

La creación del espacio expositivo moderno

Ángeles Layuno Rosas

Escuela de Arquitectura. Universidad de Alcalá. España
angeles.layuno@uah.es

Miguel Ángel Chaves Martín

Departamento Comunicación Audiovisual y Publicidad II. UCM.
machaves@ucm.es

Resumen

La creación del espacio expositivo moderno fue una consecuencia de los avances técnicos y estéticos del arte y arquitectura de vanguardia unidos en un proyecto estético colectivo influido por las ideas del pensamiento filosófico y científico de las primeras décadas del siglo XX. Sobre estas premisas se analizan las aportaciones de algunos proyectos de Mies van der Rohe y Le Corbusier al debate sobre el contexto espacial del arte, quienes canonizaron diferentes soluciones que se convirtieron en paradigmas de la museografía moderna más allá de la revisión del Movimiento Moderno. Algunas de las fórmulas del museo funcional y sus derivaciones actuales ensayan una metodología en que la investigación estética aportada por los planteamientos de las artes plásticas trasciende a los objetivos de la mera funcionalidad.

Palabras clave

Espacio expositivo – Arquitectura Moderna – Creatividad – Museo – Cubo Blanco

Abstract

The creation of modern exhibition space in the early decades of the twentieth century was a consequence of technical advances and of an avant-garde art and architecture aesthetic project influenced by the ideas of philosophical and scientific thought. On this basis the contributions of some projects by Mies van der Rohe and Le Corbusier to the debate on the spatial context of art are analyzed. These art spaces canonized different solutions which became paradigms in museum practice beyond the review of the Modern Movement. Many of these formulas of the functional museum and their current adaptations tried a methodology in which the values derived from aesthetical research transcended its mere functionality.

Key Words

Exhibition Space – Modern Architecture – Creativity – Museum – White Cube

Presentación

Las ideas de la geometría euclidiana, la física de la relatividad, las teorías de la Gestalt, la psicología y la fenomenología de la percepción serán decisivas en la creación artística, arquitectónica y expositiva-museográfica del siglo XX, determinando que el

espacio museístico pueda expresar distintas ideas acerca del contexto del arte, tanto formales, como funcionales o conceptuales, aspirando según el espíritu de la vanguardia a convertirse en un trascendente reducto de la estética, o por el contrario, en un ámbito desacralizado aspirante a la fusión del arte con la vida cotidiana.

Objetivos y Metodología

El objetivo prioritario es desvelar la aportación de los arquitectos de vanguardia y del Movimiento Moderno a la creación ideológica y formal del espacio expositivo moderno a través de la confluencia en sus propuestas, tanto de las innovaciones tecnológicas de la nueva arquitectura como de postulados derivados de las corrientes científicas, filosóficas y estéticas compartidas entre arte y arquitectura.

En segundo lugar, rastrear la génesis de la tradición museográfica moderna vigente en la actualidad y plantear algunos de los significados implícitos en el espacio expositivo moderno reveladores de las contradicciones y paradojas provocadas por la generalización del término “funcionalismo” a propuestas espaciales cuya raíz procede de la experimentación y reflexión estética sobre el espacio como esencia arquitectónica.

El análisis de los montajes expositivos de algunos grupos, y sobre todo de los proyectos –muchas veces sobre el papel– elaboradas por arquitectos de la talla Le Corbusier y Mies van der Rohe ha sido una labor imprescindible para comprender la dimensión estética y conceptual aportada por el espacio expositivo en el contexto del denominado “museo funcional”, y para plantear la existencia de una nueva tradición museográfica con diversas manifestaciones instrumentalizada por la museología moderna y reelaborada *ad infinitum* tras la revisión postmoderna. Los ejemplos han sido seleccionados porque representan la materialización de múltiples confluencias entre arte y

arquitectura, entre arte e ideología, entre arquitectura, arte y estética, por ello, como colofón de esta línea de investigación sobre la justificación del espacio moderno –sobre todo para el arte moderno– se ha considerado pertinente presentar la reflexión sobre la fenomenología de la percepción aplicada a los espacios expositivos por parte del artista Rémy Zaugg y su influencia en los proyectos expositivos del estudio suizo Jacques Herzog y Pierre de Meuron, ejemplo esencial de espacio ideológico del arte.

Este recorrido se ha basado en el estudio de textos, dibujos, fotografías y material diverso asociado a estos proyectos con el objetivo de entender las fuentes de procedencia de cada formalización y las connotaciones de cada espacio y su evolución en el siglo XX.

1. Arquitectura y Vanguardia: Espacios expositivos

En las primeras décadas del siglo XX, arte y arquitectura, de manera conjunta, elaboran una nueva estética que influirá en los modos y formas de ver y/o exponer (Layuno, 1997). La quiebra de los postulados de la perspectiva renacentista afectará tanto a los instrumentos de representación gráfica de la realidad plástica como a las nuevas concepciones del espacio arquitectónico. Influido por la estética del purovisibilismo y la abstracción, el diseño expositivo muestra un *zeitgeist* claramente antihistoricista y antidecorativo, en el que movimientos como el cubismo, el neoplasticismo, y el constructivismo determinarán en gran medida la fragmentación, transparencia y simultaneidad perceptivas, así como el carácter bidimensional del soporte mural expositivo (Besset, 1993).

Sin embargo, la crítica al museo enarbolada desde las primeras décadas del siglo XX no radica en ocasiones tanto en el reclamo de su supresión como en la necesidad de su transformación funcional y formal, estableciendo una nueva relación espacial entre la

arquitectura y los objetos y una nueva relación visual entre éstos y el público, como podemos constatar en las experiencias de Le Corbusier o en las de Mies van der Rohe etc., incluyendo las propuestas de integración de las artes proclamadas por la Bauhaus y otras exposiciones colectivas de los diversos movimientos artísticos, cuyos precedentes habría que situarlos en la Sezession vienesa, sin olvidar el interés que presentan algunos pabellones de las exposiciones universales como campo de experimentación museográfica.

Cabría destacar, entre las numerosas experiencias desarrolladas por los grupos de vanguardia, los trabajos de El Lissitzky, en los que "...el espacio no sólo existe para el ojo, no es el cuadro, sino que se quiere vivir en él" (Van de Ven, 1977: 281). Los *proun* muestran la transformación epidérmica de la geometría de la caja expositiva tradicional al sustituir el decorado historicista por un ámbito neutro cuya profundidad espacial podía estar sugerida por la superposición de los objetos representados, integrando el espacio contenedor en la propia creación artística.

2. Flexibilidad, neutralidad y espacios isótropos

El desarrollo tecnológico que experimenta la arquitectura moderna, y en concreto la liberación de la antigua función estructural del muro y la derivación hacia la planta libre, se suman a los ingredientes estéticos de las vanguardias, posibilitando un nuevo concepto de museo que enarboló el sentido moral y revolucionario del proyecto de la modernidad. Como consecuencia de ello los museos del Movimiento Moderno canonizaron diferentes soluciones espaciales: la retícula isótropa rediseñable en múltiples combinaciones –hacia la máxima flexibilidad–, el museo acristalado –hacia la máxima continuidad entre interior y exterior–, y el cubo blanco –hacia la máxima neutralidad–. Estas fórmulas fueron

presentadas en las nuevas programaciones del *museo funcional* como el producto de los avances técnico-constructivos del código racionalista. Con sus connotaciones de espiritualidad, vacuidad e infinitud, estas soluciones arquitectónicas y museográficas constituirán además la base de una tradición expositiva formal e ideológica de la condición moderna.

La propuesta *lecorbusiana* de un museo de arte contemporáneo para París publicada el 8 de diciembre de 1930 en la revista *Cahiers d'Art* bajo la denominación de *Musée des artistes vivants* responde a la fórmula programática del “museo del crecimiento ilimitado” que Le Corbusier elaboraría desde entonces hasta 1939. Un museo que, parafraseando la *Memoria* dirigida por el arquitecto al director de la revista, Christian Zervos, “...sigue las leyes naturales de crecimiento que son del orden según el cual se manifiesta la vida orgánica: un elemento susceptible de añadirse en la armonía...” (Boesiger - Gisberger, 1995: 236). La propuesta, al margen de sus implicaciones naturalistas y mecanicistas, se concibe como una económica construcción estandarizada y modular diseñada con elementos repetibles, presentando una solución innovadora a los problemas de flexibilidad y extensibilidad visible en la secuencia de plantas del proyecto que materializan el crecimiento orgánico a partir del núcleo central entendido como célula en expansión progresiva (Fig. 1).

