



## CONCEPTO Y REPRESENTACIÓN ESPACIAL EN LA ARQUITECTURA EXPOSITIVA DEL MOVIMIENTO MODERNO.

### Reflexiones sobre la retícula, el vacío y la transparencia

## CONCEPT AND REPRESENTATION OF EXHIBITION SPACE IN MODERN ARCHITECTURE.

### Reflections on the grid, the void, and the transparency

Ángeles Layuno Rosas

doi: 10.4995/ega.2016.6325

La concepción del espacio expositivo moderno fue consecuencia de la simbiosis de los avances técnicos y los cambios en el pensamiento científico y filosófico que presidieron las investigaciones de la arquitectura y el arte de vanguardia. Sobre estas premisas, se analizan los proyectos y propuestas teóricas de arquitectos como Mies van der Rohe y Lina Bo Bardi, con el objetivo de indagar en el contenido ideológico y estético de los principios de la tradición expositiva del Movimiento Moderno. En este sentido, los diversos documentos gráficos resultan de

máxima relevancia como medios que contribuyen a reconstruir una historia expositiva sobre el papel, o transformada con el tiempo.

**PALABRAS CLAVE: ESPACIO. MUSEO. MOVIMIENTO MODERNO. RETÍCULA. VACÍO. TRANSPARENCIA**

*The modern concept of the exhibition space was a consequence of a symbiosis produced between technical advances and changes in scientific and philosophical thought. On this basis, projects and theoretical*

*proposals of architects such as Mies van der Rohe and Lina Bo Bardi are analyzed, in order to observe the ideological and aesthetic content of the principles that will shape the museographical tradition of Modern Architecture. In this sense, the various graphical documents are of greatest relevance, as vehicles which contribute to reconstruct an exhibition history that was not made, or altered over time.*

**KEYWORDS: SPACE. MUSEUM. MODERN ARCHITECTURE. GRID. VOID. TRANSPARENCY**



## Introducción

Las vanguardias históricas consideraron el espacio, no tanto como un objeto de reflexión sobre las prácticas sociales, como un objeto de investigación sobre la propia realidad formal del arte y la arquitectura. Las ideas de la geometría euclidiana, las teorías visuales y psicológicas de la Gestalt, de la fenomenología de la percepción, sumadas a la física de la relatividad se infiltrarán en la concepción del espacio arquitectónico, y por extensión, expositivo del Movimiento Moderno, al margen del enfoque teórico-crítico tendente a la asociación de la *utilitas* con el código lingüístico del funcionalismo racionalista.

Pero el espacio de la arquitectura expositiva moderna no sólo fue el fruto de teorías estéticas influidas por concepciones científicas y filosóficas, sino también de las innovaciones tecnológicas en arquitectura. El procedimiento que debilita la función portante de la pared hacia un cerramiento libre, a menudo acristalado, determina la expulsión desde el perímetro al centro del espacio, no sólo del soporte mural que se transforma en panel bidimensional, sino de las propias obras, que salen al encuentro del espectador en una relación libre (Besset, 1993). La quiebra de la perspectiva renacentista, junto a los planteamientos de la estética del purovisibilismo y la abstracción, introducen nuevos postulados gráficos que expresan ideas de continuidad, fragmentación, transparencia y simultaneidad perceptivas. Sobre esta base, triunfaría el empleo de la retícula como instrumento de control y ordenamiento del espacio representado y/o proyectado, y como emblema de la abstracción moderna presente en el arte y en la arquitectura (Cortés, 2013).

## La flexibilidad y la isotropía espacial. El “no lugar” de los objetos

Los museos del Movimiento Moderno canonizaron diferentes soluciones espaciales: la retícula isótropa rediseñable en múltiples combinaciones, el museo acristalado, y el cubo blanco, como exponente de máxima neutralidad. Estas soluciones arquitectónicas y museográficas, presentadas en las nuevas programaciones del *museo funcional*, con sus connotaciones de espiritualidad, vacuidad e infinitud, constituirán la base de la tradición expositiva formal e ideológica de la condición moderna.

La de-construcción tipológica del museo tradicional entendido como caja aurática jerárquicamente compartimentada culmina en las propuestas de Mies van der Rohe. Su conocido proyecto “A Museum for a small city”, publicado en la revista *Architectural Forum* en 1943 **1**, se inscribe en la línea de investigación miesiana sobre el pabellón de espacio isótropo acristalado iniciada en la Exposición Internacional de Barcelona de 1929. La retícula espacial abstracta y flexible que aparece en la propuesta miesiana refleja la disponibilidad de la nueva concepción cartesiana del espacio, ahora cualificado y concretado por medio de elementos autónomos respecto a la estructura portante y los cerramientos. En Mies, los transparentes planos de cerramiento y delimitación del espacio acogen obras de arte que aparecen sin ningún tipo de mediación museográfico-arquitectónica, en condición de máxima permeabilidad visual entre el interior y exterior (Figs. 1, 2 y 3). Como revelan los bocetos o croquis preparatorios así como los collages que definen la posición de los

## Introduction

The historical avant-garde considered the space, not so much as an object of reflection on social practices, as an object of research on the formal reality of art and architecture itself. The ideas of Euclidean geometry, visual and psychological theories of Gestalt, those of phenomenology of perception, combined with the physics of relativity will be infiltrated in the conception of architectural space, and by extension, in the modernist exhibition space, regardless the theoretical-critical approach, aiming at the association of the *utilitas* with the linguistic code of functionalist rationalism.

Nevertheless, the modern architectural exhibition space was not only the product of aesthetic theories influenced by scientific and philosophical concepts, but also of technological innovations in architecture. The process that weakens the load bearing wall to a free enclosure, often glazed, determines the expulsion from the perimeter to the center of the space, not only of the wall support that turns into two-dimensional panel, but the works themselves, which come to meet the spectator in a free relationship (Besset, 1993). The breakdown of Renaissance perspective, along with the abstraction and the Formalist theories, introduced new graphic principles that expressed ideas of continuity, fragmentation, transparency and perceptive simultaneity. On this basis, the employment of the grid as an instrument of control and organization of the represented or projected space and as a symbol of modern abstraction in art and architecture, would succeed (Cortés, 2013).

## Flexibility and spatial isotropy. The “non- place” of the objects

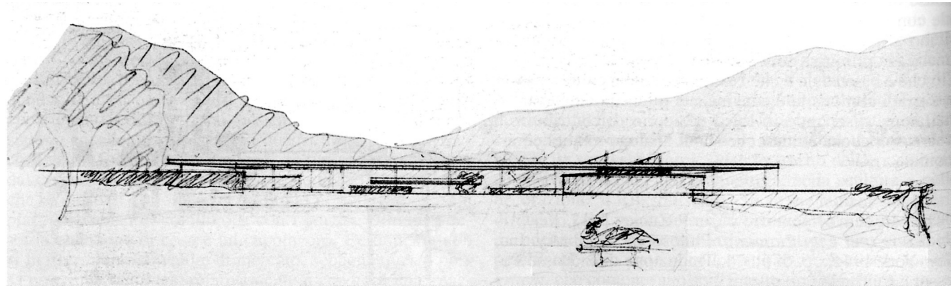
Museums of the Modernism canonized different spatial solutions: the isotropic lattice able to be redesign in multiple combinations, the glass museum and the white cube, the latter as an exponent of maximum neutrality. These architectural and museographical solutions are embodied in the programming of new *functional museum*. Their connotations of spirituality, emptiness and infinity will constitute the formal and ideological basis of the exhibition modern tradition.

