



UNIVERSITAT  
POLITÈCNICA  
DE VALÈNCIA



UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA

Escuela Técnica Superior de Arquitectura

París en Cuadros: La fotografía como herramienta de  
análisis espacial y sociocultural

Trabajo Fin de Grado

Grado en Fundamentos de la Arquitectura

AUTOR/A: Torroglosa Marín, Raquel

Tutor/a: Meri de la Maza, Ricardo Manuel

CURSO ACADÉMICO: 2023/2024

# PARIS EN CUADROS:

La fotografía como herramienta  
de análisis espacial y sociocultural





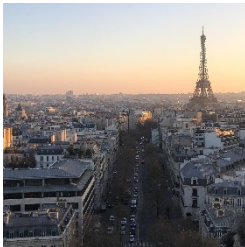
A mi madre y a mi hermana, a mi familia y amigos. En especial a los que hice en París, sin ellos la experiencia de la ciudad habría sido completamente distinta.

## ÍNDICE

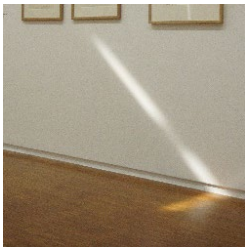


<b>Resumen</b>	8
<b>Motivación</b>	
La fotografía	11
<b>Metodología de trabajo y objetivos</b>	12

### PRIMERA PARTE



<b>El imaginario de París</b>	
Fotografía y memoria	15
<b>Arquitectura y fotografía</b>	
Una conversación eterna	18



<b>Museos</b>	
Mirar a los espacios expositivos	29
<b>Un paseo por el Sena</b>	
Situación de los tres museos	33

## SEGUNDA PARTE



### EL MUSEO DE ORSAY

De la estación al museo

**Historia y situación**

36

**Análisis de las fotografías**

43

**Conclusión**

60

La conservación de la memoria



### EL CENTRO POMPIDOU

El corazón de Beaubourg

**Historia y situación**

63

**Análisis de las fotografías**

77

**Conclusión**

86

La fotogenia de los edificios



### EL PALACIO DE TOKYO

Centro de creación contemporánea

**Historia y situación**

88

**Análisis de las fotografías de Philippe Ruault**

97

**Conclusión**

110

La noción de permanente construcción

**Conclusiones**

114

**Anexos I, II, III, IV y V**

Objetivos de desarrollo sostenible

118

Bibliografía y archivo gráfico

119

## **RESUMEN**

La fotografía es una herramienta visual que desde su invención ha sido fundamental para comunicar los proyectos arquitectónicos. A través del análisis de fotografías que han mostrado al mundo tres proyectos de museos ubicados en el centro de París se estudia esta estrecha relación entre fotografía y arquitectura.

El auge de la fotografía y del museo comienza con la modernidad. Los proyectos del Museo de Orsay, el Centro Pompidou y el Palais de Tokyo han moldeado lo que entendemos hoy como un espacio expositivo y han contribuido a la función de democratización que desarrolla el Museo en el ámbito cultural.

La finalidad de este trabajo es poner en valor la mirada del fotógrafo que sitúa en el mismo punto de mira arquitectura, espacio y exposición para componer una imagen. A través del análisis, se desvelan las intenciones detrás de cada fotografía. Se revela una profundidad y complejidad subyacente en la relación entre la arquitectura y su representación visual.

**Arquitectura, fotografía, París, museos, ciudad, experiencia arquitectónica, modernidad, contemporaneidad, Gae Aulenti**

## **SUMMARY**

Photography is a visual tool that, since its invention, has been fundamental in communicating architectural projects. Through the analysis of photographs that have showcased three museum projects located in the city center of Paris, this close relationship between photography and architecture is examined. The rise of photography and the museum began with modernity. The projects of the Musée d'Orsay, the Centre Pompidou, and the Palais de Tokyo have shaped what we understand today as an exhibition space and have contributed to the democratizing function that museums play in the cultural sphere.

The aim of this work is to highlight the photographer's perspective, which places architecture, space, and exhibition in the same focal point to compose an image. Through analysis, the intentions behind each photograph are unveiled, revealing an underlying depth and complexity in the relationship between architecture and its visual representation.

**Architecture, photography, Paris, museums, city, architectural experience, modernity, contemporaneity, Gae Aulenti**



«La photo [...] c'est l'instinct de chasse sans l'envie de tuer. C'est la chasse des anges... On traque, on vise, on tire et – clac! au lieu d'un mort, on fait un éternel»<sup>1</sup>.



[f1] Fotograma de la película Si j'avais quatre dromadaires. Minuto 1.

---

<sup>1</sup> Chris Marker, *Si j'avais quatre dromadaires*, dirigida por Chris Marker. Duración 49 minutos. (1966; France: Iskra). Traducción de la autora: La foto [...] es el instinto de caza sin el deseo de matar. Es la caza de los ángeles... Se rastrea, se apunta, se dispara y ¡clac! en lugar de un muerto, hemos creado algo eterno.

## MOTIVACIÓN

### La fotografía

A la hora de estudiar un proyecto de arquitectura construido la información que primero encontramos suelen ser sus fotografías. A lo largo de estos años me he interesado por conocer quién había detrás de esas imágenes. Me resultaba interesante ser capaz de reconocer la autoría de los fotógrafos en diferentes proyectos. Creo que es inevitable verter parte de nosotros mismos al hacer un trabajo creativo. Cada sesión fotográfica guarda algo de la esencia del artista, permitiéndonos reconocer su mirada.

La primera cámara que tuve la pedí por Navidad. Aquel aparato era de color rosa, con una calidad de imagen terrible, muchos efectos especiales y grandes protectores de plástico. Lo único que recuerdo haber tomado fue un video en el patio del recreo, cuando todos llevábamos nuestros regalos nuevos. Luego entendí que esa cámara era un juguete, y yo una niña.

Mi madre siempre se encargó de tomar fotos en los momentos importantes. Cuando sacaba la brillante Olympus de color plata era un momento feliz, un momento para inmortalizar. Quizás lo que a mi generación le atraiga tanto de la fotografía analógica sea la nostalgia de una época que recordamos a través de imágenes, creando la ilusión de que aquel tiempo pasado fue mejor.

La decisión de hacer una fotografía conlleva un ejercicio consciente. Por unos momentos, tienes el mando sobre los parámetros de una máquina, como una cámara. En una sociedad donde todo va cada vez más deprisa, este acto de control sobre la creación de una imagen nos ofrece una sensación de estabilidad y dominio que anhelamos en nuestra vida diaria.

La intención de hacer un trabajo en el que investigar sobre este asunto se vio motivada cuando en octubre de 2024 me fui a vivir a París. La estancia, aunque solo duró cuatro meses, me permitió tener al alcance todos esos museos y lugares que siempre había soñado visitar.

La construcción de mi propio imaginario no idealizado de la ciudad me dio muchas ideas para reflexionar sobre el uso que le damos a la fotografía y otros temas que se desarrollan a continuación.

## **Metodología de trabajo y objetivos**

Este trabajo se estructura en dos partes esenciales. En primer lugar, se lleva a cabo una investigación sobre el papel de la fotografía, especialmente en el contexto de la arquitectura, donde se centra en la tipología de museo y su evolución.

La segunda parte consiste en el análisis de tres destacados museos del centro de París: el Museo de Orsay, el Centro Pompidou y el Palacio de Tokyo. Este análisis culmina con un trabajo de campo en el que se desarrollan series fotográficas originales.

Para establecer un marco teórico sólido sobre estos edificios, se han consultado una gran variedad de publicaciones, incluyendo revistas especializadas y plataformas de divulgación arquitectónica desde la inauguración de cada museo hasta la actualidad. Estas fuentes de información son cruciales para entender cómo se ha construido y evolucionado la imagen de los museos en el imaginario colectivo.

La recopilación inicial de fotografías, utilizadas para documentar y promocionar estos edificios, sirve como preparación esencial para el trabajo práctico de esta investigación. Con las imágenes en mente y en papel, se llevó a cabo la visita a estos espacios en busca de los puntos de vista que fueron previamente fotografiados. Se seleccionaron las imágenes que resultan más interesantes para analizar bajo varios criterios: por su repetición en las publicaciones, por razones estéticas, de composición o por haber obtenido una buena imagen actual con la que comparar.

Es importante destacar que las series fotográficas no intentan replicar las imágenes históricas utilizadas como referencia. Al contrastar diferentes perspectivas visuales, se revela la singularidad de cada mirada fotográfica y se explora la intención detrás de cada captura. Este enfoque subraya cómo la fotografía de arquitectura no solo documenta, sino que también interpreta y revela las complejidades espaciales y conceptuales de los museos estudiados.

Además, se investigan las variables que influyen en la creación de una serie fotográfica, como las condiciones meteorológicas, el análisis previo del lugar y el propósito de la sesión. Estos factores son importantes para comprender cómo afectan la iluminación y la percepción del espacio en las fotografías resultantes.

Dado que el tiempo en la ciudad era limitado, no se planificaron en exceso las sesiones fotográficas. Esto permitió una experiencia cercana a la de un turista explorando los museos, aunque existía un conocimiento previo de los espacios y su historia. Las fotografías obtenidas reflejan instantes únicos capturados del 1 al 5 de junio de 2024, ofreciendo representaciones de la vida de estos edificios en esos momentos concretos.

Para la captura de las imágenes, se emplearon dos cámaras: una Canon EOS 500N con película Fujifilm de 200 ISO para fotografía analógica, y una Sony Alpha 6000 con lente estándar de 16-50mm para la fotografía digital. Se tomaron aproximadamente 1000 fotografías en total, de las cuales se seleccionaron alrededor de 60 para su análisis y se han incluido de 4 a 7 por proyecto en este trabajo. Cada imagen elegida no solo responde a criterios técnicos y estéticos, sino que también representa un descubrimiento significativo de la arquitectura a través de la lente.

Finalmente se realiza un análisis comparativo de fotografías históricas y contemporáneas del mismo punto de vista de los edificios estudiados. Este ejercicio revela las transformaciones y las continuidades en la arquitectura a lo largo del tiempo. Se busca proporcionar una perspectiva única sobre la evolución de estos espacios icónicos en París.

En resumen, este trabajo aspira a profundizar en la relación entre fotografía y arquitectura, destacando cómo la fotografía no solo documenta la forma física de los edificios, sino que también enriquece nuestra comprensión de su función y significado cultural.

Las fotografías no se toman, se hacen; el fotógrafo construye visualmente la fotografía como el arquitecto conforma materialmente el edificio<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> *Bergera y Abajo, «Arquitectura expuesta. Tránsitos artísticos de la representación fotográfica de la arquitectura».*

## CONTEXTOS

---

## EL IMAGINARIO DE PARÍS

### Fotografía y memoria

*«Rien ne distingue les souvenirs des autres moments: ce n'est que plus tard qu'ils se font reconnaître, à leurs cicatrices»<sup>3</sup>.*

La ciudad de París, conocida mundialmente como la ciudad del amor, de la moda o de la luz, es también un epicentro de museos y arte. El imaginario colectivo de esta ciudad, alimentado por la abundancia de imágenes, tanto históricas como contemporáneas, ha influenciado profundamente su percepción global. En este trabajo se explora cómo la fotografía contribuye a la construcción de este imaginario y su relación con la arquitectura de los museos.

París ha sido inmortalizada innumerables veces en fotografías y representaciones artísticas. Pero la fotografía no solo actúa como una guía visual, sino también como una forma de validación y documentación personal. Tomar una foto frente a la Mona Lisa o creando la ilusión de sujetar la Torre Eiffel se ha convertido en un rito de paso que confirma la presencia del individuo en esos lugares emblemáticos. Así, la fotografía alivia la ansiedad moderna relacionada con la productividad, permitiendo a las personas sentir que han aprovechado sus vacaciones al máximo mediante la captura de momentos que validan su experiencia turística.

Susan Sontag, en su ensayo sobre la fotografía, argumenta que esta práctica convierte al mundo en un museo sin paredes, donde cada sujeto es reducido a un objeto de consumo o apreciación estética. La insistencia en fotografiar todo implica una percepción de que la realidad por sí sola es insuficiente. Este fenómeno se acentúa en la era digital, donde la fotografía se convierte en un medio para asegurar que los momentos no se pierdan en el flujo cada vez más acelerado del tiempo<sup>4</sup>.

---

<sup>3</sup> Chris Marker, *La Jetée* (Gran Bretaña: Nouveaux Pictures, 2003). Traducción de la autora: *Nada distingue los recuerdos de otros momentos; no es hasta más tarde que los reconocemos, por las cicatrices que dejan.*

<sup>4</sup> Susan Sontag, *On Photography* (Nueva York: Penguin, 1977).

La fotografía, al congelar instantes específicos, crea una forma de memoria selectiva que puede distorsionar la percepción de la realidad. En lugar de recordar una experiencia completa, se tiende a recordar los momentos fotografiados, transformando la realidad vivida en una serie de fragmentos visuales. Esto se manifiesta en las redes sociales, donde se construye una versión idealizada de la vida cotidiana, generando una desconexión con la experiencia real.

«Cuando visitas un museo, vas a trabajar, ya que el museo es un acelerador de conciencia, el acercamiento a una obra de arte no es una acción pasiva. Se vienen preguntas a la cabeza como ¿Qué es la obra de arte? ¿Cómo la miro? ¿Qué está intentando decirme? ¿Qué significa en el periodo en el que se hizo? ¿Qué representa el acto artístico para un artista contemporáneo?»<sup>5</sup>.

La visita a los museos en París, como señala la arquitecta y diseñadora Gae Aulenti, es un acto activo de conciencia. Sin embargo, en la práctica contemporánea, muchas visitas a museos se realizan de manera superficial, buscando más la validación social que la verdadera comprensión artística. Los museos son espacios diseñados para la reflexión y la conexión sensorial. Su arquitectura debe ayudar a que se produzca esta interacción.

Merleau-Ponty, filósofo fenomenológico francés, propone que nuestra percepción del mundo está intrínsecamente ligada a nuestra experiencia corporal y subjetiva. Las relaciones sociales nos permiten compartir y validar nuestra experimentación del mundo. En la sociedad contemporánea la fotografía ha asumido parte de este rol; muchas fotografías se toman con la intención de ser compartidas en redes sociales. Este impulso de fotografiarlo todo podría interpretarse como una manifestación del creciente individualismo. La capacidad de registrar y compartir visualmente nuestras experiencias podría estar debilitando el interés por mantener relaciones profundas que nos ayuden a recordar los momentos vividos<sup>6</sup>.

---

<sup>5</sup> Gae Aulenti, *Museum Architecture*. (Milano: Edizioni Tecno, 1999), 67.

<sup>6</sup> Maurice Merleau-Ponty, *Phenomenology of Perception* (Abingdon, Oxon; Routledge, 2012), <https://doi.org/10.4324/9780203720714>.



[f2] Thomas Struth. Musée d'Orsay, 1989.



## ARQUITECTURA Y FOTOGRAFÍA

### Una conversación eterna

Desde las antiguas manifestaciones artísticas en cuevas hasta las formas contemporáneas de representación visual, las imágenes han sido un medio fundamental para la expresión humana.

La palabra «imagen» tiene sus raíces en el griego *eikon*, que significa una representación visual que guarda similitud con el objeto representado. Luego aparecerá la raíz latina *imago*, que se refiere a una figura, sombra o imitación. Tanto «representar» como «imitar» implican un proceso de sustitución de la realidad, donde la imagen nunca es la realidad misma, pero siempre está conectada a ella. Para comunicar efectivamente, las imágenes deben tener algún referente al objeto representado, sea o no figurativo. De la misma manera, el entendimiento de una imagen depende del conocimiento del que mira<sup>7</sup>.

La primera fotografía tomada que se conserva fue producida por Joseph Nicéphore Niépce en 1827. Mostraba la visión a través de su ventana, iniciando una conversación eterna entre la arquitectura y la fotografía.

Niépce no es el único que se ha interesado por fotografiar lo que se ve a través del hueco en el muro. Lucien Hervé captura París sin abandonar su ventana, tejiendo una conexión íntima y poética con la ciudad. Su fotografía no solo documenta la arquitectura y el paisaje urbano, sino que también refleja una profunda meditación sobre la observación cotidiana y la experiencia subjetiva del espacio. Ver las cosas fotografiadas es un auténtico acto de redescubrimiento del mundo que nos rodea.

En ambos casos, la ventana no es solo un elemento arquitectónico, sino un símbolo de la conexión entre el individuo y su entorno, un umbral a través del cual se puede explorar la intersección entre lo privado y lo público, lo interior y lo exterior, lo cotidiano y lo sublime.

---

<sup>7</sup> Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, *El Potencial Educativo de la Fotografía: Cuaderno Pedagógico* (Santiago, Chile, 2015), 15.

Fotografiar el cuadro que nos ofrece la ventana, una escena diaria para nosotros, otorga a la imagen un profundo significado personal. La fotografía se convierte así en un medio para expresar lo que observamos, y dentro de ese marco, la arquitectura adquiere un papel fundamental.

Viollet-le-Duc en 1869 escribe sobre la fotografía:

«atestados irrecusables y documentos que siempre se pueden consultar, incluso cuando las restauraciones ocultan rastros dejados por las ruinas. En las restauraciones, se hace necesario el uso de la fotografía, pues a menudo se descubre en una copia lo que no se había apreciado en el propio monumento»<sup>8</sup>.

El maestro de la restauración ya vio en esta una herramienta que se utilizaría para conservar la memoria y con ella el patrimonio arquitectónico.

La fotografía se comienza a utilizar como medio para la divulgación de arquitectura en el siglo XX. Las imágenes de edificios producidas en este momento dotaron en sí mismas de expresión a la arquitectura de su época. Durante este período, se establecieron estrechas relaciones entre arquitectos y fotógrafos<sup>9</sup>.

---

<sup>8</sup> Biblioteca Nacional de España, *Mirar la arquitectura: fotografía monumental en el siglo XIX (s.l., 2015)*, 66.

<sup>9</sup> Bergera, Iñaki. *Fotografía y arquitectura: La imagen del espacio construido*. Madrid: Turner Publicaciones SL, 2023., s. f.



[f3] Joseph Nicéphore Niépce. View from the Window at Le Gras, 1827.



[f4] Lucien Hervé. PSQF (PARIS SANS QUITTER MA FENÊTRE), 1947-49.



[f5] La vista desde mi balcón un día que París amaneció nevado en Rosny-sous-Bois, enero de 2024.

«Los fotógrafos-arquitectos, o más bien los arquitectos-fotógrafos, en su utilización del medio fotográfico en lugar de los prismáticos, realizan, finalmente, de una «forma» u otra, una autobiografía visual, porque la fotografía es también un test proyectivo, revela mucho de su autor, que se vislumbra inevitablemente en el resultado definido en imagen por su mirada dinámica en el espacio; por la elección de las perspectivas, por las suspensiones a lo largo del itinerario, incluso por las exclusiones, además de las exaltaciones de perspectivas y detalles»<sup>10</sup>. El fotógrafo Italo Zannier escribe sobre la puesta en valor de la mirada del fotógrafo que se fija en la arquitectura.

Lucien Hervé viajó a Marsella en 1949 para fotografiar la construcción de la Unidad Habitacional de Le Corbusier, también conocida como la «*Cité Radieuse*». El arquitecto, tras recibir las fotografías que le envía Hervé, le respondió con una carta en la que le decía «*Vous avez l'âme d'un architecte*»<sup>11</sup>.

Este viaje marcó el inicio de una intensa colaboración entre Hervé y Le Corbusier. Hervé fue capaz de capturar la esencia de la visión arquitectónica de Le Corbusier, utilizando su habilidad para resaltar tanto la monumentalidad como los detalles humanizados de la obra. La Unidad Habitacional, uno de los proyectos más icónicos de Le Corbusier, se benefició enormemente de la perspectiva y el talento de Hervé. Sus fotografías no solo documentaron el proceso de construcción, sino que también interpretaron visualmente las ideas arquitectónicas y sociales del arquitecto. Esta colaboración se extendió durante muchos años, con Hervé convirtiéndose en uno de los fotógrafos más importantes para la obra de Le Corbusier, contribuyendo significativamente a la difusión y comprensión de su legado arquitectónico<sup>12</sup>.

---

<sup>10</sup> Italo Zannier, *Arquitectos-fotógrafos*. En la página web de Joaquín Bérchez, accedido 22 de mayo de 2024, <https://www.joaquinberchez.com/autores/italo-zannier-arquitectos-fotografos>.

<sup>11</sup> Imola Gebauer, *Lucien Hervé: connecting eye the journey as a source for intercultural dialogue*, *Revelar: Revista de Estudos da Fotografia e Imagem 2* (1 de enero de 2017), <https://doi.org/10.21747/17775302/rev2>. Traducción de la autora: *Tiene usted alma de arquitecto*.

<sup>12</sup> Lucien Hervé, *Photographe Malgré Lui*, dirigida por Messiaen, Gerrit (Francia, 2013).



[f6] Terraza de la unidad habitacional de Marsella.



[f8] Capilla Notre-Dame-du-Haut, Ronchamp, 1953.



[f7] Le Corbusier en su estudio, París, 1960.

Es el fotógrafo quien decide como mostrar un tema, en un espacio y una luz buscados. La imagen capturada puede ser trivial si detrás de la mirilla no se encuentra un autor capaz de analizar críticamente el espacio. La intención de comunicar esta visión es lo que define la fotografía de arquitectura. La capacidad de transmitir no solo la emoción que sienten al contemplar un espacio, sino también su valoración crítica.

Los fotógrafos han buscado la poesía a través de la representación de la construcción. Aunque esta fotografía se caracteriza por capturar la estructura geométrica ortogonal y el paralelismo de las líneas verticales, lo cual está estrechamente relacionado con la fisiología del ser humano. Se suelen utilizar técnicas específicas para alinear correctamente las líneas verticales y evitar la distorsión. La relación con la fisiología humana se refiere a cómo los humanos perciben el espacio y las formas; el ojo humano se siente naturalmente atraído por la armonía y el equilibrio, aspectos que son fundamentales en la fotografía arquitectónica.

En ocasiones han sido puestos en entredicho por artistas como László Moholy-Nagy, fotógrafo, pintor, teórico del arte y profesor de la Bauhaus. En los años veinte propone puntos de vista «deformantes» para explorar otras formas de perspectivas y juegos con la luz, pero sobre todo para diferenciar dibujo y fotografía.

Esta provocación terminó codificando un lenguaje visual alternativo que aparentemente se excluye de la intención crítica meramente descriptiva de una obra. Estas imágenes se caracterizan por transmitir una atmósfera metafísica donde también poder leer los detalles sobre la arquitectura. Moholy en 1925 habla sobre una nueva sensibilidad hacia la calidad de la luz «de la magia exacta de los más delicados valores de la superficie»<sup>13</sup>. Era el incipiente nacimiento de la fotografía como arte y herramienta para describir espacios.

---

<sup>13</sup> László Moholy-Nagy, *Pintura, Fotografía, Cine*, 1.<sup>a</sup> ed. (Montevideo: Buchwald Editorial, 2020).