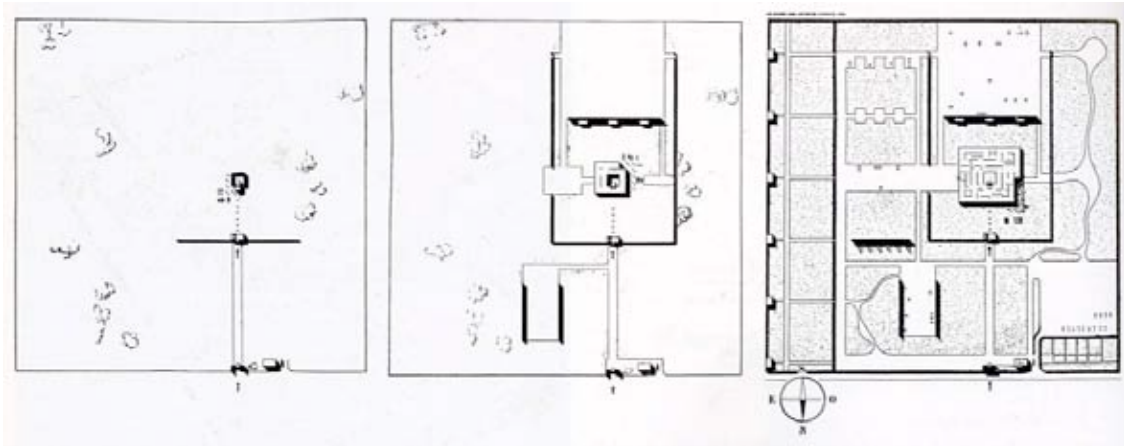


Figura 1: Le Corbusier: Musée des artistes vivantes. 1930. Esquema de la evolución del proyecto.
(Fuente: Basso Peressut, *Il museo moderno*, 2005, p. 105)

En medio de un entorno natural, en contraste con la solemnidad del emplazamiento urbanocéntrico del museo tradicional, y privado de su carácter aurático, el museo sitúa su entrada bajo el pórtico en que apoya el edificio y conduce al visitante hasta el atrio central desde donde iniciar la *promenade architecturale* a través de una rampa que sigue la traza de la geometría espiral cuadrada, discurre y se adentra en espacios modificables por el uso de paneles móviles. Los croquis que realiza Le Corbusier sobre los diversos ambientes acentúan la máxima intercambiabilidad y estandarización de los dispositivos museográficos y constructivos -pilares y paneles- (Fig. 2), poniendo de relieve una autonomía de planos internos, a modo de transición entre el mecanismo circulatorio, y las obras, que contrasta con el orden del esqueleto estructural gobernado por una retícula geométrica delimitada por una rotunda composición cúbica.

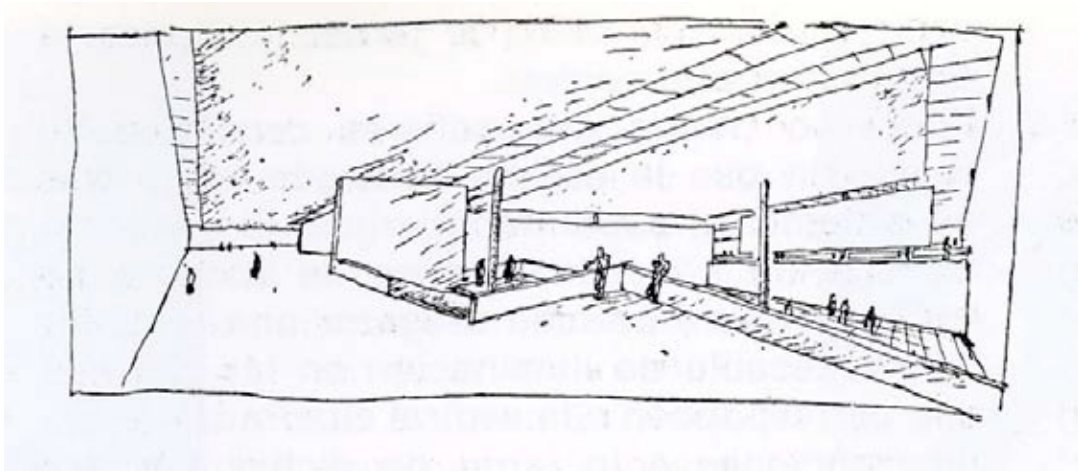
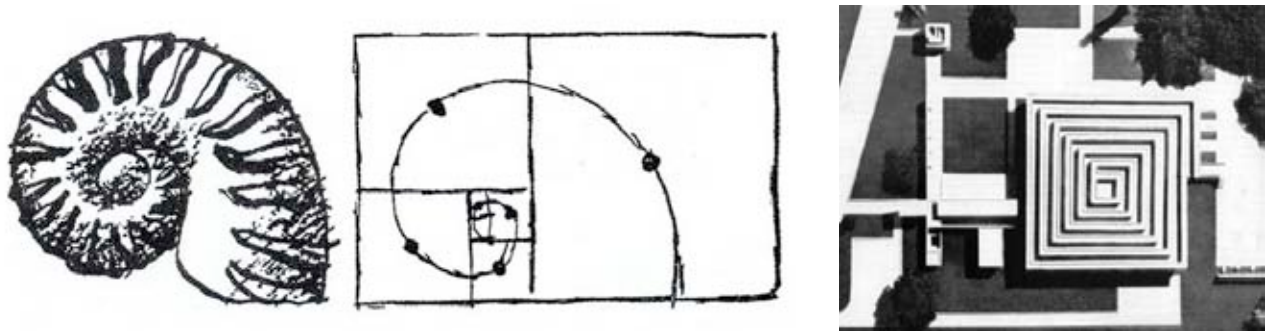


Figura 2: Le Corbusier: Musée des artistes vivants. 1930. Croquis con diferentes vistas del interior del museo (Boesiger, W. – Girsberger, 1995, p. 106)

Le Corbusier desarrolla los principios básicos del diseño formal del edificio a partir de consideraciones funcionales, como la economía de medios constructivos, la resolución de las circulaciones de un modo racional para hilvanar el discurso expositivo y una percepción global de la exposición, así como la resolución de la extensión futura del museo. En consecuencia, esta eficiente “máquina para exponer” arrojaba soluciones objetivables acordes con los cinco puntos de la arquitectura y su anterior aportación estructural *domin-ó*.

No obstante, la forma de la espiral cuadrada es sometida a las reglas de la proporción áurea, formalizándose en un esquema modular como manifestación temprana de un universo expositivo antropométrico codificado posteriormente por el sistema Modulor (1948) (Figs. 3-4). En el pensamiento de Le Corbusier está presentes los estudios de Matila C. Ghyka sobre el número de oro, que incluían los avances del matemático Sir Thomas Cook sobre la sección áurea vinculada a la espiral como diagrama o símbolo de crecimiento

armonioso¹ (Ghyka, 1983: 57, 131-137), lo que venía a coincidir con la afirmación del arquitecto para su museo de artistas vivos: “El museo es extensible a voluntad: su plan es el de una espiral; verdadera forma de crecimiento armoniosa y regular”.



Figs 3-4: Le Corbusier: Museo del Crecimiento ilimitado. 1939. Croquis de la espiral, verdadera forma de crecimiento armónico y regular y Vista aérea de la maqueta
(B. Peressut, *Il museo moderno*, 2005, pp. 104, 108)

Como se aprecia, en el pensamiento *lecorbusiano* se condensaban las teorías científicas y filosóficas de su época, entre ellas los nuevos postulados de la teoría de la relatividad (1905) materializados en la percepción dinámica conseguida por la *promenade architecturale*, elemento básico de sus proyectos expositivos y cuya repercusión posterior en la arquitectura museística ha sido notable.

Además de lo expuesto, la génesis de las experiencias expositivas *lecorbusianas* se halla en sus viviendas. La reflexión sobre el hábitat se confunde y se funde en ocasiones con la reflexión sobre el espacio de arte. Las villas de Le Corbusier constituyen un laboratorio de investigación sobre una organización basada en los presupuestos espaciales derivados del purismo (Von Moos, 2010, 39-65), planteando no sólo el tema de la casa del coleccionista, espacios museográficos pensados como marcos de relaciones

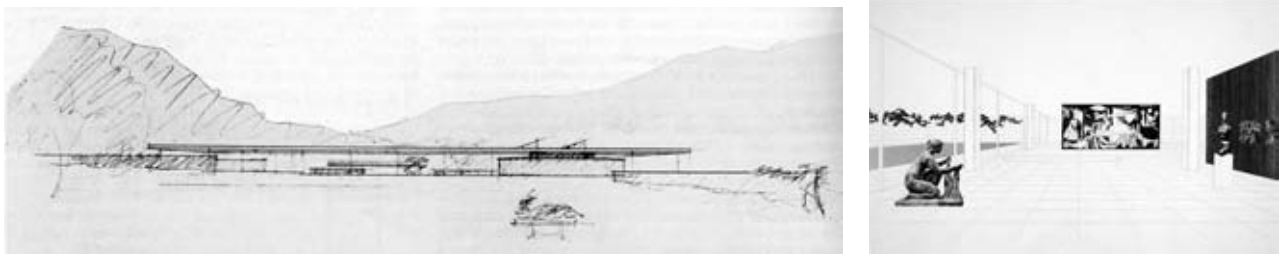
¹ No sólo las teorías de Matila C. Ghyka ya citadas, sino también las aportaciones sobre la humanización del espacio de G. Scott, el pensamiento de Henry Poincaré y los nuevos postulados de la Teoría de la Relatividad (1905). (Navarro Segura, 2011: 29-32).

estéticas entre obras y arquitectura, sino que sobre todo exhiben una metodología proyectual compartida entre las artes que trasciende con mucho el mero funcionalismo museológico atribuido a los museos de su generación. De hecho, el museo fue para Le Corbusier una constante a lo largo de su trayectoria arquitectónica y el hecho de simultanear la faceta de arquitecto y artista plástico proporciona una dimensión especial a su enfoque sobre las relaciones entre espacio y obra que conecta con su ideal de alcanzar la “Síntesis de las Artes Mayores” precisamente a través del museo como “Obra de Síntesis en la que cooperarían artistas diversos (Boralevi, 1982).