The typological deconstruction of traditional museum conceived as an auratic box hierarchically compartmentalized culminated in Mies van der Rohe’s museum proposals. His well-known project “A Museum for a Small City”, published in the review *Architectural Forum* in 1943 **1**, must

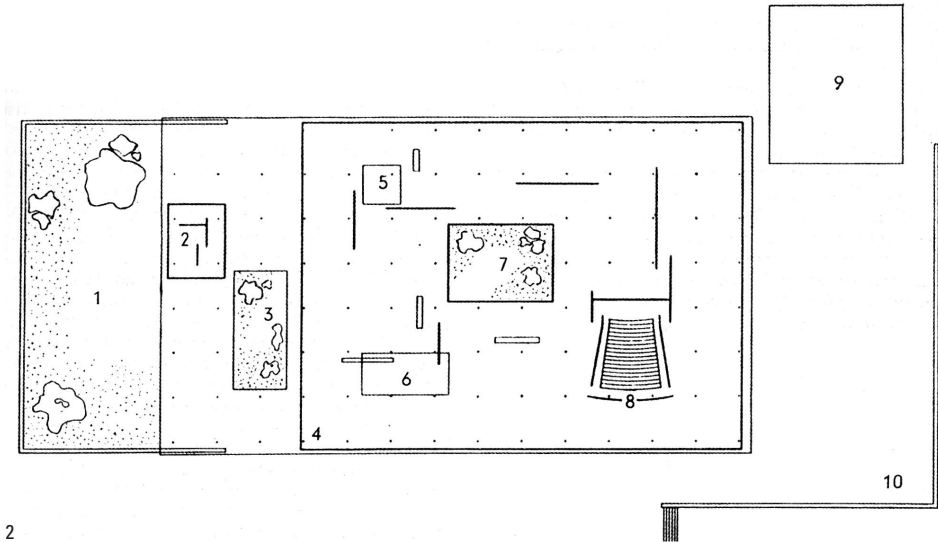


1. Mies Van der Rohe: Museo para una pequeña población. 1943. Boceto sobre fondo de paisaje.
2. Planta.
3. Perspectiva interior con fotomontaje (*Architectural Forum*, 78, 1943)

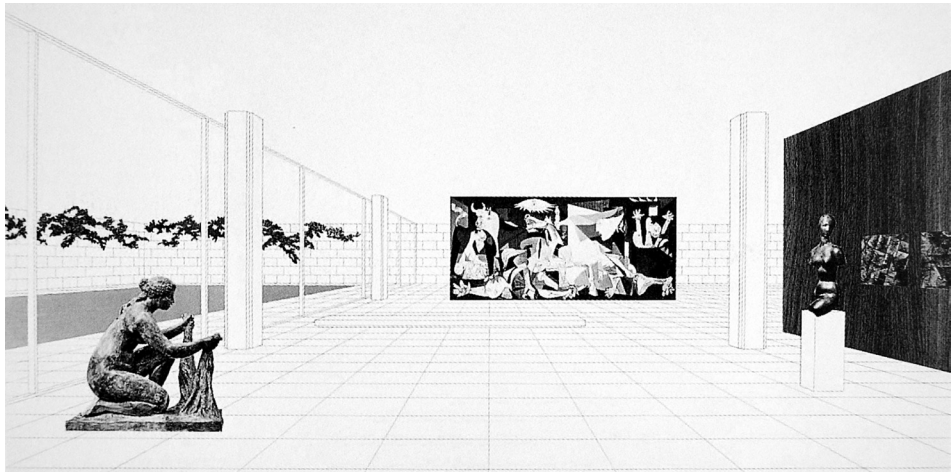
1. Mies van der Rohe: Museum for a small city. 1943. Elevation sketch on a landscape background
2. Floor plan
3. Perspective view of the interior with photomontage (*Architectural Forum*, 78, 1943)



1



2



3

be included in the miesian research line on isotropic and transparent pavilions initiated at Barcelona International Exhibition in 1929. The abstract and flexible spatial grid that appears in the Mies proposal, reflects the performativeness of the new Cartesian conception of space, now qualified and specified by autonomous elements relative to the supporting structure and cladding. In Mies work, the transparent walls that enclosure and delimitate the interior space, shelter works of art that appear without any architectural museum-mediation under a maximum visual permeability between the inside and outside (Figs. 1, 2 and 3). As revealed sketches or preparatory drawings and collages that define the position of objects, the museum is revealed as *a place of meditation on the relationship between art, architecture and nature ...* (Basso, 2005, 97).

The project of a *Museum on the ocean shore in San Vicente* (1951, not executed), designed by the architect Lina Bo Bardi, clearly reveals the influence exerted by the Miesian exhibition space in a whole generation of museums of the Modernism. However, Lina reinterprets the inside of *the museum for a small town* of Mies in a surreal and oneiric way, eliminating the most of the space coordinates to enhance the metaphysical and unreal character of the composition through the use of photocollage (Fig. 4)

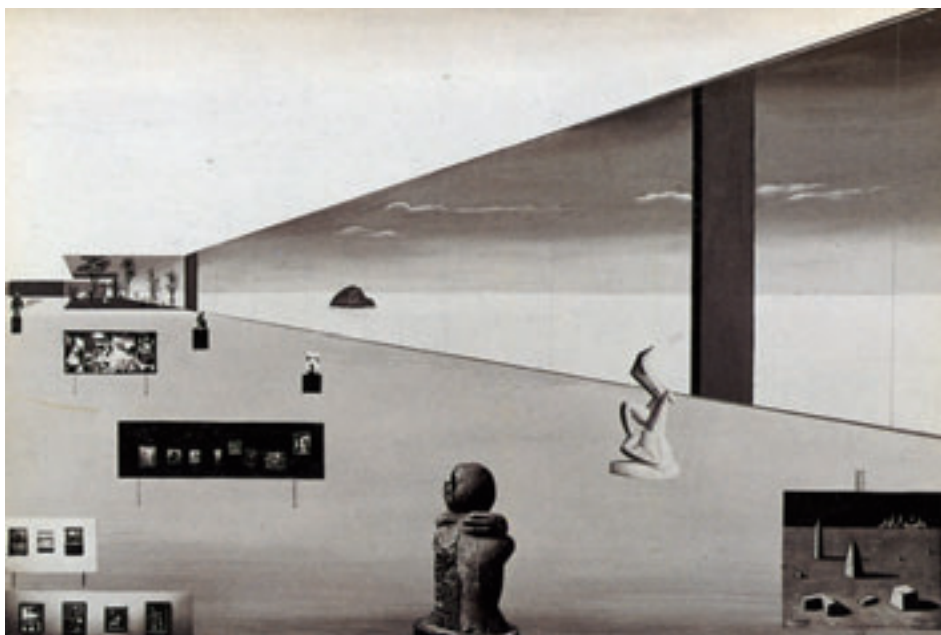
The Mies project raises the museographical debate between fluidity and spatial partition, between close-up or distant viewing, the latter in relation to urban space and landscape conditions. Mies makes explicit graphically the relationship between spatial composition and constructive aspects in his museum proposal, stating that, thanks to the use of the steel frame, "the building is conceived as a single large area, allowing maximum flexibility of use" (Neumeyer, 1995: 485). As Vivian E. Barnett has investigated, the collector side of Mies and his contacts with other collectors and professionals of the art world during his stay in America, helps to understand some conceptual and graphic resources appearing in projects like the one described (Lambert, 2001: 90-131). The

objetos, el museo se revela como *un lugar de meditación sobre las relaciones entre arte, arquitectura y naturaleza...* (Basso, 2005, 97).

