centro realizó una guía del *Pompidou Mobile*, como fue llamado, en la que se indicaban todos los alcances y las propuestas pedagógicas,¹⁴³ haciendo hincapié en que los estudiantes de cada una de las villas en que se asentarían tendrían prioridad los días de la semana, y estos en grupos tendrían acceso a materiales interactivos, condensados en una maleta que el monitor del *Mobile* utilizaría con cada uno de los grupos de escolares. Igualmente, se desarrollaron actividades fuera del *Mobile* para incluir a toda la población, con programas de acercamiento a las obras a partir de los nombres que llevarán las exposiciones, que tendrán que ver con las obras seleccionadas para tal fin. Dos de las exposiciones llevadas a cabo en él llevan por nombres: “*la Couleur*” (dividada en: *I/ Couleurs primaires, noir et blanc, II/ Couleurs en jeu, III / La couleur seule, IV/ La couleur en liberté, V/ Couleurs en mouvement*) y “*Cercles et Carrés*”.¹⁴⁴

El emplazamiento del *Mobile Pompidou* se realizó en lugares de fácil acceso y reconocimiento para la población que lo acogió. Su duración máxima de apertura pública fue de tres

¹⁴³ Ver: <http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-cercles-et-carrés-2013.pdf>

¹⁴⁴ Enlaces: <https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/cBakg4/r6rayA5>

meses. La ubicación fue semejante a la llevada a cabo por el Museo Nómada de Gregory Colbert¹⁴⁵, ya que el *Mobile* se presentó en diferentes lugares de las poblaciones a las que arribó, como en los centros de la población, en sus periferias y cerca al agua. Sus elementos portantes y la imagen del mismo no se hicieron a partir de contenedores y tubos de cartón,

¹⁴⁵ El llamado Museo Nómada, el cual da inicio a partir de la idea del artista Gregory Colbert, quien deseaba crear el primer museo para la naturaleza del siglo XXI, “*The first 21st-century museum for nature*”, según sus palabras, concibiéndolo como una estructura temporal que pudiera viajar a la par que con su obra, *Ashes and Snow*, (Cenizas y Nieve). No es hasta el 2005 que el llamado Museo Nómada se materializa en la ciudad de Nueva York (partiendo de la financiación privada). El diseño es encargado al arquitecto Shigeru Ban, quien utiliza para éste materiales de fácil transporte y montaje; fiel a sus obras anteriores, donde los tubos de cartón y los elementos y materiales de origen naturales se encuentran presentes y en este caso, junto se unirán a elementos y piezas de uso industrial y portuario, como son los contenedores utilizados para el transporte de mercancías a nivel mundial. La primera ciudad en la que se realiza el montaje es en Nueva York en el muelle 54 del Río Hudson, alquilado para realizar allí el proyecto. En él, Shigeru Ban utiliza 148 contenedores que se ubican en cuatro líneas horizontales, que como en un lego, se montan uno sobre otro, anclándose en sus extremos uno con otro y convirtiéndose éstos, en la fachada estructuralmente autoportante del edificio. El área total de exposición es de 4.100 m², donde se ubicaran las obras de Colbert, que estarán resaltadas por la iluminación que realiza en su interior la arquitecta Ombra Bruno, quien pertenece al estudio el estudio BEMaa. El segundo montaje del Museo Nómada se realiza un año después, en el 2006, en Santa Mónica California Estados Unidos. En el 2007, el Museo Nómada no sólo se traslada a otra ciudad, sino que lo hace a otro continente, realizándose su montaje en la isla de Odaiba, frente a la ciudad de Tokio, Japón. Un años después en 2008, será montado en otro continente y estará ubicado en centro américa, en La plaza del Zócalo en Ciudad de México y será diseñado por Simón Vélez. El Museo Nómada fue montado y desmontado cuatro veces a lo largo del mismo número de años, y nunca superó los tres meses de apertura pública. Conservó la misma toponimia y adoptó apariencias diferentes en cada una de las ciudades en las que fue armado, presentando particularidades, no solo por la escogencia de su ubicación, sino por el cambio de fachadas, en su presencia en cada lugar e igualmente variando en el contenido de la exposición, las obras. Esta iniciativa individual y con el apoyo de la empresa privada, no se ha vuelto a repetir de esta manera. El Museo Nómada nunca más fue montado en otra ciudad del planeta, tuvo un comienzo y un fin, que generó con él y a través de él, dinámicas sociales de acercamiento a la obra de un único artista que desarrolla su obra en el presente, y también transformó la mirada colectiva hacia la existencia del museo..

y bambú, como lo realizado en el Museo Nómada por Shigeru Ban, sino que se dispuso de una estructura igualmente de fácil montaje, revestida con lonas de colores naranja, negro, rojo y azul; estos colores predominantes en los elementos compositivos del Centro *Georges Pompidou* en la ciudad de Paris, los cuales hacían alusión a la institución que le dio origen.

En los diarios del país, a nivel nacional, el *Mobile* se publicitó con la frase de la institución: “como el primer museo nómada del mundo”; y en las páginas de los ayuntamientos que lo acogieron se vio inscrito este mismo lema ¹⁴⁶

El *Mobile* se compone de cuatro estructuras independientes, tres de ellas de forma triangular, en las que se encuentran las salas de exposiciones; y una rectangular, de color gris, donde se ubican las instalaciones y los servicios. La comunicación entre las cuatro es por medio de pasillos individuales de forma rectangular, que comunican dos salas entre sí, marcando un recorrido interior totalmente cerrado al exterior. Las obras se encuentran al interior, dispuestas algunas de ellas en pedestales bajos, cuando son objetos tridimensionales, y sobre el plano vertical, las paredes del espacio expositivo, son diseñadas como nichos iluminados en todo su perímetro, para colocar en ellos las obras pictóricas, que se encuentran compartiendo espacio, con las obras colgantes (como las de Calder y Olafur Eliasson).

Los cuatro elementos componentes del proyecto, concebidos como individuales, pueden ser montados y dispuestos de manera diferente, dependiendo del espacio designado por la

¹⁴⁶ Enlace: <http://blog.ville-libourne.fr/>

población para ser acoplado. Así que la distribución de este puede variar en cada una de las etapas de su emplazamiento, y producir nuevas composiciones. (i.448, i.449)

En total se montó en seis poblaciones, las cuales estuvieron divididas en etapas y se enmarcaron dentro de dos temporadas de exposición. Su inauguración se llevó a cabo en la localidad de *Chaumont*, el 12 de octubre del 2011, la apertura al público el 15. La exposición se cerró para comenzar el desmonte el 15 de enero del 2012. Luego continuó su viaje por las localidades de *Cambrai*, donde estuvo abierto del 18 de febrero al 14 de mayo del 2012; luego fue a *Boulogne-sur-Mer*, y estuvo entre el 16 de junio y el 16 de septiembre del 2011, en la cual se dio por concluida la temporada de la exposición "*la Couleur*", al final de la etapa 3. La segunda temporada comienza con la exposición de "*Cercles et Carrés*", estableciéndose en *Libourne* entre el 24 de octubre del 2012 y el 20 de enero del 2013; pasó luego a *L Havre*, para estar entre el 23 de febrero y el 22 de mayo del 2013. En *Aubagne* estuvo entre el 29 junio y el 29 de septiembre del 2013. En cada uno de estas etapas, el horario se mantendrá constante, con algunas variaciones en ellos: horario de apertura de martes a domingo, entre las 12:00 y las 19:20, pero durante el periodo escolar, de las 12:00 a las 14:00 y de las 16:30 a las 19:30; y los sábados, domingos y festivos entre las 9:30 y las 19:30. La apertura para escolares primará hasta las 17 horas¹⁴⁷ (i.450, i.451, i.452, i.453).

En palabras del diseñador del *Pompidou Mobile*:

147 Imagen general de ubicación de ciudades , ver: https://www.centrepompidou.fr/cpv/ressource.action?param.id=FR_R-3afed846-2aec-4381-92de-b3c87d7058bf¶m.id=Source=FR_OR-a2f94ff78dfbe29fca9ca87b63cfee#undefined

*“Ce petit musée est l’expression de l’esprit imaginé par Renzo Piano et Richard Rogers: modulable, transformable, mobile. Son arrivée doit être une joie pour les populations locales. C’est un morceau du Centre partant sur les routes de France”*¹⁴⁸

*Selon le concepteur: La structure des trois tentes en toile colorée nécessite douze jours de montage (à dix-huit personnes), et six à huit jours pour le démontage. Les manœuvres, “simples”», étant toujours effectuées par des entreprises locales.*¹⁴⁹

El Mobile está concebido como contenedor para englobar en él las obras en su interior (i.456):

La médiation vise avant tout à faciliter l’accès aux œuvres : l’objectif central est de faire ressentir que l’expérience du musée est celle d’un rapport personnel à l’œuvre originale, irremplaçable, qu’elle génère une émotion qu’aucune reproduction ne pourra jamais susciter. Pour tous, l’approche sensible est privilégiée: il ne s’agit pas de dispenser des cours d’histoire de l’art, et même si des notions clés sont transmises, la priorité est d’accompagner la construction d’un regard sensible sur

148 Este pequeño museo es la expresión del espíritu imaginado y diseñado por Renzo Piano y Richard Rogers: modular, transformable, móvil. Su llegada debe ser una alegría para la población local. Esta es una pieza del Centro de partida en las carreteras de Francia. (Traducción libre). publicación realizada por el Centre Georges Pompidou:

Enlace del Centre Pompidou http://www.ville-de-roquevaire.fr/fileadmin/ressources/communes/Roquevaire/img/MP_2013_images/DP_POMPIDOU.pdf

149La estructura de las tres coloridas carpas de lona requiere doce días de montaje (dieciocho personas), y de seis a ocho días para el desmontaje. Las maniobras “simples” pueden ser realizadas por las empresas locales (traducción libre). Publicado en el diario *Le Moniteur*

El texto completo del arquitecto puede leerse en este enlace: <http://www.lemoniteur.fr/portfolio/visite-du-centre-pompidou-mobile-a-chaumont-haute-marne-par-patrick-bouchain-et-loic-julienne-15537170?15537170=15536681#15537170>

l'œuvre.¹⁵⁰

El Mobile está cercado por unas vallas que definen su perímetro y hay un espacio entre ellas para marcar el acceso a uno de los espacios expositivos (i.454, i.455) en el cual dará inicio el recorrido, dentro de los cuatro espacios definidos, donde las figuras triangulares están delimitadas por planos de colores. Dicha configuración se extiende hasta en las cubiertas, donde se aplica el mismo sistema de composición utilizando dos tonos, tomando en planta la apariencia de cometas.

Los colores, las formas, los materiales utilizados y la escala de intervención del proyecto proporcionan al Centro otra imagen de él mismo, transformándose esta en nueva existencia referenciada a él, exenta esta del imaginario que se desprende de la apariencia de la institución que lo dirige. Esta nueva imagen y presencia propuesta por el Centro, rompe con uno de los parámetros establecidos para los Museos en el siglo XIX, ya que no será identificada por la eternidad de la piedra, sino que se define por plasticidad formal de materiales sintéticos donde el color es el que puntualiza su presencia y lo acerca a través de los imaginarios de los pabellones utilizados para albergar y concentrar actividades lúdicas como son las circenses, imprimiendo desde su encuentro un carácter festivo.

La movilidad que lo identifica posibilita otra presencia física,

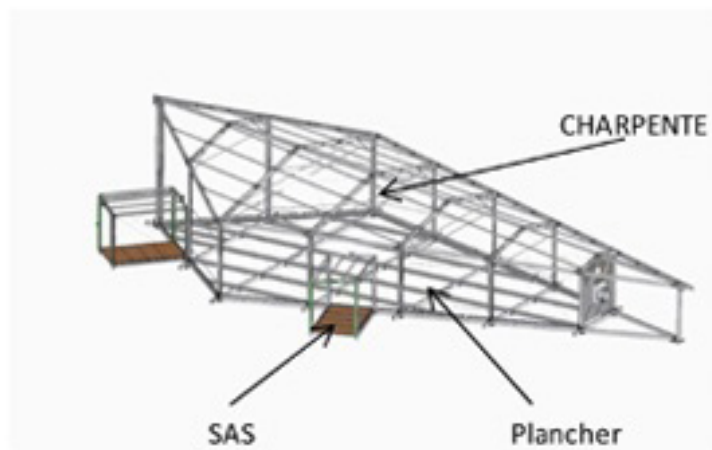
150 La mediación tiene como objetivo principal facilitar el acceso a las obras: el objetivo central es sentir que la experiencia del museo es la de una relación personal con la obra original, insustituible, que genera una emoción que ninguna reproducción nunca puede crear. Para todos, el enfoque sensato es privilegiada: no se trata de cursos actuales de la historia del arte, e incluso si los conceptos clave son transmitida, la prioridad es apoyar la construcción de una mirada sensible en el trabajo (traducción libre). Ver: Le CENTRE POMPIDOU MOBILE, 31 mayo 2013, pag 6

no monumental, ni eterna, sino móvil y efímera, que acerca obras “del presente “a través de contenidos pedagógicos, que siguen estrechamente ligados al nacimiento de los Museos, que marcaban su carácter educativo.

Conditions de montage et de démontage de la structure métallique des mobiles

Règles de sécurité à respecter

1. Vue générale
2. Chronologie générale de montage
3. Montage de la structure métallique du plancher
4. Mise en place des lests
5. Montage de la structure métallique de la charpente
6. Montage du plancher bois
7. Mise en place des SAS
8. Démontage de l'ensemble
9. Règles de Sécurité



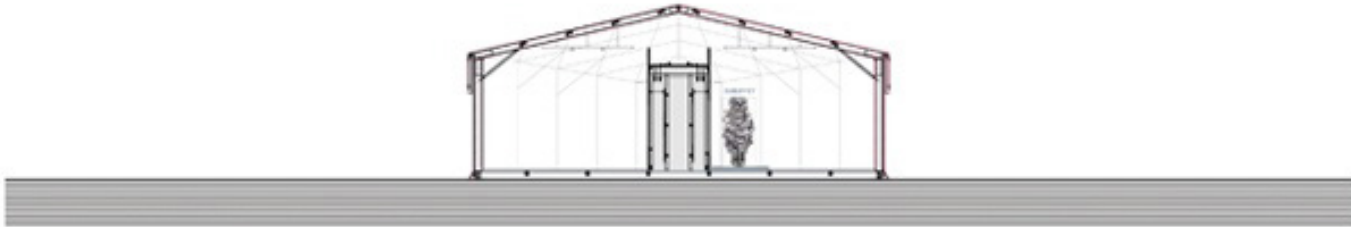
1 - vue générale



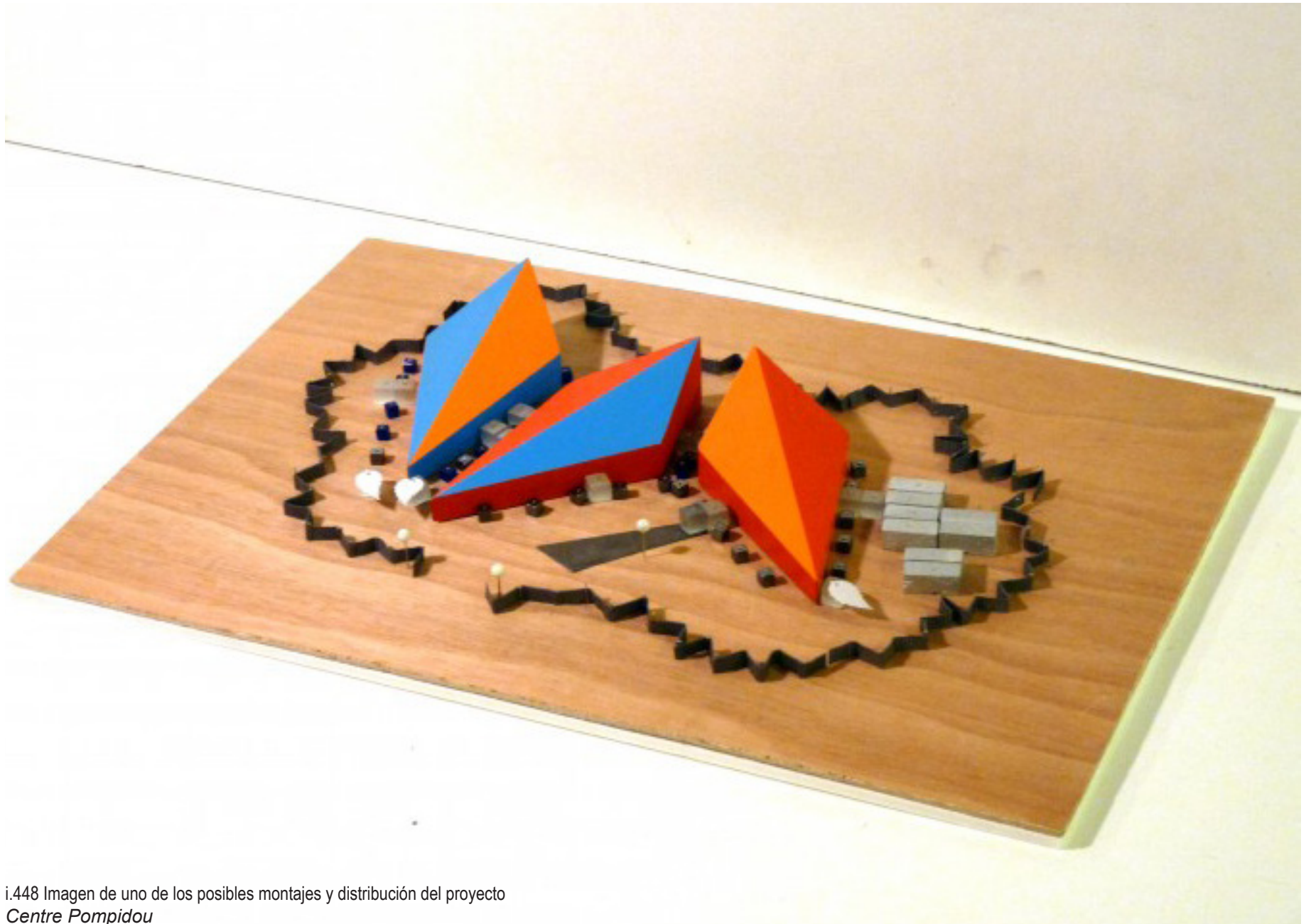
i.446-i.447 Imagenes contenidas en el dossier del proyecto del *Centre Pompidou Mobile Centre Pompidou*



coupe longitudinale

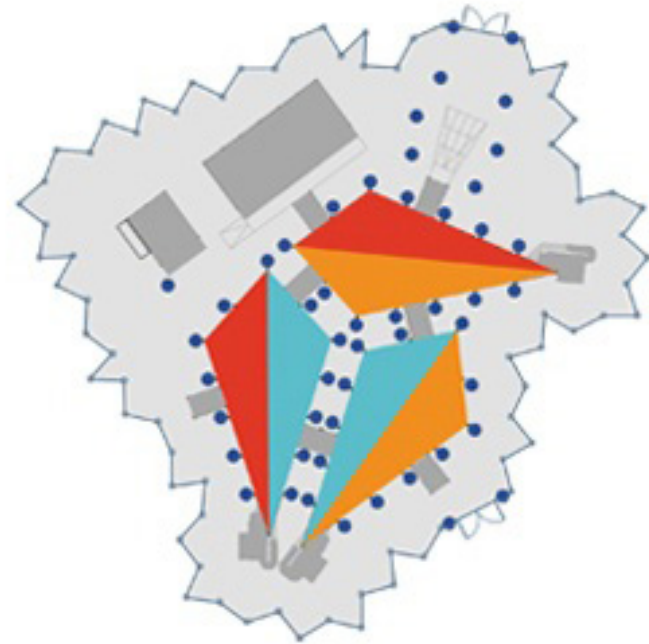
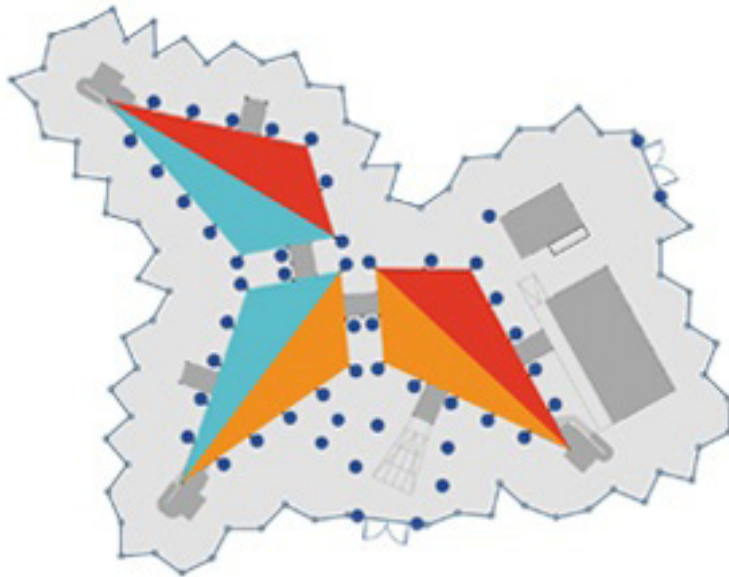
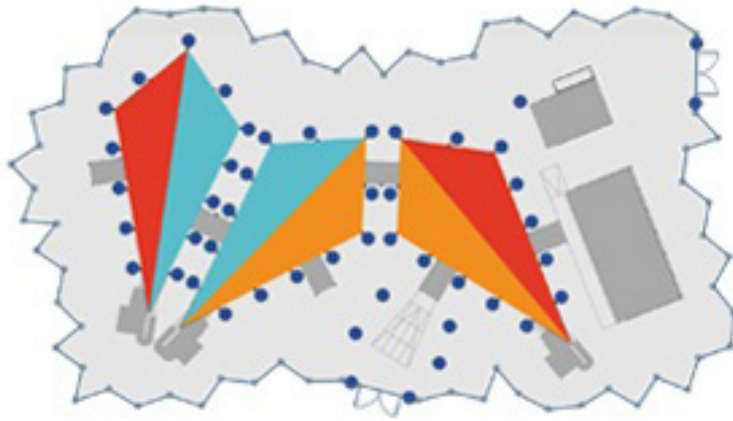


coupe transversale

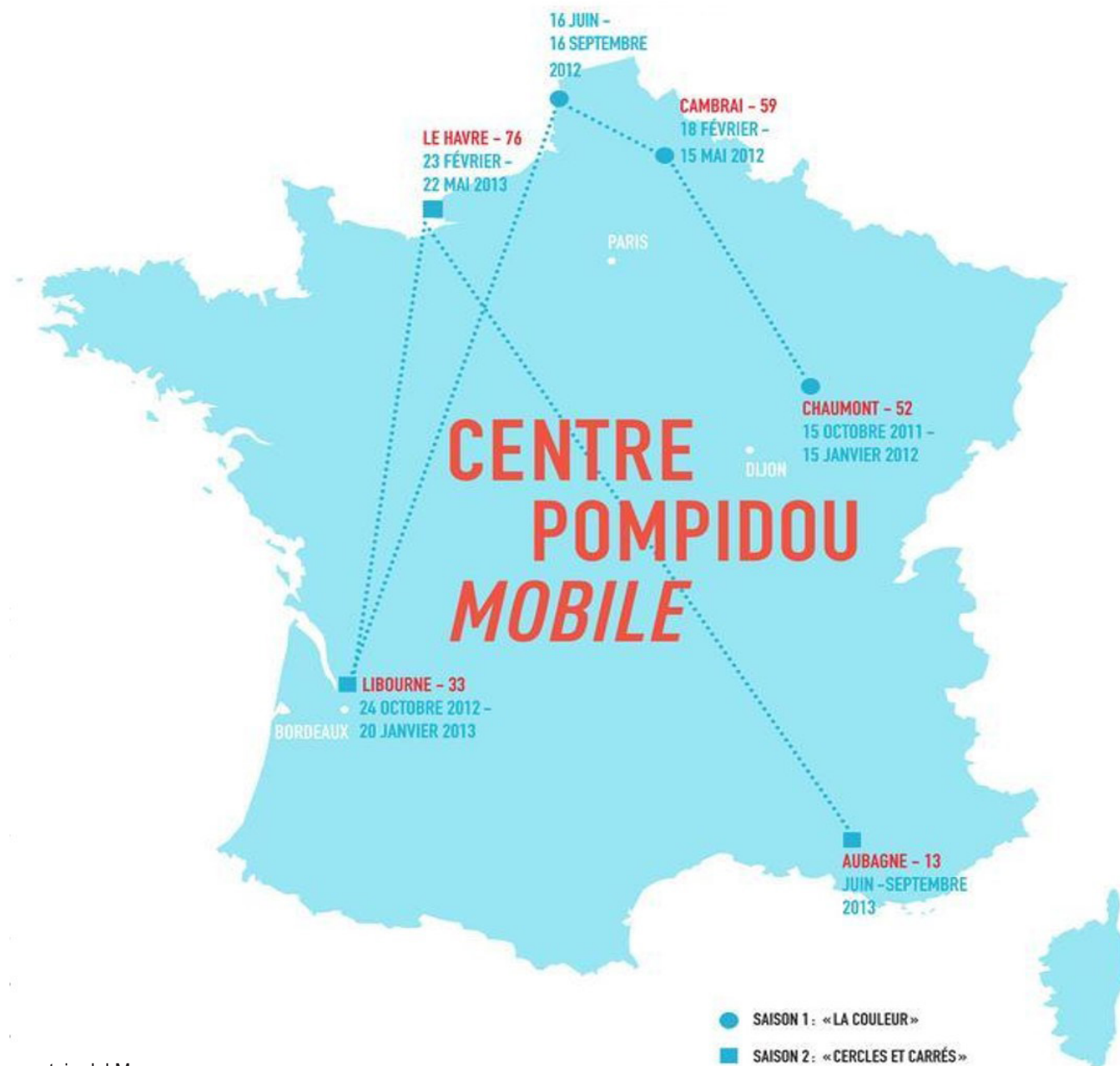


i.448 Imagen de uno de los posibles montajes y distribución del proyecto
Centre Pompidou

Principes d'assemblage



i.449 Diferentes montajes y distribuciones del proyecto
Centre Pompidou



i.450 Cartel donde se indican los lugares de montaje del Museo *Centre Pompidou*

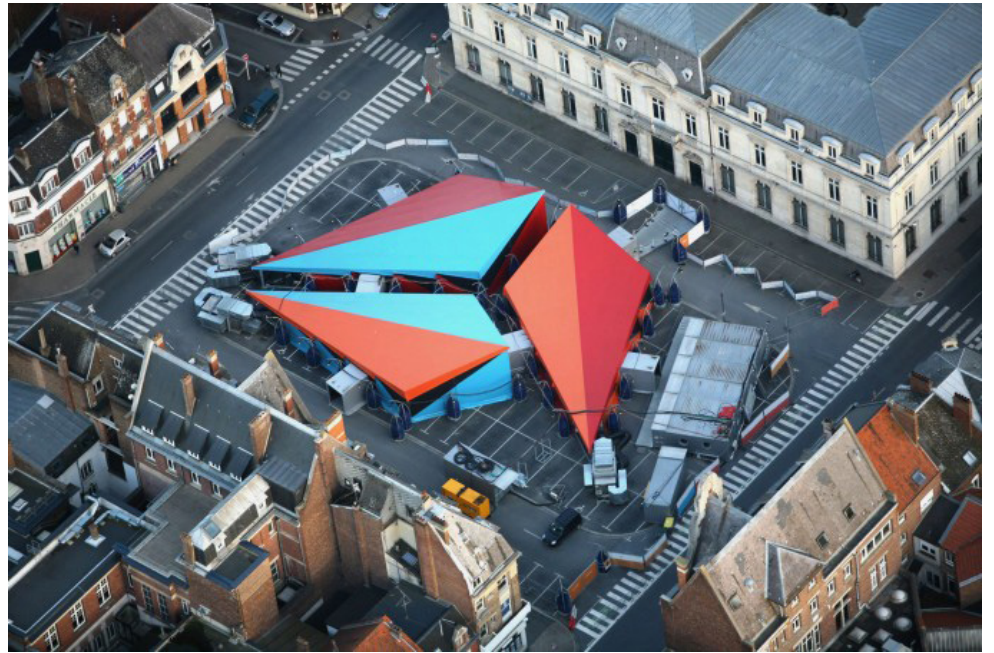


i.451 Captura del video.(seg 40) donde hablan el director del Centre,-Alain Seban-y el arquitecto -Patrick Bouchain- presentando el proyecto: su concepción, desarrollo, producción y montajes , indicando el proposito del mismo y la directa relación con el diseño realizado por Piano y Rogers.

Centre Pompidou



i.452 *Centre Pompidou Mobile Aubagne*
captura de video seg 32, realizado por el centro, para esta localidad
Centre Pompidou



i.453 Montaje en *Libourne*
Centre Pompidou



i.454 Maqueta de la distribución, museografica y protección de las obras
Imagen de la pagina Chloé Bodart, Chloé de Smet (architectes),



i.455 Zona de acceso e información, donde se encuentran los audiogias.
fotografia WEINER Cyrille



i.456 Espacio de exposición
fotografía WEINER Cyrille

4.2 Seis presencias del museo construidas en el primer decenio del siglo XXI

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

El Museo de Arte, consolidado como institución y con sus bases establecidas desde el siglo XIX, añadió a su nombre el apellido de Contemporáneo ya que debe ser reconocido en la multiplicidad de sus existencias: Museo de Arte, Museo de Arte Moderno... y de esa forma, a través de su denominación y toponimia poder marcar un límite identificadorio y a la vez temporal de su contenido: las obras. Ya que estas son adquiridas y expuestas por las instituciones que definieron qué artistas son expuestos en sus salas y cuales obras comprar. Las colecciones¹⁵¹ de la mayoría de las instituciones no han parado de crecer, como ya había indicado Le Corbusier.

La temporalidad de la obra artística será un factor que en la mayoría de las instituciones consolidadas definirá los linea-

¹⁵¹ “El abierto reconocimiento de que las obras de arte constituyen stocks o activos financieros viola la idea tradicional del museo como guardián del patrimonio cultural, resistente a los avatares de la moda” (Bolaños, 2002, pág. 346)

mientos de la colección general, ya que, entre el tiempo de elaboración y culminación de la obra, se determinará el lugar de la obra en la colección. La apertura de algunas instituciones consagradas a obras de cada presente, instaura en ellas varias dinámicas, una de ellas las de su crecimiento físico, (que está definido por el crecimiento de la colección, y a la necesidad de nuevos espacios no expositivos) y el Museo como obra arquitectónica deberá responder a ello. Comenzando por las restauraciones y mejoras a las sedes, luego realizando ampliaciones que contemplan nuevas funciones y por último llevando a cabo nuevas construcciones, que se convertirán en sedes con obras singulares de arquitectura para albergar, conservar y exponer las nuevas adquisiciones.

Este crecimiento necesario se asienta sobre los derroteros definidos en las políticas culturales y comerciales de las insti-

tuciones, desde los años ochenta del siglo XX,¹⁵² enfrentándose estas con otras existencias de la obra artística. Ya que los artistas han creado otras relaciones con la obra, antes impensables dentro del Museo, rompiendo con las relaciones decimonónicas hacia la obra, ya que no es concebida como sacra por los artistas, pero sí para la institución.

El presente entra de lleno al Museo de Arte institucionalizado junto con las dinámicas comerciales, y los artistas que crean en este tiempo, validados o no para exponer dentro de sus muros, previa selección de los patronatos de los Museos, replantean no solo la relación del espectador con la obra terminada, sino que las desarrollan inconclusas y pueden ser llevadas a cabo no solo en el interior del espacio expositivo, dentro de los tiempos definidos por el artista y con el beneplácito de la institución, sino que pueden suceder fuera de sus muros en diferentes lugares y espacios (como el arte urbano, por ejemplo) y serán totalmente validadas y acogidas por las instituciones de gran renombre a nivel mundial, para darles otro status y visibilidad a las obras y sus artistas.¹⁵³Invitando

152 “Todo gran museo ha necesitado en las últimas décadas integrar los servicios de atención al público y de mantenimiento, anexos a las salas de exposición, que continuamente aumentan de importancia: salas de conferencias y de prensa, auditorios y teatros, aulas para seminarios, programas educativos y debates, centros de información interactiva y descanso, bibliotecas y mediáticas, bares y restaurantes, tiendas y librerías, oficinas de dirección y administración, talleres para artistas, conservadores, restauradores, montadores y fotógrafos, espacios para la reserva. Si en el siglo XIX la relación entre estos espacios colaterales y los espacios de exposición era de 1 a 9, hoy tiende a ser de 2 a 1, es decir, solamente un tercio del espacio total se dedica a la exhibición” (Montaner J. M., 1995, pág. 36)

153 “Se han puesto muchas etiquetas a la nueva fase cultural que preside nuestras vidas: sociedad de consumo, sociedad de los medios, sociedad de la información, sociedad posindustrial o high-tech y sociedad de la abundancia, entre otros. En el debate arquitectónico se ha hablado del posmodernismo hasta la saciedad. Sin embargo, lo que nos

a interactuar con ella, donde el espectador no pasivo se convierte en participe activo de ésta.

Es en este marco donde los Museos de Arte de nueva creación, junto con los ya consagrados a lo largo de casi dos siglos, siguen consolidándose como las instituciones que marcan la visibilidad de las Obras de Arte, tanto las del pasado como las del presente, ya que en la actualidad conviven de manera simultánea, y ellos mismos se han transformado en obra arquitectónica excepcional por la cual es reconocida la institución.

Conforme a los estatutos adoptados durante la 22ª Conferencia General de Viena (Austria) en 2007. El Museo como Institución se encuentra enmarcado entre los parámetros y los conceptos que lo delimitan, los cuales están definidos por el Consejo Internacional de Museos (ICOM, por sus siglas en inglés):

Un museo es una institución permanente, sin fines de lucro, al servicio de la sociedad y abierta al público, que adquiere,

interesa aquí es señalar que muchos filósofos de la cultura, como Habermas, Jameson, Eco y Skolimowski, por citar sólo unos pocos, han formulado sus conclusiones después de examinar los cambios acaecidos en el ámbito de la arquitectura. Todas las etiquetas que acabo de mencionar describen algún rasgo de ésta época, pero ninguna de ellas es global. [...] Habermas, por ejemplo, habla del ‘proyecto inconcluso de la modernidad’. Así pues, aunque nuestra nueva época aún carece de nombre, ya podemos distinguir algunas de sus características. La fase en la que acabamos de adentrarnos se distingue por una nueva conciencia que está desplazando de modo imperceptible la visión del mundo y, con ella, la manera que teníamos de experimentar las cosas. Esta nueva conciencia, esta nueva realidad de la vida, se caracteriza por la desilusión y la falta de ídolos, por la atomización y la fragmentación, por trastocar valores y principios éticos; está vacía de historia y de coherencia estilística, y es, en general, un collage, azaroso de conciencias y horizontes vitales” (Pallasmaa, 2010, págs. 53,54)

*conserva, estudia, expone y difunde el patrimonio material e inmaterial de la humanidad con fines de estudio, educación y recreo.*¹⁵⁴

Definición, que actualmente- 2019- se encuentra en discusión para ser redefinida, no sin las protestas de directores de Museos, -como los de conservación de castillos y casas antiguas¹⁵⁵-, ya que esta engloba de manera general a todos y a cada uno de los socios del ICOM. Esta nueva definición, si es aprobada a finales de este año, sería la siguiente:

Los museos son espacios democratizadores, inclusivos y polifónicos para el diálogo crítico sobre los pasados y los futuros. Reconociendo y abordando los conflictos y desafíos del presente, custodian artefactos y especímenes para la sociedad, salvaguardan memorias diversas para las generaciones futuras, y garantizan la igualdad de derechos y la igualdad de acceso al patrimonio para todos los pueblos.