La materialización del denominado museo funcional o moderno, y sus derivados posmodernos, se va a apoyar también en las propuestas expositivas y museísticas de Mies van der Rohe, cuyo proyecto “A Museum for a small city”, publicado 1943², se inscribe en la línea de investigación miesiana sobre el pabellón espacialmente isótropo acristalado susceptible de una absoluta flexibilidad espacial, dando continuidad así a los postulados del Pabellón para la Exposición Internacional de Barcelona de 1929. La propuesta de Mies cualifica y concreta el espacio a través de elementos autónomos respecto a la estructura portante o los cerramientos basado en tres elementos básicos: pavimento, pilastras y cubierta plana. En este caso, junto a los ligeros planos de delimitación, son las propias obras de arte las que aparecen en ordenaciones insólitas, sin ningún tipo de mediación de carácter museográfico-arquitectónico, posadas en un espacio abstracto y en condición de máxima permeabilidad visual entre el interior y el exterior. Se potencia de este modo, una nueva y bien calculada libertad en la ubicación espacial de los objetos respecto al marco arquitectónico y respecto a las relaciones perceptivas entre éstos y el espectador, imponiéndose en los modernos prototipos expositivos,

² Mies van der Rohe: “A museum for a Small city”, *Architectural Forum*, 78, nº 5, mayo 1943, pp. 84-85.

mayoritariamente destinados a alojar el arte moderno. El proyecto de Mies está también en sintonía con el reclamo del museo democrático abierto a la sociedad, aludiendo a la transfiguración del museo en un lugar de recreo que no sepulte las obras del arte, lema muy en boga entonces, expresando en su formalización la supresión de las barreras entre las obras de arte y la comunidad, mediante “un jardín que constituye el acceso a la presentación de las esculturas...”, así como por el perímetro acristalado que posibilita que se contemplen las obras sobre “el fondo formado por las montañas circundantes” (Neumeyer, 1995: 485). (Figs. 5-6).



Figs 5-6: Mies van der Rohe. Museo para una pequeña población (1943). Perspectiva general y perspectiva interior con fotomontaje (Architectural Forum, 78, 1943)

La faceta de Mies como coleccionista de arte, estudiada por Vivian E. Barnett, así como sus contactos con otros coleccionistas y profesionales del mundo del arte durante su estancia en América (Lambert, 2001: 90-131) nos permiten comprender mejor algunos recursos conceptuales y gráficos que aparecen en su proyecto. Mies había formado su colección entre 1937 y 1957 con obras de artistas que admiraba o con los que había mantenido alguna relación, como era el caso de Paul Klee, George Braque, Wassily Kandinsky, Kurt Schwitters, y Pablo Picasso. La manipulación y exposición de algunas de estas obras de tamaño relativamente pequeño en el marco de modestas proporciones de su apartamento, y los encargos de espacios expositivos por parte de coleccionistas (en concreto la ampliación de la casa de Helen y Stanley Resor en Wyoming), contribuyeron a

la maduración de sus investigaciones sobre el espacio expositivo y sobre el tratamiento de las obras de arte como elementos espaciales. De este modo, el proyecto del *Museum for a Small City*, jalona un recorrido continuamente actualizado, el espacio expositivo de escala doméstica derivado de la casuística de la villa campestre del coleccionista donde contraponer naturaleza y artificio y cultivar el sentido hedonista de la fruición estética en un ambiente culto y elitista.

En la reflexión miesiana sobre el espacio expositivo de nuevo se imponen consideraciones de índole estética sobre las propiamente funcionales, reflejadas en el sistemático empleo de *collages* y fotomontajes como medios de expresión gráfica en algunos de sus proyectos, pues es a través de ellos como Mies estudió y visualizó el espacio expositivo. En colaboración con su delineante y discípulo George Danforth, seleccionó reproducciones de obras de artistas conocidos o coleccionados por él mismo, cuyas imágenes o fragmentos de las mismas, extraídas de su contexto original y recompuestas en nuevas composiciones, son sin duda un claro anticipo de la reflexión del *Museo Imaginario* de Malraux.

La técnica del *collage* había sido ampliamente explotada por diversos grupos de vanguardia por la posibilidad de reproducir los mecanismos de la visión derivados del cubismo como la fragmentación y la simultaneidad de la realidad percibida, alineándose con las concepciones espaciales y disposiciones museográficas materializadas precisamente en el espacio isótropo y rediseñable, como revelan los montajes iniciales ejecutados en el hall de la miesiana Galería Nacional de Berlín mediante la suspensión de obras neoplásticas del techo provocando la sensación de su flotación en el espacio. Las novedades estéticas que el collage podía aportar al diseño del espacio expositivo se ponen claramente de manifiesto en el catálogo de la exposición de Kandinsky celebrada en marzo de 1941 en la Galería Nierendorf de Nueva York, con la reveladora descripción:

“Mies van der Rohe, Chicago, a friend of Kandinsky, contributed a design of an interior on the basis of a Kandinsky painting, especially for this exhibition” (Lambert, 2001: 109-110)³.

(Fig. 7-8).

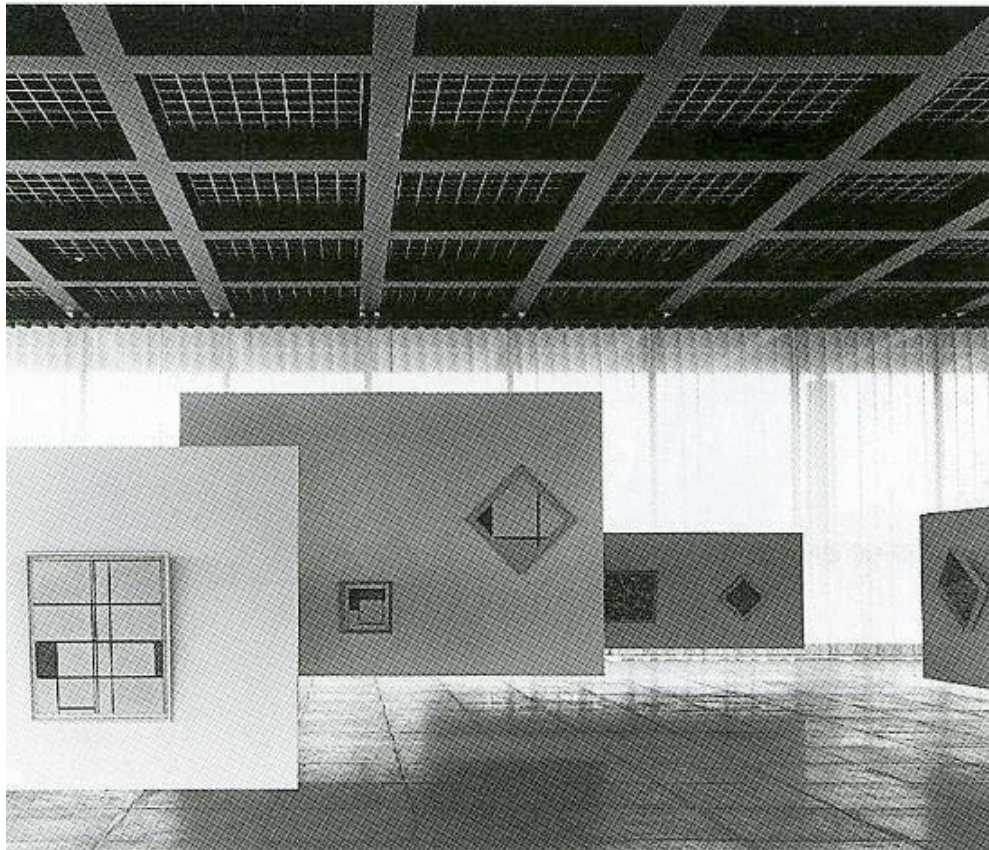


Figura 7: Mies van der Rohe: Galería Nacional de Berlín 1965-1968. Vista de la exposición inaugural. 1968 (Fotografía David Hirsch, publicada en *Twentieth-Century Museums I*. Phaidon, London, 1999).