[f9] László Moholy-Nagy. Desde la torre de la radio, Berlín, 1928.



[f10] László Moholy-Nagy. En el café, 1920.

En la conferencia «El proyecto de la visión» parte de la tercera jornada sobre arquitectura y fotografía, el arquitecto y crítico Fredy Massad se refiere al ejercicio de la fotografía de arquitectura como el desafío de representar lo construido a través de la individualidad de una mirada y técnica, para dotar a la obra de una dialéctica específica:

«Puede decirse que la tendencia de desarrollo de la fotografía de arquitectura ha venido afirmándose esencialmente como un instrumento informativo, un producto visual cuyo destino han sido publicaciones especializadas en las que se procuraba dotar a la imagen de un tratamiento aséptico que garantizase la contemplación de lo representado desde la mayor objetividad posible. Una objetividad que trataba de captar la idea del arquitecto y en las que la obra se retrata como un cuerpo impoluto del que la figura humana suele hallarse ausente»<sup>14</sup>.

Massad sostiene que el bombardeo constante de imágenes crea una cultura de la inmediatez y de la gratificación instantánea, donde los proyectos arquitectónicos se juzgan rápidamente por su apariencia fotogénica, a menudo sin un análisis profundo de sus cualidades arquitectónicas. Esto puede llevar a que los arquitectos diseñen con la intención de producir imágenes impactantes que se destaquen en las redes sociales, priorizando la fotogenia sobre otros aspectos cruciales del diseño arquitectónico.

Estas reflexiones no solo se reafirman, sino que se fortalecen años más tarde (la conferencia es previa a la popularización de Instagram). La imagen digital se ha mercantilizado para satisfacer la demanda de consumo instantáneo de la sociedad occidental actual. La saturación visual contribuye a que al juzgar los proyectos la atención se centre en aspectos estéticos y formales. Con esto se podría estar dejando de lado otros méritos como la funcionalidad, la adecuación con su contexto y la calidad espacial de las obras.

Aunque no podemos hablar de una fórmula para contar correctamente un espacio. La intención detrás de una imagen será fundamental para lograr transmitir la información que deseemos.

---

<sup>14</sup> Iñaki Bergera y Ricardo S. Lampreave, *III Jornada de arquitectura y fotografía 2013: Jaume Orpinell, Fredy Massad, José Hevia, Jesús Marina* (Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2014).



Muchas de las exposiciones de arquitectura realizadas en galerías y museos basan su discurso argumentativo en el papel contundente de las fotografías, relegando a un segundo plano los planos y las maquetas. Esto ha llevado a que una exposición de arquitectura se perciba, en la práctica, como una exposición de fotografías de arquitectura.

Sobre esta constatación y partiendo de que ya no podemos confiar en que la fotografía represente estrictamente la realidad de lo fotografiado, podemos contextualizar nuestra reflexión crítica desde la hermenéutica de la imagen según, por ejemplo, los postulados de Gadamer.

Hans-Georg Gadamer, filósofo alemán, libera a la imagen del icono o reflejo de lo que representa, confiriéndole su propia autonomía. La imagen se polariza en aquello que se ve y en aquello que se representa, en lo estrictamente visual y en los contenidos de lo visible. Vista desde la perspectiva del arte, una fotografía de arquitectura dotada del aura de lo artístico estaría para Gadamer cargada con una suerte de «incremento» ontológico de la cosa representada, la arquitectura en este caso: «El contenido propio de la imagen se determina ontológicamente como emanación de la imagen original»<sup>15</sup>. Una buena fotografía para Gadamer –con valores estéticos y conceptuales– no es una copia del original, sino que añade y presenta un contenido adicional metafísico a lo representado. Este contenido es lo que nos puede llegar a hacer conectar con la parte más sensible de nosotros mismos a través de la visualización del espacio<sup>16</sup>.

Artistas contemporáneos han representado la arquitectura para transmitir conceptos complejos. Se trata de la búsqueda de la representación de algo oculto a la simple documentación de lo visible. Un ejemplo de ello es la obra de José Manuel Ballester que, con sus fotografías de lugares como estadios, aeropuertos, estaciones de metro o museos vacíos, pone en evidencia la ausencia definiendo así, la más auténtica presencia, señalando no tanto lo que hay sino lo que falta.

«se puede ser muy realista con la abstracción y muy abstracto con la realidad si se toma ésta como punto de partida para el trabajo. Lo importante es lo que quieres decir, la intención.

---

<sup>15</sup> Hans Georg GADAMER, *Verdad y Método. Fundamentos de una Hermenéutica Filosófica*, Ed. Sígueme, Salamanca, 1977, p. 189.

<sup>16</sup> Iñaki Bergera y Enrique Jerez Abajo, «Arquitectura expuesta. Tránsitos artísticos de la representación fotográfica de la arquitectura», *Revista de arquitectura (Pamplona, Spain)* 21 (2019): 75, <https://doi.org/10.15581/014.21.68-83>.

Uno de los problemas del hiperrealismo es que prestaba más atención al cómo estaba hecha la imagen sin preocuparse por lo que esa imagen podía transmitir»<sup>17</sup>.

Con estas imágenes panorámicas de museos vacíos, huérfanos tanto de personas como de exposición, Ballester reflexiona sobre la crisis del individuo. En una sociedad en la que gran parte de la población vive en contextos urbanos, hemos renunciado a la vida en la naturaleza por la comodidad que nos aporta la ciudad.

La obra de Ballester podría parecerse a las series fotográficas de proyectos recién entregados, ausentes de usuario, que tratan de mostrar una arquitectura del consumo. Sin embargo, dista mucho de eso pues la intención es completamente diferente. Una es una obra artística que nos invita a la reflexión a través de la arquitectura, la otra un catálogo de espacios deshumanizados que muestra un producto.

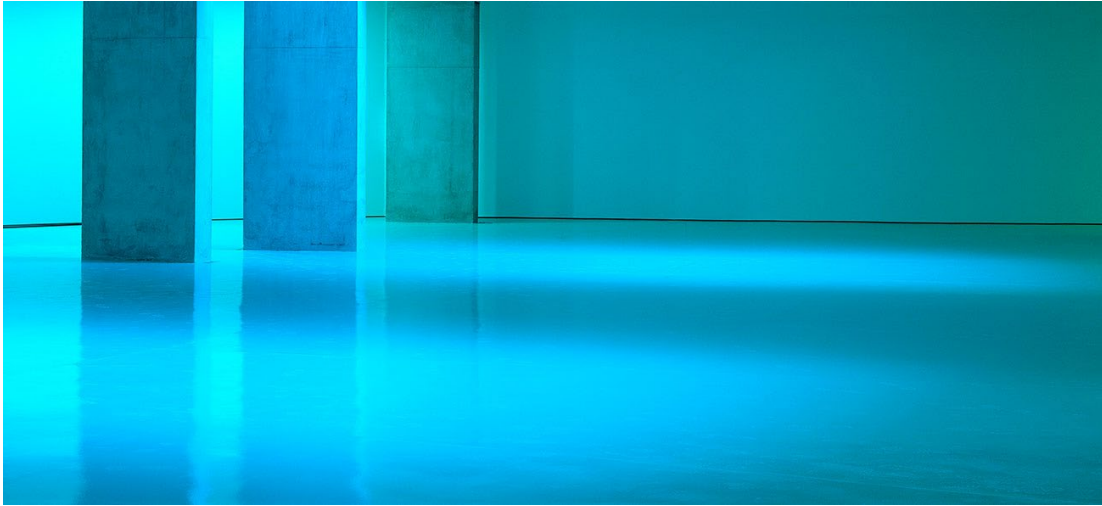
La fotografía, en su capacidad para captar y reinterpretar espacios, abre un espacio de confluencia entre la precisión documental y la expresión subjetiva. Mientras el que trabaja para vender arquitectura busca transmitir la esencia y la integridad de la obra, el artista explora nuevas formas de significación, desafiando y ampliando nuestra percepción del espacio construido. Esta atomización de la fotografía de arquitectura, donde se entrelazan la objetividad profesional y la subjetividad artística, subraya la complejidad de cómo vemos y entendemos nuestro entorno. Así, cada imagen no solo documenta, sino que también enriquece la conversación sobre la arquitectura en su totalidad.

«Las fotografías de arquitectura en cualquiera de sus facetas [profesional o artística] han contribuido a modificar la visión de la arquitectura real, pues van empapando como lluvia fina la propia percepción estética difusa y dispersa de las respectivas obras en la recepción colectiva como un hecho artístico o cultural a su vez colectivo»<sup>18</sup>.

---

<sup>17</sup> José Manuel Ballester e Instituto Valenciano de Arte Moderno, *Museos: fotografías de José Manuel Ballester = Museums: photographs by José Manuel Ballester [Exposición]*. (València: IVAM, 2005).

<sup>18</sup> Simón Marchán Fiz, «La percepción estética de las arquitecturas a través de la fotografía», *EXIT Media*, n°37, 2010, p. 33.



[f11] José Manuel Ballester. ESPACIO 9, 2003. Medidas: 124,3x271,9 cm



[f12] José Manuel Ballester. NUEVA SALA RS 1, Museo nacional dentro de arte reina Soria, Madrid, 2004. Medidas: 280x546 cm

## MUSEOS

### Mirar a los espacios expositivos

«Máquina de funcionamiento simbólico, protegida de las Musas y de sus sucesivas reencarnaciones, venerada religiosa y políticamente utilizada, el Museo es la más enigmática de las instituciones culturales occidentales. Concreciones multiformes de «cosas» de diversa naturaleza, depositarias de signos de un pasado continuamente reescrito, seleccionadas por elecciones presentes en transformación tumultuosa, cada museo se presenta circundado y protegido por un aura difícilmente penetrable»<sup>19</sup>.

El museo es el hogar de las piezas que de otro tiempo o del tiempo actual, son producto de la humanidad. Componen nuestra memoria e historia. Los espacios museísticos están cargados de un aura que incita a la contemplación y al pensamiento. Es el lugar donde el individuo se puede sumergir en lugares, tiempos y culturas diferentes con el simple deambular de una sala a otra. Es por ello por lo que muchos nos sentimos atraídos por estos lugares.

A lo largo de la historia se han dedicado espacios para la conservación y almacén de obras de arte. Sin embargo, la idea de un edificio consagrado a esto tiene poco más de tres siglos. Es una tipología relativamente nueva si comparamos con la biblioteca, con más de cinco milenios de antigüedad. Aun así, lo que entendemos por museo ha evolucionado radicalmente. Podemos hacer una lectura de esta transformación a través de su arquitectura. No es hasta el Renacimiento cuando los arquitectos comienzan a proyectar espacios con la finalidad de ser salas de exposición. A mediados del siglo XVIII, con el fin de la Ilustración se abandona la idea de las colecciones particulares. Si la colección pública nace alrededor de 1750, es en 1800 cuando se publica un proyecto de museo por Jean-Louis-Nicolas Durand, teórico de arquitectura. Se impone la tipología de museos decimonónicos, la galería, el templo, el palacio y la secuenciación de espacios<sup>20</sup>.

---

<sup>19</sup> Lanfranco Binni y Giovanni Pinna, *Museo: storia e funzioni di una macchina culturale dal '500 a oggi* (Garzanti, 1980).

<sup>20</sup> *Exposición, La architecture du musée, siècles XIX, XX et XXI, Museo Cité de l'architecture et du patrimoine, París, visitada el 8 de enero de 2024.*

Al estudiar la planta del proyecto de museo de Durand nos remite a la arquitectura clásica. La arquitectura romana puede considerarse un antecedente conceptual y formal para los primeros museos modernos, con su enfoque en la monumentalidad, la funcionalidad pública, el uso de la luz natural y una estética clásica.

Las stoas en la Basílica Ulpia, parte del Foro de Trajano en Roma, servían como espacios de tránsito y reunión, generando áreas para el comercio, la administración y la socialización. Estas galerías facilitaban la circulación dentro del edificio y conectaban diferentes áreas funcionales, manteniendo la integración espacial y funcional.

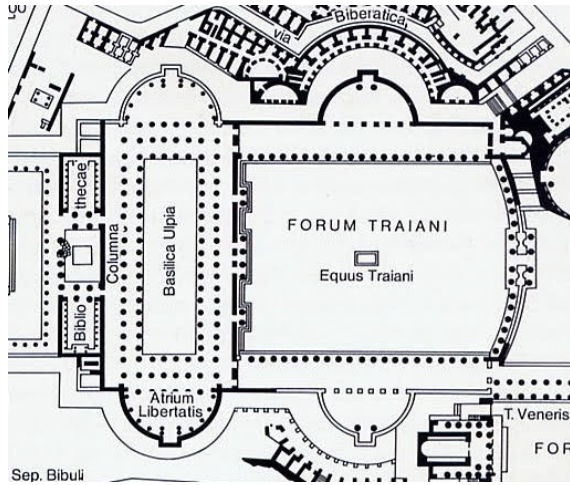
Durand proponía una estructura modular y repetitiva en su diseño teórico, donde las galerías y pasillos relacionaban las diferentes salas de exposición. Esta tipología de museo planteaba una forma cuadrada completamente simétrica con cuatro patios interiores, cuatro fachadas totalmente idénticas y un espacio central cubierto por una cúpula.

Como manifestación de estas ideas, algunos años más tarde Karl Friedrich Schinkel diseña el que se convertiría en el primer Museo Nacional Alemán, el Altes Museum. Schinkel toma, a grandes rasgos, solamente la mitad de la forma del museo de Durand, quedándose con un rectángulo con dos patios y trasladando el espacio cupulado a su nuevo centro geométrico<sup>21</sup>. Con la utilización de un estilo neoclásico busca exaltar las glorias de la antigüedad vinculándolas con la cultura alemana. Schinkel, como muchos de sus contemporáneos, mantenían que estos modelos clásicos representaban ideales de belleza, armonía y proporción. El museo se concibe como el «templo del arte» elevado sobre un pódium. Se buscaba el acercamiento del arte a lo divino.

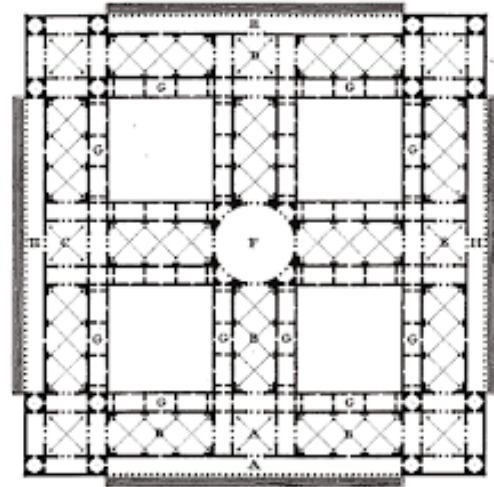
Mientras tanto en Francia, la inauguración del museo central de artes del palacio del Louvre en 1793 hace que la tipología del museo-palacio vista aquí y en Versalles sea de gran influencia.

---

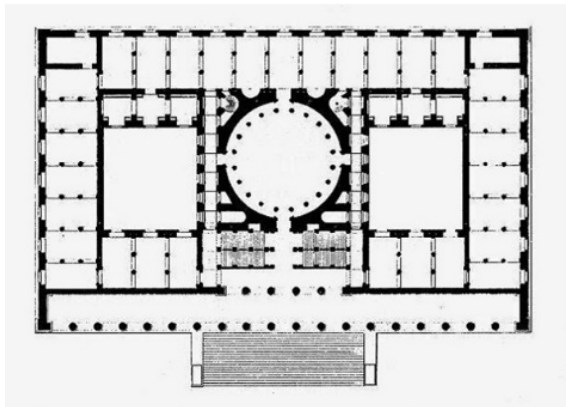
<sup>21</sup> Kenneth Frampton, *Historia crítica de la arquitectura moderna: Quinta edición revisada y ampliada.*, 1st ed. (Barcelona: Gustavo Gili Editorial S.A., 2024).



[f13] La Basílica Ulpia en Roma, construida entre el 98 y el 117 d.C.



[f14] Jean-Louis-Nicolas Durand, La planta de un Museo, 1805.



[f15] K. F. Schinkel, Planta del Altes Museum, (el Museo Viejo) en Berlín, 1830.

En el siglo XX se impone la idea del «museo moderno». Los grandes arquitectos de la época se interesan por esta tipología: Wagner, Aalto, Kahn, Mies, etc. Le Corbusier escribe en su artículo N°7 (1930) de *Cahiers d'Art* la necesidad de la «creación en París de un museo de artistas vivos» anticipando el auge de lugares diseñados para acercar el arte a la población.

A partir del año 1970 el papel social de los museos se ve transformado. La expansión del turismo cultural intensifica el carácter de estos edificios como exposiciones del patrimonio nacional. Por otro lado, además de la presentación de las colecciones, el museo se convierte en un centro cultural para los usuarios acogiendo diversas actividades, mediaciones, apoyos para la investigación, etc. También se percibe su potencial económico y acaba dedicándose parcialmente a la explotación comercial. Un ejemplo de todo esto que marcaría un antes y después fue la inauguración del Centro Nacional de arte y cultura Georges-Pompidou.

A partir del año 2000, con el crecimiento del turismo cultural, el museo en la ciudad se vuelve un equipamiento ineludible; actores de desarrollo cultural, así como económico, o de revitalización de zonas. El museo Guggenheim en Bilbao, obra de Frank Gehry, es el ejemplo de una construcción museística para la revitalización de un barrio industrial<sup>22</sup>. Así, los museos se han erigido haciendo grandes demostraciones de arquitectura y conformando el paisaje de muchas ciudades a nivel global. El museo de masas puede que sea la última etapa que conocemos de esta tipología.

La pluralidad de arquitecturas, formas y colecciones existentes hacen que la experiencia de visitar museos pueda ser muy distinta. La forma en la que miramos y sentimos estos lugares va a variar no solo por cómo se proyectaron, sino por el imaginario que nosotros tengamos de ellos. La arquitectura del museo se revela como la primera obra de arte que nos encontramos en la colección. Los tres museos que se analizan en este trabajo son una muestra de ello.

---

<sup>22</sup> Alfonso Muñoz Cosme, *Los espacios de la mirada: historia de la arquitectura de museos, Biblioteconomía y administración cultural* 176 (Gijón: Trea, 2007).

## UN PASEO POR EL SENA

### Situación de los tres museos

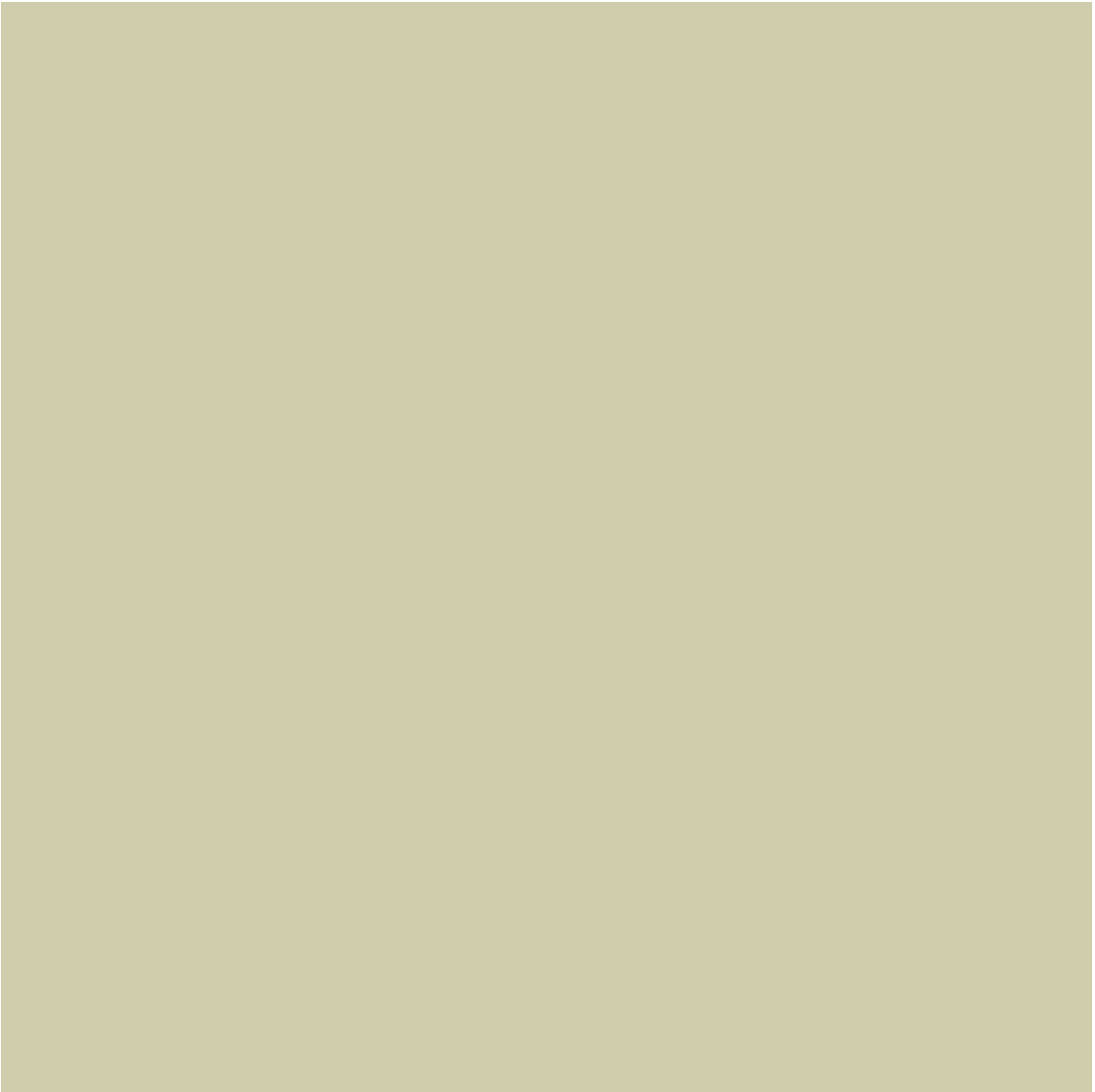
La captura de Google Maps que se presenta a continuación muestra el recorrido de una hora a lo largo del río Sena, conectando los museos que se estudian. Esta representación ilustra cómo la mayoría de la sociedad experimenta las ciudades hoy en día. Estas aplicaciones no solo han reemplazado los mapas en papel, sino que, al observar la trama urbana, se destacan lugares emblemáticos, otros previamente guardados o incluso promocionan sitios con fines de consumo.

El paseo comienza en el **Centro Pompidou**, ubicado en el 4.º distrito de París. Desde allí, caminando hacia el sur, se llega a la Plaza del Ayuntamiento. Continuando por la bahía François Mitterrand, se encuentra el museo más visitado de la ciudad, el Museo del Louvre. Sin detenerse demasiado en su icónica pirámide o en los extensos Jardines de las Tullerías, se cruza el río Sena, por ejemplo, a través del Pont Royal. Al entrar en el 7.º distrito, se llega al **Museo de Orsay**. Siguiendo la orilla izquierda del Sena, se cruza el Pont de l'Alma, conocido por sus vistas de la Torre Eiffel y por el monumento a la princesa Diana. Continuando a lo largo del río, se alcanza el **Palais de Tokyo**, ubicado en el 16.º distrito. En el contexto de un turista típico, este trayecto podría comenzar en la Catedral de Notre Dame y finalizar en la Torre Eiffel, capturando suficientes fotografías de monumentos (incluyendo los museos que estudiamos) para validar su visita a la capital francesa.