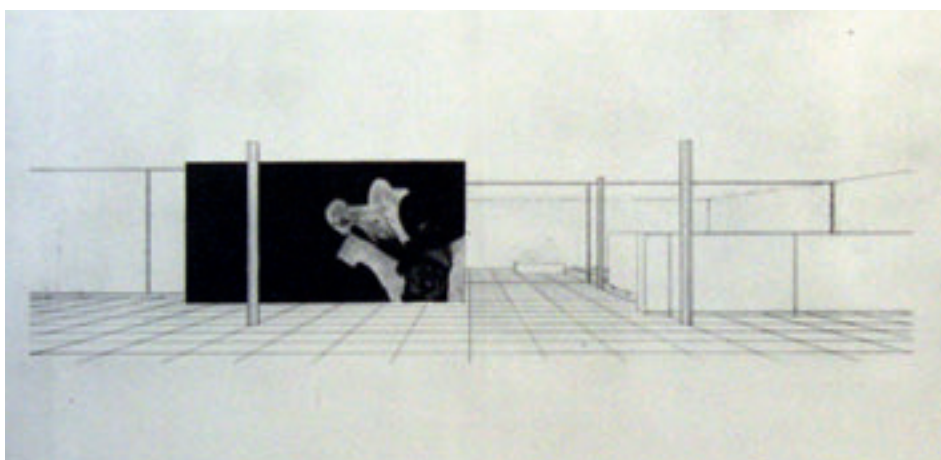
El proyecto de *Museo a la orilla del Océano en San Vicente* (1951, no realizado), obra de la arquitecta Lina Bo Bardi, revela claramente la influencia que el espacio expositivo miesiano ejerció en toda una generación de museos del Movimiento Moderno. No obstan-

te, Lina reinterpreta en clave surrealista y onírica el interior del *museo para una pequeña población* de Mies, eliminando al máximo las coordenadas espaciales para potenciar el carácter metafísico e irreal de la composición gracias al empleo del fotocollage (Fig. 4).

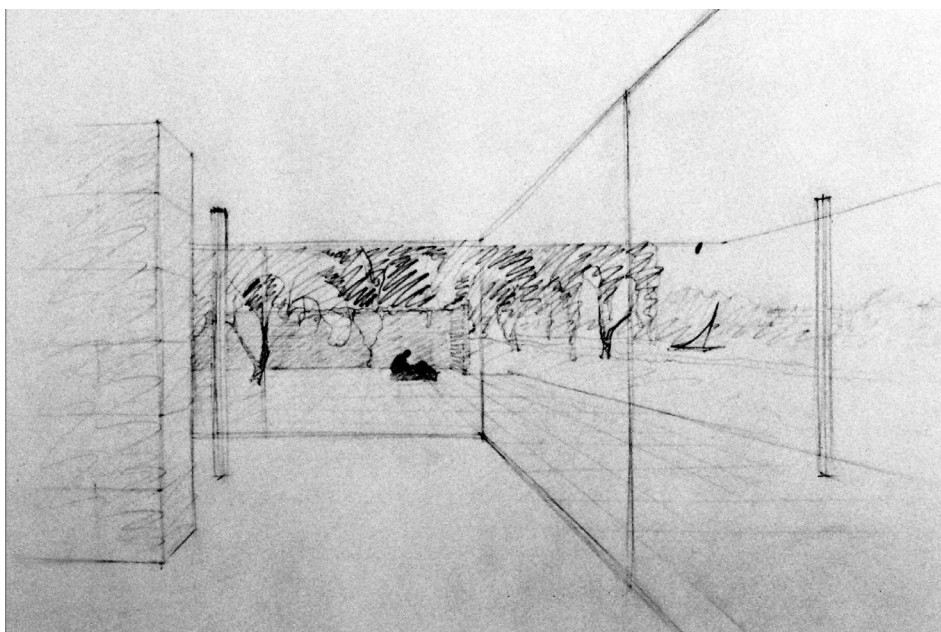
Por su parte, el proyecto de Mies plantea el debate museográfico entre fluidez y acotación del espacio, entre el enmarcamiento de la visión, cerca-



4



5



6

4. Lina Bo Bardi. Museo a la orilla del Océano en San Vicente. Collage fotográfico del área expositiva (Carvalho, 1994: 92)

5. Casa-patio. 1934. Perspectiva del interior. Lápiz y detalle recortado de la reproducción de la obra de Georges Braque "Frutero, partitura y jarra" (1926) (*Mies van der Rohe Archive*. 691.63. Garland Publishing, 1986, vol. 4, p. 82)

6. Boceto a lápiz de la Hubbe House (no construida). 1935. Perspectiva del salón y de la terraza frente al río Elba (*Mies van der Rohe Archive*. 712.63 Garland Publishing, 1986, vol. 4, p. 276)

4. Lina Bo Bardi. Museum on the ocean shore in San Vicente. Photographic collage of the exhibition area (Carvalho, 1994: 92)

5. Court House. 1934. Perspective view of the interior. Pencil, cut-out reproduction (detail from Georges Braque "Fruit dish, sheet music and pitcher", 1926) on illustration board (*Mies van der Rohe Archive*. 691.63. Garland Publishing, 1986, vol. 4, p. 82)

6. Hubbe House. 1935. Sketch with perspective view of the living-room and terrace in front of Elbe River. Pencil on illustration board (*Mies van der Rohe Archive*. 712.63 Garland Publishing, 1986, vol. 4, p. 276)

handling and display of some relatively small size works from his collection in the intimate space of his apartment, and collectors' commissions like those by Helen and Stanley Resor, should undoubtedly contribute to the development of Mies research on exhibition space

Thus, the project *Museum for a Small City*, lays out a path continuously updated, based on the exhibition space of domestic scale derived from historic casuistry of the country villas designed as genuine museums of art, where oppose nature and artifice, and cultivate the hedonistic sense of aesthetic delight in a cult and elitist environment. Indeed, the immediate reference of Miesian museum project is the family house, in fact, his exhibition and residential spaces share the same qualities in this period: emphasis on the sense of openness, interpenetration of the inner and outer spaces, symbiosis between occupancy and emptiness, flowing and spatial fragmentation (Figs. 5 and 6). In the numerous pen and ink drawings made by Mies in the thirties about the court house, it is possible to prove a theoretical reflection on the representation and creation of space that is not dissimilar from the Cubist plastic. The experimental nature of these practices, transferable or not to a built projects, it is observed as well in numerous of his collages and photomontages.

It is of great interest the systematic use of collages and photomontages as an instrument of space research, because through them Mies studied and viewed the art exhibition space. With the help of his draftsman and disciple George Danforth, Mies selected reproductions of famous artists or those collected by himself, like Kandinsky, Klee, Picasso, Braque, and Aristide Maillol, whose images or fragments of them, extracted from their original



7

7. Estudio Mies van der Rohe. G. Danforth y W. Priestley, delineantes. Collage para la Resor House, con reproducción a color de la obra de Paul Klee *Colorful Meal* (1939), lápiz de grafito y chapa de madera sobre impresión fotográfica (P. Lambert, (Ed.), *Mies in America*, 2001, p. 169)

8. Estudio Mies van der Rohe. G. Danforth delineante. Collage para un pequeño museo de arte. Perspectiva interior con pintura de Kandinsky y escultura de Maillol. 1941-42 (P. Lambert (Ed.), *Mies in America*, 2001, p. 110)