³ Realizado por G. Danforth, incluía una reproducción de “Bild mit Wieser Form” (Pintura con forma blanca, 1913) de Kandinsky que pertenecía la Fundación Solomon R. Guggenheim.



Figura 8: Estudio Mies van der Rohe. G. Danforth y W. Priestley, delineantes: Collage para la Resor House, reproducción de la obra de Paul Klee Colorful Meal (1939) sobre impresión fotográfica (Fuente: Lambert, 2001, p. 169)

El collage permitía además a Mies y sus colaboradores investigar de manera innovadora las condiciones de percepción de un espacio puramente estético, idealizado, abstraído de la realidad, y con unas elevadas dosis de radicalidad en la ordenación de las piezas, a menudo presentadas secuencialmente y desde diversos puntos de vista, como ocurre en los collages de Mies para la Resor House (1937) y en la propuesta del *Museum for a small city*, donde yuxtapone diversas versiones el Guernica de Picasso⁴ y dos esculturas de Maillol a un fondo de naturaleza o arquitectónico. Pero a su vez, en algunos de los proyectos miesianos la parte artística del fotomontaje o collage se vincula a unas coordenadas espaciales abstractas gobernadas por una retícula estructural isótropa reflejando un ideal de espacio cartesiano, geométrico y matemático, en el que registrar los elementos mínimos de la trama estructural portante. De este modo “el espacio se visualiza

⁴ La obra de Picasso se había expuesto en el Arts Club de Chicago en octubre de 1939 y en el Art Institute de Chicago en febrero de 1940, atrayendo la atención de Mies. El Guernica estaba siendo objeto por entonces de debates sobre su adecuada presentación, como apuntó Ludwig Hilberseimer: *Mies van der Rohe sin embargo propuso una simple y efectiva solución, convirtiendo la pintura de Picasso en un muro autoportante. Así la pintura se aísla de su entorno en su propio beneficio, pero al mismo tiempo está íntimamente ligada al edificio como un auténtico elemento arquitectónico.* Lambert, 2001, 109.

como una trama cartesiana vacía, dispuesta para ser ocupada física o conceptualmente por una acción artística" (Maderuelo, 2008: 13). (Fig. 9)

En relación a ello, como recuerda Rosalind Krauss, la retícula anuncia, entre otras cosas, la voluntad de silencio del arte moderno, su hostilidad respecto a la literatura, a la narración, al discurso, "la retícula muestra las relaciones en el campo estético como si se mostraran en un mundo aparte... La retícula declara al mismo tiempo el carácter autónomo y autorreferencial del mundo del espacio del arte" (Krauss, 1996: 23-24), planteando la posibilidad de lectura de estos espacios como mundos en suspensión.

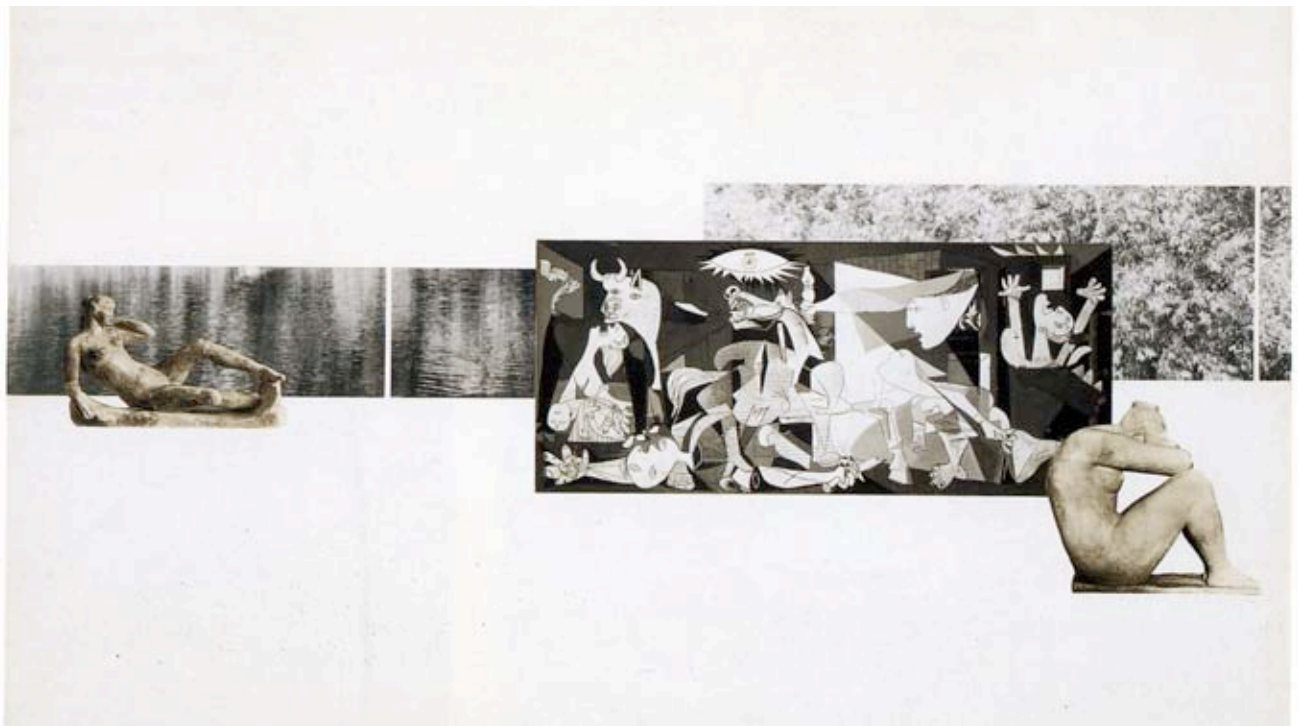


Fig. 9: Estudio Mies van der Rohe. G. Danforth delineante: Museum for a Small City. Collage con el Guernica de Picasso, dos esculturas de Maillol sobre fondo de paisaje 1943-47 (Fuente: Lambert, 2001, p. 427)

El gran atrio acristalado de la Neue Nationalgalerie de Berlín (1962-1968), último proyecto de Mies, acentúa la condición reticular al máximo de sus posibilidades, culminando el programa vanguardista de fusión arte y vida en forma de un aula elevada y abierta hacia la ciudad. Considerando que la desacralización del *tesaurus* museístico

pasaba por la desmaterialización del propio contenedor, las palabras de Walter Benjamin en su ensayo “Experiencia y pobreza” (1933), achacando al vidrio la muerte del misterio y del “aura” cobran sentido en este planteamiento. No obstante, si en efecto el vidrio en su condición técnica y funcional había sido monopolizado por la *Neue Sachlichkeit* inaugurando un nuevo espacio-tiempo que propiciaba la simultaneidad de visiones del interior y del exterior (Marchán Fiz, 2008), el trabajo miesiano sugiere instalarse en la duda de su significación.

Pese a las cualidades pronunciadamente apolíneas del espacio, la suave elevación del edificio sobre un *podium* permite entrever resquicios del doble juego de elevación y separación de la ciudad que empleaba Bruno Taut en sus utopías urbanas expresionistas. Una espacialidad que es no sólo el “dentro” sino también englobante del espacio del entorno, ligando el interior con el paisaje urbano. Pero además, la gran cubierta cuadrada de la Nueva Galería Nacional descansando en ocho columnas externas permite exaltar la meta de la vacuidad espacial, del espacio isótropo centrífugo, regido por una retícula estructural extensible. Si la cuidada distribución funcional del programa en dos niveles, el control ordenador de la rígida modularidad impuesta por el esqueleto estructural y la fuerza del techo reticulado, y la presencia de la figura humana en el fotomontaje del proyecto configurando la escala y la *realización* espacial del proyecto, sitúan el museo berlinés en un estadio alejado del sublime universo del arte de los collages precedentes, sin embargo, el programa del edificio estimula la superación de la objetividad, lanzando a Mies, tras los ensayos previos de la casa Farnsworth, del Cullinan Hall en Houston y el Crown Hall de Chicago, a encadenarse en la potente tradición museística berlinesa, homenajando el idealismo de Schinckel en la esencia de su imagen clásica.

En su evolución hacia la transformación de la técnica en cultura, Mies se ensimisma en la consecución del espacio puro abierto en todas direcciones y libre de apoyos

intermedios (Lambert, 2001, 192-221). En la práctica sus obras maestras son los espacios concebidos más poéticamente vacíos, en los que la apertura y la delimitación espacial constituyen la cualidad de la mirada museística. En su obra final culmina así la célebre fusión entre materialidad y espiritualidad, preludiada por el propio arquitecto en 1938: “La arquitectura..., tiene su origen en la utilidad, pero, a través de toda la escala de valores, se extiende hasta el campo de la existencia espiritual, el campo de los significados y la esfera del arte puro”⁵ (Neumeyer, 1995: 479).