[f16] Captura de pantalla del recorrido por los tres museos.





## LOS MUSEOS Y SUS IMÁGENES

---

## EL MUSEO DE ORSAY

### De la estación al museo

El 24 de mayo de 1871 el Palacio de Orsay, que albergaba la Cour des Comptes (Tribunal administrativo de Francia) desde su construcción en 1842, arde en llamas. La ubicación de este palacio es donde hoy podemos encontrar el Museo de Orsay.

El estado actual de este museo viene precedido de inestabilidades y años de abandono, acabando con su restauración a partir de 1978. Para entender su actividad hoy es fundamental conocer su historia.



[f17] Pierre Vauthier, La Seine au pont de Solférino. Museo de Orsay.

En este cuadro de 1882 podemos distinguir las ruinas del monumental Palacio de Orsay en la actual ubicación del museo.

Tras el incendio, surgieron varios proyectos, incluida la idea de un museo impulsado por la Unión Central de las Artes Decorativas. En ese tiempo, el escultor Rodin recibió el encargo de crear «La puerta del infierno» para exhibirse allí. Sin embargo, en 1897, la compañía ferroviaria de París a Orleans obtuvo permiso del gobierno para extender las vías subterráneas a lo largo del Sena. Se decidió construir una nueva estación de tren en el sitio de las ruinas del palacio y el cuartel adyacente. La Estación de Orsay fue construida en 1898 según el diseño del académico Victor Laloux. La estructura consta de dos partes, por un lado, la estación compuesta por una gran nave semicilíndrica, una construcción abovedada con estructura de hierro. Adyacente a esta, un hotel vestíbulo al oeste y al sur.

La construcción de una estación de ferrocarril se consideraba inapropiada para su ubicación en la orilla del Sena, frente a los Jardines de Tullerías. La solución fue ocultar el armazón de hierro tras una fachada de piedra, ornamentada en el estilo *Beaux-Arts*. Los altos pabellones simétricos del Louvre que enmarcan el pórtico se replicaron aquí en la fachada de entrada. Laloux, no satisfecho con este enmascaramiento de la estructura, aprovechó la cláusula que preveía la instalación de un hotel perimetral para ocultar la bóveda, evitando un cierre abrupto y visible desde el exterior de la superficie acristalada. Todo lo que se puede ver desde fuera es una fachada uniforme de un largo edificio revestido de piedra, sin muestras de una arquitectura ferroviaria<sup>23</sup>. El gran vestíbulo tenía el tamaño de la nave de Notre Dame, lo cual era funcionalmente innecesario, ya que los nuevos trenes electrificados no producían vapor ni hollín. Además, la estación pronto resultó inútil, pues los trenes se empezaron a diseñar con mayor longitud que la que preveían sus plataformas. Tras unos años de abandono, en 1939 se integró con el sistema subterráneo.

En los años sesenta, se sugirió que la Gare d'Orsay debía ser demolida y reemplazada por un moderno hotel/centro de convenciones. Sin embargo, la destrucción de Les Halles, de la prisión de la Roquette, de la gran escalera de las Galerías Lafayette, seguida de la controversia que rodeó estos actos y el fracaso en encontrar reemplazos dignos para ellos, centró la atención en la arquitectura del siglo XIX. La gente se sensibilizó hacia la conservación de tales monumentos. El edificio fue finalmente salvado en 1973, al ser declarado monumento histórico por Georges Pompidou.

---

<sup>23</sup> Michel Laclotte, *la revue du Louvre et des Musées de France*, diciembre de 1986.



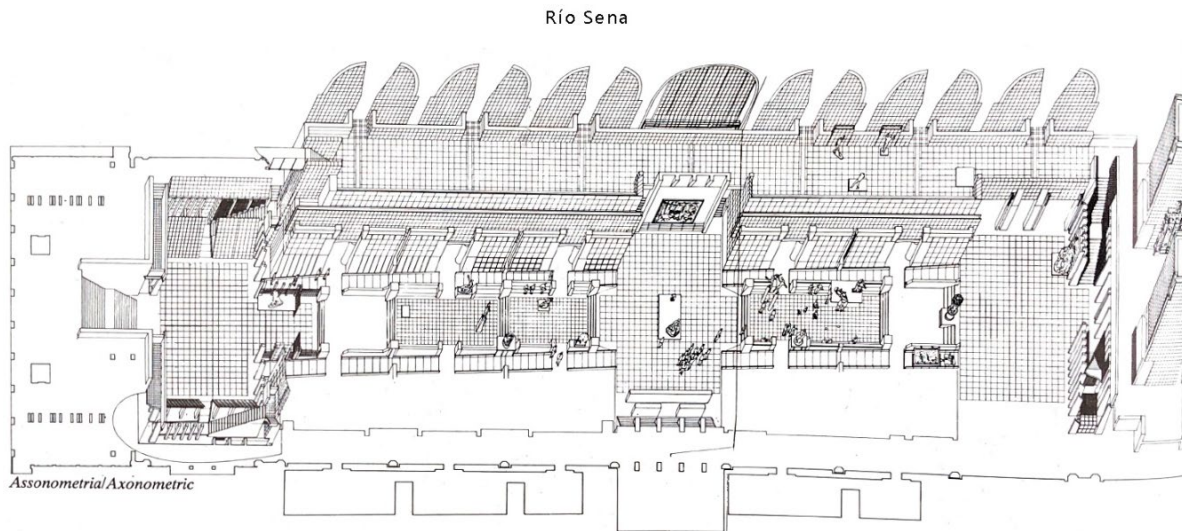
[f18] Trens de periferia en la Estación de Orsay tras el soterramiento, 1970.



[f19] Interior de la estación de Orsay en abandono. Entre 1974 y 1980.

En 1978, se anunció un concurso limitado para la conversión del edificio en un museo. Se trataría del primer museo dedicado específicamente a un periodo de la historia del arte, concretamente 1848-1914, de Delacroix a los impresionistas<sup>24</sup>. De los siete proyectos invitados, los ganadores fueron el grupo «ACT Architecture» (Renaud Bardon, Pierre Colboc, Jean-Paul Philippon). En su intervención mostraron respeto por la identidad previa del edificio. En cuanto al interior y la museografía, en 1980 se anunció un concurso final bajo el nombre «*aménagement intérieur*», que ganó la arquitecta y diseñadora italiana Gae Aulenti.

Para la transformación de la gran nave interior en un espacio de exposición Aulenti utilizó un lenguaje arquitectónico que contrasta completamente con el de la estructura restaurada. Adoptó un estilo historicista abstracto que recuerda la arquitectura antigua asiria y egipcia y jugó con contrastes entre materiales, formas y colores. El espacio lateral está organizado como una secuencia de salas, galerías, pasajes y entradas, típico de la disposición de museo tradicional.



[f20] Gae Aulenti. Axonometría de la nave principal de la estación.

<sup>24</sup> "Musée d'Orsay, Paris" *Architecture d'aujourd'hui* N°248 (diciembre de 1986): 1-25.

Las dimensiones de la estación son excepcionales incluso para París, 200 metros de fachada sobre el muelle Anatole-France, 75 metros de ancho, una nave interior de 138 metros de largo, 40 m de ancho, 32 metros de alto, para 33000 m<sup>2</sup> de vidrieras y de superficies acristaladas, 12000 toneladas de estructura metálica, 110000 m<sup>2</sup> de estructura, 47000m<sup>2</sup> de superficies útiles, 16000 m<sup>2</sup> de espacios de exposición repartidos en 80 salas, de las cuales 1200 m<sup>2</sup> son utilizados para exposiciones temporales.

En 1987, año de la inauguración del museo, la revista estadounidense *Progressive Architecture* presentó el proyecto con el titular: «*The controversial Orsay Museum has earned praise and censure for its eclectic art and architecture*». Esta crítica sugiere que el Museo de Orsay ha sido objeto de opiniones divididas desde su inauguración. Algunas personas celebraron la articulación de arte y arquitectura conseguida por Aulenti, mientras que otras no quedaron satisfechas con la intervención. La revista ofreció un análisis detallado de la conversión del museo, elogiando la combinación de espacios que permiten recorrer la historia del arte francés de los siglos XIX y principios del XX<sup>25</sup>.

Poco después, otra revista de arquitectura estadounidense publicó un artículo sobre el Museo titulado «*Missed Connections*», con la nave central del museo como protagonista del volumen, siendo la imagen de la portada.

«A pesar de sus reservas acerca de entrar en una competencia de diseño ya ganada por otra firma, la arquitecta Gae Aulenti finalmente aceptó la invitación de París porque «era un museo del periodo impresionista, que amo». De hecho, la colección del Musée d'Orsay abarca el periodo desde 1848 hasta 1914 pero, como sugiere el comentario de Aulenti, es la colección impresionista la que atrae a las multitudes»<sup>26</sup>.

Los espacios adyacentes a la nave central, proyectados por Laloux ochenta años antes para ocultar la gran bóveda metálica, fueron muy útiles en su conversión a museo. La escala más manejable de estas salas proporciona intimidad para las exposiciones impresionistas y postimpresionistas.

---

<sup>25</sup> Thomas Matthews, «*Perspectives*», *Progressive architecture* 68, N°2, febrero de 1987: 35-36.

<sup>26</sup> Charles K Gande, «*Missed connections*», *Architectural Record*, marzo de 1987, 128-38.

Así, el visitante puede pasar por alto a Courbet y las obras del siglo XIX para dirigirse directamente a los cuadros de Van Gogh o Monet. Sin embargo, no podrá evitar alzar su mirada con la primera vista que se nos ofrece del museo: su nave central bañada de luz natural. Atraídos por el paseo que recorre toda su longitud, se descubre la gran estructura de hierro y vidrio. El recorrido culmina en la parte este. Las dos grandes torres articulan una transición de escala ante el inmenso espacio abovedado y la dimensión de las esculturas. Unas escaleras mecánicas discretamente situadas detrás de una pared acristalada elevan a los visitantes hacia las galerías impresionistas.

La decisión de Aulenti de guiar al usuario de esta manera es una de las características que definen el museo y enriquecen la experiencia del visitante. Al diseñar el recorrido permitiendo moverse libremente entre diferentes secciones del museo conectadas visualmente, Aulenti no solo preserva la monumentalidad del espacio, sino que también facilita un flujo dinámico que interacciona con las obras de arte.

La integración de elementos históricos con un diseño funcional y moderno destaca en el diseño del museo. Desde el uso estratégico de la luz natural en las galerías impresionistas hasta la implantación de filas de agujeros que no solo hacen de anclajes para colgar cuadros y etiquetas, se abren a bafles acústicos ocultos de fibra de vidrio para disminuir la reverberación.

Al establecer la museografía en un museo de tal magnitud, surgieron muchas cuestiones: *«Dans le cas du musée d'Orsay, chargé d'un programme pluridisciplinaire riche et complexe, le danger de confusion était patent. A vouloir trop montrer et trop démontrer, ne risquerait-on pas de créer un vaste «melting-pot» culturel, pinttoresque mais embrouillé et par là-même incompréhensible?»*<sup>27</sup>.

La solución adoptada fue presentar en salas separadas las esculturas, las pinturas, las artes decorativas y la arquitectura, alternadas según una progresión cronológica en los tres niveles del museo. Con excepciones en el caso de pintores-escultores como Daumier, Degas o Gauguin, o escultores-pintores como Carpeaux, en cuyos casos su obra comparte espacio y tiempo. La intención es permitir al visitante comparar diferentes estilos de obras dentro de una misma disciplina artística.

---

<sup>27</sup> Michel Laclotte, «L'étrange histoire d'une gare et de sa métamorphose architecturale», *la revue du Louvre et des Musées de France, Paris, diciembre de 1986, 335-72.*



Otra de las apuestas del programa es ofrecer pequeños recorridos dentro de la exposición permanente que articula el espacio. La libertad de movimiento, guiado por la arquitectura, establece el equilibrio entre información y disfrute, fundamental para interactuar con las obras.

En el Museo de Orsay se combinan espacios inmensos donde apreciar la arquitectura de la estación que un día fue, con la intimidad de las galerías que exponen cuidadosamente las obras.

## **Análisis de las fotografías**

La persona encargada de documentar la conversión de la estación de Orsay en museo fue Jim Purcell. La lente de este fotógrafo británico capturó los momentos más significativos de la metamorfosis arquitectónica. Estas imágenes forman parte de la colección del museo, constituyendo un archivo visual de su historia.

Sus fotografías han sido ampliamente publicadas en revistas y archivos arquitectónicos. Ha influido en la percepción del proyecto a través de las perspectivas que encontró y decidió fotografiar. Las imágenes en blanco y negro, cargadas de lirismo, representan tanto un pasado como un porvenir. Al no incluir personas, transmiten un momento de intimidad entre el fotógrafo, las obras de arte y la arquitectura. Su lectura actual resalta la importancia de la fotografía para conservar la memoria.

También podemos encontrar reportajes de otros fotógrafos, como el de Mario Carrieri para la revista italiana Domus en 1987. Las miradas al museo son variadas, pero la búsqueda del orden y la ausencia de personas se mantiene. Al componer las imágenes buscan elementos arquitectónicos que organicen la imagen: columnas, vidrieras o pasarelas. Elementos que definen el espacio. La utilización de simetrías, frontalidades o alineaciones consigue componer imágenes cargadas de belleza. Estas quedan registradas en nuestra memoria y buscan estar a la altura de la experiencia que es visitar Orsay.

A la hora de tomar las fotografías pude percibir como el objetivo y la cámara utilizados influyen, al igual que el ojo cambia de unas personas a otras.

En su caso parece que Jim Purcell utilizó para muchas tomas un teleobjetivo y se distanció del punto de vista. Con este tipo de lente las distancias entre elementos parecen más cortas de lo que realmente son. Los elementos del fondo aparecen más cerca del sujeto principal, lo que da una sensación de «compresión» de la escena. Quizás esta elección se debe a que quería centrar la atención de la fotografía en elementos arquitectónicos u otras figuras fijas, como las esculturas. La mayoría de las imágenes en las que se usa este tipo de objetivo parecen estar tomadas en la gran nave central. Su uso aquí tiene sentido debido a las dimensiones del espacio.

Las exposiciones ayudan a componer esas imágenes, mostrando el edificio y su función. Las esculturas y los cuadros se perciben como los verdaderos ocupantes del espacio. Representar un lugar vacío puede ser útil para describir con precisión su arquitectura. No obstante, incluir a los usuarios en las imágenes proporciona una valiosa información sobre la escala humana y el perfil de los visitantes, enriqueciendo la experiencia visual y comunicando mejor la interacción entre el espacio y sus ocupantes.

La búsqueda, o más bien el «encuentro» con estos puntos de vista que había estudiado fue una experiencia de descubrimiento del espacio que nunca habría imaginado. A veces me encontraba con las composiciones hechas o tenía que componerlas yo al reconocer separadamente los elementos de las fotografías que había estudiado.



Esta imagen representa la vista del pasaje central que se eleva con el paso. La visión de la nave longitudinal tiene como elemento principal la figura de «Virgile», escultura de Gabriel-Jules Thomas.

Esta se enmarca entre las dos torres de comunicación vertical que realizan la transición entre el primer gran espacio, las entreplantas simétricas a ambos lados de la nave y las galerías impresionistas en el nivel superior.

La compresión que muestra la deformación de la lente del teleobjetivo en este caso transmite la sensación de que los objetos están más cerca entre sí de lo que realmente se percibe al estar allí.



[f21]



[f22]

La presencia de personas en la imagen contemporánea añade un sentido de escala y contexto que está ausente en la fotografía de Purcell, destacando cómo la obra de arte interactúa con el público en el espacio del museo.

En cambio, la imagen de Purcell en blanco y negro crea una atmósfera más atemporal y clásica, enfocándose puramente en la escultura y la arquitectura eliminando distracciones externas.

En esta fotografía se está mirando hacia el lado norte desde el corredor de la nave central.

Vemos uno de los espacios intermedios que filtran el paso entre el vasto espacio bajo la bóveda semicircular y la sucesión de salas de las exposiciones temporales.

La columna de estilo *beaux-arts* es el eje principal de la composición. Divide la escena en dos.

A la izquierda tenemos el umbral para entrar a una gran sala. Al otro lado el cuadro «*Le Convalescent*» (1860) de Carolus Duran, junto a la entrada a otra sucesión de salas.



[f23]



[f24]

Al realizar la imagen con un objetivo estándar vemos de manera evidente la utilización del teleobjetivo. Purcell tuvo que posicionarse muy alejado de la columna para conseguir componer estos elementos y encuadrar la escena en la parte superior con la plataforma que sobrevuela el espacio.

Por un lado aún podemos ver la gran sala enmarcada con una estructura de vidrio y hierro, donde hoy se hacen largas colas para visitar exposiciones temporales.

La sala abierta que en la fotografía anterior nos invita a pasar hoy se encuentra cerrada y pasa desapercibida.



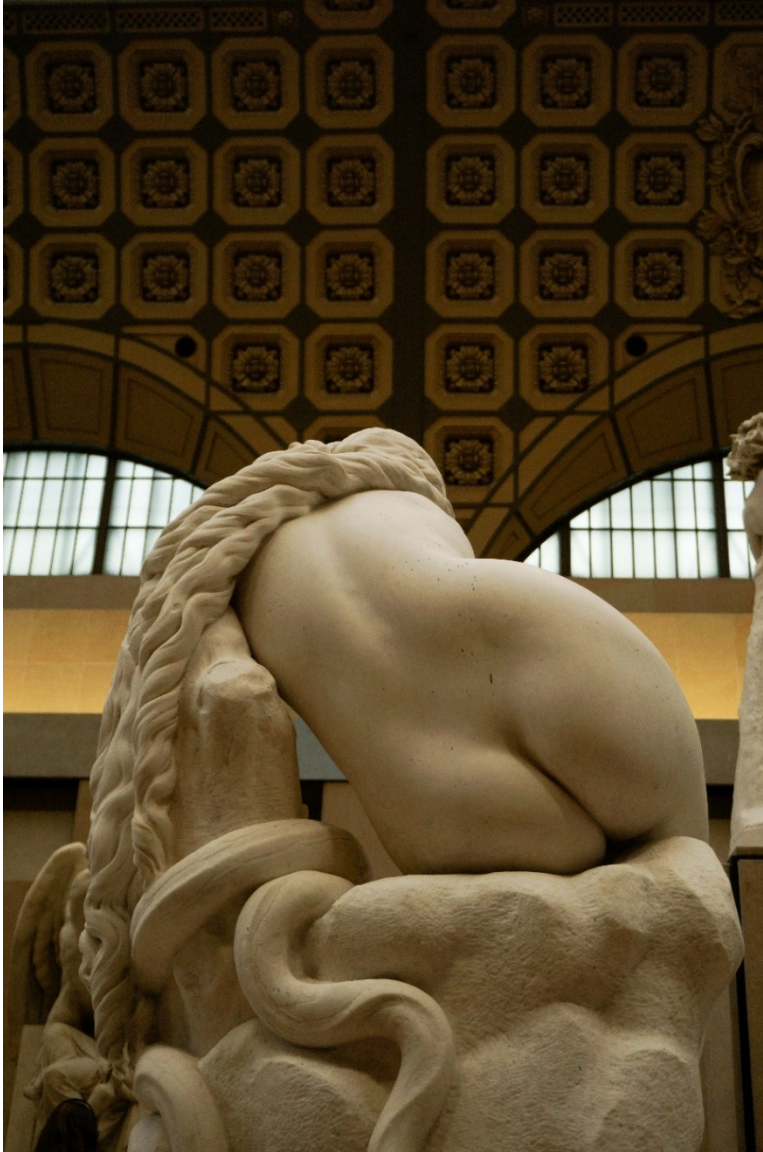
Para contar las grandes vidrieras que bañan de luz natural el espacio abovedado, Purcell fotografía la espalda de la escultura «Eve après le péché» (1869) de Auguste Delaplanche. Al escoger un ángulo bajo, Purcell acentúa la escala de la escultura, dándole una apariencia monumental. Pone la obra expuesta y el espacio arquitectónico al mismo nivel de importancia.

La imagen enfatiza el contraste entre las curvas de la figura humana y la arquitectura.

Emplea una composición cuidadosa para centrar la atención en la escultura y la cubierta del edificio, evitando la inclusión de elementos que puedan distraer, como luminarias u otras esculturas.



[f25]



[f26]

En la fotografía que tomé durante mi visita se puede observar como la orientación de esta figura ha cambiado y, por tanto, al realizar la imagen se cuenta otra característica del edificio.

Aunque la figura central se mantenga, la intención de la imagen cambia radicalmente.

Por otro lado, es una muestra de que la imagen del edificio se transforma con el tiempo.

En la imagen que toma del espacio dedicado a Carpeaux, el elemento central es la escultura «Les Quatre Parties du monde soutenant la sphère céleste» (1872) figura que tiene mucha importancia en el espacio del museo. Situada en el borde derecho de la composición vemos «La Dance» (1869).

Purcell se ubica en la entreplanta del lado oeste y coloca su cámara a ras de la barandilla haciendo énfasis en esa simetría que tienen tanto la estructura museística que introdujo Gae Aulenti como la nave de la estación previa. Está hablando de este dialogo entre lo antiguo y lo nuevo que define la arquitectura del Museo de Orsay.



[f27]



[f28]

En la imagen actual, la inclusión de personas no disminuye la importancia de las esculturas ni del espacio museístico. Al contrario, observar a los visitantes interactuando con la exposición nos proporciona una valiosa perspectiva sobre el funcionamiento y la atmósfera del museo.

También podemos ver como la exposición ha cambiado, se han introducido obras donde antes no las había.



[f29]

Esta fotografía representa la Galería de los Impresionistas antes de 1880. Protagoniza la escena el cuadro de Renoir «*Le Bal du Moulin de la Galette*». La iluminación es suave y uniforme, creando una atmósfera contemplativa. Se muestran los detalles de la intervención de Gae Aulenti, como el diseño de los anclajes de los cuadros, la exposición de elementos arquitectónicos de la estructura original o el uso de paneles para dividir y organizar el espacio expositivo. Aulenti buscó crear una circulación fluida y una experiencia visual clara, donde las obras pudieran ser apreciadas en un entorno que potenciara su impacto sin ser opresivo. La elección de una paleta de colores neutros y la sencillez inteligente en el diseño de los espacios interiores reflejan que el objetivo principal era mostrar el arte en exhibición, evitando distracciones visuales innecesarias. Todas estas cualidades se pueden apreciar en la imagen.