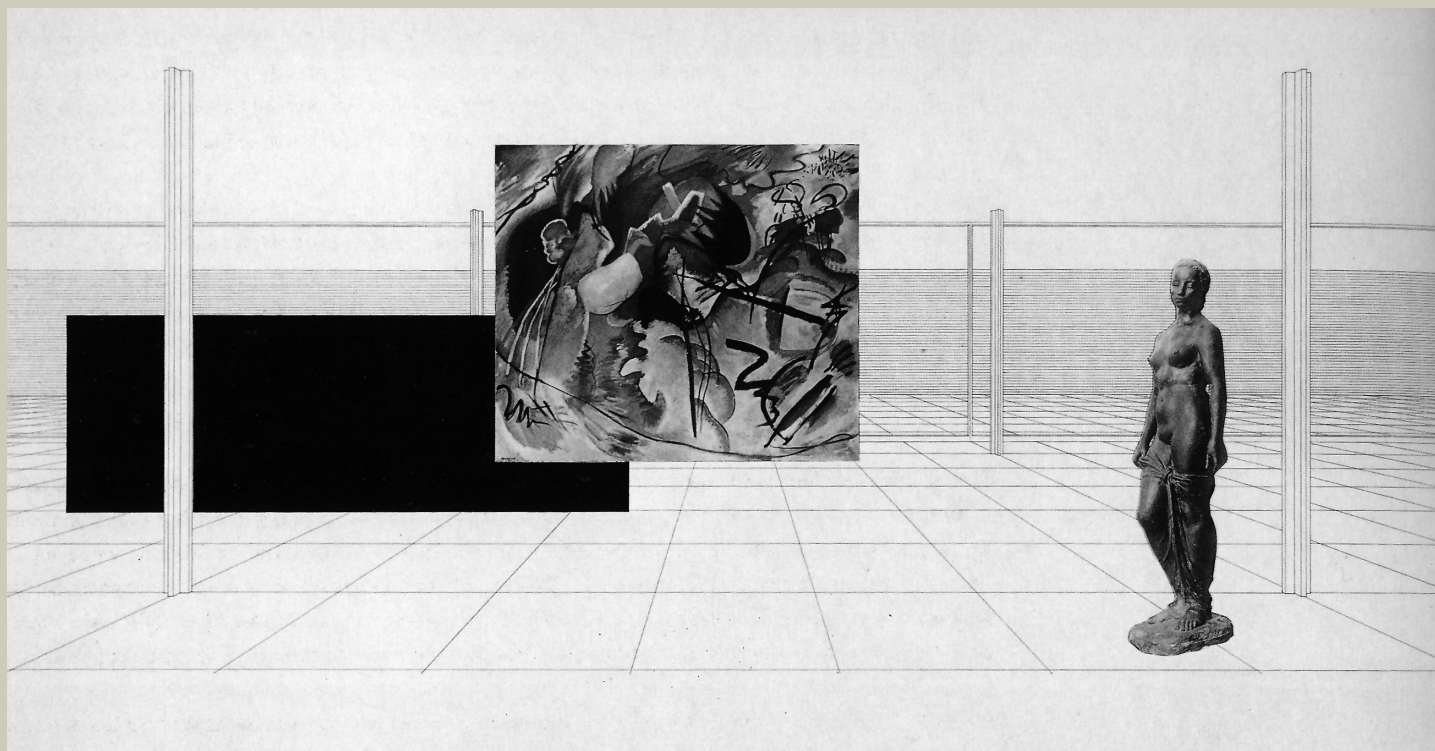
9. Estudio Mies van der Rohe. G. Danforth delineante: *Museum for a Small City*. Collage con el *Guernica* de Picasso y dos esculturas de Maillol sobre fondo de paisaje. 1943-1947 (L. Basso Peressut, *Il Museo Moderno*, 2005)

7. Mies van der Rohe Studio. G. Danforth y W. Priestley, draftsmen. Resor House. Collage with reproductions of Paul Klee's *Colorful Meal* (1939). Graphite, wood veneer, color reproduction, and gelatin silver print on illustration board (P. Lambert (Ed.), *Mies in America*, 2001, p. 169).

8. Mies van der Rohe Studio. G. Danforth, draftsman. Collage for a small art museum. Perspective view of interior with reproductions of a Kandinsky painting and Maillol sculpture. 1941-1942 (P. Lambert (Ed.), *Mies in America*, 2001, p. 110)

9. Mies van der Rohe Studio. G. Danforth draftsman: *Museum for a Small City*. Collage with Picasso's *Guernica* and two sculptures by Maillol on a landscape background. 1943-1947 (L. Basso Peressut, *Il Museo Moderno*, 2005)





8



9



context and reassembled into a new compositions, anticipate the Malraux's Imaginary Museum reflection appeared in "Les Voix du silence" (1952). (Figs. 7 and 8). The fact that Mies was aware of the innovations that the method could provide to the design of exhibition spaces is reflected in a collage included on the catalog of the exhibition of Kandinsky celebrated on March 1941 in the Nierendorf Gallery at New York, in this revealing description: "Mies van der Rohe, Chicago, a friend of Kandinsky, contributed a design of an interior on the basis of a Kandinsky painting, especially for this exhibition" 2 (Lambert, 2001: 109)

Moreover, Mies had already used the photographic printing processes on large wall surfaces, especially since 1923, in the temporary pavilions of the exhibitions promoted by the Werkbund. The photographs printed on paper or canvas were a suitable method for transforming the perception of the limits of architecture, and thus create a sort of spatial illusionism through a decorated background or scenery. He later would take this technique to America (Martínez García et al., 2013, 176-185).

Collage and photomontage allowed Mies and his team investigate innovatively the conditions of perception of works, by arrangements presented sequentially and from different points of view, as it is embodied in the proposed *Museum for a small city*, whose several renderings show the juxtaposition of Picasso's *Guernica* 3 and two sculptures by Maillol on a landscaped or architectural background (Fig. 9). According to Mies, the exhibition of *Guernica* should specifically convey its whole expression as an element "which is set up on a mutable background". Apart from the determination to eliminate the boundaries between art and life, the term "is set up", interpreted in the sense of "cut" or "cut out", could be referred to the use of collage technique applied to the arrangement of the exhibition space. The new reality created by the collage reinforces two qualities of the modern exhibition space, simultaneity and stratification, and, at the same time, a reflection on the world of nature as opposed to the world of artifacts (Figs. 10 and 11) Returning to a matter already outlined in previous pages, Mies accentuation of the spatial coordinates governed by an isotropic structural grid announces the modern art will of silence, and "... the relations in the field of aesthetics as if they show in a world apart ...", stating the autonomy and self-referentiality of the art space" (Krauss, 1996: 23-24).

10. Boceto para la Neue Nationalgalerie de Berlín. Collage (Archivos de la Neue Nationalgalerie de Berlín/ J. Jäger, *Neue Nationalgalerie Berlin*. Mies van der Rohe, 2011, p. 54)

11. Patio de esculturas. Neue Nationalgalerie de Berlín (J. Jäger, *Neue Nationalgalerie Berlin*. Mies van der Rohe, 2011, p. 61)

na y corporal, o la contemplación a distancia, esta última en condiciones próximas al espacio público urbano o paisajístico. Mies explicita gráficamente la relación entre aspectos constructivos y solución espacial en su propuesta de museo, afirmando que "el edificio concebido como un gran espacio único, permite la máxima flexibilidad de uso", gracias a la estructura de acero (Neumeyer, 1995: 485).

Como ha estudiado Vivian E. Barnett, la faceta de coleccionista de Mies así como sus contactos con otros coleccionistas y profesionales del mundo del arte durante su estancia en América, resulta clave para comprender algunos recursos conceptuales y gráficos que aparecen en proyectos como el descrito (Lambert, 2001: 90-131). La manipulación y exposición de algunas de las obras de su colección, de tamaño relativamente pequeño, en el íntimo espacio de su apartamento, y los encargos de coleccionistas como Helen y Stanley Resor, debieron contribuir, sin duda, a la maduración de sus investigaciones sobre el espacio expositivo.