*Los museos no tienen ánimo de lucro. Son participativos y transparentes, y trabajan en colaboración activa con y para diversas comunidades a fin de coleccionar, preservar, investigar, interpretar, exponer, y ampliar las comprensiones del mundo, con el propósito de contribuir a la dignidad humana y a la justicia social, a la igualdad mundial y al bienestar planetario.*¹⁵⁶

La obra arquitectónica museo ideada, proyectada y construida

154 El documento completo puede leerse en: 193 <http://icom.museum/la-vision/definicion-del-museo/L/1/>

155 En este artículo se hace referencia a estos desacuerdos: https://elpais.com/cultura/2019/08/18/actualidad/1566148405_711078.html

156 Esta es la nueva definición en la que se encuentra trabajando el ICOM, que será estudiada por todos sus socios, en Kyoto en septiembre del 2019: <https://icom.museum/es/actividades/normas-y-directrices/definicion-del-museo/>

por los arquitectos desde el siglo XIX, se ha transformado en obra identitaria de la institución en el siglo XXI, y no responde a reglas compositivas a nivel formal que se le impusieron en sus inicios. Al contrario, ella se trasmuta en obra independiente sin complacencias ni analogías tipológicas en su exterior, ya que cada obra se presenta diferente de la anterior, desprendiéndose de las relaciones anteriores, y a partir de la diferencia, crea un archivo de visiones múltiples del mismo. Cada uno de los proyectos, concibe espacios destinados no solo a lo expositivo, sino a diversas funciones, que no se encuentran a una o dos alturas como sus antecesores del siglo XIX sino que las salas expositivas, al igual que sus recorridos se desarrollan a diversas alturas, texturas, colores y dimensiones, enmarcadas dentro de los recorridos asignados, definidos desde el acceso general que se ha tornado en un ritual diferente, diáfano y en su mayoría lleno de luz, que indica los diferentes caminos de las salas expositivas. Donde cada uno de los proyectos, engendran en su interior, espacios concebidos para volcar la primera mirada hacia ellos como contenedores mutables de formas ya no solo geométricas, sino asimétricas y llenas de color, donde las obras a observar se encuentran contenidas en él.

Arquitectos como Le Corbusier escribieron a mediados del siglo XX: “El museo es una entidad consagrada que embauca a la razón” (Ozzenfant, 1994, pág. 137)

Fecha de nacimiento del museo: 100 años; edad de la humanidad: 40 o 400.000 años [...] Los museos acaban de nacer, antes no había. Admitamos, pues, que no es una función humana fundamental, como el pan, la bebida, la religión o la

ortografía [...] El museo permite negarlo todo, porque cuando todo es conocido, todo se explica, todo se sitúa y nada de cuanto pertenece al pasado sirve directamente. Porque nuestra vida sobre la tierra es un camino que nunca vuelve sobre sus pasos. (Ozzenfant, 1994, pág. 137)

A comienzos del siglo XXI, la obra arquitectónica Museo sigue identificándose bajo el parámetro de la particularidad significada para cada una de ellas, donde la imagen de cada institución está marcada por la presencia física del edificio. La proyectación, diseño y construcción de nuevos museos con la exposición de obras del presente se convierte en abanico polifacético, ya que estos se transfiguran en centros que congregan actividades colectivas que invocan al tiempo en que se instauran, volcadas a lo comercial y lo educativo. Y donde la inserción de estos, no se encuentra únicamente en los centros de las ciudades consolidadas, sino que se localizan fuera de ellos, creando otras dinámicas en el lugar en que se asientan, al tiempo que marcan unos límites diferentes, no solo de aproximación, sino de reconocimiento hacia ellos, a través de planteamientos relacionales realizados por medio de la utilización de nuevos materiales. Es aquí donde la luz natural y la artificial se desprenden de ellos y el desdoblamiento de las formas y la creación de nuevos volúmenes lo convierten en pieza visible dentro de la ciudad, identificadorio del mismo. Obra donde se modifica el exterior y se crean nuevas relaciones espaciales al interior, tratando, en algunos casos, de que el primero penetre al interior o lo aisle totalmente de lo que sucede fuera. También crean la sensación de cercanía del mismo, estableciendo relaciones ópticas desde el encuentro con su fachada.

En los primeros dieciocho años del siglo XXI se han construido diferentes obras Museo de Arte –contemporáneos-, donde los movimientos explícitos de intercambio comercial, cultural y educativo se hibridan con “la vía del museo como entorno artístico, como gran escultura inspirada en formas orgánicas, como contenedor extraordinario en relación con el contexto urbano, síntesis de las formas telúricas de la naturaleza y mecánicas del mundo de la máquina” (Montaner J. M., 2003, pág. 12)(Son palabras de Montaner para describir el “camino que inicio Frank Lloyd Wright con el Museo Guggenheim de Nueva York (1943-1959)” (Montaner J. M., 2003, pág. 12)) en el siglo XX.

Dentro de estos parámetros y según las dinámicas emprendidas a inicios del siglo XXI, selecciono seis presencias del museo, cinco construidas en el primer decenio, la sexta como caso especial dentro de un proceso de crecimiento y desarrollo urbanístico comercial y cultural. Todos ellos fueron dedicados al arte contemporáneo, y se localizaron en tres continentes. Igualmente, marcan la misma cantidad de presencias de la obra museo a inicios del siglo XXI.

Presencia 1. El Museo como ciudad

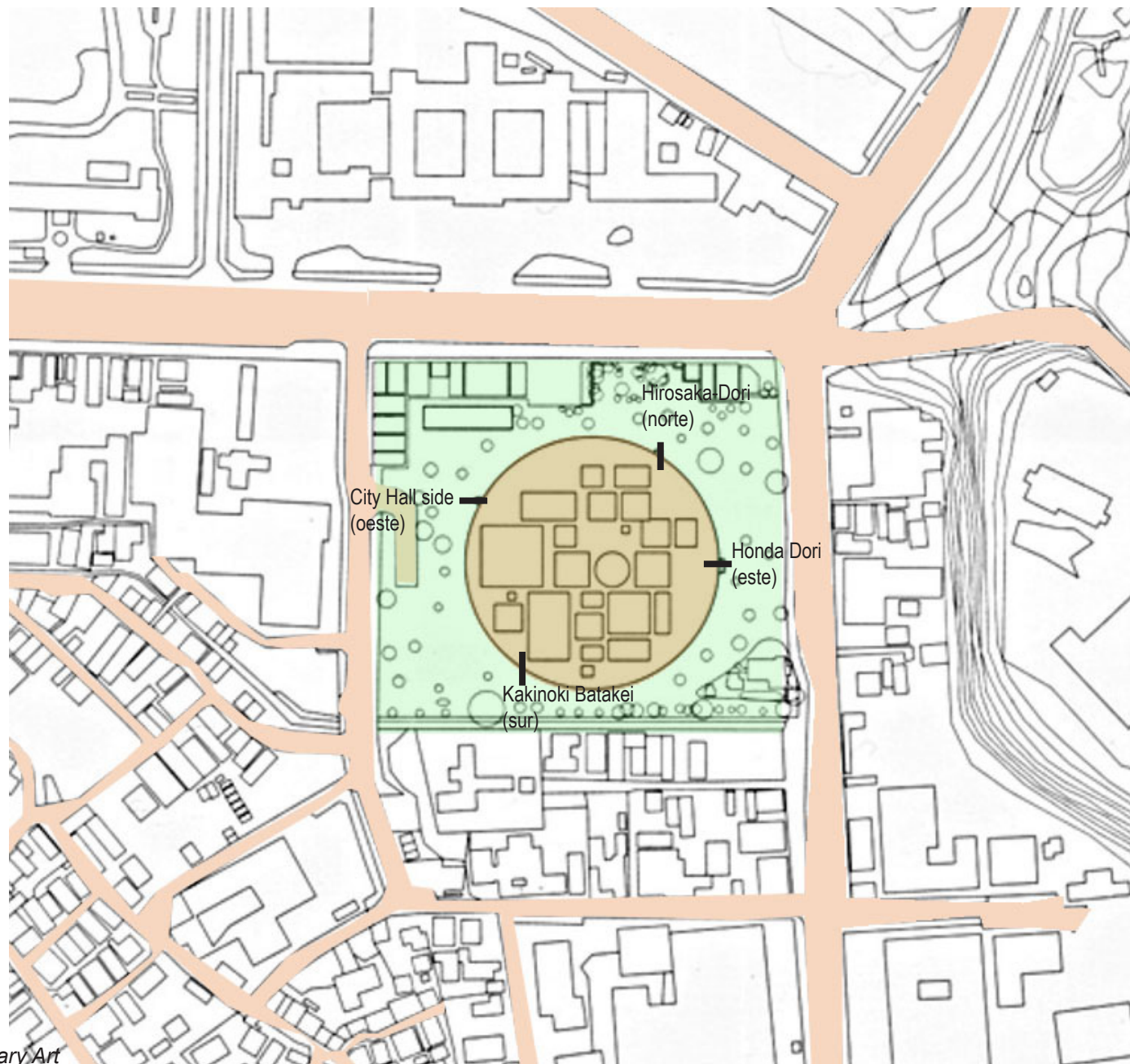
“*A building is a city, a city a building*”, fueron las palabras que usó Van Eyck, para hacer referencia al pabellón que realizó en 1965 donde se albergaría la Quinta Exhibición Internacional de Escultura, palabras que podrían aplicarse al proyecto **21st Century Museum of Contemporary Art** (Museo de Arte Contemporáneo del Siglo XXI), realizado por el estudio SANAA, conformado por los arquitectos, Kazuyo Sejima y Ryue Nishizawa, construido en la ciudad de *Kanazawa*, en la prefectura de *Ishikawa*, al lado de los jardines del *Kenrokuen*, en Japón, e inaugurado en el 2004.¹⁵⁷ (i.457)

El edificio proyectado por los arquitectos se planteó como un circuito cerrado, que se asemeja a una “ciudad” delimitada por murallas transparentes. (i.458) El proyecto es concebido para congrega actividades culturales, lúdicas, y expositivas, cobijadas en un interior de planta circular (su diámetro es de 112,5 m). Posee cuatro accesos que coinciden con los puntos cardinales. Definido volumétricamente a través de la geometría

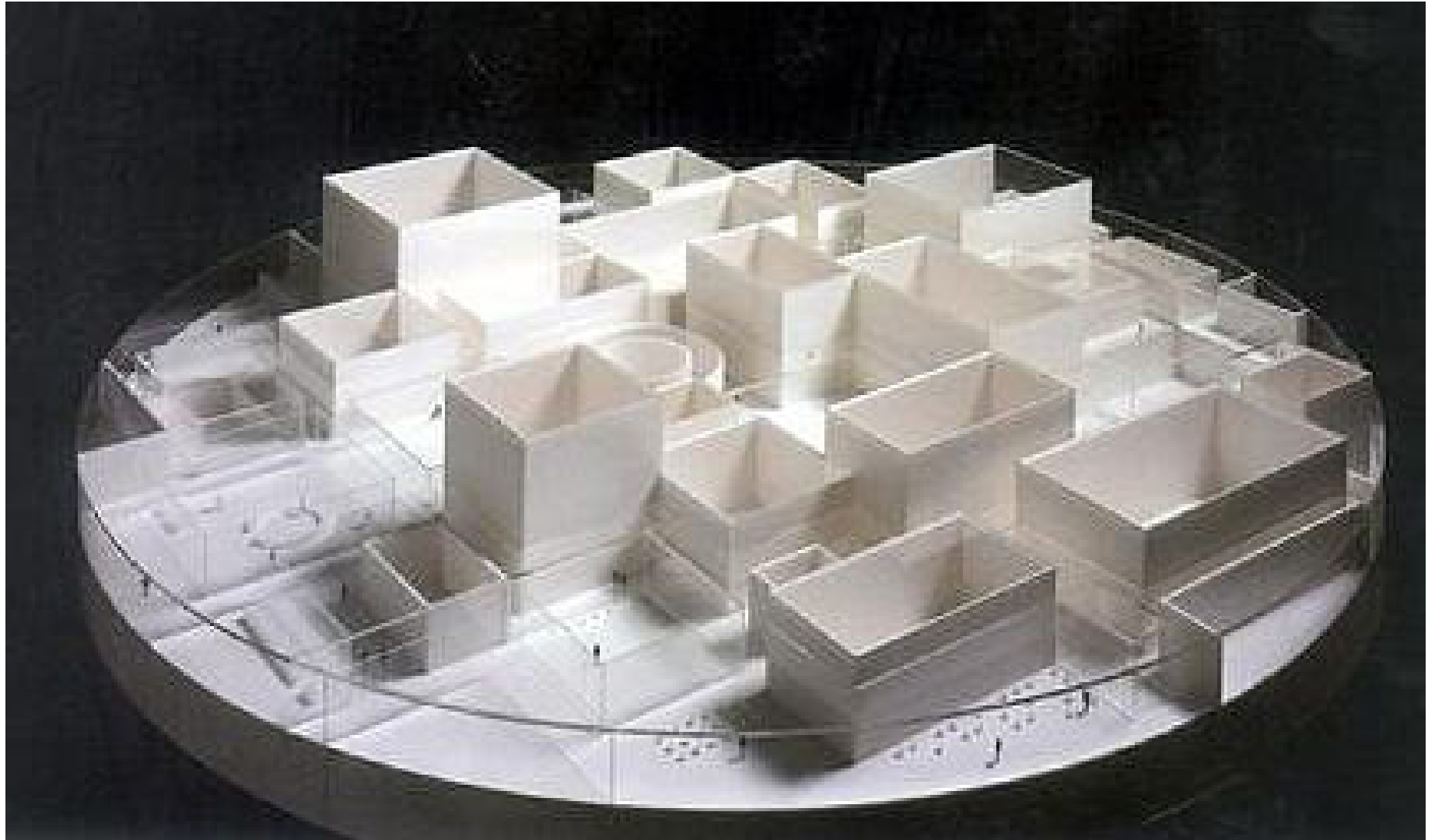
¹⁵⁷ El estudio SANAA también realizó el proyecto del nuevo Museo de Arte Contemporáneo de Nueva York, inaugurado en el 2007, y el Museo del Louvre de Lens, inaugurado a principios de diciembre del 2012. Estos tres proyectos se realizaron en tres continentes, dos de ellos se enfocaron en el arte contemporáneo y otro en obras de la colección del Louvre.

del cilindro, convierte a su fachada en superficie envolvente y continua, completamente vidriada. Las diferentes actividades y funciones se desarrollan bajo un programa amplio y múltiple, uniéndose todas ellas a través de calles internas que en lugar de delimitar espacios los nutre de un flujo constante en ese interior englobado de geometría pura y cilíndrica. (i.459) Dentro de la estructura domina el color blanco, el cual dialoga con un exterior planificado y natural, debido a sus fachadas transparentes. Que permiten a los espacios y salas que están en contacto con el exterior realizar un juego de transparencias entre estos, desmaterializando todos los muros perimetrales, posibilitando la visión directa entre ambos, lo cual establece un diálogo permanente entre el contenedor y contenido. La ubicación en el parque de la ciudad, finalmente, permite la relación visual con la “ciudad artística”. (i.460, i.461, i.462, i.463)

La distribución en planta de su interior, se encuentra compuesta por geometrías rectangulares o cuadradas y dos circulares, que albergan diferentes espacios expositivos y funcionales del museo, que poseen un cerramiento abierto o cerrado de acuerdo a su cometido, articulándose por medio de calles y patios que siguen una retícula, evitando una distribución con-



i.457 Localización urbana del proyecto
21st Century Museum of Contemporary Art



i.458 Maqueta del proyecto
Imagen de la página *My Archictural Moleskine*





i.460 Kanazawa Japan 2004 View Of Internal Courtyard With “The Man Who Measured The World” By Jan Fabre (Photo by View Pictures/Universal Images Group via Getty Images)



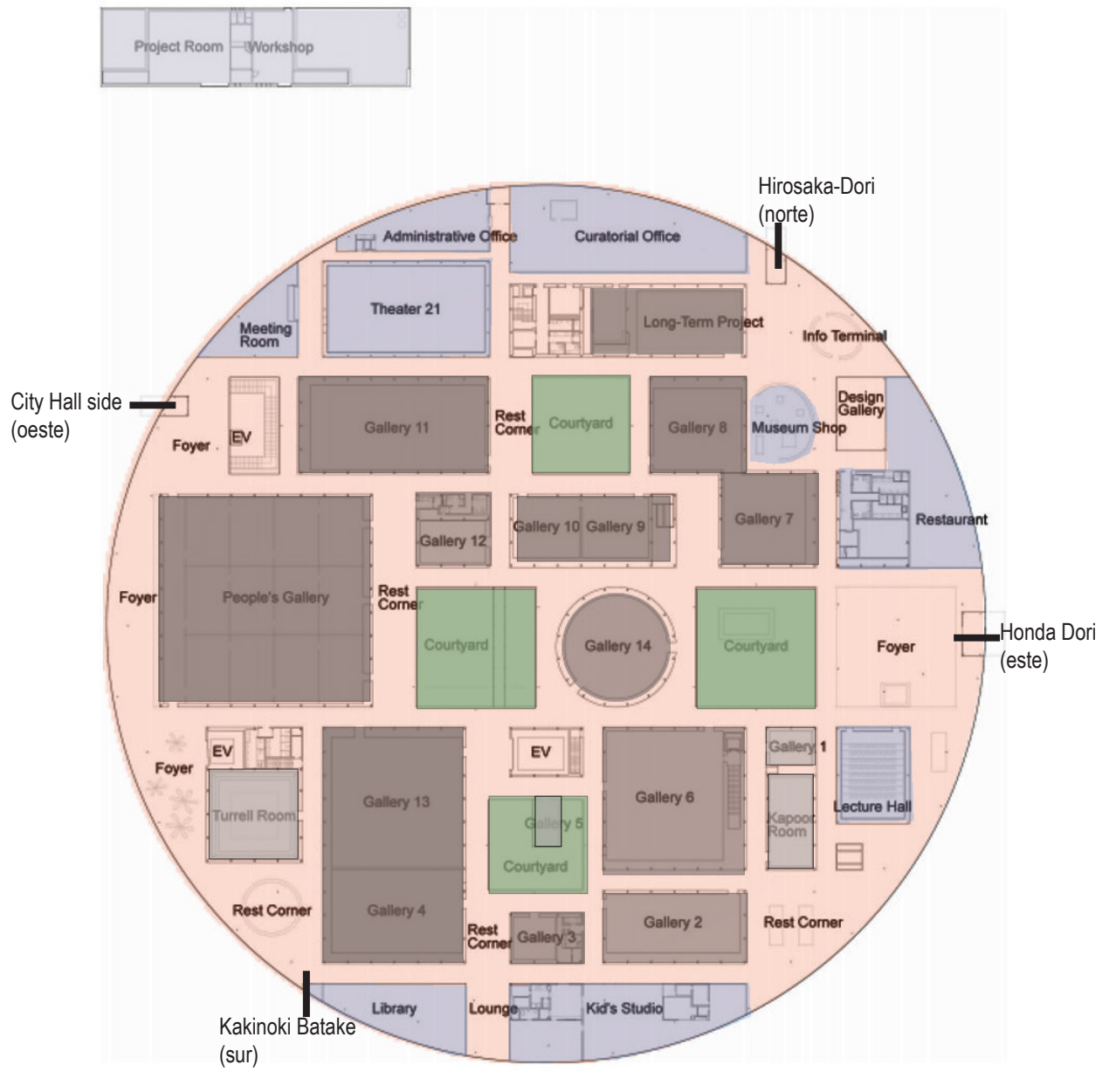
i.461 Interior-exterior
El exterior es presencia en todo el perímetro del Museo, y este se observa pero no se toca, la luz natural penetra estos espacios.



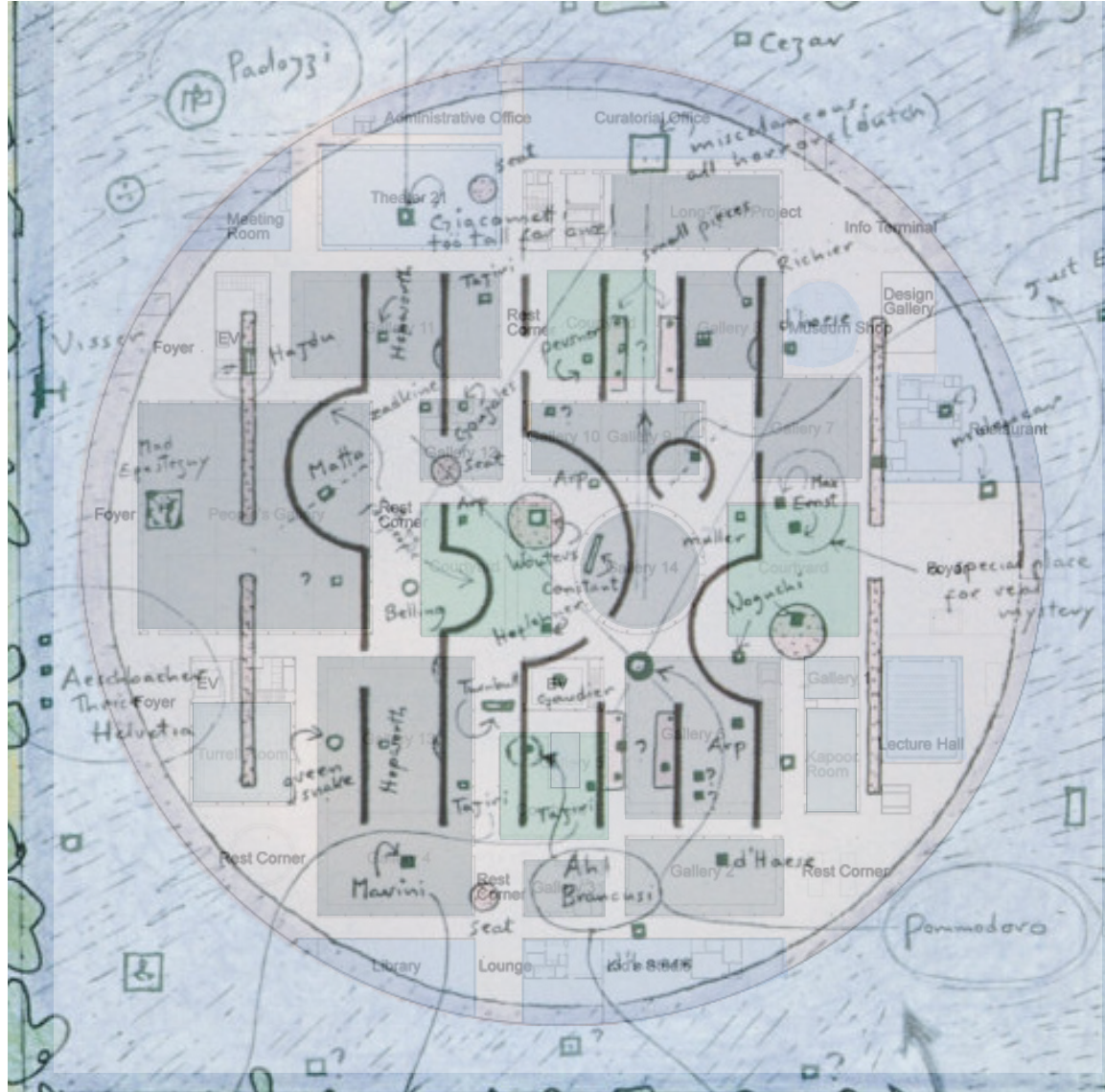
i.462 Interior
Photo: WATANABE Osamu
21st Century Museum of Contemporary Art, Kanazawa



i.463 Los accesos al Museo se marcan a través de líneas sinuosas en el suelo, y el perímetro del mismo dentro del parque, se define por un recorrido circular que se une y describe los accesos



i.464 Planta del Museo
 21st Century Museum of Contemporary Art, Kanazawa



i.465 Plantas superpuestas del *21st Century Museum of Contemporary Art, Kanazawa* y el Pabellón de esulturas diseñado por Aldo Van Eyck, para la Quinta Exhibición Internacional de Escultura en 1965

La base de la imagen utilizada de *Sculpture Pavilion, Sonsbeek Exhibition, Arnhem, 1965-6*, fue tomada de la página de la Fundación Aldo+Hannei van Eyck. Se encuentra en el enlace: <http://vaneyckfoundation.nl/2018/11/23/sculpture-pavilion-sonsbeek-exhibition-arnhem-1965-6/>

céntrica. Las circulaciones en el espacio contenido pueden diferenciarse claramente y marcan como bordes lo público de lo privado, las actividades gratuitas de las de pago (como las expositivas), y las obras temporales de las permanentes. (Ya que posee espacios donde se encuentran obras permanentes de artistas, como la de James Turrell). El programa del museo es complejo, el cual consta de biblioteca, restaurante, talleres infantiles, salas de lectura y salas de exposición para obras permanentes y para exposiciones temporales, todos ellos se distribuyen en los módulos dentro del perímetro del museo. Los espacios están diferenciados en planta por sus geometrías puras, y además se acentúan con alturas diferentes en cada uno de ellos, sobresaliendo indistintamente sobre la cubierta y encontrándose enmarcadas dentro del cilindro principal. Esto permite también diferentes entradas de luz cenital al espacio interior que se realiza de acuerdo a la función que tiene cada espacio.(i.464)

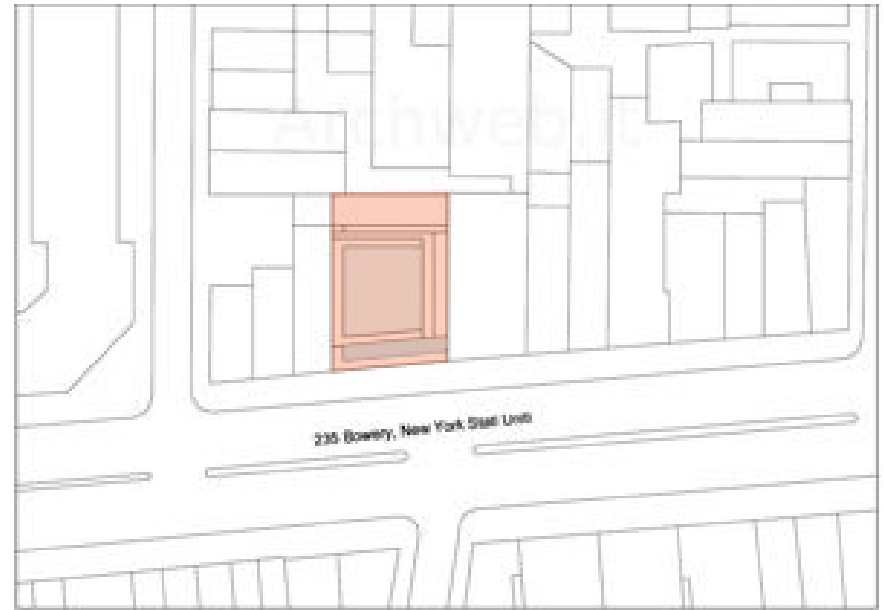
La ubicación del museo, como así su geometría en planta, sus elementos compositivos, los materiales utilizados, las formas geométricas puras empleadas en todo el proyecto, me recuerdan las palabras de Mies Van der Rohe al referirse a su proyecto de un Museo para una ciudad pequeña:

Consiste en concebir el museo como un centro para disfrutar el arte, no como un lugar de donde conservarlo. En este proyecto se ha suprimido la barrera entre la obra de arte, situada en el interior, y el exterior mediante un jardín para exponer esculturas situado en la entrada” . (Ros, 2005) ¹⁵⁸

¹⁵⁸ La lectura del artículo en digital puede realizarse en el enlace <http://revista.dpa.upc.edu/ARCHI-VO/DPA21/dpa21cat.html>

El proyecto del Museo de Arte Contemporáneo del SXXI, situado en Kanazawa, se acerca a planteamientos de los años sesenta del siglo XX, que se llevaron a cabo a nivel funcional en el Centro George Pompidou, ya que se plantea como en espacio colectivo de encuentro, fuera de las connotaciones de centralidad y cobijando multiplicidad de actividades. Ambos espacios contemplan diversas funciones, donde lo expositivo se presenta tanto adentro como afuera, en el primero, el control es absoluto, en el segundo en la plaza todo puede suceder a ojos del Centro. Los espacios expositivos de contenidos educativos y lúdicos se brindan al espectador como atmósferas controladas donde “todo” puede ocurrir en un único lugar vinculado a un entorno planificado, como la plaza o el jardín.

**Presencia 2.
El hito en vertical**



i.466 Localización urbana del *New Museum of Contemporary Art*
imagen tomada e intervenida de la página <https://www.archdaily.com/>

El estudio SANAA, antes de inaugurar el Museo de Arte Contemporáneo del S XXI, en el año 2004, fue seleccionado el 15 de mayo del 2003 como el ganador del concurso convocado en el año 2002 por el ***New Museum of Contemporary Art*** de Nueva York, para construir su sede. Concurso al que se presentaron 30 firmas, anunciándose luego cuatro firmas finalistas.

El Nuevo Museo de Arte Contemporáneo en la ciudad de Nueva York, fue constituido como institución en 1977, por Marcia Tucker¹⁵⁹, y no contó con una sede fija hasta 1983. Durante este tiempo se establece bajo la siguiente misión:

*La misión declarada del Nuevo Museo fue ser un catalizador para crear un amplio diálogo entre los artistas y el público, estableciendo ‘un centro de exhibición, información y documentación para el arte contemporáneo realizado dentro de un período de aproximadamente diez años antes del presente’. El Museo presenta el trabajo de artistas vivos que aún no tenían amplia exposición pública o aceptación crítica a un público más amplio.*¹⁶⁰

Y fiel a los principios de su fundación, se convirtió en un espa-

159 “Marcia Tucker officially founded the New Museum on January 1, 1977, it was the first museum devoted to contemporary art established in New York City since the Second World War.” The Museum’s mission to show only living artists was also officially amended so that work by recently deceased artists —particularly in the wake of the AIDS crisis— could be displayed and memorialized”. (Tomado de: <http://www.newmuseum.org/history>).

160 “The New Museum’s stated mission was to be a catalyst for a broad dialogue between artists and the public by establishing “an exhibition, information, and documentation center for contemporary art made within a period of approximately ten years prior to the present.”

The Museum presented the work of living artists who did not yet have wide public exposure or critical acceptance to a broader public.”

Ibid 152

cio expositivo que le dio cabida a las expresiones artísticas y a los artistas creadores del presente que no eran invitados a las instituciones consolidadas en la ciudad. Su apertura no solo se realizó para exposiciones, sino también para crear espacios de discusión del hacer y pensamiento artístico. Igualmente desarrollaron cursos educativos que fueron vinculados a escuelas públicas, con el programa llamado “*The High School Art Program*” (el Programa de Arte Escuela Secundaria), el cual cambió su nombre en el 2005 por el de “*The Visible Knowledge Program-VKP*” (Programa de Conocimiento Visible). Ya entrado el siglo XXI, la institución se redefine siguiendo la línea de su visión y misión, de la siguiente manera: “El Museo es como un eje, un laboratorio cultural del siglo XXI, un híbrido educativo/curatorial y una plataforma para el diálogo global a través de la colaboración institucional”.¹⁶¹

Es dentro de estos parámetros que las condicionantes del proyecto a nivel urbano y las necesidades funcionales confeccionadas por los responsables del Museo, marcaban una serie de pautas que estructuró y desarrolló el estudio SANAA, para brindarle a la ciudad no solo un nuevo edificio Museo situado en el número 235 de la calle Bowery, sino un elemento referencial en esta zona de la ciudad (de carácter residencial y comercial de barrio) junto con un espacio expositivo de encuentro con obras de artistas vivos .(i.466)

El proyecto ubicado entre medianeros fue dispuesto en una planta rectangular (i.467) que se levanta unos 54 metros des-

161 “Museum as Hub is a twenty-first-century cultural laboratory, an educational/curatorial hybrid and a platform for global dialogue through institutional collaboration. (Tomado de: <http://www.newmuseum.org/history>).

de el suelo. Compuesto por siete plantas de doble altura que se sobresalen del suelo y cuya volumetría cubica los define, desplazándose cada uno sobre un eje central que timbra el movimiento en su fachada. (i.468)

El primer nivel de la fachada hacia la calle Bowery, permite la relación visual directa con todo el espacio de bienvenida del Museo, el cual es traslucido y transparente debido a su superficie vidriada. Allí se encuentra el lobby, la cafetería, las escaleras para descender al sótano y las de ascenso, junto con los ascensores. En el segundo, tercero y cuarto nivel se encuentran las salas de exposición y las galerías que en cada planta tienen un nombre diferente, haciendo referencia a su patrocinador. Son de diferentes alturas y de planta libre, unidas entre sí por la vertical a través de una línea de escaleras y un ascensor ubicado en uno de sus laterales (i.469, i.470).

En el exterior, entre la segunda y tercera planta, se utiliza el desfase en fachada para el montaje de obras artísticas en el exterior del Museo, de tal manera que la fachada y la cornisa se convierten en espacios expositivos. La quinta planta está destinada a dos centros educativos, con sus respectivas salas, y al centro de recursos artísticos. Este nivel tiene una línea de ventanas que dan a la fachada principal de la calle Bowery. La sexta planta se destina a toda la zona administrativa del Museo, y la séptima y última, es una planta libre, en la cual hay un espacio de usos multifuncionales que se abre a la ciudad para disfrutar de las visuales hacia ella. (i.471, i.472)

Los colores utilizados en el interior de las salas expositivas

son neutros. Las paredes blancas contrastan con el tono gris oscuro del suelo. El color de los cielos rasos varía, ya que en algunas zonas un cielo falso cubre las instalaciones; mientras que en otros tramos ocurre todo lo contrario: se dejan al descubierto, como la diagonal de su estructura en algunas zonas del edificio.