[f30]

En la fotografía contemporánea el cuadro que se sitúa en el centro es «*Le Déjeuner sur l'Herbe*» de Edouard Manet. En este caso quienes parecen protagonizar la escena son los visitantes de la exposición. Mientras la imagen en blanco y negro sugiere un ambiente para la contemplación pausada, la fotografía actual revela un espacio más denso y ajetreado. Este hecho sugiere que el museo ahora es más accesible y frecuentado. La disposición de las obras también parece más concentrada, lo que representa el cambio que sufrió el museo para albergar una mayor cantidad de piezas exhibidas y adaptarse al aumento de afluencia de público.

La iluminación es dramática, con sombras muy pronunciadas, lo que resalta la textura y los detalles tanto de las obras como de los visitantes. El aspecto interior de estas galerías ha cambiado con respecto a la intervención de Aulenti, aun así, muchas de sus ideas perduran.



[f31]

Esta es una de las fotografías exteriores que realizó Jim Purcell. Se trata de la vista de la fachada norte del museo bajo el arco del Pont Royal. Esta es la cara que Laloux buscaba camuflar con piedra para no dejar ninguna muestra de arquitectura ferroviaria frente al Jardín de Tullerías del Louvre.

Mientras el arco del puente ofrece un encuadre casi negro para la imagen, el museo ocupa la franja horizontal central, con el cielo por encima y el río a sus pies.



[f32]

La fotografía actual surge del encuentro fortuito con esta escena durante un paseo por el Sena. La imagen exterior del monumental edificio no ha cambiado. Con su cielo nublado tan característico de París, esta parece ser una de estas imágenes que representan el imaginario colectivo que tenemos de la ciudad.



Para acabar se muestra una imagen del fotógrafo italiano Mario Carrieri.

Este fotógrafo decide tomar una vista aérea desde el primer nivel del museo. Busca contar la gran nave central mirada transversalmente.

El centro de la composición lo ocupa un cuadro de grandes dimensiones «*Romains de la décadence*» (1847) de Thomas Couture. Esta obra llena el espacio del museo. Sus dimensiones análogas a las de la arquitectura circundante hace que se integre sin competir con ella. La perspectiva enfatiza la simetría de las formas arquitectónicas.



[f33]



[f34]

Mientras la imagen de Carrieri se centra en la estructura y mostrar la magnitud del espacio, la fotografía actual también enseña la interacción humana con el museo. Una visitante se alinea con la centralidad de la imagen marcada por la lámpara y la simetría de la composición. Los usuarios entran y salen por los bordes. Se muestra como un lugar de paso pero también de pausa.

En cuanto a los posibles cambios en el museo, ambas fotografías muestran la estructura principal de la sala, incluyendo la cubierta y las ventanas, que parecen no haber sufrido grandes modificaciones.

## **Conclusión**

### **La conservación de la memoria**

Fotografiar el Museo de Orsay con las premisas de este trabajo no solo intensificó mi apreciación del espacio, sino que también reveló ante mí la evolución del edificio a lo largo de los años.

En el proceso de búsqueda de estos puntos de vista me encontré con las transformaciones arquitectónicas que ha sufrido desde su inauguración; esculturas que han cambiado de lugar u orientación, salas reformadas, lugares que ya no existen o están cerrados al público, etc.

Por otro lado, las imágenes de los espacios vacíos que estudié previamente difieren mucho de la percepción al visitar el museo. En mi caso, un sábado por la tarde de junio estaba abarrotado. No obstante, conocer estas imágenes de otra época me hizo comprender la intervención de Gae Aulenti a través de la mirada de otros.

Entre 2009 y 2011 el museo se transformó para repensar la lógica de circulación del público, haciendo más fluida la visita de las más de tres millones de personas que acuden cada año. Donde percibí una mayor transformación fue en la quinta planta, donde la galería de los impresionistas ha cambiado radicalmente. Ha desaparecido la Galería de las Columnas, que ofrecía un punto de fuga muy marcado que aparece en muchas publicaciones, iluminado cenitalmente por unos característicos lucernarios que ya no se pueden apreciar.

En la actualidad, la sucesión de salas de esta quinta planta es mucho más oscura y fría. Contrasta con la planta baja, inundada de luz y con colores mucho más cálidos como concibió Aulenti. En mi opinión este cambio ha hecho que los espacios del museo pierdan continuidad.

He mostrado aquí las fotografías que considero supe «replicar» mejor, pero guardo muchas otras que también son parte de la historia del museo. Estas imágenes se convierten en testimonios visuales que preservan la memoria.



[f35] Jim Purcell. Perspectiva de la *Galerie Bellechasse* o Galería de las columnas. Al fondo el cuadro de Maurice Denis «*Les Muses*».



[f36] En búsqueda de una imagen con la que contar las vidrieras de la gran nave central utilizando el recurso de Purcell.



[f37] Nueva ubicación del cuadro «*Le Convalescent*» en una de las salas adyacentes al paseo central en la planta baja.

## EL CENTRO POMPIDOU

### El corazón de Beaubourg

«En el corazón de París, un corazón: un músculo, una bomba aspirante-impelente cuyo incesante latido anima sin descanso, regularmente, menos regularmente a veces, en momentos a flor de piel, un cuerpo en forma de hexágono... y, más lejos, otros cuerpos que tocan y uno toca, y así, paso a paso, un eterno nunca acabar: eso es lo que debería ser, sería, será y ya es el edificio Beaubourg. Más que un monumento, habría que rebautizarlo como un monumovimiento»<sup>28</sup>.

Francis Ponge, en su texto «*L'Écrit Beaubourg*», utiliza una metáfora para describir el edificio del Centro Georges-Pompidou o Beaubourg. Al comparar el corazón de París con un corazón humano, Ponge destaca el papel vital y dinámico del edificio en la ciudad.

La historia de este proyecto se remonta a 1906, cuando la ciudad de París identifica seis zonas insalubres en su casco histórico medieval. En el centro destacaba el Beaubourg, un barrio pintoresco, pero sobrepoblado y con calles que carecían de aire y luz. Entre 1923 y 1936 se destruyen las 2,3 hectáreas que habían sido declaradas *îlot insalubre* nº1. Durante más de treinta años el llamado «*plateau Beaubourg*» será solo un espacio vacío, un «*terrain vague*», que serviría de aparcamiento a los usuarios del mercado de Les Halles, que próximamente desaparecería.

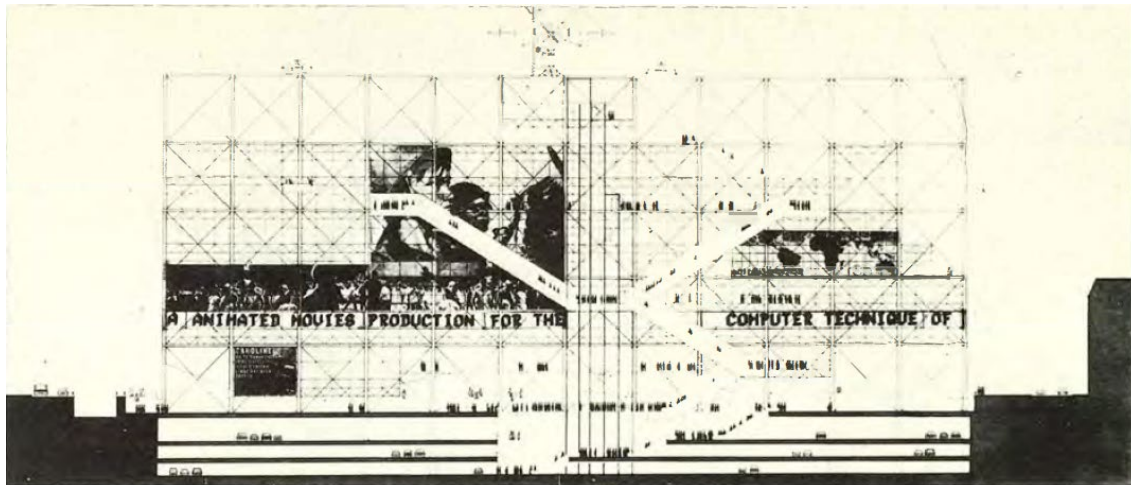
Para abordar este problema, el gobierno francés convocó un concurso internacional de arquitectura en 1971 con el fin de diseñar un nuevo centro cultural que revitalizara el área. El objetivo era crear un edificio emblemático que además de ofrecer servicios culturales, actuara como un catalizador para la renovación urbana. Atrayendo tanto a parisinos como a visitantes internacionales, este edificio cambiaría para siempre el barrio de Le Marais.

---

<sup>28</sup> Ponge, Francis. *L'Écrit Beaubourg*. Paris: Éditions du Centre Georges-Pompidou, 1977.

Así encontraría su lugar el futuro Centro Pompidou, cuyo programa según el concurso debía ser «un Centro consagrado a la lectura, el arte y la creación contemporánea. La originalidad del proyecto reside en la conjunción, en un mismo lugar, del libro, las artes plásticas, la arquitectura, la música, el cine y la creación industrial»<sup>29</sup>.

Los más de seiscientos proyectos presentados se sometieron a un jurado en el que se incluían, entre otros, Oscar Niemeyer y Philip Johnson y presidido por el arquitecto Jean Prouvé. El ganador fue el proyecto n°493, suscrito por dos jóvenes arquitectos: el italiano Renzo Piano y el inglés Richard Rogers. Asociados hacía poco, con treinta años y poca obra construida.



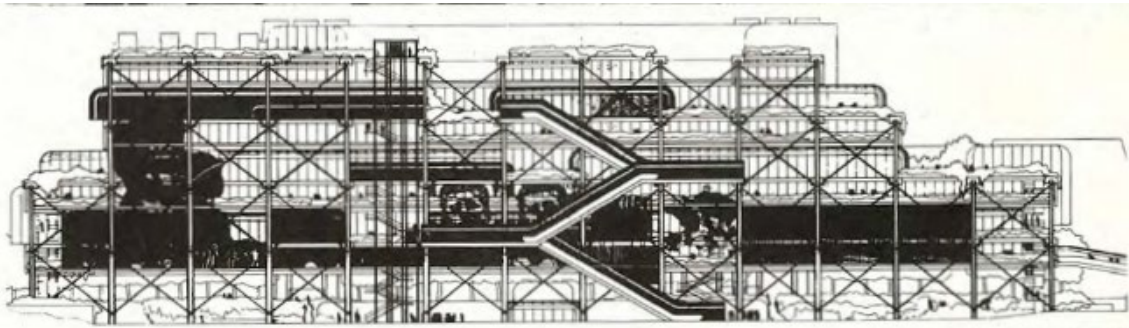
[f38] Sección presentada en concurso de la fachada principal occidental, 1971.

---

<sup>29</sup> José Ramón Alonso Pereira, «El Centro Pompidou de París y El Sentido Corbuseriano Del Lugar», *Cuadernos de Proyectos Arquitectónicos*, nº 2 (2011): 27-32.

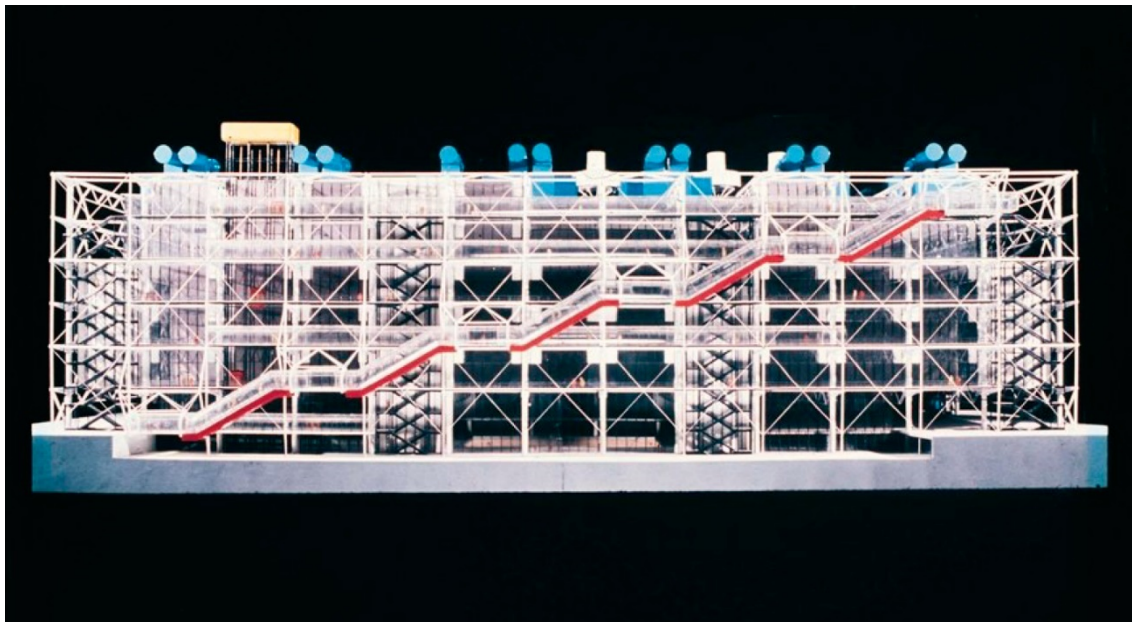
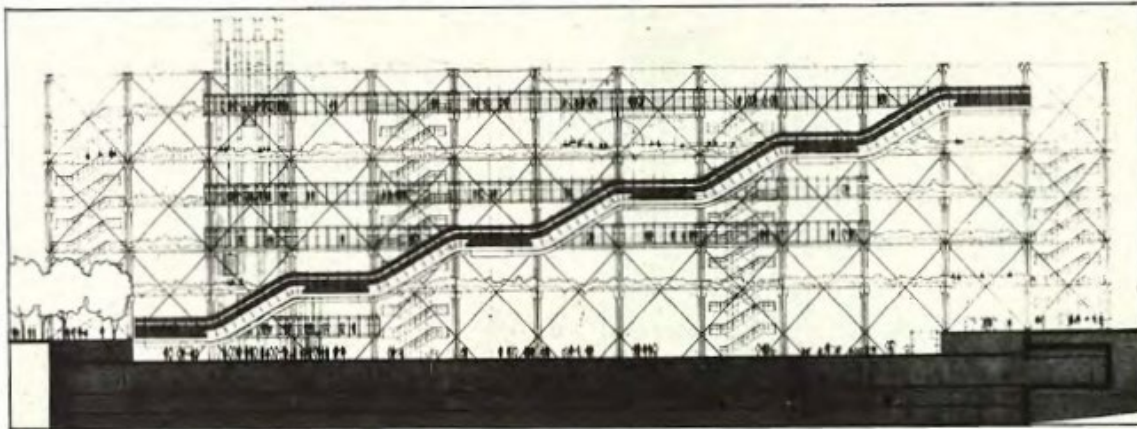


[f39] Vista de la maqueta tras la primera revisión del proyecto. Los ascensores aún se encuentran en el exterior en la fachada este, 1971.



[f40] Fachada occidental tras la modificación de los volúmenes, 1972.





[f41] Sección y maqueta. El edificio toma su forma de paralelepípedo regular y se coloca la escalera mecánica recorriendo la diagonal de su fachada principal. Las super estructuras aún no se han añadido, 1973.

En la primavera de 1972 comienzan las obras del centro Georges-Pompidou en el Plateau Beaubourg. Se excavan más de 100000 m<sup>2</sup> de suelo para realizar un parking subterráneo de tres niveles, así como las «*coulisses*» del Centro (reservas, talleres, locales técnicos, espacios para el audiovisual y la informática), y una sala polivalente de 650 plazas.

La super estructura metálica comenzó a alzarse en septiembre de 1974. Medirá 166 m de largo, 60 m de ancho y 42 m de altura. Se utilizaron 40.000 m<sup>3</sup> de hormigón para las obras de infraestructura. El objetivo era construir «*plateaux*» libres, 7 por encima de la superficie, de grandes dimensiones. Concretamente de 7.500 m<sup>2</sup> sin compartimentar, sin muros portantes ni pilares interiores. Estos diez forjados se sostienen por pilares de acero fundido estructural yuxtapuestos y superpuestos.

El Centro Pompidou es una manifestación del ideal constructivista, donde la estructura y la construcción se expresan y articulan completamente. Su diseño y construcción están inspirados en el método constructivo de puentes desarrollado por el ingeniero alemán Heinrich Gerber en el siglo XIX. Este método se caracteriza por colocar las cerchas principales entre ménsulas cortas, lo cual tiene como propósito reducir la flexión de la estructura. Las escaleras mecánicas están suspendidas del extremo de estas ménsulas, conocidas como «*gerberettes*». Esta es la manera en la que las comunicaciones se exponen y componen la fachada principal. La estabilidad horizontal del edificio se logra mediante la unión de los extremos de las cerchas con tirantes diagonales<sup>30</sup>.

Se definieron las futuras instituciones que debía acoger: El Museo nacional de arte moderno y el Centro de creación industrial con 17.325 m<sup>2</sup> entre galerías y documentación, el Centro de Creación Industrial (3.750 m<sup>2</sup>), el Instituto de investigación y coordinación acústico/musical (4.880 m<sup>2</sup>) y la Biblioteca pública de información (15.445 m<sup>2</sup>). Se construiría un parking de 700 plazas (20.800 m<sup>2</sup>) y circulaciones (13.405 m<sup>2</sup>). Además de 27.720 m<sup>2</sup> destinados a servicios repartidos entre exposiciones temporales, espacio para niños y el fórum en planta baja. En definitiva, un total de 103.305 m<sup>2</sup> de centro histórico parisino <sup>31</sup>.

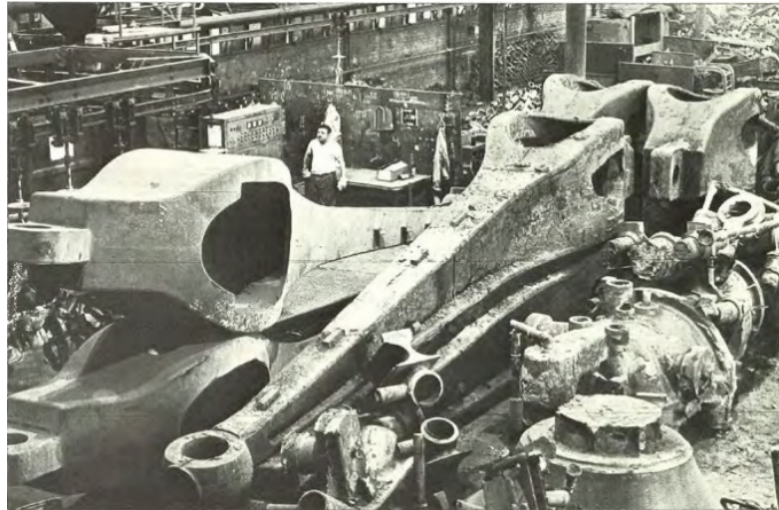
---

<sup>30</sup> Juhani Pallasmaa, *Una arquitectura de la humildad: De la utopía al monumento, el Centro Pompidou y el futuro de la modernidad*, La cimbra 8 (Madrid: Fundación Caja de Arquitectos, 1977), 22.

<sup>31</sup> «Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou, Paris», *Architecture d'aujourd'hui*, 1981.



[f42] Excavación del plateau Beaubourg, 1971.



[f43] «Gerberettes» en fábrica. Piezas metálicas curvas ancladas a los pilares que sujetan las estructuras. Longitud de 8 metros y peso de aproximadamente 10 toneladas.

El Centro Pompidou, aunque fue diseñado por un arquitecto inglés y otro italiano, se integra profundamente en la tradición arquitectónica francesa. Su arquitectura, rompedora y vanguardista, refleja la evolución de las estructuras de hierro y vidrio del siglo XIX que definieron París. Sigue la línea de innovaciones como el *Palais de l'Industrie* en la exposición de 1855, con una envergadura de 47 metros o la *Galerie des Machines* de Dutert y Contamin construida para la exposición de 1878, que abarcaba 111 metros. Así como la Torre Eiffel del mismo año, que institucionalizó la unificación del avance tecnológico y el turismo. Actuando como un heredero moderno de la tradición de las salas de exposición y mercados parisinos, el edificio Beaubourg fusiona la historia con la modernidad. Es la continuación de la tradición francesa de integrar avances tecnológicos con el urbanismo y la cultura<sup>32</sup>.

La monumentalidad del edificio se puede percibir en sus dimensiones, análogas a las de la Madeleine de París. No obstante, mientras la segunda ejemplifica la arquitectura neoclásica del siglo XIX, el Centro Pompidou nos habla de algo muy diferente. Su construcción materializa la arquitectura tecnológica contemporánea. Aunque el Centro Pompidou se conciba como un modelo de edificio de producción industrial, su construcción se llevó a cabo con un enfoque meticuloso en los detalles técnicos y estéticos; lo que Renzo Piano denominó «attitud artisanale». La estrecha colaboración interdisciplinaria entre arquitectos, ingenieros, artesanos y usuarios fue fundamental para levantar esta obra.

Su filosofía de diseño valoraba la transparencia y la funcionalidad, visibles en su estructura e instalaciones expuestas. Las tuberías, están codificadas por colores: azul para el aire, verde para el agua, amarillo para la electricidad y rojo para los ascensores y sistemas de comunicación. Esta codificación organiza los servicios, informa y también añade un elemento estético y funcional distintivo.

---

<sup>32</sup> Suzanne Stephens, «CENTRE-POMPIDOU + ARCHITECTURAL DESIGN BY PIANO, RENZO AND ROGERS, RICHARD», *Progressive architecture*, 1977: 84.



[f44] Hervé Gloaguen. Obras del Centro Pompidou.



[f45] *Galerie des Machines* de Dutert y Contamin. Exposición Universal de París, 1889.

En las reseñas de revistas profesionales fueron reiteradas las comparaciones con las arquitecturas utópicas del grupo británico Archigram. Por ejemplo, en la revista del *American Institute of Architects* (AIA Journal) tras la inauguración del proyecto, Robert M. Brandon declara: «*The Centre Pompidou, whether one likes it or not, is the culmination of much of the thinking of the 1960s and particularly that of the Archigram group*»<sup>33</sup>. Muchos de los trabajos de este grupo se centraban en el flujo, el movimiento y la libertad de transformación, así como la introducción de la tecnología más compleja. Estas ideas eran aplicadas tanto en el diseño de pequeñas unidades habitacionales como en el de ciudades enteras. La tendencia de Archigram del «*bowelism*» o mostrar las entrañas del edificio. Las instalaciones del edificio Beaubourg se ubican en el exterior componiendo las fachadas y asegurando la diafanidad de los espacios interiores. La tecnología de las circulaciones (ascensores, pasarelas y escaleras mecánicas de rampa continua) salen polémicamente a la ciudad y ofrecen una vista panorámica de París.

«Desde su selección como proyecto ganador del concurso, el edificio fue proclamado como la declaración definitiva de vanguardia en arquitectura y programación de museos. Su estructura de juguete de ensamblaje, su aspecto multimedia con enormes pantallas de TV sujetas a la fachada parecía el resultado perfecto del pensamiento de alta tecnología megaestructural de los años 60 de Archigram»<sup>34</sup>. Suzanne Stephens en el artículo para la revista *Progressive Architecture* manifiesta que la estructura modular, el uso de tecnología multimedia y su enfoque flexible y multifuncional posicionan este edificio como una declaración definitiva de la arquitectura de vanguardia y como un referente en la programación de museos.