De este modo, el proyecto de *Museum for a Small City*, jalona un recorrido continuamente actualizado, centrado en el espacio expositivo de escala doméstica derivado de la casuística histórica de las villas campestres concebidas como auténticos museos de obras de arte, donde contraponer naturaleza y artificio, y cultivar el sentido hedonista de la fruición estética en un ambiente culto y elitista. En efecto, la referencia inmediata del proyecto museístico miesiano es la casa unifamiliar, de hecho, sus espacios expositivos y residenciales comparten en este período las mismas cualidades: acentuación del sentido de apertura e interpenetración espacial interior y exterior, simbiosis entre ocupación y vacío, fluidez y fragmentación espacial (Figs. 5 y 6). En

10. Sketch for Berlin New National Gallery. Collage (Archive Neue Nationalgalerie/from J. Jäger, *Neue Nationalgalerie Berlin*. Mies van der Rohe, 2011, p. 55).

11. Sculpture court. Berlin New National Gallery (J. Jäger, *Neue Nationalgalerie Berlin*. Mies van der Rohe, 2011, p. 61).

los numerosos dibujos a lápiz y tinta realizados por Mies sobre el tema de las casas patio en los años treinta, se observa una reflexión teórica sobre la representación y creación del espacio de la que no es ajena la aportación de la plástica cubista. El carácter experimental de estos ejercicios, trasladables o no a proyectos construidos, se observa a su vez en los numerosos collages y fotomontajes.

El empleo sistemático de *collages* y fotomontajes como medios de investigación espacial resulta de máximo interés pues a través de ellos Mies estudió y visualizó el espacio expositivo del arte. Con la colaboración de su delineante y discípulo George Danforth, Mies seleccionó reproducciones de obras de artistas conocidos o coleccionados por él mismo, como Kandinsky, Klee, Picasso, Braque, y Aristide Maillol, cuyas imágenes o fragmentos de las mismas, extraídos de su contexto original y re-compuestos en nuevas composiciones, anticipan la reflexión del *Museo Imaginario* de Malraux aparecido en "Les Voix du silence" (1952). (Figs. 7 y 8). El hecho de que Mies era consciente de las innovaciones que el método podía aportar al diseño del espacio expositivo se recoge en un collage que aparece en el catálogo de la exposición de Kandinsky celebrada en marzo de 1941 en la Galería Nierendorf de Nueva York, en el que aparece la reveladora descripción: "Mies van der Rohe, Chicago, a friend of Kandinsky, contributed a design of an interior on the basis of a Kandinsky painting, especially for this exhibition" (Lambert, 2001: 109-110) 2.

Mies por otra parte ya había empleado la fotografía impresa sobre grandes superficies murales, especialmente desde 1923, en los pabellones efímeros de las exposiciones promovidas por el Werkbund. La fotoimpresión sobre papel o tela era un método adecuado para



10



11

transformar la percepción de los límites de la arquitectura, y, de este modo, crear una suerte de ilusionismo espacial a través de un fondo de decorado o paisaje. Esta técnica es la que llevaría posteriormente a América (Martínez García *et al.*, 2013, 176-185).

El collage y el fotomontaje permitían a Mies y a sus colaboradores investigar de manera innovadora las condiciones de percepción de las obras, mediante ordenaciones presentadas secuencialmente y desde diversos puntos de vista, como se materializa en la propuesta del *Museum for a small city*,

cuyas diversas versiones muestran la yuxtaposición del Guernica de Picasso 3 y dos esculturas de Maillol sobre un fondo de naturaleza o arquitectónico (Fig. 9). La exposición del Guernica, en concreto, debía transmitir, según Mies, toda su expresión como un elemento “que se corta sobre un fondo mutable”. Al margen de la firme voluntad de eliminar las fronteras entre arte y vida, el verbo “cortar” o “recortar” alude el empleo de la técnica del collage aplicada a la composición del espacio expositivo. La nueva realidad generada por el collage refuerza

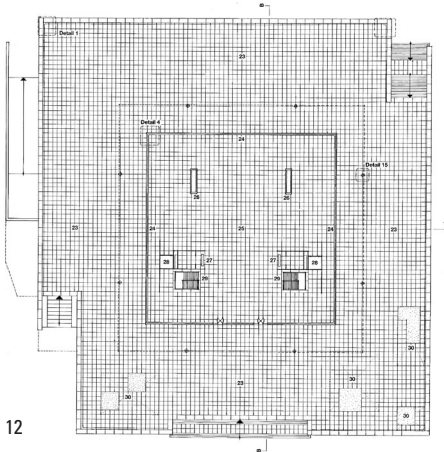
The large glass hall that Mies projected for the Neue Nationalgalerie in Berlin (1962-1968), designed as an ideal and abstract cube of 50 x 50 meters, shows in its purity the issue of the elevated and opened space, enhancing the goal of spatial emptiness ruled by an extensible grid. From the spatial point of view, considering that the deconsecration of the museum *thesaurus* aimed to the dematerialization of the container itself, they make sense in this approach the words of Walter Benjamin in his essay “Experience and Poverty” (1933) blaming the glass the death of mystery and “aura” of architecture. However, if indeed the glass had been monopolized by the Neue Sachlichkeit in its technical and functional status, opening a new space-time supported by the simultaneity of views inside and outside and allowing demystify the museum space by blurring the boundaries between the art world and everyday life (Marchan Fiz, 2008), the Berlin Mies’ work suggests the doubt of its meaning. The result, after the preliminary experiments of Cullinan Hall in Houston and Chicago Crown Hall, chained Berlin museum in the powerful museum tradition of his training, headed by the work of Karl Friedrich Schinkel (Figs. 12 and 13). Thus, in its paradoxical “temple of art” concludes the famous fusion between materiality and spirituality precluded by the architect in his inaugural speech at the Armour Institute of Technology in 1938:

Architecture has its origin in utility, but throughout the entire chain of values, it reaches the field of spiritual existence, the field of meanings and the sphere of pure art. (Neumeier, 1995: 479) 4.

The Krauss reflection about the meaning of centripetal or centrifugal dimension of the structural grid, seems appropriate in this case. In the centrifugal vision, the built space is a fragment of an infinitely greater modular grid which cancels any separation between the space of art and the daily space; or, rather, on the contrary, if the centripetal reading is assumed, the grid would act as a “re-presentation” of all that separates the work from the world, from the environment and other objects. The latter postulation is ascribed to an idealistic concept of space as a revelation of sublime categories like the Being or the Spirit (Krauss, 1996: 35-37). Mies statements are also dual at this point.

The impact of these avant-garde ideas in the exhibition space can be found in projects such as the reform for the National Museum of Modern Art Engravings Room at Madrid (1955,





12 y 13. Mies van der Rohe: Proyecto para la Nueva Galería Nacional de Berlín. 1965-68. Planta principal (*Twentieth-Century Museums I*. Phaidon, London, 1999). Fotomontaje con perspectiva de la planta principal (L. Basso Peressut, I., *Musei Architettura 1990-2000*, Milano, 1999, p. 30)

14. Alejandro de la Sota: Dibujo del proyecto de reforma de la Sala de Estampas del Museo Nacional de Arte Moderno. Madrid. h. 1955 (no realizado). (AV, 68, 1997: 25)

12 and 13. Mies van der Rohe: Project for Berlin New National Gallery. 1965-68. Upper floor plan (*Twentieth-Century Museums I*. Phaidon, London, 1999). Photomontage with upper floor perspective view (Basso Peressut, I.: *Musei Architettura 1990-2000*, Milano, 1999, p. 30).