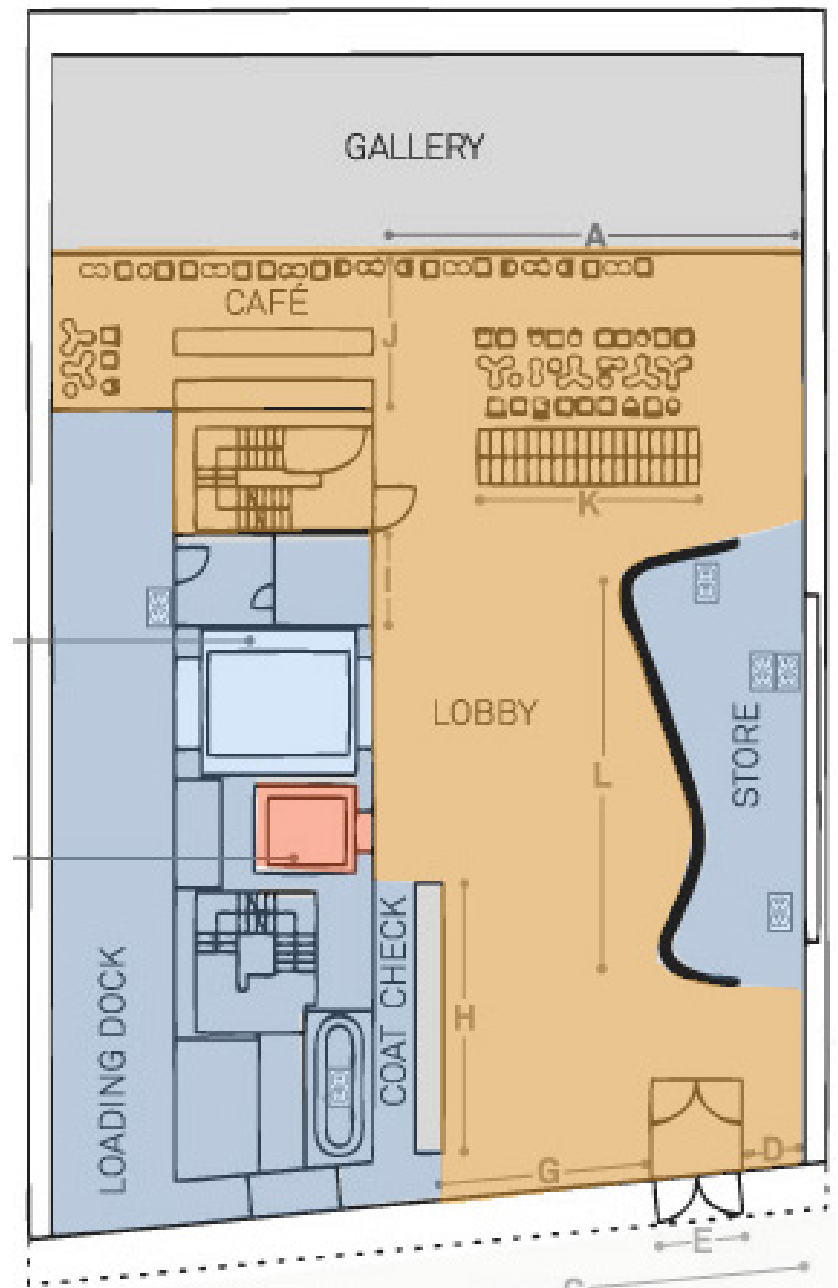
El edificio resplandece con los cambios de tono en su fachada, pues posee el color blanco que recubre los cerramientos y las ventanas; estas a su vez están cubiertas por una malla de aluminio, con una forma geométrica similar a un tejido de tul, con un grosor y una longitud determinada que cubre con sus orificios toda la fachada como un “vestido” diseñado por los arquitectos, que refuerza el desplazamiento y el movimiento de los cubos y enfatiza la no linealidad de su ascenso vertical gracias a los cambios de la luz (i.473)

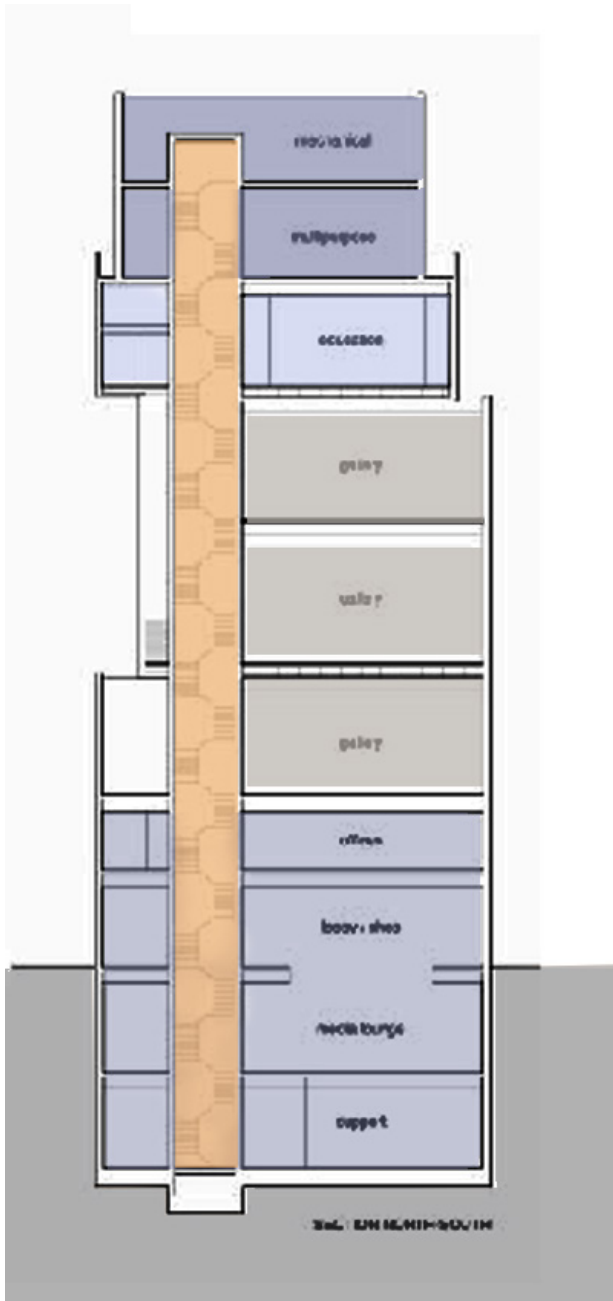
Estos cubos en crecimiento vertical, uno sobre otro, rememoran el proyecto de Peter Zumthor de 1997, la *Kunsthaus de Bregens* (KUB) (i.474), donde la importancia de la luz reflejada del exterior y de la que brota del Museo hacen que estos proyectos, con diez años de diferencia, sigan apareciendo como inmateriales, con geometrías puras que se convierten en un factor controlable. A través de reflejos y transparencias permiten a las obras ser en su interior dispuestas en sus plantas libres, convirtiéndose en presencias reconocibles en todo el contexto urbano en el que se ubican.

El nuevo museo fue inaugurado a finales del año 2007, año en que dos proyectos de Museos de Arte Contemporáneo fue-

- Espacio expositivo. Salas de exhibición
- Circulación
- Espacios funcionales del museo

i.467 Planta del primer nivel del *New Museum of Contemporary Art*
ibid 466

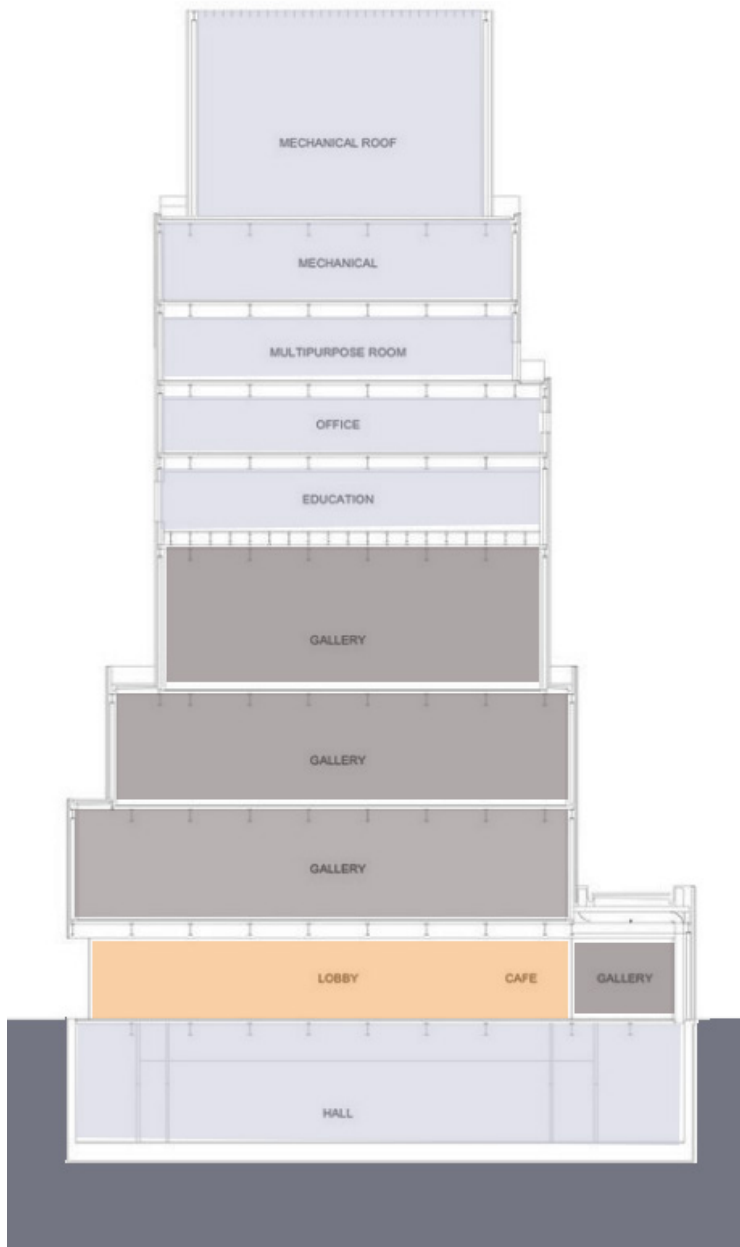




i.468 Sección transversal del Museo
ibid 466

i.469 Fachada del museo
Fotografía Benoit Pailley





i.470 Sección longitudinal del Museo
ibid 466



i.471 circulaciones interiores y fachada del museo.

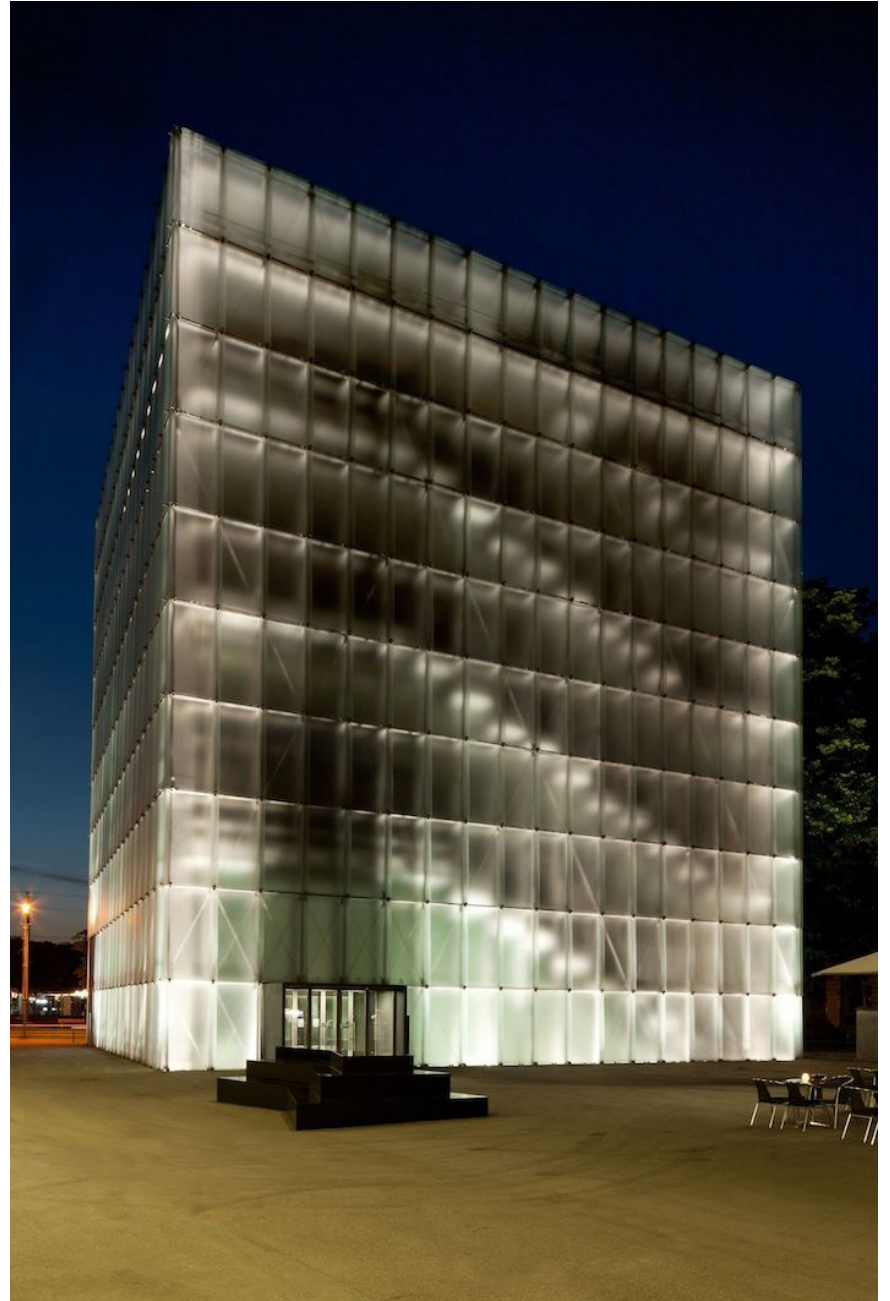
Stairwell between Third and Fourth Floors. Latter: Installation view of "Rigo 23: The Deeper They Bury Me, The Louder My Voice Becomes" (2009)

New Museum



i.472 Fachada del museo con la silueta de la ciudad reflejada en las vidrieras de la zona de terraza.
Iwan Baan

i.474 Fachada nocturna
Kunthaus Bregenz





i.473 Fachada nocturna
Imagen del .facebook. de *TheNewYorkMuseumofContemporaryArt*

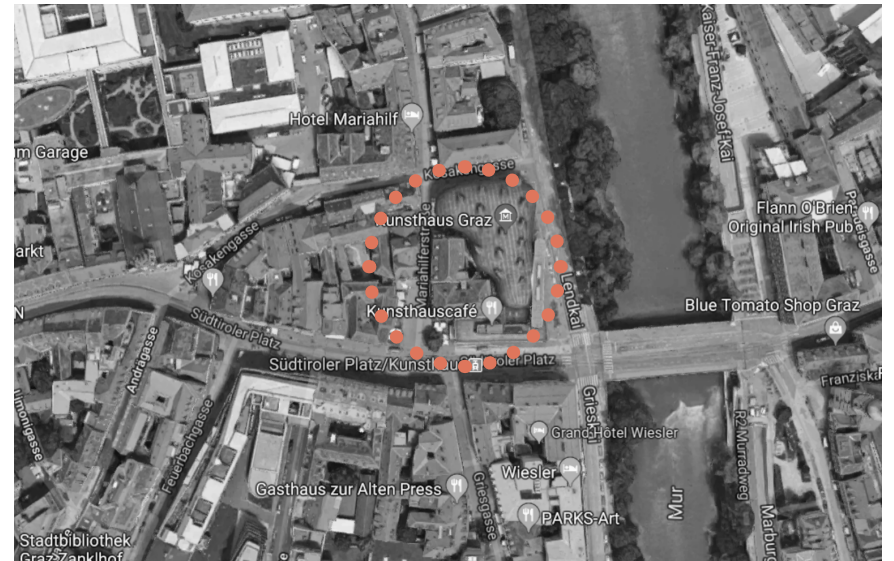
ron realizados por un mismo estudio y en dos continentes y ciudades distantes. El Museo ha sido tratado como una obra arquitectónica con connotaciones artísticas, gracias al manejo de los materiales de la fachada y el de los interiores, pero no son estos los elementos que lo llevan a ser una marca para su entorno, pues el edificio se instala para dar una apariencia silente, aunque enérgica y vital, gracias al tratamiento del edificio a través de la presencia de la obra arquitectónica.

La institución, seguirá en crecimiento físico, y a principios del 2019 se hace pública la ampliación que será realizada por OMA, donde un nuevo proyecto conectará el existente, a través de la presencia del museo bajo la cercanía de dos obras arquitectónicas.¹⁶²

162 En este enlace se encuentra la descripción corta del encargo: <https://oma.eu/news/new-museum-selects-oma-as-architects-for-expansion>

Página del estudio, donde se observan dos imágenes y descripción del proyecto: <https://oma.eu/projects/new-museum>

Presencia 3 La fachada tecnológica



i.475 Localización urbana, imagen de google maps

En Austria se inauguró la **Kunsthaus de Graz** el 27 de septiembre de 2003. Este proyecto lo habían ganado los arquitectos Peter Cook y Colin Fournier en un concurso internacional en el año 2000. La creación del centro se remonta a un proceso largo que se había emprendido desde los años ochenta del siglo XX, que se consolidará con fuerza para proyectar a la ciudad de Graz al programa *European Capital of Culture* para el 2003. Desde su gestación fue concebido como un centro de Arte Contemporáneo, no como Museo, pues en su reglamento no indicaba que poseería colección propia ni tenía directrices para hacer exposiciones permanentes. estaba abierto a la exposición de carácter temporal de obras de artistas modernos y contemporáneos, principalmente de artistas vivos. En su misión se planteaba como un espacio multifacético al servicio, presentación y promoción de la producción artística contemporánea.¹⁶³

La ubicación para el nuevo edificio fue seleccionada cerca al centro histórico de la ciudad y cercano al río, en un lote que tenía edificaciones preexistentes, como la casa de Hierro, construcción de 1848. Ya que la zona se encontraba deteriorada por el paso de los años y este lugar propiciaba una nueva mirada a la zona seleccionada.(i.475)

El proyecto reutiliza la Casa del Hierro y el espacio utilizado antes como parqueadero, y reorganiza los espacios a través de la relación de la ciudad con el primer nivel, utilizando ambos para definir la propuesta a través del vestíbulo y las instalaciones de servicio que se ofrecen a la ciudad. La propuesta,

¹⁶³ Puede observarse esto en el enlace: <https://www.museum-joanneum.at/en/kunsthau-graz/about-us/history>

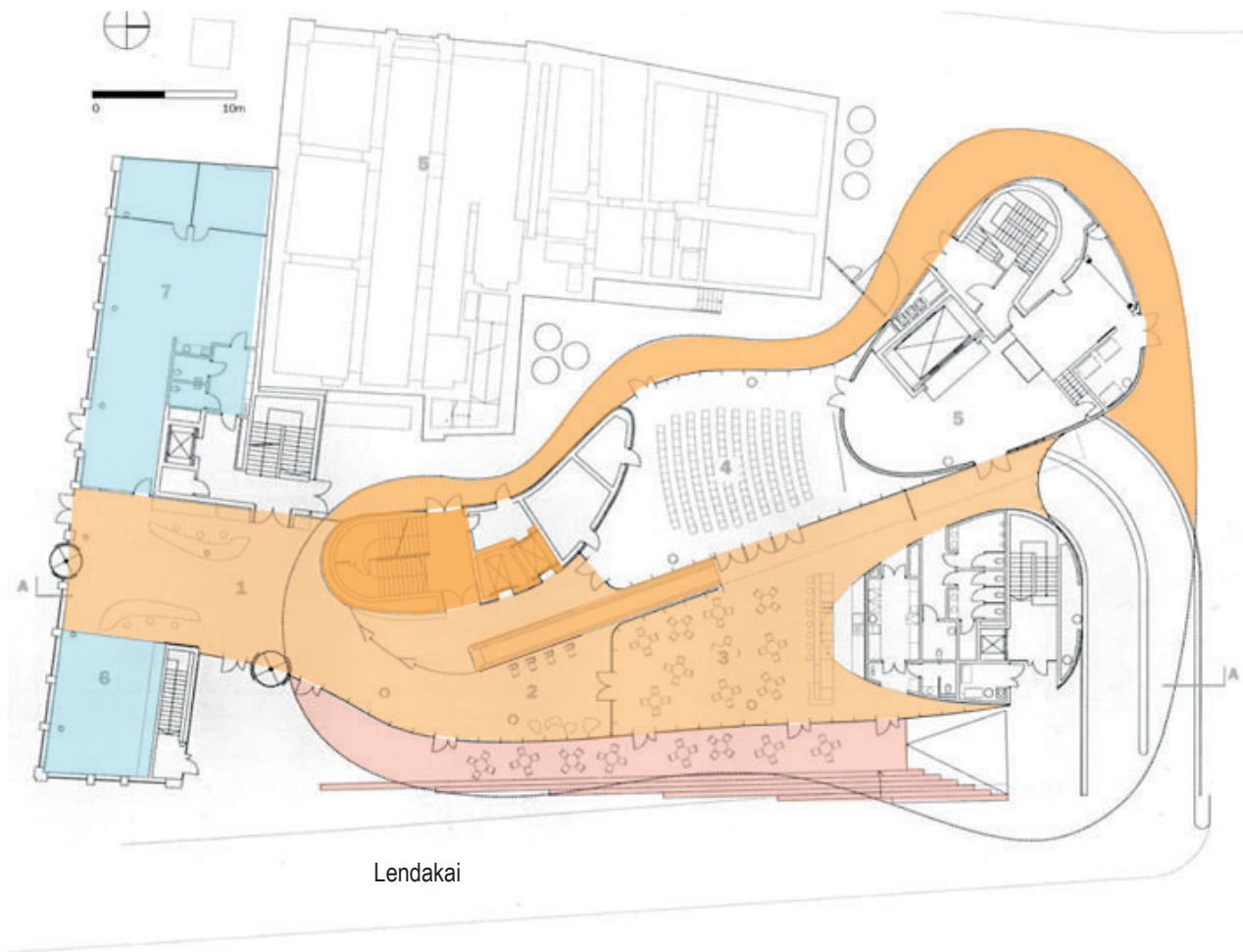
tanto en planta como en alzado, es formalmente amorfa, con una imagen de cuerpo maleable y curvilíneo

El proyecto se desarrolló en cuatro plantas, respetando las alturas del edificio colindante y el restaurado, y conservando la línea marcada en esa zona de la ciudad e implantándose en la manzana consolidada. En el primer nivel se dispusieron todas las actividades y funciones más públicas del centro, como el auditorio, el restaurante y el bar; este último funcionará las veinticuatro horas del día, para que el público pueda disfrutar tanto de él como del lobby del Centro.(i.476) Los niveles se unen a través de rampas, y en los dos últimos niveles se ubican las salas con mayor espacio, destinadas para la exposición (i.477, i.482, i.483) y encima de estas se encuentra un espacio cubierto de observación, un puente que permite establecer relaciones visuales en altura con la ciudad circundante. (i.481)

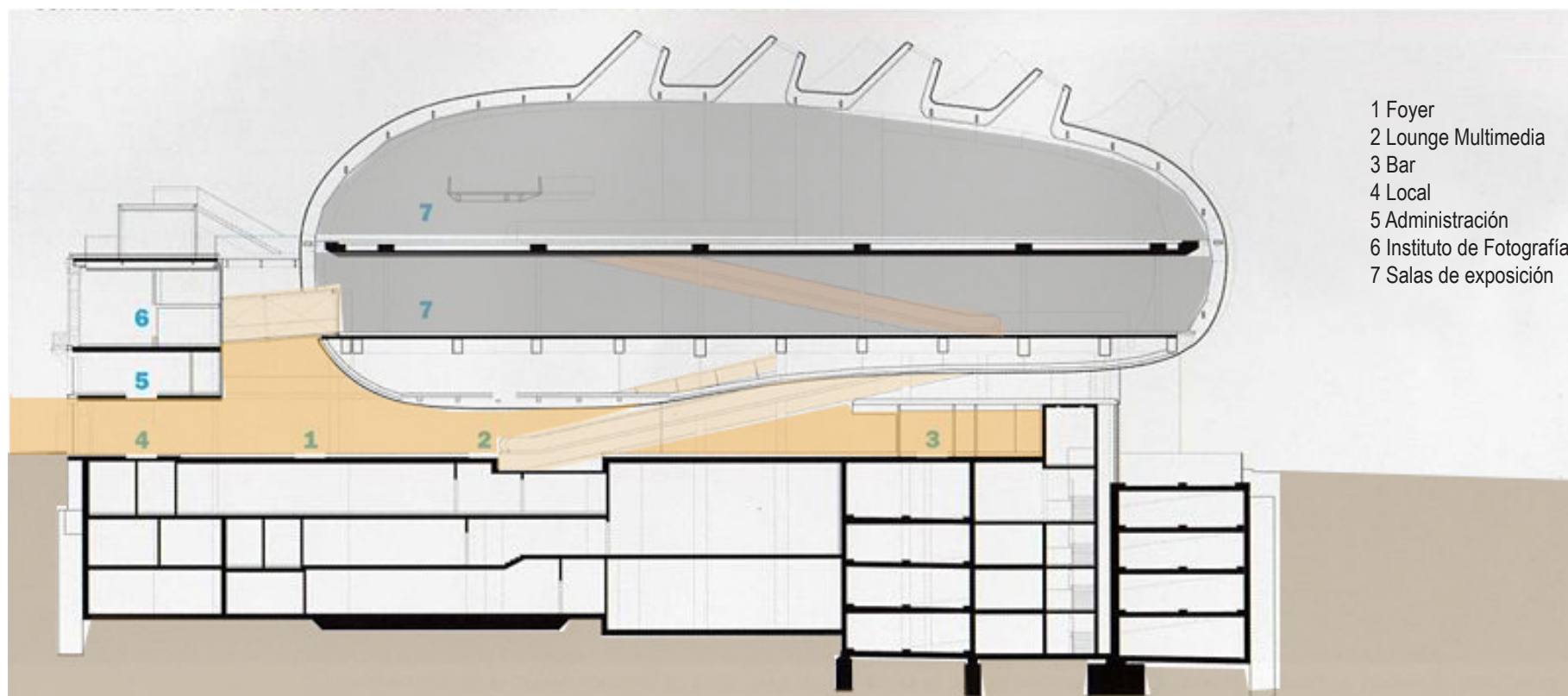
El edificio, de cara a la ciudad, se presenta como una escultura sostenida en un pedestal a partir de la segunda planta, un gran volumen sobresale y parece desbordarse hacia el edificio contiguo y acomodarse dentro de los volúmenes existentes de la manzana. (i.478, i.479) Este volumen que semeja una forma orgánica, como si de una ameba se tratase; posee una membrana que lo recubre en su totalidad, llamada tecnología BIX (paneles fotovoltaicos de acrílico semitransparente), convirtiéndola en una gran pantalla dirigida hacia la ciudad. (i.480) Y funciona como tal, pues esta tecnología permite la incorporación de imágenes y sonidos, de esta forma la Institución invita a la intervención directa de sus fachadas por parte

de los artistas. El edificio es presencia diurna y nocturna, es un objeto que cambia de color, posee e irradia una luz propia que emana de las obras. De esta forma el centro se establece como marca en la ciudad, con la inclusión de nuevas tecnologías que invitan a una transformación visual y auditiva.

- Espacio expositivo. Salas de exhibición
- Circulación
- Espacios funcionales del museo



i.476 Planta primer nivel
Intervención sobre la planta, tomada de la página digital de CRAB Studio, de la cual forma arte Peter Cook .



i.477 Sección longitudinal
Imagen tomada de <https://www.area-arch.it/en/> e intervenida



i.478 Fachada hacia la vía *Lendkai*
Kunthaus Graz



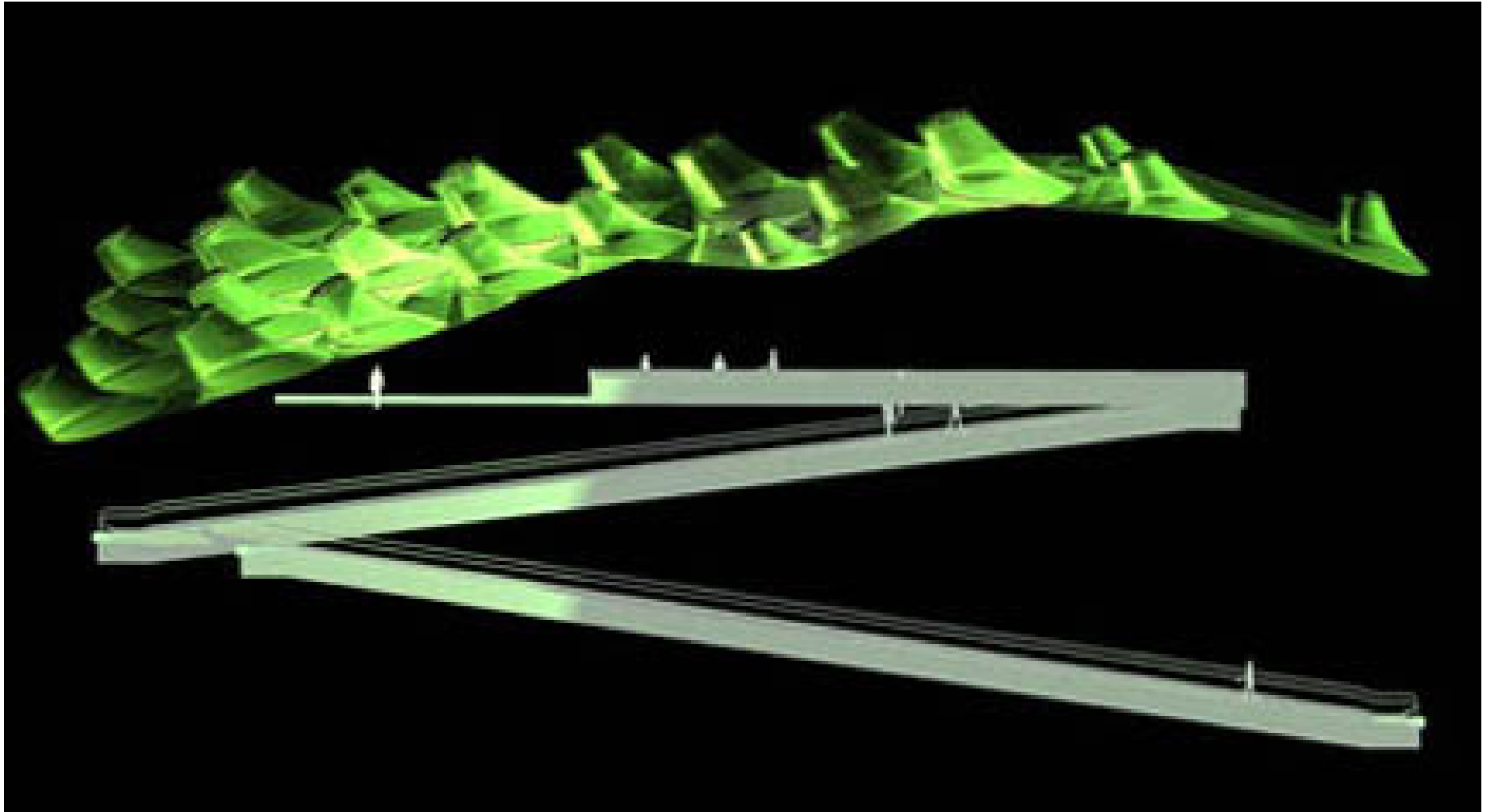
i.479 Maqueta del proyecto
Kunsthhaus BIX-Medienfassade, Foto: *UMJ/N. Lackner*
Kunthaus Graz



i.480 Fachada nocturna desde la otra margen del río Mur
Kunsthhaus Graz, Space01 / UMJ Graz / Nicolas Lackner
Kunsthhaus Graz



i.481 Espacio de observación hacia la ciudad ("el puente cubierto")
Kunsthhaus Graz



i. 482 Nozzles, Rendering,
© spacelab, Nicola Haines



i. 483 Kunsthau Graz, Space01 / UMJ Graz / Nicolas Lackner
Kunthaus Graz

Presencia 4. El lazo entre dos calles.

En 1998 el Ministerio Italiano de los Bienes Culturales y de Patrimonio Público (*Ministro per i Beni Culturali*), junto a la ciudad de Roma convocaron a un concurso internacional para el desarrollo de la propuesta de un proyecto arquitectónico para un Museo de Arte contemporáneo en la ciudad de Roma, el cual debía estar concebido como un museo de doble función, ya que en él estarían ubicados dos museos: el MAXXI *Art* y el MAXXI *Architettura*, los cuales gestionarían de manera independiente las colecciones a posterior, pues en el momento de la convocatoria se encontraban en definición y configuración.

El concurso fue ganado por el estudio de la arquitecta Zaha Hadid en 1999, después de cumplir con dos fases de convocatoria. La primera con 273 participantes, y la segunda con 15 proyectos. Al comenzar el proyecto se hicieron algunos cambios a la propuesta inicial, que tenía cinco nuevos edificios. Solo se hizo uno, el principal, mientras para el resto se reutilizaron dos de las estructuras existentes, que fueron adaptadas para las funciones del museo.

El **MAXXI** - *Museo Nazionale delle arti del XXI secolo*-Museo Nacional del Arte del siglo XXI- será el nombre adoptado en el 2009, cuando se definieron las políticas de adquisición de los dos museos: el *MAXXI Art* y el *MAXXI Architettura*, dividiendo

así las colecciones que estarían ubicadas en cada de ellos. En el nombre general se utiliza el término “Nacional”, que había desaparecido con anterioridad desde el siglo XX, y ahora se volvía a una toponimia que había sido utilizada en la conformación de los espacios expositivos a finales del siglo XVIII, como fue el caso del Museo Nacional de las Artes en París, el cual albergaba los bienes nacionales de la nueva república. En el caso del MAXXI, las primeras obras de las colecciones de ambos museos estarían constituidas por obras de artistas y arquitectos italianos, y posteriormente se irán abriendo a diferentes artistas de otras partes del mundo.

La colección del *MAXXI Arte* se va cimentando a partir nuevas producciones, ya que las obras provienen, en su mayor parte, de artistas vinculados directamente, por becas o comisiones que les son encargadas, y que son patrocinadas por el Museo de Arte; así, estas obras se integran de lleno a la colección de nueva formación, la cual se irá incrementando también con donaciones, o a través de compras de obras seleccionadas a partir de los años sesenta del siglo XX hasta el presente, junto con las obras de los artistas vivos, como está definido en sus parámetros temporales. El *MAXXI Architettura*, por su lado, acepta donaciones, y pretende crear un archivo con obras de arquitectos italianos, en un primer momento, para luego abrirse a los archivos de arquitectos de renombre y arquitecturas anónimas, con lo cual pretende convertirse en un referente mundial en este campo. Para ello realiza convenios con diferentes centros y archivos a nivel nacional e internacional. Sus colecciones actualmente se encuentran divididas en: *Collezioni del XX secolo*, *Collezioni del XXI secolo*, *Collezioni di Fotografia*.



i.484 Localización urbana MAXXI

El programa del Museo¹⁶⁴, además de acoger dos Museos, refuerza sus actividades y funciones con actividades lúdicas, educativas y comerciales, que estén en concordancia con sus propias políticas, puesto que algunos espacios, además de ser utilizados como expositivos, también deben usarse como espacios para acoger actividades de servicios y, además, arrendarse.

La zona en la cual se emplazaría el nuevo museo será en el distrito Flaminio, en el área de un antiguo destacamento militar que poseía unas edificaciones todavía en pie y en desuso, y rodeado de una zona de carácter residencial, con equipamientos barriales, incluyendo los eclesiales y deportivos. (i.484)

El proyecto de Zaha Hadid, utiliza dos de las construcciones existentes, una de ellas para colocar encima de ésta el nuevo edificio y marcar, la presencia del museo. (i.485) Este, a su vez, se abre y se desenvuelve a través de un espacio público con zona verde y caminos que conectan dos vías: la vía Gui-

164 Recuerdo la indignación de Vicente Todolí ya tarde, aún en su despacho londinense de la Tate Modern “ocupado” por su figura parlante y nerviosa y por su desastrada colección de libros, miles de ellos, en un orden cuya lógica –quizás– solo él poseía. Estábamos recién llegados de Roma y a poco de haberse inaugurado la última obra espectacular de Zaha Hadid, el museo, cuya sola mención hacía brotar en él la cólera de quien ya está harto de museos basados en un manifiesto desprecio tanto de la labor plástica como de la gestión técnica y cultural de la institución; hechos para la galería, con enormes extensiones de superficies imposibles de mantener a mayor gloria del espectáculo formal y del narcisismo del autor. Unos días antes, Antonio Muntadas, invitado a realizar una instalación en el nuevo museo, había propuesto protegerlo rodeándolo de auténticos cancerberos, pastores alemanes (aún se encuentra el museo en instalaciones militares) atados con argollas a sus paredes, en un comentario crítico sobre el valor objetual del museo y la expulsión de la audiencia, agredida; un comentario cuya oportunidad no podría escapar ni a un niño. (Abalos, 2012, Número 81. Dedicado a: Espacios para la cultura)

do Reni, en la que se hace la restauración y reutilización de la construcción existente, y la vía Massacio. Ambas tienen un cerramiento móvil que permite el acceso y la conexión entre ambas vías, estableciéndose un recorrido peatonal “dentro” del espacio exterior del museo, que a su vez se convierte en “plaza” longitudinal que vincula la vida del barrio con las actividades del museo (i.486). En este espacio se desarrollan actividades al aire libre, algunas de ellas convocadas por la institución. Este espacio se encuentra delimitado entre el nuevo edificio y otro que está en frente de él, el cual fue conservado y restaurado para actividades y exposiciones de los dos museos. Es el espacio “D”, denominado así mientras se realizó todo el proceso de construcción y, que en la actualidad acoge la sala de exposición (sala D), la sala de investigación, y la cafetería Maxxi 21. Así pues, se consolida un espacio exterior de reunión y congregación pública, diseñado para albergar obras de arte y eventos en vivo. “La plaza” se convierte en escenario y galería abierta para las obras. El nuevo edificio alberga el auditorio, la librería, la cafetería, las zonas administrativas y las galerías para exposiciones temporales. Fue inaugurado en el 2010.