El dilema de la retícula miesiana comienza de este modo a resolverse y encaja en la reflexión de Krauss acerca del significado de la doble dimensión centrípeta o centrífuga de la obra estructurada en retícula, presentada como un fragmento “cortado” de un tejido infinitamente mayor, anulando cualquier separación entre el espacio del arte y el espacio cotidiano. O, por el contrario, si asumimos la lectura centrípeta, la retícula actuaría como una “re-presentación” de todo aquello que separa a la obra de arte del mundo, del medio ambiente y de otros objetos, asumiendo una lectura idealista, apoyada en la idea vanguardista del espacio puro como revelación de categorías superiores del Ser o del Espíritu (Krauss, 1996: 35- 37).

Las diversas elaboraciones de Mies van der Rohe sobre el tema del museo darán lugar a una nueva realidad tipológica del museo como caja acristalada abierta al exterior, lo que determinaba un sistema de iluminación *a priori* natural. Una paradoja crucial que entraña este planteamiento radica en que la cuestión del cumplimiento de la funcionalidad del espacio moderno se presenta como una cuestión subsidiaria respecto a los valores derivados de la investigación estética sobre el mismo. Las críticas revisionistas a los

⁵ Los fundamentos conceptuales del trabajo de Mies asimilan el pensamiento del teólogo Romano Guardini, y de la arquitectura religiosa de Rodolf Schwarz, ambos implicados en el silencio metafísico del espacio vacío (Neumeyer, 1995: 335-349).

códigos de la modernidad atacaron frontalmente la idea de un espacio continuo permanentemente rediseñable, además de la inadecuación funcional de los edificios acristalados por razones de conservación de los fondos y por la merma de superficies expositivas. La alteración de estos espacios para adecuarlos a las necesidades expositivas desvirtúa entonces la experiencia estética derivada de su creación espacial.

3. Reflexiones sobre el Color y el Espacio

En los orígenes de esta fórmula expositiva se encuentra la aspiración a la abstracción común entre arte y arquitectura, las reflexiones sobre la forma y el color, sumados al debate ideológico sobre el contexto espacial del arte.

Marcel Proust en su obra *En busca del tiempo perdido* (1908-1922) plantea el tema de la contextualización de los objetos en un marco ajeno al original. Proust oponía a la teoría de ambientación de época propia del museo decimonónico la idea del museo como atmósfera abstracta en suspensión, un paréntesis del mundo que simbolizara el estado de creación artística, anticipando la filosofía del espacio cúbico blanco (Adorno, 1986). En plena “era de la reproductibilidad técnica” André Malraux en *El Museo Imaginario* (1947) auspiciaba la sustitución del marco por el margen de los libros de arte, añadiendo que “Este margen, heredado del grabado y de la reproducción..., es también el muro blanco de la galería y del museo moderno” (Zunzunegui, 2003: 95).

Las investigaciones sobre la geometría ligada al uso del color y sobre el papel de éste último como reestructurador del espacio fueron abundantes en los talleres de la Bauhaus, del Constructivismo y del Neoplasticismo (Figs. 10-11), ahondando sobre las propiedades físicas, químicas y psicológicas de los colores en asociación a determinadas

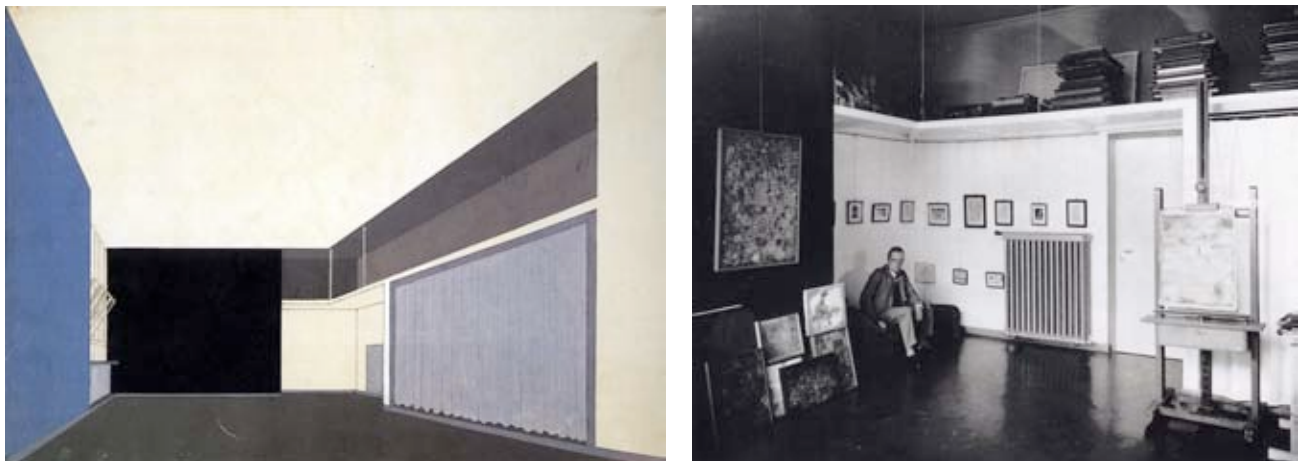
figuras geométricas elementales y sus correspondientes imágenes tridimensionales, como prueban las experiencias de Mondrian y el grupo De Stijl, Josef Albers, Kandinsky⁶ y Paul Klee, el purismo pictórico de Ch. E. Jeanneret y A. Ozenfant, y las imágenes obtenidas del estudio de este último en 1927 ligadas a los resultados del taller de pintura mural de la Bauhaus. El análisis y uso del color implicaba la investigación sobre una nueva plástica liberada de las referencias naturalistas, y sobre la creación de un espacio arquitectónico determinado por las propiedades funcionales de un entorno cromático, donde no era ajeno el universo de la psicología de la percepción y la teosofía. Joseph Albers inició en 1950 unos experimentos cromáticos que desembocaron en el libro *Homenaje al Cuadrado*, partiendo de las teorías de Goethe y de miembros de la Bauhaus. Albers afirma que el cuadrado es una forma neutra y estática, sin movimiento a menos que adquiera vida a través del color (Gage, 1997: 264-267).

En el campo de la pintura, *Cuadrado blanco sobre fondo blanco* (1918) de K. Malevich planteaba un proceso reduccionista de la forma y el espacio pictórico, pero la crisis de las leyes de representación espacial y de todo valor de contenido asociado al arte aspiraba a disolver los referentes simbólicos en valores materiales y positivistas de cada creación lingüística, a la vez que se planteaba sublimar, espiritualizar el contenido del espacio pictórico. En *De lo espiritual en el arte*, para Kandinsky el blanco se considera no-color, como indican los impresionistas, no existe en la naturaleza. Es el símbolo del mundo

⁶ Kandinsky fue el profesor de la Bauhaus que prestó más atención a la enseñanza del color. Llegó a la Escuela en 1922 con un detallado programa de formación que había elaborado el renovado Instituto Moscovita de Cultura Artística tras la revolución de 1917. Este programa daba especial importancia al color, que para Kandinsky debía ser investigado en el campo concreto de la física, la fisiología y la medicina (oftalmología, cromoterapia, psiquiatría), como en el campo de las ciencias ocultas, en las que podemos encontrar muchas informaciones de interés relacionadas con las experiencias suprasensoriales. En la Bauhaus, Kandinsky olvidó el ocultismo y resolvió sus dudas acerca de la física del color. Impartió su "Curso y Seminario sobre el Color" en el taller de pintura mural, a partir de 1922. Sus estudios psicológicos sobre el color fueron su principal aportación (Kandinsky, 1998).

donde han desaparecido todos los colores como cualidades y sustancias materiales, un mundo por encima de nosotros. El blanco, por tanto, actúa sobre el alma como un gran silencio absoluto, interiormente suena como un “no-sonido” que puede equipararse a determinadas pausas musicales temporales, pero el silencio que no está muerto sino por el contrario, lleno de posibilidades (Kandinsky, 1983: 82).

A pesar de las investigaciones citadas, en el proceso de codificación del lenguaje funcionalista triunfó el color blanco, que ejerció un monopolio hasta constituir la base de la iconografía moderna. Las conocidas causas de esta opción se deben a que el uso de un cromatismo más extenso contradecía los principios generales en los que se cimentaba la doctrina funcionalista, como el valor objetivo y racional de la arquitectura, y la sinceridad en el uso y exhibición de los materiales de construcción.