14. Alejandro de la Sota: Drawing for the reform of the National Museum of Modern Art Engravings Room. Madrid (1955, not executed). (AV, 68, 1997: 25)

not executed) by the architect Alejandro de la Sota (Fig. 14), whose Memory and images are reminiscent of the words of Albert Einstein in *Über die Allgemeine und spezielle Relativitätstheorie* (1952) about art sheltered in a box whose boundaries were dematerialized to contain a pure space, as a synthesis of the continuity of space-time (Zevi, 1980: VII).

### Continuity and revision: from aesthetical space to social place

The opening of the Mies museum in Berlin coincides with that of Sao Paulo Museum of Art (1957-1968) projected by the Italian-Brazilian architect Lina Bo Bardi, which can be analyzed at the same time as a work of convergence and revision of corbusian and miesian principles on a new ideological context. The graphic documentation of MASP –drawings, sketches, watercolors and photographs–, acts as an essential vehicle for transmission of museum's original intentions and forms, and they constitute *per se* a documentary *corpus* about modern museology. The building has two areas of greatest



13



14

dos cualidades del espacio expositivo de la modernidad, estratificación y simultaneidad, y, a la vez, una reflexión sobre el mundo de la naturaleza en contraposición al mundo de los artefactos (Figs. 10 y 11).

Retomando una cuestión ya esbozada en páginas anteriores, la acentuación miesiana de las coordenadas espaciales gobernadas por una retícula estructural isótropa, anuncia la voluntad de silencio del arte moderno y "...las relaciones en el campo estético como si se mostraran en un mundo aparte...", declarando la autonomía y autorreferencialidad del espacio del arte" (Krauss, 1996: 23-24).

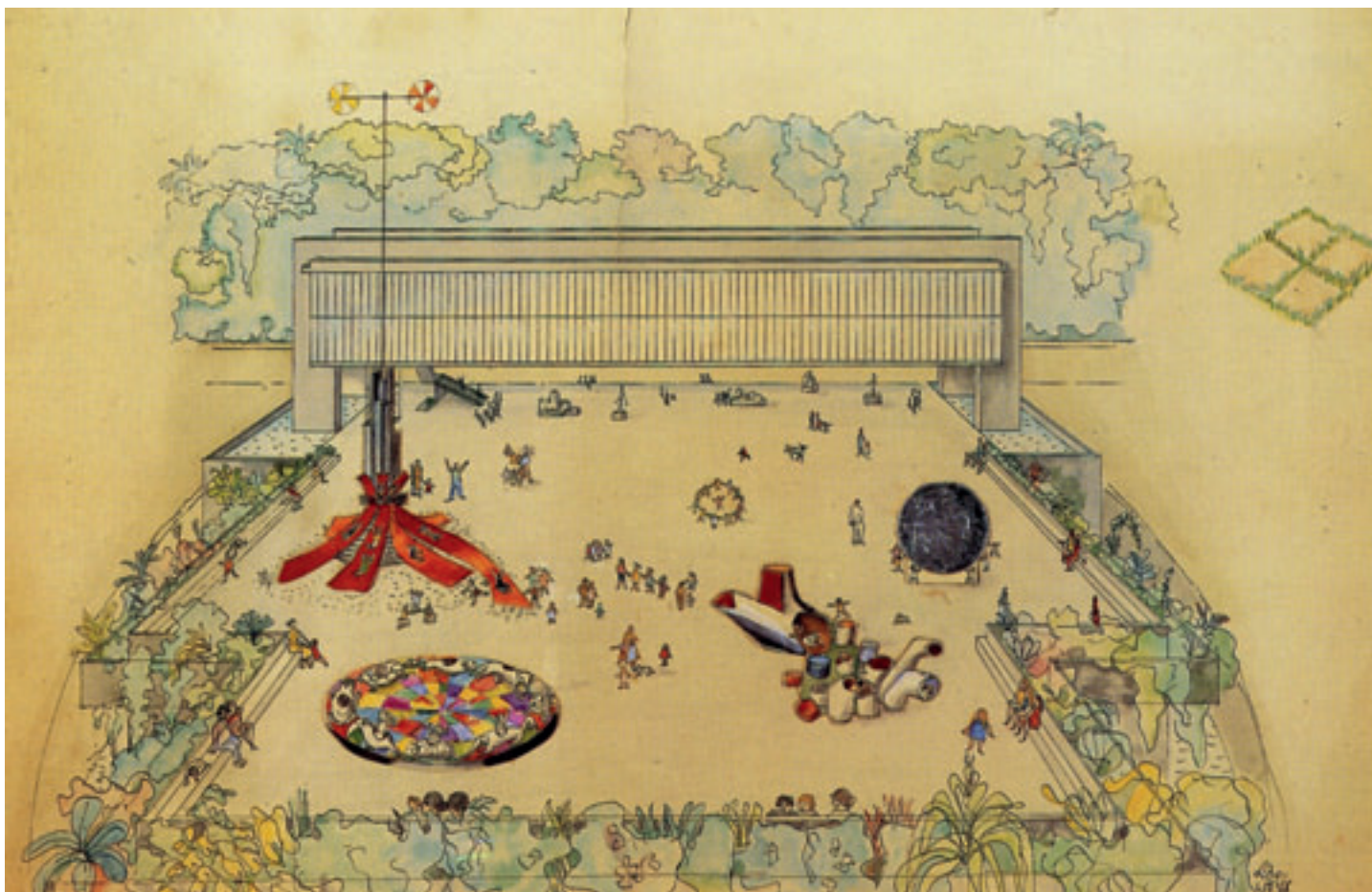
El gran hall acristalado que Mies proyecta para la Neue Nationalgalerie de Berlín (1962-1968), concebido como un cubo ideal y abstracto de 50 x 50 metros, representa en toda su pureza el tema del aula elevada y abierta hacia la ciudad, exaltando la meta de la vacui-

15. Lina Bo Bardi. Museo de Arte de Sao Paulo (1957-1968). Estudio para el Belvedere (Carvalho, Instituto Lina Bo e P.M. Bardi/Blau, 1997)

15. Lina Bo Bardi. Sao Paulo Art Museum (1957-1968). Study for the Belvedere (Carvalho, Instituto Lina Bo e P.M. Bardi/Blau, 1997)

dad espacial y del espacio regido por una retícula extensible. Desde el punto de vista espacial, considerando que la desacralización del *tesaurus* museístico buscaba la desmaterialización del propio contenedor, las palabras de Walter Benjamin en su ensayo "Experiencia y pobreza" (1933) achacando al vidrio la muerte del misterio y del "aura", cobran sentido en este planteamiento. No obstante, si en efecto el vidrio en su condición técnica y funcional había sido monopolizado por la *Neue Sachlichkeit* inaugurando un nuevo espacio-tiempo apoyado en la simultaneidad de visiones del interior y del exterior, lo que permitía desacralizar el espacio museístico al borrar las fronteras entre el mundo del arte y el de la vida cotidiana (Marchán Fiz, 2008), el trabajo miesiano en Berlín sugiere instalarse en la duda de su significación.

El resultado, tras los ensayos previos del Cullinan Hall en Houston y



15

el Crown Hall de Chicago, encadena a Mies en la potente tradición museística berlinesa de su formación, protagonizada por la obra de Karl Friedrich Schinckel (Figs. 12 y 13). De este modo, en su paradójico “templo del arte” culmina la célebre fusión entre materialidad y espiritualidad preludiada por el propio arquitecto en 1938 en su discurso de ingreso en el Armour Institute of Technology:

La arquitectura..., tiene su origen en la utilidad, pero, a través de toda la escala de valores, se extiende hasta el campo de la existencia espiritual, el campo de los significados y la esfera del arte puro. (Neumeyer, 1995: 479) 4.