Las plantas del Museo se descubren como cruces de líneas que se curvan y entrecruzan entre sí, con dimensiones longitudinales que se extienden a lo largo del terreno en que está ubicado el Museo, y el ancho de cada línea cobija un interior de salas y galerías que se comunican visualmente, gracias a las escaleras y a los traslapos entre ellas. Las líneas se desenvuelven en un terreno urbano que posee construcciones previas, y que el proyecto concibió no superarlas, sino unirse y responder a ellas. Así, las líneas pasan, tocan o envuelven

estas construcciones existentes, uniéndose con ellas a través de su intervención, ya que deben adherirlas a su programa y organizarlas funcionalmente, independientemente del nuevo edificio proyectado, e incluyéndolas a él (i.487, i.488).

El Museo se desplaza a través de la horizontal, y su altura conserva la existente en esta zona, independiente a la de los edificios de vivienda que se levantan a mayor altura. Tiene tres niveles reconocibles que se levantan del suelo, y también un sótano. En el nivel de acceso, el nivel O, se encuentra la plaza, el lobby de entrada que da la bienvenida a lo largo de una vidriera acristalada, que permite observar la plaza y el edificio frente a ella. En él también se encuentran la consigna, la librería, la cafetería, el auditorio, dos salas de exposición que se ubican en la intervención del edificio existente hacia la vía Guido Reni, una galería y la sala y el estudio de arquitectura. En esta planta se definen y observan las escaleras que como una cinta, conectan en vertical todo el edificio. (i.489, i.490, i.491)

El segundo piso, Nivel 1, ocupa toda la superficie de intervención del proyecto, y en él hay otro auditorio con una capacidad menor que el ubicado en el nivel 0, en este se encuentran las oficinas destinadas al uso privado de las funciones del museo, igualmente tres galerías de diferentes geometrías en planta con cambios en altura en cada uno. En este nivel las escaleras juegan un papel escultórico y de unión a nivel horizontal y vertical, donde el color negro de sus pasamanos contrasta con el blanco de las paredes. Las luces, de igual tono, se desprenden en la cara inferior de las escaleras, que contrasta en algunos tramos con tubos de color rojo que se desprenden

a diferentes alturas de las cubiertas.

El tercer piso, Nivel 2, posee dos espacios de exposición proyectados, en los que actualmente funciona una única galería, que no solo se utiliza como espacio de exposición y se destina para actividades propias del funcionamiento del museo, sino que se transforma en espacio de recepción de actividades varias, alquilado para diversos eventos, llamada Galleria 5. Esta tiene como fachada un gran ventanal del cual se ve la ciudad y en él se refleja.

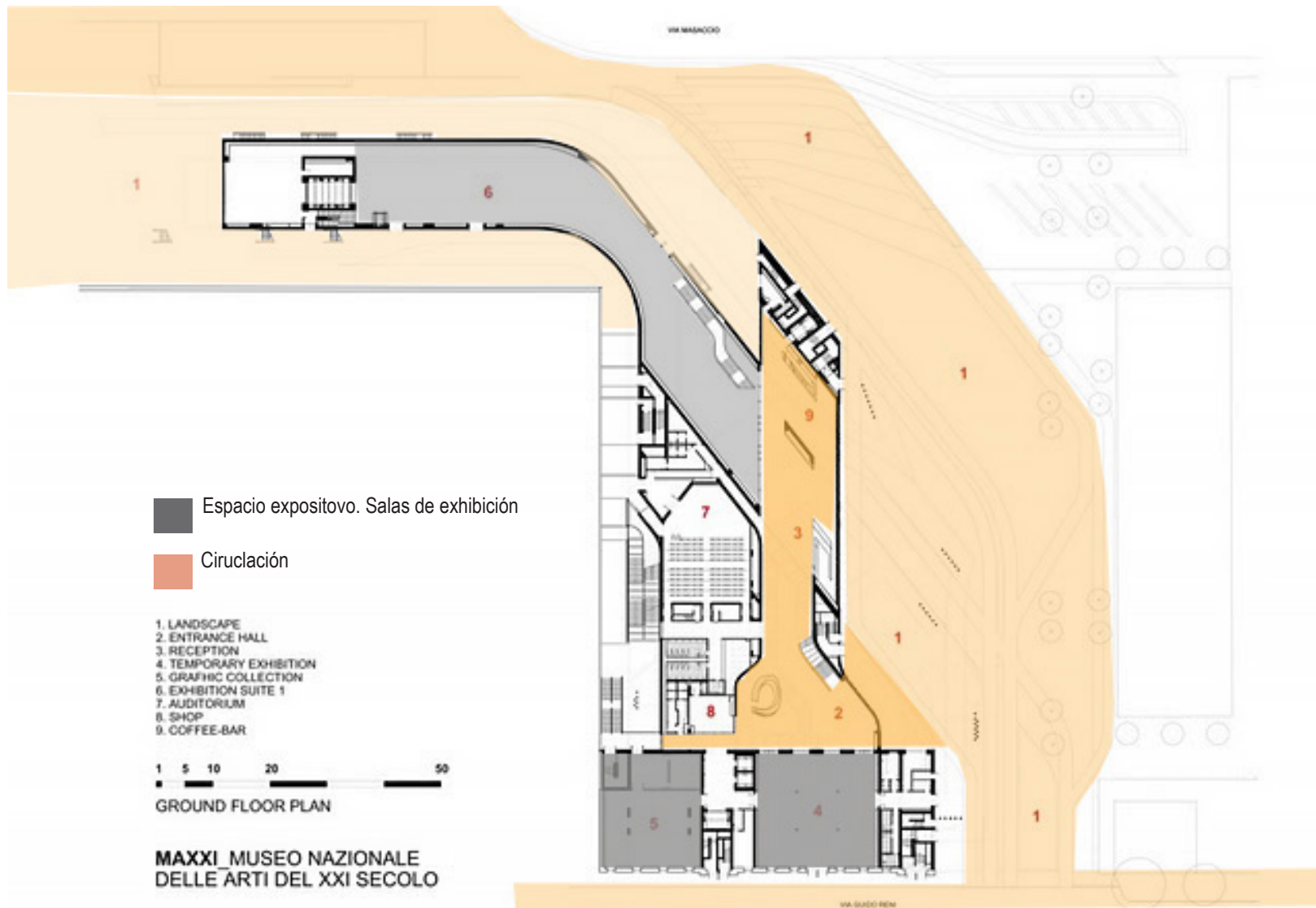
El Museo se insertó en el barrio, la vida diaria de este lo penetra, permitiendo a sus vecinos la permeabilidad en sus espacios públicos. Así, el museo se acerca a ellos y les ofrece sus actividades, propuestas y encuentros con obras de artistas del presente. De esa forma se le brinda a esta zona de la ciudad un nuevo espacio expositivo. Igualmente, a partir del encuentro dinámico con el edificio y su espacio vacío, se crea una conexión y un elemento de identificación que representa una nueva presencia del museo de arte. (i.492)



i.485 Articulación del antiguo edificio restaurado y acondicionado junto a la obra nueva
Fotografía Steven Semes.
De la página de Justin Shubow



i.486 Fotografía donde se observa al fondo la vía Guido Reni, el acceso al Museo a la derecha de la imagen y, "la plaza" a la izquierda
Fotografía Iwan Baan



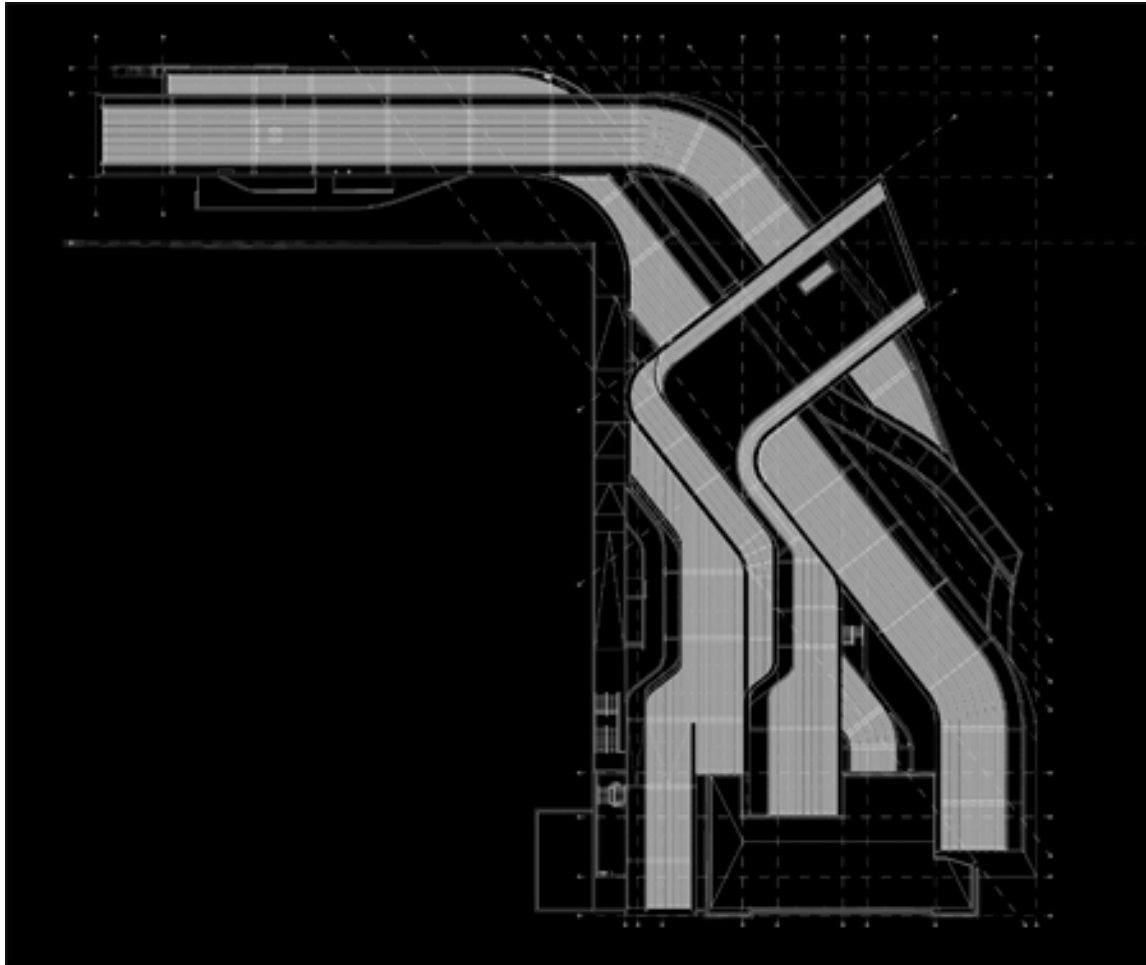
i.487 Planta primer nivel
 Zaha Hadid Architects. Intervención sobre la imagen de la planta.



i.488 Relación de las circulaciones exteriores del Museo, uniendo las dos vías circundantes
Intervención en la fotografía Iwan Baan



i.489 Interir del Museo, donde se observan los niveles del museo
Fotografía del día de la inauguración
Zaha Hadid



i.490 Planta cubiertas
Zaha Hadid

i.491 Hall de acceso y puesto de información
Zaha Hadid





Presencia 5.

La calle y la plaza se descubren dentro del Museo

La consolidación del Museo de Arte Contemporáneo de Roma (**MACRO**), obedeció a un proceso de crecimiento, pues su origen se remonta a la *Galleria Comunale d'Arte Moderna e Contemporanea*, que había funcionado en la ciudad de Roma, en la vía Francesco Crispi, desde 1960. Y se consolidó como institución, cuando se constituye como Museo en 1994. Poseía una colección propia conformada por obras de artistas italianos de los años sesenta hasta los noventa, y había continuado ampliando ésta con artistas de esta última década, pero abierto a los nuevos artistas vivos y sus obras. En el año de 1999 trasladó parte de sus instalaciones y colecciones, a la antigua fábrica de la cerveza Peroni, abriendo al público en 2002. Ocupando dos de sus edificios principales, y organizando 6 salas de exposición. Conservando, reutilizando y acondicionando la estructura para las funciones “del creciente y nuevo” museo. Para ello se preservó la volumetría de su arquitectura y las fachadas interiores y exteriores, como la fachada que da hacia la vía Regio Emilia, de Roma.

En el 2001 es convocado un concurso internacional llevado a cabo por la ciudad de Roma para la restauración y ampliación de la sede. El proyecto ganador fue realizado por los arquitectos Odile Decq y Benoit Cornette,¹⁶⁵ que comenzó a construirse en el 2004 y fue inaugurado seis años después.

¹⁶⁵ Puede observarse en: http://www.odiledecq.com/EN-22-project-12-MACRO_CONTEMPORARY_ART_MUSEUM_Italy_Rome

El proyecto tuvo varios condicionantes a nivel urbano, pues la edificación se encontraba ubicada en una manzana consolidada y construida con medianerías preexistentes. E igualmente la estructura había sido modificada en el proyecto llevado a cabo de 1999 a 2002, con énfasis en la fachada que poseía la antigua fábrica hacia la vía Regio Emilia. El lote en cuestión se encontraba en la esquina entre las vías Cagliari y Nizza, y dentro de la manzana, de manera perpendicular a la ubicación del anterior, ya que atraviesa el interior de la manzana. (i.493)

El programa de la ampliación incluyó nuevos espacios de exposición, zonas de servicio lúdicas y culturales, cafetería, tienda, librería y auditorio, y también contempló una zona de estudios para artistas, parqueaderos y la reorganización funcional y conexión espacial con el equipamiento anterior, para funcionar como un conjunto.

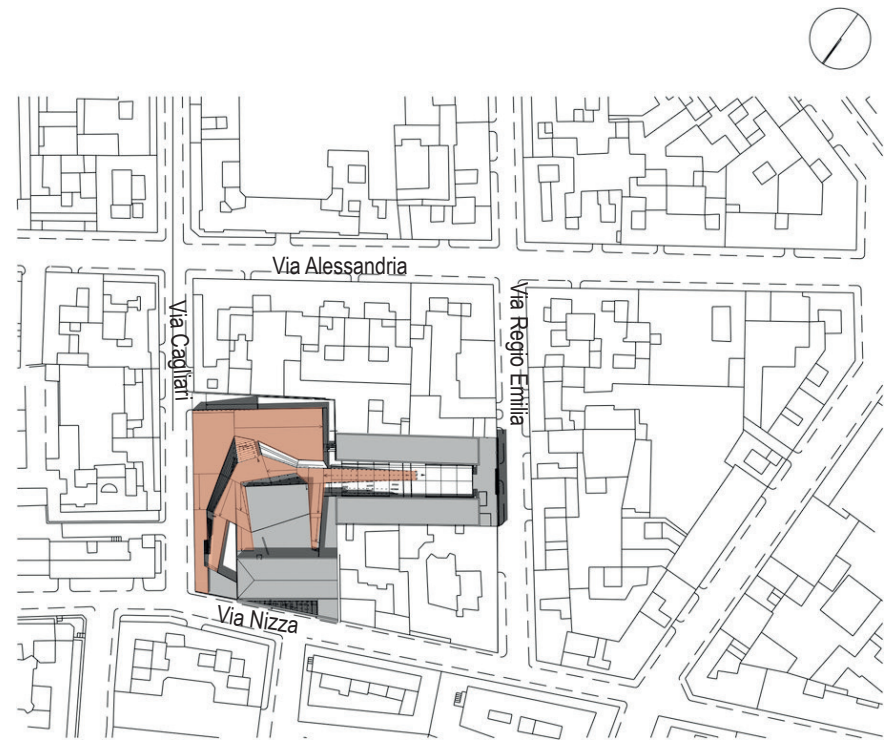
El lote a intervenir se encontraba en esquina entre las vías Cagliari y Nizza, como se indicó anteriormente, con construcciones preexistentes en ambas calles que ocupaban media manzana en cada una de ellas, conservando el proyecto gran parte de estas estructuras. Es así que hacia la vía Nizza no solo preserva su fachada, sino que deja la cubierta de ésta y es restaurada. El proyecto hace uso de la esquina de estas dos vías para orientar el acceso al museo, signando desde su acceso la relación de circulaciones en diagonal, que marcaran los recorridos del museo a nivel horizontal y vertical.

La esquina de acceso está definida por la desmaterialización y rompimiento de las fachadas fabriles, que se retrasan y con-

tienen un volumen acristalado y flotante. Estas marcan el acceso, pero también se desenvuelven en altura a lo largo de las dos vías, en un nivel superior a las conservadas, marcando la presencia del museo contenido dentro de ésta y reflejando las construcciones cercanas. (i.494)

“La entrada al museo” se encuentra a nivel del peatón, a la altura de la acera, y esta se extiende hasta un interior que sigue un camino en diagonal con huellas dentro de un jardín de árboles penetrado por la luz natural, y que lleva hasta el acceso del museo, que está marcado por los tonos oscuros del suelo. Pues al pasar este umbral “La entrada al museo”, el primer encuentro es hacia el costado izquierdo donde se ubican las escaleras ascendentes abiertas de manera independiente la apertura del museo. Al otro costado se ubica la librería acristalada. (i.499)

Al acceder al Museo, un volumen asimétrico de color rojo resplandece, levantado del suelo, el cual se convierte no sólo en un centro físico con un uso funcional en primer nivel de aula didáctica –auditorio (de igual color que su exterior) sino que en su cubierta -2 nivel- se encuentra una sala de lectura, desde la cual puede observarse la relación entre estos dos niveles y el vacío existente en ellos. Esta ala del museo se encuentra marcada por la centralidad del volumen, del cual se desprende una rampa desde el nivel de acceso hasta la sala de lectura, que se une a un pasillo perimetral que bordea toda el área del primer nivel, suspendido de la cubierta que a nivel de la sala de lectura es transparente y permite el acceso de la luz natural. Pasillo que puede accederse desde las escaleras en



i.493 Localización urbana

Intervención sobre la imagen de <https://arqa.com/arquitectura/macro-museo-arte-contemporaneo-roma.html>



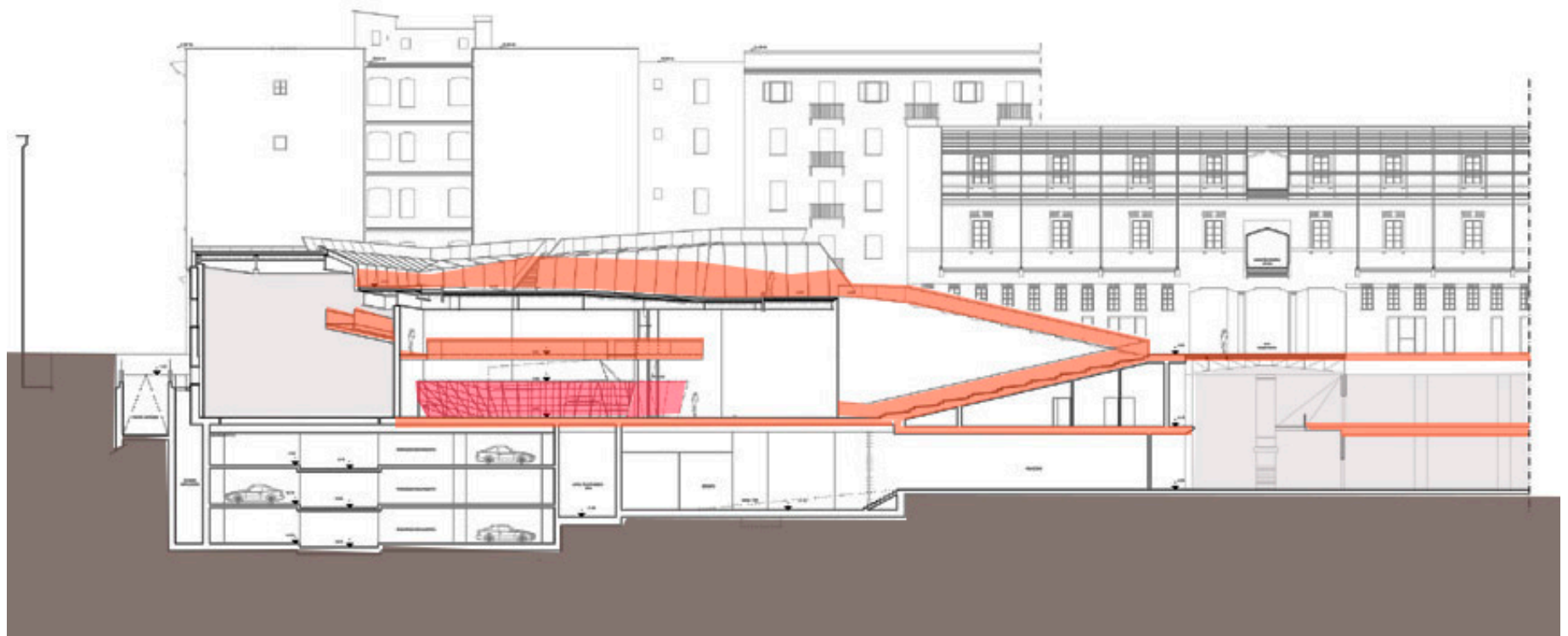
i.494
© Inexhibit, 2015



i.495 Vista panorámica de “la plaza” localizada en el último nivel, donde pueden observarse las circulaciones para llegar a ella
Tomada de la página de Cornell University



i.496 Auditorio y sala de lectura
© Inexhibit, 2015



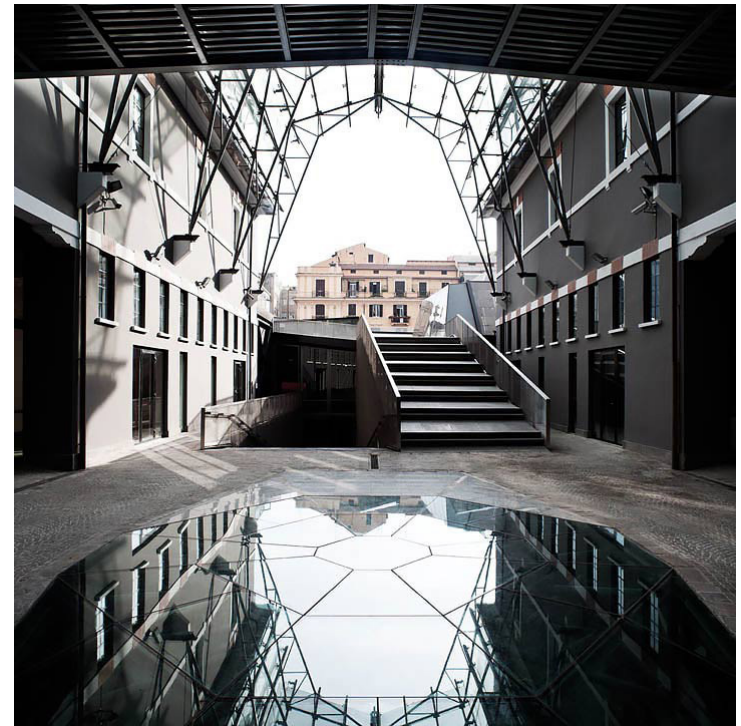
■ Espacio expositivo. Salas de exhibición

■ Circulación

i.497 Sección longitudinal
Imágen intervenida, tomada de © Inexhibit, 2015



i.499 Acceso al Museo por el jardin, ground floor
© Inexhibit, 2015



i.500 Fotografía primera planta del acceso al Museo por la Via Regio Emilia
© Altrospazio



i.502 La "plaza" de noche.
fotografía Roland Hable




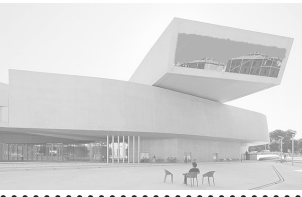

diagonal que se observan en el acceso al museo. (i.496, i. 497, i.498, i.499, i.500)

En el nivel de acceso se ubican la oficina de tiquetes, la consigna, la sala de multimedia, la librería, la gran galería del primer nivel, la circulación que une esta ala del museo con la de la intervención anterior por medio de una rampa que lleva hacia vía Regio Emilia, antiguo acceso del museo. En su encuentro se ubican las escaleras que abrazan un patio interior cubierto, que llevan a la cubierta del edificio, que se transforma en plaza elevada, en calle sinuosa que permite disfrutar del cielo y los edificios circundantes. Plaza a la cual puede accederse desde las nuevas escaleras ubicadas en el cruce de la esquina antes mencionada y por la zona de intervención anterior, por medio de unas escaleras en la zona de Vía Regio Emilia, en el segundo nivel de esta. (i.501, i. 502)

Los arquitectos respetaron las fachadas del edificio fabril y las unieron a través de una superficie vidriada, en la que se reflejan las construcciones aledañas. La cubierta de la intervención, se transforma en una plaza y en un espacio expositivo abierto que puede ser transitado mientras se observan las edificaciones cercanas. De esta forma se puede entrar en contacto de otra manera con la ciudad, de la cual se ha partido, y observar a otra altura la presencia de sus fachadas cercanas, gracias a esa calle que surge de la plaza, que se convierte en circulaciones y desciende de nuevo hacia la calle. A través de circulaciones interiores que conectan y se desenvuelven a través de la nueva intervención, que va de esta a la antigua, reconfigurada a través de la nueva obra, permitiendo el

recorrido por sus diferentes espacios y salas de exposición, gracias a calle que surge de esta plaza, que lleva de nuevo afuera, a la ciudad. (i.495)

El edificio Museo que se encuentra ubicado en una zona residencial, pasa "casi "desapercibido a nivel del peatón, la fachada acristalada que marca su entrada refleja en altura las edificaciones circundantes. Todo él se encuentra contenido por la imagen de la construcción fabril y respeta las alturas circundantes. En su interior la geometría de sus diagonales y circulaciones, permiten otras relaciones entre el interior y el exterior del Museo, que concentra y marca la relación entre la calle y el museo, permitiendo a esta penetrar el museo, aun cuando este cierra. Transmitiendo una relación de encuentro visual y física, totalmente diferente a los museos planteados en los noventa del siglo XX.

Presencia	Localización	Formas	Relación interior exterior	Colección
El Museo como ciudad 	fuera del centro urbano sin medianería	Formas geométricas puras	Contenedor traslucido. Genera la relación de cercanía entre el interior y el exterior	de artistas contemporáneos, teniendo salas propias de artistas vivos, como Turner
El hito en vertical 	fuera del centro urbano con medianería existente y en un barrio de la ciudad	Formas geométricas puras	Fachada que resplandece, el primer nivel se transparenta al transeunte.	Se ha conformado con obras de artistas desde los años sesenta que expusieron sus obras en su antigua ubicación, se encuentra abierta a las creaciones de cada presente.
La Fachada tecnológica 	cerca al centro urbano. Busca revitalizar una zona en desuso. Se realiza reutilización de edificaciones existentes y restauración.	Amorfos, asimetría	su fachada tecnológica irradia luz y sonido, es pantalla para las obras. El primer nivel se abre como espacio abierto con actividades comerciales del museo	se va construyendo con el tiempo, a partir de la pasantías de artistas en la institución y donaciones
El lazo entre dos calles 	fuera del centro urbano en un barrio consolidado reutilización de espacios militares	La diagonal como volumen, que se desplaza	El primer nivel se transparenta y permite la relación visual de este, hacia la plaza creada como espacio de reunión y convergencia entre el Museo y el barrio	se construye teniendo como base artistas y arquitectos italianos como primigenia, de archivos donados o a adquirir. Se abre a artistas de diferentes procedencias
La calle y la plaza se encuentran adentro del Museo 	fuera del centro urbano ampliación del museo existente y rehabilitación de obras existentes	La presencia de la diagonal como elemento-directriz de las circulaciones y la conformación amorfa de su centro	Se transparenta la esquina donde se encuentra su acceso, la diagonal se convierte en calle interna que permite el acceso al museo y ofrece una plaza en altura al barrio	ha comenzado desde los años 60 del siglo XX

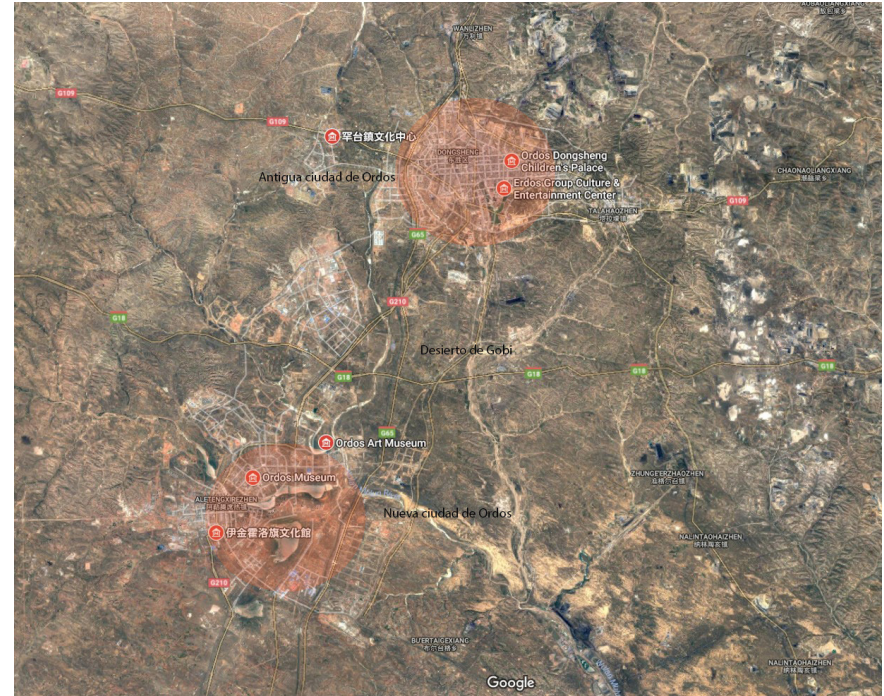


i.503 Localización en un mapamundi de las obras Museo de Arte de las presencias.

Presencia 6. El Museo como reclamo de una nueva ciudad en construcción

A través de la materialidad de la obra arquitectónica, se le da la validez para existir al Museo, independiente de las obras artísticas contenidas. Como edificio, este es el vínculo y relación de la imagen de la institución, ligado a su presencia física y simbólica.¹⁶⁶(i.503)

166 “Uno de los presupuestos tácitos del psicoanálisis es que la oposición diametral entre el sueño y la vigilia no tiene validez alguna para la forma empírica de la conciencia humana, tendiendo más bien a una infinita variedad de estados concretos de conciencia, determinados por todos los grados concebibles de vigilia de todos los centros posibles. El estado de la conciencia, tallada en múltiples facetas por el sueño y la vigilia, solo se puede transferir del individual al colectivo. Para éste, naturalmente, pasa a ser en muchos casos interior lo que en el individual es exterior: arquitecturas, modas, e incluso el tiempo meteorológico son en el interior del colectivo lo que las sensaciones de órganos, la percepción de la enfermedad o de la salud son el interior del individuo. Y son, mientras persisten en una figura onírica inconsciente y amorfa, procesos tan naturales como el proceso digestivo, la respiración, etc. Se halla en el ciclo de lo eternamente igual, hasta que el colectivo se apropia de ello en la política, y de ellos resulta historia”. [K 1, 5 (Benjamin,



i.504 Ubicación de la “vieja” y nueva ciudad de Ordos-China
Google maps

El reclamo de existencia del Museo de Arte Contemporáneo, el de las obras de la actualidad, el que expone y conserva obras de artistas vivos validados por el mercado y la institución, que va estructurando la colección en el presente, pareciera configurarse a partir de los valores económicos más que los culturales o los considerados patrimonios nacionales. Se exhiben en las instituciones obras de artistas vivos, que han alcanzado en ventas valores altísimos o se encuentran al alza en el mercado, como ha ocurrido con Damien Hirst y Jeff Koons, que en vida han vendido obras a elevados costos y luego de estas ventas tan publicitadas y mediatizadas se han realizado exposiciones individuales en instituciones de gran renombre. Como es el caso de Hirst en la *Tate* en el 2012 después de sus ventas y polémicas, y el segundo, al cual le realizan retrospectivas en el 2014, en el *Whitney Museum* de Nueva York,- que servirá como cierre a un ciclo del Museo- y en el Centro *Georges Pompiou*.¹⁶⁷

“La publicidad ejerce una influencia enorme y es un fenómeno político muy importante. Pero su oferta es tan estrecha como anchas sus referencias. Sólo reconoce la capacidad de adquirir. Todas las esperanzas se subordinan a esta capacidad. Todas las esperanzas se unen, se homogenizan, se simplifican

2005, pág. 396)

167 En estos links, pueden observarse temas sobre las ventas de las obras, y donde se indican las exposiciones.

<https://www.revistagq.com/noticias/galerias/adjudicado/1755/image/276301>

<https://www.dw.com/es/precios-r%C3%A9cord-en-el-mundo-del-arte/g-18446380>

https://elpais.com/elpais/2012/04/05/gente/1333644542_487559.html

https://elpais.com/diario/2008/09/17/cultura/1221602406_850215.html

https://www.elconfidencial.com/cultura/2014-06-28/jeff-koons-el-gran-timo-del-artista-vivo-mas-carro-del-mundo_153574/

<http://jeffkoons.com/current-and-upcoming-solo-exhibitions>

para convertirse en la intensa pero vaga, en la mágica pero repetible promesa ofrecida en cada compra. En la cultura del capitalismo es inimaginable ya cualquier otra esperanza, de satisfacción o de placer. (Berger, 2000, pág. 169)

Estas valoraciones de las obras, se sugieren ajenas a la crisis económica, que parecen no afectar sus ventas y costos. Crisis, que si ha marcado otras pautas de crecimiento, financiación, acompañamiento, préstamos y creación de nuevos museos de Arte, no solo contemporáneos. Ya que la constitución de las nuevas instituciones, se consolida de manera diferente y se vincula a las dinámicas económicas de adquisiciones, que a su vez se encuentran bajo los acompañamientos de grandes instituciones, que se han ubicado históricamente en las zonas dominantes, como Europa en el siglo XIX o en los Estados Unidos en el siglo XX. Llevándose a cabo en Asia y Emiratos Árabes en el siglo XXI, variabilidades de las instituciones museo, que revelan una orientación de beneficios comerciales a nivel no solo institucional, sino geopolítico. Transformando lo cultural en eje que atrae la inversión a otros sectores, como reclamo de venta y de existencia de nuevas urbes.

La mayoría da por supuesto que los museos están llenos de sagradas reliquias que se refieren a un misterio que los excluye: el misterio de la riqueza incalculable. En otras palabras, creen que esas obras maestras originales pertenecen a la reserva de los ricos (tanto material como espiritualmente). (Berger, 2000, pág. 31)

“La cultura” como bien y patrimonio está protegida y destinada para unos pocos, los Museos de Arte, como instituciones de

índole público o privado, conservan y exponen las obras artísticas validadas por ellos, y abren las puertas de sus espacios representativos para enseñar un trozo de su colección, sin olvidar los mecanismos educativos ligados a su misión como institución y a las actividades configuradas de manera permanente o temporal, como las exposiciones temporales. En las cuales la obra permanece de manera física, atrayendo a un buen número de visitantes, los cuales servirán para medir su importancia a nivel internacional. Sus colecciones, su gran patrimonio, le dan validez, nombre y reputación; las visitas a ellos, asociadas al paseo por la ciudad en que se encuentra su edificio, marcan la ya inseparable relación entre ambas, unidas a través de estrategias de comercio y consumo, enfocadas a un turismo llamado cultural.