Figs. 10-11: Fritz Kuhr: Propuesta de decoración cromática para el taller de Paul Klee en su casa de Dessau. 1927. Témpera, bronce palteado y lápiz sobre papel (BHA). Detalle del taller de Paul Klee. 1927. Fotografía de Lucia Moholy (BHA) (Fuente: Fiedler-Feierabend, 2000, p. 454)

Por otra parte, si el Movimiento Moderno relegó y despreció el concepto de tipología tal como se había teorizado desde el siglo XVIII en el sentido de la correspondencia entre programa y tipo, el tipo continuó siendo un parámetro no descartable para una aproximación científica al análisis espacial de la arquitectura

expositiva moderna, sobre todo cuando nos encontramos frente a estructuras que asumen una clara continuidad con el pasado. Si es fácil derivar el aula isótropa miesiana de los pabellones de exposiciones universales en su faceta más tecnológica –Paxton, Dutert y Contamin–, también lo es situar el debate del cubo blanco en la abstracción y transformación del modelo histórico de sala.

La arquitectura moderna había iniciado un proceso imparable de exaltación de las formas geométricas puras como prueba la mitificación del cubo por parte de los arquitectos del Movimiento Moderno, cuyo ejemplo más llamativo es *la boîte à miracles* de Le Corbusier. Por otro lado, la estética de la claridad geométrica y de los acabados neutros se sistematiza en los espacios de las galerías comerciales y de las casas cúbicas y blancas de la arquitectura moderna, muchas de ellas curiosamente creadas como casas de coleccionistas de arte, donde arte y arquitectura entran en un diálogo creativo. El cubo blanco expositivo nacería en este contexto social y vital. *Villa Stein* o *La Roche-Jeanneret* de Le Corbusier serían magníficos ejemplos de ello como ya se ha comentado. El Museo de Arte Moderno de Nueva York (Goodwin y Stone, 1939), fue el primer museo emblema del nuevo lenguaje arquitectónico internacional, y los criterios museográficos adoptados recreaban el ambiente de las galerías comerciales o casas privadas de los coleccionistas de los que procedían estas obras de arte moderno.

Además, en el campo de la museología, desde los años cincuenta se estaban produciendo evoluciones y estudios relativos a la presentación de las obras en los museos que se apoyaban en la valorización de la obra, despojándola de cualquier elemento que supusiera perturbación visual, el distanciamiento adecuado respecto a otras obras, y la modestia de la arquitectura expositiva. La generalización del uso de la iluminación artificial en los museos desde mediados del siglo XX cuenta en el espacio del “cubo blanco” con una excelente formulación que exalta un espacio expositivo en unas condiciones

ambientales estables y regulables como antídoto a los ámbitos acristalados, consiguiendo un microclima cerrado al exterior deseado por los conservadores de museos.

Frente al historicismo y la heterotopía del museo decimonónico, se desarrolla así un espacio aséptico, al servicio de la obra, una suerte de no-lugar. Pese a la creatividad y experimentación de la arquitectura de vanguardia acerca del color, los efectos cromáticos y perceptivos, y las geometrías espaciales, lo que finalmente se impone como herencia de la modernidad es la homogeneización de la visión en forma de un prístino cubo blanco. Sin embargo, la vigencia de la convención del cubo blanco más allá de la museografía moderna planteó una serie de interpretaciones enfrentadas y entrecruzadas. En primer lugar el cuestionamiento de su neutralidad, pues si en un principio se interpretó como un deseo de “de-semantización” y depuración del marco arquitectónico del arte, posteriormente se “re-sacralizaría” como recinto aurático del ritual de la contemplación artística.

Contra la defensa de Jean Cassou del museo blanco como el diseño de un museo que sobrepasaba todas las ideologías, otros por el contrario, justificadamente, alegaban que el museo blanco era más ideológico que cualquier otro tipo de diseño museístico, aunque sólo fuera porque era un concepto que, convertido en sacrosanto en la Europa occidental y los Estados Unidos durante la era de la guerra fría, denunciaba otras ideas de museo como reaccionarias y antidemocráticas⁷.

La crítica más intensa al cubo blanco se produjo en los años setenta en el inicio de la revisión de muchos paradigmas expositivos de la modernidad, reflejado en los ensayos que el crítico irlandés Brian O’Doherty publicara en la revista *ArtForum*. En sus reflexiones sobre el contexto del arte del siglo XX contenidas en su célebre artículo "Inside the White Cube: Notes on the gallery space" (1976), O’Doherty considera que el muro blanco de la

⁷ Jean Cassou, “Art Museums and social life”, Revista *Museum*, II, 3, 1949.

galería no deja de ser impuro, al estar al servicio del comercio, la estética, el interés, constituyendo un gueto, un lugar de supervivencia, desprovisto de ubicación:

Hemos llegado a un punto en el que ya no vemos el arte, sino que vemos en primer lugar el continente, de ahí la sorpresa que nos produce una galería cuando entramos en ella. La imagen que nos viene a la mente es la de un espacio blanco ideal que, más que la de ningún cuadro concreto, puede ser la imagen arquetípica del arte del siglo XX... (O'Doherty, 1976, 2011: 20).

La condición que otorga a la obra de estar fuera del tiempo, su pertenencia a la eternidad, garantiza la inversión y la hipotética inmutabilidad del valor artístico. Por esta razón, denuncia la falsa neutralidad ideológica, la sobrevaloración y homogeneización de lo expuesto, concluyendo que el cubo blanco es una convención artística del siglo XX, presumiblemente para un tipo de arte cuya comercialización no habría sobrevivido de otro modo (O'Doherty, 2011: 75). Si embargo, la filosofía del cubo blanco continuó vigente tras la revisión postmoderna, siendo objeto de nuevas teorías y reelaboraciones que han consolidado su validez estética y funcional.

En conclusión, la desmaterialización del espacio para subrayar las propiedades de las obras de arte, desencadena dos tipos de aspiraciones, una impregnada de pragmatismo comercial y museológico y otra inserta en las investigaciones estéticas sobre la percepción del arte y la arquitectura. Las obras posteriores del artista Doug Wheeler, y del artista Rémy Zaugg en colaboración con los arquitectos Herzog & de Meuron reflexionan sobre esta condición, desde la definición del espacio cúbico minimalista de los suizos o desde la disolución lumínica del espacio ingravido de las instalaciones de Wheeler (Fig. 12).

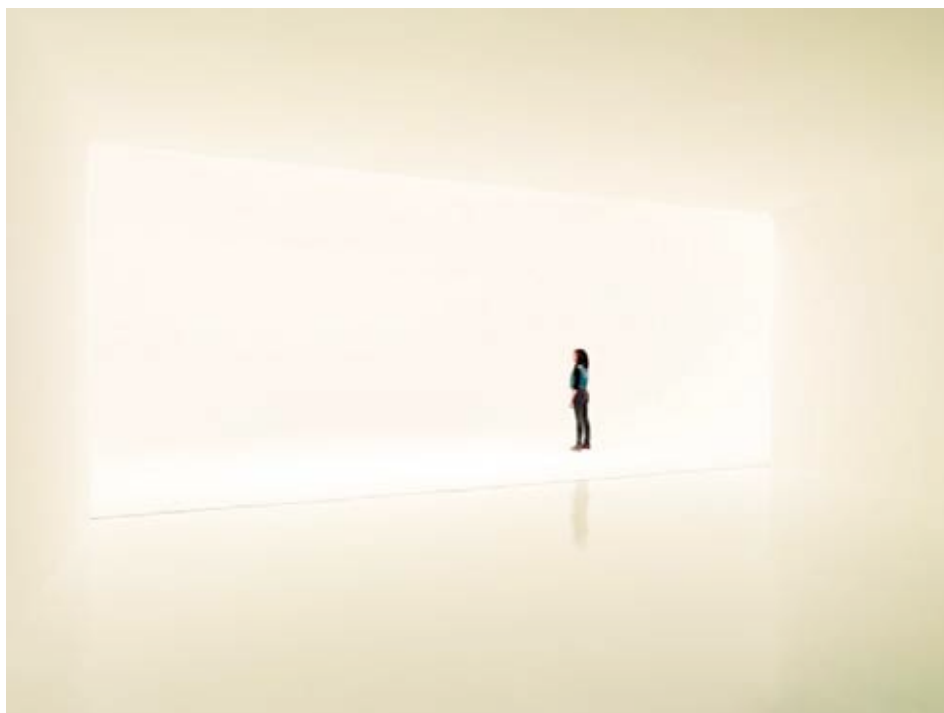


Fig. 12: Doug Wheeler: SAMI 75 DZ NY 12, 1975/2012. Instalación galería David Zwirner, Nueva York (<http://www.domusweb.it/en/art/2012/01/28/where-the-sky-is-everything.html>)

4. Construyendo un lugar para la obra de arte: intercambios Rémy Zaugg y Herzog & De Meuron

La producción del estudio suizo Herzog & De Meuron se ha vinculado desde sus comienzos a la constante colaboración con artistas plásticos como Joseph Beuys o Donald Judd (Mack, 1996: 9-10; 2005: 8), pero especialmente ha sido notoria la amistad y estrecha colaboración que Herzog y De Meuron desarrollaron durante décadas con el artista y teórico suizo Rémy Zaugg, con el que realizaron concursos y proyectos arquitectónicos, urbanísticos y expositivos desde 1985. Entre la destacada producción expositiva de las primeras etapas de la obra de Herzog y De Meuron se observa una clara influencia tanto del minimalismo de Judd como de las preocupaciones y estudios sobre la

fenomenología de la percepción de Zaugg, constatable en ejemplos adscritos a tres escalas de programa: un museo-galería privada, la Fundación Goetz en Munich (1989-1992); el estudio y taller del propio Rémy Zaugg en Mulhouse (1995-96); y una institución museística nacional, la Tate Modern de Londres (1995-99), dado que en los tres casos aparece una constante afirmación de los principios espaciales del cubo blanco como espacio de concentración perceptiva.