En la revista italiana *Domus* los arquitectos comparten la idea de que «[...] el edificio es un diagrama. La gente sabe cómo leerlo instantáneamente. Sus entrañas están por fuera, puedes verlas y entender fácilmente por qué la gente se mueve de ciertas maneras; el ascensor sube y

---

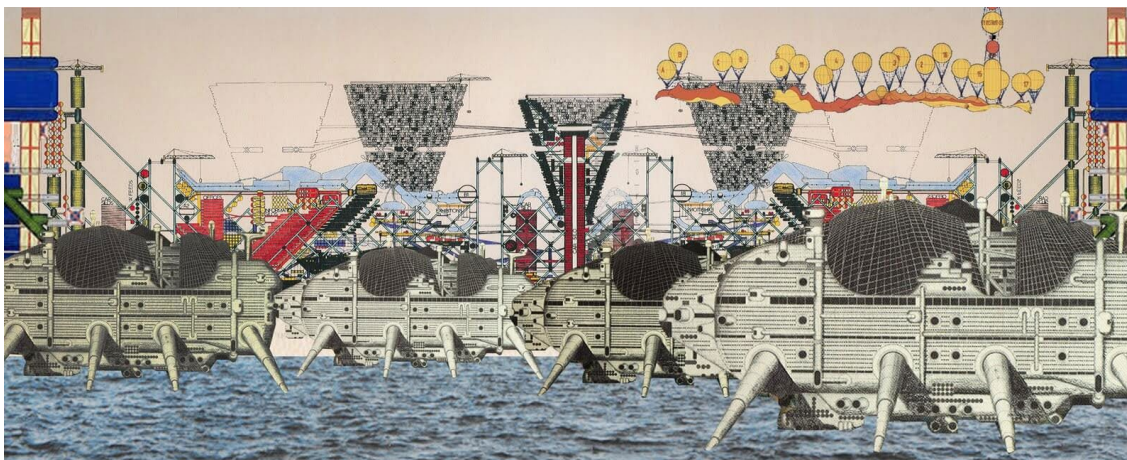
<sup>33</sup> Robert M. Brandon, «*The Evolution and the Impact of the Centre Pompidou in Paris*», *AIA JOURNAL*, agosto de 1977. Traducción de la cita: *El Centre Pompidou, nos guste o no, es la culminación de gran parte del pensamiento de los años 60 y, en particular, del grupo Archigram.*

<sup>34</sup> Stephens, «*CENTRE-POMPIDOU + ARCHITECTURAL DESIGN BY PIANO, RENZO AND ROGERS, RICHARD*», 84.

baja, al igual que las escaleras mecánicas. Es elemental y eso es algo muy importante para nosotros»<sup>35</sup>.

En su diseño concibieron un edificio-contenedor que fuese mucho más allá; es un organismo que se integra en el tejido urbano y cultural de París. Su intención fue crear un espacio flexible, abierto e interactivo, que rompe con las convenciones tradicionales de los museos y se convierte en un centro de vida y actividad. Tal y como lo describe Francis Pongé, el edificio es algo más que una estructura estática, un «monumovimiento». Con este juego de palabras que une «monumento» y «movimiento» subraya su naturaleza viva, activa y en constante cambio.

«Apodado «*Notre-Dame des Tuyaux*» por sus detractores, el Centre Pompidou ha ido pintando con su ligereza y elegancia el paisaje parisino, que preside desde sus casi cincuenta metros de altura, y es ahora uno de los monumentos más fotografiados de la capital»<sup>36</sup>. Aunque es reconocido por este sustantivo, sus arquitectos querían alejarlo de la percepción elitista de los monumentos. El proyecto de Piano y Rogers nace con la idea de crear un lugar para la gente.



[f46] «*The Walking City*» Grupo Archigram, 1964.

<sup>35</sup> «*Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou, Parigi*», *Domus*, 1977.

<sup>36</sup> «*L'architecture du Centre Pompidou*», *Centre Pompidou*, accedido 30 de junio de 2024, <https://www.centrepompidou.fr/fr/collection/notre-batiment>.

La integración de un edificio moderno de tales dimensiones en un tejido en el que gran parte de las construcciones son del siglo XVII al XIX fue uno de los mayores retos. Los arquitectos decidieron que la aceptación de esta arquitectura se realizaría mediante oposición. Al introducir un objeto desconocido, confiaron en que su entorno acabaría abrazándolo. Y así fue, hoy la mayoría de los parisinos consideran este edificio como una pieza fundamental del engranaje la ciudad.

La decisión de dividir el solar en dos partes iguales cediendo una de ellas al espacio público es una de las claves del proyecto. La mitad libre tiene un desnivel que invita a entrar al edificio, al «*forum*» que se concibe en planta baja. En la otra parte se erige el contenedor cultural, que busca estar vacío y abierto al cambio. La «*piazza*» pública acoge todo tipo de actividades. Es un lugar de estancia, de paso, de largas colas de estudiantes y turistas, de manifestaciones, etc. También le sirve al propio museo para sacar a la calle exposiciones y performances, haciendo aún más evidente el diálogo con la ciudadanía. Mientras el Centro Pompidou nace como «un centro de información y cultura para el mundo» la plaza del Plateau Beaubourg es «un lugar de reunión para París». Piano y Rogers plantearon una dualidad entre edificio y espacio público que se evidencia entre los planos vertical y horizontal. Así afirmaban: «la plaza —comprendiendo en ella el espacio abierto bajo el edificio—, es la continuación horizontal de la fachada». Denominan plaza vertical a la fachada principal del edificio. Buscan exhibir ante los paseantes la circulación vertical de los usuarios<sup>37</sup>.

En 1981, diez años después del concurso, Renzo Piano reflexiona en un artículo para la revista francesa *Architecture d'aujourd'hui* sobre la percepción y recepción que tuvo el edificio:

«El humor, la complicidad expresada por los colores algo vivos, que debían desmitificar la gran arquitectura, fueron tomados en serio, y eso me asusta. Por supuesto, construir un millón de metros cúbicos en el centro de una ciudad como París lo convierte en un monumento, pero no queríamos un monumento»<sup>38</sup>.

---

<sup>37</sup> Francesco Dal Co, *Centre Pompidou: Renzo Piano, Richard Rogers, and the Making of a Modern Monument*. (New Haven; London: Yale University Press, 2016).

<sup>38</sup> Declaraciones recogidas por Yvette Pontoizeau. «Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou, Paris». *Architecture d'aujourd'hui*, nº 213 (1981): p 92-95.



Piano expresa como el proyecto intentaba liberar a la arquitectura de ciertas convenciones, salir del academicismo y del formalismo. Sin embargo, la gente se quedó con el concepto de «modelo arquitectónico» por la innovadora manera en la que sacan hacia afuera la estructura y las instalaciones. Esta interpretación la considera peligrosa, pues puede llevar precisamente a aquello que evitaban, la creación de un formalismo puro y vacío donde se priorice la forma por encima de la función y el significado.

La total polivalencia de las plantas del proyecto de Rogers y Piano requirió un extenso plan interior del museo para permitir la adecuada visualización de las obras de arte. Mientras la pareja de arquitectos diseñó lo que sería un vibrante contenedor cultural, la distribución interior nace del proyecto de renovación realizado por nuestra ya conocida arquitecta italiana Gae Aulenti.

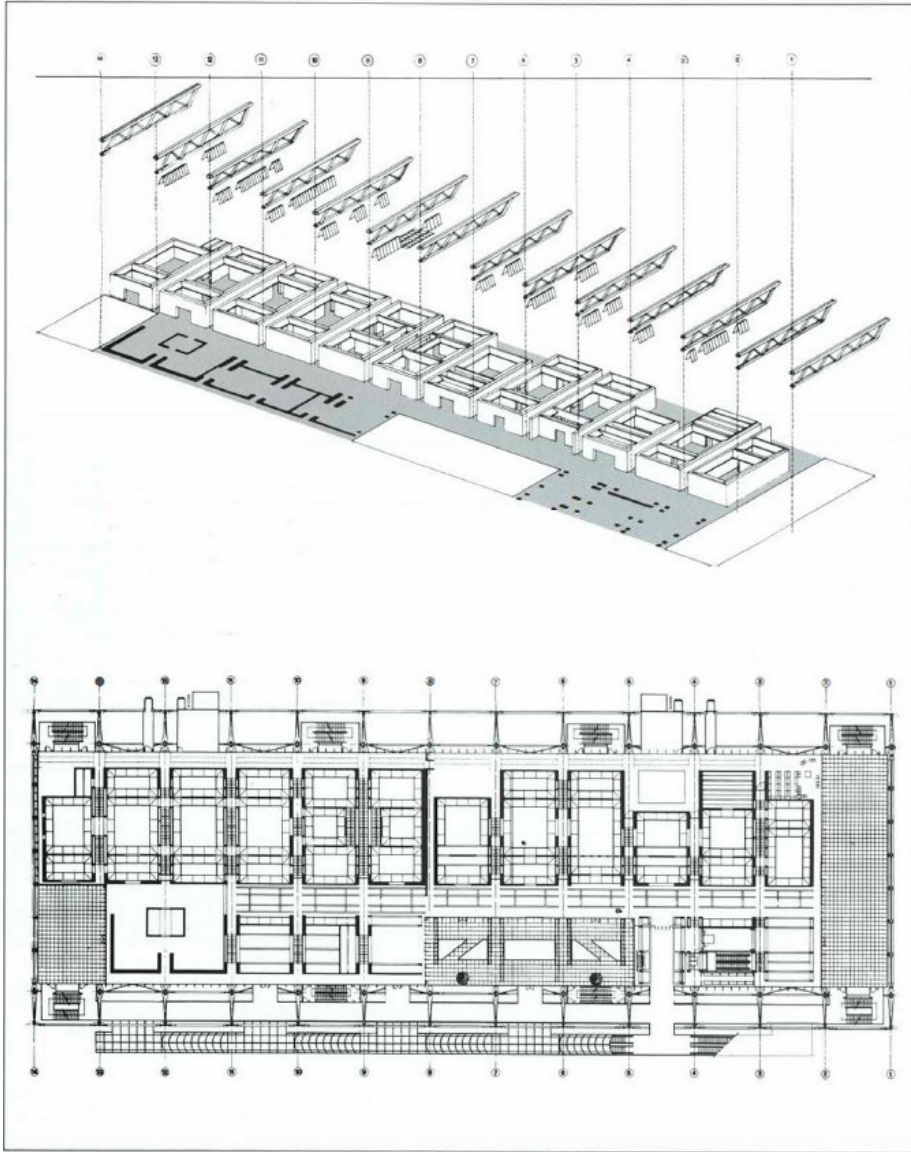
El proyecto museográfico de la cuarta planta se llevó a cabo entre 1982 y 1985. Buscó actualizar y reorganizar el espacio para adaptarse a las necesidades contemporáneas de exhibición y conservación de arte. Se componía mediante superficies modulables organizando el gran espacio existente. La obra consiste en una larga galería que atraviesa toda la longitud de la planta. Las salas se disponen de manera que puedan estar abiertas o cerradas según la colección, permitiendo una flexibilidad total para adaptarse a las diversas necesidades expositivas del museo<sup>39</sup>.

El Centro Pompidou es un ejemplo de arquitectura en renovación constante. Desde su inauguración en 1977 se han realizado dos grandes reformas. Tras estos cambios, las ideas de Aulenti de un espacio flexible y modulable, con una circulación clara y una iluminación óptima, siguen siendo centrales en la organización del museo. Es un referente de la museografía contemporánea.

El próximo cierre completo será en otoño de 2024 hasta 2030. Se llevará acabo la renovación de los espacios, la mejora del acceso para personas con movilidad reducida y la optimización energética del edificio, entre otras actuaciones.

---

<sup>39</sup> Gae Aulenti, *Museum Architecture*.



[f47] Proyecto de Gae Aulenti. Distribución espacial del Centro Georges-Pompidou, 1982.

El cierre temporal del Centro Pompidou será un momento para reflexionar sobre su impacto y su futuro. Más allá de las renovaciones físicas del edificio, este período representa una oportunidad única para fortalecer y ampliar su relevancia cultural. Al adoptar la interdisciplinariedad, la inclusión y la sostenibilidad, el Beaubourg se prepara para seguir liderando el diálogo cultural a nivel mundial<sup>40</sup>.

En un breve repaso por la historia del proyecto, hemos observado como el edificio Beaubourg se presenta como un contenedor multifuncional y un símbolo de la modernidad. Su enfoque radical en la flexibilidad del espacio y la integración de múltiples funciones ha marcado un hito en la historia de la arquitectura. No obstante, se ha cuestionado el éxito de algunas de estas funciones. La crítica de arquitectura Suzanne Stephens expresa la siguiente reflexión para la revista *Progressive Architecture*:

*«The exhibition hall/museum has been carried to an ultimate denouement: Structure is turned inside out with the action on the outside, and the building as backdrop. But the action is not about art—it is about event, spectacle, sightseeing, and consumerism»<sup>41</sup>.*

La imagen exterior del edificio dinamiza el lugar y atrae al turismo, pero se plantean interrogantes sobre su papel como museo en la integración del arte y la cultura en la vida cotidiana.

---

<sup>40</sup> Redacción EXPRESS, «“Constelaciones”, vida del Pompidou tras su cierre temporal», EXIT Media, 9 de abril de 2024, <https://exitmedia.net/destacado-semana/constelaciones-vida-del-pompidou-tras-su-cierre-temporal/>.

<sup>41</sup> Suzanne Stephens, «CENTRE-POMPIDOU + ARCHITECTURAL DESIGN BY PIANO, RENZO AND ROGERS, RICHARD», *Progressive Architecture*, 1977, 88. Traducción de la cita: La sala de exposiciones/museo ha sido llevada a un desenlace definitivo: la estructura se ha vuelto del revés, con la acción en el exterior y el edificio como telón de fondo. Pero la acción no trata sobre el arte, sino sobre el evento, el espectáculo, el turismo y el consumismo.”

## **Análisis de las fotografías**

El Centro Pompidou en París no solo es un símbolo arquitectónico icónico, sino también un imán irresistible para fotógrafos de todo tipo. Desde su inauguración en 1977 ha sido capturado en innumerables imágenes que revelan su impacto visual y cultural en la capital francesa.

Al seleccionar fotografías del Beaubourg, podemos distinguir dos categorías principales: aquellas que se centran en el diseño de Renzo Piano y Richard Rogers, destacando su relación con el entorno urbano, y las que exploran su interior y su museografía, enfocándose en la interacción entre el espacio arquitectónico y las obras de arte.

Cada imagen seleccionada, capturada por distintos autores en momentos diversos del día y bajo variadas condiciones de luz y clima, contribuye a una narrativa visual única. Estas fotografías modernas no solo celebran la estructura física del Pompidou, sino que también capturan la vitalidad cultural y social. Remarcan su papel como motor dinámico del barrio. En muchas de ellas la gente se convierte en parte integral de la composición visual, donde la plaza exterior y las vistas panorámicas de París se entrelazan con la arquitectura.

Además de ser un favorito entre los fotógrafos profesionales y aficionados, el Centro Pompidou también es uno de los puntos obligados para los turistas que visitan París. Cada fotografía, desde la más artística hasta la más casual tomada por los paseantes, contribuye a un registro visual continuo de la vida y evolución del centro desde su inauguración hasta el presente.

En el colosal espacio y el frenético ritmo de un edificio concebido precisamente para ser dinámico, se percibe la obligación de parar unos segundos a tomar una foto, en un acto de contemplación del espacio. Este suceso que consigue su arquitectura, movido por el ansia de participar en la producción de la imagen colectiva del edificio, me parece remarcable.

En el análisis comparativo de fotografías, exploraremos cómo diferentes miradas y técnicas han capturado la esencia cambiante del museo.



[f48] Francesca Avanzinelli.

Francesca Avanzinelli es la fotógrafa de esta vista hacia la «*piazza*» tras la fachada de vidrio de la planta baja. Desde el interior, vemos la continuidad del «*forum*» hacia el exterior. Avanzinelli utiliza la arquitectura para encuadrar la escena de una animada mañana de verano.

Podemos observar a la izquierda una obra de arte, la escultura de Alexander Calder «*Mobile Horizontal*» (1974) que se instaló en ese lugar en junio de 2011. El dinamismo de la obra móvil con lo que representa la plaza en la ciudad de París aporta mucha información sobre el significado de este edificio.



[f49]

La foto actual muestra el mismo punto de vista, pero con una luz muy distinta. En esta imagen el sol está cayendo de cara al edificio. El contraluz da mucho peso a las carpinterías y sus sombras arrojadas. La decisión de mostrar toda la fachada de vidrio es intencionada, en este caso no nos interesa en exceso la actividad que se desarrolla en el exterior, aunque también cuenta un momento de la historia del edificio. El museo se prepara para albergar un evento deportivo que marcará la ciudad, los Juegos Olímpicos de 2024. La actividad de la plaza se reduce al montaje de una escultura monumental «patinable», por eso no se le quiere dar demasiada importancia, con apreciar parte de la maquinaria es suficiente. La información que se quiere contar en este caso se centra en la arquitectura de la fachada de vidrio y la continuidad del «forum» hacia la «piazza».

La siguiente imagen fue tomada desde la última planta del edificio. Es el resultado de la búsqueda de un punto de vista que encuadra tres escenas a través de las diagonales que forman las pasarelas de comunicación vertical del museo. Por un lado, la actividad de la plaza, por otro la vista panorámica con la colina de Montmartre y el Sacre-Coeur en el centro, y por último las personas en las escaleras mecánicas.

La multiplicidad de las diagonales que recorren la imagen y las curvas consiguen una composición dinámica. Transmite la vivacidad del propio edificio.



[f50] Richard Einzig.



[f51]

Al encontrarnos frente a este punto de vista se desvela la complejidad de su realización; también sus secretos. Se puede apreciar como en la foto de Einzig no hay vidrio en la pasarela, evitando los reflejos, mostrando una imagen mucho más nítida.

La ausencia de esta barrera también le pudo permitir al fotógrafo acercarse al abismo y sacar una perspectiva en escorzo para mostrar la plaza.

La fotografía actual pierde el significado de la anterior ya que las escenas que cuenta no son visibles. La panorámica de la ciudad se encuentra tras una red blanca colocada en fachada y los andamios de las obras. Por otro lado, la no hay actividad en la plaza en ese momento.





[f52] Gianni Berengo Gardin.

Este punto de vista destaca la modularidad del edificio Beaubourg. La fotografía está tomada en una de las terrazas de la cuarta planta del museo, donde se exponen esculturas al aire libre. En el centro se exhibe la obra «Femme» (1969) de Joan Miró. La escultura actúa como el eje de simetría vertical, mientras que la lámina de agua, con su reflejo, crea un segundo eje de simetría horizontal. La luz brillante y el cielo despejado resaltan los detalles de la estructura metálica, proporcionando una vista clara y estética del edificio.

El agua crea reflejos que aportan una calidad estética adicional, duplicando visualmente la escultura y la arquitectura.



[f53]

En contraste, la fotografía más reciente muestra la obra «*Reclining Figure*» (1982) de Henry Moore, una de sus figuras reclinadas características. Al igual que en la fotografía de Gardin, se utiliza el espacio modular repetitivo para contar la estructura del edificio. Aunque la figura de Moore no es simétrica, su ubicación en el centro geométrico produce un efecto visual similar. La escena se compone de varios planos: primero la obra de arte, luego el paso de personas, la fachada del Centro Pompidou, y finalmente la perspectiva de París con sus monumentos.

La imagen de Gardin es efectiva para destacar la arquitectura y el espacio, mientras que la fotografía actual muestra la escala humana y una perspectiva dinámica al incluir personas interactuando con el espacio.



[f54] David Noble.

La composición de esta imagen es geométrica y uniforme; horizontales, verticales y diagonales. El grupo de personas que pasa por delante de la entrada realmente no están utilizando el edificio, pasan desinteresados por la calle. Más que contarnos algo sobre su experiencia muestra una imagen superficial de la fachada oeste que da a la Calle Renard, compuesta por la red de contactos codificados por colores, escaleras y ascensores.



[f55]

Jean Prové comentó en la revista *Architecture d'aujourd'hui* que la Calle Renard, cuyo tráfico se va a intensificar, no tiene realmente interés arquitectónico.

Los arquitectos lograron transformar todas esas tuberías y ascensores en un magnífico decorado. Los elementos funcionales que se exhiben brindan mucha información a los transeúntes. El edificio aporta un gran atractivo, integrándose en esta calle ruidosa y ajetreada. Al menos esa fue mi impresión cuando decidí tomar esta fotografía. Me pareció importante capturar la actividad en la calzada. El uso de bicicletas ubica la imagen en una época actual.

La imagen contemporánea muestra cómo este carácter perdura a pesar de los cambios en la ciudad. El edificio mantiene su relevancia y funcionalidad.

## Conclusión

### La fotogenia de los edificios

Juhani Pallasmaa, destacado crítico de arquitectura, ofreció una perspectiva sobre el Centro Pompidou el año de su inauguración. Según Pallasmaa el edificio es un gran almacén cultural, un supermercado de las artes donde se pueden realizar compras impulsivas y superficiales de vida espiritual. Tanto la programación como la arquitectura del centro identifican información y cultura de manera equivalente. En los últimos años, la frontera entre el contenido espiritual e informativo, entre la calidad y la cantidad, entre lo extraordinario y lo ordinario, se ha vuelto cada vez más difusa. Los museos de arte de grandes dimensiones suelen producir un entumecimiento sensorial, en el que la absorción de la obra de arte se ve reemplazada por su registro superficial en nuestras retinas. El Edificio Beaubourg, con su tamaño colosal, su riqueza en efectos y su diversidad de contenidos, hace que los acontecimientos y objetos exhibidos pierdan su identidad. El visitante, de manera automática, se protege de lo excesivo elevando su umbral de percepción de estímulos. Lo pequeño y lo delicado se pierden en la cacofonía general; el ojo no logra retener ningún objeto más pequeño que un coche. Esta insensibilidad sensorial culmina en la arquitectura intrusiva y exhibicionista del edificio<sup>42</sup>.

Es posible que el atrevido diseño y la innovación arquitectónica del Centro Pompidou hayan eclipsado su función primaria como un espacio de contemplación y conexión con el arte. Sin embargo, el edificio refleja la realidad cultural contemporánea en occidente, donde la información y el consumo masivo han redefinido nuestra interacción con el arte y la cultura.

Los monumentos o hitos arquitectónicos son necesarios en las ciudades. Estas edificaciones no solo sirven como puntos de referencia geográficos, sino que también encapsulan y reflejan la historia, cultura y valores de una sociedad.

---

<sup>42</sup> Pallasmaa, *Una arquitectura de la humildad: De la utopía al monumento, el Centro Pompidou y el futuro de la modernidad*, pág. 16.