Parece en este caso oportuna la reflexión de Krauss acerca del significado asociado a la dimensión centrípeta o centrífuga de la estructura reticular. En la visión centrífuga, el espacio construido es un fragmento “cortado” de un tejido infinitamente mayor

que anula cualquier separación entre el espacio del arte y el espacio cotidiano; o, bien, por el contrario, si se asume la lectura centrípeta, la retícula actuaría como una “re-presentación” de todo aquello que separa a la obra de arte del mundo, del medio ambiente y de otros objetos. Este último supuesto se adscribe a una lectura idealista del concepto vanguardista de espacio puro como revelación de categorías transcendentales como el Ser o el Espíritu (Krauss, 1996: 35- 37). Las declaraciones de Mies son igualmente duales en este punto.

La repercusión de estas ideas de la vanguardia en el espacio expositivo se puede encontrar en proyectos como la propuesta de reforma de la Sala de Estampas del Museo Nacional de Arte Moderno de Madrid (1955, no realizado) del arquitecto Alejandro de la Sota (Fig. 14), cuya Memoria e imágenes se podrían asociar a las palabras del pro-

significance: the exhibition space, the bold structure of a parallelepiped elevated 70 meters on concrete pillars, and the square in the lower level extended on an esplanade as a belvedere over the city. The void that constitutes the esplanade under the building, as it is shown in numerous watercolors, drawings and photographs of the project (Fig. 15), verifies the avant-garde slogan about the fusion of art and everyday life, and the new idea of the museum as a civic and communal place that it is *transformed by the actions* that happens on it, and masterfully blending public and private, low and high culture spheres (Oliveira, 2006, 12). The museum is no longer a secret and sacred precinct, the imposing chest that required an initiation rite, but a fragment or segment of urban fabric which close, frame and creates a platform for community life. In this regard, it is clear that if the Mies museum in Berlin hovers above the city as a pure and spiritual space, the MASP emphasizes an existentialist and phenomenological conception related to Guy Debord and the Situationist’s theory of Drift (Dérive) (Oliveira, 2006: 193), as well as Henri Lefebvre’s ideas about urban



space as a product of social relations and playful appropriation (Lefèbvre, 1974).

In contrast, MASP's gallery, transparent, flexible and ideal, expresses a brilliant rendering of the abstract exhibition space, with ancient and modern works juxtaposed and placed on glass trestles anchored in cubic concrete blocks (Fig. 16). But if this object's movement out of the wall has its precedents in the Frederick Kiesler, Bauhaus, Max Bill, and Mies van der Rohe assemblages, the installation by Lina reinforces the modern discourse of the museum as circumstantial context of the works torn from their original places, in an attempt to recreate that suspended atmosphere that Marcel Proust identifies with the neutral atmosphere that accompanies the act of creation (Adorno, 1986).

## Conclusion

Museums and exhibition spaces were a prime place to conduct a reflection on the space by modernist architects, often showing the most radical innovations in the plane of theoretical exercise. The transcendent graphical creations produced in these proposals represent privileged documents for the analysis of the concept of museum and exhibition space at all times, as well as to establish comparative studies between what was drawn and thought on the one hand, and what that was finally built, on the other. The modern museum, called *functional museum*, provided some of the appropriate responses to the new art and museum science requirements, so to the cultural aspirations of society. These approaches are still valid today, despite the criticism of a number of contradictions arising in some cases from its aestheticism and idealism, which led to the revision of its museographical and spatial formulas in the Postmodernism. ■

## Notes

1 / Mies van der Rohe: "A museum for a Small city", *Architectural Forum*, 78, nº 5, mai 1943, pp. 84-85. The project is based on a survey of some architects by *Architectural Forum* review aimed to study new architectural typologies for the American city after World War II. The project is based on the PhD by George Danforth during 1942. Cfr. Basso, 2005: 174-176.

2 / It was made by G. Danforth, and it included a reproduction of Kandinsky's "Bild mit Wieser Form" (Painting with white form, 1913), that belonged to Solomon R. Guggenheim Foundation.

3 / Picasso's work was exhibited at the Arts Club of Chicago in October 1939 and at the Art Institute of Chicago in February 1940, attracting the attention of Mies. The proper presentation of Guernica was under discussion at that time, as Ludwig Hilberseimer said. Lambert, 2001, 109.

pio Albert Einstein en *Über die spezielle und Allgemeine Relativitätstheorie* (1952), sobre el arte albergado en una caja cuyos límites se han desmaterializado para contener un espacio puro, como síntesis de la continuidad del espacio-tiempo (Zevi, 1980: VII).

## Continuidad y revisión: del espacio estético al lugar social

La inauguración del Museo de Mies en Berlín coincide con la apertura del Museo de Arte Sao Paulo (1957-1968) de la arquitecta italo-brasileña Lina Bo Bardi, el cual puede ser analizado como una obra a la par de confluencia y revisión de las propuestas miesianas y lecorbusianas en un nuevo contexto ideológico. La documentación gráfica del MASP—dibujos, croquis, acuarelas y fotografías—, actúa como vehículo esencial de transmisión de las intenciones y formas originales del museo, constituyendo *per se* un auténtico corpus documental sobre la museografía del Movimiento Moderno.

El edificio posee dos espacios de máxima significación: el espacio expositivo, contenido en la audaz estructura del paralelepípedo de 70 metros sobrelevado sobre grandes pilares de hormigón, y la plaza, en el nivel inferior, prolongada en una explanada en forma de Belvedere sobre la ciudad. El vacío que constituye la explanada bajo el edificio, como muestran las numerosas acuarelas, dibujos y fotografías del proyecto (Fig. 15), verifica el lema vanguardista de la fusión del arte y la vida cotidiana, y la nueva idea del museo como un lugar cívico y comunitario que se *transforma por las acciones* que suceden en él, fusionando de manera magistral lo público y lo privado, lo popular y lo culto (Oliveira, 2006, 12). El museo no es

16. Museo de Arte de Sao Paulo. Interior de la Pinacoteca (© Paulo Gasparini/Instituto Lina e P.M. Bardi) (Carvalho, Instituto Lina Bo e P.M. Bardi/Blau, 1997)

16. Sao Paulo Art Museum. Interior view of the art gallery (© Paulo Gasparini/Instituto Lina e P.M. Bardi) (Carvalho, Instituto Lina Bo e P.M. Bardi/Blau, 1997)

ya un recinto secreto y aurático, el cofre imponente que requiere un rito iniciático sino que es un fragmento o segmento de tejido urbano que corta, enmarca y genera una plataforma para la vida comunitaria.

En este sentido, resulta evidente que si el museo de Mies en Berlín levita sobre la ciudad como un espacio puro y espiritual, el MASP enfatiza una concepción existencialista y fenomenológica, relacionada con la teoría de la deriva de Guy Debord y del situacionismo (Oliveira, 2006: 193), así como con las ideas de Henri Lefèbvre sobre el espacio urbano como producto de las relaciones sociales y la apropiación lúdica del espacio (Lefèbvre, 1974).

En contraposición, el espacio interior de la pinacoteca del MASP, diáfano, ideal y flexible, expresa una brillante versión del espacio expositivo abstracto, con las obras antiguas y modernas yuxtapuestas situadas sobre caballetes de vidrio anclados en dados cúbicos de hormigón (Fig. 16). Pero si esta des-ubicación del objeto de la pared tiene sus precedentes en los montajes de Frederick Kiesler, de la Bauhaus, Max Bill, y Mies van der Rohe, la instalación de Lina refuerza el discurso moderno del museo como contexto circunstancial de las obras arrancadas de su lugar de origen, en un intento de recrear aquella atmósfera en suspensión que Marcel Proust identifica con el ambiente neutro que acompaña al acto de la creación (Adorno, 1986).