La rehabilitación de la antigua central eléctrica del Bankside, en desuso desde 1981, para la ubicación de la nueva sede de la Tate Modern de Londres plantea algunas ambigüedades y paradojas. El proyecto de rehabilitación se centró en el vaciado del interior del edificio respetando los muros perimetrales, lo que permitió una disociación entre la imagen alternativa de fábrica que el edificio quiere ofrecer en sus ámbitos “públicos” y el minimalismo aséptico de los interiores expositivos. De este modo, frente a la espectacular recreación de la estética industrial en la sala de turbinas, la banda perteneciente a la antigua sala de calderas, en origen una estructura de acero abierta sin suelos ni techos, se destinó a acoger los núcleos de circulación vertical, las tres plantas de exposición, y el restaurante y mirador sobre la ciudad en la pastilla superior. La organización del espacio expositivo se apoya en la recuperación de la idea de sala con diferentes proporciones, alturas y tipos de iluminación en función del carácter de los fondos y del discurso expositivo, alineándose con las operaciones de neutralización de los ambientes del pasado que mantienen la vinculación del arte moderno a la convención del cubo blanco. En las salas de la Tate se enfatiza la ortogonalidad del volumen espacial, evitando la articulación plástica de las aperturas de los techos, las juntas de conexión entre paredes, suelos y techos, o cualquier elemento de señalización o instalación museográfica. No hay distracción, salvo el mantenimiento de algunas de las aperturas históricas que conectan visualmente con la ciudad.

La Fundación Goetz de Munich podría adscribirse a la tipología de colección privada alojada en el parque de una villa residencial de Munich, reelaborando el tema de la casa del coleccionista emplazada en un suburbio periférico rodeado de vegetación, ya planteado por Le Corbusier y Mies en sus propuestas. El edificio aparentemente se resuelve como una sencilla caja de perímetro rectangular cuyo tratamiento de fachadas y volúmenes exteriores en forma de tres bandas de aluminio, madera y cristal, impide traducir la lógica de la distribución interna. Su imagen externa paralelepípeda rinde culto a la abstracción geométrica, traducible en los espacios expositivos de la planta superior en forma de tres salas que asumen la tradición tipológica en *enfilade*, pero cuyo acabado reafirma la neutralidad y asepsia del cubo blanco de la modernidad. La formalización de este prístino pero complejo escenario espacial posee el objetivo de establecer un discurso sobre la percepción y la concentración en el mundo del arte vinculado a la fenomenología e influido por el pensamiento de Zaugg sobre cómo percibimos y sentimos el edificio con nuestro cuerpo, y con la idea de la “firmitas” asociada a lo espiritual que se comunica a nuestros sentidos a través de la materia solidificada⁸. La arquitectura que se plantea subordinada al arte al interior, potencia otras cualidades objetuales hacia el exterior que la anteponen al arte. El propio contenedor es un objeto artístico, el primero: “La arquitectura se concibe como un test para la percepción en este caso”. (Fig. 13)

La construcción del estudio de Zaugg, mientras estaban proyectando la Tate, constituyó el laboratorio de pruebas para muchas soluciones formales y conceptuales del edificio londinense, gracias al intercambio de ideas con el artista. El estudio es un contenedor cúbico que contiene salas sencillas donde el artista trabaja y expone su obra, construido en hormigón y vidrio y abierto hacia el entorno ajardinado. Inversamente, Zaugg

⁸ W. Curtis. “La naturaleza del artificio. Una conversación con Jacques Herzog”. *El Croquis*, nº 109-110: Herzog & De Meuron 1998-2002, pp. 250-253

diseñaba en 1995 la exposición dedicada a Herzog & De Meuron en el Centre Georges Pompidou, la cual sirvió de estímulo al artista para la reflexión sobre ciertos aspectos de la exposición de pintura y escultura. Zaugg concede gran importancia al espacio entre las cosas, a los bordes o márgenes, pero también a la presencia, a la cosicidad de los objetos a través de la experiencia, como reflejan sus pinturas objetuales monocromas, cuyos textos tienen que ver con su interés por la acción perceptiva, y su opuesto, estar ciego.

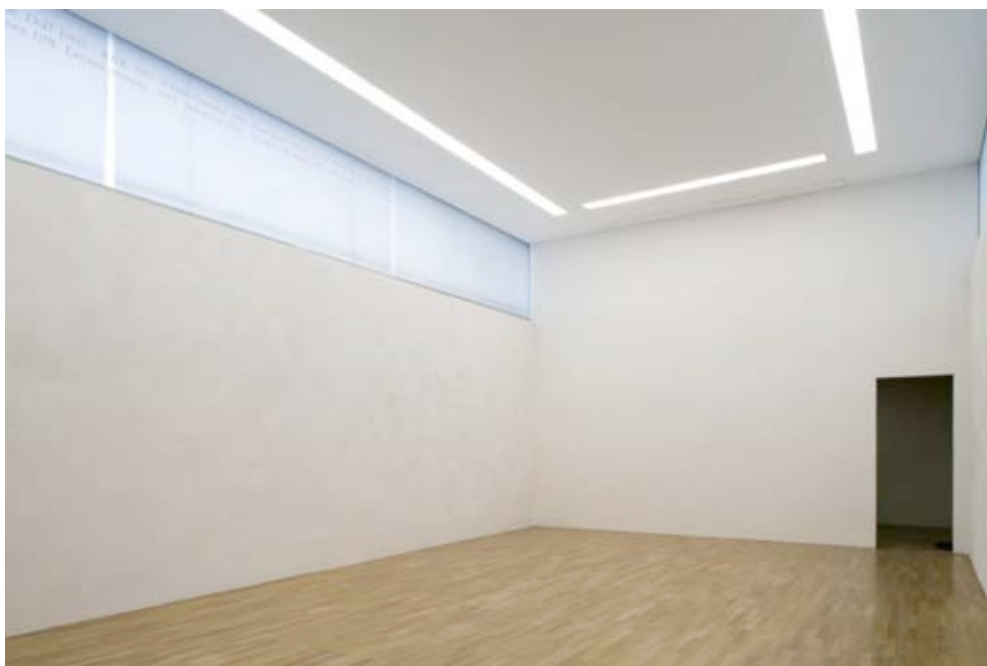


Figura 13: Goetz Collection. Munich. Vista de sala de la planta superior (Fuente: Herzog & de Meuron, Basel, foto Wilfried Petzi http://www.sammlung-goetz.de/en/Architecture.htm#panel_museum/)

Crítico y teórico de los fenómenos culturales contemporáneos y de la percepción del espacio, Zaugg ha reflexionado ampliamente sobre las relaciones entre la obra y el sujeto observador, y sobre las condiciones del contexto expositivo del arte. En este sentido, llama la atención la repercusión que los arquitectos suizos reciben de las

reflexiones de Zaugg, contenidas en diversas publicaciones⁹ entre ellas el ensayo *Construire un lieu public de l'oeuvre d'art* publicado en los *Cahiers* del Centre George Pompidou en 1986, el cual supone una condensación de fragmentos de sus diversos ensayos anteriores sobre las concepciones fenomenológicas y psicologistas del espacio desarrolladas desde los años cincuenta (Zaugg, 1986, 42-57). En este texto, Zaugg realiza una férrea defensa de la necesidad de aislamiento de la obra de arte en un contexto artificial. De nuevo la meditación sobre el contexto del arte para el museo aboca a la creación de un lugar creado específicamente para la obra en su calidad de artefacto, un microcosmos que regule su conservación, su expresión y comunicación (Fig. 14).



Figura 14: Rémy Zaugg: LOOK, I'M BLIND, LOOK, 1998-1999. (68,5 x 69,3 x 2,7 cm)
Exhibition view at Centre PasquArt, Biel (Switzerland), 14 April 2012
photo © WFW (<http://www.we-find-wildness.com/2012/04/remy-zaugg/>)

⁹ Entre los ensayos de Zaugg sobre el contexto espacial del arte: *Das Museum, das ich mir erträume* (1986) *Das Kunstmuseum, das ich mir erträume, oder der Ort des Werkes und des Menschen*, Cologne, 1987 *The Art Museum of My Dreams, or the Place for Works and People*.