Esta dinámica de relacionar la ciudad y al Museo de Arte no es para nada nuevo, se encuentra desde el nacimiento de los espacios expositivos, cuando la monarquía instaló sus tesoros y objetos en palacios, y las ciudades donde estos se encontraban eran reconocidas por su esplendor. Esta relación cobra vigencia y se acentúa desde la bonanza económica de los años ochenta y finales de los noventa del siglo XX, tanto en el continente europeo como el americano, donde se construyen nuevos proyectos de Museos de Arte. Relación inseparable entre ciudad y Museo, que se transforma en referente para la construcción de los Museos de Arte, pero también para justificar todo el desarrollo de una nueva ciudad, ligada a la existencia de este, como es el caso de la nueva ciudad de Ordos, en la zona de Mongolia, China, o la construcción de varios Museos en la llamada *Saadiyat Island* (isla de la Felicidad) en

Arabia Saudita.

Estos dos proyectos, que se llevan a cabo en la actualidad como “ciudades ideales”, serán “habitadas” o visitadas por quienes puedan permitírselo. Sin embargo, están alejadas a la proyectada por Tony Garnier, 95 años atrás, en los principios de esta, basados en un modelo de sociedad “igualitaria”. Pero no difieren en la planeación urbana, ya que en cada uno de ellas se zonifican las diferentes actividades y equipamientos de la ciudad, diferenciando lo público de lo privado. Las nuevas ciudades ideales no están lejos de todo ello, pero han sido concebidas para que sus construcciones sean bienes de consumo para los niveles adquisitivos altos; sin embargo, el aspecto lúdico-cultural es un reclamo.

Museo de la ciudad de Ordos. El proyecto de la nueva ciudad de Ordos (existe la “antigua ciudad” que está habitada completamente a unos 24 kilómetros de esta nueva) (i.504).se plantea para poblar una zona de características naturales únicas en pleno desierto de Gobi: su gran patrimonio. Su construcción es patrocinada por el gobierno Chino, con la intención de “vitalizar” una zona, que tiene grandes reservas de gas y desean incentivar los asentamientos allí.

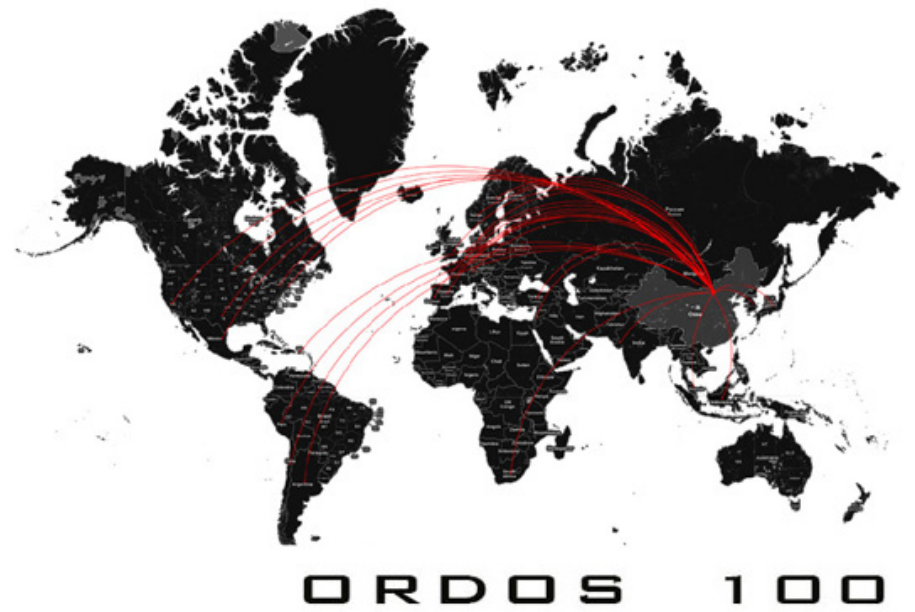
El plan urbano que se ha llevado a cabo, implica el desarrollo de un asentamiento masivo, que debe cumplir con las necesidades de una ciudad dependiente de la cantidad de reserva del gas y donde los recursos naturales, como el agua, son un tesoro en pleno desierto.



Kangbashi-Ordos Ghost City Tour

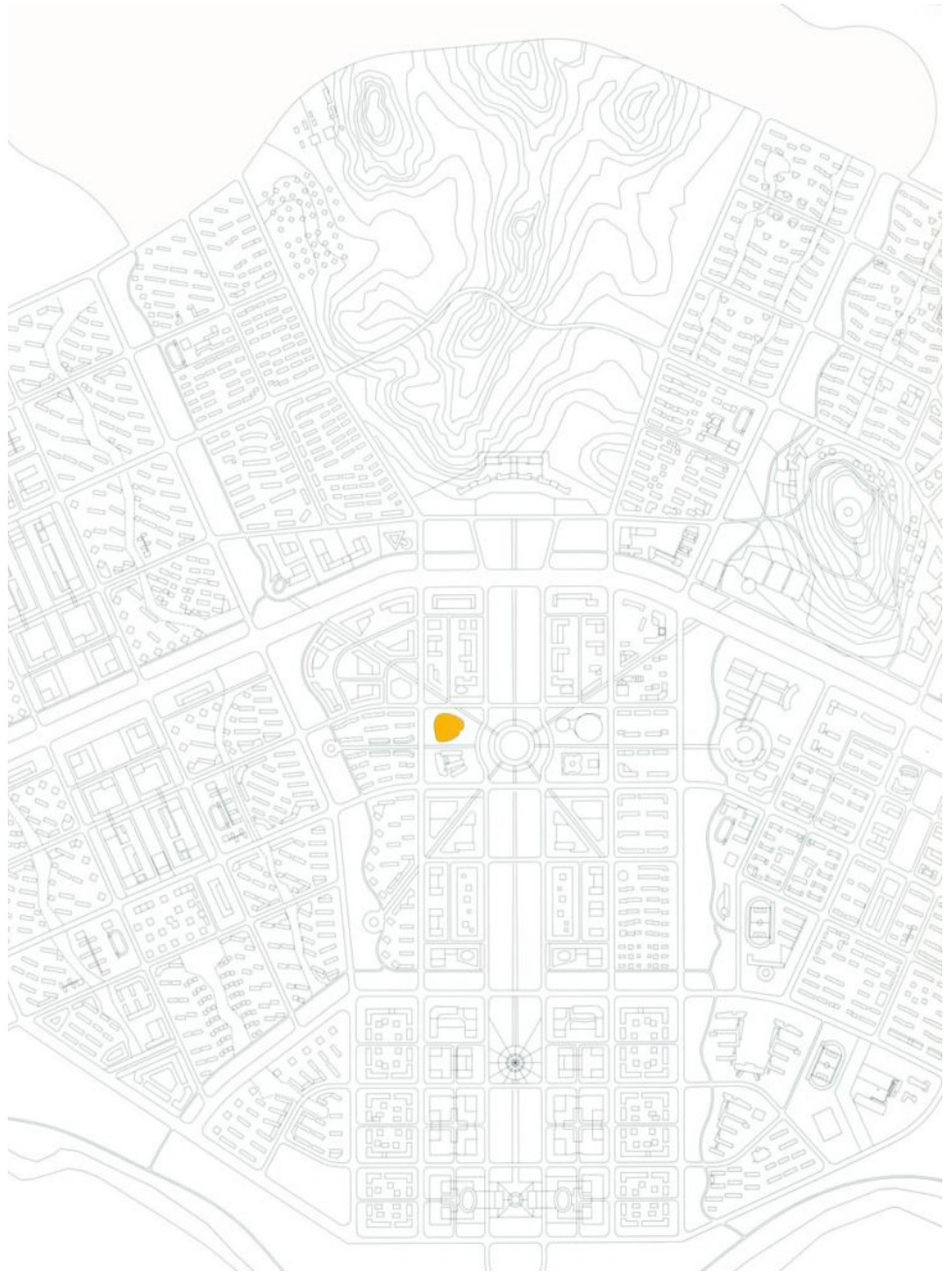
📍 BEIJING CHINA TRAVEL TOURS

DURATION: 3 DAY



i.505 Imágen de la nueva ciudad de Ordos.
Seleccionada de una página de turismo que indican un tour a la ciudad fantasma
<https://mandelan.eu/en/product/8162/kangbashi-ordos-ghost-city-tour>

i 506 Imagen del video de Ai Weiwei, donde se indica la procedencia de los arquitectos seleccionados para realizar los proyectos de vivienda.



i.507 Localización urbana del Museo de Arte de Ordos
Ordos_museum_ubicaciC3B3n

La imagen de la ciudad ideal en venta se enseña como un oasis rodeado de agua, con pájaros que vuelan a su alrededor. Dicha imagen es la que se vende a nivel nacional en el territorio Chino, o a nivel internacional fuera de sus fronteras. La ciudad diseñada bajo las reglas urbanas chinas, cumple con las normas del su trazado urbano, definiendo las diferentes zonas como espacios públicos, edificios de gobierno, zonas de ocio y recreo y, por supuesto, las viviendas. Estas, a su vez, se establecerán en barrios, cada uno diferenciado por sus tipologías y por su carácter. Habrá viviendas multifamiliares, en grandes torres de edificios, uno junto a otro, y otros estarán conformados por mansiones de lujo, con grandes mezclas estilísticas. Todas se muestran en imágenes de casas o apartamentos totalmente amoblados, pues el proyecto, una vez terminado, necesita habitantes; mientras en la realidad estas aún están vacías, así como los lugares de ocio y reunión, las grandes plazas, que con esculturas de grandes caballos rememoran los habitantes ancestrales de la región¹⁶⁸(i.505)

El diseño de una de las zonas de vivienda le fue encargado al artista y arquitecto Ai Weiwei, para que realizara el plan maestro. Este organiza un loteo en el área e invita a los arquitectos Herzog & de Meuron, (con los cuales trabajará luego en el diseño del Pabellón de la *Serpentine Gallery* —2012—), para que sean ellos los encargados de escoger a 100 arquitectos del planeta (han escogido diferentes arquitectos de 27 países), para que realicen el diseño de una vivienda unifamiliar de lujo, con un área de mil metros cuadrados y en un lote asignado

168 Enlaces donde se habla acerca de la ciudad y su carácter de ciudad deshabitada- <http://www.bbc.co.uk/news/magazine-17390729>
<http://www.time.com/time/photogallery/0,29307,1975397,00.html>

por sorteo. El consorcio privado *Jiang Yuan Water Engineering Ltd.* es el patrocinador del encuentro de los arquitectos en la ciudad de Ordos, y quien asumirá los costos de la construcción de las viviendas seleccionadas (i.506).

En un documental del artista Ai Weiwei realizado en 2008¹⁶⁹ se narra la estadía de los arquitectos a Ordos: su recibimiento, la visita al lote, el sorteo y su regreso dos meses después. Cada grupo de arquitectos enseñó su proyecto en una maqueta y planos al jurado, entre los cuales estaban los inversionistas.

Dentro de todo el proceso de construcción de la ciudad, uno de los edificios dedicados a lo cultural y lúdico es el Museo de Ordos, que fue encargado a la oficina MAD arquitectos (Ma Yansong,¹⁷⁰ Yosuke Hayano, Dang Qun) en el 2005, y fue inaugurado a principios del 2012 (i.507)

El proyecto diseñado, se transforma en un objeto amorfo de cuarenta metros de altura, de fachadas metálicas de color cobrizo que resplandece con los cambios atmosféricos y refleja la luz del sol. Está ubicado en un terreno rectangular con una pendiente, la cual fue aprovechada para que el edificio quedara en su centro. Una zona quedó un poco más elevada que la altura de una de las calles circundantes; otra, por el contrario, se convierte en un gran montículo que se eleva del suelo y coloca al museo como en un pedestal, como una escultura

169 El documental puede verse en: <https://www.youtube.com/watch?v=kQNVUH-duCE>

170 Del 31 de octubre de 2012 al 3 de marzo de 2013 se realizó una exposición de la obra de Ma Yansong en la Fundación ICO en Madrid (Fundación ICO, s.f.). MA YANSONG: ENTRE LA MODERNIDAD (GLOBAL) Y LA TRADICIÓN (LOCAL)

Fundación ICO (s.f.). <https://www.fundacionico.es/exposiciones/ma-yansong-entre-la-modernidad-global-y-la-tradicion-local/>

única que hay que mirar desde la acera, levantando la mirada (i.508).

Para acceder al Museo hay que ascender una suave pendiente o subir por las escaleras de acceso, convirtiendo la superficie donde surge el museo, en el simbolismo de una duna del desierto, en la que es posible caminar, sentarse y disfrutarla como espacio abierto de congregación, observación y contemplación, pero también es un mirador hacia la ciudad y su entorno, cuyas fachadas y formas permiten el reconocimiento claro como punto de encuentro y congregación en la nueva ciudad. (i.509)

En palabras de sus creadores:

*El diseño del museo es concebido como una reacción al plan de la ciudad. La toma la forma natural, de un núcleo irregular en contraste con la estricta geometría del plan urbano. La estructura está envuelta por persianas pulidas de metal que reflejan y disuelven el entorno circundante planeado. Este cascarón encierra un nuevo interior, creando un nuevo espacio público para que las personas se acerquen.*¹⁷¹

171 *“The structure is enveloped in polished metal louvers to reflect and dissolve the planned surroundings. This shell will enclose a new interior, forming new public space for the people to come. The interior is divided into several exhibition halls, defined by continuous curvilinear walls, all opening open onto the shared public space that runs through the museum. The glazed roof will draw light into this environment, which is then channeled through the building by the luminescent walls, whilst the louvers will allow natural ventilation. The bright, tranquil and fluid environment of this new space will offer visitors with designed environments for them to experience their culture and the space under the sun.”*

Enlace: http://www.i-mad.com/#works_details?wtid=4&id=33

Con respecto al interior del museo:

“El interior está dividido en varios halls de exhibición, definidos por muros curvilíneos continuos, que atraviesan todo el museo, con grietas abiertas compartiendo el espacio público y corriendo a través de él. El techo acristalado dibuja la luz sobre éste ambiente, estos canales atraviesan el edificio junto a las paredes luminiscentes, mientras las persianas permiten la ventilación natural. El ambiente brillante, tranquilo y fluido en este nuevo espacio ofrece al visitante, ambientes para que ellos creen una experiencia con su cultura y un espacio debajo del sol”. (i.510, i.511, i.512, i.513)

El Museo de la ciudad de Ordos, una vez inaugurado¹⁷², se centra en la divulgación de las imágenes de la obra arquitectónica, y en la referencia que se realiza a los habitantes ancestrales de la región en donde está ubicado, junto a los caballos (inseparables en su vida diaria). De las colecciones o colección, se encuentra poco sobre ello, o se relacionan con objetos de dinastías chinas. En una entrevista a uno de los miembros fundadores del equipo de Mad Architects, la arquitecta Dan Qun tocó un poco el tema de la colección como contenido a construir y en formación, dedicada al futuro de la ciudad (Qun 2016).¹⁷³

El edificio es la gran obra para observar, disfrutar y recorrer,

172 No tiene página de Internet visible, pero desde el 2018 pueden observarse unas pocas imágenes de algunos interiores del espacio expositivo con obras dentro de éste o solo de las obras, haciendo referencia a que se encuentran expuestas dentro de él.

<https://www.gettyimages.com/photos/ordos-museum?mediatype=photography&phrase=ordos%20museum&sort=mostpopular>

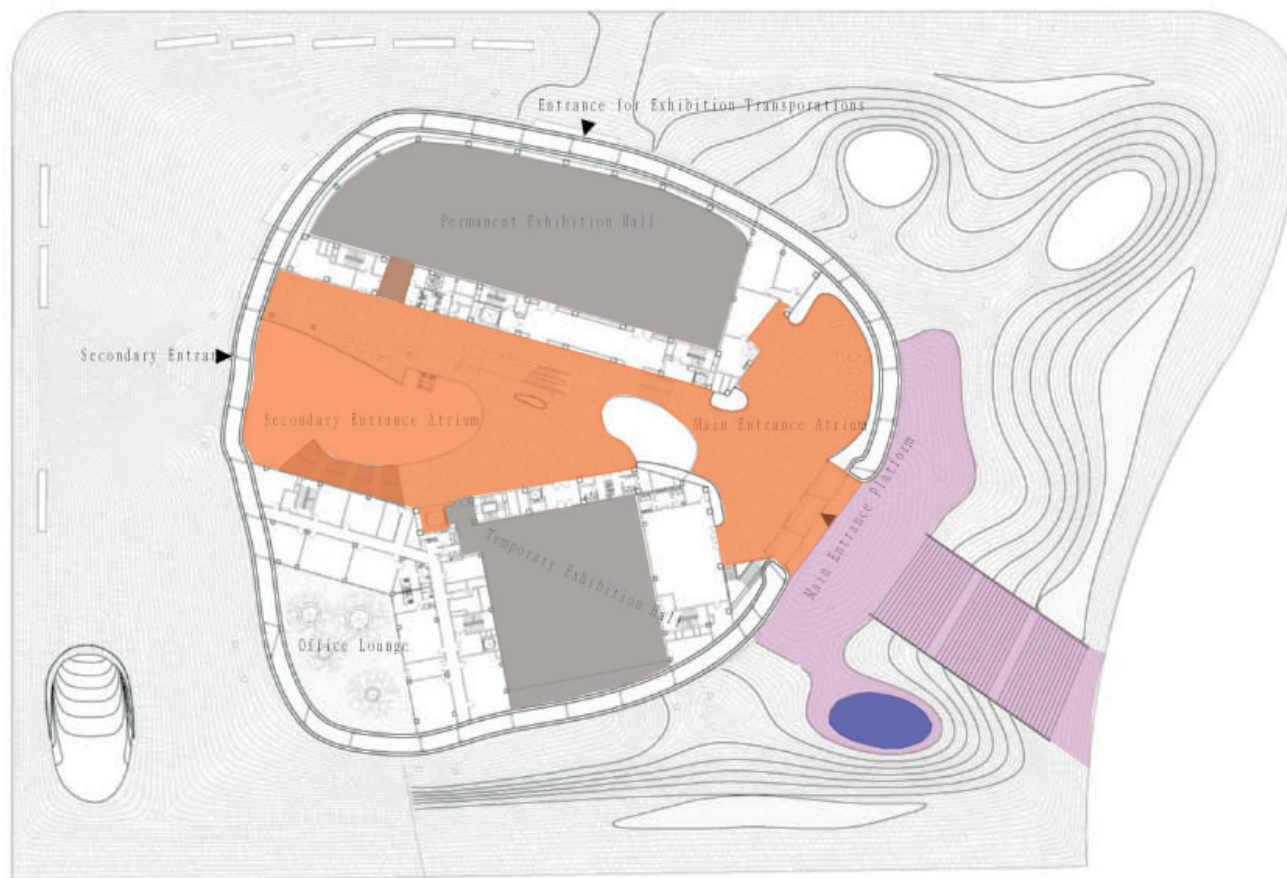
173 Video de la entrevista a Dang Qun, MAD Architects, realizada en el 2016 <https://vimeo.com/182563205>



i.508 Fotografía del museo con el camino de acceso a la izquierda.
Iwan Baan



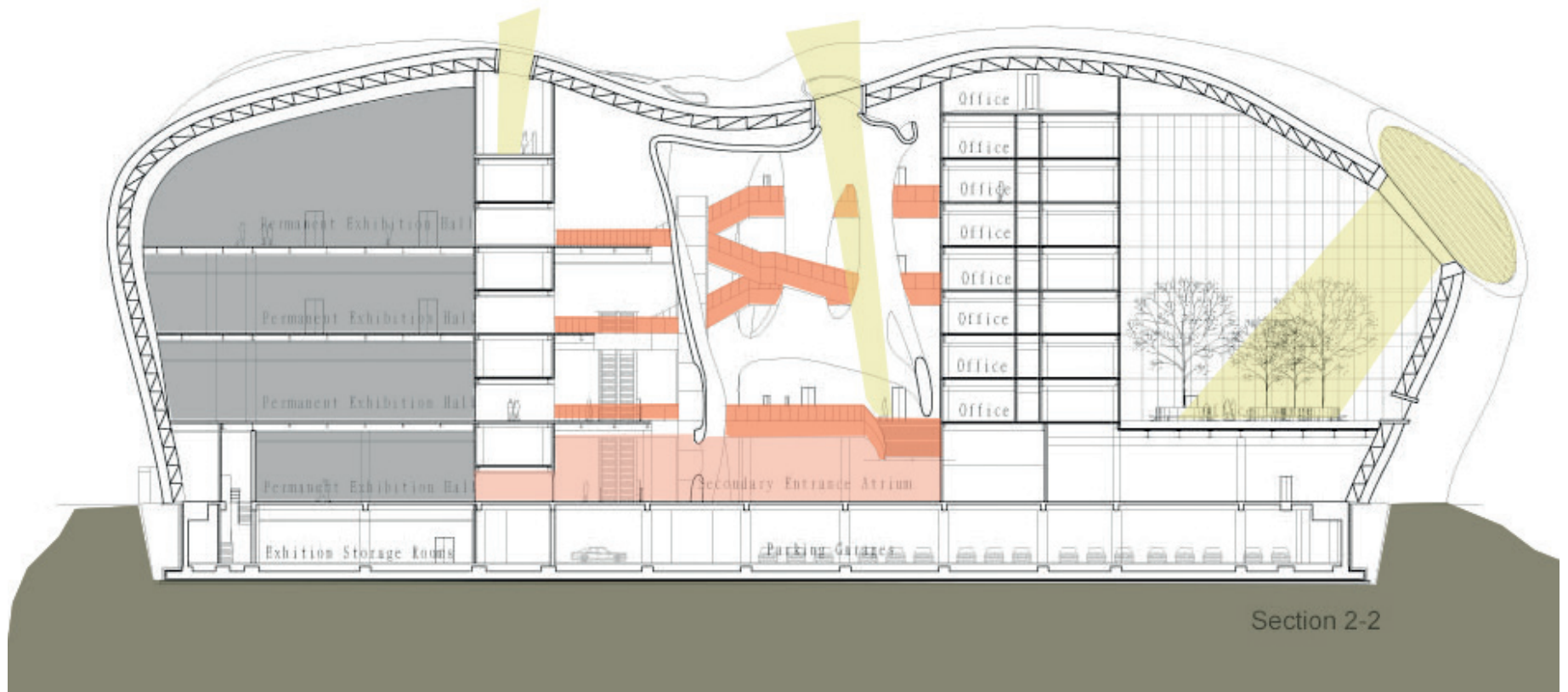
i.509 "oasis" exterior
MAD Architcts



2nd Floor Plan

- Espacio expositivo. Salas de exhibición
- Circulación
- Acceso principal con las escaleras ascendentes
- El oasis artificial

i.510 Planta nivel de acceso
 Imagen intervenida , tomada de <https://www.archdaily.com/>



i.511 Sección longitudinal
Imagen intervenida , tomada de <https://www.archdaily.com/>

i.512 Entrada de luz al espacio del museo
MAD Architcts





i.513 Atrio de circulaciones interiores
MAD Architects



i.514
Fotografía Iwan Baan



i.515
Imagen de The National Buisness

tanto como un objeto distante o como uno transitable dentro. Es escultura que abarca cuatro dimensiones que rescata los valores perdidos, según indican los arquitectos diseñadores, ellos reinterpretan dichos valores, presentando un oasis en una “ciudad fantasma”. Así se refieren a ella en diferentes artículos y pequeños documentales, escritos por corresponsales de diferentes países y medios.¹⁷⁴

Los entes gubernamentales tratan de rescatar la nueva ciudad a través de la obra arquitectónica y del edificio Museo, distanciándose éste de las líneas marcadas, utilizándose como un llamado o un reclamo de la existencia de la ciudad. (i.514)

Distrito Cultural de Saadiyat Island. Este distrito pertenece a otra ciudad, que es proyectada totalmente desde cero, ubicada en un desierto, ya no estepario, sino junto al mar. (i.515) El recurso del agua salada (además del petróleo de su territorio) y su costa artificial fueron usados como escenario para una zonificación amplia y diversa. Fue completamente planificada como ciudad ideal, aunque bien distante de la planteada por Tony Garnier.

La ciudad se dividió con base en un plan urbano general, con distritos diferenciados por las funciones que se desarrollan en cada uno que, en este caso, fueron siete, y no cuatro como los planteados por Garnier. El distrito con el cual se muestra y se vende la isla, principalmente a nivel internacional, se llama “Distrito Cultural”.¹⁷⁵ En él se encuentran proyectadas la ubicación de los Museos, junto a pabellones internacionales y

174 Algunos de estos artículos referenciados en la nota al pie 121

175 Ver en: <http://www.saadiyatculturaldistrict.ae/>

galerías de arte, al lado de boutiques, hoteles, establecimientos comerciales y viviendas de lujo, como se especifica en el proyecto.

Este se promociona y se vende en el *Manarat Al Saadiyat* (“El lugar de la iluminación”), ubicado y construido en la isla y en el cual se expone permanentemente el plan general de desarrollo del proyecto, el cual se contempla hasta el 2030. Igual ocurre con los proyectos a nivel individual de las obras que serán realizadas en el Distrito Cultural. La evolución de este proyecto puede verse en la página de Internet del consorcio, creado para su desarrollo, ejecución y promoción¹⁷⁶

De esta se toma el contenido siguiente¹⁷⁷:

Saadiyat Cultural District at a glance

- *Land area of 2,800,000 sq. m*
- *Zayed National Museum*
- *Louvre Abu Dhabi*
- *Guggenheim Abu Dhabi*
- *Manarat Al Saadiyat*
- *UAE Pavilion*
- *Performing Arts Centre*
- *Cranleigh Abu Dhabi*
- *Beach Promenade*
- *Boutique hotels*
- *The District*
- *Residential, retail and commercial developments*

El Distrito Cultural se dispuso de tal forma que quedara miran-

176 Enlace: <http://www.tdic.ae/en/project/projects/master-developments/saadiyat-island.html>

177 Enlace: <http://www.tdic.ae/project/saadiyat/Pages/saadiyat-cultural-district.aspx>

do al mar, y en él se ubicaron cuatro instituciones; todas ellas dedicadas a actividades culturales, educativas y lúdicas como son la exposición de obras de arte, que abarcan desde principios de la humanidad hasta los días actuales, junto a salas de concierto, escuelas de arte, música y danza. El corazón de estas obras es el *Zayed National Museum*. En este distrito, las instituciones fueron clasificadas según sus funciones (i.516):

Zayed National Museum. (i.517) El Museo con su nombre le rinde tributo al Sheikh Zayed Bin Sultán Al Nahyan, unificador de los siete reinos que conformaron los Emiratos Arabes Unidos (UAE). Es un espacio expositivo dedicado tanto a la persona como a los valores que cultivo, así lo expresa la página del Museo.¹⁷⁸ Este proyecto fue el resultado de un concurso entre doce firmas de arquitectos internacionalmente reconocidos, seleccionadas por el consorcio que realiza el proyecto. El ganador fue Foster & Partners, en el 2007. Este estaría abierto al público en el 2016, pero debido a varios retrasos como indican las obras podrían ser concluidas en el 2020, como consta en la página de Foster & Partners¹⁷⁹

El naciente museo contó con el apoyo de la *British Museum*, que en el 2009 firmó un convenio de varios millones entre esta histórica institución y la de nueva creación. Este incluía el préstamo de su nombre, asesoría cultural y servicios, al igual que algunas obras que lo acompañarían en su proceso de consolidación y crecimiento a lo largo de diez años. (Convenio

178 Enlace: <http://saadiyatculturaldistrict.ae/en/saadiyat-cultural-district/zayed-national-museum/>(en estos momentos los buscadores no permiten acceder directamente a estos dominios, es necesario desbloquear los sistemas de seguridad de los ordenadores)

179 Enlace: <https://www.fosterandpartners.com/projects/zayed-national-museum/>

que termina en 2019 antes de culminar las obras físicas, lo que llevaría a otros procesos y convenios si se dan éstos)

Guggenheim de Abu Dhabi. (i.518) El proyecto fue diseñado por Frank Ghery, quien fue seleccionado por la Fundación Guggenheim, para desarrollar su nuevo Museo. Será el más grande que haya construido la fundación, pues tiene proyectada el área de mayor capacidad expositiva, de los construidos hasta ahora y seguirá el camino marcado por la institución, donde la obra arquitectónica será su mejor obra. En su programa se hace hincapié de que se llevaran a cabo exposiciones de obras “de artistas actuales”,¹⁸⁰ que se encontraran junto a las obras de la colección permanente de la fundación. Su inauguración, que se había proyectado para el 2013, se aplazó para el año 2017, este año paso y es probable que vuelva a postergarse, ya que han surgido inconvenientes de diferentes índoles.¹⁸¹

Louvre de Abu Dabi. (i.519, i.520) El Louvre de París no solo prestará su nombre a la naciente institución, sino que asesorará a esta en todos los niveles, incluyendo el préstamo de algunas obras de su colección, puesto que se ha firmado un convenio (el parlamento francés dio su aprobación en 2007) que tendrá una duración de diez años. Siendo éste, tema de gran debate en Francia, a nivel cultural y político, ya que la

180 Enlace: <http://www.guggenheim.org/abu-dhabi/about/curatorial-concept>

181 En entrevista realizada a Thomas Krens (el ex director de la Fundación Solomon R. Guggenheim, y actualmente es el Asesor Principal de Asuntos Internacionales) este indica nuevos factores a los retrasos en el inicio de la obra.

<https://archpaper.com/2017/03/guggenheim-abu-dhabi-dead/>

<http://www.artagencypartners.com/podcast/episode-4-globalization-and-its-discontents-with-tom-krens/>



i.516 Distrito cultural

Imagen del enlace: <https://archhisdaily.wordpress.com/2012/01/31/january-30-2/>

i.517 Maqueta del Zayed National Museum
My Archictural Moleskine



i.518 *Rendering of the long-planned Guggenheim Abu Dhabi by Gehry Partners, a 450,000-square-foot satellite. CreditCreditGehry Partners*



i.519 Imágen de la maqueta del proyecto donde se observa en primera línea el Louvre, luego el Performing Arts Centre y en el extremo superior el Museo del mar. Imagen de la página *My Architectural Moleskine*



i.520 Imagen con el proyecto terminado desde la vía de acceso The Atlantic

presencia de su emblemática institución no solo a partir de la toponimia sino del préstamo de obras, se trastocaba por la pérdida de un valor patrimonial por uno económico, como indicaban algunos de sus detractores, otros hacían constar que no se encontraba solamente el Louvre en este convenio, por pertenecer al Ministerio de la Cultura halaba a otras instituciones.¹⁸²

El Louvre de Abu Dabi, fue inaugurado el 8 de noviembre de 2017 (Su inauguración fue prevista inicialmente para el 2013, luego fue aplazada para el 2015) es el único museo que se encuentra en funcionamiento de los cuatro proyectados en el Distrito Cultural. El proyecto fue diseñado por Jean Nouvel¹⁸³. El cual se percibe a lo lejos como una cúpula que flota sobre volúmenes contenidos dentro de su diámetro y otros que salen aleatoriamente de él, dejando entrever vacíos y llenos, que tanto en alzado como en planta, delimitan las circulaciones y espacios del Museo, una ciudad museo.

La gran cúpula, que se entrelaza entre varias capas permite el paso tamizado de la luz, que cubre bajo un juego de luces y sombras, lo que pareciera ser una ciudad blanca, con volúmenes cuadrados o rectangulares, independientes entre sí, con alturas diferentes, donde se ubican los espacios de encuentro y distribución, plazas y calles internas que permiten la relación, circulación y acceso a los diferentes espacios de exposición, que parecieran abiertos. En los cuales se expondrán piezas arqueológicas, otras pertenecientes a las bellas artes y a las artes decorativas, haciéndose especial énfasis

182 Enlace: <http://louvreabudhabi.ae/en/about/Pages/a-universal-museum.aspx>

183 Enlace: <http://www.jeanouvel.com/en/projects/louvre-abou-dhabi-3/>

en las culturas antiguas, principalmente orientales, y que se encontraran junto a obras del presente del arte oriental y occidental.¹⁸⁴

Performing Arts Centre. Este proyecto fue diseñado por Zaha Hadid. Cuenta con auditorios, salones de música y de danza, los cuales complementaran la oferta del distrito.

*“A new performing arts centre housing five theatres, music hall, concert hall and opera house –conceived as a sculptural form, emerging naturally from the intersection of pedestrian pathways within a new cultural district – a growing organism that spreads through successive branches which form the structure like ‘fruits on the vine’.”*¹⁸⁵

Ubicado en la misma línea costera que los museos y centro antes mencionados, se encuentra el Museo del Mar, diseñado por Tadao Ando con acceso por mar y por tierra. Una obra que se encuentra expuesta con sus dibujos, planos y maquetas en la retrospectiva que se llevo a cabo en el Centre Pompidou, (París) de octubre a diciembre del 2018.

En el Distrito, se destinó una ubicación para el pabellón que los Emiratos Árabes encargó a Norman Foster para la exposición universal de Shanghái en 2010 y se montó en la isla pieza por pieza, pudiéndose visitar desde el 2011.

El Distrito Cultural poco a poco va configurándose, de acuerdo a lo planificado y algunos edificios ya se encuentran en funcionamiento. Levantándose un gran complejo que en pro de lo cultural, va marcando un camino particular donde el bienestar

184 Enlace: <http://www.louvre.fr/en/louvre-abu-dhabi>

185 Enlace: <http://www.zaha-hadid.com/architecture/abu-dhabi-performing-arts-centre/>

económico y los grandes capitales, implantan una imagen de cruce donde riqueza y cultura están tan visible e íntimamente ligados, que la exclusión es permisiva. De manera paralela se lleva a cabo a nivel educativo la proclamada cercanía cultural y la llamada hibridación entre oriente (una parte de éste) y occidente (una parte de éste) difundida por las grandes instituciones participes, promulgándose como un valor esencial entre los dos mundos. Esto no solo se hace evidente en los convenios firmados por las grandes instituciones museísticas que pertenecen a los ministerios de la cultura de cada país, para asentarse o presentar su apoyo a las nacientes, sino que se hace presente en la adición de nuevas construcciones en los museos establecidos, como la que se realizó al Louvre de París, con el nuevo Departamento del Arte Islámico, y que fue inaugurado en el 2012. O como ocurre con universidades de gran prestigio internacional, como la Sorbona de París o la Universidad de New York, que instalaron nuevos campus en Abu Dhabi.

“ Finalmente se había alcanzado el objetivo perseguido desde hace mucho tiempo: el de convertir París en un objeto de lujo y de curiosidad antes que de uso, una ciudad exposición, situada sobre cristal...objeto de admiración y de envidia par los extranjeros, imposible para sus habitantes” V. Fournell, (K6 a, 2) (Benjamin, 2005, págs. 405,406)

i.521 Captura de pantalla de la página del Museo
verano 2019
<https://www.louvreabudhabi.ae/>

DESTINATION: LOUVRE ABU DHABI

This summer visit Louvre Abu Dhabi, a museum-city on the sea

BOOK A DAY AWAY

A MUSEUM-CITY

4.3 “Nuevos” accesos y aperturas descentradas del museo, utilizando las obras como instrumento

La obra se establece más acá y más allá de las intenciones de su autor. Este pierde el control de la misma en cuanto la ha creado y ella se desarrollará según su propia naturaleza [...], la única manera de perpetuarse para la obra de arte es dar nacimiento a otras obras. (Levi-Strauss, 1994, pág. 12)

i.522 Dick Whittington 60cm x 28cm x 35cm ceramic and rubber 2013
Stephen Wilks



El Museo de Arte establece sus valores en el siglo XIX, amplía su familia, definiendo su contenido a partir de la temporalidad de las obras a principios del siglo XX, asume funciones de tipo económico y lúdico en los años ochenta del mismo siglo, ampliando su espacio físico, y se consolida como institución económica -patrimonial -cultural en el siglo XXI.

El Museo de Arte ha sido el custodio de las obras del pasado, del presente y del presente eterno, tiempo que ya ha penetrado a la institución a partir de las obras. Es en esta dimensión que la obra de arte se ha encontrado contenida, clasificada, albergada, rotulada, permitida y expuesta en la institución, la cual se ha transformado a través de la visibilidad de la obra arquitectónica Museo, yaciendo como presencia singular, que se ha convertido en obra escultural transitable.