## Conclusión

Los museos y espacios expositivos constituyeron un lugar privilegiado para llevar a cabo una reflexión sobre el espacio por parte de los arquitectos del Movimiento Moderno, mostrando a menudo las innovaciones más radica-



les en el plano del ejercicio teórico. Las trascendentes realizaciones gráficas producidas en estas propuestas representan documentos privilegiados para el análisis del concepto de museo y de espacio expositivo en cada momento, así como para establecer estudios comparativos entre lo dibujado y lo pensado, por un lado, y lo finalmente construido, por otro. El museo moderno, denominado *museo funcional*, proporcionó algunas de las respuestas apropiadas a las nuevas necesidades del arte, de la ciencia museológica y museográfica, y a las aspiraciones culturales de la sociedad. Sus premisas han estado vigentes hasta nuestros días, a pesar de la crítica hacia una serie de contradicciones derivadas en algunos casos de su esteticismo e idealismo, las cuales ocasionaron la revisión de sus fórmulas museográficas y espaciales en la postmodernidad. ■

#### Notas

- 1/ Mies van der Rohe: "A museum for a Small city", *Architectural Forum*, 78, n° 5, mayo 1943, pp. 84-85. El proyecto parte una encuesta realizada a algunos arquitectos por parte de la revista *Architectural Forum* cuyo objetivo era el estudio de nuevas tipologías arquitectónicas para la ciudad americana tras la Segunda Guerra Mundial. El proyecto se basa sobre la tesis doctoral del alumno George Danforth en el curso 1942. Cfr. Basso, 2005: 174-176.
- 2/ Realizado por G. Danforth, incluía una reproducción de "Bild mit Wieser Form" (Pintura con forma blanca, 1913) de Kandinsky que pertenecía a la Fundación Solomon R. Guggenheim.
- 3/ La obra de Picasso se había expuesto en el Arts Club de Chicago en octubre de 1939 y en el Art Institute de Chicago en febrero de 1940, atrayendo la atención de Mies. El Guernica estaba siendo objeto por entonces de debates sobre su adecuada presentación, como apuntó Ludwig Hilberseimer. Lambert, 2001, 109.
- 4/ Los fundamentos conceptuales del trabajo de Mies asimilan el pensamiento del teólogo Romano Guardini y la arquitectura religiosa de Rodolf Schwarz, ambos implicados en el silencio metafísico del espacio vacío. Neumeyer, 1995, 335-349.

#### Referencias

- ADORNO, T., 1986. "Valéry Proust Musée", *Prismas. Critique de la culture et société*. París: Payot.
- BASSO PERESSUT, L., 2005. *Il Museo Moderno. Architetture e museografia da Auguste Perret a Louis I. Kahn*. Milano: Edizioni Lybra Immagine.



16

- BASSO PERESSUT, L., 1999, *Musei Architetture 1990-2000*, Milano: Federico Motta Editore.
- BESSET, M., 1993. « Obras, espacios, miradas. El museo en la historia del arte contemporáneo ». *A & V (Museos de Vanguardia)*, n° 39, pp. 4-17.
- CARVALHO FERRAZ, M. (Coord.), 1994. *Lina Bo Bardi*. Milano, Sao Paulo: Charta. Instituto Lina Bo e P.M. Bardi.
- CORTÉS, J.A., 2013. *Historia de la retícula en el siglo xx. De la estructura Dom-ino a los comienzos de los años setenta*. Valladolid: Universidad de Valladolid. Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial.
- JÄGER, J., 2011. *Neue Nationalgalerie Berlin. Mies van der Rohe*. Ostfildern: Hatje Cantz Verlag.
- KRAUSS, R., 1996. *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid: Alianza.
- LAMBERT, P. (Ed.), 2001. *Mies in America*. New York: Whitney Museum of American Art.
- LEFÈBVRE, H., 2013. *La producción del espacio*. Madrid: Capitán Swing.
- MADERUELO, J., 2008. *La idea de espacio en la arquitectura y el arte contemporáneos 1960-1989*. Madrid: Akal.
- MARCHÁN FIZ, S., 2011. *La metáfora del cristal en las artes y en la arquitectura*. Madrid: Siruela.
- MARTÍNEZ GARCÍA, S.J., LIZONDO SEVILLA, L., SANTATECLA FAYOS, J., BOSCH REIG, I., 2013. "Mies van der Rohe. De los concursos a las exposiciones; del fotomontaje a la técnica del papel pintado". *EGA*, n° 21, pp. 174-185.
- MERTINS, D., 2014. *Mies*. London, New York: Phaidon Press.
- NEUMEYER, F., 1995. *Mies van der Rohe. La palabra sin artificio. Reflexiones sobre arquitectura 1922-1968*. Madrid: El Croquis Editorial.
- OLIVEIRA, O. de, 2006. *Subtle substances, the architecture of Lina Bo Bardi*. Sao Paulo, Barcelona: Romano Guerra Editora Ltda. Gustavo Gili S.L. 2006.
- ZEVI, B., 1980. *Espacios de la Arquitectura Moderna*. Barcelona: Poseidon.

4 / The conceptual basis of Mies work assimilates the thought of theologian Romano Guardini, and the religious architecture of Rodolf Schwarz, both involved in the metaphysical silence of the empty space. Neumeyer, 1995, 335-349.

#### References

- ADORNO, T., 1986. "Valéry Proust Musée", *Prismas. Critique de la culture et société*. París: Payot.
- BASSO PERESSUT, L., 2005. *Il Museo Moderno. Architetture e museografia da Auguste Perret a Louis I. Kahn*. Milano: Edizioni Lybra Immagine.
- BESSET, M., 1993. « Obras, espacios, miradas. El museo en la historia del arte contemporáneo ». *A & V (Museos de Vanguardia)*, n° 39, pp. 4-17.
- CARVALHO FERRAZ, M. (Coord.), 1994. *Lina Bo Bardi*. Milano, Sao Paulo: Charta. Instituto Lina Bo e P.M. Bardi.
- CORTÉS, J.A., 2013. *Historia de la retícula en el siglo xx. De la estructura Dom-ino a los comienzos de los años setenta*. Valladolid: Universidad de Valladolid. Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial.
- JÄGER, J., 2011. *Neue Nationalgalerie Berlin. Mies van der Rohe*. Ostfildern: Hatje Cantz Verlag.
- KRAUSS, R., 1996. *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid: Alianza.
- LAMBERT, P. (Ed.), 2001. *Mies in America*. New York: Whitney Museum of American Art.
- LEFÈBVRE, H., 2013. *La producción del espacio*. Madrid: Capitán Swing.
- MADERUELO, J., 2008. *La idea de espacio en la arquitectura y el arte contemporáneos 1960-1989*. Madrid: Akal.
- MARCHÁN FIZ, S., 2011. *La metáfora del cristal en las artes y en la arquitectura*. Madrid: Siruela.
- MARTÍNEZ GARCÍA, S.J., LIZONDO SEVILLA, L., SANTATECLA FAYOS, J., BOSCH REIG, I., 2013. "Mies van der Rohe. De los concursos a las exposiciones; del fotomontaje a la técnica del papel pintado". *EGA*, n° 21, pp. 174-185.
- MERTINS, D., 2014. *Mies*. London, New York: Phaidon Press.
- NEUMEYER, F., 1995. *Mies van der Rohe. La palabra sin artificio. Reflexiones sobre arquitectura 1922-1968*. Madrid: El Croquis Editorial.
- OLIVEIRA, O. de, 2006. *Subtle substances, the architecture of Lina Bo Bardi*. Sao Paulo, Barcelona: Romano Guerra Editora Ltda. Gustavo Gili S.L. 2006.
- ZEVI, B., 1980. *Espacios de la Arquitectura Moderna*. Barcelona: Poseidon.