Aunque la crítica de Pallasmaa resalta cómo el diseño y la programación del edificio pueden diluir la experiencia individual del arte, el Pompidou sigue siendo un ejemplo de cómo la arquitectura monumental influye en la percepción cultural y cómo estas estructuras simbólicas pueden moldear la memoria y la identidad colectiva de una comunidad.



[f56] Richard Einzig. La imagen muestra la sensación de nave espacial que ha aterrizado en medio de la ciudad por el contraste con los edificios colindantes; nos incita a detenernos y hacernos preguntas.

## EL PALAIS DE TOKYO

### Centro de creación contemporánea

La Exposición Internacional de Artes y Técnicas de 1937, famosa por la confrontación entre los pabellones nazi y soviético, dotó a París del monumental Palais de Tokyo. Ocupando la superficie de dos hectáreas junto al río Sena, en la entonces Avenida de Tokyo (renombrada Avenida de Nueva York en 1945), fue concebido como una galería para las colecciones de arte moderno del estado francés y la ciudad de París. Esta dualidad llevó a los arquitectos franceses Jean-Claude Dondel, André Aubert, Paul Viard y Marcel Dastugue a diseñar un edificio simétrico de estilo *Beaux-Arts*. Las dos partes del Palais de Tokyo, situadas a ambos lados de una plaza pública que desciende hasta el muelle, están conectadas en sus fachadas de entrada por una columnata. Este diseño presenta un clasicismo depurado y revestido de piedra, que oculta por completo la realidad de su estructura de hormigón. Mientras que la mitad oriental del *palais* todavía alberga el Museo de Arte Moderno de la Ciudad de París, el ala occidental, que es la que se estudia en este trabajo, ha experimentado mayor inestabilidad.



[f57] Cartel de la *Exposition Internationale*, París, 1937.



[f58] Vista de la columnata entre las alas este y oeste.  
*Exposition Internationale des Arts et Techniques dans la  
Vie Moderne, 1937.*



[f59] Francis Rowland Yerbury. Entrada a la  
exposición del Museo de Arte Moderno, ala  
oeste, 1937.



En 1976, su propósito original de museo moderno se atribuye al Centro Pompidou, y desde entonces ha asumido diferentes roles. El Palais de Tokyo se encargó de retomar el propósito original del Centro Pompidou de ser «un foro para experiencias emocionantes y espontáneas en el corazón de París». La burocracia y la misión clásica del museo nacional de arte moderno, que pasó a ser la actividad del Centro Beaubourg, lo limitaron. Así, el Palais de Tokyo, al adoptar este objetivo, se estableció como un espacio sin colección permanente, flexible y abierto a todo tipo de eventos. Antes de esto, a principios de la década de 1990, el ministerio de cultura decidió crear allí un museo de cine, invirtiendo aproximadamente 12,2 millones de euros en la remodelación del interior. Sin embargo, el proyecto fue abandonado tras un cambio de gobierno en 1997, dejando la estructura debilitada y abandonada. En 1999 se anunció su conversión provisional en lo que llamaron un «centro de creación contemporánea»<sup>43</sup>.

El concurso debía asegurar la rehabilitación del ala oeste con el objetivo de crear un lugar dedicado a la difusión del arte contemporáneo. Los arquitectos Anne Lacaton y Jean-Philippe Vassal proyectan este museo en dos fases, una primera en 2002 y la renovación del edificio completo diez años más tarde. Tras la rehabilitación del conjunto de sus espacios en 2012, el Palais de Tokyo se convierte en el mayor centro de arte contemporáneo de Europa.

En 1999, Lacaton y Vassal propusieron que el diseño tuviese una planta abierta inspirado en espacios públicos dinámicos y flexibles, como la plaza Djemaa el-Fna en Marrakech y la Alexanderplatz en Berlín. Estos lugares son conocidos por su constante cambio y adaptación, con límites que los usuarios redefinen continuamente. La idea era crear un espacio similar, sin divisiones permanentes, que pudiera adaptarse a las necesidades cambiantes de los usuarios.

Sin embargo, durante la exposición del artista Wolfgang Tillmans, se erigieron particiones blancas para proporcionar superficies donde exhibir el arte mural. Estas paredes han permanecido desde entonces, ya que rehacerlas para cada nueva exposición supone un gran gasto de recursos.

---

<sup>43</sup> «The Site & Its History - Palais de Tokyo», accedido 22 de julio de 2024, <https://palaisdetokyo.com/en/the-site-and-its-history/>.

La realidad práctica del mantenimiento y la seguridad ha impuesto restricciones a los ideales de Lacaton y Vassal de un espacio sin barreras y de acceso libre. Por ejemplo, los arquitectos añadieron nuevas entradas en el ala oeste, pero los controles de seguridad y de pago han mantenido la mayoría de estas puertas cerradas, haciendo que el sueño de acceso total y libre siga siendo impráctico y utópico, como lo fue en los años 60 con el *Fun Palace* de Cedric Price, proyecto que les sirvió de inspiración y del que hablaremos más tarde.

A pesar de estas limitaciones, Lacaton y Vassal defendieron con firmeza y lógica su visión. Los arquitectos franceses consiguieron agregar una capa adicional al edificio existente sin alterar su estructura original, con un presupuesto de tan solo 3 millones de euros para las obras de conversión. Definieron su proyecto como una «intervención quirúrgica», que se caracterizó por una gran economía de medios y la atención particular hacia la luz y el espacio. Consiguieron crear un edificio con lugar para la diversidad, abierto al público y al barrio, un museo del siglo XXI. La evolución del edificio según los deseos de sus usuarios es un proceso natural. Los espacios únicos y adaptables del Palais de Tokyo desafían a los artistas, beneficiándose ambas partes.

Debido al éxito de la primera intervención, en la segunda aumentaron el espacio del museo de 7000 a 22000 m<sup>2</sup>, reutilizando y exponiendo áreas previamente inutilizadas, como sótanos. Este hecho no solo reactivó el edificio, sino que también respetó y celebró su historia y estructura original<sup>44</sup>.

---

<sup>44</sup> «Palais de Tokyo Expansion / Lacaton & Vassal», ArchDaily, 29 de junio de 2012, <https://www.archdaily.com/248026/palais-de-tokyo-expansion-lacaton-vassal>.

Una de las grandes inspiraciones para los arquitectos fue el arquitecto británico Cedric Price, nacido en 1934. Price es conocido por su enfoque innovador y radical en arquitectura, cercano a las ideas utópicas de Archigram y Yona Friedman. Los proyectos de Price promovían la adaptabilidad extrema y la interacción dinámica con el entorno urbano. Su proyecto más destacado, el *Fun Palace*, lo diseñó junto con la directora teatral británica Joan Littlewood entre 1961 y 1972. Se caracterizó por su capacidad «re-programable». Utilizaron sistemas de andamios, pasarelas y muros móviles, controlados virtualmente para adaptarse al flujo de personas, transformando espacios industriales abandonados en centros culturales. Aunque el proyecto nunca se materializó su enfoque pionero en la reutilización y adaptación de espacios preexistentes ha influido en la arquitectura contemporánea.



[f60] Cedric Price. *Fun Palace for Joan Littlewood Project, Stratford East, London. (Perspective)*. 1959-1961.

En 2002, la primera reforma del Palais de Tokyo encabezó el apartado de actualidad en la revista *Architecture d'Aujourd'hui*, que subrayó: «El proyecto museológico y el proyecto arquitectónico se armonizan entorno a la noción de un «sitio en permanente construcción», y la rehabilitación del Palais de Tokyo sorprende, irrita o seduce como un «proyecto en negativo» que trabaja con el vacío y la reducción, donde la exposición de la estructura toma el lugar del gesto arquitectónico. Esta postura, fruto de la astucia de los arquitectos enfrentados a un presupuesto reducido, presenta sin embargo un riesgo: que, pasada la seducción inicial, el sitio en permanente construcción sea percibido como una obra abandonada antes de su término»<sup>45</sup>.

La aparente simplicidad y la exposición de las estructuras no son signos de un proyecto inacabado o económico, sino un reflejo de una intención consciente de trabajar con el «vacío y la reducción» para crear un espacio que dialoga con su entorno y que mantiene una flexibilidad y adaptabilidad únicas. Esta mentalidad no solo responde a restricciones financieras, sino que también se alinea con una ética de diseño que valora la eficiencia y la durabilidad. Demuestran que es posible crear una arquitectura significativa y funcional sin necesidad de recurrir al despilfarro.

El enfoque arquitectónico se centra en la preservación y reutilización de los materiales existentes, minimizando las intervenciones invasivas. Esto permite que el edificio mantenga su carácter histórico mientras se adapta a las necesidades contemporáneas. La intervención crea un espacio versátil que puede albergar una amplia gama de expresiones artísticas, desde instalaciones hasta performances.

En 2012 la revista londinense *The Architectural Review* publica un artículo sobre el Palais de Tokyo titulado «Fun Palais». Se destaca la siguiente reflexión sobre la última renovación del museo:

«El enfoque de los arquitectos no ha cambiado, y sus últimas intervenciones continúan el proyecto comenzado hace 13 años. Al visitar por primera vez la carcasa del ala oeste en 1999, Lacaton y Vassal estaban convencidos de que «la arquitectura ya estaba allí». Como explicaron, el edificio era «impactante debido a la corrección de su arquitectura, su dimensionamiento, su equilibrio de relaciones, etc. El museo había sido concebido en torno a dos ejes, horizontal y vertical, [...] y

---

<sup>45</sup> Ammara Bekkouche, «Architecture d'Aujourd'hui», *Programme et Forme*, n.º 339 (2002): 147-48, <https://doi.org/10.4000/insaniyat.7562>.

queríamos recuperar esa libertad de uso». Además, en su estado despojado, el interior se había reducido a lo esencial, revelando su estructura oculta, la modernidad del lugar. Era magnífico»<sup>46</sup>.

El artículo subraya que, a pesar del paso de los años y de las diversas fases del proyecto, el enfoque de los arquitectos se mantiene. Las intervenciones realizadas han sido una continuación del proyecto iniciado hace más de una década, respetando y ampliando la visión inicial. Esta continuidad es esencial para entender cómo el Palais de Tokyo ha evolucionado, manteniendo su identidad y modernidad a través de la recuperación de la libertad de uso.

Además, la reducción del interior a lo esencial y la revelación de su estructura oculta reflejan una intención de resaltar la autenticidad y la claridad del espacio. Lacaton y Vassal, en su renovación del Palais de Tokyo, priorizaron la reutilización y adaptación de estructuras existentes en lugar de demoler y construir de nuevo. Mantuvieron y destacaron los materiales y espacios originales del edificio, expandiéndolo significativamente sin comprometer su esencia histórica. Su intervención respetó y reutilizó el espacio existente, creando un ambiente flexible y adaptable que puede transformarse según las necesidades de sus usuarios. Esta combinación de respeto por el patrimonio y adaptabilidad moderna subraya una filosofía arquitectónica que valora tanto la preservación como la innovación<sup>47</sup>.

«Lo importante era reencontrar la calidad de un edificio que había sido concebido en origen como museo, con unos espacios interiores de gran valor, había que reparar lo que era imprescindible reparar. Y abrir el máximo posible de metros cuadrados. El experimento fue un éxito. Y el estado decidió prorrogar el uso de lo que iba a ser, en origen, una intervención temporal. Seguimos nuestra pauta: no fuimos a mínimos, si no a lo esencial»<sup>48</sup>.

---

<sup>46</sup> Andrew Ayers, «Fun Palace», *Architectural Review*, junio de 2012, 47.

<sup>47</sup> «The Palais Stripped Bare: Talk with Lacaton & Vassal - Palais de Tokyo», accedido 23 de julio de 2024, <https://palaisdetokyo.com/en/ressource/le-palais-mis-a-nu-rencontre-avec-lacaton-vassal/>.

<sup>48</sup> Llàtzer Moix, «Palabra de Pritzker», *Palimpsesto (Barcelona)*, 2022. Entrevista del 10 de diciembre de 2021.

Anne Lacaton, al reflexionar sobre la intervención en el Palais de Tokyo, subraya un principio clave en su enfoque arquitectónico: «Ir a lo esencial». Lacaton y Vassal lograron maximizar el valor del edificio respetando su estructura original y ampliando los espacios de manera efectiva. La intervención no se basó en reducir al mínimo los elementos arquitectónicos, sino en identificar los que eran esenciales para la funcionalidad y el valor histórico del edificio. Este enfoque demuestra que la sencillez bien entendida puede ser compleja en su ejecución, pero evita complicaciones innecesarias. Lograron establecer el equilibrio entre lo antiguo y lo nuevo, lo funcional y lo estético. La intervención en el Palais de Tokyo no solo ha preservado la esencia histórica del edificio, sino que también ha introducido una flexibilidad y adaptabilidad que permiten su uso contemporáneo, demostrando cómo la arquitectura puede ser a la vez sencilla y profunda.

El diálogo entre la historia y las necesidades contemporáneas a través de la arquitectura es lo que relaciona la intervención de Lacaton y Vassal con la figura que vertebra este trabajo, la arquitecta Gae Aulenti. Sus enfoques arquitectónicos destacan la importancia de preservar el patrimonio cultural mientras se responde a las demandas funcionales del presente. Aulenti, en sus proyectos como el Museo de Orsay, supo equilibrar la restauración de elementos históricos con la introducción de innovaciones que permitieron un uso moderno y accesible del espacio. De manera similar, con el proyecto del Palais de Tokyo se demostró que es posible revitalizar un edificio existente sin sacrificar su identidad histórica, al tiempo que se crea un entorno adaptable y flexible que atiende a las necesidades contemporáneas de un espacio museológico.



[f61] Vistas de la construcción de la fase 2, 2012.



[f62]

## **Análisis de las fotografías de Philippe Ruault**

Las fotografías del Palais de Tokyo que se muestran a continuación están tomadas por el fotógrafo francés Philippe Ruault, conocido por capturar los proyectos de los arquitectos Lacaton y Vassal. Es muy probable que tenga una colaboración estrecha con ellos, sugiriendo que su visión fotográfica complementa y amplifica la intención del diseño arquitectónico. Estas fotografías además de documentar la renovación del Palais de Tokyo, comunican la atmósfera del lugar, reflejando su transformación en un vibrante centro de arte contemporáneo.

Fue una sorpresa encontrarme con que el edificio que había estudiado como más abierto al público fuese en el que más limitaciones encontré al buscar los distintos puntos de vista. Había varios niveles cerrados al público. El hecho de que las exposiciones sean temporales y modifiquen radicalmente el espacio arquitectónico requiere un prolongado tiempo de intervención. Las exposiciones se van intercalando para que siempre haya espacios habilitados, aunque es complicado visitar en su totalidad el edificio un día normal.

Tuve la suerte de que el fin de semana que estuve en París había una serie de actividades organizadas y en una de ellas pude acceder a algunas salas sin exposición, como el sótano del edificio, uno de los espacios que más me habían impresionado por sus imágenes.

Este era el único de los tres museos que no había visitado con anterioridad. Las únicas imágenes mentales que tenía del interior de este edificio eran las fotografías de Ruault. Fue en el que más me costó reconocer los puntos de vista, precisamente porque las exposiciones habían cambiado radicalmente la imagen de las salas. Es interesante ver en contraste las imágenes antiguas con las actuales precisamente porque se evidencia el carácter cambiante del museo.





[f63]

Esta es una fotografía de la primera fase de intervención en el Palais de Tokyo. Representa el gran espacio expositivo del nivel de entrada (*niveau 2*). En la imagen destaca la estructura industrial del edificio, con techos altos con estructura metálica sostenidos por columnas de hormigón expuesto. La luz natural se filtra cenitalmente, idóneo para un museo ya que el espacio está iluminado de manera uniforme. Por otro lado, la luz artificial sirve para destacar las obras y crear sombras suaves que añaden profundidad.

La captura en desenfoque de varios visitantes moviéndose a través del espacio indica actividad y dinamismo, sugiriendo que el espacio está en constante uso y que las personas tienen una experiencia activa y participativa. Esto refuerza el concepto del edificio como un espacio de arte accesible y en movimiento.



[f64]

La imagen contemporánea utiliza como elemento central a dos visitantes que, de manera despreocupada, pasean por el espacio expositivo observando a su alrededor. Esta imagen trata de captar el carácter de la exposición en curso, resaltando cómo el arte se integra y transforma la arquitectura del lugar. En contraste con la imagen anterior, donde el suelo continuo de hormigón liso domina el espacio, la nueva exposición introduce un color vibrante, contrastando con las blancas paredes, y organiza las obras de arte de manera que guían a los visitantes a través de un recorrido específico. La exposición introduce elementos como bancos y pantallas digitales, creando una sensación de «domesticación» del espacio. En cuanto a los cambios que ha sufrido el museo, las esbeltas columnas visibles en la fotografía anterior parecen haberse integrado en una nueva pared divisoria, que redefine el vasto espacio interior y ofrece un nuevo sentido de organización.



[f65]

En la siguiente imagen se muestra la fachada oeste que da a la calle de la Manutention. Los arquitectos ponen en valor elementos existentes como las escaleras metálicas de emergencia en forma de caracol. La imagen recalca no solo su valor funcional sino escultórico, las sombras que arrojan dotan a esta vista de gran expresividad.

En 2002, con la apertura del museo, el artista Robert Millin fue invitado a crear una obra en el espacio contiguo al edificio. Millin otorgó parcelas de tierra a los residentes del barrio, buscando explorar la interacción entre las personas y su entorno.



[f66]

La imagen actual de la calle se realiza desde un punto algo más elevado. Se muestra un entorno liberado de vehículos, transformado en un espacio verde.

Aunque los esbeltos álamos tuvieron que ser retirados, la vegetación introducida como parte de la intervención de Millin y los residentes del barrio ahora florece en todo su esplendor. El proyecto de Millin se centraba en fomentar relaciones sociales y la apropiación del espacio público por los habitantes, creando un área que promueve la creación de lazos comunitarios. Esta idea se mantiene hoy en día.



[f67]

En la fotografía de Philippe Ruault se muestra un espacio semienterrado del nivel 1. Los protagonistas son la vidriera por donde se filtra luz natural y el foco superior. Se reitera el desenfoco de las figuras de los visitantes dando la sensación de movimiento.

Entre el gris de la arquitectura destaca la exposición colorida que se coloca en el centro. El espacio desnudo de color gris, pese a su monumentalidad, no parece destacar por encima de la obra.



[f68]

La fotografía contemporánea del mismo espacio cuenta una actividad que está sucediendo, aunque no en ese momento. Las sillas plegables miran hacia un escenario vacío y el panel con el nombre de la exposición: «Past Disquiet». Esta obra consiste en la recopilación documental y de archivo de historias de compromiso político y solidaridad de los artistas dentro del movimiento anticolonialista internacional. Al mostrar esta exposición la imagen también nos habla sobre un momento actual de inestabilidad política y cómo el arte contemporáneo es una herramienta para poner atención sobre ello. En esta ocasión la luminaria se encuentra encendida, lo que acentúa el énfasis en lo que sucede en la parte central superior de la imagen y la exposición. Las personas en esta ocasión pasan desapercibidas, sin ser las protagonistas dan escala a la gran sala.



[f69]

El espacio que se muestra es una sala del nivel subterráneo construida en 1986, cuando esta ala del museo se convirtió en el Palais de l'Image. En este momento reunía bajo un mismo techo la Cinémathèque française, el Institut National de Formation aux Métiers de l'Image et du Son y el Centre National de la Photographie. La intervención en el edificio para albergar estas instituciones dejó espacios oscuros e íntimos como el que se muestra en la fotografía. Esta imagen documenta el transcurso de un concierto de piano.



[f70]

En el momento de mi visita la sala estaba repleta de sillones y se proyectaba una pieza musical que, junto con luces de neón cambiantes, daban lugar a una experiencia inmersiva de sonido. La buena acústica de este espacio permite que obras contemporáneas centradas en el audio como esta se adapten perfectamente a un espacio existente. La función con la que un día fue diseñada esta sala se mantiene cuarenta años más tarde. El carácter único de este espacio y otros que podemos encontrar en el museo, que hablan su historia, muestra como la arquitectura puede inspirar a los artistas.

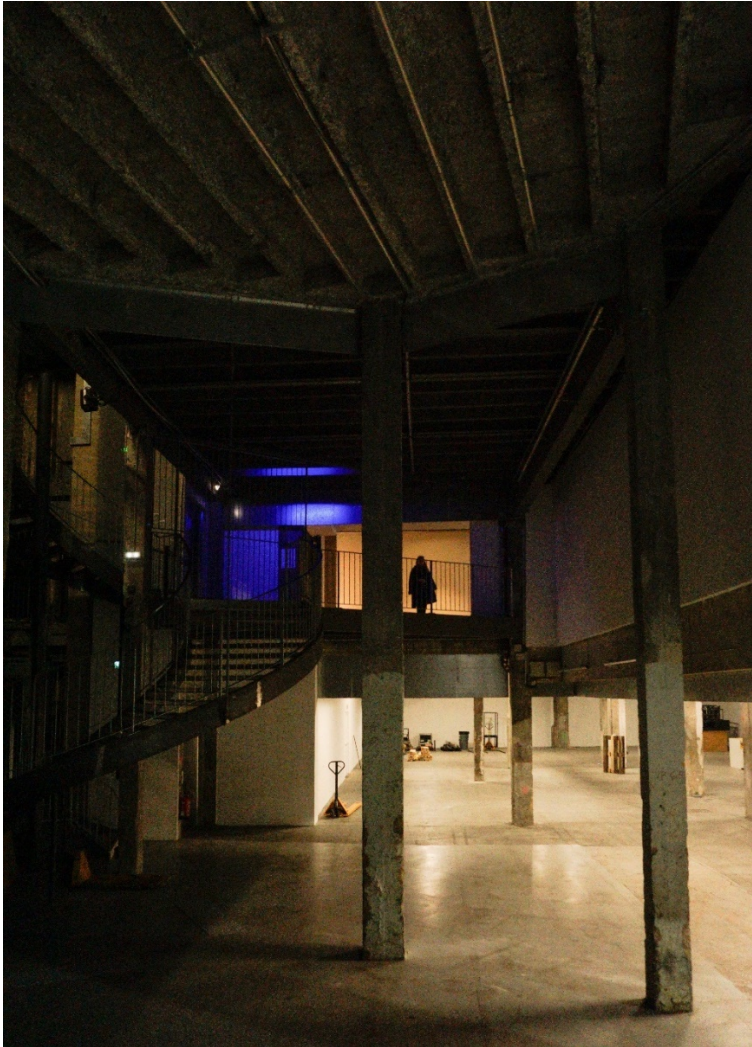




[f71]

Las imágenes del sótano del Palais de Tokyo son impactantes porque es donde mejor se exhibe la estructura de hormigón y la monumental escalera metálica de caracol.

En este caso la exposición artística queda en un segundo plano y Ruault se centra en mostrar la estructura bien iluminada del edificio histórico. Una figura cogida a la barandilla del nivel superior da escala al vasto espacio que se observa.



[f72]

En la siguiente fotografía se puede apreciar que el espacio estaba cerrado al público.