Las instituciones Museo diversifican sus ofertas culturales y educativas para ampliar su público por fuera de los círculos especializados de los circuitos artísticos, de los críticos y de todos aquellos que están en ese mercado que se mueve alrededor de las obras, para enfocarse en otro público potencial: los niños y los adolescentes. Y lo hacen con propuestas retomadas de las obras museo de arte que idearon algunos artistas a principios del siglo XX.

Así, estas se materializan como conectores de realidades temporales y experiencias vividas a partir de dos encuentros: el primero presencial y físico, que hace presencia a través de la reproducción de objetos e imágenes de las obras de la colección del museo, desplazando ésta, a partir de su contenido a

una escala que puede ser transportada y el segundo, creando una experiencia vívida, a partir de las imágenes de las obras, que se reproducen a gran resolución de píxeles, en los dispositivos móviles personales y posibilitan la observación de cerca de las obras en cualquier lugar del planeta. De esta forma el público puede tener aquel museo imaginario de Marlaux.

La posibilidad de propagación que tienen las instituciones, a partir del desplazamiento, de la “reubicación”, de la “omnipresencia”, se instaura diverso en una nueva localidad, o penetrando la escuela, la casa, la calle. Marca su cercanía a partir de la presencia efímera de una estructura móvil, la cual contiene obras originales; y otra, en la que las de menor escala, son utilizadas como medio estructurante para ofrecer un acercamiento al museo. Así pues, este se presenta como una “maleta de viaje”, uno y otro, como la expresión de la imagen de grandes obras. Igualmente invita a que las relaciones y los límites simbólicos y físicos existentes desde sus inicios como institución, sean transformados con la simulación de la cercanía, para que estos sean, finalmente visitados, o para acercarlos a través de las obras distantes pero reunidas a partir de exposiciones virtuales, en la cercanía de los dispositivos móviles. Como indicaba Mies: “crear la sensación de cercanía hacia la obra artística”.

A. El Museo de Arte se presenta bajo la apariencia de maleta de viaje, las obras contenidas se acentúan como material educativo.

La cultura articula valores, congrega experiencias colectivas, elabora memoria e identidad, sistematiza el conocimiento. La creación se ha volatilizado, se ha fragmentado, se ha acelerado, pero la celebración colectiva requiere de un ritmo más pausado y recogido que congrege a la sociedad (Ortiz G. A., 2008, pág. 158)

Las *Boîte-en-valise* que Marcel Duchamp realizó a finales de los años treinta del siglo XX como obra artística museo, y las cuales concibió por fuera de los parámetros de la obra única, replicadas diferentes, pero conservando la apariencia del contenedor: la maleta, variando su contenido, las obras, a escala menor y de su autoría, elaboradas como un contenido variable que pudiera ser desplegado. A principios del siglo XXI, estas se encuentran diseminadas por diferentes ciudades del mundo, tanto en colecciones privadas o en la de instituciones de carácter público o privado. Las instituciones exhiben la obra realizada por Duchamp cubierta por un cristal, protegiendo la integridad de toda la obra (i.271). La obra museo concebida por Duchamp que viaja como maleta de viaje se ha detenido en el tiempo y en el espacio. La manipulación de su contenido realizada por el autor, paso a sus propietarios particulares o institucionales, tutelando bajo las medidas de conservación y mostrando parte de ella, tratando de indicar todo su contenido

cuando se encuentra expuesta.

Las cajas *fluxus* y los *flux-kits* concebidos por Maciunas, quien propuso la posibilidad de adquirir un museo particular por 6 o 12 dólares, de acuerdo a su edición y con obras de diferentes artistas pertenecientes al movimiento, solo se dio en un corto periodo de tiempo entre los años sesenta y sesenta del siglo XX, puesto que la existencia de la obra museo de esta manera no volvió a plantearse posteriormente. Estas obras museo al igual que las elaboradas por Duchamp, se convirtieron en objetos únicos museables, pertenecientes a colecciones privadas y públicas.

La idea de la maleta como contenedor móvil de fácil transporte ha sido retomada por algunos Museos ya entrado el siglo XXI. Ya que permite la presencia de la institución en aquellos lugares donde esta es lejana, no solo por la distancia física

en kilómetros, sino que permite llegar a grupos poblacionales que en la cercanía la desconocen y la perciben distante. La maleta es utilizada como contenedor que en su escala de ser de fácil transporte, permite a la institución viajar a través del contenido. Es un proyecto mediador, educativo y colectivo, que permite no solo acercar al Museo y su contenido, sino que posibilita construcciones particulares con los grupos a los cuales dirigen la experiencia de interactuar con ésta.

El portador puede ser un mediador vinculado a la institución o se instruyen docentes o personas de la comunidad a la cual va a viajar la maleta, para que todo el potencial en ella, se una a las nuevas interpretaciones y didácticas, que se presentaran de manera particular, permitiendo no solo la participación sino la creación de conocimientos a partir de lo aprendido. Las copias de las obras de la colección del museo, a escala menor, se transforman en material educativo dentro de espacios vivenciales y cotidianos con los grupos a los que van dirigidos, en su mayoría, la población infantil y adolescente, incluyendo grupos de docentes.

Por fuera de las instalaciones de las instituciones, se realizan talleres con duración diversa, el museo- la institución y su contenido- se traslada a través de una gran diversidad de objetos, -significados- como un todo que permite la visualidad, la tactilidad, la confrontación y la reinterpretación de las obras, resignificando éstas, sin aquella rotulación asignada en la obra exhibida en los museos. Así, se permite, a través de la lúdica, el acercamiento a las obras y a la institución que se presenta a través de ellas.

La copia y el fragmento unen las obras, otro acercamiento a ellas es posible. La sacralidad de estas se desvanece, y se construyen cercanas, mil posibilidades de “ready- made” como *L.H.O.O.Q.* de Duchamp pueden ser posibles.

La maleta como instrumento educativo, se encuentra vigente y ha sido elaborada por dos instituciones diferentes y en dos lugares del planeta, como la realizada por el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (MACBA) en la ciudad de Barcelona, España y la otra llevada a cabo por el Museo de Arte Moderno (MAMM) en la ciudad de Medellín, Colombia. Estas dos instituciones han desarrollado a partir de la “maleta de viaje” dos propuestas similares, pues ambas se constituyen como proyectos transmisores de la existencia del museo como espacio donde las obras se exponen y donde estas sirven como material para instruir a través del contacto directo de aprendizaje con la imagen o reproducción objetual de la obra. Sin embargo difieren a nivel formal en su radio de impacto y, por supuesto, en su contenido, ya que dependen de la colección y la orientación que cada institución desea darle a su proyecto.

Ambos proyectos no solo se enfocan en la difusión del conocimiento de las obras de arte de sus colecciones, con pedagogías claras y determinantes para escolares de la región de cada una de estas maletas viajeras; sino también desean crear relaciones con y desde las obras de arte con los colectivos que participan y que se involucran en nuevas construcciones de las obras.

Las maletas viajeras son concebidas, diseñadas y construidas

teniendo claro que serán desplazadas por diferentes lugares y escuelas, donde lo participativo es pieza importante y primigenia del desarrollo de esta. Su despliegue es una necesidad imperante y necesaria, ya que es un proceso incluyente y envolvente que genera y propicia diversas actividades. Al lugar donde se desplaza la maleta, mediadores de la institución y docentes que han solicitado su préstamo o guía a cada uno de los Museos, con anterioridad han participado en talleres y asesorías, para llevar a cabo su desarrollo.

El MACBA, tiene en desarrollo el proyecto llamado **Expressart**, (i.523, i.524, i.525, i.526) que ha sido elaborado por Marta Berrocal¹⁸⁶, y el cual está basado como lo indica su autora en: “considerar el arte contemporáneo como generador inescrutable de aprendizaje”.¹⁸⁷ y potenciar éste, que junto a la creatividad, serán los factores que se utilizaran como acercamiento del museo a grupos estudiantiles a partir de los elementos y objetos reconocibles en las obras de la colección y abrir a los grupos a los cuales va dirigido el programa, la puerta a que se acerquen al Museo para ver las obras expuestas allí.

Su apariencia formal se asemeja a una caja-maleta de madera, cerrada, y que puede arrastrarse porque tienen ruedas. En su interior se encuentra un compartimiento de madera, compuesto por diferentes módulos rectangulares. Estos pueden extraerse en su totalidad. Tienen contenidos diferentes, separados por un acrílico transparente que se desplaza, y que al abrirse pueden verse las divisiones del cajón, que aluden

186 Puede observarse en: <http://martaberrocal.org/es/expressart-museo-portatil/>

187 Ver la página web del MACBA: <http://www.macba.cat/es/tutorial-expressart> o también en YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=11BhVOn7IQ8>

http://www.macba.cat/uploads/20150120/DOSSIER_EDUCATIU_MACBA_2014_v3.pdf

a elementos y objetos de algunas obras del museo. De esta forma la caja-maleta permite la interacción de todos los presentes en los talleres, de acuerdo a la edad de los grupos que participan. Esta apariencia, rememora el flux-kit 2 y las cajas fluxus. La experiencia del taller en el aula del centro educativo puede concluir con una visita al MACBA, donde el monitor del Museo acompaña al grupo en un recorrido indicando, mostrando elementos y componentes de las obras expuestas.

El MAM de la ciudad de Medellín, por su parte, realizó el proyecto que llevó el nombre de “**Maleta viajera**” (i.527, i.528, i.529). Su contenido está constituido por obras de un solo artista. Así la maleta viajera puede llevar el subtítulo “Colección Hernando Tejada, cultura y naturaleza en una maleta de viaje”. Esta particular “exhibición” es descrita por el Museo de la siguiente manera:

*La Maleta Viajera es un programa de extensión y regionalización del Museo de Arte Moderno de Medellín, diseñado para difundir el acervo del Museo y desarrollar acciones de formación, creación, sensibilización y afirmación de los valores patrimoniales en las instituciones y comunidades impactadas.*¹⁸⁸

Las obras de Hernando Tejada, artista colombiano, han sido transformadas por la institución, no solo como material educativo cultural para dar a conocer éstas, sino que se convierten en un vehículo que permite el acercamiento a los valores culturales regionales y nacionales, y se enfoca en la población infantil y adolescente, a nivel regional, urbano y rural.

La maleta viajera llega en los hombros de un portador o puede poseer ruedas. Así se diseminan los contenidos de esta,

188 Puede observarse en: <http://www.elmamm.org/maleta-viajera/#prettyPhoto>

que no sólo se enfocan en una etapa particular de la obra del artista, sino también alberga materiales y objetos diversos, como una obra literaria, los mitos del país y algunos instrumentos musicales. Igualmente tiene un apartado denominado “El palabrario”, en el que se pueden apreciar palabras de las lenguas nativas de diversas zonas de Colombia, acompañado de algunas lupas, máscaras... todo ello se muestra como una variedad de elementos de un todo que relaciona la creación artística con otras disciplinas. Así se permite la creación colectiva y el juego, a partir de la enseñanza lúdica desplegando la diversidad cultural de las diferentes regiones del país. La maleta viajera fue impulsada por la fundación para la Educación y la Cultura (MUV), de carácter privado, que pretende formar a sus mediadores en diferentes pueblos de departamento de Antioquia ¹⁸⁹ y con su apoyo se desarrolló la propuesta hasta el año 2015, quedando las maletas viajeras en los lugares de destino.

Estas dos propuestas desmontan supuestos sobre el Museo que están arraigados en la población, como son la presencia física de éste, su escala y los límites físicos y cognitivos. Ya que se presentan cercanas a través de las obras como copia o fragmento, estas como material mediador para presentar a las instituciones renovadas y acercar ésta a públicos diversos.

El museo crea apéndices que le permiten conservar su núcleo, mudando y construyendo nuevas escalas portátiles, personales y móviles a través de la presencia de este como maleta de viaje, donde el movimiento, el transporte y su despliegue, se

¹⁸⁹ Puede observarse: : <http://elmamm.org/Programas/Maleta-viajera> - <https://vimeo.com/130230486>

contempla como acto individual y particular, y que puede ser compartido colectivamente, permitiendo la visibilidad, la tactualidad y la interacción como un objeto a manipular y transformar, el cual, a su vez, construye estructuras dinámicas no estáticas.



i.523 Captura del video del ExpressArt, monitora llevando este por las calles de Barcelona
MACBA
0.10 seg.



i.527 "maleta viajera"
MAMM



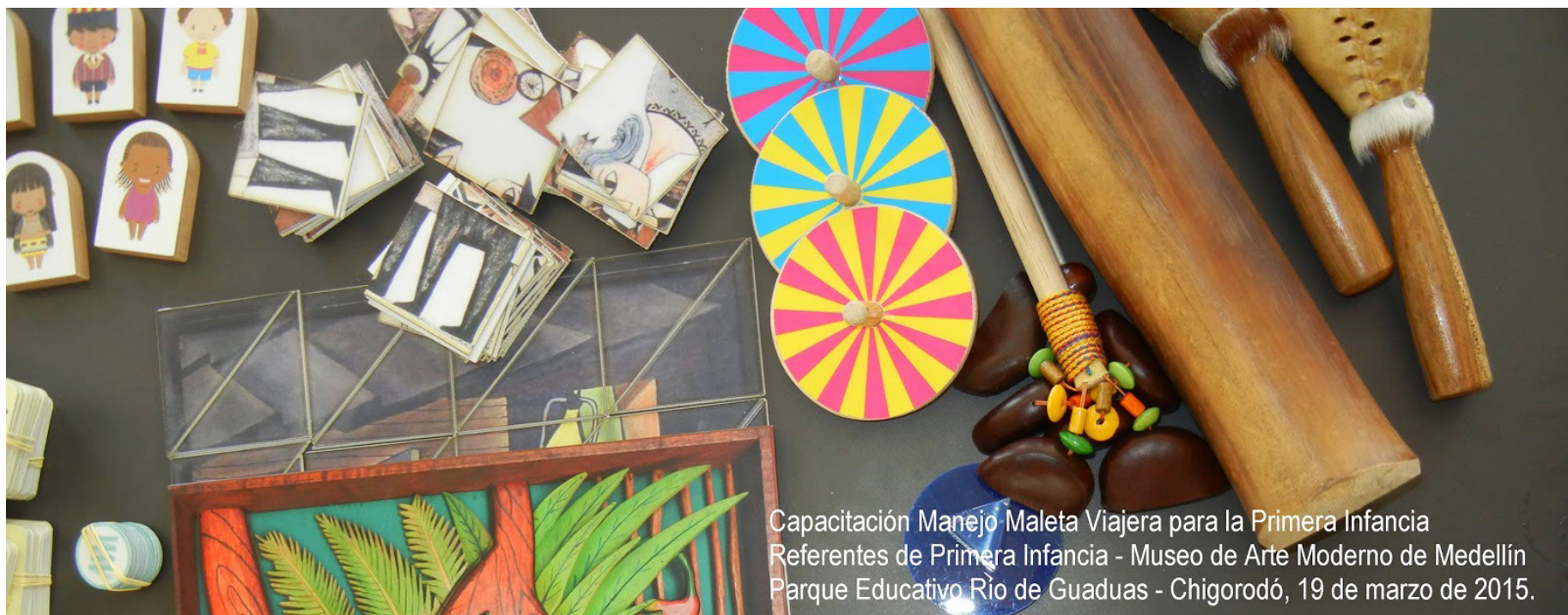
i.524 ExpressArt recostada
MACBA



i.525Cajon desplegado ExpressArt
MACBA



i.526 Captura de video, "la monitora y los niños"
MACBA
0.21 seg.



i.528 Parte del contenido desplegado de la Maleta viajera
Alcaldía de Chigorodó



i.529 Maleta viajera desplegada y en uso
MAMM



i. 530 *The Imaginary Museum*

Hans Hollein presented the "Imaginary Museum" at the Documenta 8 (1987) in form of large museum labels.

Enlace: <https://theimaginarymuseum.tumblr.com/post/45544218452/hans-hollein-the-imaginary-museum-1987-hans>

B La existencia virtual del museo de arte

W

W

W

“El museo da cuenta de la realidad desde un espacio no- real que sirve para entender el espacio de la realidad. Es un entorno finito que alberga- en el que están insertas-las obras de arte, que invita a la comprensión de lo infinito, es decir, lo que está fuera del museo, de la realidad.” (Maria Cecilia Arias, 2008, pág. 167)

W



La conexión a la red inalámbrica alrededor del planeta a solo un click, permite el acceso instantáneo a los productos ofertados por las empresas multinacionales, los bancos y los Museos. Los Museos de Arte no se han quedado ajenos y alejados al desarrollo de páginas en la red y se han convertido en presencia instantánea de ellos mismos a partir de la cercanía que permite la red. Desarrollando páginas donde los contenidos y apartados que disponen se encuentran definidos por la imagen de la obra arquitectónica museo, la de una obra icónica de la colección que los identifica en el imaginario colectivo, o por una o varias imágenes de obras y objetos de la colección que los marca a nivel temporal, pertenecientes a la exposición permanente, o publicitando la exposición temporal.

Cada institución de manera individual ha creado páginas de acceso que permiten a las personas acceder a la información necesaria para que se acerquen a ellos desde los ordenadores o dispositivos móviles y tengan un conocimiento de ellos, a través de varios apartados, con contenidos diferentes, que van desde su constitución e historia, horarios de apertura y

cierre, fechas especiales, localización y mapas para llegar a él desde cualquier lugar del mundo, planificación de visita, costos de los tiquetes, fechas de las exposiciones, incluyendo las que se encuentran al momento de entrar a su página, o permitiendo acceder a las anteriores y a las que ya están programadas para realizarse en días posteriores. Igualmente, pueden encontrarse de manera individual, la arquitectura como contenido especial, que hace referencia a la obra arquitectónica, con fotografías, proceso de construcción en algunos, palabras del arquitecto diseñador. Otro apartado es la colección, que en algunos de ellos no solo hace referencia a las obras de ésta, sino que las imágenes y detalles de las obras, el artista, las acompañan, no quedando así en algunas instituciones, que permiten acceder a gran parte de la colección, ya que poseen buscadores internos, y han digitalizado gran parte de su colección, como lo indican y han permitido el acceso a este material desde un ordenador o dispositivo móvil, ampliando el rango de acceso a éste, ya que anteriormente estaba permitido a expertos e investigadores. En paralelo, se puede comprar on-line un producto en particular de su tienda virtual.

W

La presencia del Museo de Arte, se multiplica y su existencia virtual se convierte en experiencia interactiva. La obra arquitectónica museo se potencia en la presencia física y la imagen de esta fortalece la institución para ser reconocida a través de ella, invitando a los habitantes del planeta que pueden permitírsele a visitarla en su localización particular. La posibilidad de la visita no física, sino virtual a algunas de sus salas se convierte en una realidad de manera temporal, ya que son programadas exposiciones virtuales temporales, que acercan al “visitante” no solo a su colección.

En esta virtualidad, las obras cobran una nueva fuerza y a ellas se sujetan las instituciones en el siglo XXI, ya que a través de la imagen de las obras se potencializa su coexistencia, puesto que la imagen de las obras le ha permitido en el transcurso del tiempo ser reconocida a partir de la bidimensionalidad de la reproducción a escala pequeña en postales o en afiches, a estar presente a resoluciones a grandes pixeles en las pantallas de los dispositivos individuales, permitiendo identificar detalles que antes eran casi imperceptibles gracias a las nue-

vas tecnologías que posibilitan otros acercamientos hacia las obras, desde lo fragmentario, hasta la composición total de ellas. Así, los límites físicos que tiene el observador en las salas de exposición del Museo hacia las obras, se traspasan y diluyen, la distancia entre éste y la obra no se encuentra separada por los cordones de seguridad o por las alarmas sonoras al pisar el límite de observación, la obra esta mediada por el tamaño de una pantalla de cualquier dispositivo móvil que posea una conexión a la red de redes y en cualquier punto del planeta tierra. La escala de la obra al igual que su relación con las obras cercanas puede perderse, pero su presencia evocativa se condensa.

La temporalidad efímera de la observación en dispositivos móviles y en red de obras de arte, se produce de una manera interactiva, en la que pueden realizarse visitas específicas a determinadas exposiciones o a contenidos cambiantes, que varían de acuerdo a los momentos en que se accede a ella. Esta disponibilidad en la red permite que se lleven a cabo iniciativas individuales “en” los Museos de Arte, haciendo uso de



ese medio. Y en los años que lleva en curso el siglo XXI, han comenzado a presentarse diferentes casos de exposiciones virtuales, que contemplan diversos aspectos y relaciones, explorando esta nueva posibilidad, abriendo un camino de ramificaciones, y de relaciones antes nunca presentado.

Enfocados desde tres conceptos y perspectivas diferentes, pero apoyados en las mismas herramientas, índico tres proyectos de exposiciones virtuales, que se configuran de manera peculiar, ya que se enfocan en procesos particulares, y donde la temporalidad es un factor determinante en ellos.

1. investigación y digitalización

El Museo Nacional de Colombia, ubicado en Bogotá Colombia, en el año 2005 comenzó a configurar un proyecto: “Teniendo en cuenta el gran crecimiento del número de visitantes a la página, la División de Comunicaciones decidió desarrollar un proyecto virtual que permita divulgar las investigaciones que adelanta el Museo a través de canales alternativos que incorporen nuevas tecnologías.” “El 28 de julio del 2007, en el

marco de la celebración de los 184 años del Museo, se publicó la página de la Sala 19 y se inauguró la primera exposición virtual: Miss Museo. Mujer, nación e identidad y ciudadanía en la década de 1950.¹⁹⁰

La Sala 19 El museo en casa, como fue bautizada, tiene los siguientes principios:

“Las exposiciones virtuales del Museo Nacional abordarán temas relacionados con los procesos culturales y la cultura de masas del siglo XX en Colombia.

Las muestras serán presentadas en salas imaginadas, con novedosos montajes museográficos, sin las restricciones que impone el presupuesto.

Con este programa el Museo Nacional responde a las inquietudes de sus distintos públicos y quiere difundir las investigaciones que adelanta a través de canales alternativos.

190 Puede verse en el enlace: <http://www.museonacional.gov.co/sitio/Sala19/comosehizos19.html>

W

Además, busca incorporar nuevas tecnologías y posibilitar espacios de participación para los jóvenes.”¹⁹¹

2. exposición individual de un artista

El Museo Nacional del Prado, no solo programó una exposición temporal dedicada a Goya en el Museo, sino que en paralelo organizó una visita virtual a esta, con una duración concreta y en un enlace destinado no solo a la observación de las obras, sino que permitió un recorrido virtual por las salas, pudiéndose establecer relaciones con el espacio físico donde fueron montadas. Actualmente hay un enlace independiente del Museo dedicado a la vida y obra de Goya¹⁹² que fue lanzado el 18 de septiembre del 2012.

The State Russian Museum, permite acceder a algunas exposiciones en red, y observar estas de manera interactiva, una de ellas, la de Malevich¹⁹³, dejándola activa y tal vez perma-

191 Puede verse en el enlace: <http://www.museonacional.gov.co/sitio/Sala19/index.html>

192 Enlace <https://www.goyaenelprado.es/inicio/>

193 Puede observarse en este enlace <http://rusmuseumvrm.ru/data/vtours/malevich/?lp=5&lang=en>

The Virtual tour was created on the basis of a temporary exhibition, which was held from

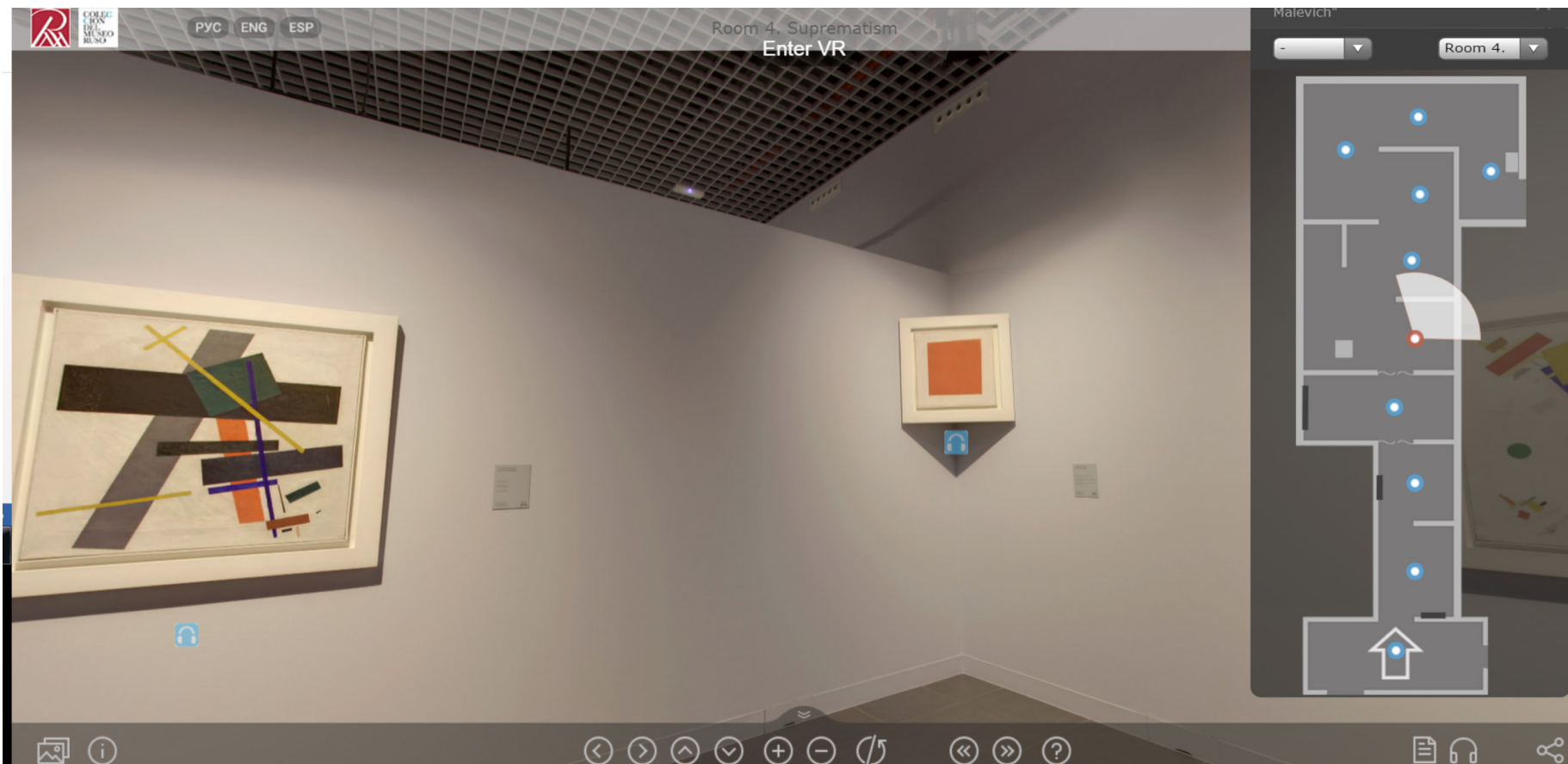
nente en los enlaces virtuales del museo.(i.531)

3. investigación, digitalización, recuperación de las obras “perdidas”

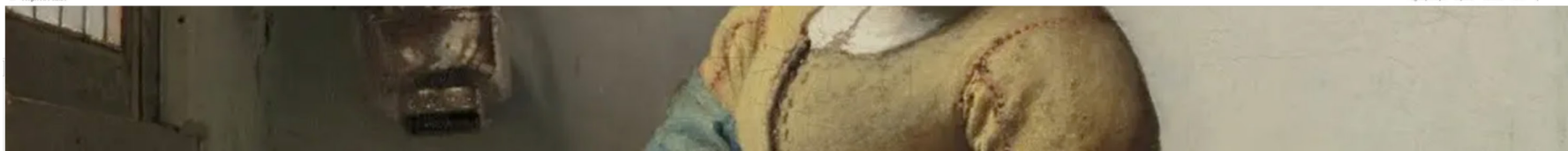
La *Tate* desarrollo una galería virtual, que solo existiría en la red y la cual tendría una duración determinada. Permitiendo el acceso desde el 2 de julio del 2012 hasta el mismo día del 2013, marcando su tiempo de existencia en un reloj que indicaba los días, minutos y segundos que faltaban para su culminación en un extremo de la pantalla. Su temporalidad marcada, no quedaba solo ahí, el acceso a los contenidos, imágenes, textos y videos, no era de manera permanente, cambiaba con los días, el nombre del proyecto: ***The Gallery of Lost Art*** (i.533, i.534). Defendido por la institución y sus creadores de la siguiente manera:

The Gallery of Lost Art was an immersive, online exhibition that told the stories of artworks that had disappeared. Destroyed, stolen, discarded, rejected, erased, ephemeral – some of the

September 15, 2018 to February 3, 2019 at the branch of the State Russian Museum in Malaga (Spain) <http://rusmuseumvrm.ru/data/vtours/malevich/?lp=1&lang=en>



i.531 Captura de pantalla del recorrido virtual de la exposición de Malevich, referenciado en el pie de pagina 133



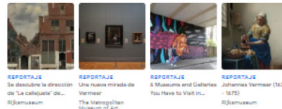
Johannes Vermeer

31 oct. 1632 - 12 dic. 1675

Johannes Vermeer (1632-1675) fue un pintor neerlandés del siglo XVII, conocido por sus obras de género, retratos y paisajes. Su obra se caracteriza por su uso de la luz y su atención a los detalles.

Clase de arte descubren del artista. Presentación de exposiciones relacionadas automáticamente de varias categorías.

Reportajes



Descubre a este artista

20 artículos

Organizar por



i.532 Captura de pantalla del Google Art Institute, de la exposición "temporal" de la obra de Johannes Vermeer



*most significant artworks of the last 100 years have been lost and can no longer be seen.*¹⁹⁴

Como lo indican, La “Galería del arte perdido”, estaba signada por la temporalidad de las obras a todos los niveles, ya que se encontraban perdidas, destruidas, habían sido concebidas como instalaciones , eventos efímeros por sus artistas creadores o robadas, y todas ellas pertenecientes a 40 artistas del siglo XX y todo el material recolectado para la exposición virtual, se encontraba diseminado por diferentes archivos, públicos y privados.

La Galería permitía reconstruir la historia que las envolvía, su contexto, acceder a las imágenes, textos, videos, entrevistas y documentos que las identificaban y definían, cada obra tenía la particularidad, que su acceso era permito en días, pues como indicaban, los permisos de reproducción de cada una, pertenecían a diferentes instituciones, particulares y estos vencían, cada exposición de la obra tenía una fecha de extensión.

¹⁹⁴ Enlace <http://galleryoflostart.com/>

En la pantalla a nivel general podía observarse todos los contenidos y de manera particular acceder a estos, La “Galería del arte perdido” dejo de “existir”, al igual que muchas de las obras presentadas en ella. En la actualidad puede observarse un enlace que hace referencia a ella, junto a la publicación de un libro con detalles de la galería y obras.

Los Museos de Arte, no han estado solos en este camino, grandes compañías que manejan el mundo de las redes y conexiones, “prestan” sus servicios y tecnologías para que las grandes instituciones se unan ellos en programas globales, no solo digitalizando las obras emblemáticas de éstos a grandes resoluciones, sino creando grandes plataformas que los reúnen. Como sucedió con el *Google Art Project* que en el 2011 congrego a 17 de los más prestigiosos Museos. Un año después el total de instituciones no solo se había duplicado, sino que se firmaron convenios con más de 100. Creando no solo un dominio propio independiente a cada Museo, sino derivando todo ello en una rama del gigante tecnológico en una fundación, que cobija expresiones artísticas de todos los géneros y temporalidades históricas, de cuyas obras artísticas

W

ha obtenido los derechos de reproducción, llamada *Google Art Institute*,¹⁹⁵. En la actualidad el *Google Art Project*, lleva el nombre de *Google Arts & Culture*, debido al crecimiento exponencial de convenios y accesos que la compañía ha tenido a las colecciones de los Museos de Arte, manejando las imágenes de las obras y funcionando de manera independiente a cada Museo.

A principios de diciembre del 2018, *Google Arts & Culture*, en conjunto con el *Mauritshuis Museum*, llevaron a cabo una exposición virtual, con obras de Vermeer. (i.532)Obras que se encuentran en diferentes instituciones del mundo y que se han congregado como se indica en una exposición única, ubicando en salas virtuales diseñadas para esta exposición, donde los recorridos, acercamientos a las obras y explicaciones, son posibles, si se posee un dispositivo que permita la visualización de ésta.

La presencia del Museo de Arte en la virtualidad a partir de las obras, es una construcción diversa que, a partir de la re-

¹⁹⁵ Enlace: <https://www.google.com/culturalinstitute/home>

lación creada de cercanía, define nuevos parámetros de la existencia del mismo, ya que los avances tecnológicos abren posibilidades a modificaciones no solo temporales, sino cognitivas, simbólicas y significativas respecto a las relaciones con las obras. Todas ellas basadas en el acercamiento visible de las mismas, la cual no requiere de la presencia física del observador, ya que este no se desplaza hacia ellas, estas vienen a él. Las obras están ahora en y a la mano de quien desee verlas, aunque su búsqueda ya no ocurre en el Museo, están a un palmo de la nariz, enmarcadas dentro de un cristal.

La cercanía hacia las obras consagradas hace un contraste ante la miopía generada por los dispositivos hacia los sucesos del presente en la ciudad recorrida. Las obras del día a día, las del espacio urbano, las que suceden al caminar una ciudad pasarán desapercibidas hasta que no sean validadas por las instituciones, para luego presentarlas y mediarlas a través de esos dispositivos. Estas son las ventanas a un mundo globalizado que enmarca la mirada del presente.

Google x LA Gallery of Lost Art | Tate x

gallerioflostart.com/#/9,0/stack30.10

LOST ART About Artist Loss Blog f t


TATE

Kurt Schwitters, *Merz Column*, photographed c.1923.

As early as 1919 visitors to his studio noted column-like structures formed from *Merz* materials in Schwitters's studio. Dada artist Richard Huelsenbeck, who had met Schwitters in Berlin, recalled a visit in 1919:

This tower or tree or house had apertures, concavities and hollows in which Schwitters kept souvenirs, photos ... the room was a mixture of hopeless disarray and meticulous accuracy. You could see incipient collages, wooden sculptures, pictures of stone and plaster. Books, whose pages rustled in time to our steps, were lying about. Materials of all kinds, rags, limestone, cufflinks, logs of all sizes, newspaper clippings.

Although Schwitters did not speak publicly about his studio constructions until 1931, it seems that they began to merge together as an environment around 1923, forming the start of the *Merzbau*. At the same time, Schwitters expanded his concept of *Merz* outside the studio to include *Merz* performances and poetry. In 1923 he founded the journal *Merz* and in the



← →
Prev Next

Audio ■|| Lost in — 90 Days, 11 hrs & 7 mins

An ISO Project Site Credits / T&Cs

i.533 Captura de pantalla *The Gallery of lost art*, donde se encuentra una imagen de la primera Merzbau, realizada por Kurt Schwitters en su espacio habitado, su casa, localizada en Hanover, entre los años 1923 a 1937. La cual debe abandonar por la guerra. La casa fue destruida en la segunda guerra mundial en 1943 por la caída de una bomba.



4.4 El “antimuseo”. La existencia ambulante del museo y la reivindicación de la creación artística en la vida cotidiana

Siguiendo esta clave podemos descubrir cómo la obra de arte desarrolla y acentúa lo que es característicamente valioso en las cosas de las que gozamos todos los días. Podemos considerar que el producto artístico surge a partir de este orden de cosas, cuando se expresa la plena significación de la experiencia ordinaria, del mismo modo que determinados tintes se obtienen al darle tratamiento especial a la brea común. (Dewey, 2008, pág. 14)

Las propuestas de las obras museo de arte de carácter artístico parecieran haber desaparecido o ser absorbidas por las instituciones a principios del siglo XXI. El carácter ideario, contestatario y existencial proclamado por algunos artistas entre los años sesenta y setenta del siglo XX, se desvanece y posturas como las realizadas por los futuristas a principios del siglo XX, no han vuelto a repetirse, la destrucción física del Museo no sucedió, y las obras no navegaron en el agua sino en la red y la visión del mismo como ruina ha quedado plasmada en la obra de Huber Robert que data de 1796.