En este ámbito neutro se establecen las características ideales del propio acto de percepción como la mirada frontal del individuo erguido frente al cuadro, *lo que implica no sólo al ojo, sino al cuerpo entero*, pues para que la obra desprenda toda su expresividad se requiere una percepción motriz, espacio-temporal y una percepción multisensorial, fenomenológica. Lejos de la concepción visualista propagada por la teoría de la perspectiva clásica de punto de fuga, que ordena el universo a través del marco de la ventana como imagen inmóvil, colocando al observador al otro lado de la imagen, ahora el hombre no mira el mundo sino que está en el mundo. Zaugg a partir de aquí establece unas condiciones muy estrictas de formalización espacial derivadas de la tradición moderna del cubo blanco: el lugar expositivo debe ser neutro, tranquilo, no podría ser la naturaleza o el paisaje *porque el cuadro y el espectador recibirían la influencia de colores, materiales y formas del ambiente*, con la consiguiente distracción en el acto perceptivo. Este espacio es una sala o recinto acotado, silencioso y seguro, cuyos muros se cortan perpendicularmente, es decir, una estructura espacial ortogonal, vertical y horizontal, un lugar cerrado como una suspensión de las contingencias del mundo (idealismo), que aísla la obra, la pone a disposición del receptor. Sobre las paredes como límite del espacio arquitectónico prescribe su opacidad y reclama verticalidad, planitud, solidez, estabilidad, credibilidad, permanencia y seguridad.

Todo elemento arquitectónico que no respete el ángulo recto, perturbará la relación perceptiva inmediata y directa. La arquitectura interferirá... Será un lugar cargado de subjetividad, donde se violará o desvirtuará la expresión de la obra (Zaugg, 1986).

Sobre el blanco de las paredes señala que *El muro blanco remite a la página en blanco. Equiparable a una playa desierta. No deja transmitir ninguna intención. En el muro*

blanco todo es posible. Es un cuerpo puro, en el sentido químico del término. En suma, aboga por un recinto-sala acotado ortogonal, blanco, sólido, estable y cerrado a las contingencias del mundo exterior, que justifica tanto por necesidades de conservación como de comunicación estética, concluyendo con una afirmación que parece identificarse con las palabras de El Lissitzky con las que se abría este artículo: “Ese lugar debe entonces *dar a percibir la obra, y por tanto, hacer percibir la obra al hombre, lo que implica no sólo al ojo, sino al cuerpo entero*”, por medio de una acción espacio-temporal y multisensorial.

Conclusiones

En estas páginas se ha expuesto la importancia y cualidad del espacio expositivo moderno y los objetivos estéticos y funcionales del mismo, su revisión y su pervivencia. La retícula isótropa, el espacio fluido y flexible, y el cubo blanco asimilan plenamente el *zeitgeist* de la modernidad y sus mecanismos de composición y visión de manera integral y son dos muestras de desmaterialización del espacio para subrayar las propiedades de las obras de arte, lo cual ha desencadenado dos tipos de aspiraciones, una impregnada de pragmatismo museológico, y otra inserta en las investigaciones estéticas sobre la percepción del arte y la arquitectura, que es la que se ha analizado en este artículo. Tras el análisis de los espacios del arte las valoraciones derivadas de la investigación disciplinar y artística plantean deducciones que en ocasiones refuerzan la paradoja del tratamiento subsidiario de la funcionalidad respecto a los valores derivados de la investigación y creación estética.

En la obra comentada de Mies van der Rohe y Le Corbusier, el espacio expositivo ha fomentado una potente reflexión estética sobre la experiencia del espacio en general, y sobre las relaciones entre los seres humanos, los objetos, y las obras de arte,

generalmente en el marco elitista de la villa privada del coleccionista, tema que será trasvasado al museo como entidad arquitectónica posteriormente. Los proyectos y las reflexiones de los maestros poseen la virtud de haber impulsado una generación de museos del Movimiento Moderno basados en postulados meramente técnicos y funcionales, y a la vez de haber alimentado propuestas donde prima el espíritu de la creación sobre cualquier otro postulado. En este punto surge el debate sobre la dimensión semántica del espacio y la ambigua aspiración moderna de sublimarlo o desacralizarlo.

A pesar de las revisiones y de las hibridaciones con nuevas ideologías reivindicativas de la aproximación existencialista a la idea de lugar, las aportaciones tipológicas y espaciales de la museografía moderna han mantenido su vigencia en la situación actual como paradigmas de una concepción funcional del museo, si bien sometidas a constantes reelaboraciones y relecturas en cada proyecto expositivo.

En suma, se ha planteado la recomposición de un mundo de referencias fragmentadas con el fin de estructurar la condición expositiva moderna con sus diversas connotaciones y desarrollos superando las generalidades y visiones parciales generadas por clichés o modas.

Bibliografía

ADORNO, T., (1986). *Valéry. Proust. Musée, Prismes. Critique de la Culture et de la Société*. Ed. Payot, París.

BESSET, M., (1993). "Obras, espacios, miradas. El museo en la historia del arte contemporáneo". *A & V (Museos de Vanguardia)*, nº 39, pp. 4-17.

BOESIGER, W., GIRSBERGER, H., (1995). *Le Corbusier 1910-1965*. Gustavo Gili, Barcelona.

- BORALEVI, A., (1982). “La concezione architettonica del museo in Le Corbusier”. *Il museo nel Mondo contemporaneo. Concezioni e proposte*. Atti 2º Convegno Internazionale di Museografia, Firenze.
- FRIEDMAN, M. (Coord.) (1986). *De Stijl: 1917-1931. Visiones de Utopía*. Alianza, Madrid.
- GAGE, John (1997). *Color y cultura. La práctica y el significado del color de la Antigüedad a la abstracción*. Siruela, Madrid.
- GHYKA, M. (1983). *Estética de las proporciones en la naturaleza y en las artes*. Editorial Poseidon, Barcelona.
- KANDINSKY, W., (1983). *De lo espiritual en el arte*. Barral – Labor, Barcelona.
- KANDINSKY, W. (1998): *Curso de la Bauhaus*. Alianza Forma, Madrid.
- KRAUSS, R., (1996). *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Alianza Editorial, Madrid.
- LAMBERT, P. (Ed.), (2001). *Mies in America*. Whitney Museum of American Art, New York.
- LAYUNO, A., (1997). “Exponerse o ser expuesto (La problemática expositiva de las vanguardias históricas)”, *Espacio, Tiempo y Forma*, serie VII, nº 10, pp. 331-354.
- MACK, G. (1996). *Herzog & De Meuron 1989-1991. The Complete Works volumen 2*. Birkhauser Verlag. Basel. Boston-Berlín.
- MACK, G. (2005). *Herzog & De Meuron 1992-1996. The Complete Works 3*. Birkhauser Verlag. Basel. Boston-Berlín.
- MADERUELO, J. (2008). *La idea de espacio en la arquitectura y el arte contemporáneos 1960-1989*. Akal, Madrid.
- MARCHÁN FIZ, S. (2008). *La metáfora del cristal en las artes y en la arquitectura*. Siruela, Madrid.
- NAVARRO SEGURA, M. I. (2011). *Le Corbusier Expone*. Centro Atlántico de Arte Moderno, Las Palmas de Gran Canaria.

NEUMEYER, F., (1995). *Mies van der Rohe. La palabra sin artificio. Reflexiones sobre arquitectura 1922-1968*. El Croquis Editorial, Madrid.

O'DOHERTY, B. (1976). "Inside the White Cube: Notes on the gallery space". *Artforum*, vol. XIV, nº 7, march, pp. 24-30.

O'DOHERTY, B. (2011). *Dentro del cubo blanco. La ideología del espacio expositivo*. Cendeac, Murcia.

VAN DE VEN, C. (1977). *El espacio en arquitectura. La evolución de una idea nueva en la teoría e historia de los movimientos modernos*. Cátedra, Madrid.

VON MOOS, S. (2010). "Arte, espectáculo y permanencia. Notas sobre Le Corbusier y la síntesis de las artes". En GUERRERO, S. (Ed.): *Maestros de la arquitectura moderna en la Residencia de Estudiantes*. Residencia de Estudiantes, Madrid, pp. 39- 65.

ZAUGG, R. (1986). "Construire un lieu public de l'oeuvre d'art". *L'Œuvre et son accrochage. Cahiers du MNAM*, nº 17-18, Centre Georges Pompidou, París, pp. 42-57.

ZAUGG – HERZOG & DE MEURON (1996). *Art And Architecture: a dialogue*. Ostfildern bei Stuttgart. Reproducido en *The Complete Works*. 3, 2005, pp. 254-260.

ZUNZUNEGUI, S. (2003). *Metamorfosis de la mirada. Museo y semiótica*. Cátedra, Madrid