Al ser subterráneo, sin la correcta iluminación artificial pierde parte de su monumentalidad. No se llega a apreciar la escalera y la estructura.

Vemos el espacio vacío, con cajas y tablonces de madera que indican la preparación de una exposición futura.

Una de las esbeltas columnas que caracterizan el espacio a doble altura se coloca en el centro de la composición. La luz azul del ascensor y una figura humana en el nivel 0 captan la atención y nos dan señales de que hay actividad en otras partes del museo.



[f73]

Esta composición muestra por un lado la arquitectura y por otro una obra de arte suspendida en el espacio de vestíbulo a doble altura. La fotografía está tomada desde un punto de vista elevado, capturando la interacción entre la obra de arte, la arquitectura y las personas.

Esta visión destaca la monumentalidad tanto de la instalación artística como del espacio que la acoge. La exposición se integra perfectamente en el lugar, incrementando la sensación de que obra y arquitectura articulan un discurso común.



[f74]

La ausencia de la instalación colgante y la presencia de nuevas exposiciones indican que el Palais de Tokyo es un espacio dinámico, donde la arquitectura se adapta constantemente a las necesidades curatoriales. En la imagen contemporánea se intenta mostrar la doble altura en su totalidad.

Las personas que se ven parecen estar relajadas, algunas descansando en los sofás, otras caminando tranquilamente por el espacio. Este comportamiento indica que el área se utiliza tanto como punto de descanso como de transición entre exposiciones. La presencia de personas sentadas y usando dispositivos móviles o leyendo también sugiere que el espacio sirve como un lugar de pausa y reflexión, permitiendo tomar un respiro durante la visita.

## Conclusión

### La noción de obra en permanente construcción

En sus fotografías del Palais de Tokyo, Philippe Ruault captura la simbiosis entre lo antiguo y lo moderno, revelando cómo los espacios han sido revitalizados sin sacrificar su esencia histórica. Sus imágenes ofrecen vistas amplias y luminosas del interior, donde las texturas y materiales originales conviven armónicamente con las nuevas adiciones arquitectónicas. La luz natural desempeña un papel esencial, realzando la apertura y claridad del diseño renovado. Las vigas y muros originales, que a menudo son los protagonistas en sus composiciones, actúan como testigos silenciosos del pasado del edificio.

La arquitectura, en este contexto, no se trata de acumular más, sino de eliminar lo superfluo y reutilizar lo existente. La metodología de Lacaton y Vassal, que busca mantener y mejorar lo existente, ha demostrado ser tanto económica como socialmente beneficiosa, proporcionando un camino alternativo y sostenible para la renovación urbana<sup>49</sup>.

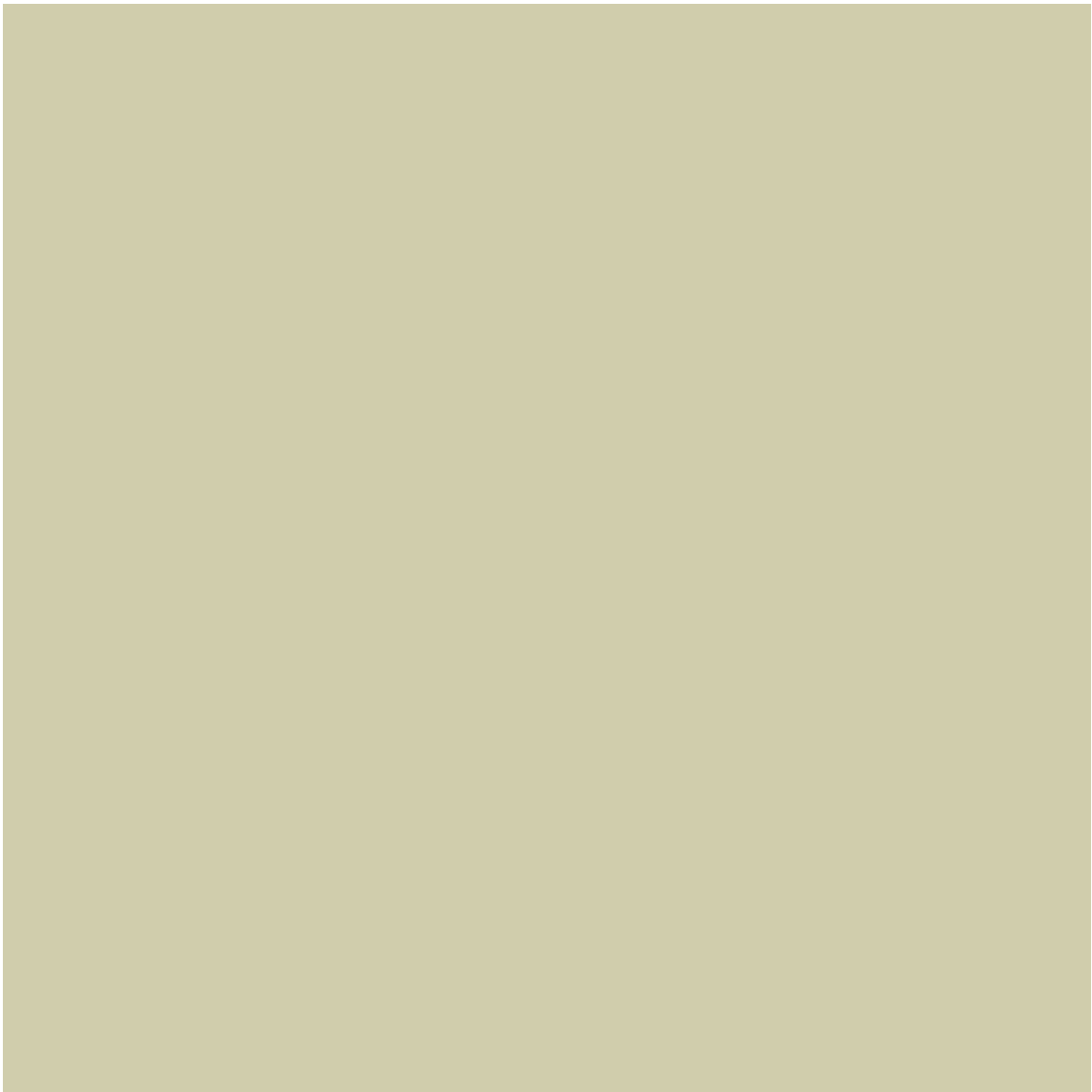
Al comparar estas con las imágenes de los dos proyectos anteriores, se puede observar cómo Ruault busca alinearse con las tendencias contemporáneas en fotografía, lo que podría interpretarse como un esfuerzo por hacer el proyecto más accesible y resonante para el público. También busca mostrar cómo las exposiciones en el Palais de Tokyo se apropian y redefinen sus espacios. Esta temporalidad inherente al museo genera en el visitante la sensación de que lo que está presenciando cambiará pronto. En este sentido, el museo se convierte en un escenario donde la temporalidad y la permanencia coexisten de manera dinámica. Proyectos como este intensifican el deseo de los visitantes por documentar y compartir sus experiencias. Las imágenes capturadas en un entorno así no solo actúan como recuerdos personales, sino que también reflejan la naturaleza cambiante del espacio. Así, el carácter efímero de la imagen del museo enriquece la experiencia del visitante y redefine la relación entre la fotografía y el espacio, convirtiendo cada visita en una oportunidad para documentar una parte única del continuo proceso de transformación que caracteriza a este museo.

---

<sup>49</sup> Ana Tostoes y Jaime Silva, «Rescatando la machine à habiter: la villa palladiana en la segunda vida de los grands-ensembles transformados de Lacaton y Vassal», *RA. Revista de arquitectura.*, 2020.



[f75] Una de las salas del nivel superior cerradas al público el día de la visita.



## CONCLUSIONES

---



## CONCLUSIONES

Este trabajo ha sido un viaje exploratorio a través de tres emblemáticos proyectos museísticos en el corazón de París, uniendo arquitectura y fotografía para profundizar en la comprensión del espacio. A través de un análisis cuidadoso de la historia y las imágenes de estos edificios, se ha podido apreciar cómo cada uno de ellos, aunque compartiendo una localización geográfica similar, ofrece experiencias únicas.

La elección de los museos —el Museo de Orsay, el Centro Pompidou y el Palais de Tokyo— se debió a sus características arquitectónicas singulares, aunque guardan varias similitudes entre sí. Estos tres proyectos fueron el resultado de grandes concursos de arquitectura que se erigieron conscientemente para continuar componiendo la imagen de la capital francesa.

Tanto el Centro Pompidou como el Palais de Tokyo, diseñados desde un principio como museos, han revitalizado sus respectivos barrios, transformando el entorno público en espacios colectivos vibrantes y llenos de vida. Por otro lado, el Palais de Tokyo y el Museo de Orsay son fruto de ambiciosos proyectos de renovación de estructuras históricas, construidas inicialmente para exposiciones universales del siglo XX. Estos proyectos no solo preservan la memoria histórica, sino que también demuestran que la rehabilitación y adaptación pueden dar lugar a obras arquitectónicas significativas.

La museografía del Museo de Orsay, diseñada por Gae Aulenti, marcó un antes y un después en la concepción de los museos. Aulenti, quien más tarde también participó en la organización espacial del Centro Pompidou, dejó una huella indeleble en la museografía contemporánea. Su enfoque innovador en la disposición y el diseño ha marcado la museografía contemporánea, influenciando el proyecto del Palais de Tokyo, cuya premisa es permitir la interacción y la libertad del usuario en las exposiciones.

En definitiva, estos tres proyectos han sido fundamentales en la configuración del imaginario colectivo de París y su panorama cultural. A nivel personal, me sorprendió cómo el análisis previo de las imágenes de estos museos afectó mi experiencia al visitarlos. Reconocer en la realidad imágenes conocidas evoca sensaciones diferentes, facilitando la identificación de los puntos de vista y permitiéndome reflexionar sobre la intención de los fotógrafos detrás de cada captura.

Además, pude apreciar las ausencias o modificaciones en la arquitectura que algunas perspectivas evidenciaban. Explorar estos museos persiguiendo imágenes me permitió vivir una experiencia distinta, intensificando mi percepción y conocimiento del espacio.

El objetivo principal de este trabajo ha sido poner en valor la mirada del fotógrafo y cómo influye en el resultado final de una imagen. Como señala Susan Sontag, la fotografía es una forma de apropiación del mundo objetivo, pero también una expresión intrínsecamente propia<sup>50</sup>.

Fotografiar es, en esencia, recortar la realidad. Estar en el lugar donde se tomó una fotografía permite descubrir qué elementos fueron excluidos del encuadre y entender algunas de las decisiones tomadas por los fotógrafos; es un ejercicio que intensifica nuestra mirada y profundiza nuestra comprensión de la arquitectura y el espacio que exploramos. La fotografía es capaz de acercar lugares a aquellos que no los han experimentado directamente. Es un medio para comunicar la esencia y la experiencia de un sitio, trascendiendo las limitaciones físicas y temporales.

Moholy-Nagy consideraba la cámara como un «ojo mecánico» que no solo debía observar fenómenos que a simple vista no se pueden ver, sino también analizar cómo el ojo humano opera. Esto implica una introspección visual y una mirada más profunda sobre el acto de ver. Sus teorías están presentes en esta exploración, al defender que la fotografía eleva nuestra capacidad de observar. Podemos elegir qué observador ser a través de la cámara<sup>51</sup>.

John Berger, en «Modos de ver», nos invita a cuestionar nuestra percepción visual y cómo la cultura y la historia moldean nuestra interpretación de las imágenes. Todo este imaginario personal, el contexto y las palabras, nos lleva más allá de la instantánea. Permite un entendimiento más profundo y sensible<sup>52</sup>.

---

<sup>50</sup> Sontag, *On Photography*.

<sup>51</sup> László Moholy-Nagy, *El arte de la luz* (Madrid: La Fábrica, 2010).

<sup>52</sup> John Berger, *Modos de ver*, 4a-6a ed. ed. (Barcelona: Gustavo Gili, 2000).

La fotografía de arquitectura, al documentar y reinterpretar, se convierte en un medio poderoso para comunicar la esencia de un lugar, trascendiendo sus barreras físicas y temporales. En mi experiencia personal, al tomar fotografías inspiradas en imágenes existentes, cada decisión sobre el encuadre y la composición se convierte en una expresión personal, añadiendo una capa única a la historia visual del lugar.

La arquitectura y la fotografía están por todas partes, al complementarse, tienen el poder de elevarse mutuamente, proporcionando información, belleza y un refugio visual que puede transmitir sensaciones y emociones. Estos tres museos ubicados a lo largo de un paseo por el Sena no solo conforman el imaginario visual y cultural de París, sino que también nos invitan a una reflexión más profunda sobre el acto de ver y representar el mundo.

En conclusión, este trabajo ha sido un descubrimiento sensorial y conceptual, revelando cómo la fotografía y la arquitectura se entrelazan para contar historias que van más allá de las palabras. Este viaje ha enriquecido mi cultura visual, ampliando mi imaginario y mejorando mi capacidad para apreciar y juzgar espacios representados en fotografías. Espero que estas páginas también despierten en quienes las lean un interés por reflexionar sobre la forma en que miramos y representamos nuestro entorno. Cada imagen capturada no solo documenta, sino que también dilucida, enriqueciendo nuestra percepción del mundo que habitamos y visitamos.

Como dijo René Burri, «What counts is putting the intensity that you yourself have experienced into the picture. Otherwise it is just a document».



[f76] René Burri. Inauguración de la Capilla Notre Dame du Haut, obra de Le Corbusier. Ronchamp, 1955.

## **Anexo I:** Objetivos de Desarrollo Sostenible.

El undécimo Objetivo de Desarrollo Sostenible (ODS) de la Agenda 2030 se centra en **crear ciudades y comunidades sostenibles**. En este sentido, el diseño de estos tres edificios promueve una planificación urbana eficiente. La rehabilitación de los museos de Orsay y del Palais de Tokyo es un ejemplo de esta iniciativa.

La función educativa que desempeñan los museos se relaciona directamente con el cuarto ODS: **«Garantizar una educación inclusiva, equitativa y de calidad, y promover oportunidades de aprendizaje para todos».**

En relación con el quinto Objetivo de Desarrollo Sostenible, que busca empoderar a mujeres y niñas para reducir la desigualdad de género, este trabajo busca promover la **igualdad de género** al resaltar el papel fundamental de mujeres en la arquitectura. Figuras como la que vertebra este trabajo, Gae Aulenti, quienes han desempeñado un papel crucial en el desarrollo de grandes proyectos arquitectónicos, a menudo han visto su contribución invisibilizada en la historia. Este estudio subraya la importancia de reconocer y valorar estas aportaciones significativas para avanzar hacia una mayor equidad en la sociedad y en el campo de la arquitectura.

El arte y la fotografía en estos museos desempeñan un papel fundamental en la creación de memoria colectiva, lo cual está alineado con el décimo sexto ODS: **«Promover sociedades justas, pacíficas e inclusivas».** La fotografía no solo preserva la historia y la cultura, sino que también fomenta la cohesión social y el sentido de pertenencia en las comunidades.

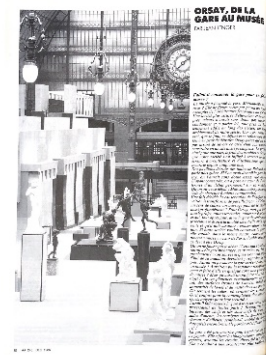
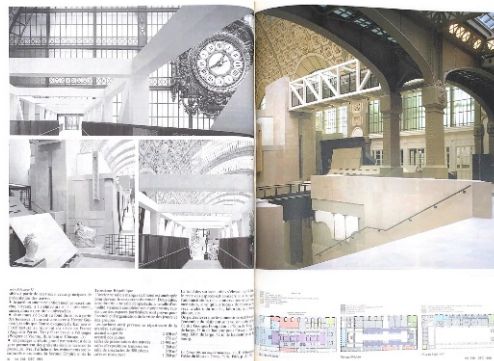
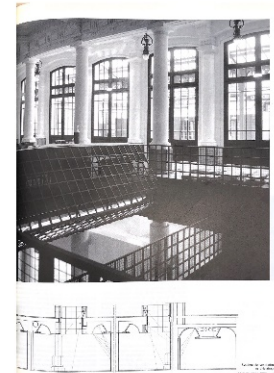
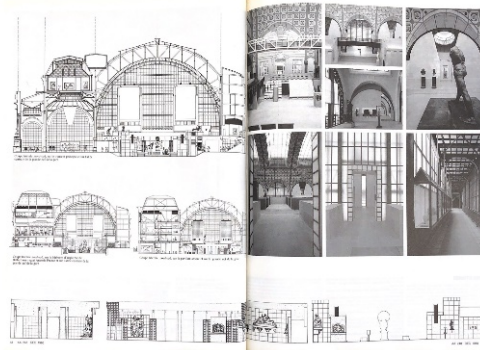
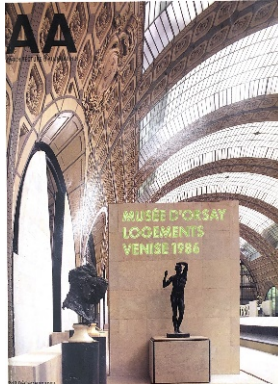
En resumen, la fotografía y el diseño de estos espacios expositivos tienen un impacto significativo y están alineados con varios ODS, ya que influyen de distintas maneras en la planificación urbana y el acceso a la cultura.

La sostenibilidad ambiental, la igualdad de género, la inclusión social y la reducción de desigualdades. La interconexión entre estos aspectos y la forma en que se ha abordado el tema en este trabajo reflejan la relevancia del último ODS que consiste en reavivar la alianza mundial para el desarrollo sostenible: **«Alianzas para lograr los objetivos».**

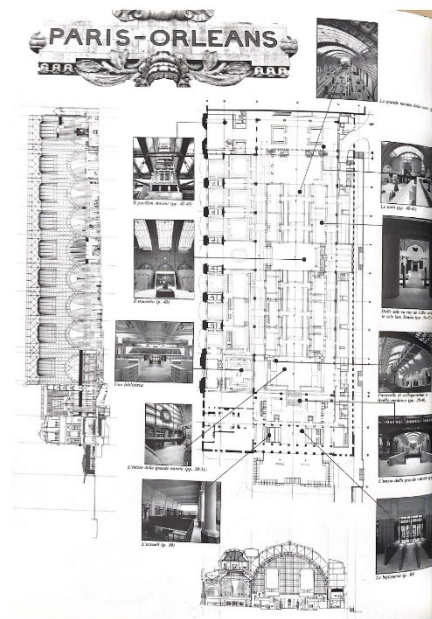
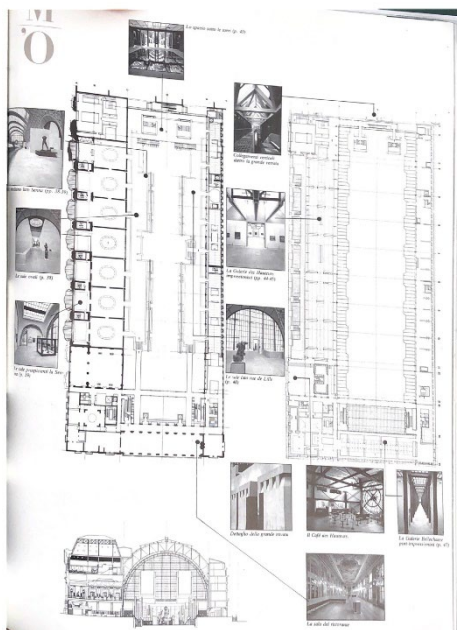
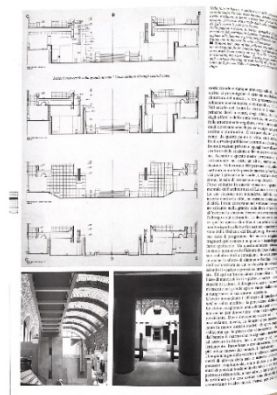
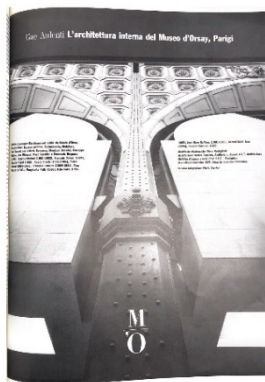
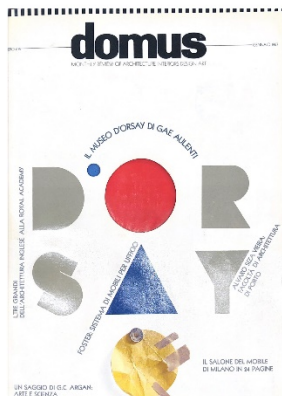
Anexo II: Revistas.

## EL MUSEO DE ORSAY

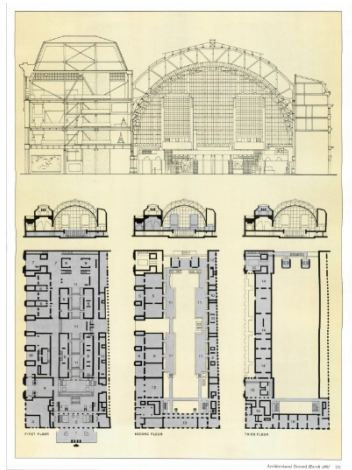
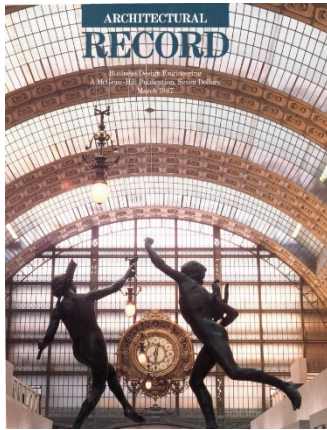
«Musée d'Orsay, Paris». *Architecture d'aujourd'hui* N°248 (diciembre de 1986): 1-25



Aulenti, Gae. «L'architettura interna del Museo d'Orsay, Parigi». *Domus*, (enero de 1987): 29-51

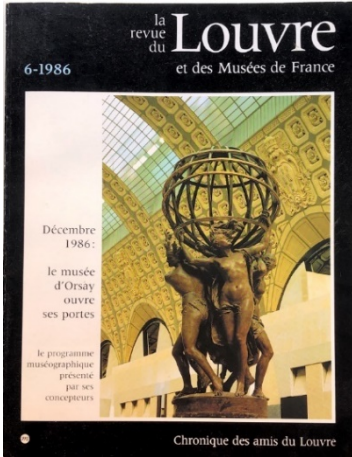


Charles K Gandee, «Missed connections». *Architectural Record*, (marzo de 1987): 128-38





Laclotte, Michel, «L'étrange histoire d'une gare et de sa métamorphose architecturale», la revue du Louvre et des Musées de France, N°6, (diciembre de 1986): 335-72



Thomas Matthews, «Perspectives». Progressive architecture, n° 68 (febrero de 1987): 35-36.