Las discusiones de especialistas en seminarios y en la academia, principalmente desde las Facultades de Historia del Arte unidos a algunas de Filosofía, desarrollarán encuentros con contenidos diversos, que discuten las relaciones del museo y las obras de arte , como el Seminario Nacional de Teoría

i.535 Captura de pantalla del video corto de presentación y montaje del Centro Portátil de Arte Contemporáneo
2009, México
minuto 1, 22
<https://www.youtube.com/watch?v=6dfRGY52IDM>

M

M

M



e Historia del Arte, llevado a cabo en la ciudad de Medellín en el 2006, que deriva en una publicación: El museo y la validación del arte. (varios, 2006) con el contenido de varios artículos referente a ello; y el encuentro ocurrido en el Máster de Estudios Avanzados en Historia del Arte de la Universidad de Barcelona, en el cual, junto con el Centro de Creación y Pensamiento Contemporáneo de Mataró, Can Xalant,¹⁹⁶ realizó el : “Parking 01: *Museus Portàtils*”,¹⁹⁷ en el año 2010. El encuentro contó con la participación de los estudiantes del máster y colectivos artísticos que trabajan, investigan y producen su obra bajo este lema. De dicho grupo surgió un manifiesto, cuya frase inicial reza: “La historia nunca ha tenido en cuenta el nomadismo” (Deleuze y Guattari), y luego postula las ideas de estos hacia los museos institucionalizados: sus prácticas artísticas y el mercado del arte. Los escritos de este proyecto pueden verse en los enlaces creados en el momento en que se llevó a cabo el proceso.

La conciencia que se alza desde la obra artística hacia el mu-

196 Enlace: <http://www.canxalant.cat/es/>

197 Enlace: <http://museusportatilsparking01.blogspot.com.es/>

seo ha creado unas sinergias que, a inicios del siglo XXI, han retomado los centros culturales y los talleres artísticos, a partir de iniciativas individuales y colectivas artísticas, que relacionan a la comunidad a través de la obra de artística. Con estas prácticas se han generado proyectos multidisciplinares, realizados en la mayoría de los casos, por grupos de artistas, estudiantes y profesionales en artes, psicología, filosofía y otras profesiones y disciplinas que complementan las visiones y acercamientos a lo artístico desde la vida cotidiana construida, convirtiéndola en acto participativo, efímero y móvil a través de un objeto mediador.

El proyecto que lleva por nombre “**Centro Portátil de Arte Contemporáneo** (CPAC)”, dio inicio como El **Antimuseo** (i.535), desde el 2008 hasta el 2014 y no detuvo su proceso. Sus fundadores Tomás Ruiz-Rivas, y María María Acha, del colectivo Ojo Atómico¹⁹⁸ fundaron el proyecto y en palabras de sus creadores:

El Centro Portátil de Arte Contemporáneo es un dispositivo

198 Enlace: <http://www.antimuseo.org/>



transportable y de bajo coste para la exhibición de arte. Está diseñado para intervenciones breves –de dos a cuatro horas–, y puede ser desplazado e instalado por una sola persona. Está dotado de medios audiovisuales portátiles, con autonomía suficiente para una intervención.

Su función es tanto la de mostrar obras de arte y servir de infraestructura de apoyo para actividades culturales –performances, conferencias, conciertos...– como la de “marcar” el espacio urbano, generar espacio público”.

*El CPAC crea una conexión entre las estrategias de reapropiación de la ciudad de colectivos marginados – minorías raciales, vendedores ambulantes, prostitutas, inmigrantes, homosexuales en contextos represivos, determinados colectivos femeninos... – y prácticas artísticas que inciden directamente en el tejido urbano.*¹⁹⁹

El CPAC se ha llevado a cabo en varias ciudades de latinoamericanas y no solo con la presencia física del objeto portátil que acompaña las intervenciones artísticas, sino que ha servi-

do de marco para discusiones acerca del papel del Museo de Arte en los días actuales, cuestionándolo activamente desde la creación artística, planteando una nueva construcción de conceptos inherentes al desarrollo y evolución de los espacios institucionalizados Museos de Arte. En este orden el Antimuseo ha realizado diferentes intervenciones enfocadas en las líneas marcadas y presentadas por ellos. Clasificados según se encuentra en su enlace

- *CPAC participación de varios colectivos artísticos, México D.F. 2008-2009*
- *Mano a Mano con el General Cárdenas, participación de varios Colectiva, México D.F. 09 - 27.02.2011*
- *EL Antimuseo de Medellín, realizado dentro del Encuentro Internacional de Medellín MDE11, Medellín, Colombia sept.-oct. 2011.*
- *Informe Huaca. Institución cultural, espacio público y tácticas antagonistas, Lima, Perú del 11 al 14 de marzo de 2011*
¿Cómo imaginas un museo? Una investigación visual sobre los imaginarios del museo de arte contemporáneo. Alicante, España mayo 2013.

¹⁹⁹ Enlace: <http://www.antimuseo.org/archivo/etapa4/cpac.html>

El Antimuseo cuestiona al Museo desde y con las con obras de colectivos artísticos, así como con las de artistas individuales. Ello sucede en el espacio urbano, en los lugares públicos de las urbes transitadas, sin el cartel publicitario que indica esta acción. El Antimuseo pone de manifiesto y visibiliza diferentes acontecimientos, como actos de barbarie o actividades políticas fuera de los canales establecidos, como las desapariciones forzosas en México o lo ocurrido con el movimiento del 24M en Madrid. Acerca a la calle y vuelca en ella, la problemática cotidiana y acontecimientos que suceden en ella, sin el soporte mediado de la imagen de las más medias o de las instituciones, que lo convierten en obra consagrada del presente. La postura y mirada realizada a partir de las obras ponen de manifiesto las fronteras que apartan del dolor vivencial y las convierten en actos vívidos y referenciales que tocan de manera inmediata al transeúnte de la ciudad, que es sorprendido por la presencia del Antimuseo.

El cual increpa y al que no se accede, colocando de nuevo en la palestra pública y al público, otras preguntas hacia la creación artística, posibilitando no solo otras existencias del museo como obra artística, que actúa como vehículo, sino que catapulta a la obra que se desarrolla en él, propiciando otras relaciones y creaciones en cada presente que se desarrolla, cambiando las percepciones, aceptación y circunstancias hacia las obras.

Estas circunstancias de las obras, unidas a un contexto social, político y cultural particular y en un momento determinado de la corriente del tiempo, van cobrando otras apreciaciones y

i.536 Captura de pantalla del Centro Portátil de Arte Contemporáneo
minuto 6: 46
2009 Mexico
<https://www.youtube.com/watch?v=hk-xR9--Kpw>



“Generar un emplazamiento temporal de la memoria”

Eder Cartillo





la distancia hacia ellas y sus artistas las convierten en construcciones donde “El museo es el reflejo de lo que está aconteciendo en el aquí y el ahora, da cuenta de una época, de un tiempo, de un espacio, del pensamiento del hombre en un momento determinado. Las obras que alberga son, necesariamente, la identidad de unos hombres insertos en un contexto particular” (Maria Cecilia Arias, 2008, pág. 166) (i.536)

El Museo de Arte Institucionalizado, sacraliza el tiempo del presente en sus soportes, materialidades y temáticas heterogéneas, y todo lo que sucede por fuera de sus muros, en la mayoría de los casos, lo convierte en oferta novedosa, y por estar dentro de sus límites cobra unos valores inusitados, al ser publicitadas obras llamadas interactivas dentro de sus instalaciones, donde las distancias temporales parecieran mutar, desde la mirada colectiva. Un ejemplo de ello es la obra de Robert Morris titulada *Bodyspacemotionthings*²⁰⁰ que fue montada nuevamente en 2009 en la *Tate* con la siguiente in-

200 Enlace: <https://www.tate.org.uk/research/publications/performance-at-tate/perspectives/robert-morris>

<https://www.youtube.com/watch?v=leUil5vzSZA>

troducción: Interactive art was a new concept when the exhibition *Bodyspacemotionthings* first went on show at the Tate in 1971.

La obra artística en el siglo XXI se desarrolla fuera y dentro del Museo de Arte institucionalizado, la reproducción de la obra contenida en el Museo de Arte, se descontextualiza y esta es ubicada por el artista-copista de ésta, en un lugar o espacio de una urbe, donde la ruina y la destrucción ya han dejado su huella, y está consumiendo el lugar. La obra colocada allí adquiere otro significado fuera de los límites del Museo. Como lo realizado por el joven artista Julio Anaya Cabanding²⁰¹ (i. 537)

En un artículo publicado por el periódico el País de España en noviembre de 2018 y entrevista a la artista Pilar Albarracín, esta indicaba lo siguiente:

“En una exposición se le paga a todo el mundo, menos al artista. ¿De qué comemos? El dinero te da la posibilidad de crear, de viajar, de tener ayudantes, pero si eres honrado e

201 Enlace: <https://www.julioanayacabanding.com/>



i. 537 Obra de Julio Anaya Cabanding

independiente, al final, es muy difícil vivir de esto”, cuenta. ¿Va a cobrar por esta exposición? “No sé, ¿voy a cobrar?”, le pregunta a la comisaria. Y Ogea responde: “No existe el concepto de honorarios de artista, no se puede facturar así en el Ministerio de Cultura”.

“La Tabacalera recuperada para las artes le parece un lugar más representativo de la sociedad que un museo, “que es un sitio que solo representa a quien lo dirige”. (...) “El resultado político del arte no tiene que ver con el arte”.²⁰²

El Museo utiliza como reclamo las obras que se realizan y crean en la actualidad, y valida o descarta a éstas y a sus artistas, para tratar de conservar la idea primigenia como lugar de memoria, y con un carácter pedagógico, en donde ocurre el encuentro con las Obras Artísticas seleccionadas y clasificadas. El museo exige también una educación previa para ubicar al espectador, quien supuestamente desconoce las prácticas artísticas del presente, ya que las distancias sociales, económicas y culturales, se acercan más a las divisiones materiales previas y posteriores a la Revolución francesa en diferentes lugares del planeta, donde sobrevivir al día a día y a sus penurias, no dejaba tiempo para la contemplación y menos para contemplar una Obra de Arte.

202 Enlace: https://elpais.com/cultura/2018/11/21/actualidad/1542822817_969859.html

Las Obras de Arte- las contenidas y que se encuentran en el Museo- y las obras de arte- las que suceden fuera de sus límites en el espacio público- (i.538) las que se encuentran y las que suceden, determinaran a partir de sus gestos, que el arte como expresión genuina de las sensibilidades humanas, haga prevalecer su presencia tanto en espacios normativos, como en no regulados, donde tiempo y espacio, cohabitan como dimensiones simbólicas, donde adentro y afuera no son acentuadas a partir de límites impuestos, sino que se hibridan a partir de la creación artística.

Al realizar la intervención de su proyecto *Women are heroes*, uno de los espectadores que observaba el montaje de la obra por parte del grupo de colaboradores de JR, expresó lo siguiente: “...he estado un tiempo, tratando de entender, discutiendo con tus compañeros, durante este tiempo no hemos pensado qué vamos a comer mañana. Esto es arte”.²⁰³

203 Tomado de la charla TED, que realizó JR, titulada: Use art to turn the world inside out. Enlace: www.ted.com/talks/jr_s_ted_prize_wish_use_art_to_turn_the_world_inside_out?language=en

i. 538 Captura de pantalla del Centro Portátil de Arte Contemporáneo 2009 Mexico minuto 7, 35 <https://www.youtube.com/watch?v=hk-xR9--Kpw>



M

M

M

“El artista como activista social”
Eder Cartillo



i.539 La victoire de Samothrace descend seule, sur des glissières, l'escalier qui la mène à l'abri

1940

Le Boyer Noël (1883-1967) fotógrafo

Localización: Charenton-le-Pont, Médiathèque de l'Architecture et du Patrimoine

CRÉDITPhoto (C) Ministère de la Culture -Médiathèque de l'architecture et du patrimoine,

Dist. RMN-Grand Palais / Noël Le BoyerDROITS D'AUTEUR:Droits : Etat

N° D'INVENTAIRE9537t00619



SXXI

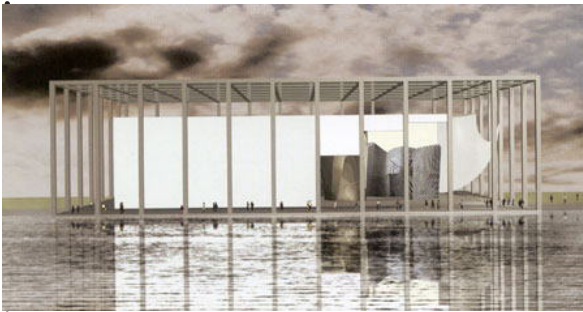
2001

2000-2003

2004

2003-2007

TEMPORARY GUGGENHEIM
Shigeru Ban



Odaiba- Tokyo- Japon

KUNTHAUS GRAZ
Peter Cook y Collin Fournier



Graz-Austria

21 CENTURY MUSEUM OF CONTEMPORARY ART
SANAA

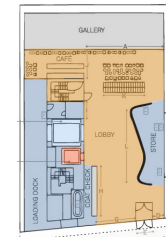
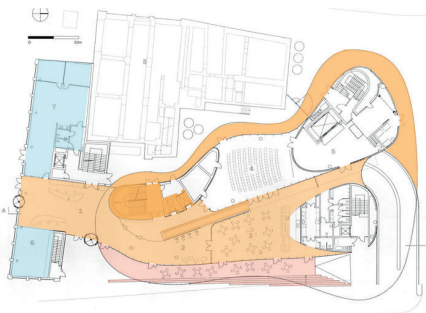


Kanazawa-Japón

NEW MUSEUM
SANAA



New York- Estados Unidos

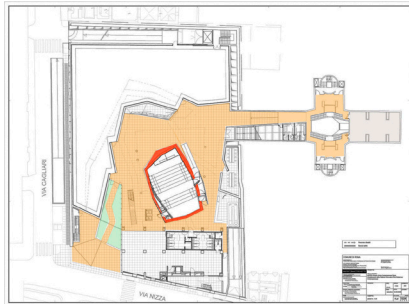


2004-2010

MACRO
Odile Decq



Roma- Italia

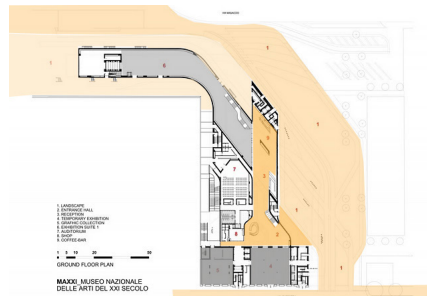


2009-2010

MAXXI
Zaha Hadid

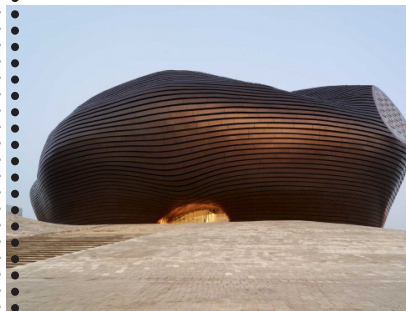


Roma- Italia

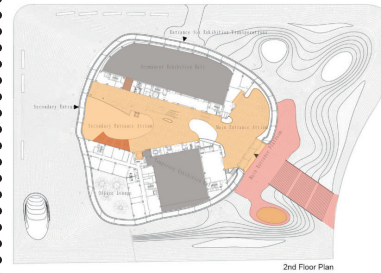


2005-2012

ORDOS MUSEUM
MAD Architects

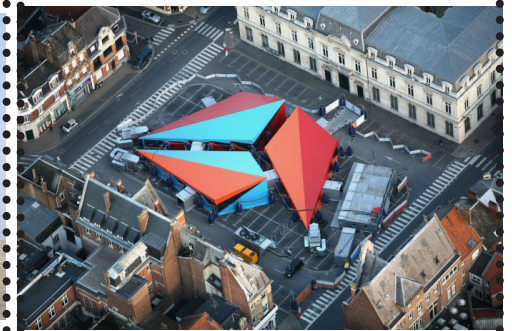


Ordos-China



2007-2011-2013

MOBILE PÔMPIDOU
Patrick Bouchain

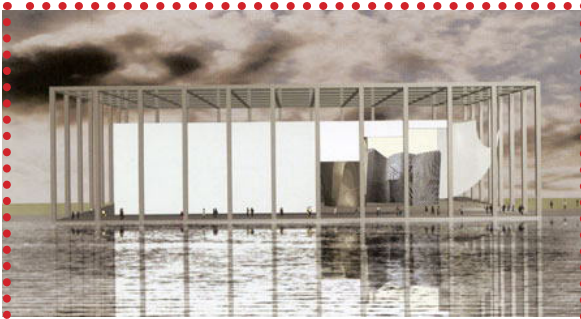


Diferentes ciudades-Francia



2001

TEMPORALIDAD
LA ESTANCIA PROGRAMADA



2000-2003

LA FACHADA TECNOLOGICA



2004

EL MUSEO COMO CIUDAD
CITY IS A BUILDING



2003-2007

EL HITO EN VERTICAL



2018

TEMPORALIDAD
LA MOBILIDAD CONTENIDA



TEMPORALIDAD
EL MUSEO SE DESPLAZA



2004-2010

LA CALLE Y LA PLAZA DENTRO DEL MUSEO



2009-2010

EL LAZO ENTRE DOS CALLES



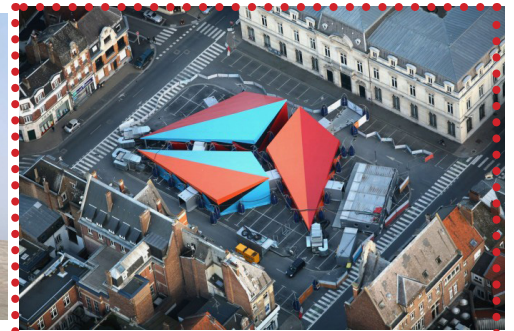
2005-2012

EL MUSEO COMO RECLAMO DE UNA NUVA CIUDAD EN CONSTRUCCIÓN



2007-2011-2013

TEMPORALIDAD LA PRESENCIA TRANSFORMABLE



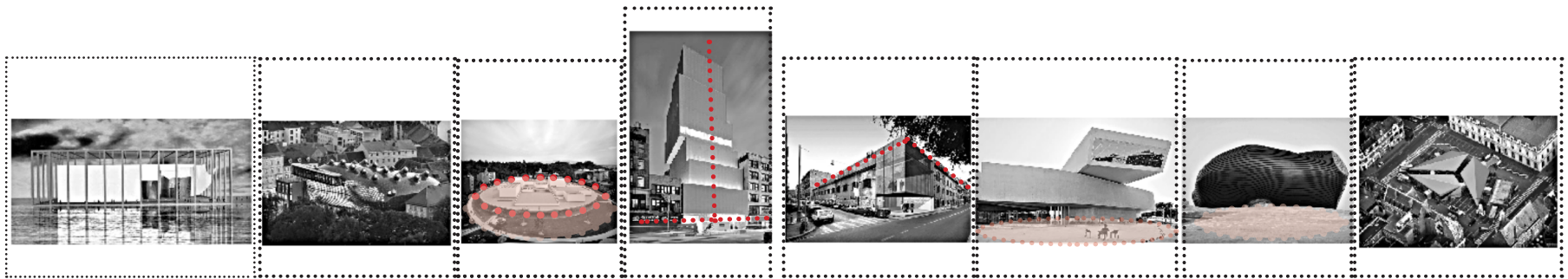
TEMPORALIDAD EL MUSEO VIAJA



2008-2013

TEMPORALIDAD EL VIAJE SIN BITACORA

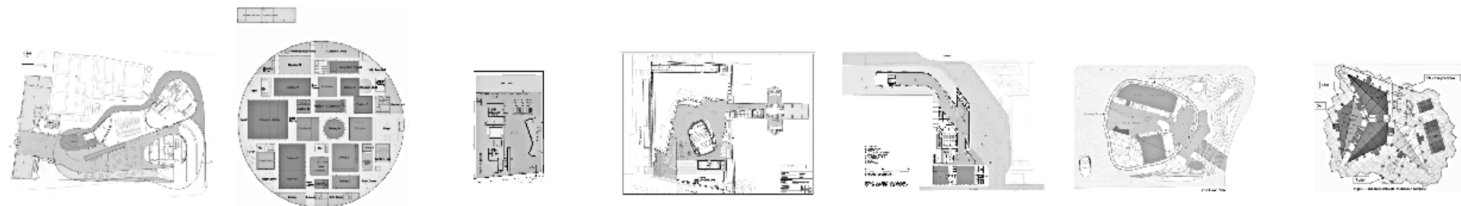


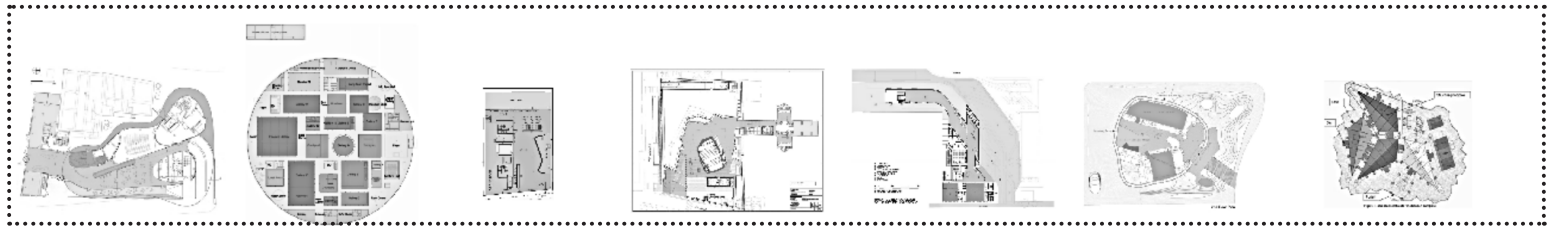


El museo, efectivamente, se puede describir como aislador general de objetos: sea lo que sea lo que se vea o se experimente en él, aparece como un artefacto aislado, cuya presencia busca sintonía con una forma especializada de atención estética. (Sloterdijk, 2006)

Cada obra se presenta diferente de la anterior

A través de la materialidad de la obra arquitectónica, se le da la validez para existir al Museo de Arte, independiente de las obras artísticas contenidas. Como edificio, este es el vínculo y relación de la imagen de la institución, ligado a su presencia física y simbólica

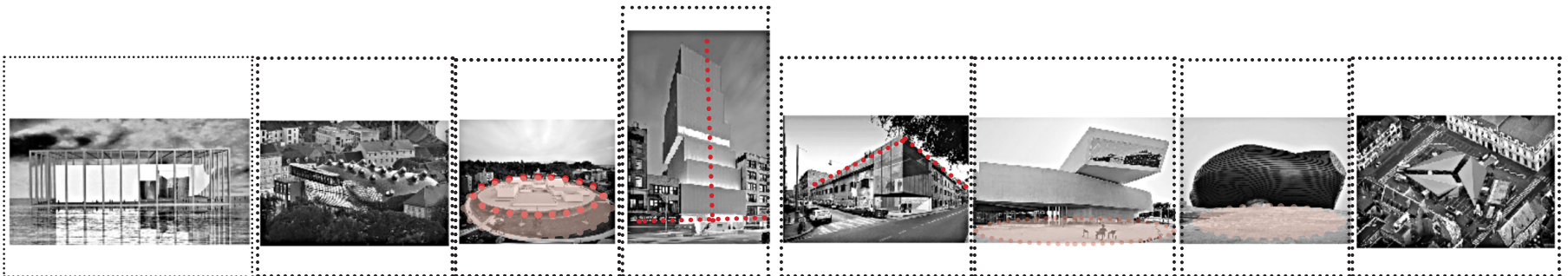




A principios del siglo XXI el Museo de Arte como obra arquitectónica se “encierra” en si mismo , ofrece todos los servicios dentro de su perimetro.

El museo es exterior e interior, a una escala que envuelve al observador antes de proponerle la mirada a las obras artísticas expuestas en él.

Cada uno de los proyectos, engendra en su interior, espacios concebidos para volcar la primera mirada hacia ellos como contenedores mutables de formas ya no solo geométricas, sino asimétricas y llenas de color, donde las obras a observar se encuentran contenidas en él.



BIBLIOGRAFIA

- Abalos, I. (2012, Número 81. Dedicado a: Espacios para la cultura). Los Museos en el siglo XXI. ARQ. Santiago de Chile, 13-16.
- Agamben, G. (2014). Que es un dispositivo. Seguido de El amigo y la Iglesia y el Reino. Argentina: Adriana Hidalgo editora S.A.
- Benjamin, W. (2005). El libro de los pasajes. Madrid: Ediciones Akal. S.A. .
- Berger, J. (2000). Modos de ver. Barcelona: Gustavo Gili.
- Bolaños, M. (2002). La memoria del mundo. Cien años de museología 1900-2000. Gijón (Asturias): Ediciones Trea S.L.
- Christiso, m. b. (1955). Le Muséobus du Virginia Museum of Fine Arts, Ritchmond Virginia. Museums, Vol VIII, n 2, 125-131.
- Corredoira, P. R. (2010). Reinventando la identidad española durante la Segunda Republica: las Misiones Pedagógicas y el teatro profesiona en las tablas madrileñas. University of California, Berkeley: <https://escholarship.org/uc/item/99m096b1>. Obtenido de <https://escholarship.org/uc/item/99m096b1>
- Dewey, J. (2008). El arte como experiencia. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S.A.
- Deleuze, Gilles. "Posdata sobre las sociedades de control", en Christian Ferrer(Comp.) El lenguaje literario, Tº 2, Ed. Nordan, Montevideo, 1991. I. Historia (Trad. Martín Caparrós). Versión digital
- Fernández-Salguero, C. R. (2016). Dipòsit digital de documents de la UAB. Obtenido de Dipòsit digital de documents de la UAB: https://ddd.uab.cat/pub/poncom/2016/148295/conse-grep2016_carmenrodriguez.pdf
- Gideon, S. (2009). Espacio, tiempo y arquitectura. Barcelona: Reverté.
- Kinard, J. R. (1985). El museo vecinal, catalizador de los cambios sociales. Museum no 148 Vol XXXVII n 4, 217-223.
- Levi-Strauss, C. (1994). Mirar, escuchar, leer. Madrid: Ediciones Si-ruela S.A.
- Maria Cecilia Arias, C. u. (2008). El papel de los museos hoy: análisis de algunas reflexiones de Boris Groys. En v. autores, El museo y la validación del arte (pág. 166). Medellín: La Carreta Editores E.U.
- Montaner, J. M. (1995). Museos para el nuevo siglo. Barcelona: Gustavo Gili.

- Montaner, J. M. (2003). Museos para el siglo XXI. Barcelona: Gustavo Gilli S.A.
- Neumeyer, F. (1995). Mies Van der Rohe. La palabra sin artificio, reflexiones sobre arquitectura 1922-1968. Madrid: El Croquis Editorial.
- Nicholas, L. H. (1994). The rape of Europa : the fate of Europe's treasures in the Third Reich and the Second World War. New York: Alfred A. Knopf.
- Ortiz, G. A. (2008). El museo y la validación del arte. En a. varios, Museo y contemporaneidad. Apuntes para un análisis del museo de hoy. (pág. 158). Medellín: La Carreta Editores E.U.
- Ortiz, G. A. (2008). Museo y contemporaneidad. Apuntes para un análisis del museo hoy. En J. D. Diego Leon Arango Gómez, El museo y la validación del arte (págs. 157-162). Medellín: La Carreta Editores. E.U.
- Ozenfant, L. C. (1994). Ozenfant Le Corbusier acerca del purismo, escritos 1918/1926. Madrid: El Croquis Editorial.
- Pallasmaa, J. (2010). Una arquitectura de humildad. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos.
- 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>
- Pizza, A. (1993). Ozenfant Le Corbusier acerca del purismo , escritos 1918/1926. Madrid: El Croquis Editorial.
- Ros, J. (2005). Tres planos planos. Revista Departament de Projectes Arquitectònics ETSAB UPC, 3.
- Sloterdijk, P. (2006). Esferas III: Espumas.Esferología plural. Madrid: Ediciones Siruela, S.A.
- varios, a. (2006). El museo y la validación del arte. Medellín: La carreta del Arte, editoresDiego León Arango G. Javier Domínguez H., Carlos Arturo Fernandez U.
- Zunzunegui, S. (2003). Metamorfosis de la mirada. Museo y semiótica. Madrid: Ediciones Cátedra (Grupo Anaya S.A).

CONCLUSIONES

Con esta tesis he intentado explorar las relaciones que llevan a considerar al museo de arte, -desde su génesis- como una construcción de dos disciplinas, arquitectura y arte, ya que ambas participan e influyen de manera conjunta y no independiente, en la configuración del museo de arte, que se cimenta como concepto. Los diferentes objetivos, a lo largo de la tesis, permitieron configurar un cuerpo bien estructurado de análisis, desde la descripción, la selección, la interpretación, la transversalidad y la contraposición.

Es así que se pudo evidenciar que, a finales del siglo XVIII, nacieron por decreto bajo el nombre de Museos, instituciones que se especificaron bajo los conceptos de clasificación, conservación, exposición, educación y memoria. Conceptos que definían a una nueva institución y que además revelaban que ésta, se adecuaba a espacios existentes. Un espíritu que se apoderaba de una estructura que habitualmente era un palacio o una casa burguesa, los cuales concatenaban espacios y circulaciones. Configurándose de esta manera el pasillo como galería y la habitación como sala, para exponer de manera permanente las obras y objetos que definían las instituciones de nueva creación que se regían por las normativas academicistas. Así se confeccionó el llamado Museo Nacional de las Artes en Francia.

El Museo, como institución, se consolidará como albergante de los productos culturales de la humanidad y cuando esto sucede, como se pudo demostrar a lo largo del capítulo 1, los amalgama y los reconstruye, produciendo otra historia. Utilizando la clasificación como sistema que articula la exposición, definida a través de la presencia física de obras y objetos, que se presentan como obras únicas, realizadas en el pasado, donde las ejecutadas en ese momento por artistas vivos, no son consideradas para estar exhibidas en él, ya que las Academias de pintura y escultura determinarán estos lineamientos. Definiéndose así una aspiración tácita para el Museo, ya que quiere atrapar la historia, la política, las personas, reconstruir la historia para crear memoria, consolidándose como una estructura de saber y poder.

Asimismo se ha visto cómo esta estructura se va consolidando, no solo a nivel normativo sino también formal, ya que se exigirá desde el poder, otra imagen para que el Museo sea identificado de manera particular y vinculante al eje político, religioso y burgués. Es así que, una nueva presencia del Museo se establecerá en la ciudad, como pieza dentro del plan de modernización de ésta, cercana a los puntos del poder político y religioso. La noción de la visibilidad del Museo, lo lleva a establecerse como nuevo edificio, que se construye bajo los principios del neoclásico, para convertirse en imagen, no solo

como referencia edilicia identificable, sino que, al edificio, se le relaciona con el contenido particular del mismo, seleccionado por su propietario y las Academias. Estableciéndose desde estos momentos una existencia híbrida, donde el edificio es proyectado y construido para exponer una colección específica, cuyo contenido definirá su presencia.

Edificio y contenido convertirán a la ciudad donde se construye el Museo de Arte, en escenario de referencia mundial. Como pudo constatarse a lo largo del capítulo 1. Esta especificación permanecerá inamovible hasta los días actuales, existiendo variables, que se apoyaran en el contenido o colecciones.

Esta declaración de intenciones, marcarán una relación entre el edificio y contenido y se verá consolidada dentro de sistemas de pensamiento, donde la ilustración impondrá la simbología de la luz como conocimiento, la simetría como modelo a seguir, según los órdenes clásicos, para volver a ellos y establecer desde allí las nuevas edificaciones, que de manera utópica se verán reflejadas en las propuestas arquitectónicas que llevarán el nombre de Museo, como las realizadas por Eteinne Louis Boullée, en 1783 y Jean Nicolás-Louis Durand, entre 1802 y 1805.

Se ha demostrado cómo, estas utopías esbozadas del Mu-

seo, junto a las construcciones particulares que son llevadas a cabo e inauguradas a finales del siglo XVIII y XIX, lo insinúan y potencian como un espacio donde el hombre es conmovido bajo la monumentalidad del edificio, que define no solo unos bordes, sino unos límites físicos y cognitivos, que diferencian claramente exterior e interior, y este último, como útero, cobija y protege y, además, brinda conocimiento al que se adentre en él.

El Museo, como nuevo edificio, emerge como presencia bajo la apariencia del templo griego o a la casa renacentista, construyéndose independiente de la imagen del palacio o de la casa burguesa, que lo habían definido, pero, llevando consigo los condicionantes acentuados en él, por cada una de ellos: palacio, casa burguesa, templo y casa renacentista. Es así, que conservará del templo las magnitudes corpóreas de éste, como son la monumentalidad –que no abandonará desde su relación palaciega- y los elementos compositivos del templo, al igual que se posesionará como edificación de encuentro con el poder y lo sagrado, dónde la separación de los cuerpos será definida por normativas sociales que permitirán o negarán el acceso a ellos.

Siguiendo este proceso, la relación del templo griego o romano, que albergaba lo sacro, se trasladará al Museo y a las

obras expuestas en él, ya que el edificio Museo reproduce bajo los elementos compositivos del templo, las connotaciones visuales, simbólicas y religiosas que acompañaban a los templos. Viéndose esta determinación desde el ascenso, que, marcará el recorrido de manera simbólica al que se le permitirá su acceso y será conducido a la cúpula, o rotonda, donde la visión del cielo hace presencia a través de la luz, que como conocimiento lo penetra. El dios en el Museo no estará oculto, se presentará bajo varias presencias, a través de las obras artísticas contenidas en él.

El concepto de ascender para acceder al Museo no solo se hace necesario, sino que es un reclamo para que éste se distancie de lo terrenal y se eleve de lo transitorio, el caminar es una acción que hay que realizar no solo para acercarse a él desde la distancia, sino para deambular por los recorridos que se encuentran determinados, los cuales permiten el encuentro de muchos cuerpos que parecen silentes, pero en compañía, muchos cuerpos atraídos por la luz, que tal vez rinden plegarias en el gran óculo o rotonda, como en el umbílico de las ciudades romanas, muchos cuerpos contenidos en uno, como el círculo que inscribe el hombre de Vitrubio realizado por Leonardo.

Se ha analizado cómo, a mediados del siglo XIX, la institución que sustenta al Museo se consolidará y no solo se definirá a partir de decretos, se regularizará como institución que va especificándose de acuerdo a la clasificación de lo albergado y tomará el espacio para constituirse como un contenedor para el Arte y así comienza una tracción y confrontación entre el

arte y la arquitectura, el primero definido como contenido y el segundo como contenedor.

Al contenido se le asignarán otros valores, que no solo estarán ligados a los culturales y patrimoniales, sino que se añadirán los históricos y educativos. Ya que el prestigio individual de ser el poseedor de una obra, el precio económico de esta, la virtuosidad del maestro y la transcendencia de la obra, se afianzarán de otra manera, en el nuevo escenario planteado por la institución, que contemplará no solo las obras y objetos nacionales, sino que a objetos y obras se les considerarán y designarán de gran “valor” universal, como mediadores materiales de los valores educativos, culturales y patrimoniales que les ha sido impuestos.