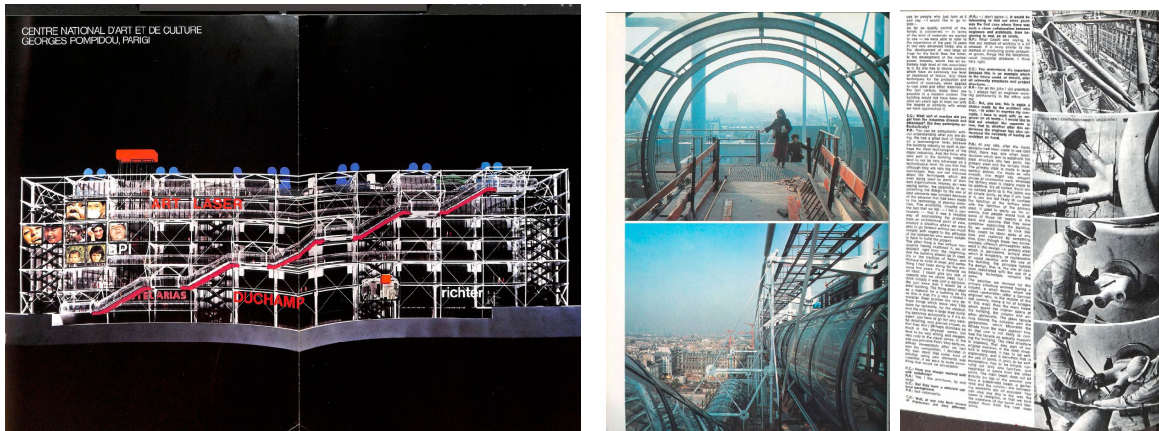


## EL CENTRO POMPIDOU

Robert M. Brandon. «*The Evolution and the Impact of the Centre Pompidou in Paris*». *AIA JOURNAL*, (agosto de 1977): 22-29.



«*Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou, Parigi*». *Domus*, nº 566 (1977): 1-37. Fotos en color de Tim Street-Porter y en blanco y negro de Bernard Vicent y Richard Ringonetti



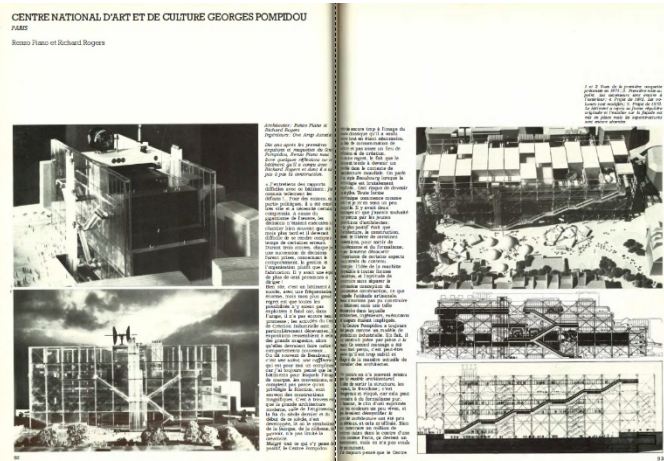
Stephens, S. «CENTRE-POMPIDOU + ARCHITECTURAL DESIGN BY PIANO, RENZO AND ROGERS, RICHARD» *Progressive architecture*, Vol. 58, 5. (1977): 84-89.



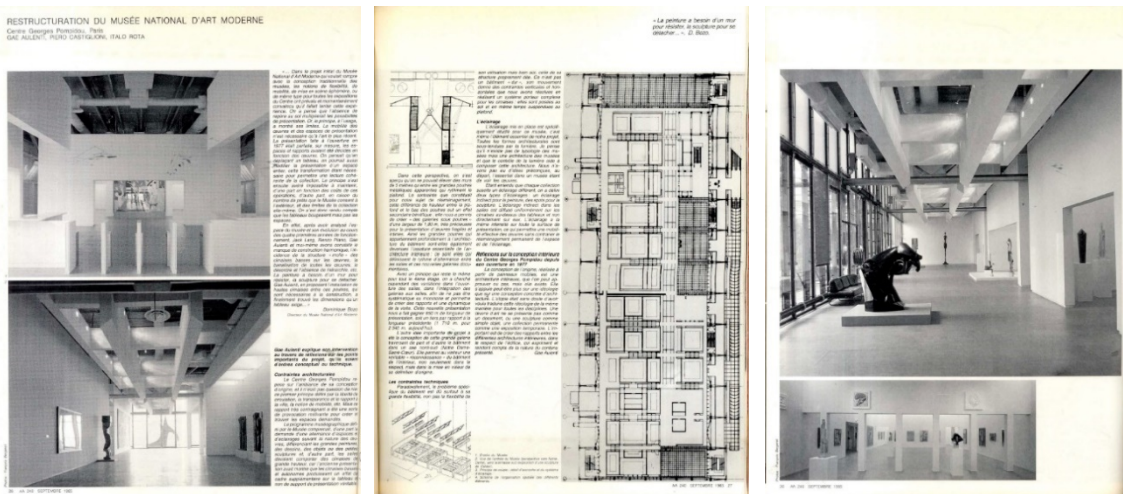
«Le Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou». *Architecture d'aujourd'hui*, n° 189 (febrero de 1977): p 40-79.



«Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou, Paris». *Architecture d'aujourd'hui*, n° 213 (1981): p 92-95.



«Restructuration du Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris». *Architecture d'aujourd'hui*, n° 240 (1985): 26-31.



## EL PALAIS DE TOKYO

Actualités Realisation «Palais de Tokyo, Paris "site de création contemporaine"». Architecture d'aujourd'hui, n°339 (2002):



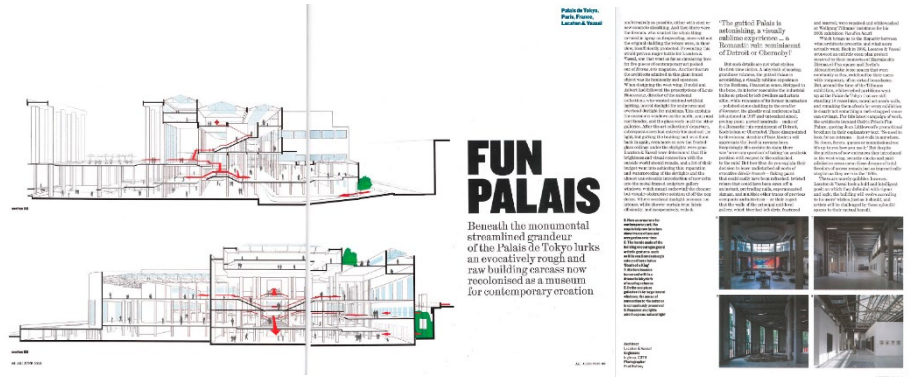
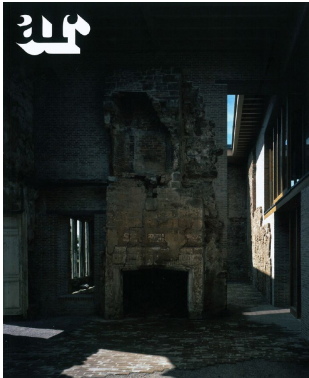
«Il Palazzo del Popolo». Domus, n°847 (abril de 2002): 122-29



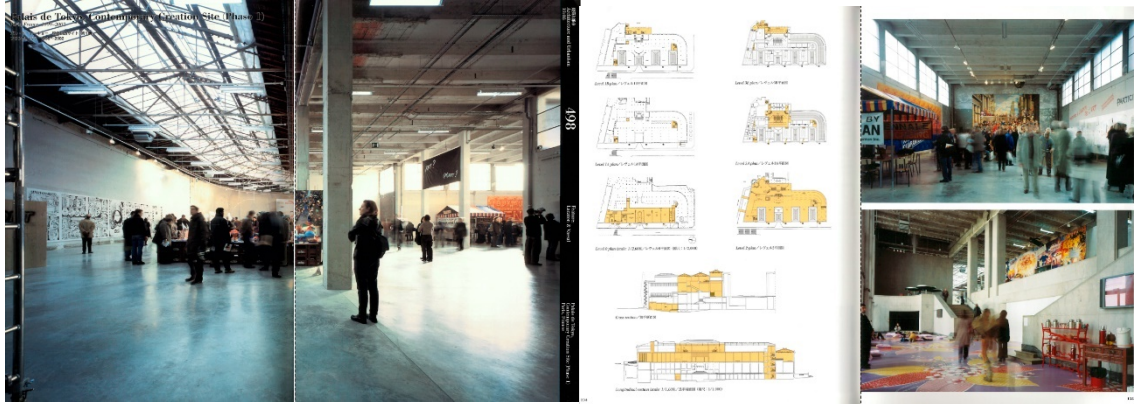
Texto Gonzalo Herrero Delicado y María José Marcos «Demolizioni espositive: con la loro estensione del Palais de Tokyo a Parigi». *Domus*, nº959 (2012): 40-49.



Andrew Ayers, *The Architectural Review* «Fun Palais» (junio de 2012). Fotógrafo Paul Ráftery.



A & U Magazine, «Palais de Tokyo. Contemporary Creation Site (Phase 1)» Vol. 3, n° 498, (2012): 130-135.



A & U Magazine, «Palais de Tokyo. Contemporary Creation Site (Phase 2)» Vol. 3, n° 498, (2012): 136-137.

**Palais de Tokyo, Contemporary Creation Site (Phase 2)**  
 Paris, France 2010-2012  
 パリ、フランス 2010-2012 建築設計：丹下健三  
 クラス、P17 2010-2012

The thing that has made the Palais de Tokyo so special and exceptional is mainly its operation since reopening in 2010, in addition of course to its artistic program, in the broad freedom it offers to visitors and to the world of art they flock to see. This freedom creates a general feeling of a place designed for staying and relaxing alike, with a free and transparent ambience of well-being, and a place its visitors can make their own.

10 years after reopening to the public, the Palais de Tokyo is embarking on a new phase of development with its project to extend the area of access to the entire space of its levels. Remaining faithful to its role as a site created to promote access to an experience of contemporary art, this future expansion will enable the institution to fully utilize the impressive height, depth and adaptability of its vast spaces.

The "contemporary art district" will be a place with "many and varied offerings": a busy place of fairs, "where the works on display challenge but can be challenged in return, rather than presented" as a place of "diversity" and events more free open and welcoming to the public and to the local neighborhood, it will host exhibitions, events, films, music, a bookstore, a call-meeting and stage. The public dimension is the primary function of the facility dedicated to contemporary art. The increasingly long opening times, the variety of things to do and to buy, a flexible and more relaxed atmosphere have all contributed to developing a loyal and eager public. People like to come here and take their time in this place.

The spirit of the project and the broad range of activities planned for the Palais de Tokyo require the maximum possible available space while enabling each activity a broad measure of independence in the way it can use that space. The full use of the entire space will facilitate and enhance an increased and diverse number of activities and events, with no down time, never closing.

The approach taken to space in this project will enable very flexible management of the different areas of the facility and its rich program, all offered in a skillfully organized series of rooms, spaces, and free zones for various uses, all within a container as vast as possible. Through open, it can easily be temporarily partitioned and reorganized into an immense space or divided into smaller spaces.

*Translated from French by Genshiro Shiryakyo*

2010年開館以来、このパライス・ド・トキオが「特別な場所」として存在し続けているのは、もちろんその芸術プログラム、さらには来場者に提供される自由、そしてアート界に開かれた自由な空間にあり、この自由がもたらす「滞在とリラックス」の感覚、そして訪れる人々が自分たちの空間を創り出すことにある。

開館10周年を迎えるにあたり、パライス・ド・トキオは新たな発展のフェーズに入り、全フロアへのアクセスを拡大するプロジェクトを推進している。現代美術体験を促進する役割を忠実に果たし、この将来の拡張により、この施設が持つ驚異的な高さ、奥行き、そして柔軟性を最大限に活用できるようになる。

「現代美術の地区」は「多岐にわたる提案」の場となる。展示、イベント、映画、音楽、書店、ミーティング、ステージなど、多岐にわたる活動が行われる。現代美術に特化した施設としての主要な機能である。開館時間の延長、多岐にわたる展示内容、そしてフレキシブルでリラックスした雰囲気は、すべてが「忠実で熱心なファン」の育成に貢献している。人々はここに来て、時間を過ごすのが好きだ。

このプロジェクトの精神と、幅広い活動のためにパライス・ド・トキオに必要とされる最大限の空間を確保しながら、各活動が互いに干渉なく空間を利用できるようにすることが、このプロジェクトの重要な課題である。全空間のフル活用により、活動の多様性と豊かさを高め、ダウンタイムをなくし、閉館をしない運営を実現する。

このプロジェクトの空間アプローチにより、施設の異なるエリアと豊富なプログラムを、巧みに組織された一連の部屋、スペース、そして様々な用途のためのフリーゾーンを、可能な限り広大な容器の中に収めることができる。開放的な空間は、容易に仮想的に区画分けされ、巨大な空間に再編成され、あるいは小さなスペースに分割される。

*Translated from French by Genshiro Shiryakyo*

Architect: project: danielle, P17-1-5

fig. 3 means: view of the extension phase of the Palais de Tokyo, in the 100' corner of the north.

14. 北西角の拡張案

**Anexo III:** Libros, películas, páginas web y artículos de revistas.

**PRIMERA PARTE:**

Aulenti, Gae. *Museum Architecture*. Milano: Edizioni Tecno, 1999.

Ballester, José Manuel e Instituto Valenciano de Arte Moderno. *Museos: fotografías de José Manuel Ballester = Museums: photographs by José Manuel Ballester [Exposición]*. València: IVAM, 2005.

Bergera, Iñaki. *Fotografía y arquitectura: La imagen del espacio construido*. Madrid: Turner Publicaciones SL, 2023.

Bergera, Iñaki, y Jerez Abajo, Enrique. *Arquitectura expuesta. Tránsitos artísticos de la representación fotográfica de la arquitectura*, Revista de arquitectura, Pamplona, España, 2019.

Bergera, Iñaki, y S. Lampreave. Ricardo. *III Jornada de arquitectura y fotografía 2013: Jaume Orpinell, Fredy Massad, José Hevia, Jesús Marina*, Zaragoza, 2014.

Binni, Lanfranco, y Giovanni Pinna. *Museo: storia e funzioni di una macchina culturale dal '500 a oggi*. Garzanti, 1980.

Biblioteca Nacional de España. *Mirar la arquitectura: fotografía monumental en el siglo XIX*, 2015.

Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. *El Potencial Educativo de la Fotografía: Cuaderno Pedagógico*, s. f.

Exposición, La architecture du musée, siècles XIX, XX et XXI. Museo Cité de l'architecture et du patrimoine, París, visitada el 8 de enero de 2024.



Fiz, Simón Marchán. *La percepción estética de las arquitecturas a través de la fotografía*. EXIT Media, 5 de febrero de 2010. <https://exitmedia.net/texto-central/la-percepcion-estetica-de-las-arquitecturas-a-traves-de-la-fotografia/>.

Frampton, Kenneth. *Historia crítica de la arquitectura moderna: Quinta edición revisada y ampliada*, 1st ed. Barcelona: Gustavo Gili Editorial S.A., 2024.

Gadamer, Hans Georg. *Verdad y Método. Fundamentos de una Hermenéutica Filosófica*, Ed. Sígueme, Salamanca, 1977.

Gebauer, Imola. *Lucien Hervé: connecting eye the journey as a source for intercultural dialogue*. Revelar: Revista de Estudos da Fotografia e Imagem 2, 2017. <https://doi.org/10.21747/17775302/rev2>.

Marker, Chris. *La Jetée* (Gran Bretaña: Nouveaux Pictures, 2003).

Marker, Chris. *Si j'avais quatre dromadaires*. Duración 49 minutos (France: Iskra, 1966).

Merleau-Ponty, Maurice. *Phenomenology of Perception*. Abingdon, Oxon: Routledge, 2012.

Messiaen, Gerrit, *Lucien Hervé, Photographe Malgré Lui* (Francia, 2013).

Moholy-Nagy, Lászlo. *Pintura, Fotografía, Cine*. 1.a ed. Montevideo: Buchwald Editorial, 2020.

Muñoz Cosme, Alfonso. *Los espacios de la mirada: Historia de la arquitectura de museos*. Biblioteconomía y administración cultural 176. Gijón: Trea, 2007.

Sontag, Susan. *On Photography*. Nueva York: Penguin, 1977.

Zannier, Italo. *Arquitectos-fotógrafos*. En la página web de Joaquín Bérchez. Accedido 22 de mayo de 2024. <https://www.joaquinberchez.com/autores/italo-zannier-arquitectos-fotografos>.

## SEGUNDA PARTE:

Alonso Pereira, José Ramón. *El Centro Pompidou de París y El Sentido Corbuseriano Del Lugar*, Cuadernos de Proyectos Arquitectónicos, no 2 (2011): 27-32.

ArchDaily. *Palais de Tokyo Expansion / Lacaton & Vassal*, accedido 29 de junio de 2012. <https://www.archdaily.com/248026/palais-de-tokyo-expansion-lacaton-vassal>.

Berger, John. *Modos de ver*. 4a-6a ed. ed. Barcelona: Gustavo Gili, 2000.

Centre Pompidou. *L'architecture du Centre Pompidou*, accedido 30 de junio de 2024. <https://www.centrepompidou.fr/fr/collection/notre-batiment>.

Dal Co, Francesco. *Centre Pompidou: Renzo Piano, Richard Rogers, and the Making of a Modern Monument*. New Haven; London: Yale University Press, 2016.

László Moholy-Nagy. *El arte de la luz*. Madrid: La Fábrica, 2010.

Moix, Llätzer. *Palabra de Pritzker*. Palimpsesto (Barcelona), 2022.

Pallasmaa, Juhani. *Una arquitectura de la humildad: De la utopía al monumento, el Centro Pompidou y el futuro de la modernidad*. La cimbra 8. Madrid: Fundación Caja de Arquitectos, 1977.

Ponge, Francis. *L'Écrit Beaubourg*. Paris: Éditions du Centre Georges-Pompidou, 1977.

Redacción EXPRESS. *Constelaciones, vida del Pompidou tras su cierre temporal*, EXIT Media, accedido 9 de abril de 2024. <https://exitmedia.net/destacado-semana/constelaciones-vida-del-pompidou-tras-su-cierre-temporal/>

Tostoes, Ana y Jaime Silva. *Rescatando la machine à habiter: la villa palladiana en la segunda vida de los grands-ensembles transformados de Lacaton y Vassal*. RA. Revista de arquitectura, 2020.

*The Palais Stripped Bare: Talk with Lacaton & Vassal - Palais de Tokyo.* Accedido 23 de julio de 2024. <https://palaisdetokyo.com/en/ressource/le-palais-mis-a-nu-rencontre-avec-lacaton-vassal/>.

*The Site & Its History - Palais de Tokyo.* Accedido 22 de julio de 2024. <https://palaisdetokyo.com/en/the-site-and-its-history/>.

**Anexo IV:** Archivo gráfico figuras.

Todas las fotografías están tomadas por la autora a no ser que se indique el origen a continuación.

**PRIMERA PARTE:**

[f1] Fotograma de la película Si j'avais quatre dromadaires. Minuto 1. Extraído de <<https://www.youtube.com/watch?v=L5jZoxmiDag>>.

[f2] Thomas Struth. The Doris and Donald Fisher Collection at the San Francisco Museum of Modern Art. Extraído de <https://www.sfmoma.org/artwork/FC.569/>.

[f3] Joseph Nicéphore Niépce. Extraído de <https://smarthistory.org/joseph-nicephore-niepce-view-from-the-window-at-le-gras/>.

[f4] Lucien Hervé. Extraído de [https://www.galerielaforestdivonne.com/fr/expo/pers/herve\\_psqf/](https://www.galerielaforestdivonne.com/fr/expo/pers/herve_psqf/).

[f6,7,8] Lucien Hervé. Extraído de <https://www.architecturedecollection.fr/regards-photographiques/lucien-herve/>.

[f9,10] László Moholy-Nagy. Extraído de <https://masdearte.com/especiales/la-nueva-vision-moholy-nagy-y-la-camara-contra-lo-subjetivo/>.

[f11,12] José Manuel Ballester. Extraído de <https://www.josemanuelballester.com/>.

## **SEGUNDA PARTE:**

### **MUSEO DE ORSAY**

[f17] Pierre Vauthier, La Seine au pont de Solférino. Extraído de <<https://www.musee-orsay.fr/es>>.

[f18,19] Extraído de <[artsandculture.google.com](https://artsandculture.google.com)>.

[f20] Dibujo de Gae Aulenti. Extraído de «Musée d'Orsay, Paris». *Architecture d'aujourd'hui* N°248 (diciembre de 1986).

### **Análisis de las fotografías**

[f21, 23, 25, 27, 29, 31, 35] Fotógrafo Jim Purcell. Extraídas de <<https://www.musee-orsay.fr/es>>.

[f33] Fotógrafo Mario Carrieri. Extraída de la revista «L'architettura interna del Museo d'Orsay, Parigi». *Domus*, (enero de 1987): Página 40.

### **EL CENTRO POMPIDOU**

[f38,39,40,41,43] Extraído de «Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou, Paris». *Architecture d'aujourd'hui*, nº 213 (1981): p 92-95.

[f42] Extraído de la Fundación Renzo Piano.

[f44] Hervé Gloaguen. Extraído de Getty Images.

[f45] Extraído de <[https://www.researchgate.net/publication/283846538\\_La\\_Galeria\\_de\\_las\\_Maquinas\\_de\\_1889\\_Reflexiones\\_historico-estructurales/figures?lo=1](https://www.researchgate.net/publication/283846538_La_Galeria_de_las_Maquinas_de_1889_Reflexiones_historico-estructurales/figures?lo=1)>.

[f47] Dibujo de Gae Aulenti. Extraído de *Museum Architecture*. Milano: Edizioni Tecno, 1999.

### **Análisis de las fotografías**

[f48,50,52] Varios autores. Extraído de la Fundación Renzo Piano.

[f54] David Noble. Extraído de Rogers Stirk Harbour + Partners.

[f56] Richard Einzig. Extraído de «*The Evolution and the Impact of the Centre Pompidou in Paris*». *AIA JOURNAL*, (agosto de 1977): 22.

### **EL PALAIS DE TOKYO**

[f58,59] Fotografías del ala este durante la exposición de 1937, París. Extraídas del archivo Architectural Press Archive / RIBA Collections.

[f60] Cedric Price. Extraído de <<https://luisantonio-grupopfc.blogspot.com/2011/10/>>.

[f61,62] Fotografías por cortesía de los arquitectos. Extraídas de *A & U Magazine*, «Palais de Tokyo. Contemporary Creation Site (Phase 2)» Vol. 3, nº 498, (2012): 136-137.

### **Análisis de las fotografías**

[f63,65,67,69,71,73,75] Philippe Ruault. Extraído de <<https://www.lacatonvassal.com/index.php?idp=20>>.

### **Conclusiones**

[f76] Estate of René Burri. DACS 2024. Extraído de <https://www.tate.org.uk/art/artworks/burri-inauguration-of-the-chapel-of-notre-dame-du-haut-france-1955-p14301>.

**Anexo V:** Hojas de contacto.