Los objetos y las obras serán clasificados en colecciones, que serán descritas a través de catálogos y rótulos como objetos no silentes, como elementos introductorios que harán parte de la nueva construcción de memoria que se establece, no solo a nivel nacional sino mundial. Legitimando el contenido a través de su exposición a un público más amplio. Objetos y obras que han llegado a cada una de las instituciones consolidadas, a través de las colecciones primigenias de la monarquía, el clero, la burguesía, uniéndose a ellas, las de las colonias a su mando o por los espolios realizados por la nación a la cual pertenece la institución, domiciliada en una ciudad determinada y la cual se ha autoproclamado como salvaguarda de obras y objetos, declarados todos ellos de importancia no solo nacional, sino mundial, permitiéndoles disfrutar de un prestigio universal, a cada una de ellas. Acentuando el posicionando

antes mencionado, donde la ciudad y la institución gozaran de éste reconocimiento.

Así, a mediados del siglo XIX, la institución llega a un nivel de estabilidad, que se implanta como presencia social bajo la imagen de un nuevo edificio que se ha materializado bajo las reglas del estilo neoclásico. El contenido es el que define al Museo de Arte, las obras seleccionadas y expuestas en sus materialidades y soportes marcarán las especificidades del mismo y es este contenido el que modifica el espacio, ya que se creará una relación íntima entre la obra de arte y el edificio. Este último, en algunos casos, se concebirá en el momento mismo de ser proyectado, como espacio para la exposición de las obras de arte, porque antes de realizarse se tiene claro las colecciones que va a albergar, como es el caso del Altes Museum realizado por Schinkel. Se instaurará una coexistencia del arte y la arquitectura que sobrepasa las relaciones de contenedor y contenido como relación armónica. Obras dentro de otra obra.

Al desarrollarse esta relación armónica, se plantea una cuestión específica: “revelar” la obra de arte ocasiona abrir el edificio. Esta apertura, no planteada desde la visualización de las obras, sino a la permeabilidad del mismo, para invitar al transeúnte a ser visitante. Ya que el nuevo edificio no solo albergará obras sino a personas, éstas ya no como cuerpo único, donde primaba la presencia del propietario, sino donde ya es permitido a varios cuerpos como colectivos, transitar por el espacio, ya que el Arte en los edificios Museo posibilitará la idea de deambular en ellos, de circuito, marcándose en su

interior delimitado, recorridos a partir de la clasificación de las colecciones. Las cuales se encuentran en continuo crecimiento y abiertas, convirtiendo al edificio Museo de Arte, en un cuerpo transformable, ya que debe adecuarse a ellas.

Ya a finales del siglo XIX, hemos podido apreciar cómo esta transformación del edificio, comienza a llevarse a cabo cuando se realizan las modificaciones a los espacios tomados por las instituciones- el palacio y la casa burguesa-, (en términos de capacidad, debido al aumento de las colecciones y a los sistemas de clasificación de los mismos, como el Palacio Museo del Louvre y la Montgou House, que se consolida como el British Museum). Se alargarán pabellones o se construirán nuevas alas, o se instaurarán nuevas funciones en ellos.

Otros fenómenos suceden paralelamente. Las nuevas clasificaciones, funciones y ampliaciones de las colecciones, no incluyen, en ellas la obra del momento. Desde su constitución como instituciones Museos de Arte – finales del siglo XIX-, las expresiones de cada presente consecutivo, han sido excluidas y rechazadas, para formar parte de sus colecciones y ser expuestas de manera permanente en ellos. Pero, el artista vivo comienza a validar otros espacios, que confrontan al pasado almacenado y expuesto en el Museo, la calle es presente y el Museo pasado, ambos acontecen simultáneamente, generando una tensión entre ambos espacios. Ejemplos de ello son el Pabellón del Realismo realizado por Courbet en 1855, el llamado Salón de los rechazados o Salón Anexo llevado a cabo en 1863, las exposiciones impresionistas que darán comienzo en 1874.

Los artistas de finales del siglo XIX, no solo reclaman la presencia de la obra del presente en diferentes espacios, validados por los artistas vivos, sino que estos desean exponer en vida en los Museos de Arte, y no ser excluidos por las normas academicistas que ya no cobijan ni imponen sus poderes sobre ellos. Es así que, junto a la calle y otros espacios expositivos fuera del Museo de Arte institucionalizado validados por ellos, comienzan a cristalizarse, por decretos, los llamados Museos de artistas vivos.

Nuevas imágenes y visiones hacia el Museo de Arte comienzan a vislumbrarse a finales del siglo XIX, no solo los arquitectos son los que abordarán el Museo de Arte, sino que los artistas, han comenzado a cuestionarlo desde el contenido, las obras- la temporalidad de éstas-. Se ve claramente que ambas disciplinas se han implicado de manera directa en la consolidación de éste como Institución de referencia, donde las existencias de las creaciones artísticas se encuentran siempre vigentes.

Hemos visto que, es a finales del siglo XIX y principios del siglo XX, los Museos de las Artes, son ubicados dentro de los recintos construidos para las Exposiciones Universales, como el Palacio del Trocadero (1887-1937) y el Palacio de Chailot (1937) en París, que dan cuenta de lo arraigada que se encuentra la imagen del Palacio como presencia monumental identificatoria del Museo y no solo a nivel de toponimia. Esta visión del Museo, ubicado dentro de las temporalidades efímeras de las Exposiciones Universales, consolida a la edificación donde se encuentra el Museo como construcción a

gran escala con usos diversos, ligado a intereses comerciales y políticos.

A principios del siglo XX, grupos de artistas, hacen explícita su inconformidad con la existencia del Museo de Arte, e invitan a su destrucción material-que no es llevada a cabo- y confrontarán desde lo temporal y lo ideario la pertinencia del mismo, no solo como edificación ya consolidada, sino que arremeterán contra el contenido, diferenciando a ambos y delimitando claramente el interior y el exterior, ya que perciben y describen limitaciones que se inscriben al Museo de Arte. Como así lo expresaron y escribieron Marinetti en el manifiesto futurista de 1919 y Paul Valery en su escrito El problema de los museos, de 1923.

Es, desde estas apreciaciones, junto con las temporalidades de lo expuesto, que se van horadando las certezas establecidas por las instituciones, permitiendo así a que otras percepciones se abran hacia ellos, desmitificando el aurea que se les ha otorgado.

El tiempo presente, reclamado por los artistas, ganara un espacio en las instituciones, y será validado, cuando la discriminación en los tiempos de elaboración y culminación de las obras que serán expuestas, se volverán pertinentes para la constitución de nuevas instituciones Museos de Arte, ya que a partir de estas temporalidades, comenzarán a ser nombrados con otra denominación: Museos de Arte Moderno, definiendo estos a partir de la referencia al contenido expuesto, ya que pertenece al tiempo que les acontece.

El museo de arte será transformado desde su contenido, el presente entra en él bajo las materialidades y soportes de las obras seleccionadas por la institución, quien define que artistas de manera permanente o temporal serán expuestos en sus salas, validando artistas y obras en vida de éstos.

El carácter temporal del contenido es determinante en la existencia de la institución Museo de Arte, ya que la define y circunscribe en un círculo donde prima el periodo de elaboración de las obras y no la materialidad de las mismas, siendo clasificadas y expuestas según parámetros definidos por la institución, que igualmente determina la cercanía entre las obras del presente y las del pasado. El contenido como elemento abierto y siempre en crecimiento, es acumulado, albergado y clasificado como presente eterno.

Las obras de los artistas de los siglos anteriores y los de este siglo –siglo XX-, no solo se encuentran separadas a nivel físico y museográfico, por la temporalidad de las mismas, los espacios institucionalizados no contemplan su cercanía o el “enfrentamiento” entre ellas en el mismo espacio expositivo, salvo algunas excepciones realizadas por algunas instituciones en exposiciones temporales. El carácter histórico, cronológico y temporal marca las dinámicas expositivas. Temporalidades debatidas desde lo artístico que reclaman su tiempo en cada presente.

La primera y segunda guerra mundial ocasionarán que los centros de la producción artística occidental, antes consolidados en ciudades europeas, migren a otros países, principal-

mente a los Estados Unidos, es por esto que se concebirán con fuerza nuevos Museos de Arte y Arte Moderno en este país, ya que, en el continente europeo, las instituciones consolidadas desde finales del siglo XVIII, deberán proteger no solo su contenido, sino que deberán paliar con la total o parcial destrucción y reconstrucción del edificio.

La exposición de las obras del presente antes de la segunda guerra mundial en los Museos institucionalizados del continente europeo, es apoyada por pocos directores, pero algunos de ellos se comprometen con ello y realizan no solo la reorganización de las salas, sino que abren un lugar en ellos, para estas obras, modificando las dinámicas expositivas a partir de un formato interactivo que involucre al espectador, como lo realizado por Alexander Doner en el *Hannover Provincial Museum*, encargando esta labor a El *Lissitzky*, quien ha trabajado en esta postura desde sus *Prounenraum*, siendo inaugurado el *Kabinett der Abstrakten* en 1927. En esta propuesta no se plantea únicamente el deambular permitido por las salas de la institución, sino que se invita a interactuar con las obras, a partir del movimiento del espectador. Nuevas texturas, colores ángulos y atmósferas, son propuestos, y dispuestos en el espacio expositivo, permitiendo a las obras ser piezas de un todo que engloba de manera particular a cada participante en él. Espacio expositivo y obra, como conjunto a transformar.

Las obras idearías y las construcciones artísticas, tomaran gran fuerza y no quedaran silentes, no solo porque algunas de ellas serán asumidas por los grupos de poder para presentarse al gran público, (como el constructivismo en Rusia, o el

llamado “arte clásico” figurativo en Alemania en el período de la segunda guerra mundial) sino que este será sorprendido por ellas en la calle que transita o podrá observar algunas de estas manifestaciones en los Museos de Arte que ya han validado este tiempo o será llevado a observar la degradación de estas, bajo la marginación y posterior destrucción (como lo realizado por el régimen de Hitler).

Las visiones de la guerra, los desplazamientos que estas generan, como así su destrucción, son vividas por artistas y arquitectos, que, tratan de apoyarse y congregarse en grupos, en medio de ellas o al terminar éstas, definiendo unos criterios particulares para cada uno de los grupos que de manera paralela se constituyen y refuerzan a partir de escritos, obras y construcciones. Reflexionando sobre su disciplina en particular y entendiendo el impacto que estas producen en una sociedad que se reconstruye en la cercanía y en la distancia.

Los arquitectos se acercarán a partir de los encuentros CIAM, propiciando desde la multiplicidad de las reuniones y sus posteriores escritos derivados, otras miradas, ideas y construcciones, que evidenciarán la pertinencia de pensar antes del hacer en el presente en el que están inmersos y así conceptualizar, definir, proponer y construir posibilidades, para el presente que se levanta.

Desde los grupos constituidos de arquitectos y artistas se crearon no solo encuentros y discusiones, sino uniones entre ambas disciplinas, que se volcaron a la fundación de movimientos, y escuelas, que se visibilizaron no solo a partir

de sus acciones, sino que se consolidaron a partir de la divulgación de sus manifiestos y escritos publicados por ellos mismos, o llevaron sus puntos concretos a la construcción material tangible de sus ideas, en obras particulares que los definían como grupo y movimiento, involucrando a toda la sociedad. Los *Vkhutemas*, el movimiento *De Stijl* y la escuela de la *Bauhaus*, dan cuenta de ello, como movimientos y escuelas determinantes en la unión de las disciplinas creativas. Ya que cada una de ellas desarrolló vínculos transversales entre la disciplina artística y arquitectónica, consolidando la unión de ambas disciplinas.

El arte se insertará en la arquitectura a partir de la abstracción, que supone expandir el campo de acción y el Museo de Arte se verá afectado por estos vasos comunicantes, de manera transversal, como el *Kabinett der Abstrakten*. Ya que, ejemplificara la hibridación formal y espacial de éste. Arquitectos y artistas darán “forma” a nuevas presencias del museo de arte.

El museo de arte, será obra arquitectónica y artística, que de manera independiente se materializará bajo singularidades conceptuales y materiales, y será construido como obra única en cada una de las disciplinas, abordando en ellas lo tangible y lo intangible del Museo de Arte.

El Museo de Arte será abordado como concepto, y se desdoblará a partir de posturas idearías y materiales, que lo construirán desde lo bidimensional y lo llevarán a la tridimensionalidad, a partir de relaciones espacio temporales. Que darán pie a un proceso de transición, ya que se ha pasado de la produc-

ción de la obra como conjunto donde se percibe la continuidad de intereses, a la idea de proyecto como proceso colectivo de construcción.

El Museo de Arte, adquiere autonomía de la arquitectura a través del concepto de obra, que permite que una idea tipológica se convierta en un concepto creativo.

Los artistas tendrán la libertad de instaurar y construir desde su oficio, diferentes propuestas que posibilitarán otras existencias independientes del Museo de Arte, al modificar las falencias y contradicciones a nivel conceptual y formal, posesionando, cuestionado y redefiniendo éstas. Así, la obra artística museo de arte se convertirá en propuesta de nuevos museos de arte, planteada sin los determinantes que condicionaban a la obra Museo de Arte Arquitectónica.

Desde comienzos del siglo XX, el Museo de Arte será abordado de manera particular por las disciplinas artística y arquitectónica, ya que la Institución será cuestionada desde ambas. En este siglo se transformará completamente, ya que serán desmontadas o potenciadas algunas de sus estructuras normativas, temporales y formales, cambiando el carácter de éste. De esta forma se definirá su nueva presencia en la ciudad, ya que desde la institución se le requiere una imagen renovada, diferenciable e identificadora.

A finales del segundo decenio del siglo XX, comienzan a constituirse nuevas instituciones fuera del continente europeo, con otro tipo de colecciones, que no serán las de las casas reales,

la iglesia católica o los burgueses, sino que serán fundadas de la mano de las fortunas empresariales, que incluirán en sus colecciones personales o colectivas, obras rechazadas por instituciones europeas o por otras que se conforman simultáneamente, y se establecerán con otras normativas, que ampliarán las materialidades y soportes de las obras a conservar y exponer. Y después de afianzarse, se presentarán al mundo bajo la construcción de un original edificio, el cual los representará y expresará los lineamientos de cada una de ellas, en un tiempo llamado "moderno". Es así que Nueva York, verá nacer dos hitos de Museo de Arte, que se constituirán en obras determinantes que definirán las presencias del Museo de Arte a lo largo de este siglo, como son el Museo de Arte Moderno de Nueva York, constituido en 1929 y construido su edificio en 1939 y el Museo Guggenheim, constituyéndose en 1937 y culminando su edificio en 1959.

El carácter decimonónico que venía imperando desde la constitución del Museo de Arte como espacio expositivo y educativo (el cual disponía que su imagen fuera reconocible bajo los parámetros de una tipología arquitectónica que se encontraba dentro de los cánones del Neoclásico) se romperá por completo a comienzos del siglo XX, ya que en las construcciones de los nuevos museos no conservarán los elementos formales de aquella tipología y se disolverán totalmente. Influidos por las hibridaciones y conceptualizaciones realizadas entre arte y arquitectura.

Los arquitectos afrontarán estos encargos desde lo proyectual y con un nuevo pensamiento conceptual, ya que transforma-

rán y dotarán al Museo de Arte de este siglo con una identidad diversa y particular para cada uno de los proyectos que serán bosquejados o contruidos. Las edificaciones constituidas como tipología Museo de Arte en el siglo XIX se disolverán, modificando su imagen (la de Palacio y templo, establecido bajo los órdenes clásicos), e iniciando una etapa múltiple de obras únicas.

Esta nueva imagen, se establecerá a partir no solo de la escala comprometida en el edificio, sino que sus fachadas, serán transformadas estableciendo otro tipo de relaciones físicas y simbólicas, a partir de franjas compositivas, donde la materialidad de éstas incluye la transparencia.

La forma del Museo de Arte, se cristaliza en expresión particular de la institución, a partir del edificio. El edificio único, como pieza escultural en la ciudad, invitará a que este sea observado desde la lejanía y la cercanía. Posibilitándose en algunos casos a que el edificio no solo sea circundado desde el exterior por la calle, sino a que esta lo penetre.

Cada proyecto, como obra museo arquitectónica, es una entidad que se concibe, - uno diferente al otro- y la relación entre ellas se da a partir del contenido, no necesariamente de su función, ya que se establece a partir de la toponimia del mismo.

Se romperá con la imagen establecida del Museo de Arte, donde dominaban las columnas de los órdenes clásicos y estas desaparecerán de las fachadas, como así la simetría en el

centro de su acceso, ya que este se desplazará lateralmente, no estando remarcado por las escaleras ascendentes, sino que se encontrará a la misma altura de la calle. Calle, que junto a los jardines que los circundaban en su perímetro en el siglo XIX, serán asumidos de manera diferente, los jardines se encontrarán en su interior, y las nuevas edificaciones se ubicarán en lotes en los centros de la ciudad con medianerías existentes.

La disposición de sus salas expositivas, no estarán marcadas únicamente por recorridos dispuestos en paralelo, la planta libre se presentará como pieza que permite su transformación temporal, dentro del circuito expositivo. La luz natural penetrará al espacio de manera diversa y se configurará junto a la artificial, como elemento modelador de todos los espacios del Museo de Arte.

En los años 60 del siglo XX, el edificio, la obra museo de arte, entrará en una dicotomía respecto a sus construcciones anteriores, puesto que la obra ya no solo se concebirá para albergar colecciones específicas, un contenido estable, sino que el contenido abierto y ya múltiple hacia las obras, junto a las condicionantes políticas, culturales y sociales, propician que el espacio condicione al contenido. Y las relaciones de contenedor y contenido, se trastocan, ya que el exterior del edificio se transforma en un tropo de su contenido, las obras.

El Museo de Arte, a nivel conceptual y material, será un proceso en construcción, redefinido a través de las propuestas y construcciones realizadas no solo por los arquitectos sino por

los artistas, ya que ambos lo plantearán y llevarán a cabo de una manera diversa, en las obras museo arquitectónicas y en las obras museo artísticas llevadas a cabo por cada uno de ellos. En los años sesenta y setenta del siglo XX, el museo de arte se desarrolló y se construyó a través de procesos donde las dos disciplinas, arquitectura y arte, lo abordaron de manera diversa, estableciéndolo en diferentes planos y transformándolo a partir de preguntas y cuestionamientos, que implicaban la confrontación y la resignificación del Museo de Arte, no solo como institución normativa, sino como formalidad establecida. Llegándose a agrietar y a anular algunas de las preconcepciones que parecían inflexibles en la conceptualización y creación de los Museos de Arte, posibilitando y creando otras existencias de ellos.

En la obra museo arquitectónica, la transparencia en la fachada del edificio Museo de Arte, posibilitó otra mirada hacia su interior, creando una percepción de cercanía hacia el transeúnte, para invitarlo de una manera diáfana, a convertirse en visitante.

Los muros no solo parecen desaparecer de manera visual permitiendo una mirada al interior del Museo de Arte, sino que los muros se ausentan de manera corpórea, cuando se desvanecen totalmente, y se encuentran cubriendo al espectador, que se ve inmerso en una plaza que vincula lo cotidiano con las actividades expositivas del Museo de Arte.

La tipología es un hecho en el Museo de Arte, como obra arquitectónica, donde confluyen lo técnico, lo político y lo social

para organizar y definir un tipo de estructura, donde arte y arquitectura no se mezclan de varias maneras, sino que se reconocen mediante un sistema relacional, de doble plano: exterior e interior, donde el edificio es su mediador. Ya que el exterior reclamará la vista primera y será forma única y diversa y el interior se ha configurado a través de una idea de orden, que no puede escapar al arquetipo de organización de una colección.

En el interior del Museo de Arte, se han realizado desde su génesis ejercicios de acomodación perfecta de una colección, que se dispone habitualmente a manera de deambulatorio, que incluye salas que se mezclan con la posibilidad de circular en los pasillos que llevan a nuevas salas ya no de exposición. Y esta sinfonía interna permanece inalterable.

El vacío, se inserta en el Museo de Arte, ya no como rotonda, sino como articulador que posibilita otros visones del deambular en el interior del espacio expositivo, permitiendo las miradas entre las salas, donde luz inunda los pasillos como corredores condensados y zigzagueantes en la vertical. (Guggenheim de Nueva York y de Bilbao, Museo de la ciudad de Ordoz)

El Museo de Arte, deja de ser albergue para el arte, para configurarse como un espacio donde la confrontación y complacencia entre las obras de arte y el edificio, envuelven al espectador en un itinerario definido por la institución. Donde el edificio se convierte en hecho escultural e insinúa el contenido.

EL hilo transversal que fusiona contenedor y contenido, alre-

dedor del Museo de Arte es la idea de obra, esta supone ya no un objeto singular sino un conglomerado de procesos, que se configuran en un mensaje: la arquitectura como contenedor del arte y la obra de arte como configurador de la arquitectura.

Las relaciones marcadas desde el contenedor, el contenido y los espectadores, han determinado períodos de existencia del mismo, estos como sujetos cohesionados donde la relevancia de uno u otro de manera aleatoria, han signado su presencia.

Las exposiciones temporales, realizadas por los Museos de Arte, han abierto otros canales relacionales entre la institución, las obras y el espectador, ya que se han dejado penetrar no solo por la calle circundante, sino por los eventos de un mundo globalizado. Que a través de nuevos montajes involucran al espectador, en un deambular codificado a través de un hilo conductor que indica el caminar de los cuerpos en el espacio contenido. Y donde es posible tener una visión de la ciudad que se ha dejado, desde la terraza de la institución que permite esta mirada.

El crecimiento físico de la institución se ha convertido en una constante que es llevada a cabo de manera diversa. Expansión que tiene varias fases relacionadas al crecimiento de la colección como factor principal, y a la incorporación de nuevas funciones lúdicas y comerciales. El primer crecimiento espacial, da comienzo cuando se adicionan nuevas salas y pabellones al edificio primigenio de la institución; el segundo, comienza con la construcción de nuevos edificios de una institución consolidada, la cual clasifica su colección a nivel

temporal; el tercero, será una deriva del segundo, ya que la construcción de una nueva sede se contempla y se realiza fuera del continente donde se ubica la institución primigenia y esta presta su nombre para instalarse como una nueva edificación. Estos tres crecimientos recurren a la imagen del edificio Museo de Arte, para establecerse referencial y geográficamente. Este crecimiento físico y expansivo del Museo de Arte, no termina allí, la materialidad de los nuevos edificios, relacionados y dependientes de ellos, tomarán igual fuerza que los que cumplen un fin expositivo, ya que la construcción de nuevos edificios destinados para albergar las obras que se encontraban almacenadas en los sótanos de las instituciones principales y no son expuestas en ellos, abrirán sus puertas solo a públicos especializados. Abriendo otras posibilidades de ellas como institución.

La imagen de la institución se multiplica y se fracciona, ya que no será presencia a través del edificio primigenio que la representa, sino que el Museo de Arte que la institución encarna, se dispersa en diversas imágenes de ella misma.

Podría determinarse, que el Museo de Arte es concebido como un dispositivo, según lo establecido por Giorgio Agamben, en su libro *Qué es un dispositivo*. (Agamben, 2014) Y utilizando las palabras Agamben, a nivel de terminología como lo indica, podría decirse que: el Museo de Arte se encuentra establecido como dispositivo, bajo la heterogeneidad de su presencia, - la de obra arquitectónica- y la de las obras contenidas- no solo por su temporalidad, sino por la inmaterialidad o materialidad de estas-, con “una función estratégica concreta... donde se

“realizan relaciones de poder y relaciones de saber.”

El Museo de Arte ya no es estático, no solo porque múltiples existencias del mismo hacen presencia a través de nuevos edificios, que la intuición construye para permanecer en otras ciudades fuera de las que lo vieron nacer, en otros contenedores, adecuándose a los factores económicos globales, sino porque ellas como institución, han contemplado lo efímero como posibilidad de existencia de ellos mismos, bajo la imagen de construcciones plegables de fácil montaje y desmontaje para hacer presencia cerca de su centro principal, y retomar con gran fuerza el legado educativo marcado desde sus orígenes.

El Museo de Arte ya no es un edificio.

Aquellas obras museo de arte, que fueron creadas por los artistas del siglo XX se convirtieron en semillas, que le han permitido al Museo de Arte, como institución del siglo XXI, no solo crecer en una dimensión determinada, sino que también le han posibilitado visionar otras dinámicas que propician y garantizan su existencia a partir de experiencias colectivas e individuales. Y estas a su vez permitirán a futuro construcciones particulares que se irradiarán de manera diversa.

Las obras validadas o no por las instituciones, como sujetos, cobran nuevas fuerzas y presencias, (desde mediados del siglo XX y con gran fuerza a principios del siglo XXI), ya que estas se introducen y se presentan en el presente como cuerpo único y de modos diferentes:

- la materialidad de la obra, no es requisito de su existencia.
- la comparecencia de las obras de manera física ya no es presencia única, la reproducción en diferentes soportes no solo es llevada a cabo en diferentes medios y formatos, sino que la llamada virtualidad “define, amplifica y presenta” las obras en píxeles.
- la cercanía de la obra ya no está únicamente mediada por la institución y el edificio no es antesala de las obras, estas se encuentran resignificadas por individuos y colectivos que incluyen estas en sus discursos y propuestas, para apropiarse de ellas de maneras diferentes.

La imagen de la obra artística, es reproducida en las pantallas de los dispositivos conectados a la red de redes y estas son visualizadas por un espectador que llega a ella por diferentes canales de búsqueda. Uno de estos canales es el encuentro de la obra no mediada por la institución propietaria de las obras artísticas y se desvinculan de la institución. La multiplicación de la imagen de la obra se aleja y evade las relaciones preconcebidas para ellas desde las instituciones. Otro acercamiento desde la virtualidad y a distancia, de la imagen de la obra artística, es a través de la página de la institución, permitiendo no solo la observación de la obra, sino la explicación que acompaña a esta, como rótulo ampliado del ubicado en la sala física.

Utilizando estos nuevos acercamientos a partir de la virtualidad, las instituciones harán uso de estos medios y definirán y realizarán exposiciones virtuales, definiendo recorridos que permiten y permitan recrear salas, pasillos y rótulos que

acompañan esta nueva circulación, marcada por la exhibición de la imagen de las obras de manera transitoria. Ya que definirán una temporalidad para la existencia de éstas en la red. Como así se establecen exposiciones temporales a nivel presencial en la institución-

El carácter temporal que se le ha definido a las obras contenidas en el Museo de Arte, es un conducto abierto, que permitirá explorar a futuro, la presencia de las obras artísticas. No solo asumidas “dentro”, en exposiciones eventuales, sino pensadas estas como cuerpos que pueden entrelazarse o rechazarse a partir de relaciones particulares, establecidas, planteadas y dispuestas, por curadores e instituciones, para cruzar y crear conexiones, que permitan infinitos imaginarios, dentro de la corporeidad y virtualidad simultanea de las mismas. Contemplando la multiplicidad de espacios, como las salas de los museos constituidos, los espacios urbanos, la virtualidad diseminada de los diversos dispositivos que poseen acceso a la red, y así, de manera conjunta, establecerse como eventos no globalizados, sino globalizantes de una realidad asumida: las obras artísticas como el contenido del museo de arte.

Las obras artísticas como se ha observado en los primeros diecinueve años del siglo XXI, se han presentado cercanas y resignificadas, no se encuentran en terceros y cuartos planos, han cobrado una nueva vida y a partir de ellas, otras existencias del Museo de Arte se multiplican.

El Museo de Arte, no sólo se reafirma en aquellos modelos

arraigados y distinguibles en él desde sus inicios como institución, sino que se consolida como “forma” de conservación y como obra misma. Por ello el Museo de Arte está yendo más allá de su propia imagen, y comienza a volcar la mirada de manera diferentes hacia aquellas obras que se han convertido en patrimonio y en imágenes inalcanzables, para tratarlas como causa y embrión. Con ello se cumple un nuevo periodo que se arraiga a su origen educativo, pero explorado desde las obras mismas como evento y lección, construido de forma didáctica y colectiva.

El Museo de Arte, en la actualidad encarna un momento histórico, de doble estructura, donde la obra arquitectónica y las obras contenidas, se encuentran bajo políticas que proclaman lo cultural, a partir de lo económico. La obra arquitectónica es utilizada como pretexto para volcar la mirada a nuevas ciudades que se construyen a partir de otra oferta de las instituciones que se consolidan como Museos de Arte y Arte Contemporáneo, ya que las temporalidades de las obras expuestas convergen en ellos de manera diferente de acuerdo a los lineamientos de cada una de las instituciones.

La obra arquitectónica y las obras artísticas son utilizadas para definir una existencia particularizada, pero globalizada del Museo de Arte. La obra museo arquitectónico deriva en varias presencias del Museo de Arte

La imagen del Museo como edificio, de acuerdo a estos derroteros globalizadores y económicos en pos de lo cultural, podrían mirarse bajo dos perspectivas diferentes, una es la de

tomar el edificio como una obra particular, consecuencia de que se ha quedado sin arte representativo interno, y la segunda, la obra arquitectónica Museo de Arte en el presente, es él mismo, ser objeto artístico y contenedor, ya no de obras sino de actividades. Y tal vez por ello, en la actualidad, los Museos de Arte Contemporáneo podrían asemejarse a los bancos, porque están encargados de guardar patrimonios, más no de impulsar el avance del pensamiento artístico, ni de ser canal de comunicación entre artistas, obra y espectador. En ellos las obras pasan a ser activos y a un tercer plano, donde lo económico rige su presencia, dejando la impronta de estas como acciones y creaciones artísticas, predominando lo patrimonial y no lo cultural. “Incluso el arte ha abandonado los lugares cerrados para entrar en los circuitos abiertos de la banca. Las conquistas de mercado se hacen por temas de control y no ya por formación de disciplina, por fijación de cotizaciones más aún que por baja de costos, por transformación del producto más que por especialización de producción.” (Deleuze, Gilles.1991. pág.3)

A 19 años del inicio del siglo XXI, comienzan a despuntar otros sistemas, donde las “relaciones a partir del saber”, son configuradas por la institución desde otras visiones y presencias de ellas. No solo desde las exposiciones virtuales, sino que abordarán el carácter estático que las define, horadando este y se proclamarán desde lo “deambulante o nómada”, rompiendo igualmente con la escala que las identifica, volcando de nuevo otra mirada hacia ellas, utilizando las obras como conexión.

El Museo sale a la calle, porque su interior está en crisis, y “to-

dos los interiores son lugares de encierro”, tomando las palabras de Deleuze y transpolando éstas al Museo de Arte como interior consolidado y no solo referenciadas por este a la casa, la escuela, el hospital, etc. Cuando el Museo sale a la calle, no es disciplinar, sino que se establece bajo un sistema de control. Que controla el espacio visible del afuera, el cual está en contacto con los cuerpos que transitan la ciudad y de esta manera la ciudad es soporte, pasando ésta de ser exterior a un interior controlado.

La existencia del Museo de Arte, es una acción que comienza desde la palabra escrita y es hecho artístico y arquitectónico, gracias a los idearios y construcciones de éste, que lo condensan en el concepto de obra, como obra museo arquitectónico y obra museo artística. El tiempo en que se gestan, es el presente mismo, que es parte viva de su desarrollo, donde se crean y se esbozan caminos hacia el futuro del Museo de Arte, posibilitando diferentes existencias, a pesar de los límites que se le imponen a la obra arquitectónica y a la artística.

¿Si el artista toma la posición ideológica de no hacer más obras o destruir estas dejará de existir el Museo?...

La existencia de las grandes instituciones Museo, no parece peligrar, y está garantizada, su presencia material, no se desvanece en la virtualidad, ya que no solo cohabita con ella y en ella, sino que se consolida en ella, bajo la imagen de las obras, y de la obra arquitectónica, inscribiendo caminos múltiples para la existencia del Museo de Arte. Ya que este no depende de la creación continúa de sus artistas.

El Museo de Arte no es una definición concreta como cuerpo transformable, ya que no conexas una, sino diferentes definiciones del mismo.

La presencia múltiple de la obra museo de arte planteada desde las disciplinas artística y arquitectónica, establece otras presencias del mismo, y lo vincula de manera independiente o colectiva a otras rutas o viajes del Museo de Arte.

i.540 Captura del video de la canción "Apehit"-Beyonce, Jay Z,
segundo 0:56
filmado en el Museo del Louvre



Exit full screen

Nuevas líneas de investigación y aportes

La investigación no solo propone, sino que desarrolla una aproximación al museo de arte, desde dos disciplinas, para propiciar que este sea explorado no solo desde una posición, sino que ésta permita ampliar el “escenario” disciplinar en el que ha sido instituido y hacia él confluyan otras disciplinas, para potenciar otras miradas y concebir existencias múltiples del mismo.

Igualmente, la investigación, plantea que el abordaje al objeto de estudio, no se establezca desde la significación corpórea del mismo, sino que se afronte éste como “expresión”, esta como concepto, movimiento, construcción, reflexión e intención, para lograr dilucidar y abrir un campo de exploración más amplio. Esta aproximación no solamente encuadra a éste como un constructo material, sino que lo considera desde lo ideario, que pertenece, se nutre, se define y finalmente se cimienta sobre varias disciplinas, es interdisciplinario, donde arquitectura y arte, están presentes de manera indisoluble. Y es desde ellas y hacia ellas, que nuevas presencias a futuro del mismo, pueden ser posibles, en la dislocación conjunta. Y a partir de esta postura y continuando esta línea, se abriría la puerta a plantear si el museo es para el arte, o es un arte para el museo.

La posición planteada, permitiría estudiarlo no solo desde una de las orientaciones que se le han impuesto a éste, que pareciera primar, dirigirlo y encarnarlo, bajo la eternidad de la imagen, definiéndolo con y sobre la piedra, sino integrarlo dentro de varias disciplinas. Donde arquitectura y arte han asumido su presencia, “personificadas” en las creaciones de sus arquitectos y artistas, quienes no solo lo han pensado y aceptado, sino que lo han denostado, reconstruido, construido, rescatado y definido, ya diverso en la actualidad, en sus tres siglos de existencia.

Es por esto que el trabajo propone que, a partir de diversas expresiones encarnadas por ambas disciplinas y colocando éstas en paridad, como congéneres igualitarios que construyen al museo de arte, se aprecien las posiciones, jerarquías, normativas y claridades que “pesan” sobre él, y a partir del calidoscopio que vislumbra “fracturas”, propiciar otras “insinuaciones” del mismo. Ya que distintas “construcciones”, tangibles e intangibles, no solo han sido posibles, sino que diversas existencias del mismo pueden ser proyectadas en la multiplicidad del mismo, a partir de la convivencia y choque de estas. Y es por esto que el museo de arte se concebirá como “obra”.

Y al designarlo de esta manera, expandirá su gravidez y permitirá otras cercanías hacia el mismo, creando vínculos y posibilitando a futuro otros imaginarios de éste, justificando esto, ya que en el transcurso de la tesis las expresiones que fueron seleccionadas y catalogadas a partir de las concepciones individuales y colectivas hacia el objeto de estudio, dan cuenta de este proceso múltiple.

Un camino abierto que expone la tesis es no identificar al museo de arte desde la manifestación material del mismo, esto quiere decir que no se relacione únicamente con el edificio, sino que este como obra, es concepto y construcción. Y así plantear y establecer relaciones que a futuro no solo definan, sino que se realicen aperturas dispares y figuraciones variables, a través del reconocimiento, que éste, como embrión, es una idea que se tomó un espacio. Y esto puede derivar a que otros acercamientos, desde diversas disciplinas, como se ha indicado anteriormente, sean llevados a cabo, para profundizar la cohesión del mismo desde diferentes dimensiones.

Igualmente se podrá describir y acentuar desde apreciaciones antagónicas lo que sucedió a posterior, cuando esta idea se transfigura en forma y lo que esto actualmente a derivado en

las presencias de la obra museo de arte. No únicamente desde los ejemplos contenidos y planteados en la tesis desde las dos disciplinas antes mencionadas.

Quedando abierto otra vía en la investigación: Si es museo para el arte, y este último es su contenido, que variable y polifacético es, es de considerar que el arte para un museo, es posible de otros modos, como así el arte sin un museo.

Como el arte es expresión, el arte tiene la capacidad de viajar más rápido que la Institución.



E N T R E E L L L E N O



Y E L V A C I O